Jordens ubevisste hukommelse

Tor Ulven som arkeolog

Sigurd Tenningen

UiA Universitetet i Agder

Doktoravhandlinger ved Universitetet i Agder 248

Sigurd Tenningen

Jordens ubevisste hukommelse

Tor Ulven som arkeolog

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder
Fakultet for humaniora og pedagogikk
2019

Doktoravhandlinger ved Universitetet i Agder 248

ISSN: 1504-9272
ISBN: 978-82-7117-948-9

© Sigurd Tenningen, 2019

Trykk: 07 Media, Kristiansand

Han trodde vi var et mylder av tanker som etter døden
ble lagret i jordens ubevisste hukommelse ...
Tor Ulven, *Stein og speil*

Forord

To forhold er åpenbare for alle som har arbeidet med bøker av et visst omfang: De skrives ikke fra begynnelse til slutt, og de oppstår heller ikke i et tomrom. Snarere kjennetegnes prosessen av kontinuerlig prøving og feiling, omskriving og redigering, innspill og nye utkast. Vesentlig i denne prosessen er naturligvis de mange impulsene som kommer utenfra. I løpet av mitt treårige doktorgradsløp ved Universitetet i Agder har jeg vært så heldig å kunne delta på jevnlige seminarer og kurs i regi av den nasjonale forskerskolen TBLR. Under ledelse av Knut Ove Eliassen har disse samlingene representert en konstant tilførsel av teoretiske oppdagelser og muligheten til å drøfte mitt eget arbeidet med et usedvanlig kompetent kollegium av medstipendiater og forelesere. Blant annet fikk jeg under en samling i et glohett New York i mai 2017 anledning til å diskutere Tor Ulvens tekster med Andreas Huyssen, noe som straks fikk meg til å innse det *kollektive* minnets betydning i forfatterskapet.

En uforbeholden takk går til mine to veiledere, Bjarne Markussen ved Institutt for nordisk og mediefag, UiA, og Karin Sanders ved Department of Scandinavian, UC Berkeley. Da jeg underveis i arbeidet befant meg på ulike blindveier eller villspor, penset de meg vennlig og effektivt over i riktig retning. Uten de utallige lunsjsamtalene med Bjarne, der avhandlingens ideer ble lagt frem og grundig eksaminert, hadde teksten aldri vokst seg forbi skissestadiet og inn i mer robuste former.

Mange takk rettes også til Bjørnar Olsen, som entusiastisk og imøtekommende har svart på mine mange spørsmål om arkeologiske emner etter hvert som de dukket opp. Høsten 2018 inviterte han meg også til Tromsø for å presentere en ennå uferdig avhandling på et forskningsseminar ved Institutt for arkeologi. Her fikk jeg anledning til å legge frem hovedfunnene mine for dem som til daglig saumfarer jordens ubevisste hukommelse. Blant disse vil jeg særlig takke Þóra Pétursdóttir, Torgeir Rinke Bangstad og Stein Farstadvoll, som på generøst vis bidro til å belyse grensedragninger og overlappinger mellom arkeologien og litteraturen.

Takknemlig er jeg også for de utallige samtalene med venner og kollegaer som i løpet av tre år ikke bare har vært villige til å utholde min vekslende hjord av kjepphester, men som også har lagt for dagen en genuin interesse og forståelse for Ulvens litterære univers. Her er det vanskelig å skulle trekke frem enkeltnavn uten at noen blir forbigått i mengden. Jeg vil likevel sende en takk til Andreas

Vermehren Holm, Audun Lindholm, Bjørn David Dolmen, Dina Abazović, Eirik Høyer Leivestad, Irene Hareide, Jan Freuchen, Odin Lysaker, Olaf Haagensen, Remi Nilsen, Soern Finn Menning og Tore Engelsen Espedal.

En spesiell takk går også til Linn Pedersen, som med sin utstilling og fotobok *Sedimentality* slo den første gnisten til prosjektet, og til Mazdak Shafieian som med sin kirurgiske teft for konvensjonelle ideer har lest og dissekert avhandlingen underveis. Dernest vil jeg takke mine kolleger ved Institutt for nordisk og mediefag og Institutt for fremmedspråk og oversetting ved UiA, som med vennlig nysgjerrighet og velfunderte råd har sørget for en konstant oppdrift til arbeidet.

