

“Enden av ein tråd”

om oppløsning som form i Gunnhild Øyehaug's *Vonde Blomar*

Carl Tomas Nising



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350 – Masteroppgave i litteraturvitenskap

Vår 2023

Kandidatnummer 102

Abstract

This thesis explores an approach to meaning in the midst of absurdity, in and through the deconstruction of narrative form, the narrative subject, the personal subject and the world at large. I explore the subject by discussing the short stories found in Gunnhild Øyehaug's short story collection *Evil Flowers* (2020), as contextualised by Øyehaug's oeuvre as a writer of fiction and essays, and using the theoretical discussions from her own graduate thesis as cand.philol. from the University of Bergen, ““*Le coeur étrange du lointain*’: om ironi som poesi: de Man, Rimbaud” (2002), as a starting point. By expanding upon the themes discussed there – which revolve around irony as a poetic force, as discussed through both the deconstructive lens of Paul de Man, the absurdism of Albert Camus, the views of romantic thinkers such as Friedrich Schlegel, and the poetry of Arthur Rimbaud – I aim to initiate a dialogue with Øyehaug's fictional work on her own theoretical terms, making this thesis a tentative response to questions posed in her writing.

Øyehaug's writing is highly textually and intertextually self-reflexive, and deeply vested in a humorous mixture of deconstructive and romantic thought. I argue that her fiction creates a self-dissolving weave where the boundaries between subject and object, text and reader, one text and another, and even language and world start to intermingle and dissolve. By focusing my efforts on highlighting how the short stories perform a metamodern deconstruction of both the notion of the literary and personal subject and the outer world made of solid things, I aim to show how the idea of humanity's fundamental linguistic *différance* from the world dissolves into a kind of poetic, yet ironic *suchness*. To do this, I lean on the deconstructive thinking of J. Hillis Miller and Friedrich Nietzsche, Inger Christensen's concept of the naïve reader of the world as poem, Michel Foucault's writing on the baroque painting *Las Meninas*, Roland Barthes' thinking on the plurality of text and self, Simone Weil's thinking on *decreation* and *metaxu*, Jonathan Culler's article on the performative virtuality of the poetic apostrophe, and Andrew Holecek's writing on the buddhist concepts of form and emptiness. In the end I aim to resolve all these lines of thinking into a collective argument for the poetic interbeing of emptiness; letting Øyehaug's stories take shape as phantasmal tools for decreating the text, the self, and the outer world into absurd non-separateness.

Hjertelig takk til Gisle Selnes, for tålmodig veiledning; til foreldrene mine, for gode samtaler og utlån av Sunnhordlands fineste skrivestue; til søstrene mine, niesene mine, nevøene mine; til Henry Jones, tidens romkamerat; til alle som har hjulpet en snirklete tankeprosess og brutt den opp når det trengtes; og, ikke minst, til Gunnhild, for bøkene.

Innhold:

Abstract	2
Innledning	5
Problemstilling og struktur.....	7
Tidligere forskning og resepsjon.....	9
del 1: Teori	10
1.1: Om ironi som poesi.....	11
Metafiksjon, metamodernisme og post-ironi.....	15
Det absurde mennesket.....	19
1.2: Ariadnes tråd – om fortolkning og subjektivitet.....	22
Subjektet som figur.....	24
Miller og Nietzsche: subjekt og objekt som fortolkning.....	25
Subjekt og kausalitet – “tying and untying the knots of selfhood” ..	27
1.3: “JE est un autre” – om det Øyehaugske subjektet.....	29
Det pluralistiske selvet og den pluralistiske teksten.....	32
1.4: Forskyvninger, metaxu og hemmelighetstilstand.....	34
del 2: Vonde blomar	38
Fuglar.....	38
Tråden.....	46
Tråden 2.....	55
Tråden 3.....	59
Tråden 4.....	61
“Vonde blomar” - metamorfoser og korrespondanser.....	65
“Protest” og “Ved skjulet”.....	70
“Klippene, som død”.....	74
Digressive anfall og feilvarer – løse tråder i samling.....	76
Konklusjon: Tomhet som form, poesi som virkelighet	79
Litteraturliste	86

Innledning

En jente i kjole trækker på en hund, og det misfornøyde uttrykket til hunden fordobles i ansiktet til en annen jente rett bak. Verken hunden eller disse to jentene ser ut til å være klare over at de holder på å få portrettet sitt malt. I midten av tablået står to andre jenter, i ornamenterte hvite kjoler og med utstudert holdning. En femte jente rekker tjenestevillig barnet med det mest adelige oppsynet en kopp te. I bakgrunnen hvisker tjenestefolkene; en kappekledd mann står opplyst av en åpen dør, man lurert på om han vil inn eller ut, lyset som strømmer ned trappeoppgangen bak døren markerer hvor mørkt det er i rommet. Veggene er fulle av malerier, så store at de hadde tatt fokus fra motivet, om lyset i rommet var bedre. Maleren står ytterst mot venstre, bak et svært lerret. Vi ser ikke lerretet, vi ser bare baksiden av det, og kunstneren som vender seg mot oss. Hva er det han ser på? Michel Foucault gir et svar i analysen sin av det barokke maleriet *Las Meninas* i *The Order of Things* (1966):

He is staring at a point to which, even though it is invisible, we, the spectators, can easily assign an object, since it is we, ourselves, who are that point: our bodies, our faces, our eyes. The spectacle he is observing is thus doubly invisible: first, because it is not represented within the space of the painting, and, second, because it is situated precisely in that blind point, in that essential hiding-place into which our gaze disappears from ourselves at the moment of our actual looking. And yet, how could we fail to see that invisibility, there in front of our eyes, since it has its own perceptible equivalent, its sealed-in figure, in the painting itself? (Foucault 2005:4).

Vi som ser på, trekkes altså inn i bildet – vårt blikk blir en del av motivet. Mer presist er dette et perspektiv vi deler med det spanske kongeparet, som i Foucaults analyse står der blikket til maleren faller. Man kan så vidt se dem, skimrende, i et speil på veggen helt bakerst i rommet. Det egentlige motivet for maleriet er kanskje kongen og dronningen, men mer nøyaktig er det persepsjonen deres, fastholdt i et øyeblikk, vi ser gjengitt på maleriet. Maleren, Diego Velázquez, spiller med åpne kort. Han viser oss håndverket sitt fra innsiden, hvordan han bruker linjer og perspektiver, skygger, motiver og speil. Gjennom måten han leker med håndverket blir vi gjort oppmerksom på vår egen persepsjon, det i seg selv usynlige rommet hvor innholdet i erfaringen vår oppstår. Samtidig får vi en mesterlig gjennomført

representasjon av den misfornøyde hunden og hoffpikene, og av linjene, detaljene og veggene fulle av malerier vi bare ser konturene av i det mørke rommet.

Måten Foucault analyserer maleriet har noen paralleller til måten jeg leser tekstene til Gunnhild Øyehaug (f. 1975). Det ligger en slags trass i holdningen til Velásquez – han nekter å følge håndboken. Man kan se for seg at kunstneren ble kalt til hoffet for å male kongeparet. At han satte opp lerretet i det mørke rommet fullt av malerier og tenkte: “Enda et portrett?” Man kan se for seg at han bestemte seg for å gjøre bruk av hele omfanget sitt av kunstferdighet og fagkunnskap for å *vri seg unna*, å underminere det fastlåste i bestillingen og likevel skape et portrett som kunne oppfylle alle kriterier. Ser man nøye på ansiktet til Velásquez i maleriet kan man se noe av denne dobbeltheten i ham: Øynene og munnvikene vender resignert nedover, mens den friske snurrebarten entusiastisk spretter opp i et smil.

Et tilsvarende forhold til formmessige konvensjoner er å finne i tekstene til Øyehaug. Hun har siden debuten med diktsamlingen *Slaven av blåbæret* i 1998 utgitt en lang rekke kritikerroste romaner, essaysamlinger, gjendiktninger og novellesamlinger, og forfatterskapet har fått bred internasjonal anerkjennelse. Hun er cand.philol. med hovedfag i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Bergen, har vært medredaktør for tidsskriftene *Kraftsentrum* og *Vagant*, og har i flere år jobbet som lærer i skapende skriving på Skrivekunstakademiet i Bergen. Likevel ligger det et opprør implisitt i gjennomføringen – hun gjør ting på sine egne premisser. Tekstene hennes har tydelige postmoderne og poststrukturalistiske trekk, men uttrykker samtidig en form for romantisk idealisme som for meg står som et svært fruktbart uttrykk for litterær *trass*, og en feiring av kunstens helt grunnleggende posisjon i den menneskelige erfaringen. Opprøret retter seg ikke minst mot tanken om ironi som kynisk eller ødeleggende – for Øyehaug kan ironi, dekonstruksjon og oppløsning av tradisjonelle representasjonsformer være både skapende og meningsgivende. Novellene hennes er gjennomsyret av strukturell ironi og litterær selvbevissthet som stadig utfordrer tradisjonell form, men likevel opprettholder en menneskelig varme, humor og følelse av mening som gjør forfatterskapet allment tilgjengelig. Som maleren ved hoffet dekonstruerer hun tanken om et isolert subjekt og motiv, viser fram sine egne teknikker og åpner perspektivet i alle retninger, også mot mottakeren – uten å la spillet gå utover kunstnerisk integritet. Denne oppgaven sikter mot å belyse hvordan denne balansen ivaretas i de surrealistiske novellene i den hittil nyeste novellesamlingen hennes, *Vonde blommar* (2020), sett i lys av forfatterskapet for øvrig.

Problemstilling og struktur

I love the old questions. [With fervour.] Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! (Samuel Beckett, Endgame 1958)

Den overordnede problemstillingen i oppgaven kan formuleres slik: Hvordan blir oppløsning av soliditet et motivisk og formmessig grep i novellene i Gunnhild Øyehaug's *Vonde blomar*? Jeg leser forfatterskapet som en eksistensiell utforskning av hva det vil si å være til, som mennesker og språklige vesener, og som en metapoetisk utforskning av hva litteratur er og kan være. Spesielt novellene er analytiske i gammelgresk betydning: undersøkende gjennom oppløsning. Denne oppløsningen kan komme til uttrykk som en hendelse hvor noe plutselig viskes ut eller skifter form, som frie assosiative sprang hos en ustabil fortellerstemme, som tekstens avdekning av sine egne fiksjoner, stadige ironiske vendinger og intertekstuelle nivåer, og ikke minst gjennom humoren og lettheten som oppstår ved å gi slipp på formmessig rigiditet. Tekstene plukker seg selv fra hverandre gjennom selvrefleksive nivåer og formeksperimenter, på en måte som gjør det tydelig at ingenting i tekstuniverset tas for gitt. All kommunikasjonsevne problematiseres, litterære konvensjoner utfordres; forskjellen mellom illusjon og virkelighet trekkes i tvil, og det skeive forholdet mellom språket og hva språket peker mot kommer stadig til syne. Samtidig utfordres både tanken om en isolert tekst og et separat individ; avstanden mellom subjekt og objekt problematiseres. Alle tings opplevde soliditet trues med oppløsning, så dørene åpnes for både det fantastiske og frykten for meningsløshet og galskap.

En underordnet problemstilling blir dermed: Hva slags vilkår for mening oppstår i tekster som stadig underminerer sin egen soliditet? Dette er et spørsmål Øyehaug nærmet seg i sin egen hovedoppgave, «*Le cœur étrange du lointain*». Om ironi som poesi: de Man, Rimbaud» (2002). Jeg vil argumentere for at Øyehaug i sitt forfatterskap har funnet nye måter å gjøre det samme hovedoppgaven hennes beskrev i Rimbauds diktning: Å gjøre ironi til poesi. Med andre ord, å skape opplevd mening og sammenheng gjennom oppløsning av soliditet. Meningen som oppstår på denne måten er alltid kontingent, alltid midlertidig, ofte på randen av det absurde, og kanskje dermed tett på den grunnleggende opplevelsen av å være menneske. Jeg kommer til å gå i dialog med flere av momentene i hovedoppgaven, og

drøfte tanker om absurdisme, dekonstruksjon av både tekst og subjekt, pluralitet, metalitteraritet, og begrepet *metaxis*. Deretter vil jeg drøfte hvordan et utvalg av novellene i *Vonde Blomar* bruker oppløsning som motiv og formmessig strategi, og la denne oppgaven bli en respons på noen av spørsmålene jeg mener tekstene stiller.

I oppgavens teoridel vil jeg først drøfte noen av de viktigste poengene i hovedoppgaven – heretter bare omtalt som “Ironi som poesi”. Deretter vil jeg gjøre rede for hovedlinjene i J. Hillis Millers og Nietzsches dekonstruksjon av det litterære og personlige subjektet i *Ariadne's Thread* (1992). Så vil jeg se kort på hvordan lignende tanker kommer til uttrykk i Øyehaug's skjønnlitterære forfatterskap, med utgangspunkt i romanene *Undis Brekke* (2014) og *Presens Maskin* (2018). Til slutt i teoridelen vil jeg diskutere tanker fra Roland Barthes om teksten og selvets pluralitet, om virkeligheten som et spill av forskyvninger, og en mulig avklaring av spenningen mellom mening og meningsløshet gjennom Simone Weils begreper om *metaxu* og *dekreasjon*, samt Inger Christensens tanker om den naive leseren av universet som dikt.

I lesningen av novellene fra *Vonde blomar* fokuserer jeg på “Fuglar”, “Tråden”-serien”, “Vonde blomar”, “Protest” og “Klippene, som død”, og trekker linjer både til det teoretiske og filosofiske bakteppet fra teoridelen, annen relevant teori, andre deler av Øyehaug's forfatterskap, og andre forfattere som på forskjellige måter impliseres i tekstene. I oppgavens konklusjon vil jeg oppsummere det som har vært hovedlinjene i teksten, og argumentere for hvordan tekstene kan sies å implisere en form for ikke-dualisme mellom indre og ytre erfaring; en absurd uadskilthet. I denne siste delen vil jeg sammenligne det jeg i resten av oppgaven kaller “oppløsning” – ironi, forskyvende desentrertethet, sammenvevdhet og dekonstruksjonen av subjektet og verden – med den buddhistiske tanken om form som tomhet, og tomhet som form. Her vil jeg ta utgangspunkt i boken *Dreams of Light* (2020) av Andrew Holecek, og trekke linjer fra Holeceks buddhistisk orienterte filosofi til Foucault, Inger Christensen og Øyehaug. Det sentrale argumentet gjennom hele oppgaven er at lesningen min av Øyehaug og *Vonde blomar* peker mot en grunnleggende *poetisk* opplevelse av den menneskelige eksistensen, som alltid stiller seg motstrøms til noen form for solid og dogmatisk virkelighetsmodell.

Tidligere forskning og resepsjon

Så vidt jeg vet er det skrevet fem masteroppgaver om Øyehaug, deriblant en som har noen fellestrekk med min egen oppgave: “Ironi som skapande tilstand – Lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) av Gunnhild Øyehaug”, skrevet av Sigrid Sandemose ved UiS i 2020. Denne oppgaven tar spesifikt for seg bruken av ironi i et knippe noveller fra *Draumeskrivar*; delvis i romantisk betydning, som hos Schlegel, men også gjennom humor, tvetydighet og strukturelle spenninger. En annen nylig masteroppgave er “I byrjinga var Ordet”: En tematisk undersøkelse av feillesninger i Gunnhild Øyehaug’s roman *Presens Maskin*”, av Mari Bental ved UiO i 2020. Til tross for noen likheter, overlapper ingen av disse oppgavene i veldig stor grad med min egen. Ellers finnes “Om mat i litteraturen – en studie av to norske romaner: Gunnhild Øyehaug’s *Undis Brekke* (2014) og Jan Kjærstads *Homo falsus*” av Madeleine Joys Andersen fra UiB i 2017, “Eg lèt som om eg taklar dette”: Eksperiment og identitet i Gunnhild Øyehaug’s *Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre*” av Ingrid Senje Rasmussen fra UiO i 2012, og noe mer indirekte, “Dei nynorske blikka: Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen: Det nynorske blikket, Kraftsentrum, Siss og Unn” av Inger Størseth Haarr ved UiB i 2010.

Andre akademiske tekster inkluderer litteraturforsker Sissel Furuseths artikler “Postteoretisk lek. Om Gunnhild Øyehaug’s poetikk” (2006) – en diskusjon av novellesamlingen *Knutar* (2004) – og “The literary magazine and the making of a writer: Gunnhild Øyehaug in the space of possibles, fra antologien *Literature in Contemporary Media Culture: Technology – Subjectivity – Aesthetics* (2016), hvor Øyehaug’s arbeid som redaktør i Kraftsentrum drøftes. Den kritiske resepsjonen av forfatterskapet har vært overveiende positiv, og har resultert i flere priser innenlands, samt en nominasjon til den prestisjetunge National Book Award i USA i 2018, for den engelske oversettelsen av romanen *Vente, blinke* (2008).

Både norske og amerikanske kritikere har vært begeistret i mottagelsen av *Vonde blomar*, og det kanskje mest dekkende sitatet kommer fra Mari Grydeland i *Aftenposten*: “Denne samlingen er som Antibac for øynene. Den renser bort den vante og tilsmussede måten du har betraktet tingene på” (*Aftenposten*, 2023).

del 1: Teori

Innledning

“Det er jo difor det dukkar opp plutselige menneske som flyt motstraums i elver, tenkte eg, det er det det handlar om, ikkje berre opposisjon, men faktisk respons! Og så sovna eg” (Øyehaug 2020:68).

“Kjenner eg meg sjølv?”, spør Arthur Rimbaud i *Une saison en enfer* (1873) – her i Haakon Dahlens nynorske oversettelse (Rimbaud 2002:19). Hundre og nitten år senere gjentar Gunnhild Øyehaug spørsmålet i åpningen av masteroppgaven sin, for så å la Rimbaud fullføre strofen: “*Ikkje fleire ord*” (2002:19). Det kan virke som om håpet om å finne et dekkende svar gjennom språket er utmattet. Likevel er det ord vi har å jobbe med; det er gjennom ord vi fortolker og formidler erfaringen av å være til. Å stille de fundamentale eksistensielle spørsmålene ser aldri ut til å slutte å være relevant, på tross av følelsen av at dekkende svar ikke er innenfor rekkevidde. Rimbaud var tidlig ute med å gi uttrykk for opplevelsen av en virkelighet uten ensrettet mening; senere gikk avantgardistene, surrealistene og andre modernistiske strømninger lengre enn noen gang før i å uttrykke lignende tanker kunstnerisk. Store deler av nittenhundretallets filosofi og kunst dreide seg om spørsmålet om vilkårene for mening, i en kulturell bevegelse som medførte grunnleggende rekontekstualisering av alle tidligere epokers dogmer. Om nittitallets litteratur og kunst i stor grad var preget av postmoderne ironi og en viss kynisme, ser nåtidens diskurs ut til å ha glidd over i en fornyet søken etter virkelighet, sannhet og mening, blandet med like mengder skepsis til alt som presenteres som fakta. Når Knausgård skrev tre tusen romansider om livet sitt, ble han møtt med en flodbølge av interesse og motstand. At en romanforfatter ga et så ordrikt svar på Rimbauds spørsmål, sparket i gang endeløse debatter om sannhetsgehalten i det han skrev. Til tross for den påfølgende flodbølgen av selvransakende og sannhetssøkende litteratur har Gunnhild Øyehaug alltid stilt seg i opposisjon til selvbiografiske tendenser. Allerede i tittelen på masteroppgaven formulerer hun den grunnleggende poetikken som preger stort sett alle verkene hennes – ironi som poesi. Dersom språket ikke kan gi dekkende svar på de store spørsmålene, er det kanskje mer meningsfullt å omfavne det ustabile som en sannhet i seg selv – å la ytring og motytring inngå i poetisk samtidighet, å både spørre og erkjenne at endelige svar ser ut til å være utenfor rekkevidde.

1.1: Om ironi som poesi

Over de neste par sidene vil jeg oppsummere det som blir de viktigste poengene fra Øyehaug's hovedoppgave for drøftingen min videre. I "Ironi som poesi" knytter Øyehaug det poetiske til språkets "skapende" funksjon, en tanke som går hele veien tilbake til den etymologiske betydningen av *poiesis*, å skape (2002:8). Videre skisserer hun et skille mellom den tradisjonelt mimetiske poesiens måte å skape bilder – språklige representasjoner av sansbare fenomener – og modernismens forskjellige former for ikke-mimetiske uttrykk. Den moderne poesien skaper i større grad enn den tradisjonelle lyrikken et selvstendig uttrykk, en flunkende ny tilsynekomst som ikke bare sikter mot å avbilde konkrete fenomener, men på et mer abstrakt plan fremstiller noe nytt (2002:9). Øyehaug's innfallsvinkel er at Rimbaud's bruk av ironi i *Une saison en enfer* spiller en viktig rolle i å skape en egen type poetisk tilsynekomst.

Det ironiske har forskjellige betydningsfasetter i forskjellige tradisjoner, og Øyehaug's bruk av begrepet slekter på den positivt ladde bruken til tenkere som Friedrich Schlegel og Charles Baudelaire, filtrert gjennom Paul de Mans dekonstruktive refleksjoner i tekstene "The Rhetoric of Temporality" (1971) og "The Concept of Irony" (1977). Det essensielle ved ironien er at den har en dobbelthet i seg, et "sprang over i motsetninga"; det Albert Camus i sin begeistrede omtale av Rimbaud kalte "en dobbeltsang og en vekselsang av en uovervinnelig selvmotsigelse" (2002:8). Den ironiske teksten lander aldri i et absolutt perspektiv – de iboende motsetningene ser ut til å oppheve sine egne posisjoner, og dermed oppløse tekstens enhetlighet (2002:9). I "The Rhetoric of Temporality" definerte de Man ironien som "the critical act which undoes the form by analysis" – et meningsoppløsende prinsipp knyttet til språkets disruptive og desillusjonerende modus (2002:9).

For de Man er det et sentralt poeng at språket ikke står i et direkte forhold til verden, men snarere bekrefter menneskets *ikke-identifikasjon med verden*, det Øyehaug kaller "menneskets grunnleggende 'difference'" (2002:14). Språket markerer altså hvordan vi er fundamentalt adskilt fra innholdet i vår egen erfaringsverden, som bare kan skildres gjennom abstraherende symboler. De retoriske strukturene som sikter mot å dekke over gapet mellom språket og fenomenet språket peker mot, som for eksempel symbolet, er mystifiserende – de oppretter et falskt sammenfall mellom tegn og fenomen. Symbolet fungerer ved å opptre som

en stedfortreder til fenomenet, en slags avbildning, og kan lure oss til å tro at det finnes et 1:1-forhold mellom tegnet og tegnets mening. Men språket er fullstendig bygget på forskyvningen mellom tegn og fenomen og den konstante tropologiske og referensielle utsettelsen av betydning som Jacques Derrida kalte *différance* (Norris 1991:24). De retoriske strukturene som tydelig fremviser denne funksjonen i språket, som allegorien og ironien, er i de Mans begrepsbruk *ikke-mystifiserende* (Øyehaug 2002:13). De ligger nærmere språkets realitet enn symbolets overflatiske sammenknytning av tegn og virkelighet. Mens symbolet gir tomme løfter om en meningsfull totalitet, viser ironien det fåfengte i å strekke seg mot enhetlig mening gjennom språket. Ironien uttrykker tekstens bevissthet omkring sin egen tekstlighet, sin adskilthet fra verden; mangelen på en meningsfull totalitet mellom ytring og mening, språk og verden.

For de Man er altså ironiens tekstlige selvrefleksivitet mer sannferdig enn symbolet, men ikke i seg selv skapende. Ironiens bevegelser er ikke en dialektikk som går opp i en samlende syntese mellom ytring og motytring; den utgjør en vedvarende prosess av total meningsoppløsning. Ironiens tilstedeværelse i en tekst skaper en spiral hvor ingen totalitet er innen rekkevidde, og hvor man hele tiden holdes på avstand fra klar mening i en tilstand av hva de Man kaller absolutt ironi: “a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself” (2002:18-19). Øyehaug argumenterer på sin side for at også den ironiske spiralen krever en kontinuerlig motbevegelse, et omslag, og at det å se på ironien som utelukkende ødeleggende er å forflåte ironiens potensial. Ironien skaper hele tiden sitt eget omslag; den må skape for å ødelegge – den bygger fortløpende illusjoner for å skape rom for sin egen desillusjonerende effekt (2002:56).

Det ironiske øyeblikket utgjør en *momentan splittelse* i utsigelsen – én del av det utsigende subjektet uttrykker ett perspektiv, og den andre uttrykker motsetningen. Øyehaug refererer til det Baudelaire kalte å være «à la fois soi et un autre» – både seg selv og en annen (2002:20). Splittelsen av selvet i to deler er umiddelbar – to motsatte bevegelser foregår samtidig. I forlengelsen av denne splittelsen utfordrer også ironien tanken om et enhetlig subjekt, og dermed “our sense of being in the world” – eller, som De Man skriver: “it may start out as a casual bit of play with a stray loose end of the fabric, but before long, the entire texture of the self is unraveled and comes apart” (2002:17).

I stedet for en lineær opplevelse av temporalitet, skaper ironien opplevelsen av *samtidighet*: “Irony appears as a an instantaneous process that takes place instantly, suddenly, in one single moment, irony is instantaneous like an explosion, and the fall is sudden» (2002:20) Ironiens kontinuerlige og eksplosive oppløsning bryter opp følelsen av temporal kontinuitet i en tekst – en kontinuitet de Man anser som en narrativ illusjon. I det henseendet kommer ironien nærmere den faktiske opplevelsen av å være til enn en uironisk fremstilling: “Irony comes closer to the pattern of factual experience and recaptures some of the factitiousness of human existence as a succession of isolated moments lived by a divided self. Essentially the mode of the present, irony knows neither memory nor prefigurative duration” (de Man 1983:226). Ironien skaper altså en poetisk tilsynekomst: en momentan representasjon av det ustabile, kontingente og stadig foranderlige som er felles for både språket og innholdet i den menneskelige erfaringen.

Øyehaug knytter den ironiske poesiers tilsynekomst til Schlegel, som anså poesien som et uttrykk for naturens opprinnelige kaos. Hun skriver: “Poesien har sin plass i dette øydelagde, formlause, linjelause [...]. Knytt til noko opphaveleg, er poesien, som språk, uttrykk for eit ‘authentic language’” (2002:34). Det Schlegel kaller autentisk språk er et språk som ikke benekter naturens kaos, men gir det et kunstnerisk uttrykk. Naturens urkaos henger i sin tur sammen med det han kaller «wit» – som kan oversettes med vidd, eller *tvisyn*. Schlegel beskriver viddet som «the seductive symmetry of contradictions», eller «the marvelous and perennial alteration of enthusiasm and irony» (2002:35). Både ironien, poesien og viddet finner en samlende struktur i *arabesken*. Arabesken er i utgangspunktet et ornamentalt mønster, funnet i alt fra orientalske steinrelieffer til europeiske kirkeutsmykninger og norsk rosemaling, men for Schlegel er arabesken menneskefantasiens eldste og “mest opphavelege” form, og preges av “noko kontinuerleg påbyggande, utvidande, noko ustanseleg” (2002:35). Arabesken bærer en ekspansiv dobbelthet i seg, en dans mellom motsetninger som korresponderer med naturens kaos. Det dette tvisynet uttrykker er “error, madness and simpleminded stupidity” – og dermed kjernen i all poesi, som sikter mot å suspendere rasjonell tenkning, “and to replace us within a beautiful confusion of fantasy in the original chaos of human nature” (2002:35). Poesiers opphav er ikke stabilt, men utglidende, og springer ut av et viltvoksende kaos som gjør alle konseptuelle distinksjoner umulige: “Form er umogeleg; det gjeld også for subjektets form som noko einskapeleg, – både som einskapeleg i seg sjølv, og som einskapeleggjerande for ein teksts mening”

(2002:36). Form kan ikke skilles fra innhold, og all tekst uttrykker den samme ustabiliteten på alle plan. Det gjelder også det tekstlige og det personlige subjektet som prøver å skape orden og mening i kaoset.

