

# Lyden av stillhet

*En nærlesning av hulemotivet i Tor Ulvens diktsamling*

Det tålmodige

Sigrid Albert Rikheim



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2018



# Lyden av stillhet

*En nærlesning av hulemotivet i Tor Ulvens  
diktsamling Det tålmodige*

Sigrid Albert Rikheim

En masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2018

© Sigrid Albert Rikheim

2018

Lyden av stillhet. En nærlesning av hulemotivet i Tor Ulvens diktsamling *Det tålmodige*

av Sigrid Albert Rikheim

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Denne masteroppgaven er en lesning av hulemotivet i Tor Ulvens *Det tålmodige* (1987). Jeg tar her utgangspunkt i fire av diktene fra denne utgivelsen, hvor Ulven skriver om en hule og et hulrom. Ulven-resepsjonen har vært oppmerksom på hulen og skrevet om den med en fenomenologisk tilnærming. Mitt videre bidrag til dette er å lese hulen i en estetisk sammenheng samtidig som jeg knytter an til en økokritisk diskusjon. Jeg foretar en tematisk analyse av hulemotivet som er oppmerksom på fenomenologiske grunnproblemer knyttet til utfordringene med å skulle beskrive erfaringer i den menneskelige bevissthetens grenseland, og – i et økokritisk perspektiv – forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. Samtidig kobler jeg denne utforskningen til estetiske problemstillinger vedrørende spatialitet og temporalitet. Jeg mener Ulven etablerer hulen i et grenseland der disse to møtes og utgjør et romtid-intervall. En hule utgjør en romlig avgrensning i naturen, hvilket også er tilfellet i diktene – en spatial begrensning der Ulven, med sine arkeologiske undersøkelser i jordens lag, kontrasterer ulike tidsdimensjoner og tidsforståelser.

Først undersøker jeg hvordan Ulven avskriver et lyrisk jeg som uten videre kan tolkes som et menneskelig jeg. Dette får betydning for andre kapittel, der jeg undersøker hvordan Ulven beskriver og tillegger hulen romlige og temporale kvaliteter. Videre diskuterer jeg avskrivningen av individet som utalested og konstruksjonen av hulen gjennom naturens egne lyder i et økokritisk perspektiv. Økokritikkens undersøkelse av hvordan det er mulig å tale for eller med naturen, og forsøket på å tenke ikke-mennesket, blir her viktig. I tredje kapittel går jeg nærmere inn på lydene i hulen. Her tar jeg utgangspunkt i teorier om rytme for å kunne diskutere hvordan lydene i hulen først og fremst handler om bevegelse, om ulike rytmer og tider i naturen. Avslutningsvis forsøker jeg å vise hvordan hulens rytmikk ikke handler om selve lyden (fordi rytmen ikke *er* lyden), men om stillhet og det å lytte. Det er et forsøk på å tale for eller med det som ikke selv kan tale, men Ulven verken taler på vegne av naturen eller ilegger den et menneskespråk.

I hulen konfronterer Ulven leseren med en individuell, begrenset tidsopplevelse og med annethet. Her åpner han for å operere med ulike tidsmålestokker og -opplevelser, som dermed muliggjør en perspektivendringen og spørsmålet: *Kanskje handler det ikke kun om oss?*



# Takk til

En stor takk til min veileder, Christian Refsum, for konstruktive tilbakemeldinger og spennende innspill underveis i prosessen. En stor takk også til pappa for korrekturlesning av oppgaven, og til ham og mamma for at de alltid stiller opp og støtter meg. Jeg vil også takke mine kumpanere i det litteraturvitenskapelige landskapet: Lina, Alice, Julia, Joakim, og Ola. Takk for det gode samarbeidet, de høylytte diskusjonene og de mange prosjektene. Takk til Juni og Elise for at dere byr på perspektiver, og ikke minst: til Bang og Bolla for når ting går trådt.





# Innhold

<b>Innledning .....</b>	<b>1</b>
Forfatterskapet.....	4
Resepsjon og tidligere forskning .....	6
Fremgangsmåte og struktur .....	10
I tid og rom .....	13
<b>1 Å lese hulen .....</b>	<b>19</b>
1.1 Subjektsforskyvning .....	22
1.2 Registering og refleksjon .....	26
<b>2 Hulrommet .....</b>	<b>34</b>
2.1 Nærværet av et fravær.....	36
2.2 Å grave i jordens lag.....	41
<b>3 Lyden av vanndråper .....</b>	<b>56</b>
3.1 En rytmisk tid .....	57
3.2 Kaos, vanndråper og fuglesang .....	59
3.3 Når du blir borte.....	70
<b>4 Stillhetens spillerom .....</b>	<b>74</b>
4.1 Huledyr og andre blinde vesener .....	76
4.2 Iverksettelsen av ordet.....	81
4.3 Den umulige pausen.....	86
4.4 Å lytte .....	96
<b>Litteratur .....</b>	<b>103</b>



# Innledning

Musikken lytter

Den har funnet noe  
stumt.

Fra *Det tålmodige* (1987) av Tor Ulven

I det eneste intervjuet Tor Ulven ga i løpet av sitt liv, uttalte han at han ønsket «(...) å kunne skrive som Giacometti, eller som Anton Webern» (Van der Hagen 2013), altså å kunne skrive som en maler og skulptør eller som en komponist. Gjennom denne uttalelsen legger Ulven selv opp til at hans tekster kan leses i analogi med det estetiske spennet mellom det visuelle og det lydlige. Han gjør ikke noe umiddelbart skille mellom det å skulle skrive mot det billedlige eller det musiske. Her setter altså Ulven sine tekster (og med det kanskje muligheten som ligger i tekst generelt) som noe som har muligheten til å mediere bildet og musikken, eller nærme seg dem begge. Denne uttalelsen går i dialog med den klassiske estetiske problemstillingen som handler om kunstuttrykks temporale og spatiale utstrekning og betydningsdannelse.

I 1987 ga Ulven ut det som blir omtalt som hans siste, og stilistisk mest gjennomarbeidede diktsamling: *Det tålmodige*. Første gang jeg leste denne ble jeg grepet av hvor kontrollert den er. Her finnes ingen tilfeldigheter, ingen slurv, ingenting forhastet. Den er nettopp det den kaller seg: tålmodig. Ordet tålmodig er interessant. Det innebærer en form for ventetid, en ro, men ikke minst er det en aksept i påvente av noe, en tid som vil komme. Men hvis tid? Hva slags tid? For dette er ikke en individuell opplevelse av tålmodighet, altså det å utstå ventetiden i påvente av en forandring. Tittelen sier ikke *den* tålmodige, men *det*. Det er altså ikke først og fremst en egenskap som tillegges ett menneske, ett individ. Dermed er det ikke gitt en venting i lineær klokkeid på at en dag vil noe endre seg for dette individet som så vil erfare det. Det har ingenting med erfaringen av et lineært hendelsesforløp å gjøre. Ulven belyser problemstillingen om temporale og spatiale forståelsesmodeller på en interessant måte, som vi kan diskutere allerede gjennom tittelen. For når det tålmodige ikke er et individ,

men likevel tillegges denne menneskelige egenskapen av forståelse, hva er da «det»? «Det» er altså noe som har mulighet til å utvise en slags forståelse og aksept for tiden, men at det er et «det» og ikke en «den», fratar det en mer individuell, konkret aksept for tiden, og gir det evnen til å være tålmodig overfor en langt mer abstrakt tid. *Det tålmodige* gir uttrykk for en forståelse for hele den tiden som har utspilt seg, og stadig utspiller seg på jorden, altså en aksept for naturens og historien i naturens tid.

Hos Ulven er denne undersøkelsen av tiden, som abstrakt fenomen så vel som fysisk eksisterende historie i naturen (verden), et gjennomgående tema. Det er her de temporale og spatiale strukturene blir interessante, fordi Ulvens undersøkelser av tiden ofte foregår romlig, enten ved at temporale fenomener tillegges romlige kvaliteter, eller ved at det legges en romlig begrensning på naturen som muliggjør en temporal undersøkelse, slik som er tilfellet med hulen.

Høsten 1940 oppdaget fire barn en hule i Dordogne i Frankrike: Lascaux. Denne hulen rommer ca 800 malerier som tilhører den senpaleolittiske kunsten, og er datert til sen Magdalénien (ca 11500 år f.kr.) (SNL, «Lascaux-hulen», 06.11.17). Hulemaleriene forestiller okser, hester, hjortedyr, nesehorn og villgeiter, men også mer fantasipregede skapninger, blant annet noe som minner om en enhjørning, så vel som geometriske figurer og menneskeskikkelser. Dette unike hulefunnet vakte stor interesse hos etterkrigstidens filosofer, forfattere og kunstnere. Det igangsatte en mengde historiske, filosofiske og kunstneriske prosjekter, og ble toneangivende for fransk kulturutvikling og selvforståelse (Smith 2004: 219). Georges Bataille, René Char og Maurice Blanchot interesserte seg alle for denne hulen. Char skrev en diktsyklus kalt «Lascaux» i *La Paroi et la Prairie*, Bataille et monogram om hulemaleriene i 1955, og Blanchot senere to essays. Dette er forfattere og tenkere som Ulven leste og hvis prosjekter han kjente godt. Chars dikt har han oversatt, og Bataille henviser han til i det ene intervjuet han ga, i *Vagant*. Når Ulven da i *Det tålmodige* så ofte og tydelig skriver frem en hule, er det nærliggende å assosiere denne med Lascaux-hulen og den filosofiske og historiske interesse den har vært gjenstand for.

Hulen som motiv er tilbakevendende hos Ulven, og spesielt fremtredende i *Det tålmodige*. Den fremstår som et materielt rom som er en del av verden, men en hule muliggjør også å lukke seg fra verden. Den etablerer sitt eget mikrokosmos: Samtidig som den etterligner eller kan undersøkes som en slags omsluttet og avsluttet modell av

verden, skiller den seg også fra verden for øvrig, og kan dermed tillate en undersøkelse av hvordan vi oppfatter og konstruerer tid og rom. Hulen blir hos Ulven et sted hvor det er mulig å eksperimentere med det materielles tilstedeværelse i tid og rom, og som et naturfenomen muliggjør den en helt unik undersøkelse av tiden. Den er en inngang inn i jorden, nærmere jordens kjerne, hvor tiden går saktere. Det vil si: målingen av tid. Når Ulven i et av diktene lar det gå fem tusen generasjoner fugler «der oppe» (Ulven 1987: 95), altså utenfor hulen, illustrerer det hvordan både målingen og opplevelsen av tid er annerledes inni enn utenfor hulen. Janike Kampevold Larsen skriver at hulene hos Ulven «(...) fremstår som lommer av materialisert tid. De er fulle av bilder og musikk slik jorden er full av pottes og skår, dermed kan de vise lag av tid slik jorden kan det ved en utgravning.» (Larsen 2008: 133) og videre påpeker hun:

Flere av Ulvens dikt og tekster leser hulen som et monumentalt materielt rom. Den har en bestandighet som romlighet, den kan likevel ha en meget langsom foranderlighet i og med sine dryppsteiner, og den kan romme språk og tegn. Den rommer ikke-individuelle minner, er et sted for innlevelse og lesning; den konkretiserer med andre ord og på flere måter den lesningen Ulven stadig vekker utsetter det materielle feltet for. (...) en arkeologisering av skrift (Larsen 2008: 163)

I tekstens konstruksjon av hulen muliggjør Ulven en undersøkelse av tiden innenfor en romlig begrensning. Disse undersøkelsene foregår på flere nivåer: Hulen som rom åpner for undersøkelser av historien (både som noe faktisk og som en konstruksjon), av skrift, av lyd, av musikk, av bevissthet, av sansning og ikke minst av selve romligheten. Dessuten ligger Ulvens eksperimentering med det temporale og spatiale også på et retorisk formnivå.

Dette er temaer jeg i denne oppgaven ønsker å undersøke. Jeg vil gjøre en nærlesning av hulemotivet i Ulvens *Det tålmodige* og undersøke hvordan Ulven i hulen eksperimenterer med en temporal og spatial estetikk som innebærer en annerledes opplevelse og oppfatning av tid som knytter det estetiske til det eksistensielle. Med det mener jeg at hulen, både som motiv, tema og poetisk form, inngår i en overordnet problematikk om hvordan tid og rom (temporale og spatiale strukturer) kan erfares. Hulen tillater en eksperimentering med dette som spenner fra det mest materielle og fysiske til det helt abstrakte. Dermed åpner hulen for et økokritisk perspektiv som jeg

mener kan bidra til lesningen av hvordan Ulven i hulen får naturen i tale gjennom å iverksette en lytting.

Selve tittelen, *Det tålmodige*, innebærer en form for ventetid, vi kan si en pause. Og pausen blir her et sentralt begrep fordi den knytter an til veldig mange av de aspektene som gjør seg gjeldende i hulen. For det første er pausen en temporal, nesten tidsnegerende, aktivitet. Med det mener jeg at selv om pausen først og fremst er noe vi oppfatter og organiserer temporalt, så består den i å aktivt passivisere tiden. Den er en bevissthet om, og en omstrukturering av tiden mellom to andre fenomener. For det andre knytter pausen an til det som er tittelen på diktsamlingens siste del «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner». I denne tittelen ser vi et lignende uttrykk for ventetid, men her er det noe helt eksplisitt som kan vente: musikken. Denne musikken kobles direkte til Anton Weberns komposisjoner: korte, a-tonale stykker, hvor særlig pausen blir fremhevet som det særegne og essensielle. Vekslingen mellom lyd og stillhet er mye omtalt i resepsjonen av Webern. Også Ulvens hule konstrueres i stor grad ved hjelp av pausen, og i vekslingen mellom lyd og stillhet. Konstruksjonen av hulen skjer gjennom lyden, vekslingen mellom lyd/ikke-lyd, og et forsøk på å undersøke stillheten. Dette gjør Ulven gjennom å eksperimentere med de spatiale og temporale strukturene i tekst på flere nivåer. Lyden skaper i teksten både romlige og temporale størrelser. I denne oppgaven ønsker jeg å vise hvordan Ulven aktivt jobber med disse størrelsene, som motiv, tema og retorisk form, for med det etter hvert å kunne vise hva det er jeg mener Ulven egentlig formår: nemlig å bygge ut lyden romlig, for med det ikke å skrive seg opp verken mot bildet eller musikken, men mot stillheten.

## **Forfatterskapet**

Tor Ulven (1953–1995) ble født og vokste opp på Årvoll i Oslo, i kryssningspunktet mellom by og natur, og med unntak av en periode på 70-tallet levde han her, i det samme huset, helt til sin død. Hans biografi, og i forlengelse av dette lesningene av hans litteratur, er i stor grad preget av den tilbaketrukketheten og lysskyheten han utviste, samt den angsten som preget ham. I en flere år lang periode, nært innpå hele 80-tallet, levde han i stor grad lukket inne i leiligheten på Årvoll med liten eller ingen kontakt med omverdenen. Denne perioden var imidlertid ikke uproductiv, selv om den i stor

grad var taus; ved hans død fant en tre mer eller mindre ferdigstilte diktsamlinger, som i 1996 ble gitt ut samlet som hans *Etterlatte dikt*. I overgangen til 1990 beveget han seg igjen ut av leiligheten og ut i verden. I 1995 tok skrivningen slutt, da han valgte å gå ut av tiden.

Da Ulven debuterte med sin første diktsamling *I skyggen av urfuglen* i 1977 var det tydelig at de surrealistiske impulser som hadde preget hans ungdom fremdeles var med ham. Særlig var han inspirert av André Breton. I monografien *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven* av Torunn Borge og Henning Hagerup, som utkom få år etter hans død, skriver de at «Den burleske, tidvis aksjonistiske, unge Tor Ulven drømte begeistret om en surrealisering av den norske offentligheten, der Benjamin Pérets dikt skulle leses opp i Stortinget og i kirkene.» (Borge og Hagerup 1999: 13) Ulven var, i følge Borge og Hagerup en viktig del av den norske anarkistiske avantgarden på 70-tallet. Ved utgivelse nummer to, *Etter oss, tegn* i 1980, er disse impulsene, om ikke forkastet så sterkt omdannet. Og med *Forsvinningspunkt* i 1981 ser en en forfatter, med en helt særegen stil, formes. Det som ble hans virkelige gjennombrudd var diktsamlingen *Det tålmodige* (1987). Stig Sæterbakken skrev om samlingen i Morgenbladet 16. september 1987 at det var «(...) den beste norske diktsamlingen jeg har lest noensinne!» De som derimot både nå, så vel som tidligere, hadde stilt seg kritiske til diktningen hans, fremhevet at han var vanskelig å lese og å forstå, at hans språk var ekskluderende. Det er kanskje noe sant å spore i kritikken. Helt umiddelbart kan Ulven virke språklig utilgjengelig. Det en da skal merke seg er at han aldri, eller sjeldent, forutsetter en leser med bred og inngående kunnskap hva angår vitenskapelige, tekniske eller filosofiske fenomen, men han fordrer tid og en åpenhet for en annen måte å tenke verden på. Selvfølgelig vil en leser med kjennskap til og kunnskap om Ulvens referanser lese ham annerledes enn en som ikke har det, men det er ikke det samme som at det skulle være en nødvendighet. Til *Vagant* sa Ulven selv om dette at: «I utgangspunktet krever jeg ikke noen lærd leser. Man kan kanskje trenge en fremmedordbok og et leksikon, det er det hele. Deretter kan man i prinsippet lese bøkene mine forutsetningsløst.» (Van der Hage 2013) Forutsetningsløst betyr selvfølgelig ikke det samme som at de skulle være umiddelbare.

Utgivelsen av *Det tålmodige* fant sted i perioden hvor Ulven begynte å bevege seg over i prosaens landskap, skjønt noen ren prosaforfatter er det vel få som vil våge å

kalle ham. *Gravgaver* fra 1988 regnes som hans overgang til prosaen, og *Søppelsolen* fra 1989 som hans farvel til lyrikken. I 1990 kom *Nei, ikke det* og i 1991 *Fortæring*, som består av prosastykker. Ulvens farvel til lyrikken kan imidlertid sies først og fremst å være et typografisk farvel. For selv om han fra og med nå gjorde seg gjeldende som prosaforfatter, er det som poet ettertiden først og fremst regner ham, og det er med andre poeter han sammenstilles. Dette kan antagelig ha sammenheng med at hans prosatekster har så tydelige poetiske spor, det er stadig poeten Ulven som skriver. Hans prosa har ikke ett tydelig narrativ. Selv ikke *Avløsning* fra 1993, Ulvens eneste utgivelse som har fått sjangerbetegnelsen roman, har noe klart dramatisk forløp eller én samlende karakter, men består av femten forskjellige bevisstheter som avløser hverandre, som danner en form for tidsstrukturering i det de skaper en bevegelse fra barndom til alderdom. I 1994 kom *Vente og ikke se*, og i 1995 ble *Stein og speil. Mixtum compositum* utgitt posthumt.

Både Ulvens prosa og poesi kan sies å være stilistisk innstrammet, med en veldig presisjon. Her er det lite, nært på ingenting, som fremstår som tilfeldig, løst eller overflødig. Men der poesien er ordknapp og nedstrippet fant Ulven i prosaen en mulighet for overflod, en strøm av synonymmer, assosiasjoner, krumspring ut i alternativene. Like fullt har også poesien nedstrippede, rolige og nøkterne, til tider kanskje tørre, stil en veldig slagkraft. I tillegg til sine utgivelser av poesi og prosa hadde Ulven også en stor produksjon av essays, som han lot trykke i diverse tidsskrifter. Disse ble i 1997 samlet og utgitt av Morten Moi og Henning Hagerup, som også etter Ulvens bortgang samlet og ga ut hans etterlatte dikt. I 2001 kom dessuten både *Prosa i samling* og *Samlede dikt* med etterord av Janike Kampevold Larsen, hvilket vekket en ny interesse for forfatterskapet.

## Resepsjon og tidligere forskning

Resepsjonen av Ulven og lesningen av hans forfatterskap har fått stadig nye tilskudd gjennom de siste tyve årene. Stadig finner han innpass hos nye lesere, ikke minst gjennom utgivelsene av hans samlede dikt og prosa, som kom i nytt opplag i 2013, og med nylig foretatte oversettelser til blant annet engelsk og tysk når han også et nytt publikum utenfor Norden. Innen academia får han også stadig mer oppmerksomhet.



Resepsjonen av Ulven har vært ganske spredt, men en litteraturvitenskapelig tilnærming til hans tekster har ikke vært veldig utbredt, før de siste vel ti årene. Kanskje skyldes dette noe så enkelt som nødvendigheten av å legge en viss tid mellom hans liv og bortgang (som i en litterær offentlighet som den norske nødvendigvis må ramme, også personlig, mange som er troende til å arbeide med hans tekster) og arbeidet. Allerede i 1999 kom Torunn Borge og Henning Hagerups *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven* som de selv omtaler som en monografi over Ulven, og som tydelig er en meget personlig betraktning av forfatterskapet.

I 2007 ble det første større arbeidet med Ulvens forfatterskap publisert, da Janike Kampevold Larsen avla sin doktorgradsavhandling *Materielle variasjoner: Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Samme år utkom også Lone Hartmanns *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens forfatterskap*. Likevel har resepsjonen av Ulven slitt under sitt noe sprikende omfang der få ser ut til å ha oversikt over hva som tidligere er blitt sagt og av hvem. Det har utkommet et par antologier, blant annet *Steinens hvorfor er ditt hvorfor* redigert av Ole Karlsen. Ellers finnes også en rekke spredte publikasjoner i diverse antologier og tidsskrift, og et par avlagte mastergradsoppgaver. Altså et landskap noe kronglete å orientere seg i, der få går i dialog med tidligere resepsjon, og ingen har satt seg fore å sette sammen en fullstendig publikasjonsliste. I løpet av tiden jeg har jobbet med denne masteroppgaven har imidlertid arbeidet med en systematisk oversikt blitt gjort, av Anemari Neple som i 2016 forsvarte sin doktorgradsavhandling *«Vi fortsetter forbi ordene»: Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. Her går hun innledningsvis til livs myten om den tidlige Ulven-resepsjonen som orientert om døds-motivet, og fremsetter en mer eller mindre fullstendig og meget nyansert oversikt over utgivelser som omhandler Ulvens forfatterskap.

Flere av disse utgivelsene tar opp og enkelte av dem arbeider også inngående med temaer som tid, musikk, bildet, tegnet og stillheten. Erttertidens arbeid med Ulvens tekster har imidlertid i hovedsak vært konsentrert rundt hvilke betydninger disse referansene eksplisitt kan ha, og hvilken menings- og bildeskaping de kan sies å være en del av. Sjeldent tar de utgangspunkt i en nærlesning av tekstene, men snarere i hvordan idéene tekstene etablerer passer i en overordnet tematikk og tanke om forfatterskapet.

Det er imidlertid to arbeider jeg her vil trekke frem, og som jeg mener det er viktig at min oppgave går i dialog med og skriver seg videre på. Det er for det første den nylig avlagte doktorgradsavhandlingen til Anemari Neple «*Vi fortsetter forbi ordene*»: *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. Her gjør hun en større studie av de musikalske referansene til Ulven, både henvisningene til Brahms, til operaen og ikke minst til Webernvariasjonene. Neple ser først og fremst på intermediale referanser, og da særlig til klassisk musikk, på hvilke utfordringer de musikalske referansene representerer for leseren, samt «(...) hvordan Webernvariasjonene kan leses som et sjeldent vellykket eksempel på musikalsk-lyrisk interaksjon hvor stillheten blir et viktig element.» (Neple 2016: 114) Hun er også inne på tanken om at Ulvens frie verseform fordrer en nyansering av rytmen som begrep, men går ikke videre inn i hva dette skulle bety.

Når Ulven til *Vagant* sa at hans tekster kunne leses forutsetningsløst betyr selvfølgelig ikke det at de *må* leses forutsetningsløst, og det er noe i det spennet her jeg finner interessant hva gjelder Neples avhandling. Hun arbeider nettopp med hvor langt inn i referansen det skulle være nødvendig eller ønskelig å gå, og når hun arbeider med Webernvariasjonene og det musiske hos Ulven, er det i stor grad gjennom den referansen og muligheten Webern representerer. Det er i seg selv ikke så merkelig, når Ulven så eksplisitt refererer til komponisten, men han hevder selv at en skal kunne foreta en lesning også uten inngående kjennskap til Webern. Dermed har han skapt en problemstilling Neple går inn i: i hvor stor grad leseren kan og skal gå inn i referansen, og hvilke problemer dette eventuelt skaper.

Det andre arbeidet jeg ønsker å trekke frem er i omfang noe mindre, og er et bidrag til antologien *Kunstens rytmer i tid og rom* (red. Siri Furueth) som utkom i 2005, nemlig Hadle Oftedal Andersens tekst «Musikken i grotta. Om tilhøvet mellom det rytmiske og det visuelle i Tor Ulvens lyrikk» som tydelig viser at rytme, temporalitet og spatialitet er temaer som allerede har blitt eksplisitt koblet til Ulven. Her forsøker Oftedal Andersen å vise hvordan Ulven strukturerer sine dikt etter prinsipper som kan sammenlignes med Anton Weberns komposisjoner, der den atonale rytmen tar del i en dikotomi med tematiseringen av visuell kunst. Oftedal Andersen foreslår at billedkunsten for Ulven står for det samme som teksten gjør for Webern: å gi det noe

horisontalt, en utstrekning – jfr. Peter S. Hansen *An Introduction to Twentieth Century Music*. (Andersen 2005: 307)

Oftedal Andersen hevder at lesningen og tolkningen av Ulven i stor grad har begrenset seg til skrifttematikk og bildeskaping, til stillelesningen. Dette blir ifølge ham en for snever måte å tilnærme seg Ulven på: «For målet er ikkje bare å få sagt noko om det rytmiske i Ulven sin lyrikk, men og å få sagt noko om sambandet mellom det rytmiske og det visuelle i denne lyrikken.» (Andersen 2005: 302) Han etablerer her noen interessante aspekter hva gjelder det rytmiskes øyeblikks eksistens. Han hevder at Ulvens lyrikk bryter med det som var vanlig i modernistisk lyrikk idet enkelte av verselinjene hos Ulven er så korte at de, i følge Oftedal Andersen, ikke formår å opprette en språklig rytmikk innad i disse: «(...) lesinga (blir) tvungen ut av det musikalsk rytmiske og over i noko anna.» (Andersen 2005: 304) Dette er et utsagn som imidlertid kan sies å være noe problematiske ettersom Oftedal Andersen ikke har etablert en helt klar forståelse av hva det musikalsk rytmiske skulle innebære. Heller ikke begir han seg ut på en undersøkelse av hva dette «noko anna» skulle være. Han jobber i det hele tatt ikke direkte med hva denne rytmen innebærer, men hans formål er heller ikke å problematisere begrepet rytme. Hans arbeid retter seg mer direkte mot betydningen av pausen som en sammenkobling av det visuelle og lydige.

Hva Oftedal Andersen fremsetter er at samspillet mellom det visuelle og det lydige baner vei for en de-humanisert, og kanskje a-fenomenologisk forståelse av kunsten. I sin analyse av Ulvens bruk av blanklinjen som pauseindikator skriver han følgende: «For det andre kan ein oppfatta det at pausane bryt opp med den lett tilgjengelege rytmen som elles bare er der. Og dette gjer at stillheita og pausen som aspekt ved lyden og nærværet blir tydeleg for oss. Plutseleg blir me, og då særleg i dei lengre pausane, merksame på at diktet spelar ut ei veksling mellom lyd og ikke-lyd.» (Andersen 2005: 304) Dette vil jeg i løpet av oppgaven komme nærmere inn på.

Et sted mellom disse to arbeidene er det jeg forsøker å skrive meg inn, og ser en mulighet for å nyansere det arbeidet som er gjort med Tor Ulvens tekster. Jeg ønsker å se på hvorledes forholdet mellom lyd og bilde, tid og rom, i Ulvens verseform åpner for en annerledes måte å se rytme på, en rytme som munner ut i stillhet.

## Fremgangsmåte og struktur

I *Det tålmodige* er det særlig i fire dikt at hulen er spesielt fremtredende: «Han som skrapte», samt første, femte og sjette Webernvariasjon, og det er først og fremst disse diktene jeg kommer til å forholde meg til. Jeg vil også trekke frem et par dikt som ikke like tydelig kan plasseres i relasjon til hulemotivet, men som jeg mener har relevans og går i dialog med mitt arbeid. Jeg har valgt å begrense mitt tekstarbeid til diktsamlingen *Det tålmodige* som utkom i 1987, der jeg mener Ulvens eksperimentering med forståelsen av tid er spesielt fremtredende. Lesninger og arbeid med et utvalg dikt fra denne samlingen vil oppta en forholdsvis stor del av oppgaven, og legge grunnlaget for en diskusjon om hvordan Ulvens konstruksjon av hulen temporalt og spatialt gjennom lyd egentlig handler om stillhet. Dessuten er det Ulvens moderne frie vers jeg ønsker å undersøke, og disse når stilistisk sett antagelig sin fullbyrdelse nettopp i denne samlingen, før Ulven så gikk over i å eksperimentere med et mer prosanært uttrykk. Jeg har også valgt å referere til og benytte meg av originalutgaven fra 1987. Dette fordi i et arbeid med den poetiske formen som særlig stiller seg inn mot enjambementet, pausen og i forlengelsen av den det typografiske ønsker jeg å ha det originale oppsettet på diktene (da det i *Samlede dikt* ofte er stilt flere dikt på én side).

Litteraturen har i en estetisk tradisjon blitt studert både som spatial og temporal. Den opererer på et annet plan og en annen måte enn bildets spatialitet eller musikkens temporalitet, men likevel innehar den elementer som muliggjør at den kan bevege seg mot, eller kanskje mellom disse. Selv om teksten verken er eller pretenderer å være musikk, så innehar språket en musikalitet, en lydlighet, en bevegelse, en *temporalitet*. Litteraturens språk er et språk som på ett vis er fanget, stilisert og frosset fast i bokstavens trykte materialitet. Samtidig tar det del i det levende språkets musikalitet og omskiftelighet. Når Ulven konstruerer hulen er det i så måte interessant at han gjør dette i stor grad basert på lyd, og da først og fremst i vekslingen mellom lyd og stillhet. Hvordan han for eksempel lar vanndråpene i hulrommet dryppe i analogi til Weberns atonale musikk, der tonene får klinge ut i pausen er av stor betydning. Samtidig symboliserer vanndråpen en fysisk forandring i hulen i det den omformer dens materielle utforming. Vi kan si at dråpene etablerer en hulens rytmikk.

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan hulemotivet og Ulvens eksperimentering med ulike tidsmodeller og -forståelser åpner for en undersøkelse av

naturens uoverskuelighet og menneskets begrensede umiddelbare opplevelse av denne. Kontrasteringen av de ulike tidsmodellene – en musikalsk tid, en tekstlig tid, en individuell tid, en historisk tid og en naturens tid – handler om muligheten for å operere med ulike tidsmålestokker, og for en perspektivendring som muliggjør tanken: Kanskje handler det ikke kun om oss. Min hypotese er at Ulven i hulen lar mennesket, språket (skriften) og naturen møtes på en måte som i et økokritisk perspektiv gjør naturen ikke bare til menneskets omgivelser, men dets *indgivelser* (for å låne et begrep fra den danske poeten Inger Christensen). Teksten muliggjør en annerledes form for tenkning, også om og med naturen, gjennom forsøket på å tenke ikke-mennesket, som kanskje alltid vil innebære en tenkning (s)om mennesket. I hulen konfronteres den lesende med naturen og hulens ulike temporaliteter og rytmer, og her får Ulven naturen i tale gjennom det å lytte til naturen som en annethet. Lyttingen er en leting i stillheten, som dermed representerer et fravær og en negativitet som blir produserende og noe positivt.

I en slik undersøkelse vil selve lesningen som prosess bli en viktig del av tilnæringsmåten min. Den vil hele tiden måtte balansere mellom lesingens umiddelbarhet, og hva den underveis åpner opp for, samtidig som det teorigrunnlaget jeg belager meg på aktivt inkorporeres. Det lesningen også vil avsløre underveis er at enkelt ganger vil form gå på bekostning av mening, andre ganger omvendt. En innvendelse mot dette vil kunne være at det opprettholder en dikotomi mellom disse som jeg i utgangspunktet vil til livs. Det er imidlertid ikke det som er intensjonen, men heller at en lesning noen ganger må vike til fordel for en annen i oppgavens progresjon. For eksempel vil jeg tidvis lese uavhengig av linjeskiftet, andre ganger blir linjeskiftet i seg selv sentralt, men uansett er begge deler alltid mulig å foreta og alltid viktig å ta stilling til.