Helt til slutt gjenstår det å takke min kjære Ann Cathrin. Ved å dele av sitt sylskarpe og alltid undersøkende blikk har hun hjulpet meg til å se kunsten og litteraturen som renning og innslag i én sammenhengende vev. Ikke minst har dette betydning for forståelsen av Tor Ulven, en forfatter som gjennomgående er i dialog med de andre kunstartene. Denne *textus* er tilegnet deg.

Sigurd Tenningen
Kristiansand, juni 2019

Innhold

Forord ..... **vii**
Liste over illustrasjoner ..... **xi**
Innledning **1**
Problemstilling 5
Fremgangsmåte og korpus 6
Teoretiske og metodiske overveielser 8
Overskridelse og diskontinuitet: Hovedlinjer i Ulven-forskningen 14
Avhandlingens oppbygning 20
Henvisninger og sitater 22
Forfatterbiografisk skisse 23
DEL I: ARKEOLOGISK FORESTILLINGSKRAFT **30**
1 Arkeologi og litteratur: Pompeii **31**
1.1 Historisk vs. arkeologisk litteratur 34
1.2 *Nachträglichkeit* 36
1.3 Ulvens Pompeii 38
2 Arkeologisk forestillingskraft **45**
2.1 Et forsvar for tingene 45
2.2 Ubevisste erindringer: Freud, Bergson, Proust 51
2.3 Ubegrenset og restriktiv forestillingskraft 56
3 Varighet **61**
3.1 Stoff og erindring 63
3.2 Bergsonisme på norsk 68
3.3 Jordens ubevisste hukommelse 71
DEL II: ANALYSER **76**
4 *Det tålmodige* **77**
4.1 Ulven som lyriker 78
4.2 Ulvens poetiske bilde 84
4.3 Dialektiske bilder 89
4.4 Struktur 95
4.5 Arkeologisk forestillingskraft 1: *Temps espace, temps durée* 97
4.6 Arkeologisk forestillingskraft 2: Lyden av fortiden 105
4.7 Arkeologisk forestillingskraft 3: Årmillionenes bestandighet 109
4.8 Arkeologisk forestillingskraft 4: Paleopsykologi 113
4.9 Arkeologisk forestillingskraft 5: Neolittisk barndom 121

4.10 Oppsummering 129
5 *Gravgaver* 131
5.1 Struktur 132
5.2 Fortelling i *Gravgaver* 135
5.3 Fragment 137
5.4 Narratologisk analyse 1: Fokalisering 139
5.5 Narratologisk analyse 2: Fortalt tid 143
5.6 Narratologisk analyse 3: Beskrivelse 146
5.7 Arkeologisk forestillingskraft 1: Palimpsest 152
5.8 Arkeologisk forestillingskraft 2: Medienes arkeologi 156
5.9 Arkeologisk forestillingskraft 3: Fortiden i seg selv 166
5.10 Oppsummering 172
6 *Stein og speil* 175
6.1 Struktur 175
6.2 Tankebilder 176
6.3 Ekfrase 182
6.4 Emblem 186
6.5 Arkeologisk forestillingskraft 1: Dødsriket utstilt 190
6.6 Allegori 199
6.7 Arkeologisk forestillingskraft 2: *Cranium* 204
6.8 Arkeologisk forestillingskraft 3: Melankolsk metabolisme 209
6.9 Arkeologisk forestillingskraft 4: Jordens ubevisste hukommelse 214
6.10 Oppsummering 220
Sammenfatning og konklusjon 223
Bibliografi 227

Liste over illustrasjoner

Fig. 1. John Martin, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, 1822. Foto: © Tate Britain/Creative Commons

Fig. 2. Gipsfigurer fra Pompeii. Kilde: Wikimedia Commons

Fig. 3. George Segal, *Holocaust Memorial at California Palace of the Legion of Honor*, 1984. Kilde: Wikimedia Commons

Fig. 4. Henri Bergsons inverterte kjegle, fra *Matière et mémoire* (Bergson, 2012, s. 169)

Fig. 5. Bergsons diagram for erindringsbildet, fra *Matière et mémoire* (Bergson, 2012, s. 147)

Fig. 6. Jeff Wall, *Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island Hope, British Columbia August, 2003. Anthony Graesch, Department of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band*, 2003. Gjengitt med tillatelse fra kunstneren. Courtesy of the artist