Til tross for det tvisynte og det viltvoksende ved det Øyehaug kaller ironisk poesi, forholder hun seg til den tradisjonelle forståelsen av den lyriske utsigelsessituasjonen som “*forankret i et ‘jeg’, ‘her’ og ‘nå’*”, med en særskilt nærhet mellom taleren og det omtalte (2002:27). Klassiske definisjoner av det lyriske impliserer et enhetlig subjekt, og peker tilbake på det fortellende jegets situasjon i øyeblikket. Ironien eller andre eksplisitt flerstemte eller avstandsskapende troper hører altså i utgangspunktet ikke hjemme i en slik lyrikkforståelse, og denne typen trekk vil heller peke mot satiren eller eposet.

Men også den tradisjonelle lyrikken rommer en grunnleggende ironi, i og med at det som presenteres av et “jeg”, “her” og “nå”, strengt tatt ikke er til stede som annet enn språkhandlinger. Øyehaug siterer artikkelen “Apostrophe”, av Jonathan Culler, som omtaler hvordan John Keats i diktet “This Living Hand” skaper en opplevelse av en poetisk *hendelse*. “See here it is, I hold it towards you”, skriver Keats, og strekker tilsynelatende hånden sin mot leseren, gjennom diktet. Øyehaug kommenterer: “Effekten er ei tilsynelatende nærværende, levande hand, ein form for virtuell nærleik til noko som ikkje er der. Det er denne ‘effekten’ vi vil kalle ‘poetisk’ (2002:27). Den ironiske poesien Øyehaug argumenterer for, sikter ikke mot å representere virkeligheten mimetisk, men å skape nye tilsynekomster, som en slags *virtualitet*. Både det lyriske subjektets “jeg”, “her”, og “nå”, og alt det taleren måtte tale om, er virtuelle størrelser. Subjektet i den ironiske poesien finner sin form for en samlende, momentan nærhet nettopp gjennom den selvrefleksive og splittende bevisstheten om sine egne språklige illusjoner.

I lesningen av *Une saison en enfer* i “Ironi som poesi” finner Øyehaug en fremstilling av hvordan det lyriske prosjektet til Rimbaud, som siktet mot å skape en visjonær “ny verden” gjennom det han kalte “materialistisk” diktning, går opp i sømmene og ender i et “virtuelt helvete”. Lesningen er delvis basert på Atle Kittang, som i sin diskusjon av diktsamlingen leser den som en slags ironisk selvbiografi, og ser det slik “at det er sjølve skrifta som er ‘helvetet’”. Det smertefulle selve skrivingen utgjør, bunner i det umulige i å “nå fram til ei krystallisering ‘i ein klar, sann, autentisk, identitet’, i et ‘sjølv’” (2002:61). Forsøket på å skape seg selv og en ny verden gjennom tekst er dømt til å mislykkes, fordi

skriften befinner seg på absolutt avstand fra det den beskriver, og i seg selv er destruktiv, infernalsk – den “fortærer alle sine posisjonar etterkvart som dei blir nedteikna” (2002:62). Dermed impliserer “Ironi som poesi” hvordan det krystalliserte og enhetlige “selvet” som subjektet i *Une saison en enfer* er på utkikk etter, bare eksisterer som en performativ virtualitet – en språkhandling. Denne implikasjonen blir et av de viktigste punktene å utbrodere og drøfte videre i denne oppgaven

I forlengelsen av tanken om det virtuelle er også *den permanente parabasen* et nyttig begrep å ha med videre. Uttrykket kommer fra Schlegels definisjon av ironien som “eine permanente Parekbase” – et vedvarende illusjonsbrudd (2002:17). Opprinnelig stammer det fra de antikke komediene, hvor koret avbryter skuespillet ved å ta av seg maskene og vende seg direkte mot publikum for å kommentere handlingen. Øyehaug siterer *Litteraturvitenskapeleg leksikon* (1997): “Parabasens funksjon er å fremheve dramahandlingens fiksjonskarakter og tematisere forholdet mellom illusjon og virkelighet” (2002:17). For Paul de Man er parabasen en av-mystifiserende trope, i den forstand at den avslører de fiktive illusjonene en litterær tekst produserer. Ironien er en parabase fordi den avslører sine egne maskespill. Har man først introdusert et slikt illusjonsbrudd i en tekst, forblir effekten “permanent” – teksten har avslørt seg selv som tekst (2002:18). Spørsmålet videre er hvilke implikasjoner parabasens utfordring av grensene mellom illusjon og virkelighet kan ha for forståelsen av verden omkring oss som solid og avgrenset.

Metafiksjon, metamodernisme og post-ironi

Parabasens tekstlige selvbevissthet skaper en form for metafiksjon, en selvrefleksiv modus som i så stor grad blomstret i den tidlige postmodernistiske litteraturen at metafiktive grep fort virker klisjéfylte i dag. Ifølge Patricia Waugh's *Metafiction* (1984) preges vellykket metafiksjon av to eller tre av de følgende fire kriteriene:

a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing. (Waugh 1984:2)

Alle disse formuleringene kunne vært brukt til å beskrive *Vonde blommar*. En av Øyehaug's styrker er hvordan hun både boltrer seg i litteraturens muligheter med glødende fantasirikdom og lekenhet, og samtidig stiller komplekse spørsmål om hvordan en tekst fungerer. Waugh skriver: "In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (1984:2)". Den vellykkede metafiksjonen utforsker altså fiksjonsteoretiske spørsmål gjennom sin egen form, og rokker samtidig ved den ytre virkelighetens fiksjoner. Etter nittenhundretallets omveltninger innen vitenskapene, eksemplifisert med kvantefysikken og poststrukturalistisk tenkning, er verden best forstått som en provisorisk sammenkjedning av relasjoner og fortolkninger, skriver Waugh: "The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality" (1984:7).

Velsmurte plott, kronologiske forløp, den allvitende autorale fortelleren og enhetlige subjekter er noen av de tradisjonelle narrative formene som korresponderer med den materialistiske verdensforståelsen som har gått opp i sømmene. At disse formene har vist seg såpass levedyktige som de har, også i de nærmere førti årene som har gått siden utgivelsen av *Metafiction*, sier noe om hvor dypt de narrative strukturene i menneskesinnet sitter. Forestillingen om en velordnet materiell verden har kanskje blitt utsatt for sitt eget lille maskefall, men tendensen til å ordne og strukturere det Schlegel kalte naturens "opprinnelige kaos" i oversiktlige kategorier, konsepter og fortellinger vedvarer. Språkuttrykk som bryter med disse meningskonstituerende strukturene, forblir i en slags opprørsposisjon.

Waugh siterer B.S. Johnson: «life does not tell stories, life is chaotic, fluid, random; it leaves myriads of ends untied, untidily. Writers can extract a story from life only through strict, close selection, and this must mean falsification» (1984:99). Metafiksjon er en av mange måter å utforske sannhetsgehalten i historiene vi forteller om den virkeligheten vi erfarer, og å utforske hvor nært disse fortellingene ligger fantasi, illusjon og feillesning. Dermed kan den potensielt også avdekke noen forfalskninger. Denne innfallsvinkelen er typisk i postmodernistisk tenkning og litteratur, men har røtter både i det tidlige nittenhundretallets surrealisme, dadaisme og absurdisme – og strekker seg dypest sett tilbake til tidenes morgen. Uten å gå for langt i å prøve å definere et fenomen som notorisk unndrar

seg definisjoner, vil jeg kort drøfte hvordan jeg opplever at Øyehaug's tekster forholder seg til det postmoderne.

Med tanke på de sterke innslagene av ironi, metalitteraritet, skepsis til overdreven inderlighet, tradisjonelle uttrykksformer og sosiale narrativer, i tillegg til en gjennomgående begeistring for å skape nye uttrykk ved å vri om på velbrukte klisjéer, er det ikke rart at Øyehaug's prosa ofte har blitt omtalt som postmodernistisk. Likevel balanseres disse tendensene i min lesning av en utpreget romantisk strømning, som kanskje plasserer forfatterskapet i et litt annet lys.

I etterordet til andreutgaven av *The Politics of Postmodernity* (2002) formulerte litteraturteoretiker Linda Hutcheon postmodernismens gravskrift som følger: «Let's just say: it's over» (Hutcheon 2002:166). Innbakt i denne kontante formuleringen ligger en bevissthet om kritikken fra de mange tenkerne som allerede lenge hadde trukket termens validitet og holdbarhet i tvil. Likevel poengterer Hutcheon at periodens diskursive strategier og ideologikritikk lever videre – på samme måte som modernismen aldri egentlig ble borte. «Literary historical categories like modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempts to chart cultural changes and continuities», skriver hun (2002:166). Det er interessant å merke seg samtidigheten mellom uttalelsen til Hutcheon og masteroppgaven til Øyehaug – begge stammer fra 2002, et par år etter årtusenskiftet. Begge tar inn over seg den kulturelle vekten av det postmodernistiske blikket, men øyner en viss utmattethet i prosjektet og spør tilsynelatende: hva nå?

Et forslag til et svar finnes i artikkelen “Notes on metamodernism” (2010), av teoretikerne Timotheus Vermeulen og Robin van den Akker. På tidspunktet artikkelen ble utgitt, et tiår inn i det nye årtusenet, hadde det ifølge artikkelforfatterne tydelig skjedd et skifte i hovedstrømningene i kunsten og kulturen, fra “the postmodern years of plenty, pastiche, and parataxis” mot en fornyet inderlighet med et romantisk preg (Vermeulen og van den Akker 2010:1). Den post-postmodernistiske tilstanden i kunsten betegnes for dem av en medierende veksling mellom “a modern enthusiasm and a postmodern irony”, og begrepet de foreslår for å beskrive denne nye kulturelle tilstanden er *metamodernism* (2010:1).

Prefikset “meta” spiller i artikkelens sammenheng på *metaxis*, det greske ordet for “mellom”. I moderne filosofi er begrepet avledet fra en dialog fra Platons *Symposion*, hvor *metaxu* brukes som en beskrivelse for hvordan Eros, kjærligheten, medierer mellom det jordiske og det guddommelige. For senere tenkere som Simone Weil og Eric Voegelin lever

mennesket i en tilsvarende mellomtilstand, og i “Notes on metamodernism” blir Voegelin sitert som følger: “Existence has the structure of the In-Between” (2010:6). Den metamoderne filosofien forholder seg til en virkelighet hvor ingenting er helt absolutt, og ingenting er fullstendig relativt, men alltid i åpen dialog. I formulering som fanger noe av ironiens splittede vekselsang skriver artikkelforfatterne: “Both the metamodern epistemology (*as if*) and its ontology (*between*) should thus be conceived as a “both-neither” dynamic” (2010:6).

Dersom moderniteten postulerte ideer om lineær framgang med en urokkelig tro på fornuften, og postmodernismen var preget av mistro til overordnede narrativer og en gjennomgående dekonstruksjon av etablerte sannheter (med en iboende tendens til sarkasme og ironi), er metamodernismen for Vermeulen og van den Akker preget av viljen til å romme begge deler samtidig. De nye kunstuttrykkene gir avkall på den postmoderne pastisjen og parataksen til fordel for “myth and metaxis”, de bytter ut melankoli med dempet håpefullhet og ekshibisjonisme med engasjement: “Inspired by a modern naïvete, yet informed by postmodern skepticism, the metamodern discourse consciously commits itself to an impossible possibility” (2010:4-5). Det metamodernistiske kunsten tror verken på fullstendig totalitet eller relativisme, og søker heller en sannhet som sannsynligvis ikke er mulig å finne. I denne prosessen foregår det fortløpende svingninger mellom forskjellige perspektiver, som utgjør en forhandling mellom det moderne og det postmoderne: “Each time the metamodern enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm” (2010:6). Det kan diskuteres om den kulturelle analysen til Vermeulen og van den Akker fortsatt holder vann i det kulturelle landskapet i 2023, men det romantisk-ironiske blikket de beskriver hos filmskapere som Michel Gondry og Spike Jonze har mye til felles med poetikken til Gunnhild Øyehaug (som forøvrig har skrevet entusiastiske essays om begge disse regissørene).

En lignende tanke er å finne i artikkelen “Post-Irony Is the Only Thing Left in the World That Gets a Reaction” (2014), skrevet av Jazz Monroe for nettmagasinet *Vice*. Monroe beskriver det han kaller post-ironi som “a strange new cultural phenomenon - one whose principles read like Eastern riddles: to be self-aware yet unselfconscious, sincere yet ridiculous, burdened yet buoyant, all at once, all the time” (Monroe, 2014). I resonnementet til Monroe finnes en forløper til den post-ironiske holdningen i David Foster Wallace, som i essayet “E

Unibus Pluram” (1993) beskrev framtidens litterære ‘rebeller’ som de som kunne risikere “the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists”, og utsette seg for den ironiske elitens “accusations of sentimentality, melodrama” (Monroe, 2014). Likevel var det først ti år senere – med musikkvideoen til “I Believe in a Thing Called Love” av det muligens heltmodige bandet The Darkness – at den post-ironiske sensibiliteten for alvor begynte å slå sprekker i nittitallets dikotomi mellom ironi og autentisitet. Monroe skriver: “As perplexing as it seems now, that’s what 2003 needed” (Monroe, 2014). Selv om The Darkness helte kraftig mot pastisjen, signaliserte de en åpning for en generasjon musikere som fant nye måter å omgå den kapitalistiske markedsføringens tendens til å klassifisere ting som enten ironisk eller autentisk, og heller utforske gråsonen “where shock value and direct irony is replaced with ambiguity and uncanniness” (Monroe, 2014).

Det man vinner ved å utforske denne gråsonen, er muligheten for et blaff av frihet fra både selvrepresentasjonen og utmattelsen av det ekstreme som preger informasjonsalderen. Samtidig kan det autentiske gi ironien en ekstra spiss: “that there both is and isn’t a joke; and that part of the joke is that there is no joke” (Monroe, 2014). I min lesning befinner Øyehaug balanse mellom entusiasme og ironi seg i denne gråsonen. Hun slår et slag for det romantiske uten å gi avkall på desillusjon, og utnytter de fulle mulighetene i det Schlegel kalte “the marvelous and perennial alteration of enthusiasm and irony”. Øyehaug ironi er like genuin som den er sarkastisk, like romantisk som den er modernistisk – og med tydelige røtter i det absurde.

Det absurde mennesket

I hovedoppgaven trekker Øyehaug tydelige paralleller mellom det ironiske og Camus’ filosofi om det absurde, med utgangspunkt i *Myten om Sisyfos* (1942). Ifølge Camus må vi anta at enhver form for dypere mening i tilværelsen ligger utenfor menneskelig rekkevidde, og akseptere en slags fremmedgjort eksistensiell papirløshet uten illusjoner om det transcendent: “Fra en slik utlendighet går det ingen vei tilbake, ettersom den er berøvet for minner om et tapt fedreland eller for håpet om et lovet land” (Øyehaug 2002:5). Vi må leve med at livet dypest sett er meningsløst, og samtidig gjøre opprør i form av et kontinuerlig krav om klarhet i vår egen eksistens. På tross av umuligheten av å lande i noen form for varig

avklarhet, må vi aldri gi opp. Vi kan ikke vite, men vil vite – så vi søker en viten vi vet vi ikke får. Troen på en Gud eller andre former for evighetsskapende mening er å gi opp det menneskelige, og å ta det Camus kaller “det transcendentale spranget” er et filosofisk selvmord. Kjernen i det absurde hos Camus er kravet om mening i en meningsløs tilstand – en slags aksept som samtidig utgjør et opprør (2002:6). Når Sisyfos ruller steinen opp fjellet og alltid må gå ned igjen for å rulle den opp på nytt, ligger opprøret i å både fornekte transcendent mening og nihilistisk meningsløshet, og heller omforme det meningsløse til en personlig opplevelse av frihet: “Selve kampen for å nå høydene er nok til å fylle et menneskehjerte. Man må tro at Sisyfos er lykkelig” (Camus 1994:99).

For denne oppgaven er det av interesse hvordan Camus skildrer at den absurde kunstneren ikke forholder seg til verden som stabil, men like fullt skaper med lidenskap – “for ingenting”, uten tanker om framtidighet. Det absurde kunstverket blir et uttrykk for den absurde tanken, som aksepterer at ingenting har varig mening. Dermed gir den absurde kunstneren “sine farver til tomheten” (1994:92). Et annet sentralt tema i *Myten om Sisyfos* vi skal drøfte videre, er opplevelsen av mennesket som grunnleggende adskilt fra naturen. Naturen er for Camus “ugjennomtrengelig”, og når vi prøver å tilnærme oss naturens skjønnhet blir vi avvist: “Dypest i all skjønnhet ligger noe umenneskelig, og disse åser, himmelens sødme, disse omriss av trær mister akkurat i dette øyeblikk den illusoriske mening som vi ikledde dem, fra nå av er de fjernere enn et tapt paradiset” (Camus 1994:16). Naturen er fiendtlig i møte med det menneskelige, og bare når vi aktivt gjør den menneskelig, kler den i våre egne konsepter, “former og mønstre”, kan vi lure oss selv til å tro at vi forstår den. Når vi ser naturen slik den virkelig er, ser vi det fremmede – ugjennomsiktighet (1994:16). Ifølge Camus lengter vi intuitivt etter det absolutte, etter opplevelsen av enhet, men i møte med verden er alt vi ser vår egen adskilthet. Mennesket er adskilt fra innholdet i vår egen erfaring – det finnes som hos de Man alltid en *différance* som holder oss på armlengdes avstand fra den totaliteten vi søker. Den absurdistiske balansegangen er å holde seg på knivseggen av denne annerledesheten, på bruddlinjen mellom verden og individet, på kloss hold til det umulige i vår egen eksistens: “Å klare å holde seg oppreist på denne svimlende egg, det er redelighet, resten er utflukter” (1994:44). Et av spørsmålene jeg mener Øyehaug's noveller stiller, er om det er mulig å oppholde seg i bevisstheten om det absurde uten å godta avstanden til verden som premiss. Opprøret, redeligheten overfor det intuitive, ser for henne ut til å innebære å forsøke å oppløse også denne avstanden, til fordel for et helhetlig,

immanent og allestedsnærværende kaos – en absurdistisk totalitet. Denne prosessen innebærer også en gjennomgående utforskning av hva individet som opplever seg selv som adskilt fra verden egentlig *er*. Den neste delen av denne oppgaven tar sikte på å utforske akkurat dette – forholdet mellom selvet og “den andre”, og subjektets mulighet for meningsgivende fortolkning, av tekst og av virkeligheten.

1.2: Ariadnes tråd – om fortolkning og subjektivitet

J. Hillis Miller åpner det narratologiske verket *Ariadne's Thread* (1992) med en serie sitater om linjer, tråder og labyrinter. Et av de lengste sitatene stammer fra den britiske filosofen John Ruskin, og utforsker hvordan den kretiske utformingen av en labyrint sett ovenfra ser ut som en trådkveil: “a single path or track, coiled, and recoiled, on itself” (Miller 1992:1). Instruksjonen Ruskin gir leseren, er å legge et stykke fleksibel kjetting ned i en kveil, og å anse formen som oppstår som en labyrint, hvor selve kjettingen utgjør stien gjennom, og tomrommet omkring markerer veggene: “And recollect, upon this, that the word “Labyrinth” properly means “rope-walk”, or “coil-of-rope-walk”, its first syllable being probably also the same as our English name “Laura”, “the path” (1992:1). Det bør nevnes at den faktiske etymologien bak ordet ‘labyrint’ er usikker, men i denne sammenhengen kan vi ta Ruskins forklaringsmodell på alvor – labyrinten er laget av en oppkveilet tråd. Spørsmålet som melder seg nå, er om vi, som fortolkende subjekter, har nytte av å følge Ariadnes tips om å navigere gjennom denne labyrinten av tråd med en annen tråd til hjelp. Ruskin skriver at det ville vært enkelt nok å komme seg gjennom den hjemmelagde labyrinten dersom veggene var solide – da ville det å følge tråden alltid lede til enden. Men i og med at veggene er laget av tomrom, begynner det å bli vanskeligere: “[...] if the walls were spectral, and the transgression of them made your final entrance or return impossible, Ariadne's clue was needful indeed” (1992:2). I dette scenariet vandrer vi altså i en tekstlabyrint med usynlige vegger som ikke kan krysses hvis vi vil komme oss til minotauren i kjernen – tekstens mening – og ut igjen. Dessuten vikles fort ledetråden vi tar med oss for å finne veien ut igjen inn i tråden som utgjør labyrintens form: “So that this thread of Ariadne's implied that even victory over the monster would be vain, unless you could disentangle yourself from his web also” (1992:2).

Det virker som et nedslående scenario for den som vil finne klar mening i lesningen sin. På tross av denne åpningen, sikter *Ariadne's Thread* mot å peke ut narratologiske og figurative linjer som treffer en balanse mellom tekstlabyrintens relativt navigerbare meningsfullhet, og samtidige dekonstruktive meningsforskyving. Med andre ord sikter Millers innfallsvinkel mot å nøye undersøke trådene som markerer både labyrintens form og veggens tomhet, så vi i hvert fall ikke vikler oss inn i dem. Som Miller formulerer det:

The motif, image, concept or formal model of the line, [...] far from being a “clue” to the labyrinth, turns out, as the passage from Ruskin suggests, to be itself the labyrinth. To follow the motif of the line will not be to simplify the knotted problems of narrative form but to retrace the whole tangle from the starting place of a certain point of entry (1992:4).

Det viktigste vi kan gjøre som lesere, er altså å gjøre et bevisst valg om *hvordan* vi leser – hvilken inngang vi velger til labyrinten. I Millers formulering overlapper alle tekstens enkeltdeler med helheten, og utforsker man én side ved en tekst lenge nok – som karakterer, fortellerperspektiv, mimesis eller temporalitet – vil man finne et metonymisk forhold til tekstens helhet. Denne tendensen viser seg også i fenomener som “figurative language and mythological references, or of irony as the basic trope of fiction, or of realism, or of multiple plots, and so on” (1992:4). For Miller kan dermed tråden, eller linjen, skape en fullgod inngang til en helhetlig narratologisk utforskning. Det betyr ikke nødvendigvis at undersøkelsen ender i en naturlig konklusjon. Labyrintens kjerne er, som Miller formulerer det, en falsk kjerne. Denne illusoriske kjernen er å finne “everywhere and nowhere, attainable by any path”, og minotauren vi er på utkikk etter i kjernen, er i virkeligheten mer som en sammensmelting av edderkopp og edderkoppnett – “weaver of a web that is herself” (1992:22). I møtet mellom veven og veveren både skjules og avdekkes det Miller kaller en avgrunn, “an abyss”. Vi som navigerer teksten, finner bare flere forgreininger og flere illusoriske kjerner omkranset av tomrom jo mer vi ser etter en samlende konklusjon – samme hvor godt utstyrt vi er med konseptuelle ledetråder.

Det er verdt å merke seg at ordene linje og tråd på engelsk får overlappende betydning i ordet *line*, og Miller bruker disse betydningene om hverandre. Et av poengene han gjør om linjer, er hvordan de rette linjene av tekst i en roman eller novelle skaper opplevelsen av kontinuitet fra et startpunkt til et endepunkt, en lineær og logosentrisk opplevelse. Men etymologisk sett kan ordet “skrive” – fra det latinske *scribere* – både peke mot skrapte linjer i en overflate, som i kileskrift, eller et kutt, en utstrykning (1992:6). Den skrevne linjen trenger altså ikke bare å skape kontinuitet, men er også i stand til å bryte den. I denne oppgavens sammenheng er likevel tråden et mer dekkende bilde. En tråd binder ting sammen, skaper knuter, nett og vev der opplevd sammenheng er brutt. Dersom en linje risses inn på et konkret

underlag, kan tråden spennes opp som en balanseline over et tomrom – eller som John Stokes formulerte det absurdistiske blikket på språket: “as a net over a void” (Cornwell 2006:23). Det er denne balansen det fortolkende subjektet hele tiden har å forholde seg til. Inngangen jeg velger til lesningen av *Vonde blomar*, er dermed å utforske trådenes spill med tomrommet omkring.

Subjektet som figur

Det blir ikke nødvendigvis enklere å navigere gjennom en labyrint laget av språk, om det kommer til overflaten at også det personlige selvet er en språklig figur. Miller refererer til etymologien til ordet *karakter*, som opprinnelig kom fra det greske *kharassein*, og som i en lignende betydning som *scribere* kan bety å merke, kutte eller skrape (som med en *kharax*, en spiss pinne). Ifølge Miller impliserer ordet *karakter* en tanke om at ytre kjennetegn, som linjene i ansiktet, hendene eller kroppen har et slags hieroglyfisk samsvar med *indre* kjennetegn. Nyvene i pannen til en nevrotiker står med andre ord i et synekdochisk forhold til hans bekymrede indre. Delen uttrykker helheten; kjennetegnene for det indre livet står skrevet i fysiologien, som med en skarp pinne.

Over tid blir det som i utgangspunktet var ment som et språklig bilde normalisert, og tatt bokstavelig. Når vi begynner å ta figuren på alvor, risikerer vi å slutte å stille spørsmål ved ideen den impliserer – at mennesket faktisk *har* en enhetlig indre natur som kan samsvare med det ytre. Problemet er at den indre naturen begrepet postulerer, bare kan observeres via det ytre: «There is no way to talk about psychological entities, except in figure, no literal language for the self [...]. This is so because the features of the self can never be encountered directly, as objects of sense experience. These features can only be inferred, from signs» (1992:32). Begrepet *karakter* som litterær trope samsvarer for Miller mest av alt med *katakresen*; likheten den postulerer er paradoksal og feilaktig. Det figuren peker mot, finnes ikke som et observerbart fenomen. Det indre selvet blir skapt gjennom en språkhandling, en sammenstilling mellom to ting som ikke har noen iboende likhet. Slik blir det enhetlige selvet hypostasert, gitt tilsynelatende eksistens, gjennom en litterær figur.

Spørsmålet som melder seg videre for Miller, er om selvet utelukkende eksisterer som fiksjon, eller om det også kan sies å ha en uavhengig, substansiell og ikke-språklig eksistens. Det nærmeste han kommer et svar, er at det kommer an på hva man mener med å eksistere: “[T]hough there is no doubt some dubiety about the existence of an entity that cannot be straightforwardly sensed and named, as a table or a leaf apparently can” (1992:32). Noe som bare kan navngis figurativt, *er* til syvende og sist kanskje bare en figur, “a phantasmal effect of the displacements and exchanges of language” (1992:32). I den grad selvet eksisterer utover det rent figurative, er det altså snakk om en høyst abstrakt eksistens. Selvet kan også forstås som en performativ kontrakt med samfunnet: Vi skaper illusjonen av et enhetlig selv gjennom språkhandlinger i møte med omverden, og så opprettholder vi vår ende av kontrakten etter beste evne. Det er en nyttig funksjon for samfunnet, og en potensielt problematisk funksjon for individet, som alltid vil miste uttrykksfrihet gjennom den forenkende enhetliggjøringen. Miller skriver: “The ‘self’ is one of the most important and problematic of such strange entities generated by speech acts” (1992:33).

Tanken om det enhetlige selvet er problematisk fordi det rett og slett ikke er i tråd med virkeligheten – for Miller ligger det å ta en språkfigur som konkret virkelighet tett opp mot galskapen: “The madman misinterprets himself and other people according to false literalizations” (1992:33). Den mest alvorlige konsekvensen av denne feiltolkningen er at tanken om separasjon, både som individer og samfunn, alltid impliserer en “annen”. Det leder igjen til interessekonflikt og tribalisme, hvor alle typer vold og undertrykkelse kan rettfærdiggjøres i lys av det Miller kaller kollektiv galskap. På den annen side kan det også være problematisk å leve *uten* illusjonen om individualitet: “[T]o feel one’s selfhood doubled, tripled, dissolved, as though by demonic possession, as Kierkegaard describes it, to live in the nakedness of truth, were such a thing possible, would be another kind of madness” (1992:34). Å være menneske innebærer alltid en balanseøvelse, skriver Miller, mellom galskap på den ene siden og galskap på den andre.