Opgaven er delt inn i fire kapitler som hver på sin måte fokuserer på et aspekt ved lesningen av hulen. Første kapittel «Å lese hulen» handler om huleveggen, om det at hulen er et sted som rommer tegn, og at den derfor kan leses. Spørsmålet blir imidlertid *hvem* som leser. Kapitlet fokuserer på diktet «Han som skrapte» som handler om urmannen som skrapte sine tegn på huleveggen og satte sine spor i huleveggen. Det forgår imidlertid en subjektsforskyvning i diktet, idet tegnet overlever fortidsmennesket og selv levendeliggjøres. Min påstand er at diktet formidler et fravær av et bestemmende (oppfattende) menneskelig subjekt eller individ. Det er hulen som

overtar de menneskelige fakultetene, og selv blir den som registrerer, reflekterer og leser. Jeg forsøker her å gå i dialog med Hadle Oftedal Andersens arbeid med dette diktet i de to artiklene «Musikken i grotta. Om tilhøvet mellom det rytmiske og det visuelle i Tor Ulvens lyrikk» (2005) og «Auget og den fordømte kroppen. Om Tor Ulvens nyansering av Merleau-Pontys kunstfilosofi» (2014), hvor Oftedal Andersen vektlegger at diktets rytme baner vei for en de-humanisering og et a-fenomenologisk forhold til kroppen.

Det andre kapittelet, kalt «Hulrommet», handler om hulen nettopp som et avgrenset rom. Her forsøker jeg å vise hvordan Ulven undersøker det temporale i det spatiale og omvendt, samt hvordan hulen skapes nettopp gjennom det å tillegge tradisjonelt tenkt romlige fenomener temporale kvaliteter og omvendt. Jeg tar her utgangspunkt i femte og sjette Webernvariasjon fra samlingens siste del, diktsyklusen «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner», som handler om pausen og huleorkesteret. Her forsøker jeg å vise hvordan Ulven konstruerer det romlige ikke bare ved hjelp av tiden, men ved hjelp av lyden som en forlengelse av denne: gjennom hulens rytmikk. Her lar jeg Ulvens dikt gå i dialog med nye økokritiske teorier. Dette fordi hulemotivet åpner for å gjøre en nærmere undersøkelse av jorden og naturen hos Ulven, men også fordi den tenkningen og sansningen som Ulven opererer med i hulen er en som fjerner seg fra individet. Økokritikken gir en mulighet for å jorde Ulvens dikt, men Ulvens poesi muliggjør også en tenkning om det ikke-individuelle og ikke-menneskelige som økokritikken interesserer seg for. Der spørsmålet fra første kapittel var «hvem leser?» og i forlengelse av det tenker eller taler, blir spørsmålet her «Hvordan taler “den”?».

Tredje kapittel heter «Lyden av vanndråper» og går i dybden av hva det innebærer at hulen konstrueres gjennom lydene og ikke minst hva disse lydene egentlig betyr. Dette har jeg valgt å omtale som hulens rytmikk. Å undersøke rytmebegrepet blir derfor viktig. Dette er et forsøk på å lese med en rytmeforståelse som ikke begrenser seg til metrikk og telling av versføtter, men som beror på den rytmen som syntaksen utgjør, som tar opp i seg alle nyanser i språket som helhet, og som til og med går utover teksten og som derfor blir rytme forstått også på et tematisk plan. En rytme som tar del i den biologiske rytmen, tar del i kroppen, i bevissthetens bearbeidelse, som opphever tiden og rommets logikk og som sprenger grensene for hva som er fortid og fremtid, der

erfaringen strekker seg ut av nåtiden. Her tar jeg utgangspunkt i den første av Webernvariasjonene og leser denne i dialog med Deleuze og Guattaries teori om rytme og lyd som territorialiserene i *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, originalt fra 1980. Jeg forsøker å vise hvordan rytme, forstått i forlengelse både av Roland Barthes samt Gilles Deleuze og Felix Guattari, handler om bevegelse, og at rytme derfor ikke ligger i selve lyden, men at lyden heller er et resultat eller en reaksjon som avkrever en oppmerksomhet. Rytmen ligger i selve bevegelsen som medførte lyden, og lyden påkaller dermed hørselen som vender øret mot stillheten. Spørsmålet blir da hva denne stillheten er eller innebærer.

Det er dette fjerde og siste kapittel – «Stillhetens spillerom» – handler om. Her forsøker jeg å vise hvordan den tematiske naturen eller hulens rytme også gjør seg gjeldende i formen og lesningens rytme. Dette kapittelet handler om hvordan Ulvens frie vers er et forsøk på å retardere tiden, og å utsette leseren for en opplevelse av ikke-individuell tid, altså en rytme som ikke er utelukkende ens egen, og som strekker ut den menneskelige opplevelsen og forståelsen av tid. Her blir mellomrommet viktig, og jeg forsøker her, blant annet ved hjelp av Barthes og Christensen å vise hvordan mellomrommet og pausen utgjør et usikkerhetsmoment i teksten der tid og rom konvergerer. Dette resulterer i en stillhet, en stillhet som rommer hele verden. Avslutningsvis forsøker jeg å vise hvordan denne stillheten er et forsøk på å igangsette lytting, en lytting som muliggjør å *forsøke* å forstå verdens (tiden og rommets) uoverskuelighet.

## **I tid og rom**

Til grunn for mye av oppgavens diskusjon om temporal tilblivelse og romlig konstruksjon i hulen ligger et tradisjonelt estetiskteoretisk forståelsesskille hva gjelder litteratur. Jeg mener derfor at det her, før vi trer inn i hulen, kan være nødvendig å gjøre en rask rekonstruksjon av disse. Dette for å kunne ta med oss inn i oppgaven både bevisstheten om at det ligger et stort teoretisk arbeide til grunn for å kunne tenke tekst både spatialt og temporalt såpass fritt som vi i dag gjør, men også for å illustrere at dette er størrelser, eller forståelsesmåter, vi *velger* i hvor stor grad vi skal vektlegge.

Den klare distinksjonen mellom en temporal og spatial forståelse av kunstformene skriver seg hovedsakelig fra Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* fra 1766. Hans hovedanliggende er at ettersom litteraturen skiller seg fra de plastiske kunstformene må det ha betydning for hvordan en forstår litteraturen. Hovedargumentet hans stammer fra en erkjennelse av at litteraturen og de plastiske kunstarter opererer gjennom forskjellige medier, som virker forskjellig inn på sanseapparatet vårt. Av den grunn må det også følge at de lover som regulerer skapelsen eller virksomheten deres også må være forskjellige (Frank 1945: 221). Maler- og dikterkunsten er, i følge Lessing, begge imiterende kunstarter, men de har ulike muligheter og systemer for symbolsk betydningsdannelse («means of imitation») i sine etterligningsforsøk. Den førstnevnte gjør bruk av en materiell, fysisk form og farge («in space»), den andre har artikulert lyd som beveger seg i tid som sitt middel. «The signs of the former are natural; those of the latter are arbitrary.» (Lessing 1874: 315) Lessing hevder at de plastiske kunstenes form nødvendigvis er spatiale da de, som visuelle kunstarter eller materielle objekter, fremstår for oss helhetlige i øyeblikket. Litteraturen derimot, gjør bruk av språket som gjennom ordsekvenser utspiller seg i tid (Frank 1945: 223). Ettersom deres medium er forskjellig, bør også deres tilblivelse og eksistens som estetisk form studeres forskjellig. I en videre forståelse av et slikt argument bør vi merke oss at det forut for den må ligge til grunn en tanke om eksistensen av et sett bestemmende lover for estetikken.

Alle kunstarter har her en form som er dens gitte, gjennom hvilken den kan nå en slags estetisk fullkommenhet, som er umulig dersom den forsøker en annen form. En bildende poesi, som forsøker å male med ord, eller en allegorisk billedkunst, som forsøker å skape et narrativ i maleriet, ville begge være dømt til å mislykkes fordi de søker å skape noe som er i konflikt med de grunnleggende egenskapene eller formene som er deres egne (Frank 1945: 223). Vi kan problematisere dette ved å si at det gir uttrykk for en litteraturforståelse hvor det eksperimentelle er en umulighet. 1700-tallets teoretikere hadde arvet sin forståelse av estetisk form fra renessansen. De reglene en hentet ut fra de antikke mesterverkene (eller det som var kjent av dem) ble etter hvert kunstens foretrukne form, nesten dens oppskrift: «(T)he form of a work was nothing but the technical arrangement dictated by the rules.» (Frank 1945: 224)



Det som er interessant ved Lessings teori om at den kunst som forsøker på noe annet enn å nå fullkommenhet innen sine egne formforutsetninger vil mislykkes, er at det i dette ligger en *mulighet* for overskridelse, altså at teksten *kan* – selv om den i følge Lessing ikke *skal* – nærme seg bildet. Den kunst som forsøker å bevege seg på tvers av former, som da i følge Lessing ikke ville være dens egen, kan kanskje nettopp gjennom denne bevegelsen (eller bevegeligheten) fortelle noe om den litterære formen som sådan; at kunsten nettopp gjennom å *kunne* tre ut av sin tradisjonelle form, kan fortelle noe om både den nye og den gamle formen.

Lessings teorier åpnet for en ny forståelse av kunsten som satte litteraturens temporalitet som dens fremste egenskap. Når Joseph Frank tohundre år senere henter ham frem med tanke på å revurdere det kritiske arbeidet, er det i et forsøk på å fremheve litteraturens spatiale form, men samtidig, hvert fall til en viss grad, komme Lessings metode i møte. Essayet «Spatial Form in Modern Literature» fra 1945, har blitt stående som teksten som introduserte tanken om spatialitet i litteraturteoretisk diskusjon. «It is quite possible to use Lessing's insights solely as instruments of analysis, without proceeding to judge the value of individual works by how closely they adhered to the norms he laid down. (...) For what Lessing offered was not a new set of opinions, but a new conception of esthetic form.» (Frank 1945: 224) Franks hovedargument er at moderne litterære verker (hans fokus er prosaen, og da først og fremst Eliot, Pound og Joyce) er spatiale i den forstand at de erstatter den narrative sekvensen ved å forsøke å skape en samtidighet, og gjennom en abrupt syntaks, forstyrre den språklige kontinuiteten. Hele hans forståelse av denne moderne litteraturens spacialitet krever en omvurdering av hva et bilde egentlig er. For å illustrere dette bruker han Pounds definisjon som sier at et bilde «(...)is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.» (Frank 1945: 226) Et bilde er altså ikke en reproduksjon, en etterligning av det materielle i dets materialitet, men de spredte og fragmenterte ideer og følelser som sammenstilles i sin kompleksitet, romlig, i øyeblikket.

Hans argument er at poesien til Pound og Eliot bygger på en ordsammenstilling, såkalte «word-groups», hvis mening ikke beror på deres temporale sammenstilling, det at det ene ordet følger det andre i en lineær tidssekvens. Betydningen skapes når disse ordgrupperingene sammenstilles og oppfattes samtidig. «The one difficulty of these

poems, which no amount of textual exegesis can wholly overcome, is the internal conflict between the time-logic of language and the space-logic implicit in modern conception of the nature of poetry.» (Frank 1945: 229) Den moderne poesien ber, eller kanskje snarere krever, at leseren utsetter å søke referanser utenfor teksten, mot det ordet eller den ordgrupperingen skal kunne symbolisere, og med det også utsetter meningsdannelsen i teksten. Hensikten med denne utsettelsen er at ikke før alle brikkene er på plass, kan en sammenstille dem for å forstå deres betydning som en helhet. Denne utsettelsen er en tidsforskyvning, som mer enn å avskrive tiden setter den i et intrikat spill og utfordrer vår forståelse av en lineær klokkeid. Idet teksten skaper linjer tilbake i seg selv avbryter den en sekvensenkning, en tenkning om tekst som kommunikativt språk, men dette er ikke gitt en hendelse som nødvendigvis gjør teksten romlig.

Det ligger imidlertid i Franks bruk av Lessings teorier, hvor han forsøker å åpne for en spatial forståelse av litteraturen snarere enn en temporal, for oss en mulighet til å ta et steg ut og se disse to formene ikke som antitetiske. Det Frank fremsetter er en teori om at den moderne litteraturen arbeider med en form for negering av vår tidsforståelse, men når han fremsetter at dette ikke er tid opprettholder han en polarisering mellom det temporale og spatiale som kanskje ikke nødvendigvis tjener forståelsen av teksten og den litterære forms mangfoldsmulighet. Likefullt ligger det i hans forsøk på å videreføre Lessings metode en mulighet for å bryte ned motsetningsforholdet. Dersom vi godtar Franks påstand om at moderne litteratur søker å skape en samtidighet, er ikke da dette vel så mye en eksperimentering med temporal form som med spatial? Bare bruken av ordet «simultaneously» gjør at tiden innhenter rommets diskurs. En tekst blir ikke spatial i kraft av ikke å forstås temporalt. I artikkelen «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory» fra 1980 fremholder W.J.T. Mitchell, professor i engelsk og kunsthistorie ved University of Chicago, at en ikke kan se det temporale og spatiale i estetikken som to motsatte størrelser, der den ene nødvendigvis må gå på bekostning av eller utelukke den andre. Hovedargumentet hans er at de begge kun bør forstås som metaforiske størrelser som hele tiden bygger på hverandre. En kan ikke forstå noe spatialt uten en forståelse av det temporale, og det temporale innehar også alltid en spatial størrelse. Vi kan ikke tenke at den ene av nødvendighet utelukker den andre, de er ikke antitetiske:

We cannot experience a spatial form except in time; we cannot talk about our temporal experience without invoking spatial measures. Instead of viewing space and time as antithetical modalities, we ought to treat their relationship as one of complex interaction, interdependence, and interpenetration. (Mitchell 1980, 544)

Litteraturen eksisterer slik sett både spasialt og temporal. Den gir mening i rom, satt sammen, samtidig, utbyggende og i tid. Øyeblikket er sammensatt. Det eksisterer gjennom flere komponenter som bygger det utover i rom så vel som i tid. Forestillingen om ikke å kunne tenke spasialt uten en temporal tilstedeværelse og omvendt er vesentlig for hvordan jeg leser hulemotivet hos Ulven, der jeg mener å finne at han hele tiden lar hulens temporalitet og spasiilitet konstruere hverandre i et samspill.

I en leseprosess dannes nye inntrykk, impulser og forståelser hele tiden. Det i seg selv kan brukes som et argument for å forstå litteraturen som en fremadskridende (og fremadskrivende) prosess, med lineære tendenser. Men dette er en påstand som avskriver seg selv, for den bekrefter en temporal verdi, men krever en forkastelse av linearitet. Tidssekvensen blir en som stadig kaster leseren tilbake i teksten. Der ett ord ikke bare selv får sin fullstendige betydning sett i sammenheng med foregående ord, men også det foregående gis ny mening og krever å bli hentet opp igjen, altså tilbakeføre leseren. Dette nye ordet (som altså krever tidligere ord eller sekvenser) blir et punktnedslag, et støt i teksten som samtidig som det suger til seg andre deler av teksten, med en eksplosivitet sprer sine røtter utover. Derfor er det at vi kanskje først og fremst bør diskutere den tekstlige temporaliteten som en intensitet, fordi den ikke gitt er en lineær struktur, men kanskje like gjerne kan være både en buktende bevegelse og gnistrende punktnedslag som slår ut i alle retninger.

En annen viktig inngang til å tenke spasiilitet og temporalitet sammen finner vi hos den franske og marxistiske filosofen og sosiologen Henri Lefebvre. Et av Lefebvres livsprosjekter besto i å få oss til å tenke annerledes om konseptene tid og rom, og ikke minst å tenke disse sammen (Elden 2004: ix). *Éléments du rythmanalyse* var den siste boken Lefebvre skrev og den ble gitt ut posthumt i 1992 (Engelsk oversettelse *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, 2004). Her forsøker han å vise relasjonen mellom tid, rom og rytme, og hvordan disse ikke bare kan, men *bør* tenkes sammen fremfor separat. «Everywhere where there is interaction between a place, a

time and an expenditure of energy, there is rhythm.» (Lefebvre 2004: 15) Hans uttalte prosjekt i denne boken er intet mindre enn «(...) to found a science, a new field of knowledge (*savoir*): the analysis of rhythms; with practical consequences.» (Lefebvre 2004: 3) Lefebvre var sterkt inspirert av Hegel og Marx, men han hadde et noe annerledes historiesyn enn disse: Historien er ikke en lineær, teleologisk progresjon, men heller sirkulær og betinget av øyeblikkets foranderlighet. Hans arbeid med vår forståelse av tid og rom var omfangsrikt, og både i trebinds-verket *Critique of Everyday Life* og i *The Production of Social Space* diskuterer han hvordan biologiske, sosiale og psykologiske rytmer møtes i disse rom-tidene.

Jeg skal ikke her gå inn i en lengre diskusjon om Lefebvres omfattende teorier om tid og rom, men jeg ville ta med inn i oppgaven hans forsøk på å tenke tid og rom sammen, og rytmen i relasjon til disse. I *Rhythmanalysis* tar han til ordet for en metode som har rytmen som sitt utgangspunkt. Rytmen blir hans verktøy snarere enn hans objekt, og rytmeanalytikeren er den som skal benytte denne metoden i forsøket på å forstå møtet mellom tid og rom, mellom biologiske og sosiale rytmer. Rytmeanalytikeren eksisterer foreløpig ikke (Lefebvre 2004: 18). Men hen er, i likhet med psykoanalytikeren, en som lytter. Rytmeanalytikeren er ingen mystiker, har ingenting til felles med profeten, men er en som, for å forstå en rytme, lar seg selv bli del av denne: «[T]o grasp a rhythm it is necessary to have been grasped by it; one must let oneself go, give oneself over, abandon oneself to its duration.» (Lefebvre 2004: 27) Rytmeanalytikeren tar alle sansene i bruk, og lytter til verden rundt seg, til sin egen kropp, «(...) and finally he will listen to silence.» (Lefebvre 2004: 19) Det er noe av det samme Ulven gjør i sine dikt og i hulen, og som vi her skal gjøre i arbeidet med Ulven og hulemotivet.

# 1 Å lese hulen

«Vannstrømmen talte inn i himmelens øre.  
Hjorter, dere har sprunget gjennom det tusenårige rommet,  
Fra steinveggens mørke til luftens kjærtegn.»

fra *À une sérénité crispée* (1985 [1951]) av René Char

I *Det tålmodige* er hulen et tilbakevendende motiv, ikke alltid eksplisitt og sjeldent tydelig beskrevet. Noen ganger er det en stenvegg som skaper en assosiasjon til hulen, andre ganger opplevelsen av en naturens avgrensning og innestengthet. Hulen er hos Ulven et avgrenset rom der tiden har etterlatt spor av liv, det være seg naturens forvitring eller menneskets innrissinger. Huleveggen omslutter hele det tidsrom det har eksistert liv på kloden, et liv som stadig kan leses ut av den – for hulen rommer tegn, skrift, bilder og historier. I Ulvens dikt er huleveggen noe materielt, noe forstenet og dødt, som samtidig rommer liv, som forteller en historie, både rent fysisk og som en mulighet for fortolkning. Med det mener jeg at huleveggen, i tillegg til å være det som omslutter hulen, og som dermed avgrenser den territorielt, presenterer en materiell overflate som kan *leses*. I dette kapitlet vil jeg ta utgangspunkt i diktet «Han som skrapte» fra *Det tålmodige*, som handler om nettopp de tegn som finnes i hulen, og som kan leses ut av den, men også, vil jeg påstå, handler det om hvem som leser. Min påstand er at hulemotivet hos Ulven muliggjør en eksperimentering med ulike tidsopplevelser, og at for å kunne forstå hvordan dette skjer er det nødvendig å undersøke *hvordan* hulen trer frem, altså hvem som leser og er til stede i hulen. Dette har også sammenheng med vanskeligheten av å tillegge hulen, i betydning naturen, et språk, hvilket jeg vil komme tilbake til i neste kapittels økokritiske tilnærming til hulen.

I Oftedal Andersens artikkel «Musikken i grotta. Om tilhøvet mellom det rytmiske og visuelle i Tor Ulvens lyrikk» tar han utgangspunkt i dette diktet. Han finner i det et tema som han mener er gjennomgående i Ulvens forfatterskap, nemlig mennesket som i øyeblikket avsetter tegn, tegn som så blir stående langt utover det individ som risset dem. Dette temaet, hevder han, vitner om en spesifikk oppfatning

av verden, som er en bevegelse vekk fra nærværet, vekk fra det menneskelige og over i et «de-humanisert univers av objekter.» (Andersen 2005: 303) Det en i en skrifttematisk tolkning av diktet glemmer, i følge Oftedal Andersen, er diktets tilhørighet og opphav i tradisjonell lyrikk, selv om det kanskje også skulle stå i opposisjon til denne. Det som derfor blir viktig for Oftedal Andersen er hvordan det grafiske (som han omtaler som det kritiske) relaterer seg til det lyriske. Her støtter han seg teoretisk til den danske kunstkritikeren R. Broby-Johansen og hans *Hverdagskunst – verdenskunst* fra 1943. Ved hjelp av Broby-Johansen leser han utviklingen av kunstforståelsen som et metaperspektiv i diktet. At Ulven beveger seg over i et «de-humanisert univers av objekter» (min kursivering) er et utsagn jeg ikke umiddelbart kan si meg helt enig i, men la oss se nærmere på diktet og forsøke komme Oftedal Andersens påstand i møte, for det jeg *kan* si meg enig i er at dette er et dikt som handler om selve tilblivelsen av diktet og forståelsen av kunsten.

Han  
som skrapte halvblinde

encefalogrammer  
på huleveggen, endte  
med å sette i scene

dyret.  
Det løsnest

og sprang. (Ulven 1987: 21)

Diktet åpner med introduksjonen av et «han» som etablerer tilstedeværelsen av et individ. «Han» har aktivt foretatt seg noe; han har skrapet, risset, noe i huleveggen. Hva er dette noe? Det blir etter hvert i diktet klart at det er snakk om et dyr. Dyret skrapet inn i huleveggen gir assosiasjoner til hulemaleriene i Lascaux, eller hvert fall noe som ligner disse. Dette noe, altså dyret, som er skrapet inn i huleveggen blir dermed bestemmende for hvordan vi leser «han». Det som umiddelbart står for oss er at dette individet tilhører en for lengst svunnen tid, da mennesket risset sine symboler og historier i sten. Dermed legger Ulven her an et prehistorisk perspektiv – hvilket er tilbakevendende i forfatterskapet hans – der «han», som først var det eneste nærværende, blir noe fraværende.

Det Ulven imidlertid i første omgang presenterer bildet på huleveggen som er «halvblinde encefalogrammer». Det står ikke hulemalerier, runer eller helleristninger, snarere er ordvalget markant fjernet fra en paleolittisk diskurs. Oftedal Andersen omtaler dette ordet som sinnbildet, og mener at det knytter an til hjernen fremfor det fysiske og sanselige (lik «fysioplastisk» som er ordet Broby-Johansen bruker om denne «direkte kunsten») (Andersen 2005: 311). Jeg er for så vidt enig i Oftedal Andersens bemerkning om at dette ordet peker i retning hjernen. Det ligger i formuleringen noe mer enn hva som kan oppfattes med sansene, men jeg mener ordet går utover det å kunne betegnes sinnbildet. «Encefalo» angir forbindelser med hjernen. «Grammer», fra gresk *gramma*, henviser oss til skriften, til tegnet. Dette er et begrep som sjeldent brukes annet enn i medisinsk sammenheng, der encefalogram er betegnelsen på røntgenbildet ved encefalografi, hvilket er registreringen av hjernens elektriske aktivitet. Altså overskrider dette ordet sinnbildet, for det impliserer også nedskrivningen, tegnsettingen av bevisstheten.

Dermed ligger det i begrepet encefalogrammer også en fortolkende instans. Lik encefalogrammet er en omskriving og tolkning av hjernevirksomheten til et språk som er leselig for legene, så er rissingen av dyret i huleveggen en tolkning av et en gang sanset dyr. Slik er det som skjer gjennom encefalogrammet en skriftens registrering av hjernevirksomheten. Dette er imidlertid også en oversettelse mellom to instanser som ikke tenker, eller koder, likt. Encefalogrammer i medisinsk forstand angir en maskins intelligens eller evne til å oversette hjernevirksomhet, mens det tegnede dyret oversettes fra en tid til en annen, og gjør dyret til tegn, men likevel et menneskelig tenkt tegn, ikke et maskinens tegn. Det er påfallende at «encefalogram» som ordkonstruksjon rommer tegnet, og at tegnet i dette diktet ikke er begrenset til et ikke-ikonisk, alfabetisk skriftspråk, men til et «dyr» skrappt i huleveggen. Altså presenterer diktet en mulighet for å tolke tegnet som noe veldig fysisk, ikke bare knyttet til bevisstheten, men til koblingen bevissthet – kropp – verden. I et økokritisk perspektiv kan vi si at det åpner for en følsomhet og tenkning hinsides det antroposentriske verdensbildet.

Ordet «encefalogrammer» introduserer i diktet en tredjepart, og en tredje tidsdimensjon. Det finnes nå i hulen tre størrelser: et han, dyret og en *beskuende*. Encefalogrammer introduserer, gjennom forbindelsen til moderne medisin, en som i

en diktets nåtid kan betrakte hulemaleriet. Dette skjer gjennom bruken av et «nåtidsspråk». Ordet encefalogrammer fjerner oss fra en mer umiddelbar opplevelse av det prehistoriske. I det hele tatt avskriver det forsøket på å etablere en slik opplevelse, og impliserer en registrering av dyret, eller bildet, som stadig finnes på huleveggen. Noe, eller noen som kan sanse eller oppleve befinner seg altså nå inne i hulen. Men ikke bare kan denne beskuende *se* hulemaleriet, den har også en bevissthet som gjør den i stand til å ta innover seg hele tidsspennet som har utfoldet seg i hulen, alle spor av hendelser – en som kan *lese* dyret og dets opphavsmann.

Diktet åpner med et «han», som etablerer en slags menneskelig tilstedeværelse og med det illusjonen om et liv, hvilket igjen forankrer «han» i en (historisk) tid. Plasseringen i tid er foreløpig ikke tydeliggjort. Gjennom diktet forsøker imidlertid flere tidsdimensjoner å etablere seg. For det første etableres en forhistorisk tidsdimensjon, gjennom henvisningene til huleveggen og han som risset dyret (da forstått som Lascaux), den andre tidsdimensjonen er den hvor dyret forlater opphavsmannen og legger på sprang, men samtidig med disse etableres det vi kan kalle en diktets nåtid gjennom bruken av ordet «encefalogrammer» som henviser oss til moderne medisin, ja kanskje til og med gir oss sykehuset som lokasjon. Tidsforståelsene etableres ikke i en logisk sekvens, den ene hendelsen følger ikke den andre i en historisk-lineær temporalitet, men de forsøker å presse seg på samtidig. Dette etablerer i sterkere grad en betraktende instans i diktet. Og denne eller dette som betrakter har en bevissthet som tillater den ikke bare å registrere, men å sette motstridende sanseintrykk sammen, altså en viss mulighet for refleksjon.

## 1.1 Subjektsforskyvning

«Han som skrapte» har en ganske klar inndeling i fire, synliggjort først og fremst gjennom blanklinjen, som oppfordrer til en lengre pause enn ved enkelt linjeskift. (Jeg vil senere komme tilbake til betydningen av linjebrydd og linjehopp). Disse lengre pausene markerer en overgang fra ett subjekt til et annet. Diktet åpner med «Han» og «skrapte», det er et tydelig subjekt som utfører en handling. Subjektet er synliggjort som hele diktets utgangspunkt og opphav ved alene å utgjøre en verselinje. I andre strofes handling har det skjedd en forskyvning både hva gjelder tid



og kontroll. «Endte med å sette i scene» er fremdeles som handling knyttet til «han», men det har nå blitt en konsekvens av handlingen. Her er «han» fratatt kontroll, råderett og ansvar over det bildet han risset inn i et annet materiale, inn i en annen biologi. Det er som om huleveggen suger til seg dyret, for så å la det utspille seg på veggene som på et lerret eller en scene, hvor det dermed kan imitere liv og bli det levende. I den tredje delen, «Det løsnet», har menneskets påvirkning opphørt, men det finnes ikke helt klart ennå noen som har overtatt handlingen, noen som er den bevegende. Om det var «han» som løsnet det, om det løsnet seg selv eller hvor i spennet mellom disse to viljene handlingen foregikk er ikke helt klart. Det vi ser er at diktet åpner med subjekt, videre i neste linje følger handling, for så konsekvensen av handlingen: «endte med å sette i scene». Dyret er i lesningen først et objekt, det tilhører iscenesettelsen «han» skapte, men med de to avsluttende verselinjene blir dyret subjekt som så til sist selv forårsaker handling. Denne overtagelsen ser ut til å skje i selve prosessen, i selve bevegelsen «løsne», men det er også sterkt knyttet til iscenesettelsen, altså til det som er den kunstneriske fremførelsen. Først med «og sprang» settes det skrapte bildet selv i bevegelse og lever løsrevet fra øyeblikket, fra den døde materie det hadde sin opprinnelse i – som nå ikke bare er stenen, men den for lengst glemte og bortrånede «han».

Oftedal Andersen foreslår i sin lesning at de lengre pausene markerer et skifte fra én biologi til en annen, og at det derfor ikke oppstår en biologisk helhet i diktet, én rytmisk bevegelse, men heller en serie av biologiske bevegelser som følger hverandre (Andersen 2005: 305). Bruddet med tradisjonell rytmikk leser han som et brudd mellom den menneskelig biologien og rytmen «(...) som gjer at ein kan tala om rytmens kroppslegheit.» (Andersen 2005: 304) Diktet de-humaniseres gjennom en hakket og stakkato rytme, som peker mot fraværet av mennesket i Ulvens forfatterskap. De korte pausene synliggjør forholdet mellom nomen og handling, de lange bryter av det biologiske. Diktet er i følge Oftedal Andersen derfor ikke en helhetlig bevegelse, men en serie av biologiske bevegelser som følger hverandre. At rytmen skulle bryte med en menneskelig biologisk rytme og at den derfor ikke skal kunne tale om en kroppslegheit, men heller en de-humanisering, finner jeg noe problematisk – kanskje fordi Oftedal Andersen ikke gjør det helt klart hva han mener når han bruker begrepet rytme, verken med tradisjonell rytmikk eller kroppsleg

rytmikk. Betyr det at en de-humanisert rytme ikke skulle kunne være kroppslig? Dersom det betyr at rytmen bryter med en enkel hjerterytmikk vil en kunne snu argumentet om og si at dette diktet konstruerer en kroppslig rytmikk nettopp fordi den aktiviserer kroppen på en måte og i en rytme som ikke er dens naturlige, dens egne. Men hvis kropp og hvis rytme? Og hvor går grensen mellom det de-humaniserte og det kroppslige? I stor grad vil jeg si meg enig med Oftedal Andersen, men likefullt vil jeg heller påstå at det, fremfor en serie, er snakk om en *overføring* av biologi, i forståelsen liv og energi. Oftedal Andersen trekker en parallell mellom rytme og biologi her som kan være litt vanskelig ettersom begrepet rytme ikke er et enkelt og entydig begrep. Når jeg dermed sier at jeg mener det skjer en overføring av biologi i «Han som skrapte» så er det med en forståelse av rytme nettopp som energi, som bevegelse. Dette vil jeg komme tilbake til i tredje kapittel. Sekvensen av subjekter – som hver bærer med seg en tidsforståelse – ikke bare følger hverandre, men de overfører en energi, eller tar del i hverandres biologi. Han som skraper, eller skaper dyret, lever videre gjennom det, samtidig som dyret tilhører huleveggen materielle biologi. Diktet gir liv til dyret gjennom en beskuende nåtids-instans som gir liv til både «han» og dyret idet den/det ser huleveggen. Oftedal Andersen skriver at bildet på huleveggen lever videre som mekanikk (Andersen 2005: 304), men jeg vil heller si at bildet lever videre som energi, som biologi. Kunsten er ikke bare en avbildning, men her iverksetter dyret «han» like mye som «han» skaper dyret. Dermed blir rytmikken, forstått som bevegelsen av energi mellom subjektene eller bestanddelene i dette diktet, noe som overskrider en de-humanisering.

Når hulemaleriet blir den handlende, gjennom diktets subjektsforsyvning eller overføring, er dette en løsrivelse av tegnet og av kunsten fra dets opphav i mennesket. Hulen og huleveggen representerer en uttrykksmulighet. Den øver en form for motstand der bildet både er en del av bergartens materialitet samtidig som *kunstverket*, i en moderne kunstforståelse, forsøker å løsrive seg fra sin tilblivelse i den menneskelige subjektivitet. Det livløse objektet, tegnet, settes i et spenn med tiden og hulens ulike biologier, med «han» som fysisk skaper, huleveggen sten og leseakten, som gjør at det levendiggjøres og pulserende løper ut av teksten. Dyret vitner om en prehistorisk tid, og en nåtid – samtidig. I tillegg *handler* dyret, det løsner og det springer, hvilket gir det en konkret tid som er dens egen. Det er et tegn,

et bilde, med en romlig utforming som beveger seg mellom ulike tider og dermed lar sitt spatiale territorium overskride sine temporale grenser. Dyret er et menneskeskapt tegn som tillater at historiens uoverskuelige tid kan oppleves eller oppfattes innenfor hulens avgrensede romlighet. Samtidig har dette bildet eller dyret blitt overtatt av hulen, har blitt del av dens økologi. Snarere enn å tilhøre det individet som en gang skapte det, tilhører nå han som skapte dyret og bergveggen. Det dyret springer mellom er en fortid og en nåtid, men det stopper aldri, det er alltid begge steder (altså begge tider) samtidig som det tilhører ingen av tidene. Det er *alltid* nærværende i hulen, men det det vitner om er et ufullstendig nærvær som bærer med seg et fravær.