Miller og Nietzsche: subjekt og objekt som fortolkning

En av de grundigste dekonstruksjonene av selvet i den vestlige filosofiens historie er å finne i Nietzsches *Der Wille zur Macht* (1901). Miller omtaler tenkningen hans som “a concentrated

effort of demystification directed against the concept of self” (1992:37). En del av grunnlaget for argumentasjonen består i at den ytre verden i Nietzsches tenkning ikke eksisterer som noen “ting-i-seg-selv”, men bare som fortolkninger av fenomener det ikke er mulig å forholde seg til på et objektivt plan. Det vi opplever som en ytre verden er alltid avhengig av relasjoner og perspektiv, og på det grunnlaget benekter Nietzsche hele skillet mellom “tingen-i-seg-selv” og “tilsynekomsten”. Det *finnes* ingen “ting-i-seg-selv”, bare perspektiverte tilsynekomster av et spill mellom tilblivelsesprosesser. Det er ingen absolutt materialitet å finne i tingene omkring oss, ingen essens som er uavhengig av interaksjonene våre.

Ifølge Nietzsche er fortolkning den sentrale aktiviteten i menneskesinnet – men all fortolkning er en form for feiltolkning, og innebærer grove forenklinger av virkelighetens kompleksitet: “A thing would be defined once all creatures had asked “what is that?” and had answered their question. Supposing one single creature, with its own relationships and perspectives for all things, were missing, then the thing would not yet be ‘defined’ (Nietzsche 1967:301). Basert på dette resonnementet virker det igjen nærliggende å spørre – hvem er det som fortolker? Svaret Nietzsche gir, er at fortolkeren ikke kan skilles fra fortolkningen; de er uløselig sammenknyttet i samme tilblivelsesprosess. Hvis alt vi opplever som ting, konsepter og entiteter, bare eksisterer som biprodukter av denne prosessen, gjelder det også oss selv som subjekter: “Even ‘the subject’ is such a created entity, a ‘thing’ like all others: a simplification with the object of defining the force which posits, invents, thinks, as distinct from all individual positing, inventing, thinking as such ” (1967:302).

Illusjonen om det separate selvet gir oss gleden av kunstnerisk «vilje til makt», en opplevelse av å *skape* noe, å gi ting form. Som Nietzsche formulerer det: «The joy of shaping and reshaping— a primeval joy! We can comprehend only a world that we ourselves have made» (Miller 1992:39). Rå menneskelig erfaring fremstår som et ubundet kreativt potensial, som tillater mennesket å forme verden i sitt eget bilde. Miller oppsummerer: “The inner world, the world of the ‘I’, is like the external world man has constructed for himself in the primeval joy of his artistic shaping. The inner world, too, the world of «thoughts, feelings, desires» is phenomenal. It is an appearance, a fiction, a work of art (1992:39). Skillet mellom det indre og det ytre er en kreativ feillesning i en verden av tilsynekomster – et resultat av de skjematiske forenklingene, feilkoblingene, utelatelsene og figurative utskielene som tilhører kunsten å fortolke.

Subjekt og kausalitet – “tying and untying the knots of selfhood”

I en mer kompleks tankerekke plukker Nietzsche fra hverandre ideen om et subjektivt “substrat” som kan skilles fra innholdet i erfaringen, ved å systematisk problematisere det vi opplever som bestanddelene i det indre livet. Miller sorterer dekonstruksjonen i fire ledd: Det første leddet tar utgangspunkt i at det opplevde selvet – tanker, følelser, mentale egenskaper, og så videre – ikke har den typen eksistens vi pleier å tilskrive dem. De er fiktive konstruksjoner bestående av forenklinger av komplekse, u håndgripelige prosesser. Det andre leddet peker mot hvordan tanker og følelser aldri viser seg to ganger på samme måte; de har kort varighet, og er alltid i forandring. Det vi gjør, er å tilskrive forskjellige opplevelser samme valør basert på en forenklet tilnærming av det Wittgenstein kunne kalt ‘familielighet’. Nietzsche skriver: «In our thought, the essential feature is fitting new material into old schemas, making equal what is new» (1992:40). Det er dette vi gjør når vi navngir ting: Selv om ingen snøfnugg er like, er de alle “snøfnugg”, for vårt vedkommende.

Et tredje ledd dreier seg om å plukke fra hverandre opplevelsen av kausalitet mellom mentale konstruksjoner som “tanker” og “følelser”. I Nietzsches tenkning er hver mentale begivenhet lukket i seg selv, et unikt fenomen som oppstår uten direkte kontakt med “tanken” eller “følelsen” som dukker opp i bevisstheten før og etterpå: «Everything of which we become conscious [...] is a terminal phenomenon, an end – and causes nothing; every successive phenomenon in consciousness is completely atomistic» (1992:41). Opplevelsen vår av kausal sammenheng mellom tilsynskomstene i bevisstheten er igjen et resultat av forenkende fortolkning og slepphendt observasjon. Om det i det hele tatt skulle finnes noen pre-kognitiv kausal sammenheng, er prosessene som skaper denne sammenhengen skjult for oss, og for komplekse til at de kan observeres direkte. Nietzsche skriver: “*Between two thoughts all kinds of affects play their game: but their motions are too fast, therefore we fail to recognize them, we deny them* (1992:37). I stedet for å akseptere mangelen på agens i våre egne kognitive prosesser, knytter vi impulsivt sammen separate fenomener i “kausale kjeder”. Det vi opplever som logiske resonnementer i direkte sammenheng er dermed fiksjon. Nietzsche skriver: “the sequence of thoughts and feelings is only their becoming visible in consciousness. That this sequence has anything to do with a causal chain is completely unbelievable: consciousness has never furnished us with an example of cause and effect”

(1992:42). Det fjerde leddet i Nietzsches argumentasjon bygger på de tre foregående. Dersom den indre opplevelsen av selvet, tanker, følelser og egenskaper ikke har håndgripelig eksistens, dersom ingenting viser seg to ganger på samme måte, og de kausale kjedene mellom indre fenomener er fiksjoner, må nødvendigvis konstruksjonen vår av sammenheng mellom hendelser og “reaksjoner” fungere *retroaktivt*. Det innebærer at den normale måten å forstå ytre hendelsers påvirkning på det indre livet må reverseres. Miller skriver: «Inner precedes outer and projects that outer as the illusory cause of its states» (1992:41). Når man gjennomfører denne reverseringen, oppdager man at “det indre” senteret som tilsynelatende samlet alle de løse trådene i et subjekt-substrat, heller ikke har noen uavhengig eksistens.

“Tenkning” er en fiksjon – “arrived at by selecting *one* element from the process and eliminating all the rest, an artificial arrangement for the purpose of intelligibility” (1992:38). Dermed er også “tenkeren”, den som tenker, et fiktivt derivat av den feilaktige troen på en logisk og kontrollert sammenheng i “tankerekken”. Selv “viljen” til å knytte og løsne knutene som skaper et “selv” i en “verden”, er et ikke-personlig uttrykk for naturlig kreativitet. Spørsmålet videre er hvordan en slik dekonstruksjon av selvet påvirker opplevelsen av å være til.

1.3: “JE est un autre” – om det Øyehaugske subjektet

Over de neste sidene vil jeg drøfte hvordan spørsmålet om subjektivitet kommer til uttrykk i Øyehaug's skjønnlitterære forfatterskap. I den sammenhengen kan to intertekstuelle tråder som dukker opp i Øyehaug's romaner gjerne flettes sammen til et spørsmål og svar. Først, dette sitatet av Anne Carson, som innleder et kapittel i *Presens Maskin* (2018): “All throughout the Old Testament a voice, which is not the voice of God but which knows what is on God’s mind, is crying out. While I am waiting, you could do me a favour. Who are you?” (Øyehaug 2016:56). Sitatet kommer fra Carsons diktsamling *Short Talks* (1992), og i Øyehaug's roman opptrer det som en kort avstikker fra narrativet, uten annen foranledning enn at en av hovedpersonene nettopp har stilt seg selv det samme spørsmålet. I romanen *Undis Brekke* (2014) refererer hovedpersonen til et av Arthur Rimbauds såkalte seerbrev, og lar Rimbaud komme til orde med det vi kan lese som et svar: “‘JE est un autre’ – *EG er ein annan*” (Øyehaug 2014:46). Selve formuleringen her får språket til å sprekke opp; ikke bare nekter Rimbaud å vedkjenne seg selv som subjekt – han vrir også på grammatikken for å hamre inn poenget. *Est* peker ikke mot et subjekt i førsteperson, slik *suis* ville gjort, men mot en tredjeperson, en annen, et ikke-jeg. Vi lar Rimbaud utfylle resonnementet med et lengre utdrag fra brevet:

For I is someone else. If the brass awakes as horn, it can’t be to blame. This much is clear: I’m around for the hatching of my thought: I watch it, I listen to it: I release a stroke from the bow: the symphony makes its rumblings in the depths, or leaps fully formed onto the stage. If old fools hadn’t completely misunderstood the nature of the Ego, we wouldn’t be constantly sweeping up these millions of skeletons which, since time immemorial, have hoarded products of their monocular intellects, a blindness of which they claim authorship! (Mason 2003:31-33).

Den ikke-personlige subjektiviteten Rimbaud beskriver her og den guddommelig ropende stemmen hos Carson, finner en slags samklang hos Øyehaug. Gjennom Carson-sitatet møter vi en gud som gjør seg forstått gjennom en stemme “som kallar i villmarka” (2016:56). Hvorfor snakker ikke Gud for seg selv? Kanskje det guddommelige ikke er et talende subjekt. Det ser ut til at Carsons gud vil ha oss til å undersøke hvem vi faktisk er, hva subjektiviteten

vår består i. Rimbauds selvransaking lander på at subjektet ikke eier seg selv – at vi ikke er våre egne tankers forfattere. Rimbauds resonnement ligner på Nietzsches, men her finnes også et ikke-personlig substrat, en grunnleggende opplevelse av et “jeg”. Dette jeget tar form av bevisstheten *bakenfor* det vi til daglig konseptualiserer som oss selv, den u håndgripelige opplevelsen av å se sine egne tanker klemmes ut. Hvis et stykke bronse vekkes til live som et klingende horn, er det ikke bronzen vi holder ansvarlig for lyden, skriver Rimbaud. På samme måte eier ikke mennesket tankene sine, eller forfatteren ordene sine – de dukker bare opp for bevisstheten, som ropende stemmer i villmarken. Man kan tenke på poeten Gary Snyders parafrasering av Claude Levi-Strauss i *The Practice of the Wild* (1990): “The arts are the wilderness areas of the imagination surviving; like national parks; in the midst of civilized minds” (Snyder 2020:29).

Seerbrevenes metode for visjonær poesi er å skrive fra denne utemmede delen av bevisstheten. Gjennom å “forpøble seg” – å forstyrre alle sanser og bli kjent med hver mørke avkrok av seg selv, å leve ut alle lidenskaper og gå gjennom alle former for lidelse – postulerer Rimbaud at dikteren kan redusere seg selv til det essensielle, våkne fra drømmen om individualitet og bli til en *seer*; en fremmed for sine egne syner og et verktøy for den universelle intelligensen som inspirerer virkelig poesi (Mason, 2001:33). Med andre ord: “EG er ein annan”. Opplevelsen av subjektivitet blir et fenomen blant andre fenomener, noe som oppstår for blikket hos den seende. Dette blikket er et rått nærvær, snarere enn en subjektiv personlighet. Eller, for å gjøre den samme koblingen *Undis Brekke* gjør til Guds erklæring i første Mosebok: “Eg er den eg er”. Både Rimbaud og Gud arbeider utenfor rammene av grammatikkens etablerte strukturer når de skal beskrive seg selv. Den franske bibelens formulering, “je suis celui qui sui”, ville oversatt til engelsk blitt noe sånt som “I am he who am”, skriver Øyehaug (2014:47). Individet hos Rimbaud er dermed metaforisk beslektet med det guddommelige, gjennom å romme både første- og tredjeperson, både et “jeg” og en “annen”; en rå tilstedeværelse som verken identifiserer seg som subjekt eller objekt, men rommer begge posisjonene.

Camus opplever den subjektive erfaringen som tydelig adskilt fra omverden, men støter på et forklaringsproblem når han forsøker å definere hva denne subjektiviteten består i. Han kan erfare og interagere med verdens objekter, og dermed slutte seg til at de eksisterer. Men når han vender oppmerksomheten mot subjektet som erfarer objektene i den ytre verden, får han et problem: “For hvis jeg forsøker å gripe dette “jeg” som jeg er så sikker på, hvis jeg

forsøker å definere det og beskrive det kort, er det ikke lenger annet enn vann som renner mellom fingrene mine” (1994:20). Avstanden Camus insisterer på mellom subjektet og verden, er altså fundert på et subjekt han ikke er i stand til å finne, men likevel holder fast ved. Rimbaud tar konsekvensen av u håndgripeligheten i det personlige subjektet, og tolker ikke erfaringen sin som tilhørende et avgrenset og selv-identifisert “jeg”. Med kjernen i den absurde fremmedheten intakt blir han en del av verdens mangfoldige og uoversiktlige kaos, uten å ta eierskap til strømningene av “den universelle intelligensen” som uttrykker forbindelsen til helheten gjennom poesi. Det upersonlige subjektet til Rimbaud er integrert i verden, samtidig som erfaringen han beskriver, i all sin u håndgripelighet, uforklarlighet og ikke-personlige natur, fortsatt samsvarer med det absurde.

I *Undis Brekke* kobles Rimbauts “JE” til lyrikkens utsigelsesposisjon. I motsetning til den tradisjonelle epikkens tredjeperson, kan det lyriske subjektet som nevnt si at “jeg er her nå”, som Janss og Refsum formulerer det i *Lyrikkens liv* (Janss/Refsum 2010:21). Med referanse til Rimbaud problematiserer Øyehaug ideen om at det lyriske jeget kan identifiseres med den som skriver. Det som oppstår i en lyrisk tekst, er et “momentant og nærmast *kroppslig*” nærvær, men det er samtidig et sprang fra det personlige inn i det abstrakte (Øyehaug 2014:46). Det poetiske subjektet er dermed abstraherende og *tilnærmet* kroppsliggjørende i samme bevegelse. En kanskje forenklet måte å forstå denne spenningen på kan være at “jeget” som i lyrikken “er her nå” peker mot det rå nærværet som møter teksten, i øyeblikket den skrives og i øyeblikket den blir lest; en kontaktflate mellom subjektet og verden som er åpen i begge ender. Dermed skaper lyrikkens utsigelsesposisjon, som Gud og Rimbaud, en momentan samtidighet mellom “jeg” og “annen”, i form av diktets ikke-personlige og abstrakte – men *nesten* kroppslige – møte mellom diktet og individet.

I Øyehaug's noveller får den ironiske dobbeltheten, den selvrefleksive tendensen til å si at noe “er her” og samtidig avdekke at det “ikke er her”, ofte utslag i foranderlige fortellerperspektiv. Subjektene problematiserer gjerne eksplisitt opplevelsen av soliditet og ensrettethet, og skaper samtidig en opplevelse av ironisk-poetisk samtidighet. Det øyehaugske subjektet er en ikke-personlig nærværstilstand som lar grensene mykne mellom den menneskelige bevisstheten og omverden, uten å lande i noen avgrenset posisjon. Språket og virkelighetens frie spill fremstår i sammenvevd helhet og kan oppleves slik – glimtvis, virtuelt – som noe som både er der og ikke er der.

Det pluralistiske selvet og den pluralistiske teksten

En ytterligere stemme flettes inn i veven i *Undis Brekke* når en diskusjon under et smalahovelag kulminerer i dette sitatet av Roland Barthes: “The *I* that approaches the text is already a plurality of other texts, of infinite or, more precisely, lost codes (whose origins are lost)” (2014:42). I denne sammenhengen lar vi Barthes komplementere Rimbauds *resonnement*. Ikke bare mangler subjektet eierskap til sine egne tanker; selvet er som en tekst bestående av tapte koder fra andre tekster og språkuttrykk som aldri kan spores til noe endepunkt. Rimbauds visjonære og selv-negerende poesi kanalisere med denne logikken en fri flyt av tapte koders nye legeringer; en flyt som ikke bremses av jegets kontrollbehov. Med andre ord er både teksten og subjektet pluralistiske, uløselig knyttet til verden som en stadig foranderlig vev av forbindelseslinjer. I romanen visualiserer *Undis Brekke* effekten av å oppdage subjektets pluralitet på følgende vis “[E]in kunne føle at trådane, dei usynlege trådane *susa* bakover, pooooffffff, som om det var eit digert hòl i eg-et, med masse trådar bakover og bakover i eit verdsromsmørker, ein kunne ikkje følgje dei med blikket” (2014:43). Sånn ser det ut når soliditeten i det individuelle selvet og enkeltteksten oppløses til fordel for “eit konglomerat av tapte kodar” (2014:44). Et pluralistisk selv møter en pluralistisk tekst – begge deler uendelig mangefasettert og umulig å avgrense.

I boka det aktuelle sitatet kommer fra, *S/Z* (1970), argumenterer Barthes for tanken om den ideelle teksten som “writerly”. En slik tekst gjør leseren til forfatter, den endrer seg i et skapende spill i møte med leseren sin – altså det konglomeratet av koder den aktuelle leseren består av, i møte med teksten. En god fortolkning av teksten blir dermed til en verdsettelse av pluraliteten den peker mot, snarere enn en reduksjon til en avgrenset mening. Teksten åpner “a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach” (1974:5-6). Dermed er både tanken om objektivitet og subjektivitet illusjoner også for Barthes; alt som finnes i lesningen, er spillet av gjensidig avhengige relasjonelle forskyvninger i et nett av uavgrensede forgreininger (1974:10). Tekstens rammeverk er hele verden, og kontingent mening oppstår gjennom alle de funksjonelle forbindelseslinjene som

oppstår momentant i lesningen. En medskapende måte å interagere med en tekst på fungerer punkt for punkt, øyeblikk for øyeblikk, uten å sikte mot noen endelig avgrensede tolkning.

Den pluralistiske kvaliteten ved en tekst blir ifølge tenkningen i *S/Z* mer åpenbar jo mer “skriverlig” den er. Den skriverlige karakteren er i sin tur tydeligere jo mindre låst teksten er til fastsatt og regelmessig narrativ struktur, grammatikk og logikk. Klassiske tekster styrt av konvensjonelle regler vil dermed være av en mindre utpreget flertydighet enn en formmessig eksperimentell tekst, men har fortsatt en begrenset pluralitet knyttet til eksterne assosiasjoner og interne konnotasjoner mellom de uåtgripelige lagene av mening som oppstår i samspillet mellom tekstens enkeltsetninger og større strukturer (1974:8). Den formmessige ustabiliteten i Øyehaug's tekster kan fra dette perspektivet være med på å åpne for en mer skriverlig lesning av tekstene. Enkeltteksten blir et midlertidig knutepunkt i et nettverk av forbindelseslinjer – en invitasjon til leserens medvirkende spill med både tekstens og sine egne mer eller mindre tapte koder. Det som gjenstår er ikke lenger en individuell leser som møter en enkelttekst skrevet av en separat forfatter, i en verden av adskilte tekster og fenomener, men et radikalt åpent intertekstuellt nettverk som inkluderer alle disse størrelsene. Eller, som Jaques Derrida oppsummerte det: Det finnes ingenting utenfor teksten (Norris 1991:41). Leseren i møte med teksten kan dermed, som i Øyehaug's framstilling av Barthes' pluralistiske subjekt, begynne å gå i oppløsning i et “verdsromsmørker” av forbindelseslinjer som ikke leder mot noe fast endepunkt. Men, spørsmålet forblir det samme – hvis alt som finnes er mangetydighet og tilnærmet uavgrenset relativitet, er ikke det også en form for meningsløshet?

1.4: Forskyvninger, *metaxu* og hemmelighetstilstand

I romanen *Presens Maskin* deler virkeligheten seg i to parallelle univers på grunn av en feillesning; en mor og en datter blir skilt fra hverandre fordi moren feilleser et ord i en diktsamling. Anna sitter en dag på altanen og leser *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar* (1998) av Tua Forsström, mens den lille datteren Laura sykler på trehjuls sykkel i hagen. Når Anna feilleser ordet “trädgård” – altså hage – som det meningsløse ordet “tärdgård”, oppstår et flunkende nytt fenomen. Et ord som ikke finnes, men “*skulle kunne ha funnest*”, kommer til live og åpenbarer seg “som ei ny verd, eit parallelt univers”, og Laura sykler inn “i ein *tärdgård* i ei anna verd, i same hagen” (2018: 39–40). Moren glemmer datteren, men utvikler en dyp interesse både for språkets opphav, forskyvninger og metaforens evne til *forflytning*. På den måten dramatiserer romanen hvordan de språklige feillesningene våre av virkeligheten plasserer hver enkelt av oss i vår egen metaforiske verden, vårt eget parallelle univers. De radikale forskyvningene av mening gjør at Anna stiller spørsmål ved hva som er ekte. I og med at språket skaper bilder i bevisstheten, “heilt nærværende verder”, tenker hun i et oppjagd øyeblikk: “[T]enk om alt er ein gigantisk metafor!” (2018:146). Likevel opplever Anna en meningsfull enhet mellom språket og livet, til tross for mangelen på klare svar om hvor begge deler kommer fra, og hvordan språket forholder seg til livet. Hun finner et sammenfall mellom liv og språk i at opphavet til begge deler er “gøymt, uforståeleg og fullstendig gåtefullt, og at det er underleg at det går an å kjenne slik tindrande lukke ved noko ein er heilt utestengt frå, men samtidig *er*” (2018:126).

Vi finner ikke kjernen i verken språket eller livet, men *er* begge deler. Mot slutten av romanen får universets ekspansjon og språkets utglidning et mer urovekkende sammenfall: “Kva betyr dette, kva betyr alt, dersom galaksane skal sveve stadig lenger vekk frå oss [...]?” (2018:148). Det er et eksistensialistisk spørsmål, om muligheten for mening i lys av universets tomhet, og samtidig et litterært spørsmål, om hvilken mening som ligger i språkets forskyvninger og manglende entydige svar. Det er også et spørsmål om muligheten for å bryte ut av de parallelle språkuniversene våre og opprette virkelig *kontakt* – å ikke være alene. Disse spørsmålene er også sentrale i *Vonde blomar*; men i denne samlingen finnes en utpreget absurd *entusiasme* for måten alt forskyver seg. Videre skal vi se på en mulig forklaringsmodell for denne optimismen, gjennom Simone Weil og Inger Christensen.

I tenkningen til Simone Weil er det nettopp tingenes forskyvende natur som gir dem mening: “All created things refuse for me to be as ends. [...] The essence of created things is to be intermediaries. They are intermediaries leading from one to the other and there is no end to this. They are intermediaries leading to God. We have to experience them as such” (Weil 2003:145). Sitatet kommer fra *Gravity and Grace* (1947), en samling aforismer fra etterlatte tekster og notatbøker som ble utgitt fire år etter Weils død. I Weils mystisisme er den materielle verden totalt adskilt fra Gud – eller absolutt mening. Bare gjennom *dekreasjon*, å tømme oss selv og verden for soliditet, oppdager vi forbindelseslinjene til det transcendent. Den skapte verden er som en stengt dør mot det guddommelige; men samtidig den eneste mulige veien gjennom. Weil skriver: “Two prisoners whose cells adjoin communicate with each other by knocking on the door. The wall is the thing which separates them, but it is also their means of communication. It is the same with us and God. Every separation is a link” (2003:145). Her finnes en klar parallell til fremstillingen i *Presens Maskin* av hvordan språket fengsler hver og en av oss i vår egen konseptuelle virkelighet, men med en positiv vri; selve separasjonen skaper forbindelse. Opplever man ting som konkrete objekter, “as ends”, skiller de oss fra hverandre; ser man dem som broer, blir hver separasjon et forbindelsesledd. Disse forbindelsene er, i Weils språkbruk, *metaxu*. For å belyse bruken hennes av begrepet, kan det være verdt å ta en titt på hvordan det brukes i den tidligere nevnte dialogen fra Platons *Symposion*. I denne dialogen diskuterer Sokrates og Diotima kjærligheten, Eros. Diotima vil ikke definere Eros som verken god eller ond, guddommelig eller jordisk, men som tilhørende en kategori av medierende budbringere *mellom* himmel og jord: “Being in the middle of the two, they round out the whole and bind fast the all to all” (Cooper 1997:486).

I tenkningen til Weil får en tilsvarende medierende “mellomhet” uttrykk i alt som er menneskelig: “The *metaxu* form the region of good and evil. No human being should be deprived of his *metaxu*, that is to say of those relative and mixed blessings (home country, traditions, culture, etc.) which warm and nourish the soul“ (Weil 2003:147). Det gode og det onde er i denne sammenhengen kontingente, relative størrelser, og de blandede velsignelsene hun lister opp – hjemlandet, tradisjoner og kultur – har det fellestrekket at de ikke enkelt kan oppsummeres som konkrete *ting*. Mellomheten, *metaxu*, er ikke adskilte fysiske fenomener med iboende gode og dårlige kvaliteter. De er medierende størrelser som knytter andre relative fenomener sammen; de binder “the all to the all”. *Metaxu* er det kontingente som skaper forbindelseslinjer; måten tingenes mellomhet åpner for helhet.

En lignende tanke finnes hos den danske poeten Inger Christensen, en av forfatterne Øyehaug oftest refererer til i tekstene sine. Christensen er smertelig klar over språkets begrensninger, men beskriver i essayet “Den naive leser” fra samlingen *Hemmelighetstilstanden* (2000) hvordan hun later som at ordene har “direkte berøring med fenomenene de viser til, så det blir mulig for verden å finne mening i seg selv” (Christensen 2017:13). Christensen er tydelig på at hun bare “later som”, ikke nødvendigvis fordi hun ønsker det selv, men fordi det å skape mening er en uunngåelig bieffekt av å være en del av verden. Hun later som hun kan *tre tilbake som person*, slik at språket får uttrykke seg selv, og nærmest som et produkt av biologien finne fram til sin egen forhåndsbestemte mening. Menneskespråkets iboende mening ligger i å slutte seg til verdens biosfære av tegnsystemer, “selve leselighetens naturlige og historiske prosess”, og å omsider nærme seg forståelsens grenser. Christensen skriver: “Det er ute ved dette grensestedet, som egentlig ligger langt ute i tankene våre, at vi underveis fører denne samtalen mellom leselighet og uleselighet som vi forsøksvis kaller gud” (2017:15). For henne er den arketypiske forestillingen om en altomfattende verdensbok, som Bibelen, et forsøk på å tilnærme seg “det diktet som er universets eget” (2017:15).

Det poetiske er et forsøk på å oppdage språklige forbindelseslinjer til det universelle, som i konkret forstand hele tiden unndrar seg, men i overført betydning er tilgjengelig hvert steg på veien: “det er først når man begir seg ut i det tomme rommet man kan kjenne broen under føttene” (2017:44). Å oppdage denne kontakten er å oppdage det Christensen kaller “hemmelighetstilstanden”, et uttrykk hun låner fra Novalis. Også han var på utkikk etter en sammensmelting mellom ord og fenomen, noe Christensen mener han tilnærmet seg i den følgende formuleringen: “‘Das Äussere ist ein in einen Geheimnizustand erhobenes Innere’ – den ytre verden er en til hemmelighetstilstand oppløftet indre verden” (2017:16). Som hos Nietzsche oppstår det ytre i det indre, som et inderliggjort og poetisk møtepunkt mellom bevissthet og sanseintrykk. Fra perspektivet til både Novalis og Nietzsche er den ytre verden en metaforisk fortolkning av en ‘uleselig’ indre erfaring, som blir gjort leselig gjennom språk. Oppløsningen av en konkret ytre verden avdekker en enhetlig relasjonell prosess som samler det menneskelige, språklige og universelle: “For som menneske kan man simpelthen ikke unngå å være en del av den kunstneriske prosessen hvor utspring, tilblivelse og virkning uløselig er bundet sammen” (2017:24). Slik oppstår mening; gjennom å omfavne sin egen naive lesning av verden som skapende prosess, som poesi. Eller, med andre ord – gjennom lek. Christensen avslutter “Den naive leser” med et avsnitt som fortjener å gjengis i helhet:

Men enten det nå skrives dikt på den ene eller den andre måten, enten jeg later som om det er språket eller jeg som skriver – enten jeg rett og slett leser verden eller sier at jeg er en del av verden som leser verden, og at den dermed leser seg selv, så er og blir jeg den naive leser, en innfødt som aldri kan se sin verden utenfra. Og diktet mitt vil ha samme forholdet til universet som øyet har til sin egen netthinne. Men det ser i hvert fall. Og det leser videre (2017:17)

Her beskriver Christensen en tilstand hvor leseligheten og uleseligheten møtes; hvor virkeligheten og vår diktende omgang med den finner et meningsgivende sammenfall. Vi kan ikke se oss selv utenfra, eller dypest sett se oss selv i det hele tatt; vender man blikket tilbake mot sin egen netthinne, finner man bare et åpent tomrom som gir plass til hele verden. Fra denne ikke-posisjonen, hvor subjektet ikke kan skilles fra universet som helhet, er det beste vi kan gjøre å lene oss inn i den skapende samtidigheten mellom vår egen dekreasjon og den naive lesningen av verden som *metaxu*. Resultatet blir en lekende utforskning av en absurd trådlabyrint, hvor vi alltid kan minne oss selv på at veggene er laget av tomhet, og at grensene kan krysses når som helst.

Det ironiske subjektet har det Øyehaug i en referanse til Kierkegaard kaller *negativ frihet* – “thi den Virkelighed, der skal give det Indhold, er der ikke, det er frit fra den Bundethed, i hvilken den givne Virkelighed holde Subjectet, men det er negativt frit og som saadant svævende, fordi der Intet er, der holder det (Øyehaug 2002:57). Når ironikeren først begynner å trekke i løse tråder, som de Man påpekte, begynner fort hele veven av subjekt, tekst og verden å rakne. På oppsiden, skriver Kierkegaard, kan den ironiske opplevelsen av å alltid være i fritt fall bli til et frigjørende svev: “Men netop denne Frihed, denne Svæven, giver Ironikeren en vis Enthusiasme, idet han ligesom beruser sig i Mulighedernes Uendelighed» (2002:57). Mangelen på en reddende tråd å klamre seg til i fallet, blir i seg selv et skapende potensial; Øyehaug's metamoderne dekreasjon gir plass for uendelige nye varianter av selvoppløsende form. I den neste delen av oppgaven skal vi se hvordan novellene i *Vonde blommar* reflekterer dette spillet mellom brudd og sammenheng, oppløsning og form.

del 2: *Vonde blomar*

Fuglar

På overflaten er kanskje “Fuglar”, åpningsteksten i *Vonde blomar*; den formmessig mest klassiske novellen i hele samlingen. Allerede første linje tar leseren direkte inn i en uhørt hendelse, en kafkaesk metamorfose: “Då eg sat på doen og menstruerte, fall ein ganske stor bit av hjernen min ned i doskåla” (Øyehaug 2020:7). Denne dypt kroppslige og mildt sjokkerende setningen introduserer flere av trådene denne oppgaven følger med absurd letthet. I løpet av bare noen få ord introduseres klassiske formgrep for novellesjangeren – en umiddelbar inngang til handlingen og en uhørt hendelse – samtidig med at en oppløsning av form foregår i narrativet. En del av jeg-fortellerens hjerne, den kroppsdelen vi gjerne anser som det aller mest vesentlige ved individet, sklir ut av kroppen som en del av menstruasjonen. Åpningen av samlingen fungerer dermed som et varsel om at ikke engang det mest grunnleggende står på trygg grunn, og setter tonen for resten av tekstene. Både narrativ og personlig integritet står på spill helt fra begynnelsen av; en del av fortellerens hjerne har sklidd ut, og det innebærer at leseren ikke kan ta noen ting for gitt i fortsettelsen.

Den relativt korte novellen, på knappe seks små sider, starter direkte med det som framstår som tekstens kjernehendelse: tapet av hjernebiten. Resten av teksten utforsker konsekvensene. Hovedpersonen, Nina, framstilles som en ganske alminnelig småbarnsmor, og hun tar i første omgang hjernemenstruasjonen med fatning: “Eg sa ingenting om det då eg kom inn att på kjøkkenet, berre sette meg til å ete taco som vanleg” (2020:7). Det første hun gjør er å sjekke om hun fortsatt “fungerer”, som for henne ser ut til å bety å ha normal forståelse av språk og konsepter. Hun tester om hun forstår anmodninger som “send meg rømmen”, om hun husker navn og alder på mann og barn, hun går gjennom alfabetet innvendig og sjekker om hun husker slektslinjene. Til tross for den ytre roen ligger det et visst kontrollbehov i måten hun foretar denne stilltiende gjennomgangen av inventaret i sin egen virkelighet, redusert til de språklige og konseptuelle grunnmurene. Som hun oppsummerer det selv: “Alt verka å vere på plass” (2002:7).

Det som snart viser seg å ikke være på plass, er all kunnskapen hennes som doktorgradsstipendiat i ornitologi – på arbeidsrommet henger en utstoppet fugl, og hun aner ikke hva det er. I stedet møter hun fuglen uten forhåndsdefinerte konsepter om fenomenet, i et radikalt tilfelle av underliggjøring. Den tekniske måten hun beskriver fuglen som en “ting”, som en ujevnt utformet halvmåne med en spiss liten tupp på enden, gul underside, flerfarget overside og “noko som når eg såg nærare på det, likna eit menneskeleg auge, berre at det mangla det kvite” (2020:7), gjør det i første omgang vanskelig for leseren å gjette at hun beskriver en utstoppet meis. Når hun ber den ti år gamle sønnen sin om hjelp til å identifisere fenomenet, blir han bare redd for at moren skal bli sint for at han ikke er i stand til å fastslå nøyaktig hvilken type meis det dreier seg om, noe som sier en del om hvor rigid hun har pleid å være på temaet. Med utgangspunkt i det lille hun får ut av sønnen før han oppgitt slenger igjen døren og forsvinner, får Nina snart googlet seg til litt informasjon om fugler. Det vekker en barnlig entusiasme i henne å oppdage at de er levende skapninger, at kulen på den ene siden er et hode, at den spisse tuppen kalles nebb – og, ikke minst, det som kanskje er fuglenes definerende karakteristikk: “Og fuglar kunne faktisk flyge, dette måtte eg le høgt av då eg oppdaga det. Her fanst det altså vesen som kunne flyge!” (2020:8). Like etterpå oppdager hun doktorgradsavhandlingen sin liggende på verktøylinjen på datamaskinen, og finner ut at hun skal disputere for doktorgraden om revmatisme i bekkasinfamilien ved Universitetet i Bergen tre uker senere.

Hjernemenstruasjonen har altså tatt med seg alt som har med hovedpersonens fagkunnskap å gjøre, og fenomenet fugl er et blankt lerret for henne, en helt ny tilsynekomst. Det medfører sterk angst knyttet til doktorgraden, men en nyvunnen begeistring for fuglen i seg selv: “Eg kjende meg lamslått, kvalm og redd, men plutselig kom det eit vesen flygande gjennom lufta og landa på verandaen utanfor kontorvindaugget mitt, og såg på meg gjennom vindaugget. Eg måtte le høgt, eg hadde aldri sett noko slikt før” (2020:9). Den ganske normale skjæren som tripper på rekkverket utenfor har, for å bruke Viktor Sjklovskijs velkjente uttrykk, blitt *desautomatisert* for Nina. I følge Sjklovskij er det en slik prosess som utgjør kunstens grunnleggende funksjon; persepsjonen vår er i det daglige så gjennomgående automatisert at vi knapt opplever verden omkring oss. Kunsten fungerer som en underliggjøring, et desautomatiserende grep som forlenger persepsjonsprosessen og lar oss se fenomenet på nytt, heller enn å bare gjenkjenne det på et konseptuelt plan.

I artikkelen “Kunsten som grep” formulerer Sjklovskij det slik: “[F]or at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst” (Kittang et al. 2003:18). Det å konseptualisere fenomenet stein som “stein” gjør at den ikke lenger fremstår som en virkelig stein; vil vi oppleve steinen som stein, må vi glemme at vi har med en “stein” å gjøre. I Ninas tilfelle er det godt mulig at det å skrive en doktorgradsavhandling om revmatisme i bekkasinfamilien langt på vei har fått henne til å la fenomenet fugl stivne i en kompleks rekke språklige, tekniske og konseptuelle automatiseringer. Å menstruere ut den konseptuelle kunnskapen avføder en ny tilsynekomst av fuglen som kunstverk. Den samme opprinnelige entusiasmen som på et eller annet tidspunkt begynte å ta form av et nevrotisk kontrollbehov over sønnens kunnskap om navnene på fuglearter finner igjen uttrykk i lattermild begeistring over synet av en svart og hvit skapning som i et øyeblikk tripper på verandarekkverket og titter inn vinduet før den flyr avgårde. Vi får se fenomenet fugl *bli til* for Nina, ta form ut av et ingenting, fra det hullet i hjernen der konseptet “fugl” ikke finnes. Eller, som Sjklovskij skriver: “Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til, er i kunsten uviktig” (2003:18).

Hovedeksempelet Sjklovskij bruker på hvordan underliggjøringen fungerer som virkemiddel, er hvordan Lev Tolstoj i tekstene sine ofte beskriver ting uten å endre det han ser, og likevel “ikke nevner tingen ved navn, men beskriver den som om den sees for første gang, samtidig som han i beskrivelsen av tingen ikke bruker de vanlige betegnelser for dens deler, men bruker betegnelser fra tilsvarende deler hos andre ting” (2003:19). På samme måte blir den utstoppede meisen for Nina en ujevn halvmåne med en spiss tupp og utskjæringer som ligner parallelle linjer mot en flat ende. Siden hun ikke lenger har konseptuelt språk for å beskrive fenomenet fugl, kan hun ikke annet enn å plukke tilsynekomsten fra hverandre og foreta en metaforisk dekonstruksjon, en analytisk transponering av det hun ser over i nærmeste språklige og konseptuelle assosiasjon. Dermed gjør Nina i møtet med den utstoppede fuglen en uforvarende glidning fra å være ornitolog til å bli en forvirret poet.

Likevel – ektemannen blir bekymret når han merker at hun ikke er i stand til å gjenkjenne en vanlig skjære, og ber Nina ta en ukes pause hos foreldrene for å få litt hvile i det som for familien fremstår som et nervøst sammenbrudd i forkant av disputasen. Når hun ankommer barndomshjemmet på Sunnmøre, gjør foreldrene etter instruksjoner fra ektemannen sitt beste for å få henne til å ikke tenke på fugler i det hele tatt. Dermed oppstår en ny negering – der det

tidligere var konseptet fugl som forsvant for henne, blir nå også fenomenet forsøkt skjult. Foreldrene får henne til å bruke tid på å sove, de tar henne med på kino, går turer. Hver gang det dukker opp en fugl, gjør de sitt beste for å late som om den ikke er der. Det topper seg når Nina og moren går forbi en halvmeter stor hubro: “[...] eg peika, mens ho blei opptatt med å hente ein kvikkklunsj fram frå anorakklomma, ho knekte av ein bit og sa: Her” (2020:10). Moren skaper en abrupt avledning fra fenomenet hubro, med en sjokoladebit som avledningsmanøver og belønning.

Når et barn lærer språk, er det naturlig nok at foreldrene stadig vender oppmerksomheten fra fenomenet til ordet, som et ledd i installasjonen av et allment kommunikasjonsapparat, og sosialiseringen av barnet. Sånn sett er oppdragelsens rolle det motsatte av kunstens – den introduserer automatiserte snarveier som lærer oss å gjenkjenne fenomenet som konsept. I den delvis regressive tilstanden Nina befinner seg i, oppstår derimot en absurd og uhjemlig form for oppdragelse som vender oppmerksomheten bort fra begge deler. Fugler blir en hemmelighet, noe hun ikke skal tenke på, som om de ikke finnes. Hensikten er god, men fører til at hun tvinges inn i en infantil tilværelse, der hun i forsøket på å lære seg å kategorisere vanlige fugleslag må snike til seg informasjon, mens håpløsheten over den tapte kunnskapen bare vokser. Senere overhører hun moren fortelle faren om hendelsen – hubro er sjelden i området, moren har aldri sett en før. Nina googler: “Vi hadde sett ein hubro. No, då eg ikkje lenger forstod å sette pris på det. Eg hadde ikkje eingong klart å plassere den lubne og visstnok svært sjeldne fuglen i ugle-familien” (2020:10). Slik blir det som kunne vært barnlig og underliggjort begeistring for hubro-fenomenet, redusert til skam over å ikke forstå betydningen av hubro som konsept – som en “sjelden fugl”.

Fornektelsen av fugl foregår helt til moren, i et forsøk på avlede Nina fra å lese seg opp om bekkasinfamilien, setter henne til å sortere gamle familiebilder fra en kasse på loftet. I en intim og melankolsk scene finner hun barndomsbilder fra en tur til fuglefjellet på Runde, en liten øy som også i virkeligheten er kjent for store mengder hekkende fugl av relativt sjeldne arter. Et bilde skildres av Nina og søsknene: “[H]året vårt blåste i vinden, og vi smilte og lo til fotografen. Nedanfor oss var det ein bratt fjellvegg, med tusenvis av kvite prikkar” (2020:11). Hun viser bildet til faren, som øver på Händels *Messias* til en julekonsert, og spør ham hva de hvite prikkene er. Først unngår han spørsmålet, og later som om han ikke ser hva det er hun peker på. Likevel, når hun spør direkte om det hun peker på er en fugl i luften,

vedgår han med et sukk at “det kan vel hende”, og at bildet kommer fra en tur til fuglefjellet (2020:11). Noe ved farens plutselige ærlighet og Ninas oppdagelse av hvor dypt tapet stikker åpner en nærhet mellom de to: “Han klappa meg på kinnet. Det går bra, sa han. Det kjem til å gå bra. Du treng ikkje å grue deg. Han gav meg ein klem, og eg måtte gråte litt” (2020:11). Dette forsiktige bristepunktet er det nærmeste Nina kommer til å røpe hva som har skjedd med henne, men hun holder fortsatt tett om både tapet av hjernebiten og all kunnskapen om fugler hun noengang har hatt. Hun blir igjen bevisst på hvor lite tid hun har til å opparbeide kunnskapen som trengs for å forsvare oppgaven, og blir sittende med angsten for at det ikke går – “at eg kom til å stå der som ein idiot, med spreidd kunnskap om bekkasinfamilien” (2020:11). De tusenvis av hvite prikkene på fotografiet blir et potent uttrykk for en flod av tapt kunnskap, tapt opplevelse, tapt sosial status og tapt identitet.

Resten av teksten fortsetter å utforske forholdet mellom konseptuell kunnskap og identitet. Etter hvert som Nina leser seg mer opp på, begynner hun å gjenoppdage interessen som i utgangspunktet må ha fått henne til å studere dem: “Der fanst ulike typar, og dei var fascinerende berre gjennom namna. Der fanst til dømes enkeltbekkasin og dobbelbekkasin. Det var litt som, hadde eg tenkt, der skulle finnast eit enkelt-eg og eit dobbelt-eg” (2020:11). Hva vil det si å være et dobbelt-jeg? Når Nina ser et bilde av en dobbelbekkasin med åpent nebb, feiltolker hun det som i virkeligheten er to deler av det samme nebbet som hvert sitt separate nebb, og antar at dette er grunnen til at den har “dette dobbelte i namnet”. Feiltolkningen av det som i praksis er to deler av ett og samme fenomen, et nebb, ser ut til å avspeile en splittelse hun opplever i sin egen identitet. Dersom tanken om et enkelt-jeg peker mot en grunnleggende, enhetlig form av jeg-et som fenomen, ser dobbelt-jeget ut til å peke mot en konseptuell misforståelse som splitter opplevelsen av et sammenhengende fenomen i to separate deler – som med det delte nebbet. Språket introduserer uvegerlig rom for feiltolkning, feilidentifikasjon og dermed splittelse av fenomenet; det som var et enkelt-jeg kan bli et dobbelt-jeg, eller et ironisk “«à la fois soi et un autre», Likevel oppleves tapet av konsepter som en identitetsmessig reduksjon for Nina, noe som kanskje belyser begeistringen hennes over å lære at det også finnes en “halvenkel kvartbekkasin”. Det at denne fuglen under stup sies å høres ut som en galopperende hest, utløser et slående mentalt scenario hos henne:

Eg såg for meg dette: at eg stod på ei slette og hørde ein galopperande hest nærme seg, så eg snudde meg etter lyden, men der såg eg i staden ein stupande fugl. Eg måtte gråte igjen. Dette var meg. Eg stod på ei slette og lytta etter den eg hadde vore, men så var det den eg var no, som kom gåande. Ikkje ein galopperande hest, men ein stupande fugl (2020:12).

Dette drømmeaktige avsnittet ser ut til å peke mot en identifikasjon mellom Nina og den halvenkle kvartbekkasinen – den mindre og mer kortbeinte varianten av enkeltbekkasinen. Samtidig brytes illusjonen av bakkekontakt, trygghet og styrke som det mentale bildet av den galopperende hesten i et øyeblikk skapte. De galopperende høvene er bare en feiltolket lyd, en metaforisk overføring av hvordan det høres ut når den lille fuglen slår med vingene i løse luften. Nina ser seg selv som en stupende fugl, i fritt fall – og dessuten som en redusert variant av hva enn det måtte bety å være som den normsettende enkeltbekkasinen. Det å gjennomskue både språkets reduktive karakter og virkelighetens illusjoner blir en dyp skuffelse; ingen av delene tilbyr noen varig følelse av enhetlig identitet.

I novellens siste avsnitt er Nina på fjelltur alene, og på en stein i et stille fjellvann oppdager hun det hun tror må være en enkeltbekkasin. Dermed får hun en sjanse til å anvende den kunnskapen hun har tilegnet seg de siste dagene: “Han stod stille, på éin fot, og såg ut til å vade, altså det vi seier om fuglar som kikar ut over vassflata etter mat” (2020:13). Synet av fuglen gjør henne så begeistret at hun ikke klarer å holde seg fra å ta et brått skritt fram, så fuglen blir skremt opp i luften. Dermed blir Nina i stand til å stadfeste at det faktisk er en enkeltbekkasin: “For i motsetnad til dobbelbekkasinen lettar ikkje enkelbekkasinen rett opp, men flaksar liksom formålslaust hit og dit, nett slik dette eksemplaret av bekkasinfamilien gjorde. Yes, sa eg til meg sjølv, som om eg nettopp hadde vunne ein konkurranse” (2020:13). Like etter blir hun oppmerksom på at hun er alene, uten andre vitner til den lille seieren enn det stille vannet, den klare luften og de snøklede fjellene. Naturfenomenenes likegyldighet ser ut til å sprekke nok en boble: “Var det difor eg kjende meg så trist?” (2020:13). Hun ser for seg sønnens litt redde ansikt når han trodde hun ville han skulle klassifisere den utstoppede meisen på kontoret, mens hun bare lurte på hva en fugl i det hele tatt var: “Kven hadde eg egentleg blitt, tenkte eg mens eg sat på ein stein ved vatnet og skrella ein appelsin, som blei sint på ungane mine fordi dei ikkje kunne klassifisere ei meis?” (2020:13). Mot slutten av teksten oppnår Nina en form for selvinnsikt hun ikke har gitt uttrykk for tidligere;

forvirringen og jaget etter å gjenvinne tapt kunnskap faller til ro, skildringene glir over i en mer lyrisk modus, og hun blir ganske enkelt sittende på en stein og skrelle appelsin. Dermed får også det hun faktisk føler og erfarer større plass. Tekstens siste setninger uttrykker både sårhet og en gryende avklarhet:

Kva var det eg kjende, kvifor måtte eg plutselig gråte, kvifor kjendest det som om eg hadde kjærleikssorg, som jo er ei merkeleg form for sorg sidan det du har mista, framleis finst?
 Vatnet svarte ikkje, ikkje fjella heller, men lufta rundt meg var heilt tindrande klar (2020:13).

Verken vannet eller fjellene kan svare på de retoriske spørsmålene hennes – hvem hun er, hvor følelsen av kjærlighets sorg kommer fra – men *luften* er “heilt tindrande klar”. Det ligger et uuttalt svar i det kalde, klare tomrommet; et svar som er tindrende klart nettopp fordi det er utenfor språket. I likhet med de fleste av Øyehaug's personer, er Nina en fortolker. Situasjonen hennes i novellen er som å være en fortolkende Theseus i en labyrint laget av tråd, komplett utstyrt med en ledetråd fra Ariadne, men å plutselig miste ethvert konsept om hva en tråd er for noe. Dermed kommer tomrommet som ifølge Ruskin og Miller markerer labyrintens vegger til syne, i form av klar luft. Svaret hun lette etter i kjernen av labyrinten er overalt og ingen steder. Fra start til slutt kan novellen leses som en fenomenologisk reduksjon, en dekonstruksjon av stadig flere lag av konseptuell, psykologisk og sansemessig erfaring. Spørsmålet som gjennomgående blir stilt er – hva *er* dette? Hva er fenomenene som erfares, hva vil det si å navngi dem, hva vil det si å miste seg selv, og – ikke minst – hva slags “selv” er det som erfarer dette tapet. Ingen av spørsmålene får et enhetlig svar.

Det ser ut til at spørsmålet om identitet utgjør det såreste punktet, og de tre gangene hun gråter i løpet av teksten er når hun oppdager sin egen manglende kunnskap om hvem hun er. Den første gangen er når faren trøster henne for at hun ikke husker turene til fuglefjellet som barn, og trenger hjelp til å gjenkjenne de svevende prikkene på bildet som fugler. Den andre gangen er når hun dagdrømmer, og lytter etter den hun pleide å være i lyden av en galopperende hest; gråten kommer når hun oppdager at lyden er en illusjon skapt av vingene til en stupende kvartbakkasin. Den tredje gangen er når hun i novellens siste linjer stiller direkte spørsmål ved hvem hun er og hva hun har blitt, og bare finner stillhet.

Den fortolkende siden ved henne forsøker hele tiden å holde seg selv og verden fast i noe solid, og ser etter mening i klassifiseringer, men oppdager bare mer og mer tomrom. Når

hun innser at ikke en gang den feilfrie identifikasjonen av en enkeltbekkasin ved et fjellvann har noen betydning i seg selv, går jakten på konseptuell mening i oppløsning. Det som henger igjen i luften er følelsen av kjærlighetssorg, som i Øyehaug's formulering “jo er ei merkeleg form for sorg, sidan det du har mista, framleis finst” (2020:13). Selv om hun har mistet kunnskapen om fugler, finnes fortsatt fenomenet. Selv om hun har mistet identiteten som ornitolog, finnes fortsatt et opplevd “jag”, sittende på en stein i et tindrende klart erfaringsrom som favner en hel verden av erfaringsmuligheter, uten å i seg selv ta stilling til språklige distinksjoner. Nina har mistet konseptuell soliditet, men finner en stilltiende klarhet. I denne stillheten får virkeligheten komme til syne igjen, som syn i stedet for gjenkjennelse.

Denne gjennomgangen av “Fuglar” har fokusert mye på forholdet mellom fenomen og konsept, eller det Sjklovskij kunne kalt den persiperte “tingen”, og ordene vi bruker for å skildre det som erfares. Å lese gjennom denne matrisen er selvfølgelig også å sette klamper på teksten, og å redusere novellen som fenomen til en begrenset konseptuell enhet – altså nettopp det jeg mener å finne en kritikk av i teksten. Kanskje er det likevel mulig å finne en vei ut av denne begrensningen gjennom Sjklovskijs tenkning om underliggjøring.

Mot slutten av “Kunsten som grep” beskriver han hvordan den forlengede persepsjonsprosessen underliggjøringen åpner, for avdekker fenomenet som et *kontinuum*: “[D]et er kunstskaperens mål at vi skal se dette kunstneriske, som derfor “kunstig” er skapt slik at persepsjonen av det blir oppholdt og derved når det høyeste grad av intensitet og varighet, hvorved tingen ikke oppfattes som en avgrenset gjenstand, men som et kontinuum” (2003:26). Sett fra dette perspektivet, handler ikke teksten om noen ting annet enn selve persepsjonen den igangsetter hos leseren. Teksten er ikke en ting i seg selv, men et kontinuum, en bevissthetsprosess, tilblivelse.

Som en kort analogi – om man skulle være på en oppsetning av en opera, er det ikke stemmen til solisten som utgjør kunstverket. Det er heller ikke ordene, melodien, framføringen, kostymene, orkesteret, dirigenten, akustikken i salen eller hva enn man måtte sitte og tenke på i publikum. Det Sjklovskij ser ut til å peke mot, er at kunstverket gjennom underliggjøring tar form av en uavgrenset erfaring som rommer alle disse variablene, og alt annet som måtte ha en påvirkning på opplevelsen. Den desautomatiserte persepsjonen blir i seg selv kunstverket; et kontinuum av uavgrenset erfaring. Fuglen kan være et glimrende bilde på “tingen” som kontinuum, fordi den ikke forholder seg til romlige begrensninger –

fuglen navigerer og markerer et svimlende rom omkring seg, uten å sette spor i luften. Den kan også illustrere friheten i Kierkegaards ironiske subjekt, i spillet mellom fritt fall og “svæven”; måten en entusiastisk frihet forblir, selv om språklige konstruksjoner viser seg å falle fra hverandre. For Sjklovskij er underliggjøringen et teknisk grep, og dermed “kunstig”, men kan altså i ytterste konsekvens åpne for en total sammensmeltning av kunstverket og verden i mottakerens erfaring. Når Nina blir bevisst på naturens likegyldighet til den konseptuelle kunnskapen hennes, og luftens tindrende klarhet omkring seg, forsvinner kanskje også noe av avstanden også for henne.

Som Roland Barthes skriver i åpningen av *S/Z*: “There are said to be certain Buddhists whose ascetic practices enable them to see a whole landscape in a bean” (Barthes 1974:4). Å si at teksten handler om noe, med adskilt form og innhold, er å misforstå hva en tekst er. Lest på denne måten åpner “Fuglar” samlingen som en invitasjon til å la avgrensede distinksjoner skli ut av leserens hjerne.

Tråden

Dersom “Fuglar” peker mot tingen som kontinuum, begynner grensene for alvor å flyte over i samlingens neste novelle, “Tråden”. Denne korte teksten, sammen med de tre påfølgende i det som blir en liten serie (“Tråden 2”, “Tråden 3” og “Tråden 4”), utgjør en selvoppløsende vev som bryter ned sin egen avgrensethet ved å fortløpende problematisere og destabilisere fortellerperspektiv, subjektivitet, kausalitet og narrativ struktur. Ikke minst utfordrer tekstene soliditeten i både det litterære og det personlige subjektet. Over de neste sidene vil jeg først gjøre en drøftende gjennomgang av den første teksten i serien, og deretter drøfte måten den og de påfølgende tre tekstene dekonstruerer tanker om det enhetlige subjektet og det lineære narrativet, i lys av Jonathan Cullers artikkel “Apostrophe” (1981).

Teksten begynner med en drømmescene: “Det er ingen andre i bassenget. Overflata til vatnet er skinande og stille, og vatnet er djupt og lyseblått. Ingen veit at eg no stig ned i bassenget. Men no drøyer eg visst” (2020:14). Fortellerstemmen tilhører en dement kvinne som ligger for døden, og glir inn og ut av forvirrede tanker, drømmer, assosiasjoner og metalitterære spekulasjoner. På den måten mister fortelleren troverdighet helt fra begynnelsen

av, til tross for sine egne forsøk på å avklare situasjonen og etablere en form for stabilitet: “Eg ser handa mi der nede på dyna, rynkete og tynn. Eg er ikkje i noko basseng. Eg er på rommet mitt på sjukeheimen, og klokka er åtte om morgonen. Det er lucia-dagen, og eg ventar på at nokon skal kome inn til meg og synge. Eg berre sovna mens eg venta” (2020:14).