Diktet åpner med en egen verselinje som kun fremviser et «han», et markant nedslag i enstavelsesordet. Linjen består kun av én betont stavelse som ikke gjør annet enn å etablere tilstedeværelsen av et subjekt, alt annet er fravær og tomrom, understreket av påfølgende linjeskift. Deretter får de neste fire verselinjene sin noe kronglete tilkomst. Det ugjenkjennelige ved ordet «encefalogrammer» brukt i denne sammenheng, gjør at diktet stopper opp. Likefullt er disse fire verselinjene de med størst tilløp til forsøk på å etablere en tradisjonell lyrisk komposisjon. Oftedal Andersen omtaler den i det hele tatt som mer «velklingende»; språkrytmen gjør seg nesten gjeldende, og har en enjambement-orientert overgang fra fjerde til femte linje (Andersen 2005: 306). Han går ikke noe videre inn på dette, men overgangen fra fjerde til femte linje er interessant som enjambement. Her, i midten av diktet, får «endte» en dobbel betydning. Som del av fjerde verselinje kan «endte» leses i relasjon til «han», og forstås som avslutningen eller avskrivningen av subjektets betydning. I denne verselinjen tar diktet livet av «han», det menneskelige subjekt som opphav for kunsten.

I bruddet innhenter «han» «endte» og skaper en vill rytmikk der leseren leter etter sammenheng: «Hva/hvem endte?» Enjambementet avskriver så denne tanken, for det ender med å skape, med «å sette i scene». I kontrast til ordets leksikalske betydning, blir her «endte», like mye som noe avsluttende, noe igangsettende – det blir skapende. Således synliggjør det et metaperspektiv der avskrivningen av opphavssubjektets betydning muliggjør dyrets selvstendighet. Dette er et spennende trekk ved Ulvens poesi, som ofte lar det paradoksale ved temaene synliggjøres (og kanskje gjøres de også fysiske) gjennom enjambementet og bruddet – som jeg senere

i oppgaven vil vie langt mer oppmerksomhet. «Dyret» har det samme nedslaget som «han» og vender dermed diktet, igangsetter det på nytt. Det består imidlertid av to stavelser, en betont og en ubetont, som gjør at det enklere beveger seg over i de påfølgende linjene, og det som følger nå har en langt spenstigere utforming: «Det løsnet // og sprang.»

Diktets avslutning avler spørsmålet om hva dyret springer fra. Dette impliserer to størrelser. Formuleringen om at dyret springer kan knyttes til diktets «han». Det er sin opphavsmann dyret springer vekk fra, han som risset det inn i huleveggen, og dette er et sprang som foregår på flere nivåer. For det første forlater dyret, altså bildet, sin opphavsmann gjennom den tiden diktet *konstruerer*, for det andre gjennom tiden diktet *tematiserer*. Med det mener jeg at spranget kan leses både som at dyret springer fra det «han» som ved begynnelsen av diktet representerer et markant individuelt subjektsnærvar, som gjennom diktet forsvinner, og ved diktets slutt tilhører en for lengst svunnen tid. Men også kan dette spranget tolkes på et metanivå, der dyret som tegn forlater skaperen av bildet.

## 1.2 Registering og refleksjon

Det at dyret springer fra noe, betyr ikke nødvendigvis at det springer vekk, i betydningen blir borte. Foreløpig skal vi holde fast ved at dyret stadig er der, på huleveggen. Hele diktet forutsetter at det er der, for det finnes noen som kan se det, som kan lese det. Denne noen, diktets implisitte jeg eller posisjonen diktet tales fra, har mulighet til å overskue hele hulens tidsspenn, forbi øyeblikket dyret ble skrappt og videre inn i livet som var dets opphav. Her blir selve tidstematikken en del av posisjonen diktet tales fra. Diktet formidler ikke en individuell erfaring av det å tre inn i og sanse og erfare hulen slik den ligger der, i øyeblikket. Riktignok tar det utgangspunkt i noe individuelt, eller i det minste i et subjekt, men dette «han» er ikke en formidler i diktet, snarere tvert imot: diktet formidler hans utilstrekkelighet idet dyret bærer vitne om hans fravær. Diktet formidles ikke fra en individuell og menneskelig posisjon, men er et blikk som kan overskue hele det tidsspennet som fremsettes. Ved å introdusere en beskuende i en tid fjernet fra dyrets tilblivelsestidspunktet, skaper Ulven en tredeling og en treleddet bevegelse, som illustrerer hele lese- og skriveakten, og gir grunnlag for å si

at hulen hos Ulven er et sted som kan leses. Dyrets sprang introduserer en bevegelse i tid fra den gang «han» skrapte frem til dyret oppfattes som «encefalogram». Men i diktet eksisterer disse samtidig, idet en bevissthet kan se dyret og kan lese det, kan det også lese «han».

Det finnes altså et «han», en tegnets opphavsmann som skrapet dyret, det vil si bildet, i huleveggen. Denne første beveger, «han», fratras i diktet sin tilstedeværelse, og dyret, eller bildet, overtar det og blir det som er i bevegelse. I denne prosessen overtar dyret også nærværet som «han» hadde. Men for at dette nærværet skal kunne registreres kreves en tredje instans som kan lese dyret, som kan formidle det. Dette skjer gjennom posisjonen diktet tales fra, som omfatter hele tidsspennet fra en paleolittisk tid, der mennesket risset sine tegn i huleveggen, til en diktets nåtid som har innsikt både i det forhenværende og det nåtidige. Uttalestødet blir dermed allestedsnærværende i hulen. Den individuelle subjektstilstedeværelsen som kan sies å eksistere ved diktets begynnelse, som insisterer på et menneskelig «han» som utgangspunkt, fjernes gjennom diktet. Det vil si, det værende eller handlende glir over i dyret, altså bildet. Men igjen impliserer tegnets overtagelse av nærværet noe menneskelig, fordi en bevissthet om bildet eller dyret kreves som en instans som kan lese huleveggen, som kan formidle bildet. Det er ikke lenger snakk om et individuelt subjekts nærvær, men *bevisstheten* om et tenkende nærvær.

Det står altså igjen noe menneskelig, men det er ikke et individ, det er et nærvær av en menneskelig bevissthet som samtidig blir fraværet av det individuelle. Det ligger her en tanke om at det er idet mennesket forsvinner, og dets bevissthet forsvinner med det, at mennesket opphører å være menneske, og kan bli del av det evige og det ubevisste naturen *er*. Dette er et tema som er tilbakevendende hos Ulven, nemlig hva som er det som varer, det bestandige. Det som skrapes inn i huleveggen er i utgangspunktet det statiske, det livløse objekt i diktet. Det er en del av bergartens materialitet. Men det snus om på hva som er det pulserende, det som fortsetter å være. «Han» er ved diktets begynnelse allerede ikke-eksisterende. Det dette mennesket en gang skapte blir igjen etter ham, og lever videre helt uavhengig av ham. Det diktet fremviser er at mennesket, i kraft av å være mennesket, er forhindret fra å vare, fra å bli værende som en del av naturen. Dersom mennesket er

mennesket og ikke dyr eller natur i kraft av sin bevissthet om dette så kan det heller ikke ta del i naturens evige kretsløp. Det kan ikke «være vann i vannet» før dets bevissthet om sin egenhet, om individet, har opphørt. Slik er det at dyret overtar rollen ikke bare som den som lever videre, men også den som handler, samtidig som den gjennom dette formidler eksistensen av et han, men han er ikke lenger et individ, han er blitt del av huleveggen. Det foregår en bevegelse bort fra det menneskelige styring og kraft over det tegnede, som får sin forløsning i siste verselinje «Det løsnet // og sprang.» (Ulven 1987: 21)

Dyret lest som et hulemaleri åpner for å lese dette diktet i lys av George Bataille og hans forståelse av hulemaleriene i Lascaux. I følge professor Douglas Smith i artikkelen «Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture» så ikke Bataille disse maleriene først og fremst som et uttrykk for magi, et ønske om en vellykket jakt for eksempel, men som lek, som uttrykk for mennesket som trer ut av det *kontinuerlige*<sup>1</sup>: « (...) [an] instances of non-utilitarian play, albeit with an ultimately religious purpose.» (Smith 2004, 224) Lascaux-hulen rommer i følge Bataille «(...) maleriene til de eldste tiders mennesker, mennesket ved kunstens fødsel, som virkelig hadde gått fra det dyriske til det menneskelige.» (Bataille 1996: 258) Idet hulemaleriene i Lascaux (de første malerier) males slutter mennesket å være kontinuerlig, blir diskontinuerlig, mennesket blir *homo ludens*. Idet mennesket malte dyrene på veggen tegnsatte de verden, mulig som en lek, en lek med ens egen forståelse av verden, men det dette medfører er en skapelse og et perspektiv.

Det er idet «han» tegner dyret at han blir et individ, han oppfatter noe i verden som han forsøker å gjenskape på huleveggen. Det han ender med å gjøre er å sette spor også av seg selv, eller hvert fall av ett selv, og med det løsrives han fra sin egen tid, og sin egen menneskelighet som tilhørende verdens tid. Dette betyr at hulemaleriet har en dobbelt virkning. I første omgang, som Bataille proklamerer, trer individet som setter sitt spor på huleveggen ut av sin tid og natur, og blir diskontinuerlig. Samtidig vitner hulemaleriet om «ham». Men bildet bærer ikke med seg selve individet, men fraværet av et individ, og konfronterer oss med menneskelivets begrensede individuelle tid på jorden. Dermed forblir «han» i verden kun gjennom å bli del nettopp av naturens

---

<sup>1</sup> Forholdet mellom det kontinuerlige og det diskontinuerlige utvikler Bataille på ulike måter i flere av sine arbeider, blant annet i *L'Érotisme (Erotismen)* fra 1957 og *Théorie de la Religion (Theory of Religion)* fra 1973

formasjoner. Kunsten er det øyeblikket mennesket setter et avtrykk som vil vitne for fremtiden om dets fravær, som en gang var et nærvær. Når diktet viser menneskets begrensede individuelle tid, at det, i motsetning til naturens langsomme tid, er forhindret fra å vare, blir kunsten en måte å befestе sin tilstedeværelse i verden. Men denne kunsten, som forblir, er en påminnelse om individets fravær, en påminnelse om at vi alle på et tidspunkt skal bli fravær. Dyret eller kunsten fratår dermed «han» all subjektivitet, all egenart. Han blir alle mennesker, han blir ingen.

Når Kampevold Larsen leser *Ulven* er det i stor grad inspirert av og med støtte i Batailles teorier. Det er blant annet her hun henter begrepene om kontinuerlig og diskontinuerlig, som blir viktig i hennes avhandling. Naturen og dyret er til en viss grad kontinuerlige, de har evnen til å være «vann i vannet». Mennesket er diskontinuerlig, det finnes en avstand mellom mennesket og verden. Denne avstanden kan imidlertid brytes ned gjennom døden, og i følge Kampevold Larsen åpner Bataille for en «indre erfaring» av dette (Larsen 2008: 90). Avhandlingen avsluttes med en epilog, der Kampevold Larsen skriver om Lascaux-hulen, om Bataille og Blanchot (Larsen 2007: 265). Dette er imidlertid en del som bli stående noe separat, og hun trekker ikke henvisningene til Lascaux inn i lesningene av forfatterskapet.

Det er i forlengelse av denne epilogen at Hadle Oftedal Andersen i 2014 skrev artikkelen «Auget og den fordømte kroppen. Om Tor Ulvens nyansering av Merleau-Pontys kunstfilosofi». Her forsøker han å vise hvordan *Ulven* er influert av Merleau-Ponty, og hvordan dette kan bidra i lesningen av *Ulven* så vel som til å reflektere i forlengelse av Merleau-Ponty. Oftedal Andersen identifiserer en link mellom Rene Chars dikt om Lascaux, som *Ulven* har oversatt, og Ulvens «Han som skrapte». Veien til Lascaux går altså gjennom Char, og videre muliggjør koblingen til Lascaux at Oftedal Andersen kan lese *Ulven* i dialog med Merleau-Ponty – som også har beskjeftiget seg med Lascaux-hulen. Oftedal Andersen leser «Han som skrapte» som en slags dialog mellom Merleau-Ponty og Char:

Hos Char såg me ei poetisk utlegging av ei form for fysisk lidenskap, og eit håp om å kunna venda tilbake til denne lidenskapen. Medan Merleau-Ponty forsøker visa at det fysiske faktisk allereie er til stades, i og med at me ser kunsten gjennom å bruke kroppens perspektivgivning til å kunne tilpassa oss eit anne syn. (Andersen 2014: 215)

Oftedal Andersen hefter seg særlig ved to formuleringer i «Han som skrapte»: at dyret løsnest og sprang, samt «encefalogrammer». Disse ser han opp mot Merleau-Pontys formuleringer om at bildet er tjoret, samt at det imaginære er et diagram (Andersen 2014: 215). Merleau-Pontys refleksjoner i *Øyet og ånden* (2000, fransk original *L'Oeil et l'esprit* 1964) over forholdet mellom kropp og billedkunst ligger til grunn for Oftedal Andersens lesning av «Han som skrapte». Her mener han å gjenfinne Merleau-Pontys fenomenologiske teorier om hvordan verden ikke trer frem *for* oss, men *med* oss, altså hvordan vår kropp er deltagende i verden, fyller den, og at det derfor er gjennom kroppens måte å være i verden på at vi kan si noe om verden, det vil si fenomenologisk ha tilgang på verden. «Me er, som kroppslege vesen, 'sansende-sanselege'» (Andersen 2014: 211) Det handler hos Oftedal Andersen om hvilke konsekvenser refleksjoner over denne sansende-sanselige kroppen får hos Ulven, og for forståelsen av det diskontinuerlige. Det er en slik lesning, i følge Oftedal Andersen bidrar med, er en forståelse av at det i diktet ikke nødvendigvis er snakk om rene abstraksjoner, men at det jeg'et som finnes der også er en «sansende-sanselig»: «Sjølvs om det "jeg" som fører ordet er distansert og reflektert, sjølv om det gjennom form og interessefelt drar seg tilbake frå menneskelivets meir intense og livsbejaande uttrykksformer, så er det kroppsleg investert i verda.» (Andersen 2014: 221)

Det å tjore dyret, denne menneskelige kontrollaktiviteten, blir hos Merleau-Ponty en måte å forklare, metaforisk og metonymisk, hvordan bildet er uløselig knyttet til veggen (Andersen 2014: 214). «Han som skrapte» blir hos Oftedal Andersen en refleksjon rundt hva som skjer med blikket når det skaper hulemaleriet.

Måleriet er ikkje avbildning av ein ting, men av korleis verda er avsett i kroppen til den som måler. Fordi perspektivet kjem til gjennom kroppen, som er del av verdas fylde, er det gjennom kroppen me kan ha eit perspektiv på verda, og såleis få eit blick som kan sjå perspektiv og eit syn som kan sjå ut i fylden. Og med ser ikkje måleriet med tenking som legg seg over, men med eit blick som føyer seg etter den andre sin visjon frå kropp og ut. Slik er Merleau-Pontys kunstsyn. (Andersen 2014: 214)

Merleau-Ponty etablerer en tilstand der kropp og hjerne erfares på en og samme tid.<sup>2</sup> I følge Oftedal Andersen nyanserer Ulven Merleau-Pontys filosofi «(...) på den måten at ein i "Han som skrapte" finn ein diskursiv omgang med spørsmålet om relasjonen

---

<sup>2</sup> Andersen kobler dette opp mot Ulvens liv hvor han lukket seg fra verden.



mellom kroppen, blikket og verda, der den moderne filosofiens insistering på det kroppslege blir stilt overfor Ulvens rørsle vekk frå det same, sidan kroppen for han ikkje gjev ei eintydig positiv stadfesting av menneskets væren i verda.» (Andersen 2014: 218)

Når Oftedal Andersen skriver at rytmen baner vei for en de-humanisering, og et a-fenomenologisk forhold til verden kan dette muligens virke som en motsetning til min påstand om at diktet viderefører og skaper en biologisk kroppslighet, men kanskje er ikke disse to påstandene eller lesningene inkompatible. For det Oftedal Andersen foreslår er at Ulvens dikt presenterer et fravær av mennesket, eller mer eksplisitt et fravær av Ulven, og det kan jeg for så vidt si meg enig i. Diktene uttrykker et fravær av subjekt, av en bestemmende, samlende, menneskelig skikkelse. Samtidig åpner dette for en veldig tilstedeværelse, en tilstedeværelse for en lesende, som kan bli seg selv og sin egen kroppslige rytme bevisst i møte med teksten. Således står rytmen, både hos Oftedal Andersen og hos meg, som noe som formår å rikke ved det organiske og å skape bevegelse.

«Han» både fratras og gis i diktet sin tilstedeværelse gjennom dyret. Den ene er en temporalt fremskridende, historisk prosess. Med det mener jeg at den har en handlingssekvens som utspiller seg (eller kan ha utspilt seg) i en gitt tid: Han maler dyret, men dør selv mens dyret lever videre på veggen. Men «han» gis også en tilstedeværelse gjennom diktets tilbakeskuende bevegelse: Noen, i en annen tid, ser hulemaleriet og registrer at noen må ha skapt det, og blir derfor minnet om et menneskelig nærvær i dyret. Det er interessant at diktet åpner med «han», slik det også ville gjort historisk, men slik det erfaringsmessig ville sluttet. Det vil si, diktet åpner ikke med at noen trer inn i hulen, ser dyret og erkjenner at det en gang må ha eksistert et han, men det åpner med det han som ikke lenger er i hulen. Dermed gir diktets form og utvikling en fornemmelse av at den beskuende, den fortellende, ikke er et menneske som har trått inn i hulen, diktet forteller ikke fra et menneskelig perspektiv om det å beskue og så erfare hulemaleriet. Den erfaringen av hulen som formidles i diktet er heller en allestedsnærværende bevissthet om den tiden som har utfoldet seg i hulrommet. Snarere enn et menneskelig jeg som utgangspunkt for diktet, er det hulen selv som har erfart hele prosessen.

Hulen overtar slik et sett menneskelige fakulteter, hvilket gjør at den kan sanse, registrere og reflektere, men det på en måte som adskiller seg fra den subjektive individsopplevelsen. Det er ikke snakk om én kropp og én bevissthet, men om kroppslig og cerebral tilstedeværelse i hulen. Om det er hulen som tenker, sanser, og på et vis leser, så leser den seg selv (hvert fall forsøker den) hvilket igjen blir et forsøk på å bryte ned avstanden mellom verden og språket. I «Han som skrapte» konvergerer mennesket, tegnet (og med det språket) og naturen gjennom avskrivelsen av subjektet og overføringen av hvem eller hva som er den handlingsgenererende. Usikkerheten rundt hvem eller hva som taler blir et forsøk på å hviske ut skillet mellom naturens og menneskets språk, og tidstematikken tar del i posisjonen diktet tales fra. Dette vil jeg komme nærmere inn på i neste kapittel.

Ulven utsetter i dette diktet leseren for en omorganisering av og eksperimentering med vår mulighet for temporale opplevelser. I «Han som skrapte» er det bildet på huleveggen som muliggjør denne opplevelsen, eller hvert fall som er utspringet til det som hendelse, men langt mer framtrædende i Ulvens hulemotiv er lyden og stillheten. Oftedal Andersen fokuserer i sin lesning først og fremst på hulemaleriet, på bildet og med det på blikket. Mitt hovedfokus vil imidlertid være på lydene og på selve hulrommet, og på hvordan Ulven bruker hulen i *Det tålmodige*. Oftedal Andersen er avslutningsvis i sin artikkel så vidt innom dette og skriver:

Ulven sine dikt blir sjølv til tekstar der drypp av lyd står med store avstandar imellom, avstandar som peiker mot opphevinga av tida og det ein gjennom spelet mellom lyd og stillhet kjem til å høyra: Ein kjem til å høyra den tenkande lyden, lyden som løyser seg frå det fysiske, frå kroppen, og reflekterer over si eiga forsvinning. (Andersen 2014: 220)

Drypp av lyd og lyden av det dryppende i hulen vil bli hovedfokuset for mitt tredje kapittel, men før det vil jeg gjøre en nærmere undersøkelse av hvordan hulen konstrueres nettopp gjennom at den sanser og har en bevissthet om sin egen temporalitet og spatialitet. Hulen konfronterer oss med et liv, en tid og en væren som ikke minner om vår egen umiddelbare – som vi kanskje tar for gitt. Det er som om det i hulen leves et eget liv, basert på en egen logikk, en egen sansning og en egen tenkning. I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvordan hulen, gjennom sine arkeologiske spor og tegn, er et rom der alle tider møtes og får en lik gyldighet. Det er som Ulven skriver i

Gravgaver: «(...) siden alle fortidige begivenheter egentlig, slik filosofene påpeker, er nøyaktig like langt fra hverandre, og fra det til enhver tid gjeldende nå, og det som skjedde for et minutt siden ikke mindre fortidig enn det som skjedde for to tusen år siden.» (Ulven 1988: 8) Dette er en eksperimentering med hvordan noe oppleves som nærværende eller fraværende. «Han som skrapte» avskriver individet idet det gjennom dyret eller bildets nærvær blir fraværende, men holder fast ved en form for bevissthet og sanselighet som både eksisterer *i* hulen og som forstår hulen, som er det nærværende.

## 2 Hulrommet

«Det er blevet sagt og skrevet og tænkt om dyr at  
dyret ikke har noe sprog fordi de ikke har nogen  
ord

det er blevet sagt og skrevet og tænkt om dyr at  
de ikke har nogen bevidsthed fordi de ikke har  
noget sprog»

fra *Antropocæn Kreatur* (2015) av Andreas Vermehren Holm

Hulen eller grotten er en innsynkning i landskapet, en naturlig romformasjon under jorden eller i fjellet og bergveggen. Den er et naturens bakrom, som lukker seg fra den øvrige verden samtidig som den muliggjør en unik undersøkelse av denne – av naturen og av historien. Den muliggjør en undersøkelse av, og eksperimentering med en temporal utfoldelse innenfor en romlig begrensning. De rammene hulen som rom legger muliggjør for Ulven en undersøkelse av jordens temporalitet som sammenfaller med hans tidsforståelse: en lagvis undersøkelse, der alt kan eksistere parallelt. Hulen representerer også en nedstigning eller inngang til jordens indre, inn i naturens innerste kamre. Dette forankrer hulemotivet i naturen og jorden, men etablerer også en fysisk undersøkelse av tiden, både ettersom jordens tid går langsommere jo nærmere jordens kjerne en kommer, men også gjennom det arkeologiske motivet hulen representerer. Her har spor av forgjengelige liv og gjenstander ligget beskyttet slik at deres tilmålte tid strekker seg ut i form av de spor og rester de har etterlatt. Forgjengeligheten har i Ulven-resepsjonen blitt fremhevet som et viktig tema, men i intervjuet i *Vagant* uttaler han følgende: «Jeg er heller ikke så sikker på om det er forgjengeligheten som er mitt viktigste tema. Jeg ville heller foreslå tiden, eller tidsopplevelsen.» (Van der Hagen 2013)

I følge Hadle Oftedal Andersens artikkel «Tid og ettertid. Om Tor Ulven og (kunst-) historia» fra antologien *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, har Ulven funnet en tidsforståelse hos de modernistiske billedkunstnerne han knytter seg til – Alberto Giacometti og Constantin Brancusi – som peker direkte

fremover mot en postmoderne avvisning av den lineære historien. Fortiden, eller noe fra fortiden, kan på hvilket som helst tidspunkt vende tilbake og overta øyeblikket, samtidig som nåtiden blir passivisert (Andersen 2003: 57). I samme antologi, i artikkelen «Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens lyrikk», skriver Anniken Greve om Ulvens tidstenkning, som hun omtaler som en antitidstenkning, at «(...)inndragningen av jordens urtid – prekambrium – og av futurum sikter mot å strekke ut eksistensen slik at alt, også alle tider, faller sammen i et forskjellsløst hele.» (Greve 2003: 74)

Denne tidsforståelsen mener jeg kommer til uttrykk i hulen, som muliggjør Ulvens undersøkelser. Dette skjer både gjennom den romlige lukketheten hulen representerer, som muliggjør en eksperimentering med en menneskelig opplevelse og strukturering av tiden, men også gjennom de historiske spor som er etterlatt i hulen. Vi så for så vidt dette i «Han som skrapte», der det først veldig nærværende «han» i løpet av diktet ble noe forhenværende. Ikke i den forstand at han ble uttalt borte, men ved at det bildet han hadde skrapet på huleveggen innhentet ham, og ble brakt til live i teksten. Samtidig er det gjennom huleveggen og hulemaleriet at «han» i det hele tatt kan eksistere, gjennom erkjennelsen av at noen må ha skrapet. Hulen blir et arkeologisk rom der ulike tidsdimensjoner kan eksistere parallelt, ikke etterfølgende i sekvenser, men i lag, lik en arkeologisk utgravning i jorden avdekker i lag. Det denne samtidige tilstedeværelsen av ulike tidsdimensjoner gjør er å konfrontere leseren med en individuell nåtidsforståelse, og med det en forståelse av en særegen erkjennelse av et selv i verden.

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan hulen hos Ulven er en undersøkelse av temporaliteten i det spatiale og omvendt. Første del vil fokusere på hvordan Ulven gir tradisjonelt temporale elementer spatiale egenskaper og omvendt. Dette innebærer en estetisk tilnærming til hvordan hulen konstrueres, da særlig med vekt på det estetiskteoretiske skillet mellom det temporale og det spatiale. Men det handler også om hva hulrommet betyr, og jeg forsøker å vise hvordan dette estetiske skillet også har eksistensielle implikasjoner. Eksperimenteringen med temporalitet og spatialitet i hulen kobler jeg til en opplevelse av nærvær og fravær som jeg i andre del av kapitlet diskuterer i lys av økokritikken. Hulemotivet åpner for å tenke *med* jorden, *med* naturen.

## 2.1 Nærværet av et fravær

Hvordan hulen som rom etableres og hva det romlige innebærer synliggjøres i femte og sjette Webernvariasjon fra siste del av *Det tålmodige*, diktskyklusen «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner». De har en påfallende lik åpning, og går i dialog om det spennet mellom det temporale og spatiale, mellom tiden og rommet, som hulen og pausen kan illustrere og i siste instans selv skape. For selv om sjette variasjon ikke konstruerer en faktisk hule, så illustrerer åpningen hvordan Ulven romliggjør tiden:

Pausen  
er stor

og ubebodd (Ulven 1987: 101)

Pausen som her omtales er ikke gitt et lydelig fenomen. En kan forestille seg pausen som en mer fysisk eller psykisk handling. Det pausen først og fremst impliserer er tid. Pausen *er* tid, den er passeringen, registreringen, og kanskje også organiseringen av tid, og innebærer en slags aktiv passivisering av handling. Formuleringen «pausen er stor» er i seg selv underlig. Pausen er lang, kanskje, men er den stor? Dette gir pausen ikke en lineær temporalitet, men tillegger den snarere en romlig kvalitet. Pausen er ikke her en ventetid, ikke en passivisering mellom to aktive størrelser, men har selv en størrelseskvalitet. «Pausen er stor» illustrerer ikke pausens varighet, men har med stillstand mellom to handlende fenomen å gjøre, det etablerer snarere en opplevelse av pausen.

Dersom vi ser denne formuleringen om pausen sammen med åpningen av femte variasjons, kan vi kanskje si at pausen hos Ulven har et element av lydlighet.

Huleorkesteret  
spiller opp

en stor ventetid (Ulven 1987: 100)

Huleorkesteret henviser oss til den musikalske verden, til det eksplisitt lydige ved hulen – men denne lyden opphører eller bringes til taushet gjennom «en stor ventetid». Vi kan ved åpningen av dette diktet trekke en direkte parallell til tittelen på

diktsyklusen: «Musikken kan vente». Det er på et vis det samme som artikuleres her, men det har to ganske forskjellige utslag. Tittelen på siste del av diktsamlingen er på et vis en påstand. Musikken kan vente kan tolkes som et ønske om å pause eller utsette en tenkt musikk, i et metaperspektiv kan vi tolke den som en beskjed om at det som kommer ikke er musikk – og det er det jo heller ikke, det er tekst. Men tittelen kan også tolkes som en påstand om en kvalitet eller mulighet ved musikken, at musikken selv kan vente, selv kan pause, at den også består av pauser – og er således en henvisning til Weberns musikk som i stor grad kontrollerer og tar opp i seg pausen som del av sitt lydbilde.

I femte variasjon er det snarere snakk om å konstruere, til og med iverksette en ansats, en forventning om en kommende lyd, og med det skape en lydhørhet. Det disse tre verselinjene forteller om er forventningen om lyd, om et utbrudd, som stanses akkurat i spranget, og som således stykker opp eller forrykker rytmen i diktet. Det er imidlertid ikke begrenset til det tematiske, for verselinjene forteller også hva diktet selv iverksetter. Tredje strofe realiserer rent faktisk det den proklamerer: en stor ventetid full av forventning. Det blanklinjen gjør er på en og samme tid å forlenge eller skape en tidssekvens og å stanse tiden. Idet orkesteret stanses i ansatsen av blanklinjen stopper alt, det finnes ingen musikk, ingen bevegelse, ingen tekst. Samtidig beveger blanklinjen diktet over i en utflatende ventetid, og på en og samme tid forteller den tredje verselinjen om det øyeblikket der alt stopper opp, når forventningen sitrer og pusten holdes, samtidig som den selv er et utpust, en forlengelse av denne ventetiden, fordi selve bruddet, selve øyeblikket der pusten stoppet opp, i lesningen allerede har skjedd. Dermed iverksetter denne forventningen og lydhørheten en fysisk sensasjon, hvilket er noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven.

Begge disse diktene åpner med en strofe på to linjer med en påfølgende, litt lengre, verselinje som står alene. Men i åpningen av femte variasjon er bevegelsen mellom det romlige og det temporale delvis omvendt av i sjette. Den åpner med etableringen av et rom, nemlig hulen. Denne hulen er sammenstilt med et orkester, hvilket gir en henvisning til det lydige og musikalske. Ordet huleorkester etablerer en sammenstilling av rommet og lyden. Det som imidlertid følger er ikke lyder, men fraværet av lyd, ventetiden – en musikalsk pause. Her etableres en temporal opplevelse i det romlige, og dette er en opplevelse av fravær, av en spent venting på at noe skal

utspille seg. Denne ventetiden inneholder en nervøsitet, en sitring. I sjette variasjon er etableringen nesten motsatt. Den åpner med pausen, som umiddelbart er noe som kan oppfattes temporalt, men som så tillegges romlige kvaliteter idet den ikke bare er stor, men også ubebodd, hvilket betyr potensielt beboelig. Vi gjenfinner nervøsiteten i ventetiden, men her er sitringen byttet ut med en fornemmelse av noe uhyggelig. For rommet som her etableres er ikke et naturens hulrom, men en krypt:

VI

Pausen  
er stor

og ubebodd

Den har en kryptlatter  
i midten, svak

og smalnende mot  
ingenting

som munnens  
vingespiss (Ulven 1987: 101)

Krypten etableres aldri i diktet som et faktisk rom, vi befinner oss aldri *i* krypten, men pausen får kryptens romlige kvaliteter. Felles for krypten og grotten er deres lukkethet i jorden som rom. En krypt, i motsetning til en hule, er en menneskelig konstruksjon: laget av mennesket, for de mennesker som ikke lenger er. Hva innebærer det da at pausen, lest med kryptens kvaliteter, er ubebodd? Krypten, samtidig som den er en menneskelig konstruksjon, konstituerer et aktivt menneskelig fravær, en slags uoverensstemmelse mellom nærvær og fravær.

Det at pausen er ubebodd betyr ikke at den er tom, i betydningen gold og isolert, fordi ubebodd ikke er ubeboelig, men rommer muligheten for bebodd, muligheten for liv. Det eksisterer noe *i* denne pausen: en *kryptlatter*, men hva innebærer egentlig en kryptlatter? For det første representerer krypten en slags uforenelighet mellom det nærværende og det fraværende. Latter impliserer i første omgang *lyd*. Det som eksisterer i denne pausen er altså noe lydelig. Dessuten er latter liv, eller noe livlig, noe levende. Diskrepansen mellom det krypten representerer, hvilket er døden, og latteren



forstått som liv, resulterer i en uhygge. Det uhyggelige oppstår ved at pausen er påstått ubebodd, men rommer en latter, som i hovedsak er en menneskelig aktivitet. Latteren introduserer dermed et menneskelig nærvær, men gjennom krypten som dødsrommet, blir dette menneskelige nærvær samtidig et fravær av det menneskelige – et nærvær av menneskets fravær. Da er ikke lenger latteren noe hyggelig, noe levende, men noe ikke-lenger-levende, noe makabert.

Kryptlatteren er en lyd som eksisterer *i* pausen. Pausen har både spatiale og temporale kvaliteter, mens kryptlatteren problematiserer forholdet mellom nærvær og fravær, hvilket resulterer i at den lyden pausen rommer ikke er en nærværende lyd, men det er heller ikke fraværet av lyd – vi kan kalle det *stillhet*. Dette er ikke stillhet forstått som det eksplisitte fravær av lyd, det er ikke ingenting, også pausen er *noe*, den rommer noe. Dette er pausen forstått som en stillhet som ikke er absolutt, og det impliserer at stillhet egentlig ikke finnes, erfaringen av den absolutte stillhet finnes ikke. I pausen, så vel som i hulen, eksisterer lyder, lyder som konstituerer dens spatiale og temporale kvaliteter. Det pausen først og fremst rommer, også dersom vi ser dette i dialog med femte variasjon, er oppmerksomhet og forventning, det er den stillheten som innebærer det å lytte. Denne lyttende stillheten vil jeg utforske nærmere i fjerde kapittel. Her vil jeg foreløpig konsentrere meg om den diskrepansen mellom nærvær og fravær som stillheten oppstår i.