Forventningene fortelleren knytter til luciadagen balanserer mellom barnlig glede og dødsbevissthet, symbolsk uttrykt i spillet mellom lys og mørke. Hun ligger i et mørkt rom, så vidt opplyst av et nødutgangsskilt, og venter på å få høre luciatoget og den tilhørende sangen nærme seg fra ute på gangen. Mens hun venter, gjengir hun åpningslinjen fra sangteksten med den samme typen feil et lite barn kunne gjort – som en meningsløs setning med en viss lydlikhet – og drømmer seg tilbake til barndommens opplevelse av mørket, glitteret, lysene og musikken som noe “glitrande, trygt og hemmeleg” (2020:14). Tanken på luciatoget fyller henne med en barnlig lykkefølelse som gir henne lyst til å springe, men er samtidig tydelig knyttet til døden: “Dei skal stige inn, med tende lys. Slik eg ser for meg at eg skal gjere, snart. Lyset mitt skal renne ut i mørkeret som ei lita elv” (2020:15). Hun venter på døden med den samme følelsen av entusiasme, trygghet og hemmelighetsfullhet hun opplevde da hun gledet seg til lucia-dagen som barn.

I det neste avsnittet begynner den gamle kvinnen å stille spørsmål ved hvor hun er, og hva som foregår i teksten: “Og kven er egentleg ‘eg’ i denne novella? Eg kan umogeleg vere meg, eg med handa på dyna. Eg kan umogeleg vere med i ei novelle, og det kan ikkje vere meg som fortel” (2020:15). Når førstepersonsfortelleren blir oppmerksom på at hun befinner seg i en fiksjon, begynner den prosaiske avstanden mellom fortellernivået og handlingsplanet å kollapse. I stedet oppstår en lyrisk nærhet mellom fortelleren og det som blir fortalt: “Likevel... Det er som om det som kunne ha vore meg, samlar seg i dette ordet, ‘eg’, og lèt alle moglegheitene spele seg ut, i den notida som desse setningane jo påstår at hender, her” (2020:15). Betegnelsen “jeg” peker ikke lenger mot verken fortelleren eller hovedpersonen, men sikter mot å romme hele den lyriske utsigelsens “jeg er her nå” – en tilstand av åpen bevissthet. Både bassenget og lyset kan forstås som symboler for denne utflytende tilstanden. Samtidig blir utsigelsen avdekket som en språkhandling, en påstand. Det metalitterære planet etablerer en permanent parabase; teksten har uopprettelig avslørt seg selv som tekst, og demonstrert sin egen iboende ironi. Likevel fremstår ikke problematiseringen av jegets integritet som en benektelse av meningsproduksjon; tekstens “jeg” postulerer heller en nåtid hvor alle fortolkningsmuligheter kan spille seg ut samtidig; et poetisk-ironisk mulighetsrom.

Det eneste fortelleren opplever som sikkert, er at det foregår en form for kommunikasjon: “Viss det var slik at eg faktisk låg i eit rom på sjukeheimen eller sjukehuset og døde inn og ut av denne augneblinken, ville eg jo ikkje vere i stand til å formidle det til nokon, til deg, på denne måten. Men så er eg visst i stand til det likevel, og det gjer meg forundra” (2020:15). Her etablerer teksten et “du”, en mottaker, men akkurat hvem eller hva denne mottakeren er, virker mindre relevant for jeget enn følelsen av at noe blir formidlet.

I neste avsnitt vurderer jeget om hun har blitt dramatisert, og foretrekker tanken på en visuell framstilling framfor en språklig: “Eg ser for meg at den rette måten denne tilstanden min skulle bli formidla på, ikkje ville vere gjennom tanketrådar og ord, men gjennom bilete, som skulle gli sakte forbi blikket ditt” (2020:15). Fortellerens forvirring over situasjonen ser ut til å bunne i et behov for klar kommunikasjon, og behovet for å ikke være alene om opplevelsen av å være til. Å overføre erfaringen visuelt, i skiftende bilder – av bassenget, hånden på dynen, drenet opp mot taket i saktefilm – fremstår for jeget som et mer kontaktskapende uttrykk enn “tanketrådar og ord”.

I *Camera Lucida* (1980) beskriver Roland Barthes fotografiet som en pekefinger rettet mot en singularær hendelse, reproduisert med en viss hermeneutisk *matthet*, en mangel på iboende symbolsk ladning: “the Photograph is never anything but an antiphon of ‘Look’, ‘See’, ‘Here it is’” (Barthes 2000:5). Fotografiets utpeking vender fokuset direkte mot motivet, uten å ta språklige omveier i måten det representerer. Dermed fremstår fotografiets metode for Barthes som et uttrykk for det ikke-konseptuelle ved virkeligheten, sammenlignbart med det buddhistisk begrepet *tathata*, eller *slikhet*: “the fact of being this, of being thus, of being so; *tat* means *that* in Sanskrit and suggests the gesture of the child pointing his finger at something and saying: *that, there it is, lo!* but says nothing else” (2000:5). Fotografiet *sier* ingenting, men peker ganske enkelt ut at noe finnes, eller i det minste har eksistert.

Barthes beskriver hvordan fotografiet både er bundet til og samtidig adskilt fra motivet: ”What I see has been here, in this place which extends between infinity and the subject (operator or spectator); it has been here, and yet immediately separated; has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred” (2000:73). Så snart bildet er tatt, slutter motivet å eksistere som det var i øyeblikket det ble fotografert; det impliserer en mikro-død. På tross av denne lille døden skaper fotografiet opplevelsen av samtidighet

mellom mottakerens og motivets øyeblikk – mellom noe som finnes og noe som ikke finnes lenger. Når jeget i “Tråden” vil formidle erfaringen sin i bilder, er det kanskje for å skape en tilsvarende opplevelse av samtidighet, og dermed kontakt.

I opprøpsingen av visuelle bilder dukker det opp et bilde av jegets datter, presentert med metalitterær selvbevissthet: “Dottera mi sklei litt plutselig og ikkje-introdisert inn der, men det er fordi det er noko eg tenker på, det ligg bak alt dette andre som har stige opp i meg slik ting kan stige sakte opp i ei myr” (2020:15). På samme måte som når en demenspasient prøver å komme opp med troverdige forklaringer for sine egne forglemmelser, er det som om teksten gjør et halvhjertet forsøk på å gjøre rede for sine egne sprang, sin egen mangel på strømlinjeformet narrativ struktur. Samtidig blir ironien i teksten stadig mer eksplisitt, og vekslingen mellom dødsbevisst følsomhet og ironiske nivåer gjør den gamle kvinnen til en stadig mer absurd figur. Når hun gjentar at lyset hennes snart renner “ut i mørkeret som ei lita elv”, og at hun vil at datteren hennes skal være der når det skjer, blir utsagnet satt i et helt annet lys enn før den metalitterære parabasen. Konteksten har forandret seg, og det blir vanskelig å ta melankolien på alvor denne gangen – ikke minst når fortelleren forklarer at datteren heter Gunnhild, og bor i Danmark. Navngivningen er overraskende: Hvorfor i all verden deler den demente kvinnens datter navn med forfatteren?

I den grad karakterene i Øyehaug's tekster i det hele tatt navngis, fremstår navnene ofte hverdagslige; de heter ting som Tom, Hans eller Anna. Så fremt navngivningen ikke er overdrevent karikert, som Oberst Ansjos fra *Draumeskrivar*, bidrar ofte normaliteten subtilt til å underminere karakterenes troverdighet snarere enn å gjøre dem mer troverdige. I tillegg blir karakterene veldig sjelden skildret på et ytre plan. Med andre ord faller de ytre kjennetegnene bort, og dermed hele grunnlaget for begrepet *karakter*, forstått som et figurativt sammenfall mellom indre og ytre kjennetegn. Det litt skolestilaktige og upretensjose preget ved navngivningen poengterer at figurene er språkhandlinger, funksjoner av teksten, heller enn skildringer av singulære mennesker med unike personligheter. Navnenes normalitet står ofte i kontrast til det absurde ved tekstene, og uttrykker en viss skepsis til symbolikk – her får navnene som regel lov til å ikke *bety* noe.

Når den gamle kvinnens datter introduseres som Gunnhild, stikker det seg altså ut. Det virker nærliggende å tenke på navnevalget som en ironisk kommentar til leserens mulige forventning om selvbiografiske nivåer i teksten. I og med at tekstens Gunnhild bor i

Danmark, og et forfatterorientert publikum vil være klar over at Øyehaug holder til i Norge, virker det opplagt at tekstens Gunnhild ikke skal forstås som et naturtro portrett av forfatteren. Dette er ikke et forsøk på å gi teksten en bekjennende karakter, men fremstår heller som en satire av virkelighetslitteraturens illusjon av at teksten peker direkte mot forfatteren. Det “Tråden” produserer er snarere en slags Bizarro-Gunnhild, et forvrengt speilbilde som ikke legger skjul på at den som skriver faller bort idet teksten blir til. Hvis novellen så langt dramatiserer fortellerens død, fungerer Danmark-Gunnhild som en påminnelse om Barthes-maksimen om forfatterens død; dette er en tekst hvor leseren er det meningsskapende elementet.

Øyehaug's forfatterstemme er likevel tydelig til stede, spesielt når teksten går over i en essayistisk modus i det neste avsnittet. Her påpeker fortelleren at det er litt rart at datteren bor i Danmark, “for Gunnhild var alltid så lei seg då ho var barn for at ho heitte det same som den vonde dronning Gunnhild som levde på 900-talet” (2020:16). Som de norrøne kongesagaene forteller, var Gunnhild Kongemor gift med Eirik Blodøks. Hun var mor til kong Harald Gråfell og de andre Eirikssønnene, og kjent for å være både herskesyk og trolldomskyndig (Krag, 2015). Fortelleren gjengir hva datteren pleide å si om å være oppkalt etter akkurat denne dronningen: “Viss eg først skulle ha eit dronningamn, kunne det ikkje då vere ei *god* dronning! sa ho til meg, sint. Og ei dronning som dei ikkje fann i ei myr fleire hundre år seinere!” (2020:16).

I et pedagogisk toneleie fortsetter fortelleren å forklare hvordan dronning Gunnhild, etter at Eirik Blodøks døde, ble narret til å reise til Danmark for å gifte seg med Harald Blåtann. I stedet for å gifte seg med henne, sørget han imidlertid for å få henne druknet i en myr. Da et lik ble oppdaget i en myr ved den danske byen Vejle på 1800-tallet, antok man at det måtte være den historiske dronning Gunnhild som hadde kommet stigende til overflaten igjen. Her finner fortelleren en kobling som ser ut til å få alle tekstens sprang til å henge sammen for henne: “Aha, det må ha vore denne tanken som låg bak alle dei andre tankane, når eg tenkte at måten eg formidla desse tankane mine som stig til vers i meg, på, likna ting sakte stigande opp i ei myr. Det var heile tida dette myrliket” (2020:16).

Igjen ser vi fortellerens forsøk på å forklare seg, å finne en koherent kausal sammenheng i tankestrømmen, og på den måten fremstå som et troverdig og koherent subjekt. Omfavnelsen av det essayistiske, hvor assosiasjon og tankesprang utgjør sentrale

formtrekk, bidrar til å samle tekstens løse tråder – men ironisk nok gjør den det ved å la teksten bryte sammen som tradisjonell novelle, og gli over i et hybridformat. Introduksjonen av myrliket får tilbakevirkende kraft, og kobler gjennom assosiasjon sammen bildet av bassenget, den rynkete hånden, den døende fortelleren, forfatterens springende tanker, datteren i Danmark og vonde dronning Gunnhild. Fortelleren fortolker sin egen tankestrøm, og skaper en retroaktiv rød tråd der det tidligere så ut til å være brudd. Men også dette eureka-øyeblikket blir møtt med en ironisk motstemme, når den essayistiske avstikkeren rundes av med å forklare hvordan kvinnen som ble funnet i myren i Danmark og tatt for å være dronning Gunnhild, senere viste seg å være “ei heilt vanleg kvinne, festa til myra med trekrokar ved olbogane og knea” (2020:16). Myten om kongemoren og liket i myren hadde altså ikke noe med hverandre å gjøre. Selv om historien var tiltalende, var sammenkoblingen en misforståelse. Som hos Nietzsche og Miller viser fortolkningen seg å ligge snublende nært feiltolkning.

De siste to avsnittene fortsetter arbeidet med å knytte sammen løse tråder, og vender tilbake til utgangspunktet. Den gamle kvinnen ligger tørst og urolig og venter på luciatoget, men hører bare rungende stillhet: “Eg høyrer ikkje så mykje som ein lussekatt ramle ut av den overfylte korga og falle med ein dump bollelyd mot linoleumen. Eg vil at dei skal ringe til Gunnhild og seie at ho må kome snart. At ho må sleppe det ho har i hendene og kome” (2020:16). Igjen oppstår en absurd balanse mellom humor og det smertefulle i skildringen. Både fraværet av bollelyd mot linoleumsgulvet og fraværet av datteren som slipper det hun har i hendene for å komme til henne peker mot et manglende samsvar mellom fortellerens forestillingsverden og situasjonen hun befinner seg i. Til tross for en rik assosiasjonsevne, er hun til syvende og sist i ferd med å dø alene.

Likevel holder fortelleren på overbevisningen om at tankestrømmen hennes har en mottaker: “Det som gjer meg glad, derimot, er å tenke på at desse tankane mine har blitt formidla til deg, endå eg ligg her utan å kunne røre meg særleg mykje, men det har dei no “ (2020:16). Hun kan fortsatt ikke sette fingeren på hvordan kommunikasjonen foregår, men opplever i utsigelsesøyeblikket en sammensmeltning mellom indre og ytre – hun kan se sine egne tanker flyte vektlost oppunder taket, i form av flimrende bilder. Teksten runder av med en direkte henvendelse: “No formidlar eg til deg at eg ser mi eiga rynkete hand prøve å gripe etter noko i lufta, men at ho ikkje får tak i noko og legg seg tilbake på den kvite dyna. Eg lurar på om det er deg eg prøver å få tak i, som var du enden av ein tråd” (2020:17). Denne

bevegelsen, hånden som strekker seg mot tekstens mottaker, er et gjenvendende motiv i Øyehaug's forfatterskap. Ett eksempel er når tidligere nevnte oberst Ansjos i en novelle fra *Draumeskrivar* deklamerer hele diktet "This Living Hand" (1819), av John Keats:

This living hand, now warm and capable
 Of earnest grasping, would, if it were cold
 And in the icy silence of the tomb,
 So haunt thy days and chill thy dreaming nights
 That thou would wish thine own heart dry of blood
 So in my veins red life might stream again,
 And thou be conscience-calm'd—see here it is—
 I hold it towards you. (2016:92)

Diktet ble skrevet bare et par år før dikteren døde av tuberkulose, og preges av en nærmest okkult vilje til å overleve døden gjennom språket. Subjektets "levende hånd" ligger nedfelt i diktet, og dermed også livskraften og viljen til å strekke seg ut og gripe etter tekstens "du". Språket blir performativt, som en besvergelse, og truer med å hjemmsøke mottakeren så nådeløst at vedkommende vil ønske å gi bort sitt eget liv for tekst-jegets. Det er en makaber utforskning av potensialet i den lyriske utsigelsen, og gir subjektet en parasittisk karakter – subjektet lever av mottakerens livskraft.

En tidligere referanse er å finne i "Ironi som poesi", hvor Øyehaug nærmer seg diktet til Keats via Jonathan Culler og artikkelen "Apostrophe". Her bruker Culler måten dikterhånden strekker seg mot et "du" som et paradeeksempel på hvordan apostrofen fungerer som retorisk trope. Apostrofen er, som Øyehaug siterer fra *Litteraturvitenskapelig leksikon*, kjennetegnet ved at "taleren tiltaler en fraværende eller død person, en gjenstand, en abstrakt idé, et sted, el.l, som om gjenstanden er levende og tilstede" (2002:28). Hos Keats skaper apostrofen en form for virtualitet; hånden som holdes fram, oppleves som noe nærværende også for leseren, som en *hendelse*. Culler kaller denne nærværeffekten "a poetic event" (2002:27), og beskriver det som helt sentralt for hvordan poesien fungerer. Diktets måte å skape på er fremmanende; poesien gjør døde ting levende, gjør abstrakte språkbevegelser til et konkret innhold i bevisstheten, skaper virtuell form ut av ingenting.

Apostrofens fremmaning av et «du» får hos Culler også en konstituerende virkning for jeg-et: «the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him. The object is treated as a subject, an I which implies a certain type of you in its turn» (Culler 1983:142). Den poetiske tiltalen er en ritualistisk ytring som etablerer subjektet som en visjonær dikterstemme ved å gjøre objektet til et bevisst subjekt. Dersom poesien fra og med opplysningstiden uttrykker et forsøk på å komme over det moderne menneskets “alienation of subject from object”, tar apostrofen i Cullers resonnement “the crucial step of constituting the object as another subject with whom the poetic subject might hope to strike up a harmonious relationship” (1983:143). Den visjonære dikterens verden består av relasjoner mellom “sentient forces” – bevisste subjekter.

Måten kvinnen i “Tråden” strekker ut hånden etter tekstens “du” på, kan forstås som et apostrofisk forsøk på å *skape* både seg selv og en mottaker. Den direkte tiltalen blir en måte å konsolidere det som i utgangspunktet var en forvirret fortellerposisjon, og vri teksten fra et narrativt modus til noe poetisk, skapende, i dialog med en bevisst omverden.

Apostrofen utgjør en sjanse for forteller-jeget til å skape en harmonisk relasjon til sin egen erfaring; som visjonær dikterstemme kan hun gi den deliriske tilstanden hun opplever en form for helhetlig mening. Problemet med denne bevegelsen mot harmoni er at teksten også er dypt ironisk, med gjennomgående selvrefleksiv bevissthet om språkets begrensninger.

Artikkelen til Culler beskriver hvordan bysvanen i Baudelaires «Le Cygne» til tross for en apostrofisk bønnfallelse ender opp med å bare finne språkets tomhet. Den mishandlede, skitne og tørste svanen henvender seg til regnet, og sier: «Eau, quand doc pleuvras-tu? quand tonnera-tu, foudre?» [Water, when will you fall? when will you sound, thunderbolts?]] (1983:144). Samklangen mellom apostrofens «O» og vannets «eau» peker i Cullers resonnement mot hvordan svanen lengter etter et hjemsted, et «beau lac natal». Men apostrofen lykkes ikke i å “fremmane” vannet, og det eneste som kommer til syne, er en trope som viser tilbake til seg selv. Apostrofen kan aldri lykkes i å skape en reell dialog med omverden: «when it seeks something other than itself (eau), it finds only itself (O), which may also be nothing (0)» (1983:144). Både subjektet og objektet apostrofen prøver å skape er like tomme for substans som tropen i seg selv.

Men den selvrefleksive bevisstheten om apostrofens og subjektets tomhet begrenser ikke potensialet i den lyriske utsigelsen som språkhandling. Tvert imot er den med på å demonstrere fleksibiliteten i den lyriske modusen; den apostrofiske postuleringen av en

sender og en mottaker blir et uttrykk for “the transforming and animating activity of the poetic voice” (1983:148). Culler siterer Shelleys romantiske tanke om en inkluderende dikterstemme: ‘the words I, you, they are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind» (1983:148).

Den apostrofiske teksten *dramatiserer* modifikasjonene av en enhetlig bevissthet, og internaliserer alle tekstens bevegelser i subjektet. Apostrofen kan dermed forstås som en *solipsistisk* struktur, skriver Culler, som til tross for det ytre forsøket på å etablere forbindelseslinjer mellom selvet og “den andre” ender med å annektere hele den ytre verden, ved å ta den andre opp i seg selv: “Either it parcels out the self to fill the void, peopling the universe with fragments of the self, as in Baudelaire’s apostrophes to his pain, his mind, his soul, his living matter [...], or else it internalizes what might have been thought external (1983:146). Når fortelleren i “Tråden” strekker hånden ut mot et du, men ikke får tak i noe, kommer både subjektet og objektet til syne som internaliserte modifikasjoner av en enhetlig lyrisk bevissthet. Hun viser seg dermed å fortsatt være alene.

Apostrofens internalisering av de “ytre” funksjonene av teksten har også konsekvenser for lesningen av teksten som novelle, om vi fortsetter å følge Cullers resonnement: “This internalization is important because it works against narrative and its accompaniments: sequentiality, causality, time, teleological meaning” (1983:148). Hver apostrofe i en tekst utgjør et punkt som kansellerer den narrative modusens lineære struktur. I stedet for å fortelle om en serie hendelser forsøker apostrofen å vise tekstens øyeblikk fram som hendelse *i seg selv*. Om en tekst skildrer noen fugler som én sekvens blant andre skildringer, vil leseren fort begynne å lese skildringene før og etter som ledd i en lineær fortelling. Om teksten i stedet henvender seg til de samme fuglene som “ye birds”, blir de i stedet plassert “in the time of the apostrophe – a special temporality which is the set of all moments at which writing can say «now». This is a time of discourse rather than story” (1983:149). Fra dette perspektivet kan man gjerne lese “Tråden” som en serie av lyriske øyeblikk, samlet i det lyriske subjektets “one mind”, og ikke som et lineært narrativ med en enhetlig forteller.

Tekstens “nå” er et diskursivt nå, som på tross av tomheten i selve språkbevegelsen skaper en opplevd samtidighet; både subjektet og subjektets erfaring av en verden kommer til syne som øyeblikk laget av språk, opplevd samtidig med leserens nåtid. Vi trenger ikke å lese

teksten som en serie hendelser, fortalt av en forteller som er adskilt fra det fortalte: “Nothing need happen because the poem itself is to be the happening” (1983:149). Dette resonnementet kan være en inngang til å forstå de kontinuerlige vekslingene, vendingene og avviklingene som foregår i de tre tekstene som følger.

Tråden 2

I den grad “Tråden” endte med en slags forløsning, en poetisk håndsuttrekkelse, blir denne tentative avklarheten rykket opp og forskjøvet i neste tekst. Fra og med “Tråden 2” blir samlingens måte å gjennomgå assosiative metamorfoser, på både narrativt og innholdsmessig plan, stadig tydeligere. Teksten, med undertittelen “*Protest*”, åpner med å la et kongelig “vi” adressere den forrige novellen: “Vi vil med dette levere ein skriftlig protest på den førre teksten. Vi vil protestere mot at det endar med at den gamle dama er tørst og ligg og ventar og famlar etter noko ugripeleg i lufta på eit rom, og at ingen kjem” (2020:18). Dette “vi-et” fungerer som et slags gresk kor, og ser ut til å ville mediere mellom tekstens narrative plan og et tenkt publikum, som en parabase i en antikk komedie. Forskjellen er at koret her – i motsetning til hvordan parabasen i antikken alltid henvendte seg til publikum, eller måten koret i en tragedie kunne kommentere handlingene til en rollefigur uten å bli hørt – i dette tilfellet retter en direkte kritikk mot forfatteren.

Som tidligere nevnt, beskriver *Litteraturvitenskapelig leksikon* parabasens funksjon som “å fremheve dramahandlingens fiksjonskarakter og tematisere forholdet mellom illusjon og virkelighet” (2002:17). Kritikken i “Tråden 2” går, ironisk nok, ut på at representasjonen i teksten er for *realistisk*: “Dersom ein ser på naturprogram og ein ser uuthaldelege situasjonar, er det noko anna. Då ser ein også gjerne noko forferdeleg, utan at ein har ei forventning om at nokon skal gripe inn og endre handlingsrekkefølga” (2020:18). Eksemplene koret bruker på slike uutholdelige situasjoner fra naturprogram, er isbjørnunger som sulter i hjel, spekkhoggere som dreper seler, eller en løve som hopper og biter seg fast i nakken til en elefant, og etter lang tid tvinger “den blødande og utslitte elefanten i kne”. Argumentet fortsetter: “I slike tilfeller kan ein ikkje forvente at den som filmar skal gripe inn, sjølv om ein håpar det når ein er barn (2020:18).

Forfatteren blir sammenlignet med “den som filmar” – vi er altså tilbake til tanken om en visuell representasjon, en fotografisk overføring av handlingsplanets virkelighet til leserens. Men to viktige ting er kontekstuell forskjellige fra den forrige tekstens ønske om en visuell framstilling: Den ene er at vi nettopp har fått en intertekstuell påminnelse om at tekstens øyeblikk er en apostrofisk virtualitet, en poetisk hendelse. Den andre er at tekstens modus har gått fullstendig over fra tragikomisk sårhet til pastisj og absurd komedie. Den brå overgangen og det tilhørende skiftet i utsigelsesposisjonen kan minne om formgrepet fra Monty Python-filmen *And Now for Something Completely Different* (1971), hvor hvert abrupte skifte til en urelatert sekvens blir annonsert med samme linje som tittelen, og dermed gjør hvert brudd til et knutepunkt. Logikken er uskyldig — måten protesten poengerer at et barn gjerne ville forvente at “den som filmer” skal bryte inn og redde en elefant fra et løveangrep, mens en voksen “veit at naturfotografen ikkje kan endre naturens gang”, minner om når et barn prøver å styrke den retoriske troverdigheten sin ved å implisere at de ikke lenger er et barn.

I fiksjonen, fortsetter argumentet, er forutsetningene ikke som i en naturdokumentar: “Her har ein alle moglegheiter. Vi vil her i vår protest påpeike dette og påpeike at det ikkje burde vere nødvendig å påpeike dette” (2020:18). I en fiksjonstekst trenger ikke ting å følge “naturens gang” – her er andre regler i spill enn den naturlige verdens harde realiteter. I fiksjonen er “handlingsrekkefølga” åpen for debatt. Koret kommer med et konkret forslag: “Vi vil føreslå at de utvidar den førre teksten. Vi føreslår at kvinna kan ligge i senga som ho gjer, men at ho med eitt høyrer nokon ta i dørklinka. Ho blir glad, for ho trur at det er ein av pleiarane. Ho er særleg glad i ein pleiar som heiter Torunn, ho håpar det er Torunn” (2020:19). Men, sier koret, Torunn er hos tannlegen, så det kan ikke være henne. I stedet kommer en løve inn døren. Forslaget fortsetter: “Løva går sakte bort mot senga til den gamle kvinna, som også bør få eit namn, vi føreslår Nikka, det høyrest gamalt ut. Fint om Nikka på dette tidspunktet kan prøve å løfte nakken litt slik at ho prøver å få auge på Torunn” (2020:19). Det er ingenting å si på protestens skarpe øye for realistiske detaljer. Den avgjørende forskjellen mellom scenariet som blir foreslått og et naturprogram, er at en løve i et naturprogram ville hoppet i strupen på den gamle kvinnen “med det for auget å ete henne”, og at det ville vært nødvendig å ta “tann-testen” for å finne ut om beinrestene tilhørte Nikka: “Men altså: Fordi dette er fiksjon, treng ikkje ting å gå føre seg som i naturprogram. Fotografen, som i dette tilfellet er dykk, forfatteren, kan skrive at løva heller går bort til det

vesle bordet, der det ligg ein diger kotelett” (2020:19). I fiksjonens verden gjelder andre regler – løven kan i dette scenariet ete koteletten, som ligger der fordi Nikka har for dårlige tenner til å tygge den, og dermed gjøre det sannsynlig at den gamle kvinnen får leve.

Det jeg så langt har kalt “koret”, kan på ett plan forstås som en respons på den forrige tekstens apostrofiske håndutrekning til et “du” – som i dette tilfellet blir innlemmet i utsigelsen som et nytt fortellende subjekt, med sine egne meninger om den forrige teksten. Men det er kanskje bedre forstått som et uttrykk for ironiens splittelse av fortellerperspektivet – fortellerens måte å være “à la fois soi et un autre”, både seg selv og en annen. Minst to krefter trekker i forskjellige retninger her; på én side det formmessige behovet for å få teksten til å henge sammen, og på en annen det underminerende behovet for å rive fiksjonen fra hverandre. En form for naivistisk realisme og dekonstruktiv ironi stanger mot hverandre, og den gamle kvinnen (som i et nikk mot det realistiske deler navn med Norges eldste kvinne, den 105 år gamle NRK-favoritten Nikka Myren Grønning), blir stående midt i ironiens eksplosive utglidning. Resultatet kan gjerne kalles nonsensisk, men i betydningen Wim Tiggens gir begrepet: “a narrative genre in which the seeming presence of one or more ‘sensible’ meanings is kept in balance by a simultaneous absence of such a meaning” (Cornwell 2006:18). Med andre ord kommer det ironiske her til uttrykk som nonsensisk apori – som absurd humor. Splittelsen i fortellerperspektivet underminerer både rammene for det realistiske og det surrealistiske, ved å la de to møtes i åpen dialog og gli over i komedie.

Videre argumenterer protesten for den realistiske validiteten i scenariet med løven og koteletten ved å vise til en virkelig hendelse fra livet til Virginia Woolf: “Slike plutselige inngrep kan skje. Hugser de at Virginia Woolf den 7. februar i 1910 kledde seg ut som ein abyssinsk prins og borda sjølve juvelen i den britiske marinen, ‘HMS Dreadnought’?” (2020:19). I en ny essayistisk digresjon legger koret ut om hvordan Woolf og fem andre forfattere fra Bloomsbury-gruppen, i en hendelse som ble kjent som “The Dreadnought Hoax”, kledde seg ut som abyssinske prinser og ble mottatt med kongelig oppvartning om bord på et av den britiske flåtens største krigsskip. “Vel, vi har alltid likt å tenke oss kor stille det må ha vore i båten då dei nærma seg skipet, dei seks, og på Virginia sin plan om å halde heilt kjeft, ettersom ho ville avsløre at ho var kvinne om ho sa noko” (2020:20). Interessant nok har tekstens “vi” en enhetlig forestillingsevne: “Viss vi lukkar auga, klarer vi å førestille

oss lyden av sjøen mot ripa i mørkeret, til båten med dei seks utkleddede personane. Det klukkar svakt. Åretaka er jamne, ‘prinsane’ ror sakte framover mot skipet” (2020:20).

Anekdoten illustrerer hvordan virkeligheten kan nærme seg fiksjonen, og den poetiske fremstillingen viser samtidig hvordan fiksjonen kan tilnærme seg virkeligheten. Språkets evne til å mane fram nærmest taktile sanseinntrykk utgjør for det protesterende koret “bevis nok” mot det som ble opplevd som et altfor naturnært nivå av realisme i den første teksten: “Førestillingsevna hadde hatt null problem med å ta opp telefonen og ringe til Gunnhild i Danmark, Gunnhild hadde kunne kome, problem solved” (2020:20). Dermed hadde tekstens “vi” sluppet å forholde seg til tanken på at det finnes gamle mennesker som, slik tekstens siste setning beskriver det, “svevar mellom vaken og halvdød tilstand, med eit naudutgangskilt lysande altfor symbolsk over døra, at dei finst, og at desse halvtilstandane deira finst også, utan noka openberr og rask løysing” (2020:20).

Innenfor rammene av litteraturens logikk, fremstår ikke nødvendigvis korets forslag til utvidelse av den forrige teksten fullstendig urimelig – som Tzvetan Todorov formulerte det: ‘Literary discourse cannot be true or false, it can only be valid in relation to its own premises’ (Waugh 1984:109). Protesten argumenterer tilsynelatende for å la teksten gli enda tydeligere over i den surrealistiske og fantastiske modusen som allerede er etablert, hvor grensene mellom det virkelige og det fiktive avgjøres av tekstens indre logikk og fantasiens rekkevidde, heller enn naturkreftenes harde realiteter. Paradokset ligger i at koret foretrekker en litterær “halvtilstand” mellom virkelighet og fantasi framfor å dvele ved den ubehagelige tanken om den tilsvarende halvtilstanden til den ensomme gamle kvinnen. Dersom koret forstås som en tenkt reaksjon av en lesergruppe som foretrekker fortellinger med en tydelig avklart forløsning, demonstrerer protesten samtidig hvordan velordnede plott som ikke etterlater løse tråder, er en tilsvarende forhandling mellom det plausible og det fantastiske.

Korets forsøk på å samle trådene fører uansett bare til nye forgreininger. Teksten finner ingen vei ut av splittelsen, og lykkes bare i å la sin egen argumentasjon rakne, sammen med det som var å finne av formmessig helhet i den forrige teksten. Ironiens fortæring av sine egne posisjoner tillater ingen følelse av avklarhet, og flytter hele tiden tyngdepunktet så teksten tipper inn i neste ironiske veksling, neste momentane splittelse og metamorfose.

Tråden 3

Den neste teksten har undertittelen *Lite brev frå dronning Gunnhild*, og introduserer nok en variant av vi-et. Denne gangen ser utsigelsen ut til å tilhøre en dramatisert versjon av tekstens forfatter, som ser ut til å ha tatt protesten til orientering: “I dette vesle brevet vi fann under døra (det er vel meir ein slags lapp, stukken inn under sprekken mellom dør og dørkarm), står det at dronning Gunnhild ikkje kan kome, dessverre” (2020:21). Teksten har foretatt nok en assosiativ forskyvning, både diegetisk og innholdsmessig, og opererer i en nåtid hvor Gunnhild i Danmark er fullstendig identifisert med den vonde dronning Gunnhild. Dessuten ser kongemorens brev ut til å være i stand til å kommunisere med novelleforfatteren i sanntid: “Ho sit i skrivande stund omskapt til ei svale utanfor ein glugge på eit loft i Skottland og er travelt opptatt med å skrike og skrike så Egil Skallagrimsson ikkje skal få konsentrert seg om å dikte den dråpa han sit der inne på loftet og prøver å dikte” (2020:21). Den lyriske utsigelsens diskursive øyeblikk tillater, som Culler insinuerer, forbindelseslinjer til all tekst å eksistere i samme intertekstuelle øyeblikk. I dette tilfellet opprettes en dialog med Egilssoga. I den gamle ættesagaen har Eirik Blodøks tenkt å hogge hodet av Egil Skallagrimsson, som prøver å unngå døden ved å dikte et kvad til kongen før morgengry. Vonde dronning Gunnhild vil på sin side helst ha skalden død:

Dette kan de lese om, skriv dronning Gunnhild, i Egilssoga, der det i note nr. 124 blir forklart at ein “hamløypar” er nokon som ved hjelp av trolldom har skifta ham, og så står det: ‘det har vel vore Gunnhild som har skapt seg om til ei svale’, og ho vil berre stadfeste dette slik at det ikkje skal vere nokon tvil (2020:21).

Brevet fra dronning Gunnhild signaliserer en fullstendig oppløsning av novellen som en avgrenset struktur. At hun avslører seg selv som hamløper, fungerer også som et bilde på metamorfosene det fortellende subjektet stadig går gjennom; i den grad forfatter-Gunnhild kan være å finne i teksten, er det i form av “nokon som ved hjelp av trolldom har skifta ham”. Den splittede forfatterstemmens “vi” gir i alle tilfeller opp forsøket på å organisere kaoset: “Vi blir ståande i denne brisen frå fortida og blafre. Dronning Gunnhild. Skrikande svale. Hamløypar. Sakte kjem vi til oss sjølve igjen og går ut på verandaen for å trekke litt frisk luft” (2020:21). Det skrivende vi-et faller midlertidig til ro, i det som på dette nivået fremstår

som et samlet, pluralistisk sely, og blir stående og se på utsikten fra verandaen: “Det er solnedgang over fjorden, turistskipet ligg stilt der nede, notida – rikka ho litt på seg ved dette uventa brevet, eller blei ho ståande like solid som støypt sement?” (2020:21). Med andre ord, kan grenseløsheten i litteraturens diskursive “nå” ha en direkte påvirkning på virkelighetens “nå”? Både den fortolkningsbaserte multivers-ideen fra *Presens Maskin*, Rimbauds tanke om diktningen som materialistisk, og Cullers internalisering av det ytre i den lyriske utsigelsen ser ut til å være i spill her. Likevel ser det ut til at tiden i den ytre verden fungerer som vanlig: “Ei skjor landar på eit møne, vi skottar skeptisk bort mot henne, men synest det kan vere liten tvil om at dette berre er ei skjor og ikkje den vonde dronning Gunnhild, som gjorde sitt beste for å irritere forfattaren på loftet så han ikkje fekk dikta eit einaste vers” (2020:22).

Skjæren som lander på mønet sender tankene tilbake til “Fuglar”, i det øyeblikket Nina ser sin første levende fugl etter å ha mistet all konseptuell kunnskap om dem. Møtet med fuglens ikke-konseptuelle virkelighet er i seg selv grenseoverskridende for henne, hun kan knapt tro at noe sånt som en levende, flyvende fugl kan eksistere, og den naturlige reaksjonen hennes er å bryte ut i latter. Latteren til Nina er frigjørende; dette glimtet av tingen som kontinuum, som uavgrenset persepsjon, fremhever en grunnleggende letthet ved det dypt absurde i å være til. Skjæren som lander på mønet i “Tråden 3”, er derimot fullstendig kledd i konsepter, og skaper gjennom assosiasjonen til hamskifteren dronning Gunnhild som forstyrret “forfattaren på loftet”, bare skepsis hos tekstens skrivende “vi”.

Åpenheten den tindrende klare luften i “Fuglar” impliserte ved den ikke-konseptuelle virkeligheten, ser altså her fortsatt ut til å være separat fra åpenheten i tekstens pluralistiske nett av assosiative og intertekstuelle forskyvninger. Overskridelsene i tekstens diskursive “nå” påvirker ikke den solide støpningen i forfatterens “utenfor-tekstlige” tidsdimensjon. Dekonstruksjonen av tekstens subjekt har splittet virkelighetens skrivende subjekt i et “vi”, men har ikke rokket ved menneskets *différance* fra verden; subjektets språklige “indre erfaring” og ikke-språklige “ytre virkelighet” er fortsatt adskilt.

Tråden 4

I den avsluttende teksten i serien, “Tråden 4”, vender vi tilbake til handlingsplanets spill med assosiative forskyvninger – denne gangen formidlet fra perspektivet til løven. Det som i utgangspunktet ble foreslått som en løsning på den nådeløse dokumentar-realismen i “Tråden 2”, får nå sin egen subjektive stemme: “Eg visste ikkje heilt kva eg skulle tru då eg kjende noko nappe i halen min. Så vidt eg visste, var eg heilt åleine i rommet” (2020:23). Løven har noe av den samme naive tonen som det protesterende koret som introduserte den, og trekker en linje tilbake til den første teksten: “Eg snudde meg og så kva det var: ei rynkete, gamal hand som drog i halen min som var han enden på ein tråd. Eg var på veg bort mot ein kotelett som låg på eit bord, så vidt eg hugsar, men kjende altså plutselig heile kroppen rykke til” (2020:23). Den gamle kvinnens utstrakte hånd, som i den første teksten uttrykte håpet for en direkte forbindelseslinje til en mottaker, et utenfor-tekstlig “du”, viser seg altså å bare nå fram til et annet nivå innad i teksten – til løven, som ikke engang var etablert i tekstuniverset før senere. Teksten bøyer seg tilbake mot seg selv, men i stedet for å holde på illusjonen av en enhetlig kommunikasjon som vender seg utover, stokker den om de narrative kortene på nytt: “Eg såg ingenting arm knytt til handa, ingenting anna enn ei plutselig hand rett ut av ingenting i enden av halen min. [...] Det kjendest som eg var midt inne i mitt verste mareritt: at noko som ikkje er der, brått skal gripe inn og hindre meg på veg mot ein kotelett” (2020:23). Den gamle damen finnes ikke på løvens plan av teksten, som annet enn en hånd uten kropp – vi har sklidd over i et parallelt tekstunivers, og en satire over både den første tekstens apostrofe og “This Living Hand”. Løven gir uttrykk for et eksistensielt sjokk etter den tekstlige overskridelsen: “Skulle ein vente at slike inngrep frå eit ingenting, stemmelaust og skrekkeleg, ikkje ville forandre på nokon ting i måten ein lever på?” (2020:23). Løven har blitt utsatt for et illusjonsbrudd; ingenting er det samme lenger når de velordnede rammene for det realistiske overskrides. Selv om inngrepet er “stemmelaust”, og oppstår ut av “eit ingenting”, forstår løven at den gripende hånden er et forsøk på kommunikasjon. Denne innsikten har en formildende effekt:

Men, og dette seier eg med største overtyding: Om nokon dreg deg i halen som om dei openbert trur du er ein tråd, vit at i den samanhengen du der stod og skapte, rett nok ufrivillig og berre i nokre få sekund, kan hende var nok for den som trong ein tråd å drage i, slik at

desse hendene forstod at dei ikkje berre famla i eit stort og tomt rom og aldri fann noko feste. Dei fann deg, der var du, og dei kunne puste letta ut: Å ja. Ikkje åleine likevel (2020:23-24).

I en tekst med såpass mange lag av ironi og satire får også løvemonologen en ambivalent tone. Likevel ser avslutningen til å peke mot en genuin frykt for å leve i en selvinnkapslet ensomhet i et tomt univers, og bekrefter samtidig muligheten for det kanskje mest grunnleggende nivået av menneskelig kommunikasjon – opplevelsen av *sammenheng*. I den naive lesningens ånd foregår alltid en eller annen form for kontaktskapende kommunikasjon, på tross av alle feiltolkningene lesningen av både tekst, sanserintrykk og menneskelige relasjoner innebærer. “Tråden”-novellene impliserer at innholdet i kommunikasjonen ikke har store sjanser for å takle overfarten fra ett ledd til et annet uten å bli forskjøvet og forandret; men selve det bevisste møtet mellom en tekst og en leser, eller en hånd og en løvehale, muliggjør et øyeblikks kontakt mellom et “indre” og et “ytre”. Det er en sammenheng som kanskje bare varer i noen sekunder, før den bryter sammen eller endrer form, men like fullt en sammenheng. I det øyeblikket kommer noe sammenvevd til syne, først som en bevisst persepsjon, og deretter som den fortolkende bevissthetens spill med assosiasjoner.

For Nietzsche lå det en urmenneskelig glede i å forme og omforme verden gjennom fortolkning. Hos Øyehaug kommer denne gleden til uttrykk gjennom utemmede assosiasjoner med en verden laget av relasjoner. Hvert ledd i assosiasjonsrekken er i seg selv uten iboende substans eller mening, og oppstår som en midlertidig bro i “eit stort og tomt rom”, hvor den fortolkende bevisstheten aldri oppnår noen meningsfull avklarhet eller varig forløsning. Kausale sammenhenger er uklare, ikke-lineære, eller ikke til stede. Men de kontingente og flyktige relasjonene i seg selv er nok til å vise at vi ikke er “åleine likevel”, isolert i vår egen solipsistiske fortolkning av verden. Flyktige tilsynekomster av sammenheng, mening og plutselige åpninger oppstår hele tiden. Som Simone Weil uttrykte det, er hver separasjon et bindeledd, og i stedet for å oppleve subjekter og objekter som ting i seg selv – “as ends”, lar hun dem ta form av *metaxu*, medierende forbindelseslinjer. “Tråden” viser hvordan denne medieringen går på bekostning av avgrenset form, og hvor tett sammenheng er knyttet til brudd. Eller, som i en annen formulering av Weil: “The function of mediation in itself implies a tearing asunder” (Weil 2003:90). Det er nødvendig å rive ting fra hverandre for å oppdage hvordan de henger sammen.

I tittelteksten fra essaysamlingen *Stol og ekstase* (2006) gjør Øyehaug en lesning av Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), som kan være med på å belyse “Tråden”. Hun tar utgangspunkt i en tanke hun finner i romanen om kunsten som et forsøk på å finne noe varig i tilværelsen: “noko som trer ut av livets og tidas kontinuerlege flaum av endring, og som så å seie står stille, uendra, i all æve” (Øyehaug 2019:158). Kunstens måte å gjøre det på er ved å sette ting sammen, og dermed gi avgrenset form og en opplevelse av helhet og varighet til flommen av endring. Likevel finner hovedpersonene muligheten for det varige, i kunsten og livet, ikke minst i *fraværet* av faste sammenhenger. Åttebarnsmoren Mrs. Ramsay er mest seg selv når hun er alene – når hun ikke trenger å gjøre noe, eller opprettholde noen relasjonell fasade: “To be silent, to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others” (2019:162). I ensomheten trenger ikke Mrs. Ramsay å uttrykke personligheten sin – “our apparitions, the things you know us by” – men kan i stedet hvile som det hun virkelig er, “a wedge-shaped core of darkness”. I dette mørket ligger en slags fredelig triumf over livets hektiske endringer: “things *came together* in this peace, this rest, *this eternity*” (2019:162). Mørket i kjernen av Mrs. Ramsay tillater ting å komme sammen og finne helhet, en erfart evighet; hun er et ingenting som lar verden ta form.

Noe lignende er å finne i skildringen av en annen sentral figur i romanen, kunstneren Lily Briscoe. Mange år etter Mrs. Ramsays død, er Lily tilbake i huset hvor hun ti år tidligere tilbrakte noen sommerdager med Ramsay-familien. Hun opplever fraværet av Mrs. Ramsay gjennom en strøm av minner, og fester seg ved hvor tomt det er i trappeoppgangen der hun en gang fikk Mrs. Ramsay til å sitte modell for et maleri. Plutselig får tomheten også uttrykk innvendig: «Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a centre of complete emptiness” (Woolf 2006:365). Videre ser hun for seg at denne tomheten, om hun bare kunne gitt høylytt nok uttrykk for meningsløsheten i Mrs. Ramsays død, kunne gitt henne form igjen: “then, beauty would roll itself up; the space would fill; those empty flourishes would form into shape; if they shouted loud enough Mrs Ramsay would return» (2006:367). Tomheten Lily opplever i seg selv, er et kunstnerisk potensial, en mulighet til å la den andre komme til syne – om ikke fysisk, så i hvert fall som poetisk tilsynekomst. Slik jeg leser “Tråden” er det denne skapende tomheten i sentrum av menneskets erfaring novellen peker mot, når jeget strekker hånden ut mot leseren.

Det som “står stille, uendra, i all æve”, er den skapende mangelen på substans i kjernen av det å være til. I sentrum av den viltvoksende fortolkningsaktiviteten finnes en perseptiv åpenhet som tilsvarer Øyehaug's skildring av hvordan Mrs. Ramsays nærværende fravær henger igjen i huset – “som eit ingenting, i *form*” (2019:173). Fra dette bevisste tomrommet kommer livet og kunsten springende ut, i form av fortolkningsforskyvninger, kurver og arabesker; som en uendelig evne til å skape poetiske sammenhenger og brudd. Alle tilsynekomster blir et vitnesbyrd for kreativiteten i den menneskelige fantasien, som bygger en hel verden av separate subjekter, objekter, kausale relasjoner og språkuttrykk omkring et sentrum bestående av “complete emptiness”. Når den gamle kvinnen i “Tråden” strekker ut hånden mot en mottaker, “som var du enden av ein tråd” kan hun ikke nå fram til noen på et *konkret* plan – men på fantasiens plan, kommer hun i kontakt med hele universets uavgrensede nettverk av forbindelseslinjer, som møtes, speiles og settes sammen på nytt omkring leserens sentrale tomhet.

Den poetiske hånden som griper løvens hale i “Tråden 4”, som et “inngrep frå eit ingenting, stemmelaust og skrekkeleg”, runder av novelleserien formmessig, i en slags sirkelstruktur. Det brå rykket i halen blir en bortrykning fra det tilsynelatende – den fiktive fremstillingen av løvens nært forestående kotelettmåltid. I den momentane splittelsen i dette ironisk-poetiske øyeblikket overskrides rammene for den normale måten å forstå forholdet mellom tekst og virkelighet. Novelleserien avdekker både tekstenes og vår egen skapende tomhet ved å både produsere poetiske tilsynekomster og fortløpende “fortære” sine egne posisjoner, og la det komme fram hvordan litteraturen “både ‘er’ og ‘ikkje-er” (2002:18).

Når Oberst Ansjos deklamerer “This Living Hand” i en konfirmasjonstale i *Draumeskrivar*-novellen “Din tanke er fri”, blir det tydelig for alle gjestene hvordan det virtuelle bildet av den levende hånden i diktet, faktisk blir synlig i fantasien deres – de ser hånden til dikteren tydelig for seg: “[D]ei såg i alle høve ei gigahand vekse opp for sine indre blikk som eit blodbankande, levande tre. Dei måtte skotte ned på sine egne hender, små, rare hender, langt der nede, no verka dei som så kopiar av ein gigantisk fantasi” (2016:93). Den poetiske tilsynekomsten i bevisstheten blir større og mer omfangsrik enn virkeligheten, og deres egne hender blekner i sammenligning. På den måten har faktisk poesien i et øyeblikk brutt ned veggen mellom språk og virkelighet, og rykket gjestene ut av materiell soliditet. Hvis den menneskelige erfaringen bygger på bevissthetens evne til å la verden komme til syne omkring en tom kjerne av skapende persepsjon, kan tekstens desautomatiserende

inngrep i erfaringen faktisk forandre oss. Vi kan glimtvis la oss rykke ut av det tilsynelatende, og komme i kontakt med den sentrale opplevelsen av å være – som et ingenting, i form.

“Vonde blomar” - metamorfoser og korrespondanser

“Når skal noko bli verande det det er?”, spør hovedpersonen i “Punktet”, oppgitt (2020:91). Hun har et problem – det meste omkring henne forvandler seg til slimåler. Dette kan gjerne forstås som en gjennomgående strategi i novellesamlingen, spesielt etter “Fuglar” – tekstene drives fremover av plutselige metamorfoser som stadig vrir om på innholdet i tekstene og ikke gir noen faste holdepunkter. Når tittelnovellen “Vonde blomar” refererer til Charles Baudelaire, skjer det gjennom å forandre ham. Tittelen spiller på *Les Fleur du Mal* (1857), som i Baudelaire tilfelle kan forstås som et poetisk bilde på måten det vakre og det stygge er uløselig sammenknyttet. I Øyehaug-novellen får uttrykket en mer bokstavelig betydning; novellen åpner med følgende utrop: “Ingen trudde at blomar kunne gjere nokon vondt, men det kunne dei!” (2020:25). Replikken er lagt i munnen til en kvinne ved navn Vendel – som for øvrig, i et sjeldent tilfelle av navnesymbolikk, kanskje kan spille på blomsten vendelrot, kjent for en utpreget vond lukt. I en annen mulig betydning kan ordet “vendel” ifølge *Det Norske Akademis ordbok* bety “noe som snur seg eller kan vende, snu noe” (Vendel, 2023), og i et tredje lag av mening skriver *Store norske leksikon* at det aktuelle kvinnenavnet stammer fra den germanske folkestammen *vandal*, som var viden kjent for å være særlig barbariske – derav ordet vandalisme (Alhaug, 2020). På den måten signaliserer åpningslinjene på opptil flere plan at de vonde blomstene hos Øyehaug kommer til å vri, vende, og vandalisere forbindelseslinjene til Baudelaire. Samtidig kan man argumentere for at nettopp en slik vandalisering setter henne i et slektskap til forfatteren, som i likhet med Rimbaud er kjent for et skarpt blikk for det forvridde, stygge og ødelagte i diktningen sin. Mest av alt er vel likevel rammeverket Øyehaug setter opp ordinært og ironisk – vi befinner oss på en buss, sett fra perspektivet til en sliten bussjåfør som må høre Vendel lese opp en fortelling om vonde blomster: “‘Dei stod der i hagen og var så små og nydelege’, las Vendel, ‘i ulike fargar slik at ein gjerne fekk lyst til å plukke dei og ha dei i ein bukett, men nåde den som plukka dei, då hende det noko vondt og uventa’. Eg håpte ho var ferdig snart” (2020:25).

Vendel er kjent blant bussjåførene for å være en notorisk pratsom og krevende passasjer, som kjører buss til alle døgnets timer for å prate med sjåførene. I et fjerde lag av navnesymbolikk, er legevendelrot også kjent i folkemedisinen for å være søvndyssende. Vendel lister opp noen av uhellene de som plukker de vonde blomstene kan bli utsatt for, som å svi grøten, fornærme naboen, skli i dusjen, eller dø i trafikken. Skal man utrydde ondskap i verden, burde man begynne med de vonde blomstene, sier Vendel, så om man finner en plante merket “Vonde blomar” på blomsterbutikken, kan man trygt utrydde den. Hun avslutter fortellingen med en liten vits som hun selv ler høyt av: “Eller trygt og trygt, får vi vel seie!” (2020:26). Bussjåføren tvinger ut en mislykket høflighetslatter, “eit slikt hah som den vonde stemora til Oskepott ler når ho ser for seg Oskepott reise til ballet” (2020:26).

Bussjåførens gest kommer altså til uttrykk som en ondsinnet latter. Det er mulig å trekke en linje til Baudelaire-essayet “De’l Essence du Rire” (1855) – som også blir omtalt i “Ironi som poesi” – hvor Baudelaire hevder latteren er *satanisk* (Baudelaire 1956:112). I Baudelairens logikk lever vi i spennet mellom å føle oss uendelig underlegne det Absolutte, etter syndefallets ydmykelse, og samtidig uendelig overlegne dyr og andre mennesker. Latteren er kompulsiv, en slags krampeaktig rykning som utløses av “the perpetual shock produced by these two infinities that laughter proceeds” (1956:117). Bussjåførens stemorlatter har et snev av denne rykningen over seg – han er virkelig lei av Vendel, og latterhikstet blir ufrivillig hånlig. Selve teksten, derimot, er ikke i en overlegen modus. Den iboende latteren i novellen er lettere, verken overlegen eller underlegen figurene som skildres. Men så er ikke reglene til Baudelaire uten unntak, heller: “It is permissible for my sworn opponents to quote against me the classical anecdote of the philosopher who died of laughter at seeing a donkey eating figs, or even the comedies of Aristophanes and Plautus” (1956:117). Svaret Baudelaire gir denne tenkte kritikken, er at ting var annerledes i antikkens Hellas. Selv om kulturen var velutviklet, var det fremdeles et element av villskap i de gamle grekernes humor, noe utemmet som moderne mennesker bare kan tilnærme seg gjennom pastisjen.

Øyehaug ser ut til å ta denne utfordringen, og vandaliserer forbindelsen til *Les Fleur du Mal* – om ikke i form av pastisj, så i hvert fall gjennom utemmet og absurd alludering. “Vonde blomar” etterligner ikke Baudelairens poesi, men kan gjerne sies å modernisere tematiseringen hans av det uskjønne. Teksten holder seg med en viss innbitthet til en pratsom og hverdagslig form for lavstil, og nekter å ta sine egne fremstillinger på alvor. Det resulterer nok en gang i en parabase: “Her må eg dessverre lage ein slags bråstopp i teksten, uten anna

forklaring enn at ingenting av dette eg har fortalt så langt, er sant” (2020:27). Vi blir gjort oppmerksom på at fortelleren ikke er bussjåfør, at Vendel ikke finnes, og at alt er oppdiktet. Denne avsløringen blir fulgt opp av det som gjerne kan leses som en ny referanse til Baudelaire, denne gangen diktet “Correspondances”, fra *Les Fleur du Mal*: “Hadde dette vore ein skog vi hadde gått gjennom, var vi no komne fram til ei lysning: sanninga” (2020:27). Åpningsverset i det kjente diktet av Baudelaire lyder som dette, i Haakon Dahls oversettelse: “Naturen er eit tempelbygg med røyster / i søyler som gåtefullt talar i kor / Mennesket trør i symbolskogens spor, / iaktatt fortruleg av augo som trøyster” (Baudelaire 2001:27).