I femte variasjon gjenfinner vi noe av den samme diskrepansen mellom nærværet og fraværet av liv og av tid som i sjette variasjon, en diskrepanse i betydningen hva som faktisk har mulighet for å være til stede samtidig. I hulen opphører imidlertid denne uoverensstemmelsen som en umulighet, fordi innenfor dens spatiale begrensning er all tid like gyldig.

V

Huleorkesteret  
spiller opp

en stor ventetid

Instrumentene  
er dannet av  
gjennomskinnelig, glinsende  
kalkvann,

hvitt

som brystmelken  
neandertalerbarnet drakk

for at du  
skulle lytte (Ulven 1987: 100)

Et huleorkester impliserer en form for fellesskap, bestående av flere medlemmer som sammen lager lyd. Men det er ingenting i dette diktet som tilsier at orkesterets medlemmer har noe utpreget menneskelig ved seg, snarere tilhører de hulen. Det er mineralforekomsten som utgjør instrumentene, og lydene og musikken er den som naturlig forekommer i hulen. Men forestillingen om at orkesteret tilhører hulens materialitet går utover dette, for det handler ikke om lydene som huleorkesteret, altså stalaktittene idet de slipper sine kalkdråper, lager, men om pausen mellom dem, om den standhaftige og tålmodige forandringen som utspiller seg i grotten, og som lyden av rennende kalkvann er en manifestering av. Lyden i hulen er lyden av det materielle rommet som forandrer seg over tid. Dette skal jeg imidlertid komme tilbake til i neste kapittel.

Henvisningen til neandertalerbarnet og sammenligningen av brystmelken og mineralformasjonene i hulen, som drypper ned og sakte, over tid, forandrer hulrommets utforming, formidler noe av den samme diskrepansen mellom nærvær og fravær som krypten i sjette variasjon, men her er den av en mye mer aksepterende art. I dette diktet utviser Ulven en aksept og respekt for bevisstheten om og kjennskapen til historien, og med det naturens standhaftige tid, som finne i hulen. Brystmelken og mineralformasjonene er en henvisning til det mest paleolittiske liv som stadig kan leses eller fornemmes i hulen, men også illustrerer sammenligningen det paleolittiske livs avgjørende betydning for livet i en nåtid. I sammenligningen av den første, mest primære, menneskelige næring med hulens formasjoner og kalkvann ligger både en menneskelig tilstedeværelse i grottens materialitet, samtidig som det etablerer en tilstedeværelse og betydningskraft i nåtid gjennom henvendelsen til et du. Denne henvendelsen setter det fortidige i en direkte sammenheng med et nåtids-du, som har sitt nødvendige opphav i det forhistoriske, og således også i grotten. Det ligger i selve hulemotivet en representasjon av mennesket i naturen, ikke bare gjennom de spor mennesket har etterlatt seg ved å ha benyttet hulen i form av ly og bopel, men også

gjennom selve ordet. For at en hule skal gå under betegnelsen hule må den, i tillegg til å være dypere enn den er høy, være stor nok til at et menneske skulle kunne ta seg inn i den. Således setter mennesket seg selv, gjennom språkets definisjonsmakt, som en nødvendighet for hulen. Og i en slags motsatt språklig bevegelse har hulen muliggjort at vi har kjennskap til mennesket, gjennom hulefunn og hulemalerier. Slik sett ligger det i selv det mest ubebodde av hulen et nærvær av mennesket og av liv.

I femte variasjon er det selve hulens materialitet som bærer vitne om det liv som en gang har eksistert, idet instrumentene assosieres med det prehistoriske og neandertalerbarnet. Slik sett skiller opplevelsen av denne hulen seg noe fra den vi så i «Han som skrapte». Der fantes det et etterlatt tegn som bar direkte vitne om at det en gang hadde eksistert et menneske. Påkallelsen av det forhistoriske skjedde gjennom synssansen, gjennom bildets synlighet på veggen, og var en langt mer direkte påkallelse – lik synet er en veldig umiddelbar og direkte sans. I det diktet vi her har foran oss finnes det imidlertid ingenting som i møte med hulen umiddelbart skulle forrykke oss fra vår egen tid. Dermed konfronterer det oss kanskje enda sterkere med en form for avmakt hva gjelder historiens gang. Det er selve hulen, som sakte forandrende rom, som påkaller forestillingen om neandertalerbarnet, og slik etablerer et prehistorisk perspektiv. Dikter-jeget forsøker ikke direkte beskrive hulens utforming, men snarere blir hulrommets materialitet en mulighet for forståelse. Det viktigste er verken hvem som sanser/tenker eller hva som tenkes, men at rommet muliggjør tenkningen.

## **2.2 Å grave i jordens lag**

I forlengelse av at hulrommet muliggjør tenkning kan vi si at det ligger et økokritisk perspektiv i Ulvens fremskriving av hulen. Dette er ikke bare fordi hulen utgjør en naturens lomme, et mikrokosmos, men fordi et sentralt spørsmål her vil være hvem som taler eller hvordan det nærværende og fraværende uttrykker seg i hulen. Naturen og hulen utgjør ikke bare et bakteppe, verken for du'et det henvender seg til eller for det lyriske jeg'et. Det er heller selve hulens materielle, nesten fysiologiske, utforming som blir bestemmende for forståelsen ikke bare av mennesket, men også av naturen og historien som altoverskyggende. Økokritikken er en samlebetegnelse for mange ulike retninger som særlig siden 1990-årene har fått et stadig sterkere fotfeste. Den har sitt

utspring i et anglo-amerikansk fokus på nylesninger av romantisk litteratur, men har etter hvert både utviklet og bredt om seg, smått om sen også i Skandinavia, særlig i Danmark der en ny generasjon unge forfattere skriver seg opp mot en økologisk diskurs. Ulven, på sin side, skriver seg ikke opp mot en samtidig økokritisk tankegang og debatt. Han skriver ikke økopoesei i snever forstand, bedriver ikke et uttalt økoprosjekt, eller uttrykker en politisk miljøaktivisme. Snarere uttrykte han selv en mistro til litteraturens mulighet for aktiv forandring: «Det er noe komplett latterlig ved å skrive bøker og late som det er noe fryktelig viktig, som om litteraturen betyr noe. Hva forandrer den på saken? Nesten ingen ting.» (Van der Hagen 2013) Det handler hos Ulven ikke eksplisitt om menneskets moralske ansvar overfor naturen, men om den innsikt i både mennesket og naturen som en annerledes undersøkelse av den kan gi, og det er i så måte jeg mener mange av hans motiver og temaer er aktuelle i nyere økokritiske strømninger. Dette gjelder både hans arbeid med naturen, i dette tilfelle med hulen som kan sies å utgjøre naturens grunnelementer og det mest jordlige ved verden, men også hva gjelder hvordan vi tenker om og forholder oss til naturen og det ikke-menneskelige, eller det ikke-lenger-individuelle.

Økokritikken som teoretisk felt og analytisk praksis har foreløpig vist seg vanskelig både å avgrense og å definere. I følge Martin Gregersen, doktorgradsstipendiat ved Institut for Kultur og Globale Studier ved Aalborg Universitet og medforfatter av monografien *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* (2016), har vi kanskje mer tradisjonelt tenkt at lesningen, interessen for og studiet av litteratur bærer i et ønske om innsikt i den menneskelige bevissthet, hvilket betyr at naturen og materialiteten har kommet i andre rekke. I senere tid, som han skriver i artikkelen «Litteratur og natur. En kort introduksjon til økokritikken», har det imidlertid sneket seg inn en tvil: «Måske handler det ikke kun om os?» (Gregersen 2017: 9) Det økokritikken forsøker åpne for er en annerledes måte å tenke samspillet mellom natur og kultur, mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. Naturen trenger ikke bare eksistere som en flat bakgrunn hvor mennesket kan projisere sin forståelse av seg selv og av verden, men snarere tar økokritikerne til orde for at naturen selv utgjør en aktiv deltager. Inspirert av den amerikanske historikeren Lyn White Jr. som i 1967 publiserte «The Historical Roots of Our Ecologic Crisis» skriver Kate Rigby, professor i environmental humanities, i

artikkelen «Ecocriticism» at for «(...) ecocritics and environmental historians, other-than-human entities are no longer the passive recipients of human interventions and projections, but active participants in the formation and transformation of culture and society.» (Rigby 2015: 129)

I følge Rigby sammenfaller utviklingen av den litteraturteoretiske disiplin med det skarpe skillet som gjorde seg gjeldende i forståelsen av forholdet mellom kultur og natur i overgangen til 1800-tallet, et skille som har preget akademias arbeid med litteraturen, og det er få som har våget å krysse denne grensen mellom natur- og humanvitenskapene (Rigby 2015: 124). Professor i engelsk litteratur ved University of Oxford, Jonathan Bate, påstår i *Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) at 1900-tallets formalistiske tilnærming til teksten og troen på en estetisk autonomi var med på å fjerne naturen fra litteraturen. I følge filosofen Mary Midgley har dette skillet ført til at en i studiet av litteraturen har ignorert viktige aspekter ved tekstene som dreier seg om det naturvitenskapelige, og derfor om den fysiske verden som omgir oss. En anerkjennelse av denne materielle verden, og at vi alltid allerede er en del av den, er imidlertid nødvendig for hva Midgley i *Science and Poetry* (2001) hevder lesningen av poesi kan være: «(...) en prosess der humanistiske og naturvitenskapelige ideer uttenkes, formes, kommuniseres og kritiseres. (...) Et grunnleggende premiss i økokritikken kan derfor sies å være at lesning av litterære tekster må bygge på en anerkjennelse av at naturvitenskapene prøver å beskrive verden på en objektiv måte.» (Fjørtoft 2011: 17) Økokritikkens samtlende prosjekt er et forsøk på å anerkjenne naturen, både som betydning i, og påvirkning på litteraturen. Om dette er et estetisk eller politisk prosjekt, om det gjelder litteraturens motiv eller tema, eller for den saks skyld kanskje form, hersker det imidlertid uenighet om i økokritikkens mange leire.

I 2011 avla Henning Fjørtoft doktorgradsavhandlingen *Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*, som er det første større økokritiske studiet publisert i Norge. Her skriver Fjørtoft seg inn i hva Lawrence Buell omtaler som økokritikkens «andre bølge» i *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005), hvilket blant annet innebærer at den undersøker geografiske utforminger og forestillinger i en videre forstand, og opererer med en utvidet forståelse av begrepet natur. Fjørtoft skriver selv om sin avhandling at «(...) den

er ikke et “rent” naturstudium, og den anser diskurser om økologi og miljø som kulturelle, sosiale og historiske problemstillinger.» (Fjørtoft 2011: 20-21) I det hele tatt støter økokritikken på problemer allerede ved begrepet natur og hva det rommer. Store deler av økokritikkens vokabular består av problematiske begreper, hvis betydning varierer historisk og kulturelt, slik som natur, kultur, miljø etc., samt av forsøket på å skape enighet om nyere begreper, som økokritikk, økopoesi og økodikt.

I *Jordsanger* skriver Fjørtoft om økokritikken at

[s]ammen med betegnelser som grønne humaniorastudier og økopoetikk har økokritikken blitt et internasjonalt og tverrfaglig forskningsfelt der lesningen av litterære tekster kommer i dialog med økologi og miljøvitenskap. I nyere litteratur- og kulturstudier representerer den derfor et forsøk på å etablere humanistiske forståelsesformer av økologiske og miljøvitenskapelige problemstillinger. (Fjørtoft 2011: 16)

Dette er et viktig aspekt, for det handler ikke om å etablere en naturvitenskapelig metodisk tilnærming til litteraturen, en søken etter objektive sannheter og systemer, men snarere om hvordan litteraturen som en annen måte å tenke om verden, slik den *kan* tre frem, kan bidra i en kultur-politisk økodiskurs. Det økokritiske prosjekt handler altså først og fremst om å gi naturen en større betydning i lesningen av litteratur gjennom både en større vektlegging av det naturvitenskapelige og naturen som en referent, og ikke minst som et forsøk på å tenke mennesket som del av denne naturen. Hvordan og til hvilket formål dette skal gjøres, finnes det imidlertid mange ulike teorier om og tilnærminger til.

Jonathan Bate hevder at økokritikken fremfor å være politisk er fenomenologisk, og at den derfor skiller seg fra en feministisk eller postkolonialistisk tilnærming. *Økopoetikk* står dermed for ham som et mer dekkende ord for å beskrive den lese måten han tar til ordet for i *The Song of the Earth*, nemlig at økopoesien ikke skal forstås som «(...) a description of dwelling with the earth, not a disengaged thinking about it, but an experiencing of it.» (Bate 2000: 42) I følge Fjørtoft kritiserer Bate, i *Romantic Ecology*

(...) både den idealistisk-fenomenologiske tradisjonen fra 1970-tallet og den marxistisk orienterte nyhistorismen fra 1980-tallet, og hevder at økologisk orienterte lesninger representerer et litteraturvitenskapelig fremskritt: De bevarer naturen som en referent utenfor teksten, samtidig som de historiserer den romantiske poesien som en form for

proto-økologisk tenkning som formidler sentrale miljøetiske innsikter også til moderne lesere. (Fjørtoft 2011: 16)

Claus Schatz-Jakobsen fra Syddansk Universitetet kritiserer Bates *Romantic Ecology* i artikkelen «Kritikkens Natur. Den “økologiske vending” i den akademiske litteraturkritik» i *Kritik* (1999), hvor han omtaler det som en «troskyldigheds hermeneutik». Hva han med det forsøker å gi uttrykk for er økokritikkens fare for å ende i en naiv utopi, med en forestilling om en autentisk natur og et preanalytisk språk som er å finne i lyrikken så vel som i naturen. I følge Fjørtoft er imidlertid den heideggerske terminologien Bates støtter seg til først og fremst et forsøk på å skape en distanse til «(...) den politisk orienterte økokritikken, og skal forankre lesningen av litterære tekster i en fenomenologisk grunnholdning: Vår teknologi har gjort naturen til noe fremmed, og poeten kan føre oss tilbake til jorden.» (Fjørtoft 2011: 35)

Økokritikken har imidlertid ofte et normativt utgangspunkt hvilket setter den i fare for å bli økologisk aktivisme, hvor en mister teksten som studieobjekt av syne. Cheryll Glotfelty definerer i «Introduction: Literary studies in an Age of Environmental Crisis» fra 1996 økokritikken såpass vidt som relasjonen eller forholdet mellom litteraturen og de fysiske omgivelser eller miljø. Det økokritikken først og fremst står for er en «earth-centered approach» (Glotfelty 1996: xix). To år senere definerer Richard Kerridge, i «Small Rooms and the Ecosystem: Environmentalism and DeLillo's *White Noise*», økokritikken basert på dens sentrering og søken etter «(...) environmental ideas and representations wherever they appear» (Kerridge 1998: 5). Økokritikken evaluerer teksten utfra til hvilken grad den svarer til – eller har en bruks- og nyttefunksjon som respons til – en faktisk miljøkrise som oppleves i verden.

Økokritikkens mangfoldighet trenger imidlertid ikke oppleves som dens problem eller svakhet, snarere kan den være dens styrke. Dette er hva Greg Garrad i *Ecocriticism* fra 2004, tar til orde for: at økokritikkens oppgave er å analysere et vidt spekter av kulturelle prosesser, og således forsøke forstå de komplekse utvekslingene som foregår mellom natur og kultur, det vil si relasjonen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. «Indeed, the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship between the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term “human” itself.» (Gerrard 2004: 5)

Når jeg nå trekker frem denne stadig ganske fragmenterte retningen er det fordi jeg mener at mye av økokritikkens fokuspunkter og teorier tilbyr interessante aspekter og et lite brukt vokabular på Ulvens tekster, men like mye kan kanskje Ulvens estetiske prosjekt bidra til økokritikkens teorier. Økokritikken forsøker på et vis å *jorde* teksten: Den forsøker på et eller flere nivåer å ta naturen som deltager i teksten, i mennesket og i verden på alvor, men den kan også stå i fare for ofte å fjerne fokuset fra selve teksten. Dersom en imidlertid ikke mister av synet det tradisjonelle litteraturstudiet, som støtter seg til historiske, filosofiske og sosiologiske forståelsesrammer, så tilbyr økokritikken en lesning som tar inn over seg geografi, økologi og andre naturvitenskapelige felt (Rigby 2015: 130).

Dette er tanker som gir gjenklang i mye av Ulvens tekster: at litteraturen muliggjør en annen form for tenkning, også om naturen, gjennom forsøket på å tenke ikke-mennesket, som kanskje alltid vil innebære også en tenkning om mennesket. I femte Webernvariasjon om huleorkesteret så vel som i «Han som skrapte», blir vi konfrontert med en perspektivendring vekk fra individet og den individuelle erfaring. I min lesning av «Han som skrapte» i forrige kapittel foreslo jeg at diktet fratar «han» en individsposisjon, og refleksjonen overtas av selve hulen, som blir stedet diktet tales fra. Det ligger en umulighet i dette, for en hule kan verken tale eller skrive, slik at selve diktet, med språket som medium, impliserer noe menneskelig, impliserer et talende jeg. Det er dette Henning Howlid Wærp vil frem til når han i *Diktet natur* ved hjelp av Paul de Man diskuterer naturlyrikken. Han understreker at det aldri er naturen selv som taler, men dikteren som gir den en stemme og dermed iscenesetter den på en spesifikk måte. Det vi i teksten finner er «(...) mennesket og det språket det bruker/bilder det skaper. Det er ikke okkultisme, men *prosopopeia* – det retoriske grepet personifisering – som får blomster og trær til å snakke.» (Wærp 1997: 62) I den forstand at teksten er en formidling gjennom en menneskelig språkkonstruksjon snakker derfor mennesket her på vegne av det ikke-menneskelige, og det ligger økokritikken nært å gå i forsvar for det ikke-menneskelige, men samtidig er det et uløselig problem at dette ikke-menneskelige mangler evnen til å tale. Samtidig kan en hevde at språket, bestående av tegn og strukturer også representerer noe ikke-menneskelig, som menneske trenger for å tre frem som menneske. At språket tales av eller fra menneske trenger ikke bety at det må tale om eller som menneske. Jeg vil komme litt nærmere innpå dette i fjerde kapittel.



Spørsmålet om hvordan den marginaliserte «Andre» kan tale blir aktuelt i en økokritisk diskurs som forsøker være lydhør overfor det ikke-menneskelige, som alltid vil mangle et menneskelig språk. Det er imidlertid viktig da å vektlegge at det naturen mangler er et artikulert menneskelig språk. Naturen er på ingen måte stum, heller ikke er den fullstendig underlagt mennesket. Den representerer en ukontrollerbar kraft som selv de mest organiserte og kultiverte (i betydning menneskelig opparbeidede) områder av jorden tidvis blir minnet om. Den danske poeten Inger Christensen skriver i essayet «Terningens syvtal» fra samlingen *Del af Labyrinten* at

Fordi vi er bange for døden, for stilheden og mørket på den ene side, og for storme, vulkaner og alle mulige jordiske voldsomheder på den anden side, overfører vi denne angst på billedet af naturen som helhed og stiller den i modsætning til menneskeverdens trang til orden, kultivering, beherskelse og udvikling. (Christensen 1982: 123)

Her bemerker Christensen menneskets forsøk på å systematisere og innordne verden på en oversiktlig måte idet dens voldsomme kraft skremmer oss nettopp fordi vi fullt ut ikke kan formå dette – vi snakker ikke samme språk. Men som Rigby påpeker så handler det kanskje ikke så mye om naturens manglende taleevne som menneskets manglende evne til å lytte: «[T]he view that nature is silent might well say more about our refusal to hear than about other-than-human beings' inability to communicate.» (Rigby 2015: 137-138) Denne spenningen i forholdet mellom naturens manglende språk, men veldige påvirkning og umulighet for å stilnes, forsøker økokritikken å ta innover seg, og anerkjenne at språket har en aktiv skapende rolle i vår forståelse av verden, samtidig som den søker å gjenopprette mening i det mangfoldige, i «(...) those manifold more-than-human phenomena that exist beyond the page.» (Rigby 2015: 126)

Dette mener jeg på flere nivåer gjør seg gjeldende i «Han som skrapte» som for det første forsøker gi hulen, som materielt rom, tale- og refleksjonsevne, men ikke minst gjør diktet denne språkproblematikken til en del av selve hulen. På veggen finnes et tegnet dyr, et dyr som er utgangspunkt for hele diktet, og som muliggjør kjennskapen til det pre-historiske. Men de tidligere tiders tilstedeværelse i hulen skjer i et annet språk enn det diktet selv formidler i, for det er en ikonisk formidling, ikke knyttet til oppfinnelsen og utviklingen av en alfabetisk skriftform som fjerner den ikoniske forbindelsen mellom tekstens signifikat og signifikant, og knytter språk utelukkende til

den menneskelige skrivepraksis. Han som skraper skaper dyret på en annen måte enn diktet skaper dyret. Dermed finnes det i hulen tre formidlingsformer: skriftspråket diktet selv uttrykker seg i, bildet som er en pre-alfabetisk, ikonisk formidling, men ikke minst selve huleveggen som muliggjør at urmannen kan formidle dyret til verden og til ettertiden. Disse glir over i hverandre på en slik måte at hvilken som egentlig er utgangspunktet, og hva det i så fall skulle være utgangspunkt for, blir uoverskuelig. Jorden, bildet og skriften blir uløselig knyttet sammen, der de alle avhenger av og blir bestemmende for hverandre.

Tanken om at språket er bestemmende som formidlende instans betyr imidlertid ikke at alt er språk, i en poststrukturalistisk diskursteoretisk forstand. Det er nettopp dette økokritikken forsøker vektlegge: at naturen er aktiv og betydningsskapende, ikke passiv og betydningsnøytral. Martin Gregersen låner her et uttrykk fra Inger Christensen, som med økokritikkens oppblomstring har blitt reaktualisert, og inspirerer en ny generasjon nordiske forfattere. Han skriver at «(...) vores ikke-menneskelige omgivelser og *indgivelser*, for nu at låne et ordspill fra den danske digter Inger Christensen (Christensen 1982: 123), [ikke] uden videre lader seg forme diskursivt.» (Min kursivering. Gregersen 2017: 13-14) I forsøket på å overføre menneskeligheten og bevisstheten til hulen i «Han som skrapte» sier Ulven både noe om mennesket så vel som om det ikke-menneskelige. Det han gjør er å frata den individuelle erfaring stemmen, men med det sier han ikke at mennesket ikke har verdi. Mennesket både er og er ikke enestående, men ved å annullere den enestående individserfaringen, underlegger han alle mennesker de samme livsvilkårene. Som Christensen skriver i «Terningens syvtal»:

Og her er mennesket hverken det mindste eller det største, det bedste eller det vigtigste, ja i en yderste forstand adskiller det sig kun fra naturen ved at kunne bruge ordet gud. Ved at lade naturens mange former, indbefattet menneskets former for forståelse, bevæge sig hen mod deres fælles forståelse. (Christensen 1982: 119)

Motarbeidelsen av en antroposentrisk tankegang er gjennomgående for økokritisk tenkning, som, mange forskjeller til tross, syns enes om viktigheten av en desentrering av individet og «(...) at menneskelige materialiteter indgår i en konstant udveksling, forbundethed og aktiv påvirkning af hinanden.» (Gregersen 2017: 15-16) Christensens

begrep om de ikke-menneskelige «indgivelse» impliserer nettopp en slik utveksling mellom mennesket og verden som forutsetter et slags likeverd, eller hvert fall at tross menneskets bestemmelse i språket så er også naturen bestemmende for utviklingen av både dette språket og mennesket.

Det jeg kredser om, er sammenheng og forskelle mellom alle skabninger på jorden. Vores kunnen, udfoldelse og forståelse som et fælles prosjekt. Sten og insekter, regnskove, mennesker og skyformationer som en samlet nødvendighed. Hvis vi ikke kunne synge, spille og dans, hvis vi ikke kunne fortælle historier og berette for hinanden om verden, ville vi aldrig kunne begribe verden, og verden heller aldrig begribe sig gennem os. (Christensen, *Hemmelighedstilstanden* 2000: 20)

Tanken om mennesket som en betrakter av verden, og den avstand dette forutsetter, avskrives i økokritikken til fordel for en forståelse av mennesket som absolutt innleiret (for å låne et begrep fra Gregersen) i verden. «Naturen er ikke bare en passiv flade, men en “samtalepartner”, hvis “udtrykkelige sprog er incorporeret i os”» (Gregersen 2017: 16-17). I Ulvens dikt ser vi at betrakteren ikke er utpreget menneskelig og heller ikke har et avstandspreget blikk. Riktignok er synet en forutsetning i «Han som skrapte», det er gjennom bildets tilsynekomst på veggen at diktet påkaller det prehistoriske. Men mer fremtredende i hulemotivet hos Ulven er lydene, hørsel og lytting. Dette så vi eksplisitt i femte Webernvariasjons påkallelse av hørselen gjennom formuleringen «for at du / skulle lytte» (Ulven 1987: 100), men også er sjette variasjons bemerkning om kryptlatteren en påpekning av lyden i rommet.

I femte variasjon gjenfinner vi tanken om mennesket som innleiret i verden og naturen, og avskrivningen av individet. Du'et og neandertalerbarnet er direkte knyttet sammen, og umuligheten for at de egentlig skal eksistere samtidig opphører fordi det viktige ikke er den tid som skiller dem, men de like grunnpremissene for deres tilblivelse som de er underlagt. Hulens materielle formasjoner blir gjennom sammenligningen med brystmelken en fysisk nødvendighet for naturen og livets kontinuitet. Naturen blir her bestemmende i lesningen, den er ikke sekundær, men utgangspunkt for vår forståelse. Hulen er en nødvendighet, fysisk og biologisk, for liv, men også for hvordan vi forstår individets størrelse og tilkortkommenhet. Dette er ikke nødvendigvis et uttrykk for en pessimisme: Idet det menneskelige individ og den individuelle tidsforståelsen konfronteres med hulens kontinuitet og utvidede forståelse

av verdens utstrekning i tid og rom oppstår det ikke bare en tanke om det individuelle begrensede betydning, men også en trøst. Naturens likegyldighet og verdens kontinuitet blir altoverskyggende størrelser som blir fortrøstende.

Gjennom påkallelsen av et du i femte variasjon henvender diktet seg til et individ, hvilket setter diktet og hulens ulike tider i dialog med hverandre. For hva eller hvem er dette du'et som diktet avslutningsvis vender seg mot? Det første introduksjonen av et du gjør er å skape individuelle størrelser i diktet, gjerne flere enn én, da du også impliserer at det finnes et jeg som henvender seg. Men du'et i Ulvens dikt er ikke et individualisert du, det er fratatt det partikulære. På et vis skjuler du'et et jeg, men der jeg'et ville gitt diktet et bestemmende individ, balanserer du'et det partikulære og det generelle på en slik måte at tilstedeværelsen av noe menneskelig i hulen blir tydelig, men uten at det blir en singular erfaring eller hendelse som tilhører én bestemt skikkelse. Ved å introdusere et individ introduseres også en individuell tidsforståelse. Ved å mane frem et du strekker diktet en hånd ut til leseren, og påkaller leserens forståelse og erkjennelse av en individuell tid. Det menneskelige og den individuelle tid blir altså tilstedeværende i hulen som erfaringsmulighet, men uten å bli den talende og bestemmende. Heller ikke eksisterer denne individuelle tiden alene, men kontrasteres til andre mulige tidserfaringer.

Slik etablerer henvendelsen en nåtid som står i kontrast til neandertalerbarnets tid. Dette du'et settes i en direkte forbindelse, nesten en symbiose, med neandertalerbarnet som symbol i hulen. Det er ikke bare snakk om at det i diktet finnes et du som er klar over hulens, og med det verdens, enorme tidsutstrekning, slik det i «Han som skrapte» fantes en bevissthet om dette gjennom det tegnede dyret. Her blir neandertalerbarnet en fysiologisk, biologisk, ja rent kroppslig forutsetning for du'et. Hulens mineralformasjoner som sakte omdanner hulen assosieres med de uforanderlige menneskelige funksjoner, de ikke-individuelle forutsetninger for nye generasjoner og at menneskelivet på jorden skal fortsette. Erfaringen og forståelsen av en individuell og begrenset nåtid blir konfrontert med en prehistorisk tid, som blir like gyldig, like tilstedeværende i hulen, samtidig som den blir en nødvendighet for du'et.

Her konfronteres individets tid med en uoverskuelig, sirkulær tid, og med det konfronteres vi også med menneskets manglende evne til umiddelbart å ta inn over seg

en annen tid enn sin egen. Dette er et gjennomgående tema i Ulvens forfatterskap, hans arkeologiske undersøkelse av verden og mennesket. I intervjuet med *Vagant* sier han at:

Menneskene i steinalderen levde like mye i en aktualitet som vi gjør akkurat nå. Om hundre år er vi døde, vi som sitter her nå. Det er ganske fascinerende å tenke på. Vi vil ikke ha noen som helst bevissthet om det som finnes om hundre år. (Van der Hage 2013)

Her hører vi en gjenklang fra begynnelsen av *Gravgaver* som jeg siterte avslutningsvis i forrige kapittel. En tanke om at alle tider har den samme gyldigheten. Det ligger oss like fjernt å kunne gjenopplive det forgangne, og nuet er likevel alltid et øyeblikk av fortidighet. Men Ulvens poesi forsøker, gjennom å fjerne individsstørrelsen å kunne oppleve disse tidene på en annen måte enn som et livsnarrativ. Det er her han lar hulen oppleves gjennom dens materialitet fordi det da også muliggjør en opplevelse av den historien som ligger i hulen og som ikke trenger være knyttet til et beskuende individ. En liknende måten å tenke annerledes om individets tid gjenfinner vi også hos Inger Christensen, som skriver at

*Mennesket oppfinder ikke mennesket*, sier jeg til mig selv. Jeg tror ikke, der gælder særlig frihed for mennesket. Det er noget vi bilder os ind, fordi vi for det meste tænker over vores liv som en serie af private bevidsthedstilstande.

Hvis jeg forestiller mig, at jeg indskrænker mig til at tænke over en tid, der er gået, indtil nu i mit liv, og med pulsen som en slags regelmæssig angsttæller ser døden rykke nærmere, så må jeg opfatte dette liv som en enestående karikatur.

Men hvis jeg oplever, sanser mit liv som eksempel på noget, der under alle omstændigheder lever, som bare midlertidigt kommer til udtryk, i mig som i andre, så oplever jeg mit liv som en anonym tegning med skiftende menneskelige træk. (Christensen 1982: 124)

Ulven snakker for de som ikke lenger selv kan tale, annet enn som spor, som minner. Det prehistoriske mennesket er blitt del av naturen, også gjennom ikke å kunne artikulere språk. Men dette prehistoriske mennesket og naturen lager lyd (kryptlatteren) og forsøker igangsette lytting (neandertalerbarnet). Det er imidlertid ikke slik at Ulven tillegger naturens bestanddeler et eget språk, de taler aldri direkte. Ulvens forhold til, og fremstilling av naturen forsøker å vise og ta inn over seg vår forståelse av naturen så vel som av mennesket, og hvordan disse påvirker hverandre, og ikke minst er det en utfordring av vår tidsforståelse. I hulen kontrasteres ulike opplevelser av tid, som setter

menneskets egen forståelse av verden i opposisjon til andre mulige, like gyldige, måter å tenke tid på. Det er et arkeologisk prosjekt, der det fortidige blir en påminnelse om vår egen forståelse av tid, og kanskje også den misforståtte, men uunngåelige sentrering rundt et jeg. I diktet «Din egen stemme» minner Ulven oss om andre tider og andre erfaringer, og ikke minst om det ufullstendige nærvær som bærer i seg et fravær.

Din egen stemme

på lydbåndet,  
det er  
speilbildet

som forteller  
at også du  
hører til

i en steinalder. (Ulven 1987: 84)

Lydbåndet og opptaket av lyd er et fokuspunkt hos Ulven. Vi gjenfinner det blant annet i åpningen av *Gravgaver*, der opptaket av en engang avspilt konsert får Ulven til å fundere over det nåtidige, og (u)muligheten for å gjøre den allerede stilnede musikken nærværende.

En dato. For eksempel den 22. november 1953. Denne dagen, eller kvelden (lokal tid) da Arturo Toscanini dirigerte NBS Symphony Orchestra i *Tragische Overture* av Brahms. Han dirigerte utvilsomt også andre verker, men på denne platen hvis gullomslag nå (et allerede foreldet nå) lyser foran meg, finnes fra denne konserten utelukkende inngravert de 14 minutter og 7 sekunder det (i følge coveret) tok Toscanini å fremføre dette stykket (Ulven 1988: 5).