Det er mulig å lese “Correspondances” som et uttrykk for en form for poetisk naturmystisisme, en verden der naturen kommuniserer gjennom språk, og mennesket kan fortolke og videreformidle de riktignok forvirrede symbolske korrespondansene som oppstår. De neste strofene i diktet skildrer synestetiske forbindelser mellom lukter, farger og lyder som en metaforisk overskridelse av grensene mellom fenomener, og de siste linjene gir løfter om en evighet. Korrespondansens formløse “parfumer” har en ekspanderende uavgrensethet, og besynger forflytningene i sinnet og sansene (2001:27). Det kan virke som en slik forståelse av virkeligheten som et spill av poetiske forskyvninger burde samsvare med denne oppgavens innfallsvinkel – men, skal vi ta fortellerens referanse på alvor, er en slik forståelse av verden også mystifiserende. Skulle vi nok en gang ha latt oss lure av et symbolsk løfte om totalitet, lover fortelleren å lede oss ut av forvirringen, og inn i sannhetens lysning: “Hadde dette vore ein draum, var vi no komne til det tunge tidspunktet då nokon røsker i deg og du vaknar” (Øyehaug 2020:27). I et siste bilde på parabasens desillusjonerende effekt blir gjengivelsen av virkeligheten igjen sammenlignet med noe fotografisk, i form av fremkalling: “[D]et som *har* skjedd i dag, viss eg no i denne blanke framkallingsvæska skal halde meg til fakta, er at eg på treningsstudioet blei forfølgt, ikkje av ein innpåsliten passasjer, men av ein innpåsliten eldre mann som gjerne ville tulle og tøyse på kvart einaste apparat eg var på” (2020:27). Den hverdagslige erfaringen av virkeligheten, pekt ut som den er, er banal og ordinær, og handler mindre om mystiske og poetiske forbindelser enn om innpåslitne gamle menn som vil tøyse på treningssenteret.

Fortelleren er klar over at det ikke finnes noe sånt som en fotografisk gjengivelse i språket, og at det alltid er mulig å la være å forholde seg til fakta. De følgende sidene

fremstår som en ironisk kommentar om umuligheten i å skrive virkelig selvbiografisk, i en parallell til hvordan Rimbauds helvete lå i språkets umulighet for enhetlig selvrepresentasjon i *Une saison en enfer*. Subjektet, som nå utgir seg for å være forfatteren selv, gir en kort skildring av hvordan hun prøver å komme seg unna den vitsende gamle mannen, men stadig blir forfulgt til neste apparat, i et poengtert uttrykk for hvor lite poetiske virkelighetens korrespondanser kan være. I neste avsnitt gir fortelleren nok et løfte om sannhet i framstillingen: “Men sjølv om Vendel og min identitet som fåmælt og drittlei bussjåfør er oppdikta, er ikkje blomane oppdikta. Dei er faktisk direkte sanne, sjølv om eg har skrive ein tekst om dei” (2020:28). Fortelleren understreker hvordan sannhetsgehalten i noe ikke endres bare fordi det finnes i en tekst, på tross av at den første delen av teksten bygde på en usannhet om hvem det var som fortalte. Hun står inne for tanken om vonde blomster, og bruker Baudelaire og *Les Fleur du Mal* som sannhetsvitne – men påpeker samtidig forskjellen mellom de to tekstene: “[D]er er blomane ein metafor. Her, i denne teksten, er dei heilt konkrete. Og dei er altså sanne. Eg står ved alt eg har sagt om desse blomane, bortsett frå, altså, at det var ei “Vendel” som hadde skrive dei” (2020:29).

Det viser seg at fortelleren hadde et uhell mens hun var ute og plukket blomster, og knakk to små bein i foten. På operasjonsbordet husker hun at hun ikke hadde tatt mange stegene med de nyplukkede blomstene før smertene kom, og innser hvilken tabbe hun har gjort: “Å nei, vonde blommar, kviskra eg lågt for meg sjølv” (2020:30). Hun ser seg selv reflektert i et skap med glassvegger mens legen hakker i vei på sesambeinet under foten, i det som kanskje kan forstås som et selvrefleksivt bilde på hvordan også denne “fotografiske” representasjonen innebærer en splittelse og speilvending av det fortellende subjektet. Som en konsekvens av inngrepet blir hun immobilisert i tre måneder, og må siden gå med joggesko både inne og ute. Dermed blir det også et problem å få tak i den riktige typen joggesko. Hun utvikler angst for at den gode typen hun oppdager skal gå ut av produksjon, og får “skofokuserte mareritt” om nettene. Det er en realistisk fremstilling, i all sin hverdagslighet, og muligens genuint selvbiografisk. Likevel opprettholder teksten hele tiden en ironisk ambivalens, og blir fortalt med den samme assosiative rytmen som i de surrealistiske fiksjonsdelene, så det til syvende og sist ikke gjør så stor forskjell for teksten om det som formidles er ren fiksjon, eller faktisk har med forfatterens virkelighet å gjøre.

Teksten forskyver seg, som i “Tråden”, fra linje til linje via mer eller mindre løse forgreininger som kunne strukket seg i det uendelige. Men korrespondansene foregår i

“Vonde blomar” hele tiden på et fullstendig hverdagslig plan, og formidles på en ikke-poetisk måte som likevel ikke er anti-estetisk. Tektsten fremstår heller som et uttrykk for hvordan virkelighetens sammenhenger er absurde, meningsfullt meningsløse, og hvordan én type sammenheng ikke i seg selv er mer poetisk enn en annen. Novellens fremstilling av det hverdagslige finner sted i en tekst som, i tråd med tanken om parabasen som et illusjonsbrudd som blir permanent så snart det inntreffer, ikke kan legge skjul på sin egen fiksjon. Tekstens framstilling av “sannhet” og virkelighet kan med andre ord ikke være fotografisk, selv om den hevder det selv. Tekstens ironiske selvbevissthet fortærer sine egne posisjoner fortløpende, og fremstillingen i “Vonde blomar” er dermed verken udelt sann eller usann, men opererer med en tilsvarende logikk som Vermeulen og Van den Akker beskrev i det metamoderne: “Both the metamodern epistemology (*as if*) and its ontology (*between*) should thus be conceived as a “both-neither” dynamic” (Vermeulen og Van den Akker 2010:6).

Tekstens ironiske vekslinger fremstiller noe lattervekkende i det hverdagslige – ikke som i Baudelaires sataniske rykninger mellom uendelig underlegenhet og uendelig overlegenhet, men kanskje mer som i den romantiske forfatteren Jean Paul Richters tanke om humor som det *negativt sublime* (Banki 2014:59). For Richter fungerer humor som en direkte motsats til det sublime i poesien. Det sublime tillater subjektets avgrensede verden å oppløse grensene og åpne for en dyp følelse av transcendent meningsfullhet, mens humor skaper en invertert form av det samme fenomenet, hvor kontrasten mellom det avgrensede og det uavgrensede utgjør det filosofen Peter Banki oppsummerer som “an infinity without purposiveness, ‘a negative infinity’, whose content consists only in the separation or contrast between the two” (2014:59). Den vanlige måten å tenke på kan ifølge Richter bare forstå avgrensninger, en verden bestående av objekter. Likevel kommer det hverdagslige alltid til syne i et spill mellom avgrensethet og uendelighet – i denne novellens sammenheng gjennom relasjonelle, assosiative, ironiske og banale forgreininger. Bevisstheten om denne samtidigheten mellom uendelighet og avgrensethet spilles ut mot hverandre i den samme typen inkongruens som ofte blir utpekt som kjernen i det absurde: “Before infinity”, skriver Richter, “everything is equal and nothing” (Cornwell 2006:19). Humor kan også være et uttrykk for noe oppløst, eller frittflytende – stammen i ordet kommer fra latin, og betyr *væske* (Britannica, 2023). Humoren er noe som bryter opp tingenes soliditet og avdekker en underliggende letthet – noe flytende. Litteraturforskeren Bruce Michelson knytter denne utflytende kvaliteten ved humoren til Schlegels “wit”, og kaller humoren “a discourse with

the power to transgress and overthrow limits” – for ham er humor som “the mythical acid that no crucible can contain” (Cornwell 2006:17). Humorens tvisyn er “inkongruent kongruens”, evnen til å skape sammenheng gjennom brudd. Hverdagsligheten i “Vonde blomar” utgjør en skarp kontrast med den poetiske uendeligheten som antydes i “Correspondances”, men kommer likevel i kontakt med noe negativt sublimt gjennom sine egne ironiske reverseringer. Siste avsnitt i teksten ser for seg en respons fra Baudelaire, om han hadde visst at tittelen hans ble brukt i en novelle om slitsomme passasjerer på buss og mareritt om joggesko:

Eg trur han hadde knipe leppene saman. Eg trur han hadde ei stor silkesløyfe i halsen, og at det ville vore mørkt ikring han. Eg trur han hadde glodd olmt inn i kamera, så olmt at han hadde sett skremmande ut. Eg trur faktisk at det han tenkte der på forfatterportrettet frå 1863 – fordi han akkurat fekk eit glimt inn i framtida og denne teksten her – var *vonde blomar, my ass* (2020:31).

Den neste tittelen i samlingen, “Omtrent slik”, består i sin helhet av et trykk av Baudelaire forfatterportrett fra 1863, som stirrer olmt tilbake mot leseren. Det fotografiske finner endelig et genuint uttrykk – og peker, som i “Tråden” og *Las meninas*, tilbake mot leserens perseptive tomrom.

“Protest” og “Ved skjulet”

“Vonde blomar” og “Omtrent slik” blir fulgt opp med nok en protest. I første omgang går kritikken ut på at fotografen ikke er kreditert på det forrige bildet. Dernest gjør protesten oppmerksom på at Baudelaire “var svært kritisk til fotografikunsten, og at det kan hende er *dette* vi ser bore gjennom blikket hans”, heller enn det unektelig usannsynlige tilfellet at han i øyeblikket bildet ble tatt skulle ha sett inn i fremtiden og med stor misnøye fått lese “Vonde blomar” (2020:33). Det er også mulig Baudelaire var sint på seg selv, og at det olme blikket som stirrer inn i evigheten er et uttrykk for selvforakt: “Han må jo, ettersom han har late seg bli tatt bilete av, hatt eit ønske om å bli æveleggjort, og altså ikkje forsvinne inn i gløymsele, sjølv om det strir mot hans intellektuelle og kunstnarlege overtiding” (2020:33).

I løpet av teksten kommer det fram at protestens “kongelege vi” tilhører noe som kalles “analyseavdelinga” (2020:35). Uten at mye blir sagt direkte, fremstår det som et kontorfellesskap hvor man leverer kritiske analyser og protester til litterære tekster (muligens bare denne novellesamlingen), under dekke av et anonymiserende “vi”. Etter en utlegning om hvordan Richard Brautigans diktsyklus “The Galilee Hitch Hiker” gjør bedre bruk av Baudelaire som abstrahert rollefigur og intertekstuelt springbrett enn de forrige to tekstene, blir tekstens “vi” avslørt som et individuelt “jeg”. Den mest interessante delen av protesten i denne oppgavens sammenheng kommer fra det protesterende jegets isolerte stemme:

Å, kor mange timar har eg ikkje stirt inn i portrettet av Baudelaire i eit forsøk på å forstå kva det er han stirer på, heilt til det kjennest som at vi stirer på den same, dirrande margen inst i tilværet, og margen kjennest – i same augneblink som han trer fram – uforståeleg, som om det vi har drive på med, er å seie i innbiten konkurranse: *margen*, heilt til ordet “margen” misser all tyding og kan bety alt frå fiskebollar til hjulkapslar til sorg, og blikket til Baudelaire fell sakte bakover og inn i hovudet hans igjen og lukkar seg på arket framfor meg (2020:35).

Slik jeg leser det, ligger det både en eksistensiell diagnose og en poetikk i dette utdraget. Dersom subjektet er “eit ingenting, i form”, er det ikke et viljeløst ingenting; innerst i tilværelsen sitter en dirrende marg – en grunnleggende *protest*. Ved nøye nok utforskning av denne protesterende margen, begynner også den å falle fra hverandre, og gli over i et poetisk potensial. Når ordet “marg” faller fra hverandre, kan den dirrende kjernen innerst i tilværelsen ta form av hva som helst – “frå fiskebollar til hjulkapslar til sorg”. Skal man tro det som står trykket bakpå boken, handler *Vonde blommar* “om kjærleik, død og opprør, om å skifte form eller bli verande den same, om flokane i det arbeidet som heiter å forstå”. Alt dette er på et eller annet plan i spill i det analyserende jegets stirrekonkurranse med forfatterportrettet til Baudelaire. Analysens vei til kjernen i tingene går gjennom å plukke tingene fra hverandre, så tingene i ytterste konsekvens ikke er ting lenger, og ord ikke er ord. Det språklige arbeidet med å forstå verden ender med å gjøre ordene *uforståelige*, å la dem miste mening. Når det fortolkende jeget møter blikket til Baudelaire, må det til slutt gi opp forsøket på å finne en enhetlig dirrende marg av betydning. Mening og meningsløshet glir over i hverandre, som poetisk potensial.

Fotografiet er det Roland Barthes i *Camera Lucida* kalte en *deiktisk* gest (2000:5). Det betyr, ifølge *Store norske leksikon*, “påpekende eller henvisende”, noe som henviser til omgivelsene uten fast referanse. Personlige pronomener som “jeg”, “du”, “dere”, eller påpekende pronomener som “her”, “der” og “dette” faller alle i den samme kategorien (Henriksen, 2022). Når en fotograf tar et portrett, er det alltid av et umiddelbart forandret “du”, i et løstrevet “her”. Når det fortellende jeget i “Protest” stirrer på Baudelaire, blir dermed stirrekonkurransen et absurd møte mellom deiktiske størrelser. Baudelairens frosne “du” blir gjennom en apostrofisk subjektivering til et nytt “jeg”, som fra et forevige “her” stirrer tilbake på subjektet i det observerende øyeblikkets “her”. Når all annen kontekst faller bort, og bare deiktiske størrelser gjenstår, blir opplevelsen av å være et jeg og et du i et nåværende her avslørt som fullstendig kontingent, som to speil stilt opp mot hverandre. Dermed blir den dirrende margin i tilværelsen, på samme måte som litteraturen, et nærværende fravær – eller, en uendelighet.

I “Sleppe unna” fører møtet mellom et fotografisk objekt og det observerende subjektet til en total overskridelse mellom kunst og virkelighet. Jeg-fortelleren sitter ved arbeidsbordet for å skrive forordet til katalogen for *Årets bilde*, og tenker på et bilde av en katt sittende i høyt pryddress med oppvakt blick et sted i Kina. Når hun ser ut sitt eget vindu, oppdager hun en tilsvarende katt sittende utenfor: “[E]g innsåg at han såg rett på meg, noko som kan hende betydde at det var *meg* katten på biletet sat og så oppmerksomt på heile tida, og at eg slik sett var *inne* i biletet eg skulle skrive om” (2020:39). Her blir detaljene uklare for fortelleren – hun kan ikke gjengi hva som skjedde videre på “nokon måte som skapar samanheng”, men etter alt å dømme skyter hun katten med en smarttelefon med innebygd pistolfunksjon (et glimrende bilde på fotografiets mikrodød), “så blodet skvatt ut av hovudet hans og dei to lyseblå auga spratt som klinkekular til kvar sin kant” (2020:39). Grensene mellom fotografiets virkelighet og subjektets overskrides i det øyeblikket subjektet legger merke til at kattens blick er vendt mot henne. Følger vi den samme logikken som i stirrekonkurransen med Baudelaire, kan ikke subjektet og objektet i direkte møte med hverandre holde på den vanntette avgrensningen seg imellom. I dette tilfellet fører spenningen til en bokstavelig oppløsning av objektet, til fordel for subjektets opplevde integritet. Samtidig impliseres sammenfallet mellom kunst og virkelighet som en enhetlig tilsynekomst i en bevisst erfaring, som et produkt av en fortolkende fantasi.

Dersom portrettet av Baudelaire også fungerer som et ikon for litterær innflytelse, finnes en annen interessant parallell i “Ved skjuleet”. Her møter vi en forteller som fremstår som en variant av Øyehaug. Hun og to andre forfattere er de eneste overlevende etter en flystyrt, og må etter et par måneder i villmarken avgjøre hvorvidt de skal ete en død mann som kommer flytende motstrøms i en elv. Samtalene forfatterne har dreier seg om litteratur som et spill mellom innflytelse og opposisjon, og liket som kommer flytende fremstår både som et symbol på opprøret mot konvensjoner og noe iboende dødt i litteraturen, en umulighet for virkelig kontakt. Å livnære seg på den døde mannen blir som en stadfestelse av en form for åtseletende meningsløshet ved skrivingen, som et innkapslet system som ikke egentlig skaper noe nytt. Over dem forandrer stjernehimlen seg, stjernebildene flytter seg og klikker stadig på plass på nye måter.

Mot slutten forteller hovedpersonen om irritasjonen sin over at ingen kommenterte epigrafen til den forrige essaysamlingen hun ga ut, i en tydelig referanse til *Stol og ekstase*. Epigrafen er et sitat fra Inger Christensen, og lyder: “[K]ommer nogen imod mig på vejen, sidder jeg med ansigtet vendt mot nogen s.u” (2020:67). Novellen forklarer at “s.u.” står for “svar utbedes”, som i en invitasjon. Øyehaug-varianten forklarer den nylig avsovnede kollegaen sin at hun håpte denne måten å innlede essaysamlingen på ville gjøre det tydelig “at essaya var skrivne av nokon som leita etter svar frå nokon som sat på den andre sida av bordet”, og “at eg skreiv i uvisse, og håp, om at det var nokon på den andre sida” (2020:67). Tekstene er, forklarer hovedpersonen, ment som en invitasjon, sendt ut i håp om respons. Frykten er at ingen skal svare, at hun sitter ved bordet alene. Stjernene fortsetter å klikke sammen i nye mønstre på himmelen, uten noe forståelig system. Nok en gang uttrykker novellen noe som virker som et genuint uttrykk for et håp om kontakt, at tilværelsen ikke bare skal dreie seg om opposisjon, dekonstruktiv ironi og eksistensiell ensomhet:

No berre strekte himmelen seg kolsvart og stjerneblinkande over oss, og dei to andre sov, og eg tenkte på dette, at ein vil at nokon skal kome, at ein vil at der skal vere ein samanheng, at ein kan føle at litt kviskring i sivet er ein tale frå eit naturfenomen til eit anna, nemleg deg, at alt dette graset prøvde å seie noko, at stjernene prøvde å seie noko, at vi ikkje var åleine. Det er jo difor det dukkar opp plutslege menneske som flyt motstraums i elver, tenkte eg, det er det det handlar om, ikkje berre opposisjon, men faktisk *respons*! Og så sovna eg. (2020:67)

I den siste linjen av avsnittet ligger både oppgitthet og en liten epifani. Opprøret er også en form for kontakt, og bruddet er også en forbindelse. Fraværet av åpenbart meningsfulle korrespondanser betyr ikke at forsøket på kontakt er meningsløst. Vekslingen mellom intuisjonen om at hviskingen i sivet kan være “ein tale frå eit naturfenomen til eit anna, nemleg deg”, og bruddet som oppstår hver gang denne intuisjonen brister, skaper en slags kjemisk reaksjon – en *respons*. Den innbitte utspørringen av språket og verden er ikke meningsløs; men det er opp til oss å opprettholde vår ende av korrespondansen. Å møte det evig olme blikket til Baudelaire lenge nok, fram til all betydning faller bort, kan være en livsbekreftende påminner om at fraværet av soliditet åpner spillerom for hvordan responsen skal ta form – som protest, poesi, eller begge deler samtidig.

“Klippene, som død”

I “Klippene, som død”, møter vi en hovedperson som i veldig bokstavelig forstand er et nærværende fravær – i form av Veronika, en død nevrotiker som tar flyet til de hvite klippene i Dover. Hun beskrives som “eit spøkelse med kjøt, eit menneske i død form, i ein slags levande versjon” (2020:42). Hun har vært dradd mot klippene hele livet, og etter døden får hun endelig sjansen til å reise dit. På flyet mumler hun et sitat fra *To the Lighthouse* lavt til seg selv, så ingen skal høre det: “*For hva følte hun egentlig nå da hun var tilbake her etter alle disse årene, og fru Ramsay var død? Ingenting, ingenting – ingenting som det var mulig å gi uttrykk for*” (2020:41). Etterpå spør hun seg selv om det er sant at hun ikke føler noe hun kan gi uttrykk for, og vedgår at hun føler entusiasme over snart å skulle få oppleve klippene. På et hverdagslig plan, oppsummert i ordet “entusiasme”, er det mulig for det kroppsliggjorte ikke-subjektet å uttrykke omrisset av dragningen hun føler mot klippene. Klippene speiler også noe av hennes egen tilstand: “Var det tildragande at dei var så kvite, [...] at dei synte fram noko ekstremt kvitt som liksom fanst inst i tilværet, og som jo, viss ein tenkte over kva kalksteinen var laga av, nemleg fossile leivningar, rett og slett likna eit geologisk skjelett?” (2020:42). Subjektet og objektet speiler hverandre i en lyrisk utveksling, og det som i “Protest” var en dirrende marg “inst i tilværet”, er her noe ekstremt hvitt, som et fravær, et blankt ark. Når Veronika tenker på hvordan det er å være død, beskriver hun det slik:

[D]et å vere død likna på det lyset som er ute ein januar-ettermiddag, når sola har gått ned og snøen på bakken som så vidt dekker mosen (som stikk opp her og der), gir eit tynt, kvitt lys over ein lyseblå himmel, og mellom dei tynne, bladlause bjørkene på haugen, men nok til at alt ser veldig underleg og gjennomsiktig ut, om ein ser godt etter. Den vanlege utsikta ut vindaugget ser, i dette lyset: heilt merkeleg ut. Og likevel vanleg. Slik var det å vere død. Berre PANG: underleg, men vanleg lys. (2020:42)

Denne skildringen av døden som en pang-opplevelse av “underleg, men vanleg lys” er, i forlengelsen av referansen til *To the Lighthouse*, ikke helt ulik Lily Briscoes beskrivelse av hvordan hun ville kunsten skulle være – “on a level with ordinary experience, to feel simply that’s a chair, that’s a table, and yet at the same time, it’s a miracle, it’s an ecstasy” (Woolf, 2006:398). Opplevelsen av å være død har noe til felles med dette kunstidealet, i måten hverdagserfaringen fremstår som noe mirakuløst. Ordet ekstase kommer fra det greske *ekstasis*, og betyr ifølge Encyclopaedia Britannica: “to stand outside of or transcend [oneself]” (Britannica, 2023). Både Veronikas opplevelse av døden og kunsten Lily beskriver innebærer å bli rykket ut av seg selv, og finne en slags transcendens i det ordinære. Veronikas tilværelse som død er en poetisk tilværelse, der verden kommer til syne som “underleg og gjennomsiktig”, drømmeaktig og underliggjort, som et merkelig spill av lys.

Å være levende, derimot, er ordinært uten tilløp til transcendens. Når Veronika tenker på episoden fra livet hennes som best beskriver det å være levende, tenker hun på da hun møtte en tjue år yngre kollega for første gang, og begge to hadde på seg sennepsbrune kjoler med hvite striper. Veronika påpekte en forskjell mellom kjolene, i et velment forsøk på small-talk: “Eg har altså i tillegg prikkar, sa Veronika, på spøk. Den unge kvinna lo høfleg. Slik var det å vere levande. Det var å ha ein lik kjole, men ikkje heilt lik, påpeike det, fordi ein følte at det var nødvendig, for det var så openbert, og å få høfleg latter” (2020:43). Den høflige latteren betyr for Veronika at det ville vært mer verdig å la være å påpeke kjolesituasjonen, og konkluderer med at det å være levende er å ikke alltid vite hva som er verdig oppførsel. Det å være levende er altså knyttet til et oppheng i sosiale konvensjoner, klønete forsøk på kommunikasjon, mønster og verdivurderinger – formmessige distinksjoner. Det er verdt å merke seg at både Veronika og den yngre kvinnen jobbet i den tidligere omtalte analyseavdelingen, hvor man må anta at denne typen problemstillinger er vesentlige.

Veronika er en fortolker, en som analyserer verden og språket omkring seg, og, dersom hun pleide å være som de protesterende stemmene vi så langt har møtt fra analyseavdelingen, har hun stadig vært på jakt etter klar mening, og stadig i opprør. Det at hun som død beskriver kjernen i tilværelsen som “noko ekstremt kvitt”, og ikke som en “dirrande marg”, kan være et uttrykk for hvordan den nevrotisk analyserende siden av henne har roet seg i døden. Hun er fortsatt på utkikk etter sammenheng og klarhet, også som død, men på et mer hverdagspoetisk plan enn de hektiske stemmene fra analyseavdelingen.

Når hun nærmer seg klippene, oppdager hun at de er hvite på nøyaktig samme måte som huden hennes: “Så slik skulle det altså vere, å oppleve klippene, som død. Plutseleg å innsjå denne openberre parallellen. Som om det ho alltid hadde vore dradd mot, utan å vite det, var eit aspekt ved henne sjølv – hennar framtidige tilstand som død” (2020:43). Veronika beskriver en intens følelse av at det er utrolig at hun *er der*, mer utrolig enn å være død. I en parallell til den tindrende klare luften på slutten av “Fuglar”, ligger bare klippene der, like hvite som de alltid har vært, uten noen respons. Klippene kommer til syne med en slags hermeneutisk matthet, som noe lignende det Barthes beskrev ved fotografiet – de *er der* bare: “Slik var dei: like lite skodande ut over havet, like lite følande og tenkande som dei kvite klippene ved Dover alltid hadde vore” (2020:44). Kanskje er det et underliggende behov for å slippe å prøve å forstå som hele tiden har dradd henne mot døden. Som en død analytiker, kan hun i hvert fall la ting få komme til syne som de er – som helt ordinær og utrolig *slikhet*.

Digressive anfall og feilvarer – løse tråder i samling

I denne siste delen av lesningen av *Vonde blomar*, vil jeg runde av med noen avsluttende kommentarer om samlingen som helhet. I min lesning er “Klippene, som død” en kjernetekst, som sammen med “Fuglar” demonstrerer muligheten for en type ikke-konseptuell mening opplevd av et subjekt som oppløser sin egen konseptuelle avgrensethet fra verden. Når indre og ytre tilsynekomster blir frigjort både fra det solide fortolkende subjektet og fra det overhengende behovet for å forstå, oppstår mer rom for følelsen Veronika kunne uttrykke i å snart skulle se klippene: entusiasme. Dekonstruksjonen av subjektet er i seg selv nok til å

løsrive novellene fra forventningene om et lineært narrativ, og lar tekstene ta form av en serie ironisk-poetiske øyeblikk. Når ironien i tillegg gjennomsyrrer tekstene med nærværende fravær, og blir holdt varm ved hjelp av parabasene, metamorfosene og den splittede utsigelsen, blir den stabiliserende slagsiden i Schlegels “marvelous and perennial alteration of enthusiasm and irony” – viddet – desto mer åpenbar. Entusiasmen viser seg som en begeistret serie drømmelignende og absurde tilsynekomster i en fortellerløs fortelling, samlet i et lyrisk nå. Det innebærer at også novellenes spill med assosiasjoner og digresjoner blir frigjort, punkt for punkt. Hvert ledd er, som Nietzsche beskrev den enkelte tanken i tankestrømmen, “a terminal phenomenon, an end – and causes nothing; every successive phenomenon in consciousness is completely atomistic” (1992:41). Samlingen blir et spill med løse tråder, et nett hvor hver knute løser seg selv opp som “enden av ein tråd”, og synliggjør både sin egen tomhet og et nett av viltvoksende forgreininger. For hver knute som løsner, frigjøres mer entusiasme; som dermed på sin side er avhengig av ytterligere lag av ironi, protest og nektelse. Hver ironiske veksling blir en liten metamorfose, hvor handlingens subjekt, struktur og innhold ikke kan forbli det samme.

Likevel ligger det noe konstant under strømmen av forandring – en bevissthet om det absurde i at noe i det hele tatt finnes. Tekstene demystifiserer forholdet mellom symbol og fenomen, språk og virkelighet, til et nullpunkt hvor prosessen glir over i en gjenfortrylling av språket. Det ordinære ved språket får være ekstraordinært, “underleg, men vanleg”. Det ordinære i helt vanlige, løse tankerekker og digresjoner blir et levende uttrykk for det dypest sett ekstraordinære i hvordan ordene vi bruker både knytter ting sammen og lar forbindelsene løsne. Hvert kontaktpunkt blir en begivenhet i seg selv, og linjene de oppløste punktene skaper blir *metaxu*, en medierende strøm av forbindelser. Dermed kan hverdags erfaringen bli en estetisk opplevelse – her er en stol, her er et bord, og her er en ekstase. Den frigjorte tankestrømmen får et nydelig uttrykk i den korte novellen “Digressivt anfall”, hvor en bjørn har alle muligheter til å felle en stillestående og intetanende hjort, men blir distraheret av en tue blåbær: “Desse blåbæra måtte han faktisk smake på, og då han etter nokre minuttas ekstatisk eting oppdaga at hjorten hadde forsvunne, klaska han seg i panna og stønna: ‘Åh nei, nok eit digressivt anfall!’ (2020:69). Dersom hjorten symboliserer absolutt mening, får man håpe den digressive ekstasen i blåbærlyngen tross alt er trøst nok.

Mot slutten av *Ariadne's Thread* kommer Miller med en advarsel mot konkluderende lesninger, også den typen som benekter konklusjon: «Watch out when you think you have

‘got it’, for you are then most likely to be duped, the victim of illusory clarity» (Miller 1992:242). De siste setningene i samlingens siste tekst, “Feilvare”, lyder likevel som et kamprop for oppløsning som form, for levende paradokser og skapende nektelse, i samme ånd som det tidlige nittenhundretallets surrealistiske manifeste:

Kva skal eg med desse fyrstikkene, og dette tørre høyet?

Ingen skal kome her og fortelje meg at eg skal setje fyr på det!

Pakke: Eg nektar å lese instruksjonane dine (2020:100).

Konklusjon: Tomhet som form, poesi som virkelighet

Hvorfor finnes noe heller enn ingenting, spurte Heidegger. “Because it’s funnier that way”, svarer litteraturforskeren Bill Martin, og legger til: “In fact, the answer to the question of being is that there ‘is’ nothing. At the beginning and end, there is nothing, and everything that is ‘something’ is permeated with this nothing” (Martin 2016:136). Det virker i utgangspunktet som et lite tiltalende perspektiv. Likevel, intuisjonen om nærværet av en form for tomhet, et ingenting, ligger sentralt i den menneskelige erfaringen. Bare det å legge seg om natten og våkne uthvilt neste morgen er et nærliggende eksempel på opplevelsen av ingenting – og mer behagelig enn tanken på døden.

På et rasjonelt plan kan man nærme seg tomheten fra mange vinkler, som dekonstruksjon, absurdisme, kvantefysikk, mystikk eller østlig filosofi, uten at tilværelsen dermed trenger å bli meningsløs. Tvert imot kan avsløringen av tingenes tomhet føre med seg en entusiastisk letthet, et lyrisk skinn av “underleg, men vanleg lys”, og en iboende absurd latter. Eller, som den buddhistisk orienterte forfatteren Andrew Holecek formulerer det: “When we ‘break up’ in laughter or ‘crack up’ after a good joke, that light-hearted feeling comes from breaking or cracking our solid and serious approach to things. The more solid the setup, the bigger the crack-up. That’s why the laughter of the buddhas shakes the universe” (Holecek 2016:249). For Holecek bygger lesningen av verdens tilsynekomster som solide, varige og uavhengige opp mot avsløringen av en kosmisk vits i kjernen av tilværelsen – man finkjemmer det ytre etter en helhet som bare finnes i det indre, i et ingenting som lar en blomstrende verden av flyktige relasjonelle fenomener komme til syne som et spill av lys.

I boken *Dreams of Light* (2020) beskriver Holecek den tradisjonelle tibetanske meditasjonspraksisen han kaller *illusory form* – som innebærer å venne seg av med å se verden som konkret materie, og begynne å oppleve alle fenomener som drømmelignende tilsynekomster. I buddhistisk tenkning oppstår det ytre i sinnet, men sinnet i seg selv har ingen substans. Ser man etter det, finner man ingen ting; det er formløst. Det betyr ikke at virkeligheten er en nihilistisk avgrunn – det betyr bare at den ikke består av *ting*, og at subjektet som opplever verden, på samme måte ikke har noen *essens*. Det betyr heller ikke at det enkelte subjektets virkelighet er selvinnkapslet – som de parallelle universene i *Presens Maskin* eller Cullers dikteriske “one mind” – men at alt og alle på et radikalt plan består av

flyktige relasjoner. Verden kommer til syne i møtene mellom tomme “kjerner”. Denne mangelen på substans, tomheten, er et sentralt prinsipp i både tibetansk buddhisme og zen. Ordet *tomhet* er en litt villedende oversettelse av sanskrit-begrepet *śūnyatā*, som etymologisk peker mot “hollowness and swelling, as of a seed as it expands” (Watson 2014:15). Denne dobbeltheten i etymologien indikerer samtidigheten mellom tomhet og form, et essensielt ingenting og et vitalt *noe*, som ofte forsvinner i vestlig oversettelse. Som den velkjente hjertesutraen uttrykker det: “Form is emptiness, emptiness is form. Form is no other than emptiness, emptiness is no other than form” (Holecek 2020:163). Når Holecek bruker ordet “emptiness”, spesifiserer han at han tillegger ordet betydningsnyanser som “openness” og “boundlessness» (2020:27). På et estetisk plan er det uavgrensede spillet mellom poesi og ironi kanskje noe av det nærmeste vi kommer tomheten Holecek beskriver. Den siste setningen i “Ironi som poesi” lyder: “Kanskje kan vi såleis seie at poesien er kjernen i ironien, samstundes som ironien er kjernen i poesien, og at dette “ikkje” som dei skapar, er det opne, ufullførte, uendelege, som – paradoksalt nok – berre kan liknast med *det å vere*” (2002:143). Poesien er avhengig av symbolet og tropenes manglende substans; dersom forholdet mellom signifikat og signifikant var absolutt, ville det ikke på samme måte vært mulig å produsere det relasjonelle betydningsoverskuddet som kjennetegner det lyriske. Diktningen er likevel avhengig av muligheten til å overføre *noe*, en form for tilsynekomst i mottakerens bevissthet – om lesningen så er en komplett feiltolkning. Dermed bygger også poesien, og dypest sett all skjønnlitteratur, på det samme prinsippet av gjensidig avhengighet mellom form og tomhet. Hos Øyehaug kommer den skapende åpenheten i språket til syne gjennom oppløsningen av form, og den stadige utfordringen av tingenes soliditet – en slags litterær *illusory form*-praksis. Hvert illusjonsbrudd kan la små glimt av ingenting komme til syne mellom ordene. Øyehaug's oppløsende form kan minne om hvordan ideen til Foucaults *The Order of Things* kom fra latteren utløst av en tekst av Borges, hvor et fiktivt kinesisk leksikon siteres på følgende vis:

animals are divided into: (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) sucking pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) et cetera, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies’ (2005:xvi).

For Foucault blir leksikonets opplisting et eksplosivt uttrykk for det absurde i måten vi organiserer kunnskapen vår om verden, og smadrer troverdigheten i distinksjonene vi gjør mellom «the Same and the Other» (2005:xvi). Paradokset han finner i utdraget fra leksikonet ligger i hvordan opplistingen plukker fra hverandre idéen om et samlende konseptuelt rom – en koherent grammatikalsk struktur som skaper orden og mening i sammenstillingen av elementene. Rammeverket som sammenstiller eller skiller disse tingene fra hverandre kan bare være språklig – og språket er et ikke-sted: «Yet, though language can spread them before us, it can do so only in an unthinkable space. [...] Absurdity destroys the *and* of the enumeration by making impossible the *in* where the things enumerated would be divided up» (2005:xviii). Troverdigheten i språket og konseptenes distinksjoner kollapser, fordi rammeverket blir avslørt som illusorisk. Foucault sammenligner opplistingen med Comte de Lautréamonts møte mellom en paraply og en symaskin på et operasjonsbord – bare at bordet viser seg å være borte. Det som blir synlig mellom de absurde tilsynekomstene, er tomhet.

Kanskje er det et tilsvarende nærværende fravær Foucault peker mot i subjektet, når han beskriver hvordan blikket til Diego Velázquez *Las meninas* møter tilskuerens blikk i form av “that essential hiding-place into which our gaze disappears from ourselves at the moment of our actual looking” (2005:4). Når maleren ser på oss som betrakter bildet, viser han oss vår egen usynlighet – et tomrom vi ikke selv kan se, men med letthet tilskriver form som “an object, since it is we, ourselves, who are that point: our bodies, our faces, our eyes” (2005:4). Vi er, som Inger Christensen skildret det, “lik øyet som ikke kan se sin egen netthinne” (Christensen 2017:17). I det øyeblikket noen møter blikket vårt, dikter vi opp våre egne øyne for å se tilbake; vi dikter opp vår egen subjektivitet, for å la verden ta form som objekt. Men, som både den barokke kunsten og Øyehaug's stirrekonkurranse med Baudelaire impliserer, er virkeligheten som en lek med speil. I det øyeblikket vi møter blikket til Velázquez eller Baudelaire, blir vi stilt ansikt til ansikt med hvordan vi konstruerer erfaringen vår omkring en tom kjerne. Maleriet's møte med mottakeren er en enkel konfrontasjon, skriver Foucault, men med komplekse ringvirkninger. Vi blir både avvist og møtt av malerens blikk; på maleriet's plan er blikket rettet mot det spanske kongeparet, men gjennom rammebruddet ser han rett på “the void confronting him outside the picture, [accepting] as many models as there are spectators; in this precise but neutral place, the observer and the observed take part in a ceaseless exchange” (2005:5). Møtet mellom subjekt og objekt blir et spill av reverseringer

som strekker seg i det uendelige, i det Foucault kaller et evig ustabilt “play of metamorphoses”, hvor det aldri blir tydelig om vi er den som ser eller det som blir sett. Svaret Holecek ville gitt, er at vi er begge deler og ingen av delene: «You can’t have subject without object, “in here” without “out there,” things without thoughts, or thoughts without things. By seeing through one or the other, both dissolve» (2020:55). Det som gjenstår når skillet mellom det indre og det ytre faller bort, er et drømmelignende spill av *slikhet*, en uferdig tilblivelse av tilsynekomster i en uavgrenset bevissthet. I Øyehaug’s noveller blir både fortelleren og det fortalte splittet, forvandlet og oppløst til det som gjenstår ikke lenger tilhører et avgrenset perspektiv; selve spillet mellom speilene blir motivet. I fraværet av en solid fortellerinstans glir teksten over i assosiativt fri form; teksten “tekster”, den ser ut til å drive seg selv fram gjennom frie forgreininger. Fortellingen er ikke lenger det vesentlige, men heller de skiftende tilsynekomstene, glimt etter glimt. Resultatet er ikke helt ulikt måten den buddhistiske diamantsutraen beskriver virkeligheten: «So you should view the fleeting world: a star at dawn, a bubble in the stream, a flash of lightning in a summer cloud, a flickering lamp, a phantom, and a dream» (2020:45). Med andre ord – virkelighet som poesi.

Forskjellen er at Øyehaug aldri slutter å være ironisk, og aldri dveler ved et poetisk bilde uten å punktere det med en vits. Dermed blir aldri prosessen enhetlig, novellene når aldri et endepunkt hvor ironien, humoren og parodiens rolle er utspilt, og hvor subjektet og formen er fullstendig oppløst. I stedet fortsetter tekstene å vise fram den iboende tomheten gjennom fortsatte metamorfoser, omkring en kjerne som stadig uttrykker protest. Subjektet er, som Kierkegaards ironiker, *negativt fritt* – i et svev. Både det indre og det ytre fortsetter hele tiden å forandre seg; selve det ironisk-poetiske øyeblikkets uendelige dialektikk impliserer en evighet av endring. Oppløsningen av solid form og materiell dualisme trenger ikke bety at “alt blir ett” – det betyr heller, som Holecek skriver, at tilværelsen avdekkes som en uendelig kompleks strøm av sammenvevde og gjensidig avhengige prosesser – “a long, deep, wide, and rapidly moving stream of *becoming* – not of being – that you freeze (reify) into the things of your world” (2020:48). Protesten i *Vonde blommar* – ikke bare fra analyseavdelingen, men den ironiske nerven som utgjør den “dirrende” margen i novellene – er en grunnleggende protest mot å la denne tilblivelsen fryse til i hypostaserte former. Det er en protest mot automatisering, mot å la et kontinuum av sammenvevde fenomener bli redusert til konsepter, ting og subjekter. Det er, som med Sjklovskijs underliggjøring, en entusiastisk invitasjon til å la oss selv og verden komme til syne som kunstverk – som levende og ustabil diktning.

“Dette er eit teaterstykke som straks er over”, begynner “Slimålar i mørket” (2020:70). Kort tid etter legger fortelleren til et nyttig stykke informasjon: “[V]i er ikkje på ein scene, det gløymte vi å seie innleiingsvis, vi er i røynda. Dette er røynda” (2020:70). Likheten med barokkens tanker om livets drømmeaktige flyktighet og verden som teater, som uttrykt bare i titlene til Pedro Calderón de la Barcas teaterstykker *La vida es sueño* (1635) og *El gran teatro del mundo* (1655), virker ikke tilfeldig. Øyehaug's tekster har ofte en barokk sensibilitet, tilsvarende det hun i en novelle fra *Draumeskrivar* beskriver som epokens hang til “nærmast ekstrem illusjonisme, noko ein kan oppfatte som ei fortvilning over tvilen over kva som er sant og reelt” (2016:65). Denne tvilen er hos Øyehaug likevel blandet med like mengder entusiasme over språkets virtuelle kapasitet. Tekstuniverset hennes beskriver ikke en virkelighet hvor det gir mening å skille ut kunst og språkhandlinger som de eneste illusjonene – i Øyehaug's verden kan den gripende hånden til Keats være minst like ekte som våre egne hender. Den kan til og med fremstå *mer* ekte, fordi vi med den virtuelle hånden er bevisste på at vi har med fantasi og drømmebilder å gjøre, mens tilsynekomstene omkring oss blir automatisert og tilskrevet avgrenset soliditet og varighet. Når vi blir bevisste på de flytende grensene mellom illusjon og virkelighet, fremstår hendene våre som “små kopiar av ein gigantisk fantasi” (Øyehaug 2016:93). Dermed blir også menneskets språklige *différence* fra verden gjennomhullet – signifikat og signifikant er like tett sammenvevd i erfaringens formløse kjerne som alle andre tilsynekomster.

I et essay fra *Hemmelighetstilstanden*, “Silken, rommet, språket, hjertet”, siterer Christensen den kinesiske poeten Lu Chi: “I én meter silke finnes det uendelige verdensrom; språket er en syndflod fra en liten krok av hjertet” (2017:30). Linjen kommer fra *Wen fu*, verket Lu Chi skrev om diktetekunsten i år 302, og beskriver i Christensens lesning hvordan språket, mennesket og universet er uløselig sammenbundet. Én meter silketråd blir et bilde på noe ulogisk og overskridende ved poesien – at det poetiske språket rommer noe uendelig, og kommer naturlig til uttrykk gjennom oss, som en diktende del av universet: “Lu Chi lar seg ikke lure til å gjøre språket mindre enn den virkeligheten det hører sammen med. Språket kan ikke skilles fra verden uten at verden skilles fra seg selv” (2017:29). Det finnes, som Øyehaug antyder i “Tråden”-novellene, ikke noen virkelig ende på litteraturens tråder; bare uendelige forgreininger av “noe”, uløselig vevd sammen med det formløse tomrommet omkring. Christensen tillater seg det hun kaller en naiv lesning av verden som dikt, hvor ord og fenomen alltid inngår i samme levende mønster:

Et mønster som uavbrutt dannes og forvandles, fordi tingene oppstår i følge med ordene. Så verden, som en gang ble til av seg selv og gjennom menneskene tillot ordene å bli til, blir nå ytterligere til i diktet som en bevissthet om seg selv, om sin egen, stadig vedvarende tilblivelse (2017:30).

Både Christensen, Foucault og Øyehaug finner en form for mønster og sammenheng i virkeligheten, men bare på det stadig skiftende balansepunktet mellom struktur og kaos. I *The Order of Things* beskriver Foucault hvordan kulturen, naturen og språket i spennet mellom det definerte og ikke-definerte uttrykker en «frigjort» orden, som i sin råeste form er et spill mellom sammenheng og brudd: «Thus, between the already ‘encoded’ eye and reflexive knowledge there is a middle region which liberates order itself: it is here that it appears, according to the culture and the age in question, continuous and graduated or discontinuous and piecemeal» (2005:xxiii). Den typen orden som finnes hos Øyehaug, er frigjort på lignende vis, i en metamoderne mellomhet – verken det ene eller det andre, men begge – og ivaretar noe av den samme absurde fraværsbevisstheten som tillater det kinesiske leksikonets sammenstilling mellom “dyr som langt borte fra ser ut som fluer” og “dyr som er malt med kamelhårspensel”. Hun bruker språkets tomhet som springbrett, og lar fraværet av et solid grunnlag for distinksjoner mellom det ene og det andre gi grobunn for novellenes levende spill av ironisk-poetiske og negativt sublime korrespondanser og metamorfoser. *Vonde blommar* er som en katalog over brutte forbindelser, som likevel finner en intuitiv form.

I zen-buddhismens koan-praksis blir språket i seg selv en måte å overskride språket, og fullstendig rykke oss ut av de normale tenkemåtene våre (Reps og Senzaki 1998:115). Å meditere på paradoksale fraser som opererer utenfor rammeverket for vanlig logikk og lineær tenkning, kan potensielt fungere som en slags trojansk hest i det kognitive operativsystemet vårt, og kortslutte den avgrensede måten å betrakte verden på. Et koan tar som regel utgangspunkt i en liten historie eller dialog, ofte mellom en elev og en student. I koan-samlingen kjent som *The Gateless Gate*, fra det tidlige 1200-tallets Kina, kommenterer zen-mesteren Mumon koanet *Mu*, et paradoksalt tilsvaret til spørsmålet «har en hund buddha-natur». Begrepet i seg selv betyr “nei”, men Mumon presiserer at vi ikke skal forstå det på denne måten: “Do not believe it is the common negative symbol meaning nothing. It is not nothingness, the opposite of existence” (1998:116). Vil man komme forbi denne språklige

barrieren, må paradokset bli levende erfaring: “[Y]ou should feel like drinking a hot iron ball that you can neither swallow nor spit out. Then your previous lesser knowledge disappears. As a fruit ripening in season, your subjectivity and objectivity naturally become one” (1998:116). Dermed blir språket virkelig performativt, og poesiens inderliggjøring komplett – koanet arbeider i studenten på et plan som overskrider den kognitive tenkningens trange former, og lar subjekt og objekt gli sammen i formløshet. I denne ikke-konseptuelle erfaringen blir det klart at også en hund har buddha-natur; ikke som et *konsept*, et logisk svar på et logisk spørsmål, men som en erfaring. Det er erfaringen i seg selv som er meningsfull, ikke språket vi bruker for å beskrive den.

I denne oppgavens resonnement, kan små glimt av den samme typen kontakt også komme til syne gjennom det litterære språket, ikke minst litteraturen som rommer litt av den tvisynte nektelsen i *mu*. Aporien, som fra det greske *aporos* kan forstås som et punkt uten passasje, har en tydelig parallell til koan-samlingens “gateless gate” – begge peker mot et nullpunkt hvor konseptuell forståelse ikke tar oss videre. Det er her Øyehaug's fokus på språkets overskridende kapasitet, den ironisk-poetiske virtualiteten, kan slå ut i full blomst. Kontakten som kan oppstå når man gir opp arbeidet med å forstå, og en dikterisk hånd plutselig griper halen din fra et stemmeløst ingenting, er en opplevelse av *å være til*. Selve prosessen med å gjennomskue språket, lar tilsynekomsten ta form som erfaring. Vår egen underliggjorte persepsjon blir tekstens motiv.

For Miller er fortolkning en balanse mellom umuligheter – all tolkning innebærer feiltolkning, men vi er patologisk ute av stand til å la være å tolke. For ham ligger den beste middeelveien i møtet med litterære tekster gjennom analysen av litterære troper og figurer: “Understanding figures will provide an escape beyond any aporia, a theatrical bird’s-eye view of the whole labyrinth, as none of the other strategies of interpretation do” (1992:225). I denne oppgaven blir løsningen heller å omfavne tekstens uopløselige knuter – det aporiske fraværet av en fortolkningsmessig utvei – og tomrommet omkring. Aporien er et genuint uttrykk for mangetydighet, og trenger ingen forløsning. Med tomheten, ironien og viddets “marvelous alteration of enthusiasm and irony” som springbrett, kan leseren likevel innta et teatralisk fugleperspektiv over teksten. Som i Ruskins bilde av labyrinten som både tråd og løsning, med vegger laget av tomrom, blir det fra et ironisk-poetisk fugleperspektiv tydelig at

teksten har et selvoppløsende potensial. Den kan oppløse og samle leseren og verden i et nett av *metaxu*, medierende forbindelseslinjer som aldri blir et endepunkt i seg selv.

Når Holecek oppsummerer effekten av å erfare tomhet, alle tings drømmelignende natur, sammenligner han det med et rammeverk som knuser. Plutselig er det ingen merkbare grenser mellom fenomener, og ingen kjerne i erfaringen. Det er som et fall, sier han, og siterer en tibetansk mester: “The bad news is you’re falling through the air, nothing to hang on to, no parachute. The good news is that there’s no ground» (2016:150). Dette fallet blir et Kierkegaardsk svev, en negativ frihet uten absolutt mening, uten absolutt perspektiv, og uten behov for verken å finne svar eller å la være å fortolke. Likevel – frihet.

I kjølvannet av den oppløste soliditeten gjenstår entusiasmen for at en rik, paradoksal og sammenvevd erfaring tross alt tar form. I det negativt frie svevets mellomposisjon blir det mulig å bare *delta* i virkelighetens tilsynekomst, som blomstrende tomhet, eller tindrende klarhet. Det blir mulig å være en del av labyrinten, og se hvordan hver tråd i veven kommer til syne, løsner, og finner nye fester i et uavgrenset mulighetsrom. Å virkelig *se* på verden blir både et opprør og en respons, og i ytterste konsekvens et bevis på at vi ikke er alene. Det finnes ikke noe i oss som *kan* være alene. Øyet kan ikke se sin egen netthinne – men for den naive leseren av verden som ironisk poesi, er det alltid mulig å lese videre.

Litteraturliste

Primærtekst

Øyehaug, G. (2020): *Vonde blomar*. Oslo: Kolon forlag

Øvrige tekster av Øyehaug

Øyehaug, G. (2002): '*Le cœur étrange du lointain*'. *Om ironi som poesi: de Man, Rimbaud*. Universitetet i Bergen.

— (2014): *Undis Brekke*. Oslo: Kolon forlag

— (2016): *Draumeskrivar*. 2. utg., 2017. Oslo: Kolon forlag.

— (2018): *Presens maskin*. Oslo: Kolon forlag

— (2019): *Stol og ekstase* +. Revidert utg. av *Stol og ekstase* (2006). Oslo: Kolon forlag.

Sekundærlitteratur

Barthes, R. (1980): *Camera Lucida*. Overs. Howard, R., 2000. London: Vintage Books

Barthes, R. (1970): *S/Z*. Overs. Howard, R. 24. utg., 1997. New York: Hill and Wang.

Baudelaire, C. (1868): *Det vondes blomar*. Overs. Dahlen, H. Oslo: Bokvennen

Baudelaire, C. (1956): *The Essence of Laughter: and Other Essays, Journals, and Letters*. Overs. av Hopkins, G., utvalg av Quennel, P. New York: Meridian

Christensen, I. (2000): *Hemmelighetstilstanden*. Overs. Groth, C. (2017) Oslo: Pax forlag

Cooper, J. (1997): *Plato: Complete Works*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company

Cornwell, N. (2006): *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press

Culler, J. (1983): *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul

de Man, P. (1971): *Blindness and Insight*. Revidert 2. utg., 1983. London: Routledge.

Foucault, M. (1966): *The Order of Things*. Overs. 1970, utgave 2005. London: Routledge

- Holecek, A. (2016): *Dream Yoga*. Boulder: Sounds True
- Holecek, A. (2020): *Dreams of Light*. Boulder: Sounds True
- Hutcheon, L. (1989): *The Politics of Postmodernism*. 2. utg., 2002. London and New York: Taylor & Francis e-Library
- Janss, C. og Refssum, C. (2003): *Lyrikkens liv*. 2. utg., 2010. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, A., et. al. (2003): *Moderne litteraturteori: En antologi*. 2. utg., 2. opplag, 2008. Oslo: Universitetsforlaget
- Mason, W. (2003): *I Promise to be Good – The Letters of Arthur Rimbaud*. New York, Random House
- Miller, J. H. (1992): *Ariadne's Thread*. New Haven and London: Yale University Press
- Nietzsche, F. (1901): *The Will to Power*. Overs. Kaufmann, W og Hollingdale, R.J., 1967. New York: Vintage Books
- Norris, C. (1982): *Deconstruction: Theory and Practice*. Rev. 2. utg., 1991. London: Routledge
- Reps, P., Senzaki, N. (1957): *Zen Flesh, Zen Bones*. 1998. Boston: Turtle Publishing
- Rimbaud, A. (1873): *Årstid i helvete*. Overs. Dahlen, H. (2002). Oslo: Bokvennen
- Snyder, G. (2020): *The Practice of the Wild: 30th Anniversary Edition*. Berkeley, California: Counterpoint
- Watson, G. (2014): *A Philosophy of Emptiness*. Glasgow: Reaktion Books Ltd
- Waugh, P. (1984): *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Taylor & Francis e-Library
- Weil, S. (1947): *Gravity and Grace*. Overs. Crawford, E., og von den Ruhr, M., 2002. Foreliggende utg., 2003. London and New York: Taylor & Francis e-Library
- Woolf, V. (1927): *To the Lighthouse*. Ny utg. 2006. Oxford: Oxford University Press

Artikler:

- Banki, P. (2014): "Humour as the Inverted Sublime: Jean Paul's Laughter Within Limitations". *Parrhesia*, nr. 21. Tilgjengelig fra: https://www.parrhesiajournal.org/parrhesia21/parrhesia21_banki.pdf

- Grydeland, M. (2020) “Perfekte noveller for hjemmekontoristen”. *Aftenposten*, 07.11.2020. Tilgjengelig fra:
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/Alz8Pn/bokanmeldelse-perfekte-noveller-for-hjemmekontoristen>

- Martin, B. (2016). “Being funny: Ontology is a queer subject (or, tractatus cucumber saladicus) (a zen maoist koan)”. Fra *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 21 nr. 3, september 2016. Tilgjengelig fra:
<https://doi.org/10.1080/0969725X.2016.1205267>

- Monroe, J. (2014). “Post-Irony Is the Only Thing Left in the World That Gets a Reaction”. *Vice Media*. Tilgjengelig fra:
<https://www.vice.com/en/article/6vm4md/the-past-explains-our-present-wave-of-post-irony>

- Vermeulen, T., og van den Akker, R. (2010) “Notes on metamodernism”. *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, 2010. Tilgjengelig fra:
<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true&role=button>

Leksikonartikler

- Deiktisk – (2022). Henriksen, A.H. Fra *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra:
<https://snl.no/deiktisk> (Hentet 14.05.23).

- Ecstasy (religion) – (2023). Oppslagsord i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengelig fra:
<https://www.britannica.com/topic/ecstasy-religion> (Hentet 14.05.23).

- Gunnhild (dronning) – (2022), Crag, C. Fra *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra:
https://nbl.snl.no/Gunnhild_-_dronning (Hentet 14.05.23).

- Humor (ancient physiology) – (2023). Oppslagsord i *Encyclopedia Britannica*. Tilgjengelig fra:
<https://www.britannica.com/science/humor-ancient-physiology> (Hentet 14.05.23).

- Vendel – (2023). Oppslagsord i *Norske Akademis ordbok*. Tilgjengelig fra:
<https://naob.no/ordbok/vendel> (Hentet 14.05.23).

- Vendelrot – (2021), Grindeland, J. M. Fra *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra:
<https://snl.no/vendelrot> (Hentet 14.05.23).