Her ligger det en forundring over hva «nå» egentlig innebærer, også fordi det gjennom teksten alltid vil være et fortidig nå, eller et nå som betyr noe annet i lesningen enn i skrivningen og som samtidig adskiller dem og fører dem sammen, som gjør fraværet av den skrivendes tid nærværende. Dessuten problematiserer denne passasjen den klokketiden som stykket ble fremført i. For på ett plan hadde stykket sin faktiske historiske fremførelse og tilblivelse, en novemberkveld i 1953, men opptaket av konserten har revet det ut av denne jordens tid, av livsløpet til alle de som var tilstede under konserten, som selv har blitt del av stykket gjennom de lyder av tilhørere, av

kremt og host og ulike bevegelser, som lar seg høre i opptaket. Konserten er løsrevet fra denne kontinuerlige fellestiden og har fått en egen, gjennom platen fysisk objektsstørrelse. Konserten er 14 minutter og 7 sekunder lang, den har en begynnelse og en slutt. 14 minutter og 7 sekunder som nå eksisterer som sin egen enhet, en tid som kan forflyttes. Dette betyr at tiden kan løsrives fra en kontinuitet og linearitet, som gjør at vi tenker hendelser som nærmere eller fjernere fra et «nå». Desto mer fysisk blir den når vi forstår den som en grammofonplate, der lydavspillingen er analog. Konserten har altså blitt rillenyanser i platens topografi.

I opptaks-motivet ligger det en undring over musikken eller lydens temporalitet, over det forsvinnende øyeblikk som likevel blir forsøkt fastholdt og gjenskapt, men som hendelse aldri blir den samme, aldri gjentas. Vi ser noe av det samme i tittelen «Musikken kan vente» som eksplisitt knytter lyden til tid, en tid som er større enn mennesket. Det temporale ved musikken, teksten, egentlig ved alt som har en begynnelse, har det til felles at det beveger seg mot sin avslutning, sitt «forsvinningspunkt». Båndopptakeren muliggjør imidlertid det å fange denne avgrensede tiden, for dermed å kunne gjøre den nærværende igjen. Men dette er et ufullstendig nærvær som bærer med seg et fravær. Lyden som er tatt opp er alltid en påminnelse om at noe *har* skjedd, den er nåtiden som kan høre fortiden. Stemmen på lydbåndet representerer det samme som dyret på huleveggen i «Han som skrapte»: et uttrykk som kan vitne for fremtiden om en fortid. Og slik forsøker Ulven fortelle oss om historiens likegyldighet til individet. Det betyr ikke at individet er ubetydelig som subjekt, i eget liv, snarere tvert imot, for det Ulven synliggjør like mye som jordens likegyldighet til det enkeltstående subjekt er muligheten for å omdanne perspektiver som den poetiske teksten tilbyr.

Den økokritiske tanken om at det kanskje ikke lenger handler bare om mennesket og forsøket på å ta samspillet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige på alvor er noe vi gjenfinner i Ulvens tekster. Når han lar hulens materialitet overta en menneskelig bevissthet og bli arnested for en tidsforståelse som overskrider den individuelle tidsopplevelsen så er ikke det bare et uttrykk for hvordan mennesket opplever og leser en verden, men for hvordan naturen *kan* tre frem for oss i litteraturen, og kan selv bli bestemmende i vår opplevelse av verden og av teksten. Det

ligger i dette en vilje til å la naturens voldsomme krefter ta del i litteraturen, og i en økopoetisk forstand la teksten bli en (fenomenologisk) opplevelse av verden og naturen.

Når jeg lar Ulvens dikt gå i dialog med økokritikken så er det ikke i et forsøk på miljøaktivisme, eller å lese ut naturkatastrofer og oppfordring til handling. Det økokritiske perspektivet kan bidra til å diskutere hvordan Ulven tenker med naturen, gjennom forsøket på å tenke det ikke-menneskelige. Når jeg skrev at Ulven snakker for dem som ikke lenger selv kan tale, så er det en ting vi skal ta med oss videre, og det er, som Rigby var inne på, at forestillingen om en stum natur, en som ikke kan tale, nok mer enn noe annet handler om menneskets manglende evne til å *lytte* (Rigby 2015: 137-138). Denne forestillingen motarbeides hos Ulven, der lyttingen, lyden og musikken er viktige faktorer i måten han skriver frem hulen på, og hva hulen rommer og muliggjør. Jeg vil komme nærmere inn på dette senere, for jeg mener noe av det viktigste Ulven bidrar med inn i den økokritiske diskursen er nettopp muligheten for å lytte, og hva denne lyttingen innebærer.

Ulven konstruerer hulen i en veksling mellom temporale og spatiale størrelser, der de tillegges hverandres verdier og egenskaper. Gjennom å gi tiden enkelte romlige kvaliteter og omvendt muliggjør Ulven en undersøkelse av både urtid og fremtid på en måte som gjør dem, om ikke samtidige så i hvert fall like gyldige. Huleorkesteret fra femte variasjon utgjør en temporal opplevelse av det romlige, både som retorisk form, som tema, men ikke minst i selve ordet som i seg selv er en sammenstilling av noe vi først og fremst tenker som spatialt, hulrommet, og noe vi assosierer med musikken og det temporale, orkesteret. For så vidt er dette noe vi i språket gjør ganske ofte, for slik Ulven skaper et huleorkester snakker vi ofte om for eksempel tidsrom eller lydbilde. Denne konstruksjonen av hulen både temporalt og spialt har en sterk tilknytning til det lydige, ikke nødvendigvis som en fysisk lyd, men – i forlengelse av forventningen om lyd – som lytting. Når huleorkesteret spiller opp er dette nettopp øyeblikket av forventning om en kommende lyd som innstiller leseren like mye på å lytte som faktisk å lese, og det oppstår en synestesi. Likeledes avslutter han diktet med en bemerkning om at hele verdens historie, som har resultert i du'ets tilstedeværelse har skjedd nettopp for at hen skal kunne *lytte*, med det setter han lyttingen, som er en oppmerksomhet mot verden og historien, som den fremste av aktiviteter.



Ulven opererer i skjæringspunktet mellom lyd og tid, der lyden i «Din egen stemme» representerer en avsluttet tid, og er en påminnelse om individets begrensede tid, og en utvidet, uhåndterbar jordens tid. Krypten fra sjette Webernvariasjon representerer også en avsluttet tid – et avsluttet liv. Men krypten avslutter bare ett menneskes erkjennelse av egen tid, og selv etter denne avslutningen fortsetter latteren. Dermed insisterer diktet på en fortsettelse, en fortsettelse av liv og tid som er eksplisitt knyttet til lyden. I dette skjæringspunktet mellom lyd og tid oppstår en oppmerksomhet som påkaller hørselen, og som eksperimenterer med stillheten som forventningen om og letingen etter lyd. Ventetiden der huleorkesteret skal spille opp påkaller en stillhet der den lyttende leter etter lyd, og dette diktet avsluttes da også med «for at du / skulle lytte». Og det du'et lytter til er hulens formasjoner som endrer seg, det er naturen som taler og den forteller sin enorme historie, som materialiserer seg i naturen og som rommer fortid, nåtid og fremtid i øyeblikkets spatialitet.

### 3 Lyden av vanndråper

«Sådan er her så stille i stillheden.  
Det minder lidt om lyden i en pære,  
    hvor tråden brænder over,  
    men lyset er slet ikke tændt.  
Bare stille, og regnen fra før,  
som mit øre ikke rigtig kan huske,  
    destilleret, dateret  
    og verdensløs.»

fra *Brev i april* (2002 [1979]) av Inger Christensen

Når vi nå har entret hulrommet og forsøkt å grave oss ned i jordens lag skal vi vende oppmerksomheten mot hva vi opplever og oppfatter i hulen, altså hvordan det sanses og tenkes. Hulrommets taleevne er ikke artikulert i menneskespråket. Hva Ulven lytter etter er hvordan hulen gjennom naturens egne lyder konstruerer seg som rom og formidler sin historie. Over tid konstrueres hulrommet gjennom de forandringer det gjennomgår, og disse er knyttet til lydene i hulen. I og med lyden, tiden og rommet gjør hulens *rytme* seg gjeldende. Lydene som registrerer forandringene i hulen er vanndråpene som faller og sakte omdanner rommet. Disse vanndråpene er hulens rytme. Når jeg her bruker begrepet rytme er det ikke begrenset til diktets form og en eventuell høytlesning, men det er rytme forstått som bevegelse, både spacialt og temporalt. Rytmen i hulen blir da både form og tema, i den forstand at samtidig som diktet konstruerer en rytme som utspiller opptakten og ventetiden, så tematiserer den hulens rytme forstått som temporale og romlige forandringer. Dette gjør rytmen til et fysisk virkende fenomen i hulen. Når diktene konfronterer leseren med en erkjennelse av en individuell tid, av et implisitt jeks avgrensede tid og tidsforståelse så muliggjør det at jeg'ets rytme må stå seg mot andre rytmer, og mot andre tidsforståelser. For å kunne forstå dette bedre skal vi se litt nærmere på hvordan vi i denne sammenheng kan forstå og benytte rytmebegrepet for å få en forståelse for hva lydene i hulen representerer og muliggjør. I dette kapitlet vil jeg ta utgangspunkt i den første av Webernvariasjonene og lese denne opp mot teorier om rytme som tar utgangspunkt i rytme som en utvekslende bevegelse og energi, som overskrider de metriske lesninger av lyriske vers.

Når mineralformasjonene som utgjør hulen i femte Webernvariasjon er dens instrumenter blir lyden i hulen lyden av hulrommets formasjon som forandrer seg over tid. Tidsforståelsen hos Ulven, og hulens rytme som både temporal og spatial, er ikke først og fremst knyttet til synet, slik den kanskje er i «Han som skrapte», der det forhenværende blir gyldig i tid som bildet, altså som synlig. Det er hørselen som er den fremste sansen i hulen, og det er gjennom lyden hulen gis sin romlighet, men også sin temporalitet og historiske betydning. Ikke minst skjer dette gjennom lyttingen til det forhenværende som lyden muliggjør. Å entre hulen er å lytte til jorden. Økokritikken vektlegger det å lytte til naturen og til det ikke umiddelbart tilgjengelige, hvilket har klare paralleller til Ulvens arbeid med det å lytte. I dette kapitlet vil jeg, ved hjelp av et rytmebegrep inspirert av antropologiske teorier utviklet fra slutten av 1970-tallet, undersøke hvordan Ulvens ulike tidsdimensjoner er knyttet til hulen, og hvordan disse gir uttrykk for en estetikk som skriver seg fra musikken og hørselsansens, og hvordan de på et erkjennelsesnivå forsøker innstille leseren på en lytting til verden utover selvet.

### **3.1 En rytmisk tid**

Rytme er et mangfoldig og noe upresist brukt begrep, som idag benyttes innenfor de fleste diskurser. Dersom en, på tvers av disse, skulle forsøke å identifisere en fellesnevner, så er det kanskje at rytme handler om bevegelse – en fornemmelse av at den utgår fra en kroppens og bevissthetens energi – som ikke så lett lar seg systematisere. Rytme, fra latin og gresk, betyr da også *strømning* eller *bevegelse*. Vi snakker om en musikalsk rytme, en tekstlig rytme, sågar om rytmen i et bilde. Men likeså gjerne snakker vi om rytmen i naturfenomener, i årstidenes skiftninger, i dyrenes livsløp, og ikke minst, om vår egen, individuelle rytme (det være seg hjerteslagene – pulsens ukontrollerbare, men kontinuerlige – kroppslige rytmikk eller Roland Barthes begrep om idiorytmi (Barthes 2013)). Koblingen mellom rytme og kropp er et kjent fenomen. I musikkterminologien brukes gjerne ordet puls om et musikalsk verks regelmessige telle-enhet, om taktslaget i rytmisk musikk. Også i arbeidet med tekst gjøres denne sammenstillingen, der rytmen ofte har sitt utspring i det kroppslige, enten en løsriver rytmen fra metrikkens bundne form eller ser den

som et resultat av denne. André Bjerke skriver i *Rim og rytme* fra 1956, noe fantasifullt, at mennesket har et medfødt poetisk organ, at det er derfor vårt indre øre i form ligner en harpe (Bjerke 1956: 10). Det dette likefullt bunner i er nettopp fornemmelsen av at rytmen springer ut av menneskets livsfunksjoner, ut av hjerteslag og åndedrett. (Bjerke 1956: 14-15)

Skillet mellom rytme, takt, meter og andre primært lydlig strukturerende elementer i poesi er ofte diffuse. Det å arbeide med dem i forhold til frie vers fordrer om ikke en annen forståelse, så en annen tilnærming til dem enn ved tradisjonell lyrikk. Tidvis i verselære har rytme blitt brukt på linje med begrepet takt. Men rytme, etter min mening, er ikke takt. Å påstå det er i prinsippet å avskrive hele problematikken rundt begrepet og fenomenet rytme. Derfor ønsker jeg her å gjøre en undersøkelse som åpner for å tenke rytme noe friere i dialog med Ulvens frie vers. Rytme kan forstås som et fritt temporalt kreerende og strukturerende prinsipp i frie vers, ikke bundet i metrikkens taktfasthet. Dette er det mulig å tenke som noe som overskrider teksten som form: at rytmen kan være temporalt omstrukturerende kan overføres til hele vår opplevelse av temporalitet. Når da Ulven konfronterer leseren med en ikke-individuell tidsforståelse er det en slags omstrukturerende forståelse av individets opplevelse av tid, og dermed også av individets egne rytme.

Den i norsk sammenheng mest prominente forsker på verselære må kunne sies å være Hallvard Lie. Men selv i sin omfattende *Norsk verselære* fra 1967 må han vedgå at heller ikke han har greid å utarbeide én definisjon av rytme, noe han sterkt beklager da det på sett og vis er kjernen for storparten av hans arbeide. Han fremsetter likevel følgende hypotese om forskjellen mellom takt og rytme:

*Takt* er en streng, mekanisk *regularisering* av tidsfornemmelses-impulser. (...) *Rytme* er en fri, naturlig (dvs.: i pakt med vedkommende språks normale grammatisk-fonetiske funksjonsart) *intensivering* av variable tidsfornemmelses-impulser, underkastet en ordende *formvilje*. (Lie 1967: 22)

Således beror begge på gjentagelser av sanseintrykk, men vi ser også at Lies definisjon av rytmen gir uttrykk for en dualisme: de *frie impulser* er underkastet en *formvilje*. I dette ligger en vilje til å organisere lesingen som gjør at de frie impulser ikke fremstår som det reneste kaos. Rytmen er imidlertid ikke nødvendigvis noe

utenfrapåført, slik taktens regularisering kan sies å være, men vitner kanskje heller om en deltagelse. Denne dualismen er imidlertid kanskje nødvendig? Kanskje *er* rytmen selve denne dualismen, dragkampen mellom eller sameksistensen til det ville frie, det som er i bevegelse, og ønsket om å forstå og organisere dette. Den metriske takten er skjematisk og en utenfrapåført strukturering. Det rytmiske har ikke den samme skjematisk struktureringen som takt. Det som er i utakt er det som faller utenfor denne organiseringen, men det er vanskeligere å se for seg hva det urytmiske skulle være; Det som ikke har rytme. Kanskje er det kun død materie som ikke har rytme, fordi det ikke er i bevegelse. En spennende tanke er imidlertid muligheten for å kunne sette dette ikke-menneskelige eller ikke-lenger-levende i en relasjon hvor det kommer til live og således tillegges eller erverver en rytme, og hvis rytme er det i så fall den får? Jeg mener at nettopp dette arbeider flere av tekstene til Ulven med, for eksempel når han bringer dyret risset i veggen til live eller lar hulens mineralformasjoner fortelle historien om neandertalerbarnet. De fremviser det spennende livløse kan settes i med tiden, for med det selv å bli brakt til live, som noe som trer ut av øyeblikket. Samtidig vender de fokuset bort fra det menneskelige og tillegger naturen en egen rytme som ikke er utenfra påført, men som vi kanskje har mulighet for å tre inn i dersom vi innstiller oss på å lytte eller bli del av denne naturens rytme. Dette er en rytme som på den ene siden representerer en annethet fordi dens tid er ubegripelig for oss, samtidig som vi er innleiret og utformet av den. Slik sett kan vi her sette spørsmålet om rytme inn i en større tematisk sammenheng.

### **3.2 Kaos, vandråper og fuglesang**

Den mest fremtredende sansen i Ulvens hulen er hørselen. Gjennom lydene av hulens forandring og foranderlighet konstrueres en rytme som er både temporal og spatial. Hulen som et rom der lydopplevelse og tidsforståelse møtes er spesielt tilstede i «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner». Hulen eksisterer også utenfor denne delen av diktsamlingen, og særlig noe som kan ligne en hulevegg, full av arkeologiske spor, slik som den vi så i «Han som skrapte». I «Din egen stemme» kommer opplevelsen av tid og lyd klart til uttrykk. Like fullt er det i siste del av diktsamlingen at dette kulminerer. Der dette kommer aller sterkest til uttrykk er kanskje den første av

Webernvariasjonene. Dette diktet tar inn over seg en estetisk tidsforståelse i et metaperspektiv både hva gjelder teksten og musikken. Det sammenstiller og kontrasterer ulike tidsforståelser, både en musikalsk tid, en tekstlig tid, naturens langsomme tid, og en du'ets tid. Slik sett uttrykker det en perspektivisme knyttet til Ulvens arkeologiske arbeid i hulen.

I

Anton Webern kommer  
mot deg

Nei

han har sendt lydene  
foran

lydene av vanndråper  
fra en

tenkende

dryppsteinsgrotte. Det går  
fem tusen generasjoner  
med fugler  
der oppe

mellom hvert  
drypp

Den hører  
sine egne lyder  
forsvinne

i tiden. Du drypper

og blir borte (Ulven 1987: 95-96)

Diktet åpner med å etablere en bevegelse mellom to skikkelser: Webern og et du. Åpningen er metrisk interessant, fordi den tegner an til en trokéisk versefot. Dette har ikke noen videre betydning formmessig, eller bruk i diktet, men det gir diktet en noe tung første verselinje, en tyngde vi kan se for oss at tilhører Webern som skikkelse. Han blir noe mørkt og nesten truende som med tunge skritt kommer mot deg. I forlengelse av en slik forestilling kan en leke med tanken på at denne åpningen knytter an til den

tradisjonelle lyrikkens metriske struktur (gjennom det trokéiske), som så, med det markante «nei», avskrives. Dette gir diktets åpning et metaperspektiv som videreføres i påfølgende strofe: «han har sendt lydene / foran». Dette kan leses som at åpningen forkaster de tradisjonsbundne formene – metrikken hos Ulven lik tonaliteten og skalaene hos komponisten Webern – men også er det en forkastelse av opphavsmannens betydning, lik den vi så i «Han som skrapte». Det viktigste er ikke Weberen som person, det er musikken han har sendt ut. Således forkastes ikke Webern, og med ham komponisten, men han stiller, i forhold til sine verk, i andre rekke. Neiet som negerer første strofe handler dermed like mye om at Webern *ikke* kommer først som at han har sendt lydene.

Åpningen byr på en eksperimentering med tekstens temporalitet. Negeringen som skjer gjennom neiet presenterer en unik tekstlig mulighet. Teksten kan, på en helt annen måte enn både bildet og musikken, presentere noe som ikke er. Den kan presentere et fravær, og den kan også benekte, og således forsøke fjerne, det den allerede har presentert. Dette har ikke bildet samme mulighet til, der det som er der er der, og det som ikke er der heller aldri blir synlig. Musikken kan heller ikke negere det den allerede har presentert, den kan ikke gå tilbake til noe den i en tidssekvens tidligere har etablert, den kan moderere seg, ved å gjenta partier med små variasjoner, men disse variasjonene vil ikke uttalt negere og forkaste de foregående. Det kan på et vis språket og med det litteraturen, gjennom å være artikulert. Denne negeringen må imidlertid foregå i tid: Den kan kun skje ved å akkumulere mer tekst eller tale. Det gjør at Anton Webern, når diktet benekter påstanden om at han kommer mot du'et, ikke fjernes. Han er presentert og kan derfor ikke forsvinne, men hans tilstedeværelse kan bli et negativt et, altså et negert nærvær. Med det mener jeg at idet teksten forsøker fjerne Webernskikkelsen så vil han stadig være nærværende, men det er et nærvær som bærer med seg et uttalt fravær, altså gjør den Webern selv til noe fortidig. Det det gjør er å omorganisere og omprioritere. Slik presenterer denne åpningen også direkte den tidsflyten som diktet er, dens tilkomst temporalt, men en temporalitet som i teksten ikke er umulig å omorganisere, som hele tiden kan skifte retning. Således ser vi at tekstens negerende mulighet her viser de tidspareller som er mulige å konstruere i frie vers.

Dette trekker en opplevelse av skriveprosessen inn i lesningen, en tenkning med teksten. Vi kunne argumentert for at på et kommunikativt sparsommelig nivå kunne

Ulven skrevet «Anton Webern har sendt lydene foran», dersom det hadde i seg selv vært det eneste teksten formidlet. I stedet ombestemmer teksten seg i tredje verselinje. Det åpningen gjør er å gi en følelse av at diktet skapes med lesningen, at det hele tiden blir til på nytt, underveis – at det heller er et forsøk enn et resultat. Dermed stiller det lesningen og den lesende inn på en årvåkenhet, en leting og en *lytting* til tekstens mulige nye veier.

Gjennom formuleringen «han har sendt lydene foran » introduseres en form for tidsdimensjon i diktet. Umiddelbart oppleves dette som en forholdsvis uproblematisk tid, det er kun en igangsatt bevegelse som settes i forhold til en annen. Den er imidlertid uavsluttet: «sendt lydene foran...» foran hva da? Det står ikke foran seg (hvilket kanskje er den mest umiddelbare tolkningen). Det eneste verselinjen direkte sier er at lydene går foran. Dette er noe underlig, fordi lyd som fysisk fenomen i praksis kun kan gå forut for noe den er løsrevet fra. Med det mener jeg at i utgangspunktet opplever vi alltid at lyden kommer etter, den følger bevegelsen, er en konsekvens av denne, lik tordenskrallet følger lynnedslaget. Dermed leker denne strofen både med et metaperspektiv på kunsten og musikken som forutfor, i betydningen trer foran, komponisten, men også med selve vår opplevelse av lyd og tid. For det lyden kommer forut for er undersøkelsen. Lydene igangsetter en undersøkelse av det som ligger forutfor, samtidig med og som følge av lyden. I strofen som følger dryppsteinsgrotten får tidsproblematikken en klarere tilsynekomst: «Det går / fem tusen generasjoner / med fugler / der oppe // mellom hvert drypp». Det som fremsettes her er det jeg vil kalle en umulig tidsdimensjon. Ikke det at den egentlig er umulig, men den gir oss ingen presis forståelse av hvor vidt denne tiden spenner og hva for slags tid det egentlig er snakk om. Dermed konfronterer formuleringen oss med hva nedstigningen i hulen muliggjør av eksperimentering med vår tidsforståelse. Det som synliggjøres her er muligheten for å operere med forskjellige tidsmodeller samtidig. I det hele tatt er hulen som innsynkning i jorden, en nedstigning i jordens indre, interessant hva gjelder tid, ettersom jordens egen tid, den alltid fremadskridende, abstrakte tiden, går saktere jo nærmere jordens kjerne en befinner seg. De fem tusen generasjonene «der oppe» kan dermed leses som et uttrykk for tidens langsomhet i hulen, for naturens langsomme tid.

Fem tusen generasjoner vil umiddelbart forekomme oss å være lenge, men så viser det seg å være generasjoner med fugler, og det sier i seg selv svært lite. Kanskje



ville en ornitolog ha en noe sterkere formening om dette som en målenhet, men fuglers levealder varierer mellom artene, og sier oss intuitivt veldig lite. Å bruke denne formuleringen som en tidsanvisning vil derfor ikke kunne si så mye om hvor lang lineær klokkeid det er snakk om, annet enn at det sammenlignet med ett menneskeliv fortøner seg som forholdsvis lenge. Fuglegenerasjonene er derfor øyensynlig ikke ment som en lineær tidsanvisning, men kanskje handler det heller om tiden som fenomen, om muligheten for å operere med ulike tidsmålestokker. I et økokritisk perspektiv kan vi se dem som (u)muligheten for å forstå eller ta inn over seg naturens tid for mennesket. Det formuleringen gjør er å koble de dryppende dråpene opp mot naturens sirkulæritet, med arteksemplarers tilblivelse og bortgang. Vannet som drypper i grotten blir det standhaftige, men likefullt foranderlige ved verden og naturen, ved generasjoner av liv som kommer og går, mens grotten fremdeles (eller aldri igjen) er den samme. Det ligger i dette en tanke om naturens bevegelse og foranderlighet i tid som noe uavbrutt og distansert. Dråpene drypper, i sin egen rytme, helt uaffektet av hva for liv som måtte eksistere og utfolde seg, uten tanke på generasjoner og individers tilblivelse og bortgang.

Lyden av en vandråpe, som hendelse som kan sanses, har betydning for etableringen av hulrommet. Den har materielle konsekvenser for hulrommet. For det første er det gjennom lyden at rommet etableres. At vandråpen avgir lyd innebærer at lyden har mulighet for å materialisere seg i tid og rom, hvilke her gjøres ved at det skapes en fornemmelse av ekko. Når hulen kan høre lyden forsvinne i tiden antyder det at lyden har i hvert fall en viss form for varighet, altså en slags ekko-effekt. For at en vandråpe skal kunne ha varighet trenger lyden mulighet for å gi gjenklang i hulens romlighet. Det betyr at for at lyden skal ha en temporal varighet trenger den en spatial utfoldelse, den trenger spillerom. Slik skapes både det romlige og temporale ved hulen gjennom antydningen til veksling mellom lyd og ikke-lyd. For det andre konstruerer og omdanner vandråpen, som del av hulens mineralformasjon og dermed dens materielle utforming, selve hulrommet. Vandråpen er en del av hulrommets materialitet. Den renner langsetter bergveggen, og er dermed ikke bare en del av mineralforekomsten, men er en utskilt del som, i sin bevegelse i hulen, er med på å endre hulrommets utforming.

«Lyden av vanndråper» står det. Hva innebærer egentlig *lyden* av vanndråper? En vanndråpe lager kun lyd idet den opphører å være vanndråpe, og igjen blir en del av bergmineralene som helhet. Lyden av en vanndråpe er dermed like mye lyden av en dråpe som opphører å være dråpe, lyden av noe som tar slutt, som forsvinner. Lyden markerer at noe ikke lenger er (slik det en gang var). Det er dette siste del av diktet sier:

Den hører  
sine egne lyder  
forsvinne

i tiden. Du drypper

og blir borte

Her registrerer hulen ikke bare lyden av vanndråpen, men betydningen av denne. Det er altså en bevegelse som avføder en lyd, og denne lyden signaliserer både en spatial forandring og en temporal hendelse i hulen. Hvert drypp i Ulvens hule er en slagets tapping, en hulens rytmikk. Den er ikke nødvendigvis taktfast, men den er en registrering av en hendelse som markerer bevegelse – både i tid og rom. Meter defineres ofte som den regelbundne bruken av aksentuerende og ikke-aksentuerende stavelser en poet har foretatt – et klassisk mønster. Rytmen derimot kan kanskje sies å være et mer organiske fravike fra dette meteret. Rytmen er knyttet til diktets *egenartede* temporalitet, den er ikke et konstruert, retorisk virkemiddel, men snarere det der knytter poesien til den musikalske, temporale utfoldelse. I lesningen av «Han som skrapte» så vi hvordan rytmen fungerer som en egenartet bevegelse gjennom omorganiseringen av temporale og spatiale strukturer, på en slik måte at det som opprinnelige er tenkt som det livløse, gjennom språkets struktur, levendiggjøres. Det jeg her vil frem til er at rytmen ikke er noe som lar seg enkelt systematisere og ordne, men lever langt mer i kaoset, et kaos som må godtas for å kunne leses – for det kan leses. Dråpen er en bevegelse mellom materialiteter, mellom spatiale utforminger i hulen. Dermed blir rytmen i hulen noe som kobles direkte til det jordlige, til hulens typografiske utformingen.

I Gilles Deleuze og Felix Guattaris *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni* (2005, fransk original *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*

1980) i delen kalt «Omkvædet» skriver de om rytme forstått som selve bevegelsen, forandringen, det å skape, ikke det å ha skapt. Deres teorier er, i likhet med hulen hos Ulven, dypt forankret i jordens lag, i det typografiske og i erosjonen. De presenterer en forståelse av rytmebegrepet som har mange fellestrekk med Ulvens hule og hva jeg har kalt hulens rytmikk. I «Omkvædet» skriver de om takten og rytmen at:

Takten er dogmatisk, men rytmen er kritisk, den knytter kritiske øyeblikke sammen eller knytter sig til overgangen fra ét miljø til et annet. Den arbeider ikke i en homogen rumtid, men med heterogene blokke. Den ændrer retning (...) Rytmen er aldrig i samme plan som det der har rytme. For handlingen finder sted i et miljø hvorimod rytmen legger sig mellem to miljøer eller mellem to mellemmiljøer, med et ben i hver lejr, mellem to timer, i mørkningen, *twilight* eller *zweilicht*, Haecceit. At skifte miljø, grebet i luften: Det er rytme. (Deleuze og Guattari 2005: 401)

Det vi ser her er at rytmen gjøres til noe ytterst dynamisk, nesten typografisk; den skaper et felt. Deleuze og Guattaris teori går ut på at miljøene og rytmene skapes ut av et kaos, et kaos som imidlertid ikke er uten retningsmessige komponenter. Miljøene glir over i hverandre, er vibrerende. De har et ytre miljø (materialer), indre miljø (komponerende elementer og substanser), mellommiljø (membraner og grenser) og tilknyttede/festede miljøer (energikilder og forestillinger–handlinger). Hvert miljø er kodet. En kode defineres av en periodisk gjentakelse, men den befinner seg imidlertid i en konstant tilstand av transkoding eller transduksjon, altså av omforming og overføring. Slik fungerer et miljø som base for et annet, eller det kan selv etablere seg på et annet. Miljøene er åpne for det kaoset som hele tiden truer med å invadere dem, deres mottiltak mot dette kaoset er imidlertid *rytmen*. «Det som kaos og rytmen har til felles, er mellomrommet mellom to miljøer, kaos-rytmen og kaosmos: “*Mellem natten og dagen, mellom det som er konstruert, og det som vokser naturligt, mellom mutationer fra det uorganiske til det organiske, fra planten til dyret, fra dyret til menneskearten, uden at denne serie er en progression...*” Det er i dette mellomrum kaos bliver til rytme, ikke nødvendigvis, men det er en chance for det.» (Deleuze og Guattari 2005: 400)

Rytmen eksisterer i mellomrommet mellom miljøene, altså i dette mellomrommet kan kaos bli til rytme, det er et potensiale for det, men ikke en nødvendighet. Vi ser også at rytmen bevirker en overgang eller overføring mellom ulike

miljøer, mellom det organiske og det uorganiske, mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. Rytmen finner sted nettopp i denne overgangen fra et miljø til et annet, som er en «(...) kommunikation eller utveksling mellom miljøer, en koordination af heterogene rumtider.» (Deleuze og Guattari 2005: 401). I forlengelse av dette kan vi si at det er en rytme som bevirker overgangene i «Han som skrapte», fra individet, til det ikke-menneskelige dyret, til tegnet, som blir del av hulens materialitet, og som derfor tar del i en bevissthet som blir sansende-sanselig, men som ikke lenger tilhører mennesket. De ulike miljøene og tidene i hulen bevirker hverandre, samtidig som hulens rytmer inngår i et samspill med menneskets, fuglenes og den utenforliggende naturens rytmer, de legger seg over hverandre, og skaper gjennom denne rytmen hulen som territorium.

At takten er dogmatisk og rytmen kritisk innebærer at rytme ikke kan være takt eller kadens. Takten forutsetter at det finnes en kodet form – hvis måleenhet kan variere – men den eksisterer alltid i et ikke-kommuniserende, utvekslingsløst miljø. Rytmen er ulikheten, det uforenlige eller inkommensurable, alltid i gang med en transkoding. Rytme *er* bevegelsen, og alltid i bevegelse. Det er å skifte, ikke å ha skiftet. Det er ikke dette *noe* det en gang var eller ble, men formingen og mellomstadiene. Hvordan er det mulig at den er ulikheten når den består i «komponentenes periodisk gjentakelse»? Det lar seg, i følge Deleuze og Guattari, gjøre fordi miljøene eksisterer i kraft av de periodiske gjentakelsene, men denne gjentakelsens virkning er å produsere forskjellen som bevirker at miljøet går over i et annet. «Det er forskjellen der er rytmisk, ikke gjentakelsen – som ikke desto mindre produserer den; men produktiv gjentakelse har intet at gjøre med reproducerende takt. Dette er “den kritiske løsning på modsætningsforholdet”.» (Deleuze og Guattari 2005: 402) Det er vandråpene i hulen, som drypper, uavlatelig, som hele tiden produserer hulen og forskjellen, altså hulens konstante bevegelse, forandring og forming.

Dette er muligens å fjerne seg et steg fra den tekstlige rytmen, men det er interessant i så måte at det åpner for å tenke rytme ikke som fastlagt størrelse, ikke som noe statisk som kan tillegges teksten eller enkelt systematiseres. Det åpner for å tenke rytme som noe egenartet, som en bevegelse, som forandring, som født ut av et kaos som, om vi godtar det, kan generere helt nye erfaringer i en lesning. Deleuze og Guattari er imidlertid ikke alene om å tenke rytme som bevegelse og utveksling. I årene

rundt 1980 sto rytmebegrepet sentralt i flere akademiske og kulturelle leire. Det handlet i stor grad om å se og undersøke rytmen som et større fenomen særlig i et antropologisk forskningsperspektiv: hva rytme hadde for betydning på livsformer. Da Roland Barthes våren 1977 holdt sin første forelesningsrekke ved Collège de France, kalt *Comment vivre ensemble* (utgitt posthumt i 2002 og i engelsk oversettelse, *How to live together*, i 2013) ble «idiorytmi» et sentralt begrep.

Dette er et teologisk inspirert begrep, som tar utgangspunkt i en interesse for muligheten for å konstruere fellesskap og samfunn, og individets plass i det kollektive. Den første av Barthes fem litterære hovedtekster som danner grunnlaget for hans diskusjon er *Lausiacs beretning*, ørkenfedrenes historier, skrevet av biskop Palladius i 422. Dette handler om eremitt- og huleboertilværelsen, og etableringen av eremittsamfunn i ørkenen – altså etableringen av et samarbeid og interaksjon i et miljø der det uttalte målet er å leve i total separasjon fra det kollektive. Dette gir umiddelbart noen assosiasjoner både til Ulvens hule, så vel som til hans livssituasjon. Den ensomme eremitt-tilværelsen er en som kan kobles til Ulvens eget liv, der han i flere år levde avskåret fra samfunnet, med hjemmet som sin hule. Barthes idiorytmibegrep konfronterer individet med det kollektive, altså møtet mellom den individuelle og den kollektive rytme. I følge Knut Stene-Johansen utfolder Barthes her en «(...) utopi om det å bringe motsetninger forskjellsløst sammen.» (Stene-Johansen, 2015)

Begrepet idiorytmi innebærer en forståelse av at det å leve sammen bygger på en utveksling og tilpasning av sosiale og individuelle rytmer. Altså står det kanskje ikke for oss som umiddelbart relevant for en undersøkelse av den individuelle rytmes møte med en naturens rytme eller verdens rytmemangfold. Idiorytmi handler i stor grad om «selvet» og «den andre», størrelser som opptok stor plass i fransk etterkrigstenkning, og som fremdeles opptar oss i dag. Spørsmålet er hvordan sikre det autonome individ samtidig som vi hegner om fellesskapet, som denne autonomi er fullstendig avhengig av? Hos Barthes blir ikke dette dilemmaet en konfrontasjon mellom to størrelser, det er ikke slik at individ og fellesskap kolliderer og at det som skal søkes er en endelig avsluttet løsning. Som inngang til problemstillingen tar han heller utgangspunkt i rytme. Dermed endrer han fokus både hva gjelder problemstillingen så vel som rytmebegrepet som sådan til å handle om *prosess*, ikke avsluttethet. Frederik Tygstrup skriver i sitt bidrag til den norske antologien *Å leve sammen. Roland Barthes, individet og*

*felleskapet* at «[s]amlivet defineres med andre ord ikke først og fremmest ved dets positioner – du og jeg, den ene og den andre – men ved tidslige prosesser, og ved det sted, som utvikles i mødet mellom disse prosesser, den «zone» der oppstår i samspillet mellom de forskjelligartede temporaliteter.» (Tygstrup 2016: 280) Dermed er det rytmebegrepet Barthes legger til grunn for utviklingen av idiorytmibegrepet et som vektlegger rytmen som temporale prosesser som utveksles på gitte steder. Dermed kan vi trekke en parallell mellom individet som konfronteres i møte med andre menneskelige rytmer med den individuelle rytmen som hos Ulven konfronteres med en ikke-menneskelig rytme, i den forstand at det er et selv som konfronteres med den andre, men den andre hos Ulven kan ikke nødvendigvis tale, og dermed krever den en annen form for oppmerksomhet og lytting.

Barthes fokusskifte fra individ og felleskap som kolliderende størrelser, til å tenke rytme som en utvekslende prosess har betydning både for hvor rytmen befinner seg, men ikke minst for hva slags innvirkning den har. Når rytme er prosess betyr det at den ikke, som kanskje i mer tradisjonell tenkning om rytme, kan tillegges en gjenstand, slik vi sier at et musikkstykke, årstidene, et individ, eller for den saks skyld et dikt, *har* rytme, men at det heller er slik at de rytmiske gjentakelser og forskjeller går forut, for eksempel for individet. «[D]er eksisterer en sosial økonomi, *fordi* der finnes rytme, at vi kan tale om individualitet, *fordi* der kan skapes rytmiserte gjentakelser og forskelle.» (Tygstrup 2016: 280) Rytmen skaper forskjell, den påvirker de gjenstander den er en bevegelse mellom. Således ligner Barthes sosiale rytme den fysiske rytmen i hulen, der dråpene beveger seg i hulrommet, og påvirker og endrer dets utforming. Ordet Barthes her benytter er det greske *rhuthmos* «(...) a pattern of a fluid element (...) an improvised, changeable form.» (Barthes 2013: 7) Med en slik forståelse av rytme, som utveksling mellom størrelser, så fordrer det ikke at gjenstanden i seg selv innehar liv eller bevegelse, men at de temporale og spatiale møter den utsettes for kan skape en rytme som ikke bare tillegges den, men som igangsetter en prosess der denne selv endres.

Dersom vi leser disse teoriene om rytme opp mot lyden av vanndråpene i hulen ligger hulens rytme ikke nødvendigvis i lyden av vanndråpen, men i årsaken til og betydningen av denne lyden, hva lyden konstituerer. Dråpen som faller er selve bevegelsen, utvekslingen mellom miljøene. Den er en kodet overgang, som har fysiske

konsekvenser idet den opphører å være dråpe og glir over og blir en del av et nytt miljø. Men idet lyden opptrer har bevegelsen og med den forandringen allerede skjedd, lik den tekstlige bevegelsen/erfaringen i «huleorkesteret». Lyden markerer altså en fysisk endring av hulrommet. Deleuze og Guattari skriver i *Tusind Plateauer* i forlengelse av rytmens territorialisering om hvordan lyden konstituerer rommet, hvor de tar utgangspunkt i fuglesangen.

Messiaen har ret når han sier at mange fugle ikke blot er virtuose, men kunstnere, og først og fremmest er det i kraft av deres territorialsange (hvis en tyv ”på upassende vis vil erobre et sted som ikke tilhører den, synger den rigtige ejer – og synger så godt at den anden flyver af sted igjen (...). Hvis tyven synger bedre, overlader ejeren ham pladsen”). Omkvædet er rytme og melodi der er blevet territorialiseret fordi de er blevet ekspressive – og som er blevet ekspressive fordi de er territorialiserende. Det er ikke en sirkelslutning. Det vi vil si, er at de ekspressive kvaliteter har en egen bevægelse. (Deleuze og Guattari 2005: 406)

Fuglesangen skaper altså et område, eller snarere: den signaliserer et område. For skal vi forstå hva Deleuze og Guattari sier at skjer helt faktisk så er det at idet noen, her en konkurrerende fugl, trer inn i området så signaliserer eieren av dette området hvor grensen går gjennom lyd. Imidlertid har den allerede en formening om at dette rommet «tilhører» den før det blir nødvendig å signalisere dette til noen andre. Noe av det samme kan vi si at skjer i hulen. Lyden av vanndråper signaliserer som fysisk lyd og som bevegelse og virkning en romlig konstruksjon.

En fugl og en hule er imidlertid ikke det samme, og de lager heller ikke lyder på samme grunnlag eller med samme intensjon. En kan i det hele tatt bestride at hulen har en territorial *intensjon* ved sine lyder. Hulen er ikke en fugl, den advarer ikke andre mot å entre dens territorium. Men på et vis signaliserer lyden det samme. For mens fuglesangen avgrensner territoriet – så langt lyden bærer strekker dens område seg – så forteller lyden av vanndråper om hulrommets avgrensning, der lyden bærer og ekkoer ut i rommet idet den treffer veggene, altså grensen for dens territorium. Det dette også forteller oss er at det finnes en vesensforskjell her. For mens fuglen gjennom sangen *konstruerer* sitt territorium så er lyden av vanndråpen snarere en *bekreftelse* på rommets eksistens. Lyden av vanndråpe har imidlertid to betydninger for territoriet, det bekrefter en romlig, materiell eksistens, men samtidig signaliserer vanndråpen en romlig (re)konstruksjon. Selv om lyden av en vanndråpe, som faktisk, som natur, først og

fremst bekrefter rommet, vil jeg påstå at den gjennom teksten, som del av teksten, konstruerer rommet. I forlengelse av den økokritiske problemstillingen jeg presenterte i forrige kapittel, om det å snakke for naturen eller la naturen snakke, så er lyden av vandråpen en måte å gi stemme til naturen i diktet, uten å tale i dens sted eller gi den en menneskelig stemme. Det er lyden av naturen som forteller oss noe om selve hulrommet, som konstruerer rommet, og gjør hulen til noe organisk, noe levende. Dråpen som løsner og faller, det er hulens rytmikk, det er bevegelsen som medfører forandring i hulens utforming. Lyden er en registrering av dette, en beskjed til hulen om at det har skjedd.

### 3.3 Når du blir borte

En lesning der rytme er bevegelse og forandring og der vandråpen først og fremst er interessant som bevegelse i hulen, har konsekvenser for hva det skulle innebære å «bli borte», som er diktets siste strofe. Dråpen opphører å være dråpe, men det er først og fremst snakk om en transformasjon. En dråpe i en dryppgrotte blir til idet den slipper taket i stalaktittene og faller, og eksisterer kun som dråpe inntil den treffer grottens gulv eller stalagmittene. Men den forsvinner ikke som materiale, den går over i en annen form, blir del av noe annet. Dråpene beveger seg mellom miljøer, miljøer som legger seg over hverandre og danner territoriet. Tygstrup skriver i antologien *Å leve sammen* om rytmens gjentakende struktur at «[n]år en handling utføres og gjentages, etablerer den et rum, et territorium for netop denne slags handling. Rytmen, den praktiske rutine, forvandler et miljø til et territorium: den laver et særlig rum ud af de forhåndenværende omgivelser.» (Tygstrup 2016: 283) Dette er overførbart til dråpene i hulen, som drypper i en gjentakelse som etablerer og hele tiden konstruerer et spesifikt rom.

Diktets avsluttende formulering er imidlertid «Du drypper // og blir borte» Hvem eller hva er dette «du» som drypper? Er det dråpen, lyden, grotten som helhet? Eller introduseres her et menneskelig du? Dersom du'et er henvendelsen til en implisitt leser, så introduserer det et menneskelig nærvær i diktet. Uansett så peker det på et vis ut av hulen, for en slik henvendelse til et du impliserer et jeg, en som henvender seg. Denne henvendelsen innebærer et slags *momento mori*, og en tanke om at også mennesket i verdens fullstendige historie kun er en dryppende dråpe, en av mange, som



formes, og er til, men som ikke skiller seg nevneverdig fra foregående generasjoner, og som snart skal forsvinne som noe individuelt. Her gjenfinder vi temaer fra diktene jeg allerede har presentert, om naturens likegyldighet til det unike individet, som innebærer at mennesket både er og ikke er enestående. Dermed introduserer du'et en form for menneske som tilhører hulen og naturen, som er innleiret i en verden det samtidig konfronteres med og forsøker systematisere, men som det ikke kan kontrollere fordi det også er underlagt dens betingelser. Det er en formaning om alle tiders like verdi, tidens repeterende karakter, ikke lineære evolusjon. Det er ikke en avvisning av tiden og av tidens gyldighet, men en avvisning av det lineære, av tanken om det evolusjonære og fremtidsrettede ved naturens tid. Alle tider er alltid like gyldige.

Henvendelsen til et du introduserer noe menneskelig. Det er ikke en henvendelse til et individ, men det impliserer at noe eller noen kan oppfatte en henvendelse. Ulven etablerer ikke et individsnærvar i grotten, men gir hulen en form for bevissthet, et erkjennende og reflekterende nærvar. Vi ser at dryppstengrotten har en hel del menneskelige fakulteter: den tenker, den lytter, den betrakter sin romlighet og sin standhaftige foranderlighet. Men det er aldri noen som snakker på vegne av denne naturen. Grotten i dette diktet etableres og kommer til uttrykk i teksten ikke gjennom en beskrivelse av dens materialitet, ikke gjennom en synliggjøring i språket av forekomsten av mineralformasjoner, av stalaktitter og stalagmitter, men gjennom bevisstheten om disses eksistens. For det første betegnes den som en «tenkende» grotte, som er en direkte etablering av hulens mulighet for å registrere og reflektere. «Den hører» blir en understrekning av det sanselige ved denne registreringen.

Det er nettopp gjennom at grotten besitter disse egenskapene at den skapes i diktet. Det finnes intet lyrisk jeg som opptar en sentral plass som formidler. Snarere heter det at «Den hører / sine egne lyder / forsvinne // i tiden.» Hva viser egentlig «den» til? Det er nemlig ikke helt entydig. Det kan godt tenkes å være den tenkende dryppstengrotten, men det kan også være lyden, og med den musikken. Det «den» kan sies å representere, uansett hva den her viser til, er muligheten for stillhet, for den oppmerksomheten som ligger i lyttingen. For hva er det «den» foretar seg? «Den» lytter, altså etableres her en aktivitet og en sansning hos subjektet. «Den» blir grotten, eller musikken, som skaper rom for pausen. Det at grotten hører sine egne lyder innebærer at den har en mulighet for sansning og for en erkjennelse av denne

sansningen. Det betyr at hulen ikke bare har anledning til å registrere, men også til å reflektere, til å forstå konsekvensene og betydningen av sine lyder, av vanndråpene. Dette understrekes også av at det den hører er *sin egen* forandring, hvilket signaliserer en bevissthet om et selv. Lyden av vanndråper betyr at hulen hører sin egen foranderlighet, sin egen kontinuerlige tilblivelse i tid. Dette er en registrering av lyd som avføder en erkjennelse av tid – en sirkulær, alltid like gyldig og alltid likegyldig tid. Lyden av en vanndråpe er lyden av overgang. Vanndråpen er kun til i et kort øyeblikk, idet den faller for så å gå over i en ny form, hvilket betyr at hulens utforming er forandret, en mikroskopisk forandring, men likevel forandret, og for hvert drypp endrer den seg, hvert drypp signaliserer forandring.

Lydene «den» hører er lyder som er i ferd med å forsvinne. Ordet forsvinne innebærer en form for bevegelse, det ikke lenger å befinne seg på et gitt sted, hvor en på et gitt tidspunkt befant seg. Altså handler å forsvinne om både romlig og temporal bevegelse fra eller mot et visst punkt. I forsvinningspunktet møtes vår forståelse av tid og rom. Men lydene hulen her hører forsvinne i tiden er ikke en forsvinning som allerede har funnet sted, det er en kontinuerlig tilstand av forsvinning, altså av bevegelse og forandring. Her lytter hulen til sine egne lyder som svinner hen. Da gjenstår stillheten, hvilket innebærer at det hulen lytter til er en form for stillhet som innebærer lyd som forsvinner, en bevegelse som stadig repeteres. Dermed er stillhet en tilstand av lytting, den åpner for og fylles til randen av forsøket på å lytte. Den som hører lydene forsvinne kan vi, med henvisning til diktsamlingens tittel, si at er det tålmodige. Hulen hører sin romlige forandring, erkjenner sin langsomme tid. Men lyden refererer oss også til musikken, og til Weberns komposisjoner som tydeliggjør pausen, der tonen likesom blir bedt om å vente på at det blir dens tur til å «forsvinne i tiden». Dette kobler tittelen på diktsamlingen til navnet på syklusen: «Musikken kan vente» blir her det tålmodige. Musikken har mulighet til å lytte til seg selv, for med det å skape en ettertenksom spatialitet i sin egen temporale tilblivelse.

Spørsmålet er om eller hvordan dette i det hele tatt er mulig. I tillegg til å være temporal, alltid avhengig av sin stadige bevegelse i tid så sliter musikken med å iverksette en ettertenksomhet fordi den ikke kan være argumenterende, ettersom den ikke opererer i et artikulert språk. Agiterende kan den derimot være. Musikken henvender seg til hørselssansen, det er dens vei inn i kroppen, og nettopp i vekslingen

mellom musikken og pausen, mellom lyd og ikke-lyd, kan den aktivere en bevissthet rundt sin egen mulighet til å kontrollere tiden, til å iverksette en lyttendes oppmerksomhet om hva både lyden og stillheten innebærer og dens strukturering av tidsopplevelsen. Dessuten ligger det i dens mulighet til å lytte en henvisning til hulens eksistens som noe som opererer etter sin egen tids- og romstruktur. Dersom «den» refererer til dryppsteinsgrotten så blir lydene den hører «forsvinne i tiden» en slags naturens – bergartene og mineralenes – mulighet for ettertenksomhet og erkjennelse. Det blir en natur med forståelse, og det den forstår er sin egen eksistens i tid – og med det menneskets eksistens i tid som noe annet, noe som eksisterer parallelt. De dryppende dråpene kan leses som en veksling mellom lyd og ikke-lyd som signaliserer både temporale og spatiale konsekvenser og hendelser. I hulen knyttes det romlige og det temporale uløselig sammen, de skaper og utvikler hverandre. Når hulen, som den lyttende, registrerer vekslingen mellom fraværet og nærværet av lyd (evt. av noe forhenværende) så blir hulen både den som lager lyd, og den som er stum, både den som snakker og den som lytter. Lyden den registrerer er en bevissthet om tid, om tidens romlige nærvær. Hulen registrerer tid gjennom lyden av sin romlige forandring.

«Du drypper // og blir borte»: Først og fremst knytter formuleringen seg til dryppsteinsgrotten, til dens standhaftige endring *med* naturen. Men den introduserer til dette noe menneskelig, og med det kobler den menneskelivets lodd direkte til naturens syklus. Den proklamerer ikke en pessimisme, men en stille aksept for at et hvert menneskeliv kun er en tone som vil svinne hen etter en stund, hvorpå nye vil komme til. Det formuleringen gjør er å koble mennesket direkte til grotten, som blir et eget lukket kosmos, der liv løsriver seg, eksisterer en stakket stund, for så igjen å bli del av en naturens verden, som vet den ikke kan proklamere sin egenhet, sin individualitet, men stadig er i en omskiftning og stadig er noe nytt. Du'et som drypper og blir borte kan også sees som en direkte henvisning til Weberns musikk, til tonen han, i sin interesse for og eksperimentering med de enkelte toners forhold til hverandre fremfor skalaen, lar klinge ut i stillheten, for at den så blir borte, og en ny kommer til.

## 4 Stillhetens spillerom

«(...) Jeg er ikke komponist, jeg er lytter  
skal videre til avstandene innover  
der noen en gang hvisket om stillhet (...)»

fra *Desibel spirit* (2013) av Øivind Hånes

Ordet «stillhet» er ikke et Ulven selv bruker i *Det tålmodige*. Hans eksplisitte henvisninger til det lydelige er mange: musikk, lyd, klang, lytte, pausen, det stumme, men ordet stillhet opptrer aldri. Det er med andre ord noe jeg selv har valgt å vektlegge som ikke eksplisitt er uttrykt i diktsamlingen. Det er imidlertid ikke et nytt fokuspunkt hva gjelder lesningen av Ulven, og både Kampevold Larsen, Neple og Borge og Hagerup er innom temaet i sine arbeider. Ulven sa selv i intervjuet i *Vagant* at han anså litteraturen som et slags paradoksalt møtested for støy og stillhet: Den utgjør først en larm, men så en stillhet i forhold til verdens larm. Stillhet i den virkelige verden er en fiksjon, den kan ikke fysisk erfares. «Hvis man skal snakke om stillhet i litteraturen, blir det som metafor. Men kanskje er det slik at det bare er i litteraturen man kan oppleve en form for stillhet. (...) Jeg skulle gjerne yte et bidrag til stillheten.» (Van der Hagen 2013) Ønsket om å skape en form for stillhet i teksten kobler han til ønsket om å skrive langsomme tekster. Dette er et stort prosjekt hos Ulven, som forsøker å retardere tempoet i sine tekster gjennom formspråket. «Istedenfor det såkalte episke driv vil jeg at leserne mine skal finne en kontemplativ dimensjon. Jeg kunne tenke meg å skrive en bok som var så langsom at man stoppet på side 30 og ikke leste mer...» (Van der Hagen 2013)

Mot slutten av forrige kapittel skrev jeg at hulen i første Webernvariasjon lyttet etter stillheten, etter lydene som forsvinner i tiden. Det jeg i dette kapittelet vil fokusere på er hvordan stillheten kommer til uttrykk i *Det tålmodige*, og hvordan den som tema behandles, også knyttet til søken etter en langsom tid. Stillheten handler om hva som befinner seg i pausen, i et nærværende fravær. Pausen og tomrommet åpner for en bevegelse, som avkrever en oppmerksomhet, og som vi har sett i de foregående kapitlene er denne oppmerksomheten knyttet til hørselen og til det å lytte.

Stillheten og den langsomme tiden er imidlertid ikke et rent tematisk prosjekt hos Ulven – han nevner som sagt ikke ordet stillhet i diktsamlingen. Like mye er det et formprosjekt, et ønske om å skrive frem en stillhet i teksten. Dette kapittelet vil undersøke hvordan stillheten er en henvisning til Weberns musikk, og med det til pausen, hvor lyttingen har sitt utgangspunkt. Jeg vil se både på hvordan lyttingen som en sansende aktivitet skjer i hulen, men også på hva pausen og stillheten betyr, og hvordan den formmessig skapes i diktene, blant annet gjennom enjambementet og mellomrommet.

Ulvens henvisninger til musikk er først og fremst til klassisk musikk, og det er tydelig at han her hadde både en stor interesse og inngående kunnskaper. I *Det tålmodige* gjør musikken seg særlig gjeldende i den siste delen av diktsamlingen, «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner». Dette er tekster som i resepsjonen er viet en del oppmerksomhet. De har blitt studert både som tilegnelser til, beskrivelser av, men også som forsøk på å skrive seg opp mot Weberns komposisjoner. Tittelen legger til rette for en viss oppmerksomhet om musikken, og i forlengelse av det om diktens språklige muligheter og begrensninger. Tittelen løfter ikke bare frem musikken som fenomen, men én komponist: Anton Webern. Dessuten lyder tittelen «Musikken kan vente», altså peker Ulven gjennom tittelen også på en utsettelse, og et eventuelt fravær av musikk.

Allerede i tittelen legges noen føringer for lesningen og undersøkelsen av diktet. Undertittelen – «Nitten Webernvariasjoner» – presenterer en mulighet for å vende blikket bort fra teksten og rette oppmerksomheten mot Webern og musikken. Komponisten Anton Webern tilhørte det som er blitt kalt «Den andre wienerskolen» fra første halvdel av 1900-tallet, og var elev av Arnold Schönberg. Sammen med ham har Webern blitt stående som den fremste utvikler av tolvtoneskalaen, og er kjent for sitt arbeid med atonal musikk. Weberns komposisjoner er konsentrerte, knappe, og selv ikke hans ene symfoni er av noen bemerkelsesverdig lengde. Dette er en nedstrippet musikk, fri for voldsomme melodilinjer og harmonier, en musikk som gir vel så mye rom til pausen som til musikken, til stillheten som til lyden. Den lar i vekslinger tonen klinge ut. Lyden av de dryppende dråpene som forsvinner i tiden koblet jeg i forrige kapittel til Weberns komposisjoner. Hos Ulven blir pausen og etableringen av en lyttende lyd (eller lyttende musikk som det heter i den ellefte av Webernvariasjon) en

henvisning til Weberns musikk, som fylles av pausen like mye som av tonen. Pausen blir dermed ikke en stillhet som er lukket, det er en stillhet som rommer etterdønningene av lyden og forventningen om det kommende, som åpner for lytterens oppmerksomhet rundt hva lyden og stillheten egentlig innebærer.

Når Anemari Neple i sin doktorgradsavhandling vier denne delen av *Det tålmodige* en god del oppmerksomhet er det fordi hun mener at selve undertittelen er blitt forbigått i store deler av arbeidet med syklusen – «variasjoner». At diktene kalles variasjoner, påpeker hun, gir dem en direkte genretilhørighet i musikken, hvilket gir dem ambisjoner utover å være tilegninger eller beskrivelser. Betegnelsen presenterer diktene *som* musikk. «“Webernavariasjonene” kan i denne sammenheng leses som et eksempel på at Ulven også eksperimenterte med å skrive seg inn i og henimot *musikken* som genre, i første omgang ved å gi diktene en musikalsk genrebetegnelse.» (Neple 2016: 135) Neples vei til studiet av det musikalske går om referansen, og handler i stor grad om hvor langt inn i denne – som utenforstående og utenfrapåvirkende – det er riktig å gå. Hun er først og fremst interessert de intermediale referansene Ulven presenterer, og hvilke utfordringer disse representerer for leseren (Neple 2016: 112-113). Men hun påpeker at «(...) diktene også *rytmisk* evner å knytte an til musikken.» Hun går imidlertid ikke videre inn i hva denne rytmen er eller hva dette innebærer, bortsett fra at det krever en nyansering av forståelsen av frie vers’ organiseringsmuligheter, som tradisjonelt er motivert av språkstoffets organisering alene (Neple 2016: 144).

## 4.1 Huledyr og andre blinde vesener

Ulvens dråper i hulen og Weberns musikalske eksperimentering med pausen har sterke berøringspunkter. For hva er det egentlig dråpene gir uttrykk for? Hva er det de som lyd *er*? Lyden av en vanndråpe er i første omgang en fysisk lyd, og en fysisk lyd er bevegelse. Lyden av vanndråpene er lyden av noe som allerede har skjedd. Det betyr at lyden ikke *er* rytmen (jfr. Deleuze og Guattaris teori om at rytmen er bevegelsen). Lyden er bekreftelsen på at bevegelsen eller forandringen alt har skjedd. Det er selve bevegelsen av dråpen før den treffer hulegulvet og lager lyd, som her er det sentrale, det vil si: rytmen er i bevegelsen *før* lyden inntreffer og i oppmerksomheten som følger i

lyttingen, rytmen er *i* pausen, «den store ventetiden», samtidig avfødes den av lyden. Lyden er den kroppslige registreringen av en bevegelse som allerede har funnet sted, som avkrever oppmerksomhet og bevissthet om hva denne bevegelsen innebærer. Her kan vi trekke en parallell til åpningssekvensen av femte Webernvariasjon.

Huleorkesteret  
spiller opp

en stor ventetid (Ulven 1987: 100)

I forrige kapittel forsøkte jeg å vise hvordan disse tre verselinjene konstruerer nettopp hva de proklamerer. I likhet med lyden av vandråpen, som blir den bekræftende faktor, har ventetiden (spenningen) kroppslig allerede utspilt seg i bevegelsen mellom andre og tredje verselinje. Det vil si at «den store ventetiden» som tekst er en henvendelse til og aktivisering av bevisstheten om hva som har skjedd, snarere enn å være handlingen selv. Vi ser med det at den rytmiske erfaringen opererer på et noe annet tidsplan enn selve den tiden som formidles i tekstens betydning. Det som tradisjonelt har blitt omtalt som de musiske kunster (det vil si tragedie, komedie, dans, kjærlighetslyrikk, epos, musikk og hymnisk poesi) har det fellestrekk at de utspiller seg i tid. Denne tidsfornemmesen er imidlertid dobbel, den innebærer en erfaring av øyeblikket samtidig med en bevissthet om øyeblikkets plass i helheten. Det er en etablering av erindring og forventning, og dette er, i følge den danske professoren i retorikk, Jørgen Fafner, et forløp som kan *sanses* (Fafner 1989: 221).

Dermed vil jeg her trekke en parallell mellom naturens eller hulens rytme og den poetiske formens rytme: begge impliserer bevegelse som har kroppslige/fysiske og cerebrale/bevisthetsaktiverende konsekvenser. I forlengelse av enjambementet og mellomrommet er den rytmen Ulvens frie vers igangsetter en som er sterkt knyttet til vekslingen mellom en sansende erfaring og en cerebral forståelse av både diktets form og av vekslingen lyd/ikke-lyd som tema. Med det mener jeg at diktets form går i dialog med en tematisk rytme, som i disse diktene er knyttet til naturens langsomme rytme, og dermed også må forstås som en bevegelse i og med både sansningen og ettertenksomheten (eller bevisstheten) slik vi i forrige kapittel så at hulen opererte.

Lyden er en fysisk registrering som avkrever oppmerksomhet mot det som har skjedd, og denne oppmerksomheten og sansningen er hos Ulven, slik vi så ved huleorkesterets henvisning til musikken, pausen og dryppsteinsgrotten som hører sine egne lyder, uløselig knyttet til hørselen. I grotten manifesterer tiden og rommet seg gjennom lyden og stillheten som oppfattes gjennom sansene, og gjennom bevisstheten om disse inntrykkene. Dette fordi hulen er blind. En hule må i prinsippet være lengre enn den er høy, og dypere enn vidden på åpningen ut i lyset, hvilket betyr at storparten av en hule ligger mørklagt. Det liv som finnes i hulen, altså huledyrene eller troglobiontene som er bundet til hulrommet og lever hele sine livssykluser der, er som regel blinde. Til gjengjeld er de utstyrt med helt spesielle sanseorganer. Synet er menneskets mest umiddelbare sans, som tillater oss en orientering og oversikt over verden som er ganske utfyllende. Den gir oss en mulighet til å orientere oss i nåtidens mangfoldighet (Fafner 1989: 229). Uten denne sansen blir vi imidlertid, med hulen som utgangspunkt, nødt til å revurdere vår orienteringsevne. I hulen må vi legge fra oss synet, og orientere oss på andre måter, først og fremst gjennom hørselen. Det en slik avskrivning av synet muliggjør er å etablere en hule som ikke bare er umiddelbar nåtid, men som er ekko av alle tider. Ulven igangsetter dermed en annen form for sansning i hulen enn den som for leseren kanskje er den mest umiddelbare, og som er den leseren selv benytter i lesningen. Dermed igangsettes en sansning som ikke først og fremst er vår egen. Vi lesende må bli følere, lik huledyrene med sine lange ben og lemmevedheng, og la det lydlige virke på oss i vekslingen mellom det plutselige og det ettertenksomme, altså mellom lyd og ikke-lyd.

Mye av Ulven-resepsjonen handler om utforskningen av grenselandet mellom bevissthet-materialitet, og forsøket på å oppnå en erfaring som gjør seg gjeldende før persepsjonen har bearbeidet verden for oss gjennom sansene. Blant annet er Oftedal Andersen opptatt av å lese Ulven i lys av en fenomenologisk tradisjon, og da særlig Merleau-Ponty. Her, i grenselandet mellom bevisstheten og verden er det jeg mener det økokritiske perspektivet kan bidra i lesningen av Ulven og hulen. Hulen representerer jordens materialitet, verden uavhengig av mennesket. Når Ulven sier at dryppsteinsgrotten tenker og sanser, er det i utgangspunktet absurd og umiddelbart uforståelig hva skulle innebære. Men den sansningen Ulven igangsetter i hulen, som ikke er menneskets mest umiddelbare og som krever en slags omorganisering av



sanshierarkiet utviser et forsøk på å formidle og forstå «det andre», å verne om en form for annethet. Hulen blir et middel for å komme i kontakt med erfaringer og opplevelser som befinner seg på et sted før persepsjonen, eller kanskje ikke så mye før som det heller er en annerledes persepsjon. Jeg skal snart komme tilbake til hva dette innebærer, men vil først se litt nærmere på hvordan sansningen opererer i *Det tålmodige*.

Sanseligheten i lesningen er noe vi gjenfinner i diktet «Klør krafser» som setter sansene og bevisstheten i et intrikat spill med tiden og skriften. Her problematiserer Ulven forholdet mellom nåtid og fortid som betinget av sansene.

Klør krafser

Tegn.  
Leses

med fingrene. (Ulven 1987: 9)

Klørne som krafser introduserer umiddelbart det lydlike, som her knyttes til hva vi i dag heller oppfatter som noe stumt: tegnet. Tegnet har imidlertid ikke et umiddelbart menneskelig opphav, snarere etablerer de krafsende klørne en forståelse av tegnets avsetter som noe forhistorisk, kanskje til og med ikke-menneskelig, hvert fall ikke noe entydig menneskelig. I forlengelse av «Han som skrapte» kan tegnene i dette diktet assosieres med hulen og han som skrapte bildet av dyret på huleveggen. Eksplisitt sier ikke dette diktet noe om en hule, men avsettingen av tegn som krever en krafsing av klør etablerer en flate som øver en viss motstand, hvor det heller ikke er benyttet et instrument som for eksempel en penn. Dermed kan vi se for oss at denne flaten tegnet krafses i er en form for bergvegg.

De to midtre verselinjene utgjør en slags dobbelthet i lesningen. For selv om de er adskilt ved et punktum så er de samtidig mer sammenstilt med hverandre enn med foregående og påfølgende linje på grunn av blanklinjene. Det fører til at «tegn» leses to ganger, både som tilhørende de krafsende klørne, men også som den isolerte betydningen «tegn leses» kan danne, som en slags påstand. Denne påstanden etablerer, gjennom punktumet, en overgang i diktet fra den skrivende til den lesende. Men heller ikke lesningen er her uproblematisk i sitt forhold til sansene, for det er ikke en lesning gjennom blikket, men med fingrende, altså som følede, det er å lese i blinde. Det som

etableres i «Klør krafser» er en lesing som er fullstendig løsrevet fra synet, og en skriving som er en ytterst fysisk handling.

De fremste sansene i dette diktet er hørselen, gjennom lyden av tegnene som skrapes, og berøringen, som er sterkt til stede både i krafningen og i avlesningen gjennom fingrene. At det er klør som avsetter tegn og fingre som leser dem skaper en tidsavstand mellom de to handlingene, der avsettingen heller er linket til menneskets forfedres rissinger i bergmaterialene, mens lesningen med fingrene er en mer fintfølede aktivitet, som nesten kan kobles til en blindeskrift. Det finnes her en parallell til skriften i hulen i «Han som skrapte», som har felles den fysiske handlingen det å avsette tegn er. Det at han «skraper» er i seg selv interessant. For det første registrerer vi ordets påfallende likhet med «skaper», hvilket avler spørsmål om kunstneren, dyrets skapers, betydning. Dessuten legitimerer det på et vis bildets senere frigjørelse, det gir det en form for livskraft og energi. Selve ordet «skraper» gjør at skapelsesakten blir en veldig fysisk handling. Det samme gjelder for ordet «krafser». Det er ikke bare snakk om en tilblivelse som idé, men om en fysisk væren i hulen som settes i stein, som vil bli stående som et fysisk bevis på handling. «Klør krafser» tematiserer, og forsøker iverksette, en sansende lesning. Det er en skrift som tar på alvor at den er sansende, at den må være sansende, for å erfare en verden som ikke har et menneskespråk. Den tar da heller naturens språk, verdens lyder, på alvor. Å skrive er således å sanse, men det er aldri å være likegyldig, for bevisstheten er alltid fortolkende.

Vektleggingen av det sansende i språket knytter seg direkte til Ulvens poetiske form. Som jeg forsøkte å illustrere tidligere så har hulens og tekstens rytme det til felles at det er snakk om en bevegelse og en oppmerksomhet som vendes mot denne – enten det er lyttingen som iverksettes av vanddråpen som avslutter sin tilmålte tid som dråpe, eller det er tomrommet som omgir «tenkende» i første Webernvariasjon. Det disse utbruddene eller *punktnedslagene* iverksetter er en oppmerksomhet som peker både fremover og bakover, nedover og oppover, som sprer seg utover i alle retninger.

I hulen hos Ulven er lydene ikke først og fremst viktige som lyd, snarere er det registreringen og oppfattelsen av denne lyden eller fraværet av den som er det viktige. Lyd er resultatet av bevegelse, lyd fordrer bevegelse. Lyd er da forstått som et fysisk fenomen, det er trykkbølger som settes i bevegelse. Men det finnes også fenomener som vi oppfatter som lyd, men som ikke er det. Tinnitus for eksempel er ikke lyd, det er et

nervesignal, men hjernen oppfatter det som en lyd. Lyd eksisterer i utgangspunktet uavhengig av mennesket, det vil si: bevegelsen som forårsaker lyden eksisterer. Om lyden eksisterer uten et øre som kan oppfatte den er et filosofisk spørsmål. Med det kan vi løsrive rytmebegrepet fra en utelukkende lydlig forståelse, for rytme kan da sies å være bevisstheten og kroppens opplevelse av lyd og dermed av bevegelse. Det er dette som gjør at vi kan snakke om rytmen i en tekst (eller rytmen i en hule), uten at denne tilhører en fysisk lyd. Vi kan forestille oss lyden, det vil si bevegelsen. Leseren beveger seg i og med språkets og tekstens temporale og spatiale strukturer. Det er derfor det hos Ulven er så viktig at hulen kan sanse, registrere og reflektere. Da oppstår en bevissthet og deltagelse i hulens rytmikk, som ikke er lyden av vanndråper, men som er vann som beveger seg i hulen og som konstruerer temporalitet med spatiale konsekvenser. Dermed er det ikke så mye snakk om en fysisk lyd som det er snakk om pausen og om stillhet, og stillhet blir da en konsentrasjon, en opplevelse eller kanskje en undersøkelse av lyd. Stillheten blir en del av hvordan hele diktet, både tematisk og som form konstrueres, og denne konstruksjonen foregår i brytningen mellom det temporale og det spatiale.

## 4.2 Iverksettelsen av ordet

Lydene Webern har sendt foran seg er «lydene av vanndråper» (Ulven 1987: 95). Det finnes en naturens foranderlighet i det evige, noe repetitivt, i dette motivet. Det er ikke snakk om lyden av én vanndråpe, men lyden av flere. Det skilles imidlertid ikke mellom dryppene, de er ikke betydningsfulle i sin singularitet, men det er *lyden* av vanndråper, i betydningen del av samme lydbilde, hulens lydbilde. De er alle med på å skape det samme: vekslingen mellom lyd og stillhet som dråpen skaper signaliserer fysisk de temporale og romlige konsekvensene dette har for hulen. Lyden av vanndråper finnes i vekslingen lyd/ikke-lyd, den tillates og eksisterer i kraft av pausen, eller stillheten. Dette er en stillhet som ikke er et ingenting, men som er ekkoet, og muligheten for lyd. Dråpene kan leses i en analogi til Weberns musikk, som lar tonen klinge helt ut mellom pausene, der pausene er hva som tillater musikken, og som også selv rommer forventningene til og etterdønningene av denne. Pausen, i analogi til Webern, men også

som form hos Ulven, er muligheten for å omorganisere, for å skape en bevissthet rundt det som skjer i teksten.

Linjedeling og versebinding er en materiell organisering av språket. Det er et fysisk brudd, et meningsbrudd, et syntaktisk brudd, et grammatisk brudd og et rytmisk brudd. Men samtidig som linjedelingen er et brudd i syntaks og meningsdannelse, så er det også et forsøk på sammenbinding, et forsøk på å bøte på bruddet gjennom den fortsatte lesningen. Linjedelingen bryter av meningssammenhengen, samtidig som enjambementet eller versebindingen opprettholder en sammenheng. I lesningen av «Han som skrapte» skrev jeg at ordet «endte» fikk en dobbel betydning gjennom enjambementet.

Han  
som skrapte halvblinde

encefalogrammer  
på huleveggen, endte  
med å sette i scene

dyret.  
Det løsnat

og sprang. (Ulven 1987: 21)

Vi ser her at «endte» i første omgang oppfattes som noe avsluttende, som avskriver «han», men som videre, gjennom enjambementet, omdannes til å bli noe igangsettende, som gir liv til dyret. Dyret på sin side springer verken fra eller mot noe. Snarere er det en insistering på bevegelse, på liv. Det er ikke-avsluttet, og introduserer et slags ønske om enjambement – som igjen stanses gjennom punktumet. På et vis kan vi si at punktumet fanger dyret i teksten, hindrer det fra å spring vekk, slik at spranget igangsetter en bevegelse som slår tilbake gjennom diktet. I «Klør krafser» oppstår to lesninger, ett med punktum og et som overser punktumet mellom «tegn» og «leses». Punktum indikerer avsluttethet – en stans i lesingen og en avrundning av mening. I *Det tålmodige* avsluttes alle diktene med punktum, med unntak av i «Musikken kan vente». Dermed får ikke diktene en tydelig avslutning, men krever snarere en fortsettelse. Lesningen glir videre, enten det er i inn i ettertenksomheten eller over på neste side. Her vil det imidlertid bli klart for leseren at et nytt dikt begynner, da diktene i siste del er

markert gjennom å være nummererte. Dette gir syklusen en slags tilhørighet i musikkens verden, der komposisjoners ulike deler ofte navngis nettopp med en nummerering. Men det gir også diktene et matematisk tellesystem som struktureringsorden og utgangspunkt. (Jeg vil komme tilbake til det å ta utgangspunkt i matematiske systemer om litt). På et vis er det en motsatt struktur som gjelder for «Musikken kan vente» og de øvrige delene av diktsamlingen. For mens de første tre delene er preget av en innledende usikkerhet og leting i diktene etter hvor de starter, da de ikke har noen tittel eller andre markører, men til gjengjeld avsluttes med et markant punktum, så har Webernvariasjonen en klar systematisering ved begynnelsen, men åpner seg mot tomrommet i avslutningen.

Ulvens versedeling og -binding bryter eller utsetter syntaksens meningssammenheng, samtidig som den rytmiske meningssøken hele tiden opprettholder en oppmerksomhet mot forståelsesmuligheter. Det jeg mener med dette er at den rytmeforståelsen jeg har lagt til grunn for de tidligere lesningene her, som skriver seg fra hva vi kan kalle en mer sosiologisk og økologisk forståelse av rytme enn av en tradisjonell metrikk, også har verdi for en lesning av den poetiske formen. Det vi kan si, med et begrep lånt fra Piere Alferi og hans poetisk-filosofiske tekst *À lete etter en setning (Chercher une phrase)* fra 1991, er at språket *irytmesetter* tingene. I følge Alferi er enhver setning musikalsk, ikke i betydningen at den etterligner musikken (gjør den det er det i så fall av underordnet betydning), men den har en iboende musikk, hva Alferi betegner en *stum rytme*. Denne rytmen utgjøres av syntaksen. «Setningen oppretter en rytme som er dens egen, men som ikke lar seg tilbakeføre til dens oppbygning alene: en syntaks som er rikere enn dens grammatikk.» (Alferi 2015: 20) Det avgjørende for å kunne bli oppmerksom på denne rytmen og for å kunne ha innvirkning på den er å respektere syntaksen. Det er dette som er Alferis anliggende: setningen og syntaksen. I poesien frigjøres disse fra grammatikken på en unik måte som medfører en uro.

Den fremste årsak til at poesien kan formå dette er, i følge Alferi, *versebindingen*. For poesien «(...) er det bare versbindingen som er avgjørende.» (Alferi 2015: 21) Dersom vi ser på Ulvens frie vers bryter de syntaksen i omtrent hver verselinje, og de formår sjeldent å skape noen helhet innenfor den. Flesteparten av hans dikt kan imidlertid leses som et grammatisk og syntaktisk hele, skulle leseren

typografisk organisere dem som prosadikt, og fri dem fra oppsettet, fra versebindingen og enjambementet. Det dette oppsettet i brutte verselinjer da gjør er å vie den språklige syntaksen en helt særegen oppmerksomhet. De legger opp til en slags leting i syntaksen og i setningen, der nye betydninger og sammenhenger hele tiden avstedkommer, og denne letingen finner sted nettopp i pausene, i tomrommet. «Derfor er poesien setningsoppfinnelsens kritiske sted: verselinjen og prosodien, den ikke-grammatiske enheten og rytmen, skaper krise i syntaksen.» (Alferi 2015: 21) Alferis begrep om irytmesettelse illustrerer den bevegeligheten og den mulighet for energiskapning som ligger i rytmen og i en lesningens oppmerksomhet rundt rytmen. Her er syntaksen, altså tekstens stumme rytme, forstått som «(...) mye mer enn setningens skjelett, den er dens blodomløpssystem: det rytmiske i meningen.» (Alferi 2015: 20) Slik sett bærer Alferis rytmebegrep med seg mye av den samme forståelsen av bevegelse og liv som utover på 70-tallet ble så viktig, og som vi finner både hos Barthes og Deleuze og Guattari. Alferi hjelper oss imidlertid med eksplisitt å tenke dette om teksten, og om lesingen/skrivingen. I *Å lete etter en setning* introduserer han oss for en måte å levendiggjøre teksten gjennom en formrytme som overskrider metrikkens struktur.

Alferis teorier om den stumme rytmen avkrever en lytting til språkets syntaktiske mangfoldighet, en hengivenhet til teksten som skrivende og lesende. Det vil si, en oppmerksom *lytting* mot en *stum* rytme. Hvordan er dette mulig eller hva skulle det innebære? Alferi presenterer en lesning i krysningpunktet mellom den kroppslig, sansende opplevelsen, og en cerebral bevissthets refleksjon. Med det mener jeg at lyttingen og den hengivende lese- og skrivemåte Alferi legger til grunn, har et element av en kroppslig deltagelse i lesningen. Når han sier at poesien som frir setningen og syntaksen fra grammatikken resulterer i en uro, tolker jeg dette også som en kroppslig erfaring. Samtidig er denne uroen og sansningen knyttet til noe som er fraværende, å lytte til noe stumt er å sanse et fravær, og å gjøre det fraværende nærværende. Dette krever imidlertid en refleksjon og en cerebral erfaring av diktet. Det samme krysningpunktet gjenfinner jeg hos Ulven, der vekslingen mellom lyd og stillhet, både som motiv, tema og form, er en konstruksjon av en rytmikk som involverer både en sanseerfaring og refleksjon om denne.

Ulvens poetiske form ligner et tradisjonelt oppsett. Det er ikke snakk om figurdikt, og optisk står det umiddelbart ganske klart for leseren at det her er snakk om poesi. Linjebruddet danner det Fafner, kaller optiske vers, mens linjehopp etablerer optiske strofer (Fafner 1989: 212). Med det mener han at selv om diktene ikke er fullstendige syntaktisk og grammatisk innenfor samme verselinje, slik tradisjonell poesi gjerne har vært, så skriver de seg inn i samme formtradisjon (som kanskje også legger til rette for en viss form for lesning). Ulvens frie vers er sentrert rundt ordet, lik mye moderne, kortlinjet poesi er. Denne ordsentreringen har sitt opphav i modernismens litterære forsøk på å skape en slags øyeblikksfølelse, et forsøk på å lade ordet med mening til det fulle, hvor det får en veldig sprengkraft – slik jeg var inne på i oppgavens innledende kapitels skissering av det estetiske teoretiske skillet mellom temporal og spatial forståelse av tekst. Men selv om Ulvens poetiske form tilsynelatende er sentrert rundt ordet, ved å ha korte verselinjer, ofte gjerne kun ett ord stående isolert, så innebærer dette samtidig en bortvending fra ordet. Dette er noe av den samme dualiteten som gjør seg gjeldende i enjambementet, som samtidig bryter opp og forsøker etablere en form for kontinuitet. For det som ved ordets singulære forekomst vektlegges er ikke like mye det meningstunge ordet som det er det omkringliggende, tomrommet. Midtpartiet av første Webernvariasjon lyder:

lydene av vanndråper  
fra en

tenkende

dryppsteinsgrotte. (Ulven 1987: 95-96)

Her ser vi hvordan Ulven skaper et tomrom, et stillhetens og pausens spenningsfelt, rundt «tenkende» som gir det en egenhet, samtidig som det betydningsmessig er avhengig av de foregående og etterfølgende verselinjene. Det skapes dermed både i lesningens pauser og typografisk et felt rundt ordet som tillater at det får sin fullbyrdelse. Det gis rom for at ordet kan iverksettes, den igangsetter faktisk tenkning: Ordet og diktet blir handling. Dette skjer imidlertid ikke i selve ordet «tenkende» som trykksverte på papiret idet det leses. Lik lyden av vanndråpene er en registrering av noe som har skjedd og som avføder en ettertenksomhet, så skjer lyttingen, eller tenkningen,

i blanklinjens pausefelt. Det rettes her en egen oppmerksomhet mot selve blanklinjen, som et slags lyttende rom. Neple skriver om Ulvens bruk av blanklinjen at om «(...) vi [ser] nærmere på diktene, har de også innvirkning på hvordan vi erfarer diktene (og i neste instans musikkens) rytme, ved at de trekker oppmerksomheten mot de blanke linjene mellom strofene og utvider opplevelsen av dem.» (Neple 2016: 147) Blanklinjen strekker ut tiden, og med det både den kroppslige opplevelsen og den cerebrale fortolkningen av denne.

### 4.3 Den umulige pausen

Pausen artikulerer vekslingen mellom lyd og ikke-lyd. Dette er en pause som overskrider en forståelse av den som et erfart opphold i lyden eller tiden, idet den er et forsøk på å kontrollere tiden eller etablere andre tidsforståelser. Pausene vi finner i *Det tålmodige* overskrider en individserfaring, den strekker pausen utover hva som er mulig å erfare kroppslig eller umiddelbart forstå. I femte Webernvariasjon kommer aldri huleorkesteret i gang, det får aldri sin musikalske forløsning, men eksisterer hele tiden i ansatsen, i spranget, som strekker seg fra neandertalerbarnet til en nåtid. I første variasjon etableres en tidsdiskrepans mellom en musikalsk tid og en naturens tid. De fem tusen generasjonene med fugler som går mellom hvert drypp, hver fysiske lyd i hulen, kan sammenlignes med Weberns atonale komposisjoner, men de har ingen mulighet for å etablere en logisk erfaringsammenheng. Pausene strekkes ut i det uendelige på en måte som aldri ville vært mulig å fremføre. Neple skriver i sin avhandling at «[o]m tidsangivelsen fungerer som et bilde på en musikalsk pause, skildrer diktet i alle fall en pause som aldri ville kunne gjengis i en konsertsal. (...) Om diktene henter inspirasjon fra Webern, *strekker* de med andre ord virkemidlene til det ytterste.» (Neple 2016, 145) Sett i relasjon til Weberns musikk illustrerer pausen kanskje den uendelighet den kan kjønn som i musikken, blir den bare så vidt lenger enn det den lyttende forventer eller er vant med. Dette igjen kan sees som et forsøk på å strekke ut tiden, å konstruere en naturens langsomme tid – også som en fysisk erfaring. Pausen hos Ulven er en tematisk illustrering av Weberns musikalske pause, som er en fysisk pause rettet mot tilhørerens evne til å lytte. Der den musikalske pausen hos lytteren skaper en antesipering, et ubehag i påvente av hva som følger, forsøker Ulven å



gjenskape denne uendelige tidsfornemmelsen ved å strekke ut pausen, ved å forsøke erfare den ikke-individuelt. Den uoverskuelige pausen, som strekker seg over «fem tusen generasjoner med fugler» (Ulven 1987: 95), kan i et økokritisk perspektiv leses som (u)muligheten for å forstå naturens tid.

Pausen i diktene eksisterer imidlertid ikke bare som tema, men også i selve diktets utforming. Pausen er like mye en visuell pause, som blir en kroppslig og cerebralt erfart pause i lesningen. Jeg vil derfor undersøke hvordan pausen også gjør seg gjeldende på et formnivå hos Ulven, og hvordan dette er et forsøk på å kontrollere eller retardere tiden gjennom å gjøre fraværet til en nærværende del av teksten. Dette er på ingen måte ment verken symbolsk eller mystisk, men handler om hvordan mellomrommet i teksten er en negering av mening som igjen blir meningsskapende og som, i et økokritisk perspektiv, ikke handler om estetisk lukkethet, men en vilje til å erfare eller være i verdens mangfoldighet.

Mellomrommet er hvordan pausen tydeligst gjør seg gjeldende formmessig, som i det blanke tomrommet som omgir «tenkende» i første Webernvariasjon. «Mellomrom» er et tvetydig ord. Preposisjonen «mellom» viser til noe på hver side, som samtidig adskilles og bindes sammen av dette mellom. Et spørsmål som da melder seg er om det er snakk om «mellom rom», altså at rom tilhører det preposisjonen binder sammen og holder adskilt, eller om det er snakk om mellomrom, at overgangs- eller pausefeltet selv utgjør en størrelse som kan leses og tolkes. Hva rommer og muliggjør i så fall dette mellomrommet?

Mellomrommet kreves for at mening skal kunne realiseres, og det i tekst på en helt annen måte enn i tale. Det eksisterer til og med en distanse mellom hver enkel bokstav i skriftspråket. Men den avstanden mellomrommet utgjør er også et rom for det mangfoldige og uforutsigbare. Inger Christensen skriver i essayet «Tilfældighedernes ordnede virkning» fra *Hemmelighedstilstanden* om mellomrommet som en slags unntakstilstand, der mening og systemstrukturer kan brytes opp.

Alle de små mellemrum, hvor tilfældighedene kommer ind. De små mellemrum mellem vore sanser, mellemrummene mellem opmærksomhed og uopmærksomhed, mellemrummene mellem ordene på papiret, papirets uoverskuelige mellemrom, når der intet står på det, søvnens mellemrum, det formløses mellemrum, de øde strækningers mellemrum, der hvor man er ude, indtil man er inde igen. (Christensen 2000: 64)

Mellomrommene åpner opp for det uforutsigbare, det tillater et pusterom, men er en overgang mer enn et avbrudd. Mellomrommene gir ordene mulighet for å flimre – lik Christensens sommerfugler – i et betydningsmangfold.

Det feltet som oppstår rundt «tenkende» i første Webernvariasjon er en pause som avkrever oppmerksomhet, der «tenkende» får spre sine røtter utover i etterdønningene, men der pausen også ligger forut for ordet, og legger seg over ordet og dets irrganger. Blanklinjen skaper et forståelsens tomrom. Tomrommet skal da ikke tolkes som fraværet av forståelse, men heller som muligheten for dette, det er punktet der negativitet blir produktivt. I kraft av pausen, mellomrommet som er fraværet av et artikulert, meningsbærende språk, skjer en iverksettelse av språket som overskrider en prosaisk betydningsforståelse, der tempoet retarderes og tenkning også skjer utenfor teksten. Det ligger en nerve i mellomrommet, et øyeblikk av uhåndgripelighet, fordi vi i mellomrommet er i bevegelse, vi befinner oss som Christensen sier «mellem vore sanser (...) mellem opmærksomhed og uopmærksomhed» (Christensen 2000: 64). Dermed tar diktet del i den rytme-forståelsen jeg har forsøkt skissere tidligere, som bevegelse og som tilpasning til mange mulige rytmer.

I artikkelen «Reading to Form: The Function of Typographic Blanks in Modern Poetry» skriver professor Yra Van Dijk om muligheten for ikke bare å *se*, men også *lese* tekstens typografiske tomrom: «typographic blancs». (Dijk 2011: 407). Her skisserer hun fem hovedformer for typografiske tomrom i poesi. Den første handler om den metapoetiske funksjonen den kan ha, der tomrommene illustrerer en manglende tillit til språkets evne til å formulere og formidle. Her ligger stillheten som et eldgammelt topos i litteraturen, fylt med den umuligheten som ligger i at poeten *må* tale, mens stillhet er den eneste måte å yte det som ikke lar seg representere rettferd.

This constitutes a paradox at the heart of the modern conception of literature, especially in twentieth century poetry. Georges Bataille directs us to the ultimate problem that in order to say the unspeakable, language is still the instrument needed: “And this difficulty is expressed in this way: *the word silence is still a sound*, to speak is in itself to imagine knowing; and to no longer know, it would be necessary to no longer speak.” Although the poet knows that language in all its imperfection will be inadequate, it will have to make do. (Dijk 2011: 408)

Den andre funksjonen ligger i det ikoniske, enklest illustrert ved figurdiktet. Her er mellomrommet ment å ta del i en visuell meningsskapning i diktet, gjennom å billedliggjøre seg som trykksverte på papiret. Men dette trenger ikke være begrenset til figurdikt, det handler i det hele tatt om det tomrommet selv uttrykker fysisk: «It functions as a pause in reading, but it points forward to the next line as well. The typographic white is what cyclists call a *sur place*: stillness of movement. (...) ambiguous passing and standstill of time» (Dijk 2011: 410)

Den tredje funksjonen hun illustrerer er den metafysiske, som handler om poesiens bruk av det typografiske tomrommet nettopp for å representere det som ikke lar seg representere.

Silence was used to express what is beyond the limits of language. (...) Whether we call it the “au-delà” after Blanchot, or the “Néant” which Mallarmé was aiming for, a silence lies hidden in modern poetry. It is where Nothingness appears, or rather: does not appear. (Dijk 2011: 411)

Jacques Derrida og Maurice Blanchot har begge ofret tekstens pauser og tomrom oppmerksomhet, selv om de ikke har gitt noen fullstendig teori eller tolkning (Dijk 2011: 407). De forestiller seg, i forlengelse av Heidegger, at selv om dette ukjente eller det som ikke kan forestilles, ikke kan nåes så kan en gjennom litteraturen vekke det, åpne døren på gløtt og titte inn. Dermed har moderne litteratur fått en rolle som et «quasi transcendental place» (Dijk 2011: 411).

Fjerde funksjon retter seg mot tomrommets grensefunksjon. Sidens hvite områder kan sees som avgrensningen til trykksverten, og avgrenser dermed poesien og verden utenfor. Tomrommet kan brukes som en måte for å forsøke å oppheve tekstens avstand til verden, som for eksempel hos Apollinaire eller Paul van Ostaijen, ved å oppheve margenes rammefunksjon.

Den siste funksjonen Van Dijk skisserer er de typografiske tomrommenes temporale virkning. Det handler om hvordan poesiens blanke felt, og da særlig en verselinjes avslutning, enjambementet, både representerer pausen eller bruddet i teksten, samtidig som den ber om en videre lesning i søken etter helhet og meningssammenheng. «The distinction between time and space is temporarily annihilated at the end of the line.» (Dijk 2011: 412) Pausen, det blanke feltet, har en

fruktbar tvetydighet. «This is, after all, the place where time is converted into space. There is a delay, but at the same time the text is already *nascent* in the typographic blanks, it already points to the future in which it will take up the thread.» (Dijk 2011: 413)

Dersom vi nå vender tilbake til Ulvens poesi ser vi at det ikke her er snakk om figurdikt, han tar ikke ikonisk i bruk mellomrommene. Det diktene imidlertid har til felles med figurdiktet er at de hele tiden vitner om en oppmerksomhet om seg selv som tekst. Figurdiktet vil alltid, i tillegg til å være tekst og språk, romme en visuell billedforståelse, og således rette oppmerksomheten mot sin språklige begrensning eller transendens. Hos Ulven er ikke dette gjort figurativt på siden. Det typografiske tomrommets ikoniske og liminale funksjon har enkelte fellestrekk idet de retter seg inn mot en direkte visuell opplevelse av teksten. I den grad Ulvens dikt gjør det er det antagelig kun i vår opplevelse av deres typografiske oppsett som det vi bredt kaller dikt. Rent umiddelbart sier ikke diktene så mye om verken pausen eller stillheten kun gjennom å se på dem. Derfor er de heller et forsøk på å oppnå stillhet og pause *gjennom* lesningen. Således tar de typografiske pausene del i Ulvens uttalte forsøk på å retardere lesningen, for å dra ut tiden i søken etter en stillhet.

Det er ingenting som skulle tilsi at disse funksjonene skulle være ekskluderende, og at de ikke skulle kunne oppleves eller oppfattes i ett og samme dikt. På den ene siden kan vi si at Ulvens typografiske tomrom knytter an til det metafysiske, til en forståelse og opplevelse av pausen, i den forstand at den muliggjør ikke en høyere, men en *annerledes* måte å oppleve verden på. Mest fremtredende er nok likevel pausens temporale funksjon i diktene og den produktive tvetydigheten som kan oppstå i pausen. Mangfoldigheten som kan opptre gjennom enjambementet har jeg for så vidt vært inne på tidligere i oppgaven, blant annet så vi hvordan «endte» fikk en dobbel betydning, først som avsluttende og deretter som igangsettende i «Han som skrapte». Dette ordet tar da opp i seg det blanke feltet og enjambementets mulighet for å romme et betydningsmangfold, og gjennom dette eksistere i en stillstand der tid og rom konvergerer. For på et vis stopper linjen opp ved «endte», den fullfører ordet, samtidig åpner linjen seg ut mot tomrommet og stillheten, og gjennom denne pausen dras ordet mot en videre lesning, mot igjen å sette i gang bevegelse. «What the typographic blanks make possible is impossible in real life; to stop time without a deadly stillness;

stagnation in movement.» (Dijk 2011: 413) Pausen, mellomrommet, er et forsøk på å retardere og kontrollere tiden, men det er også et forsøk på å bryte ut av den individuelle og umiddelbare tidsforståelsen, for i mellomrommet å kunne operere i en sansningens og (u)oppmerksomhetens grenseland.

Mellomrommet som et krysningspunkt for tid og rom er noe også Barthes uttrykker i forelesningsrekken han holdt ved Collège de France fra 1978 til 1980 og som utkom posthumt under den engelske tittelen *The Preparation of the Novel* (2011, fransk original *La préparation du roman* 2003). I sin diskusjon om Haiku-diktet trekker han frem det japanske begrepet *Ma*, som betyr både tid og rom, og dermed også tomrom, mellomrom, og pause. Begrepet innebærer den japanske forståelsen av tid/rom, som ikke setter et skarpt skille mellom disse slik vestlig filosofi gjør. Å tenke rom innebærer da alltid også å tenke tid, og begge deler er forstått som intervaller av bevegelse. Barthes omtaler dette som «the Interval of Space-Time» (Barthes 2011: 55), og dette romtidsintervallet utgjør nettopp en grense i språkets uttrykksevne. I dette ligger opplevelsen av ikke å kunne fastholde tilstandene i språket, at ordene blir noe annet før en rekker å ta dem inn over seg. Vi ser dette ganske tydelig i «Han som skrapte», der «endte», i mellomrommets bevegelse, får sitt betydningsmangfold, men det gjør også selve dyret uforutsigbart, da det nettopp er i overgangen at dyret gis liv og setter på sprang.

For alle disse tre, Christensen, Dijk og Barthes, ser vi at mellomrommet opererer i en grensesone, og åpner for det uforutsigbare, uforståelige, og unevnelige. Mellomrommet uttrykker noe i språkets grenseland og stiller leseren overfor et nærværende fravær. Alferi snakker om å lytte til en stum rytme, Ulven om musikken som lytter «den har funnet noe stunt», eller hulen som lytter til sine egne lyder forsvinne. Det vi ser er tilbakevendende er at det handler om et fravær, og et forsøk på å forstå hva dette fraværet innebærer, for det er også tydelig at det finnes noe i fraværet, noe som kan søkes. Det ligger en umulighet i å lytte etter det stumme, eller for den saks skyld å skulle lese tomrommet (fraværet av tekst). Samtidig uttrykker disse formuleringene at den som leter kan finne, men kanskje er det viktigste ikke hva en finner, men hvordan en leter. Dette er en lytting som overskrider det bare å høre.

Mellomrommet kan sees i forlengelse av pausen og stillheten, de representerer noe av det samme, på litt ulike nivåer i lesningen. Både mellomrommet, pausen og

stillheten er et forsøk på å strukturere og kontrollere tiden, eller opplevelsen av denne, samtidig som det gjennom dem trer inn en form for kaos i teksten, fordi de beveger seg mellom to meningsbærende uttrykk som de både skiller seg fra, men også bringer sammen og tilhører.

Mellomrommet er dermed ikke et rent fravær, men muliggjør fornyelse gjennom negativitet. Mellomrommet representerer i teksten det samme som hulen representerer, og som også for så vidt pausen og stillheten representerer i lesningen: møtet med annethet. Naturen og hulen representerer en form for negativitet i betydningen annethet, noe uforståelig og tilsynelatende utilgjengelig, men først og fremst annerledes. I møtet med hulen utsettes leseren for en annen tid- og romforståelse. Vi konfronteres med en individuelt uoverskuelig tid som lever i jordens materialitet og objekter. Dermed konfronteres leseren med en opplevelse av sin egen individuelle begrensning og subjektive erfaring. Samtidig forkludres dette i teksten gjennom usikkerheten rundt det implisitte lyriske jeg'et, rundt hvem eller hva som faktisk tenker, sanser og taler. Om det finnes en jeg-instans, hvem eller hva er da dette? Naturen og hulen representerer en annethet, og den er noe annet enn så lenge vi forstår verden ut fra «jeg», inndelt i subjekter og objekter som opererer på ulike nivåer.

Pausen er der verden pipler inn i teksten, eller kanskje teksten ut i verden. Kanskje kan vi si, med et begrep lånt av Inger Christensen, at det er her *avrealiseringen* finner sted. I essayet «Afrealisering» fra *Del af Labyrinten* tar Christensen til orde for en avrealisering, en form for poststrukturalistisk dekonstruksjon av subjektet. Kulturen er preget av en realisering, av en stadig omsetting til virkelighet, på alle nivåer: i arbeidet, i økonomien, i handlingen, i erfaringen og i språket. Avrealiseringen er verken en forkledd realisering eller en enkel motsetning (at den skulle bety uvirkeliggjøring). Avrealisering har heller å gjøre med det å ta inn over seg de nivåforskjeller motsetningsforholdet mellom objekt og subjekt har konstruert. Subjektet er underkastet, mens objektet er oppkastet eller utkastet. Men denne forestillingsverden (som vi selv har laget) ble stadig større, og bandt subjektet til betraktningen, det underkastet subjektet sitt eget utkast – men på et annet nivå. Dette skjer fordi «jeg» som setningssubjekt er et stedfortredende ord og funksjon, en stedfortredende realitet. «Jeg» er stedfortredende for verden som helhet, «(...) universet om man vil, naturen, det biologiske rum» (Christensen 1982: 133). En tillit til og forundring over at vi er

underkastet denne stedfortredende funksjon er den eneste måte vi kan begynne å forstå. «Det biologiske rum har ladet en del af sit formeringsprogram (mennesket) ledsage af den særlige sindstilstand, der hedder “jeg”.» (Christensen 1982: 133). Dette «jeg» er også poesiens jeg, men det er ikke personen jeg, det er «(...) det biologiske rum, verden, der bruger ordet “jeg” for at kende sig selv.» (Christensen 1982: 133) Denne gitte verden får bevisstheten til å undres om den gjennom de strukturer den har utviklet kan fullkomment speile det som allerede er.

Jeg leser dette som at Christensens subjekt på en og samme tid tar inn over seg at det er skilt ut og befinner seg på et annet nivå enn objektene og verden rundt, samtidig som jeg'et er en stedfortredende funksjon og også alltid *er* verden, naturen.

Når det hos Ulven oppstår en forvirring rundt hvem det er som sanser og tenker i hulen oppstår det en perspektivendringen på subjektet som setter spørsmålsteget ved hva det lyriske jeg'et, som alltid er implisitt, egentlig representerer. Dermed står vi overfor en form for annethet ved at en ikke vet hvem som taler, tenker eller sanser. Dette kan vi se i forlengelse av den økokritiske diskusjonen om forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. I hulen tar ikke Ulven utgangspunkt i mennesket, men genererer like fullt bilder som er gjenkjennelige og tilgjengelige for mennesket. Når den menneskelige jeg-instansen fjernes har diktene et annet punkt å tale fra. Det er ikke en ren fenomenologisk undersøkelse, noe Oftedal Andersen viste da han sa Ulvens dikt også baner vei for en a-fenomenologisk lesning. Spørsmålet om hvem som sanser gjør at like mye som hvordan noe trer frem for oss gjennom sansene er det en undersøkelse av sansningens grenser og grenseland. Det oppstår en forvirring rundt hvis forståelseslogikk en forholder seg til, hvilket er et forsøk på å tenke seg et liv som ikke er filtrert gjennom mennesket sanser. Heller ikke er dette en strukturalistisk verden. Snarere er det en opplevelse av at teksten ikke kan løsrives fra verden, og er et forsøk på å viske ut avstanden mellom naturen og språket – og forståelsen.

Inger Christensen blir ofte omtalt som systemdikter. Hun fjerner et menneskelig utsigelsespunkt for diktene nettopp gjennom å ta utgangspunkt i naturens, matematikkens og språkets systemer. Systemene hos Christensen er ikke løsrevet fra verden, men forsøker heller å utviske avstanden mellom naturen og språket. Christensens *alfabet* er strukturert etter alfabetet og Fibonaccis tallrekke. Dette er strukturer som ikke er menneskelige, men som genererer bilder vi som mennesker kan

kjenne oss igjen i. Christensen starter sin poetiske verden i matematikken og grammatikken, altså med et ikke-menneskelig utgangspunkt. Fibonaccirekken er også en som illustrerer et vanlig vektprinsipp i naturen, den finnes blant annet i kongler, solsikker og bienes formering. Dermed blir systemene utgangspunkt for hele diktningen, mens Inger Christensen selv trekker seg tilbake. «Når jeg skriver digte, kan jeg finne på at lade, som om det ikke er mig, men sproget selv, der skriver» skriver hun i *Hemmelighetstilstanden*. Det systemet hun i *Alfabet* bygger opp viser imidlertid også sin egen skjørhet, i hvor lett det kan la seg ødelegge.

atombomben finnes  
Hiroshima, Nagasaki  
Hiroshima den 6.  
august 1945  
Nagasaki den 9.  
august 1945 (Christensen 1981: 21)

Dermed muliggjør det ikke-menneskelige utgangspunktet gjenkjennelse og gjenklang i mennesket, men viser også en menneskelig tilstedeværelse i systemene, som finnes i randsonen, og hele tiden truer med å bryte det ned. I syklusen «Musikken kan vente» tar Ulven utgangspunkt i et system, i et tallsystem. Men det er kun som strukturering, hvilket gir syklusen en sterkere tilhørighet i musikken enn i matematikkens systematisering. Diktene har for så vidt et noe annet utgangspunkt enn Christensens: jordens systematisering og lagring av egen tid i sin materialitet. Også hos Ulven finnes tilstedeværelsen av noe menneskelig i randsonen. Det finnes et neandertalerbarn, et «du», og et «han» som skraper. Men disse blir aldri talende, blir aldri skikkelser som tar form som handlende. Neandertalerbarnet tilhører hulens mineralformasjoner, «han» tar form som noe pre-menneskelig, noe fra en fordums tid, før språket, før skriften. Heller ikke ligger det et strukturerende matematisk prinsipp til grunn for hvordan verden blir til. Da kan vi heller tenke oss at det er hulen selv som taler, eller at poesien «jeg» tar del i hulens biologiske rom, i verden «for å kende sig selv» (Christensen 1982: 133).

At hulen «tenker» er i utgangspunktet absurd, men hva innebærer egentlig dette? Nettopp her er det hulen utgjør et møtepunkt for mennesket og natur, og for en økokritisk interesse for forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige (og (u)muligheten for å forstå det siste). Naturens tenkning og sansning uttrykker noe



som ikke umiddelbart svarer til vårt sanseapparat, samtidig skaper teksten bilder som er gjenkjennelige for mennesket. Å tre inn i hulen er å tre inn i en logikk som er en annethet, men som vekker (ny) menneskelig forståelse. Når hulen tenker, innebærer det en annen måte å tenke på, hvilket fører til et møte med annethet, hulen *er* annethet. Den taler dermed til oss gjennom noe vi umiddelbart ikke kan forstå, gjennom noe som er utenfor og som dermed utgjør noe negativt, men det kan i seg selv bli produktivt – et negativt punkt som genererer noe nytt.

Å koble økokritikken til Ulven er ikke et forsøk på å lese inn forurensning og økologiske sammenbrudd, men heller å forsøke å forstå hans undersøkelse av brytningspunktet mellom menneskets og naturens logikk på en ny og produktiv måte. Naturmotivet og det forgjengelige er mye lest hos Ulven, som noe nesten utopisk. Hos Kampevold Larsen handler å være «vann i vannet» om å unnsnippe det menneskelige, men er en resignasjon, kanskje en pessimisme, knyttet til umuligheten av dette. Ulven kan bidra inn i den økokritiske diskusjonen gjennom muligheten for å erfare det ikke-menneskelige. Dette er ikke et forsøk på å lete i hans tekster etter miljøaktivisme, men heller å åpne tolkningene av hans dikt på en måte som aktualiserer arbeidet han har gjort i brytningen mellom det estetiske og det eksistensielle – om muligheten for å la verden tale og for å forstå eller representere naturen, som kanskje er uforståelig og urepresentabel. Dette skjer hos Ulven gjennom det å lytte. Når tid og rom konvergerer i pausen og mellomrommet er dette et forsøk på å oppnå en stillhet. Men denne stillheten er ikke en resignasjon, et slutt punkt, men en negativitet som i neste omgang kan lede til noe positivt (lik «endte» i «Han som skrapte» gjennomgår en transformasjon fra avsluttende til igangsettende). I stillheten kan det vokse frem en fornyelse, en perspektivendring og en utvidelse.

Pausen og stillheten i Ulvens tekst handler i stor grad om tekstens evne til å fastholde øyeblikkets suksessjon, til å temme tiden. Det er muligheten til å stanse, i det umiddelbare, i flyten. Dermed vendes sansningen, for det er ikke snakk om at teksten avføder, etablerer eller søker en lyd, men heller søker den mot pausen, mot hva som oppstår i det teksten stopper opp. Stillheten er muligheten for å lytte, en lytting som tar opp i seg et nærvær av noe fraværende (som er hva stillheten er) som skaper en spenning som etablerer en lydhørhet og et lyttende modus. For til syvende og sist er det det pausen handler om: å lytte.

## 4.4 Å lytte

Stillheten hos Ulven er ikke et lydisolert rom, det lydisolerte eksisterer ikke. Stillheten som skapes i vekslingen mellom lyd/ikke-lyd er en sitringens pause. Det er stillheten som lar seg fylle opp av alle omkringklingende lyder, alt du ikke var deg selv bevisst at allerede lå der, eller forventningen om det kommende. Pausen underkaster seg verken strukturalistiske systemer eller en fenomenologisk erfaring, men er et rom og et øyeblikk – et intervall – der kaos tillates. Den er der stillheten, dragkampen mellom det fraværende og det nærværende, det representable og u-representable i språket kulminerer. Jeg vil i den forbindelse trekke to analogier. Den første handler om det fysiske ved stillheten, den andre retter seg mot lyttingens oppmerksomhet overfor stillheten.

Det finnes, ofte brukt som et musikalsk eksperiment, fullstendig lydtette rom. Erfaringen av å stå i dette rommet er imidlertid at stillheten ikke er lydløs. I det alle omkringliggende lyder i verden stenges ute og du vakuumeres, blir du var alle lyder som eksisterer bare i kraft av deg: pusten, hjerteslagene, lyden av blodet som pumper og pumpes gjennom kroppen, som når du legger en konkylie til øret og hører blodet suse. Dette er en stillhet som rommer hele kroppen, som idet alle verdens lyder stenges ute, gjør det klart at du selv *er* lyd, i betydningen kroppslige, konstante bevegelser og operasjoner. Det lydløse eksisterer ikke fordi det finnes noe eller noen som lytter, og denne noen er også kropp. Hulen blir oppmerksom på sine egne lyder, hvilket er dens egne bevegelser som hele tiden omformer den, men som også sørger for at den fortsetter å være. Dråpene som renner langs hulen er kroppens blod, lyden av dråpene hulens hjerteslag, naturens rytme.

En annen interessant analogi til den ikke-stille stillheten er den amerikanske komponisten John Cage musikalske eksperimenter. I sin musikk arbeider han aktivt med hva stillheten kan bety, eller hva den kan romme. For det eksisterer ikke her noen stillhet. Idet publikum lytter til musikken er det hele tuftet på den bevissthet han forsøker skape rundt alle lydene som spiller inn på fremføringen av en komposisjon, lyder som i et klassisk stykke vil karakteriseres som støy, utenforstående og avbrytende, men som Cage forsøker eksperimenterer med som deler av komposisjonen. Aller tydeligst er nok dette i stykket «4'33'», som er navngitt basert på fremføringstiden ved urfremførelsen. Dette stykkets partitur består rett og slett av seks linjer, der linje en, tre

og fem teller følgende I, II og III, mens i linjene mellom dem står skrevet «taget», hvilket i musikkterminologien betyr pause. Det legger altså kun føringer for at komposisjonen består av tre deler, og tre påfølgende pauser. Ved fremførelse har disse pausene blant annet blitt markert ved å lukke lokket på pianoet, men uansett består det kun av lydene som eksisterer rundt fremførelsen – og ikke minst av forventningen om at noe skal skje. Slik blir Cages stillhet ikke bare en stillhet fylt med lyder, men også en stillhet fylt med forventningen og forhåpningen om en forandring, og ikke minst bevisstheten rundt seg selv som lyd.

Det er mye av det samme jeg mener vi finner i Ulvens stillhet, det er et forsøk på å synliggjøre stillheten i teksten gjennom ikke-teksten, gjennom å avbryte seg selv som tekst. Og det har de samme to virkningene, både den sitrende, kroppslige forventningen, og den tilbakeskuende, kontemplerende bevissthetsmuligheten. Det første eksempelet viser at fysisk stillhet i en faktisk verden er umulig (hvilket er noe også Ulven selv uttrykker i *Vagant*). Det andre tar inn over seg dette, og søker, lik Ulvens tekster, stillheten nettopp gjennom å la den fylles opp av fraværet. For ettersom stillheten er en umulighet blir lyttingen det nærmeste vi kan komme den. Stillheten krever lytting, men lyttingen er selv en produserende handling.

Når Ulven iverksetter lytting i hulen gjennom en insistering på lydene, pausen og hørselen har dette særlig to implikasjoner. For det første avler det spørsmålet om hvem som lytter (både forstått som det å sanse – å høre – og som den fortolkende og abstraherende aktiviteten det å lytte kan være). For det andre handler det om hva det å lytte innebærer og muliggjør. Å lytte i mellomrommet og i pausen, er å lete etter fraværet, det er å innstille seg på å forstå det ikke umiddelbart tilgjengelige og tilstedeværende. Ulvens individsløse lytting er en del av en avrealisering der det menneskelige er tilstedeværende, men den individuelle erfaring er desentralisert. Mennesket og det menneskelige er absolutt til stede, men det er ikke et bestemmende, og viktigere: avgrensede, utgangspunkt for forståelse og erfaring. Mennesket utgjør en del av naturen. Slik igangsettes en lytting til naturen og til hulen, en undersøkelse av forholdet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, mellom bevissthet og sansning, og ikke minst er det en undersøkelse av spørsmålet: *Kanskje handler det ikke kun om oss?*

Hulen utgjør et lukket rom. Den står som en avgrensning fysisk, som en lukkethet i jorden, adskilt fra den øvrige verden utgjør den et mikrokosmos. I denne oppgaven har den også fungert som en avgrensning av mitt studium og av tekstutvalget, men hulen fungerer også som en avgrensning for en undersøkelse av verden som gjør det mulig å utvide forståelsen. For innenfor denne avgrensede romligheten overskrider Ulven menneskets evne til temporal forståelse, den individuelle kortsiktige erfaring. Slik utgjør hulen en avgrenset størrelse som representerer en annethet. I hulen igangsetter Ulven et arkeologisk arbeid som avdekker i lag, der det som ikke lenger selv kan tale får komme til orde, og der alle tider eksisterer parallelt ved at i hulen konvergerer mennesket, tegnet (det vil si språket) og naturen.

Tiden er fysisk tilstede i hulen og kommer til uttrykk også gjennom hulens materielle utforming. Det skjer en romliggjøring av tiden, estetiskteoretisk så vel som rent fysisk, som når Ulven i femte Webernvariasjon omtaler pausen som «stor». Den temporale pausen romliggjøres, den approprierer hulens utforming og egenskaper, og idet den romliggjøres kan den også romme noe, og dermed undersøkes. I «Han som skrapte» trådte en forgangen tid frem i lyset gjennom det tegnede dyret på huleveggen. Dette tegnet vitnet om en engang menneskelig tilstedeværelse i hulen som gjennom dyret befestet seg i huleveggen. Gjennom naturens langsomme tid og hulens materielle standhaftighet som beskyttet tegnet og tok dyret opp i seg, foretar Ulven en undersøkelse og gjenopplivning av tidligere tider som muliggjør en undersøkelse av hele den menneskelige bevissthets tid.

Disse ulike tidsdimensjonene er imidlertid ikke begrenset til en bevissthet om tidligere tiders eksistens, om erkjennelsen av at en gang eksisterte det mennesker som risset sine tegn i bergveggen. Det er også en revurdering av hele vår tidsforståelse. De ulike tidene forsøker i hulen å presse seg på samtidig, og utfordrer med det menneskets begrensede og i dag lineære forståelse av temporalitet. Ulven kontrasterer en musikalsk tid, en tekstlig (lesingen/skrivingens) tid, en individuell (du'et og jeg'ets) tid, en historisk tid og en naturens langsomme tid (som i seg selv er flere, men som har til felles en likegyldighet). Denne kontrasteringen handler om muligheten for å operere med ulike tidsmålestokker og tidsopplevelser, slik at samtidig som hulen konfronterer mennesket med en individuell begrensning åpnes det for en unik mulighet for perspektivendring, for menneskets mulighet til å *forsøke* å forstå tidsperspektiver og -

opplevelser som ikke nødvendigvis er dets mest umiddelbare, og for muligheten til å stille spørsmålet: Kanskje handler det ikke kun om oss?

Tiden i hulen gjøres fysisk og kommer til uttrykk gjennom hulens romlige forandringer og stadige (om)dannelser. Denne fysiske forandringen er hva som gjør at hulen fortsetter å være, samtidig som den alltid er i bevegelse, alltid dannende, alltid territorialiserende. Disse bevegelsene og romlige forandringene over tid, signaliseres først og fremst gjennom lydene hulen lager. Lydene i hulen – vanndråpene, huleorkesteret – er ikke menneskelige, men består av hulens og naturens egne lyder. Lydene er viktige først og fremst som vekslingen mellom lyd og ikke-lyd, som illustrerer en pause (en musikalsk tid), men som også avføder en oppmerksomhet rundt lyden som handler om det å lytte. (Barthes, fra å høre til å lytte) Den mørklagte hulen er blind, men den avgir lyder som medfører en lytting. Spørsmålet blir imidlertid: Hvem lytter?

Fraværet av jeg'et, men det stadige nærværet av sansing og tenking gjør at spørsmålet om hvem som sanser melder seg. Gjennom «Han som skrapte» avskrives subjektet, samtidig skjer en overføring av subjektivitet, i betydningen hvem eller hva som er den handlingsgenererende, fra å være mennesket (som trer inn i objektenes rekke) til å bli naturen, og tegnet – for her hviskes skillet ut. «Han» er tilstedeværende i hulen gjennom tegnet, men tegnet igjen tilhører nå bergmineralene og naturen, og kan ikke lenger løsrives fra disse. Dermed finnes mennesket i hulen, men det er ikke dette «han» som sanser eller opplever. Snarere tilhører sansningen den «tenkende» grotten som «hører sine egne lyder forsvinne». Tidstematikken blir dermed en del av posisjonen diktet tales fra. Slik konfronteres leseren med en individuell tidsopplevelse, nettopp gjennom avskrivningen av det bestemmende individet. Mennesket som en gang handlet og opplevde, som satte spor etter sin oppfatning av verden rundt ham, nettopp i dennes materialitet, blir en del av naturen og av tegnet han avsatte, som igjen approprierer sansningen. Vi kan lese dette som et forsøk hos Ulven på å få språket til å nærme seg naturen og visa versa, på å hviske ut skillet. Tegnet og språket tar del i naturen, og naturen rommer språket. I «Klør krafser» så vi særlig hvordan tegnet ble en del av naturen. Diktet formidler en lesning som er sansende, som må være sansende for å erfare en verden som ikke taler dens språk. Sansningen tilhører både skriften og lesningen, hvor både mennesket og naturen er nærværende og delaktige i språket.

Skillet mellom naturen og menneskets språk hviskes ut og mennesket, tegnet (språket) og naturen konvergerer gjennom huleveggen. Hulens materielle, nesten fysiologiske utforming blir bestemmende for forståelsen ikke bare av mennesket, men også av naturen og historien som altoverskyggende. Vi ser dette blant annet i hvordan femte Webernvariasjon påkaller neandertalerbarnet, som settes i en direkte forbindelse med et nåtids du, kun gjennom mineralformasjonene i hulen. I et økokritisk perspektiv bidrar her Ulven til det å kunne tenke annerledes om samspillet mellom natur og kultur, mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige.

Hulemaleriet er det som gjør at mennesket i «Han som skrapte» blir tilstedeværende i hulen, samtidig vitner det om fraværet av mennesket, og konfronterer oss med menneskets begrensede individuelle utstrekning i tid og rom på jorden. I hulen hviskes skillelinjene mellom det nærværende og det fraværende ut, da all tid er like gyldig. Dette utgjør også et metaperspektiv, om tekstens mulighet til å negere som er muligheten for å gjøre det nærværende fraværende. Språkets mulighet for å negere er å presisere nærværet av noe fraværende. I hulen eksperimenterer Ulven med vår opplevelsen av hva som er fraværende og nærværende. Dette er en leting i fraværet som avføder en innstilling, en lytting, og som kan bidra inn i en økokritisk diskurs.

Det handler om en økokritisk vektlegging av evnen til å lytte til og etter annethet. Som Kate Rigby skriver i «Ecocriticism», og som jeg diskuterte i andre kapittel: det handler kanskje ikke fullt så mye om naturens manglende evne til å tale som menneskets manglende evne til å lytte (Rigby 2015: 137-138). Hulemotivet konsentrerer fraværet på en romlig måte som muliggjør å undersøke hva dette fraværet innebærer. Det forhenværende og ikke-lenger-nærværende gjøres gjeldende i hulen nettopp gjennom naturens materialitet. Alle tider gjøres nærværende i hulrommet, hvilket muliggjør både at ulike tidsdimensjoner nærmer seg hverandre samt at ulike tidsforståelser får operere og kontrastere hverandre. Ulven konfronterer i hulen leseren med et tids- og rytmemangfold som ligner den Lefebvre etterlyser hos rytmeanalytikeren og som jeg nevnte helt innledningsvis i denne oppgaven:

But look at those trees, those lawns and those groves. To your eyes they situate themselves in a permanence, in a spatial simultaneity, in coexistence. But look harder and longer. (...) Go deeper, dig beneath the surface, listen attentively instead of simply looking, of reflecting the effects of a mirror. You thus perceive that each plant, each tree, has its rhythm, made up of several: the trees, the flowers, the seeds and fruits, each

have their time. (...) Continue and you will see this garden and the *objects* (which are in no way thing) polyrhythmically, or if you prefer *symphonically*. (Lefebvre 2004: 31)

Fuglene, jorden, dråpene, dyret skrapte i huleveggen og han som skrapte. De utgjør alle forskjellige rytmer, i tid og rom, som Ulven i hulen gjør tilgjengelige, men de krever et lyttende øre.

Hulen, pausen og mellomrommet illustrerer det samme, og er bygget opp på samme måte. De opererer alle i grenselandet mellom tid og rom, i et *Ma* der de konvergerer. De utgjør miljøer der bevegelse konstant foregår, og der det ukontrollerbare og uforutsigbare kaos har mulighet til å eksistere. Mellomrommet er grensesonen mellom det nærværende og det fraværende, det håndgripelige og det uforståelige. Her lever kaoset, men også rytmen, som i følge Deleuze og Guattari er miljøenes mottiltak mot kaoset som hele tiden truer med å invadere dem. I mellomrommet, lik i femte Webernvariasjons huleorkester, finnes en sitrende ventetid. Ventetiden, pausen og mellomrommet tar del i Ulvens interesse for hva stillhet i litteraturen innebærer og muliggjør. Dette er et formprosjekt der han forsøker å retardere tempoet og kontrollere tiden gjennom pausen og mellomrommet. Men det er også en søken etter stillhet for gjennom den å kunne lytte, og få verden i tale. Diktets form og tematiske rytme knyttes sammen, de er begge bevegelser med kroppslig og cerebrale konsekvenser. Bevegelsen i hulrommet og lydene utgjør en rytme som konstruerer et territorium, og møter med ulikhet, med andre rytmer og miljøer, en bevegelse som vi gjenfinner i mellomrommets form.

Når jeg'ets rytme møter naturens rytme, som står for en annethet, er det samtidig et møte med en rytme som jeg'et er innleiret i og utformet av. Når Christensen snakker om en avrealisering er dette en dekonstruksjon av individet. Ved å lese dette i et økokritisk perspektiv får denne tanken en politisk og kulturell betydning. Det handler om hvordan forstå og operere i grenselandet mellom det avgrensede (og begrensede) individ, og en verden det hele tiden tar del i. Dette møtet forgår også hos Ulven. I hulen foretar han en undersøkelse i språket om forholdet mellom mennesket og naturen. Mennesket skiller seg ut ved å konstruere et jeg, men i Ulvens dikt avskrives dette jeg'et som bestemmende for erfaringen av verden. Det handlende, tenkende og formidlende er ikke lenger et menneskelig jeg, men i dekonstruksjonens apokalypse oppstår snarere en forvirring rundt hvem eller hva som formidler. Det finnes i hulen en

sansning og tenkning som verken ene og alene tilhører mennesket eller naturen, men som impliserer både det menneskelige og det ikke-menneskelige, naturen, språket og skriften. Avskrivningen av subjektet er ikke en avskrivning av det menneskelige, men et forsøk på å forstå det intrikate samspillet de inngår i. Konfrontasjonen med annethet i hulen iverksetter dermed en lytting til naturen og til teksten som, i et økokritisk perspektiv, hegner om annethet og samspillet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. Denne annetheten utgjøres av en omstrukturering av temporaliteten, som befinner seg på et motiv-, tema- og formplan, der pausen, mellomrommet, utgjør et forsøk på å kontrollere tiden. Pausen og mellomrommet representerer en annethet i form av en negativitet eller et fravær. De introduserer det uforståelige i grensesonen mellom det representable og det u-representable, i språkets ytterkant. Det er gjennom den at naturen selv taler, og at den lesende lytter.

Det menneskelige er altså til stede i hulen, men som del av naturen – kanskje ikke sekundær til denne, men alltid innleiret i den. Det er det Inger Christensen og begrepet om avrealisering kan bidra med: å forstå mennesket som konstruerer et jeg også som mennesket som kan ta del i jordens tid og rytme, i objektens verden. Det vi ser hos Ulven er et forsøk på å ikke la mennesket være bestemmende for hvordan naturen uttrykkes i språket. Like mye som det er et spørsmål om hva naturen kan fortelle oss om mennesket, så muliggjør et økokritisk perspektiv på Ulven å snakke om hva naturen forteller oss om det ikke-menneskelige, om menneskets tilkortkommenhet og om mennesket som natur – og ikke minst er det et spørsmål om hvordan den kan fortelle dette. Det er her lyttingen i stillheten blir essensiell, fordi den er å skifte fokus fra å skulle fortelle og forklare, til å undersøke og oppleve. Dermed er det hos Ulven ikke bare hulen som er blind, men også skriften og den lesende, slik at de også skal ta del i lyttingen og følingen som avfødes i pausen. Det er å lytte til tidligere tider og til naturen, i et forsøk på å forstå verdens uoverskuelighet – proporsjoner mennesket aldri fullt kan ta inn over seg – men det igjen er i seg selv verdifullt å ha forståelse for. Det er nettopp her Ulven og en økokritisk tradisjon har mulighet for å belyse hverandre. For Ulvens utgangspunkt er jordens lagring av egen tid, som også rommer mennesket, i sin materialitet. Og gravingen i jordens lag er et forsøk på å lytte til en natur som rommer et tids- og perspektivmangfold. Å lytte til og i naturen er å lytte til dimensjoner som utfordrer menneskets tidshorisont.



# Litteratur

- Alferi, Pierre. 2015 [fr. orig. 1991]. *Å lete etter en setning*. Overs. Gunnar Berge. Moss: House of Foundation
- Andersen, Hadle Oftedal. 2014. «Auget og den fordømte kroppen. Om Tor Ulvens nyansering av Merleau-Pontys kunstsyn» i *Edda* vol. 3. ss. 209-221
- Andersen, Hadle Oftedal. 2005. «Musikken i grotta. Om tilhøvet mellom det rytmiske og det visuelle i Tor Ulvens lyrikk» i *Kunstens rytmer i tid og rom*. Red. Sissel Furuseth. Trondheim: Tapir. ss. 301-314
- Andersen, Hadle Oftedal. 2003. «Tid og ettertid. Om Tor Ulven og (kunst-) historia» i *Steinens hvorfor er ditt hvorfor Om Tor Ulvens forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Oslo: Unipub. ss. 37-58
- Barthes, Roland. 2013 [fr. orig. 2002]. *How to Live Together. Novelistic Simulations of some Everyday Spaces*. Overs. Kate Briggs. New York: Columbia University Press
- Barthes, Roland. 2011 [fr. orig. 2003]. *The Preparation of the Novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978–1979 and 1979–1980)*. Overs. Kate Briggs. New York: Columbia University Press
- Bataille, Georges. 1996 [fr. orig. 1957]. *Erotismen*. Overs. Agnete Øye. Oslo: Pax
- Bataille, Georges. 1989 [fr. orig. 1973]. *Theory of Religion*. Overs. Robert Hurley. New York: Zone Books
- Bate, Jonathan. 1991. *Romantic Ecology. Wordsworth and the environmental tradition*. London: Routledge
- Bate, Jonathan. 2000. *The Song of the Earth*. London: Picador
- Bjerke, André. 1956. *Rim og rytme. En liten verselære*. Oslo: Aschehoug
- Borge, Torunn og Henning Hagerup. 1999. *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Oslo: Tiden
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell
- Char, René. 1985. *Raseri og mysterier: dikt og aforismer*. Overs. og utvalg ved Tor Ulven. Oslo: Gyldendal
- Christensen, Inger. 2002 [orig. 1979]. *Brev i April*. København: Gyldendal

- Christensen, Inger. 2000. *Hemmelighetstilstanden*. København: Gyldendal
- Christensen, Inger. 1982. *Del af Labyrinten. Essays*. København: Gyldendal
- Christensen, Inger. 1981. *alfabet*. København: Gyldendal
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 2005 [fr. orig. 1980]. *Tusind Plateauer. Kapitalisme og Skizofreni*. Overs. Niels Lyngsø. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler
- Djik, Yra Van. 2011. «Reading the form: the function of topographic blanks in modern poetry» i *Word & Image*. Vol. 27, nr 4. Routledge. ss. 407–415. Her gjengitt etter <<http://dx.doi.org/10.1080/02666286.2011.589569>>
- Elden, Stuart. 2004. «Rhythmanalysis: An Introduction» i *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* av Henri Lefebvre. Ovr. Stuart Elden og Gerald Moore. London: Continuum
- Fafner, Jørgen. 1989. *Digt og form. Klassisk og moderne verselære*. København: Reitzel
- Fjørtoft, Henning. 2011. *Jordsanger: økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. Doktorgradsavhandling, Trondheim, NTNU
- Frank, Joseph. 1945. «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts» i *The Sewanee Review*. Vol. 53, nr 4. The John Hopkins University Press. ss. 643–653
- Frank, Joseph. 1945. «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts» i *The Sewanee Review*. Vol. 53, nr 3. The John Hopkins University Press. ss. 433–456
- Frank, Joseph. 1945. «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts» i *The Sewanee Review*. Vol. 53, nr 2. The John Hopkins University Press. ss. 221–240
- Garrard, Greg. 2012. *Ecocriticism*. London/New York: Routledge
- Glotfelty, Cheryll. 1996. «Introduction» i *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Red. Cheryll Glotfelty og Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press
- Greve, Anniken. 2003. «Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens lyrikk» fra *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Oslo: Unipub. ss. 69–82
- Gregersen, Martin og Tobias Skiveren. 2016. *Den materielle drejning : natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag

- Gregersen, Martin. 2017. «Litteratur og natur. En kort introduktion til økokritik» i *Bøymen* nr.3/17. Oslo ss. 8–19
- Haagen, Alf van der og Cecilie Schram Hoel. 2013 [1993]. «Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt ildfast glass» opprinnelig trykket i *Vagant* 4/1993, her gjengitt etter: <<http://www.vagant.no/et-sprak-som-gloder-men-som-later-som-om-det-ligger-under-kaldt-ildfast-glass>> lastet ned 04.10.2017
- Hansen, Peter S. 1967. *An Introduction to Twentieth Century Music*. Boston: Allyn and Bacon
- Hartmann, Lone. 2007. *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Odense: Syddansk Universitetsforlag
- Holm, Andreas Vermehren. 2015. *Antropocæn Kreatur*. Moss: House of Foundation
- Hånes, Øivind. 2013. *Desibel spirit*. Oslo: Gyldendal
- Kerridge, Richard. 1998. «Small Rooms and the Ecosystem. Environmentalism and DeLillo's White Noise» i *Writing the Environment. Ecocriticism and literature*. Red. Richard Kerridge og Neil Sammells. London: Zed Books
- Larsen, Janike Kampevold. 2008. *Å være vann i vannet. Forestillinger og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal
- Larsen, Janike Kampevold. 2007. *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Universitetet i Oslo
- Lefebvre, Henri. 2004 [fr. orig. 1992] *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Ovsr. Stuart Elden og Gerald Moore. London: Continuum
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1874 [tysk orig. 1776]. *Laocoon*. Ovsr. Robert Phillimore. London: Macmillan and co.
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verselære*. Oslo: Universitetsforlaget
- Midgley, Mary. 2001. *Science and Poetry*. London: Routledge
- Mitchell, W. J. T.. 1980. «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory» i *Critical Inquiry*. Vol. 6, nr. 3. The University of Chicago Press. ss. 539–567
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000 [fr. orig. 1964]. *Øyet og ånden*. Ovsr. Mikkel B. Tin. Oslo: Pax
- Neple, Anemari. 2016. «Vi fortsetter forbi ordenen»: *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. Doktorgradsavhandling ved Universitetet i Bergen

- Rigby, Kate. 2015. «Ecocriticism» i *Introducing Criticism in the 21st Century*. Red. Julian Wolfreys. 2. utgave. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Schatz-Jakobsen, Claus. 1999. «Kritikkens natur: Den “økologiske vending” i litteraturkritikken» i *Kritik* nr.140 ss. 6–11
- Smith, Douglas. 2004. «Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture» i *French Studies: A Quarterly Review*. Vol. 58, nr. 2. ss. 219–232
- Stene-Johansen, Knut. 2015. «Barthes og omsorgen for menneskets sjel» publisert i *Ny tid*. <<https://www.nytid.no/barthes-og-omsorgen-for-menneskets-sjel/>> lastet ned 30.03.2018
- Store Norske Leksikon*, «Lascaux-hulen», <<https://snl.no/Lascaux-hulen>> lastet 06.11.2017
- Sæterbakken, Stig. 1987. Anmeldelse av *Det tålmodige* trykket i *Morgenbladet* 16. september 1987. Gjengitt i *Tor Ulven. Forfatterhefte*. 2004. Oslo: Biblioteksentralen
- Tygstrup, Frederik. 2016. «Idiorytmi» i *Å leve sammen. Roland Barthes, individet og fellesskapet*. Red. Stene-Johansen, Refsum og Schimanski. Oslo: Scandinavian Academic Press
- Ulven, Tor. 1988. *Gravgaver. Fragmentarium*. Oslo: Gyldendal
- Ulven, Tor. 1987. *Det tålmodige*. Oslo: Gyldendal
- Wærp, Henning Howlid. 1997. *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Oslo: Aschehoug