Fig. 7. Palimpsest fra *Codex Guelferbytanus 64 Weissenburgensis*. Kilde: Wikimedia Commons

Fig. 8. Fotografi fra forskningslaboratoriet Medienarchäologischer Fundus (MAF) ved Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Humboldt-Universität i Berlin. Foto: © MAF

Fig. 9. Caspar David Friedrich, *Hünengrab im Herbst*, 1820. Kilde: Wikimedia Commons

Fig. 10. Claude Lorrain, *Landskap med Psyke utenfor Cupids palass (Det forheksede slottet)*, 1664. Foto: © National Gallery, London/Creative Commons

Fig. 11. Tredelt emblem med memento mori-motiv fra boka *Geistliche Todts-Gedancken* (1753). Kilde: Wikimedia Commons

Innledning

Tor Ulven er en arkeologisk forfatter. Innholdet i denne påstanden er hva den foreliggende avhandlingen har til hensikt å belyse. Bakgrunnen for påstanden er observasjonen at det i Ulvens bøker opptrer en rekke motiver og forestillinger hentet fra arkeologien. Både prosaen og diktene kjennetegnes av en særlig interesse for utgravingen av fortidige gjenstander. Som motiv er utgravingen hos Ulven knyttet til erindring og til utforskning av det som ligger skjult i det ubevisste. Med sine mange henvisninger til arkeologien rommer forfatterskapet et storstilt forsøk på å anskueliggjøre fortidens tilstedeværelse i nåtiden i form av minner, spor og levninger. I denne avhandlingen har jeg valgt å kalle denne anskueliggjøringen for Ulvens *arkeologiske forestillingskraft*.

Når jeg har valgt å ta for meg den arkeologiske forestillingskraften, skyldes det at jeg her mener å ha funnet et viktig krysningspunkt mellom Ulvens opptatthet av tid og hans gjennomgående interesse for tingene og den materielle verden. Begge disse temaene er godt representert hver for seg i resepsjonen, men har ikke blitt satt tilstrekkelig i sammenheng med hverandre og med arkeologien som disiplin. Tvert imot er det en utbredt tendens blant kommentatorene til å se innslagene av fortidslevninger som ledd i en større motivkjede, der man raskt beveger seg videre til overordnede temaer som forgjengelighet og død. Litt karikert kan man si at forfatteren her fremstår som en plaget barokkdikter omgitt av *memento mori*-motiver som hodeskaller og utgravde bein.

Et eksempel på en slik lesning er Øystein Rottems presentasjon av Ulven i *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen* (1998), der han er raskt ute med å identifisere tidstematikken og de arkeologiske motivene som viktige for forfatterskapet. Ifølge Rottem fremstiller Ulven fortiden som «nærværende i nåtiden», slik at poesien fungerer som «et emblem for alle tidsaldres nærvær» (Rottem, 1998, s. 418). Til tross for denne påpekningen, ender Rottem likevel opp med å konstatere at det i Ulvens tekster «vrimler av skjeletter, knokler og kranier», og at denne «litterære kirurgi er nært knyttet til forfatterskapets gjennomgående dødsbevissthet – eller bevissthet om alle døde og levende ting og veseners forgjengelighet, deres utslettelse og undergang» (Rottem, 1998, s. 411).

En annen kommentator som setter de arkeologiske levningene i forbindelse med endelighet og død, er Ulven-forskeren Anemari Neple. Selv om Neple ikke er like bastant som Rottem i påpekingen av tekstenes endelighets-tematikk, er det tydelig at de arkeologiske motivene heller ikke for henne har

noen særlig egenvekt. Riktignok understreker hun i monografien *En annen verden* (2018)[1] at arkeologiske gravfunn i dag «regnes for å være blant våre viktigste kilder til kunnskap om liv og virke i eldre samfunn» og at gravene fremstår som «de reneste kunnskapsarkiv» (Neple, 2018, s. 64). Dette kunnskapsarkivet er det imidlertid lite igjen av når vi beveger oss over til lesingen av litterære tekster, der levningene i stedet gjøres til utgangspunkt for «meditative refleksjoner» over fravær, uutgrunnelighet og død:

> Når arkeologiske gravfunn finner veien inn i Tor Ulvens forfatterskap, flytter oppmerksomheten seg imidlertid mot de aspektene ved gravene som *unndrar* seg vitenskapelig analyse. Den historisk-pedagogiske funksjonen trer i bakgrunnen til fordel for meditative refleksjoner over fortidsmenneskets forhold til døden, dødsrikets fravær og de dødes uutgrunnelighet. (Neple, 2018, s. 64)

I kontrast til en slik forståelse av forfatterskapet, der fortidens tilstedeværelse i nåtiden først og fremst er en påminnelse om alt og alles forgjengelighet, ønsker jeg å belyse det spesifikt arkeologiske ved Ulvens forestillingsverden. En slik lesning springer ikke bare ut av en misnøye med den konvensjonelle symbolikken i litterære fortolkninger som Rottems og Neples. Den bunner også i det jeg oppfatter som Ulvens arkeologiske *forsvar for tingene*, der det materielle og konkrete ved fortidslevningene vektlegges framfor den symbolske forståelsen av dem. Ulven gir selv uttrykk for denne tankegangen i boka *Vente og ikke se* (1994), der en aldrende kafégjest reflekterer over et askebeger han har fremfor seg på bardisken. Fiksert som han er på askebegerets stofflighet og historikk, forsøker han å skjerme det fra sidekvinnens overfortolkende blikk:

> Og bestandig, tenker han, denne halsløse oversymboliseringen av alt, selv de mest banale gjenstander og kjensgjerninger, [...] som her, tenker han, dette askebegeret foran meg på disken, et simpelt, rundt askebeger av rustfritt stål, med noen riper etter stålull eller lignende, og en antydning til svidde sørgerender ved fordypningene, resultatet av visse råmaterialer

---

[1] Boka er en omarbeiding av doktoravhandlingen *«Vi fortsetter forbi ordene». Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap* (2016).

> formet i en viss produksjonsprosess for et visst formål (å kunne brukes som askebeger), og ingenting mer, ikke noe sinnbilde på den runde, omsluttende jordatmosfæren, på årstidenes og årenes sirkelgang, på skjebnens hjul, syklusen av liv, død og nytt liv, inkarnasjonenes veldige kretsløp, planetenes vandring rundt solen, zodiakens tolvdelte sirkel, eller hva hun nå kunne finne på å la boble opp fra sitt bunnløse, uutgrunnelig putrende sjeledyp; aldri kan hun, tenker han, la tingene være det de er, punktum. (PS, s. 378)

Nettopp det å la tingene være det de er, betrakter jeg som et forsvar for tingene. I denne avhandlingen er det imidlertid ikke snakk om hvilke ting som helst, men om arkeologiske gjenstander. Det vesentlige ved disse gjenstandene er at fortiden fortsetter å henvende seg til oss gjennom dem, som en materiell insistering. Hos Ulven griper spor og levninger inn i nåtiden og gir den et urent preg. Dermed er det ikke er mulig å skille det aktuelle øyeblikket fra det som har vært. Tvert imot utfolder nåtiden seg som det siste leddet i en fortid som stadig vokser i omfang. Dette er bildet av fortiden som *varighet*, slik den fremstilles av den franske filosofen Henri Bergson (1859–1941). Gjennom hele sitt forfatterskap vender Bergson tilbake til ideen om varigheten og hukommelsen som en *aktualisering av fortiden i nåtiden*. For Bergson, som for Ulven, er fortiden ikke et tilbakelagt stadium – *utslettet*, som Rottem antyder –, men eksisterer parallelt med nåtiden.

I de senere år er Bergson blitt en stadig viktigere referanse i arkeologisk teori, der hans begrep om varigheten er blitt anvendt for å imøtegå fastlåste forestillinger om arkeologiske levningers temporale status og deres problematiske forhold til historiefagets periodiseringer. Fremstående arkeologer som Laurent Oliver, Bjørnar Olsen, Michael Shanks, Timothy Webmoor og Christopher Witmore trekker alle veksler på Bergsons idé om varigheten i sine arbeider. Dels er det snakk om å betrakte enhver historisk epoke som gjennomsyret av ulike fortider; dels er det snakk om å løsrive levningene fra det forgangne og heller betone deres aktualitet i nåtiden. Som den britiske arkeologen Michael Shanks skriver i *The Archaeological Imagination* (2012), kan arkeologien dermed forstås som en «minne-praksis» med utgangspunkt i levningenes materielle bestandighet. Denne interessen for det materielle skiller arkeologien fra store deler av historiefaget, som heller enn å betone fortidens aktualitet her og nå, behandler det forgangne som noe avsluttet og tilbakelagt:

> Archaeology, in working on material remains of the past in the present, is focused first upon duration and persistence […]. While many wish to produce a narrative of historical events from archaeological remains, archaeology's temporality, as a form of memory practice, is one of *articulation*, of relation between past and present through duration and material persistence; this is the *actuality* of the past. (Shanks, 2016, s. 36)

Arkeologien utgjør altså en artikulering av fortidens tilstedeværelse i nåtiden i form av materielle minner. Denne tankegangen bygger direkte på Bergsons begrep om varigheten, men er i arkeologien overført til en materiell forståelsesramme. Der fortiden hos Bergson er «virtuell» og eksisterer «i seg selv», er det i arkeologien snakk om en aktualisert og materiell *durée*. Denne materialiteten kan imidlertid ikke skilles helt fra ideen om fortiden i seg selv, slik Ulvens askebeger heller ikke kan skilles helt fra forestillinger om herkomst og tilvirkning i «en viss produksjonsprosess». I denne avhandlingen ser jeg derfor klare forbindelser mellom Bergsons begrep om varigheten, arkeologenes tilnærming til den gjennom det materielle minnet, og Ulvens litterære forestillingskraft.

En slik overføring byr naturligvis på enkelte utfordringer, ettersom det dreier seg om tre ulike tilnærminger til varigheten: arkeologien, filosofien og litteraturen. Hver av disse har sine spesifikke kjennetegn og arbeidsmåter som ikke restløst lar seg overføre til de andre. Når det likevel kan være snakk om overlapping og konvergens mellom de ulike tilnærmingene, skyldes det at alle tre kan forstås som bidrag til utforskning av fortidens overlevelse i nåtiden. Mens den virtuelle fortiden dominerer over det aktuelle hos Bergson, er det materialiteten i all sin aktualitet som er hovedanliggende i arkeologien. Ulven plasserer seg her i en slags mellomposisjon, der varigheten både forstås fra et stofflig perspektiv og ut fra ideen om fortidens overlevelse i seg selv, hinsides levningene. Som vi skal se, er dette også en mellomposisjon som langt på vei sammenfaller med perspektiver fra de senere års arkeologiske teori.

Som et ytterligere tillegg til utfordringene med å formidle mellom disiplinene, kommer det at Bergsons tenkning er uløselig knyttet til hans eget vokabular og spesifikke «metode». Denne metoden er verken strengt fenomenologisk eller kantiansk (transcendental), og kan virke nærmest uoverskuelig i sine implikasjoner. En av dem som tydelig oppfattet dette, og som lot seg inspirere av det i lesningen av litteratur, var Walter Benjamin. I det sene

essayet «Om noen motiver hos Baudelaire» (1939) skriver han at Bergson «bestemmer erfaringens vesen i varigheten på en måte som gjør at leseren må si til seg selv: kun dikteren kan være det adekvate subjektet for en slik erfaring» (Benjamin, 2014a, s. 111). For Benjamin var denne dikteren Marcel Proust, mens det i vår sammenheng er Tor Ulven.

Problemstilling

Siktemålet med avhandlingen er å foreta en nylesning av Tor Ulvens forfatterskap med utgangspunkt i hans fremstilling av varigheten og det arkeologiske forsvaret for tingene. En slik målsetning kan kanskje høres enkel og tilforlatelig ut, men får stor betydning for forståelsen av tekstene, ettersom det løfter dem ut av et ensidig og symbolladet endelighetsperspektiv. Heller enn å dvele ved melankolien og dødsbevisstheten ønsker jeg å løfte frem Ulvens interesse for tid og hans opptatthet av materielle levninger. På spørsmål fra tidsskriftet *Vagant* om hva han selv oppfattet som hovedtema i forfatterskapet sitt, svarte Ulven med en høflig korrigering av intervjuerne: «Jeg er […] ikke så sikker på om det er forgjengeligheten som er mitt viktigste tema. Jeg ville heller foreslå tiden, eller tidsopplevelsen» (Ulven i Hagen, 1996, s. 249).

Som lesere skal vi naturligvis være forsiktige med å overvurdere betydningen av slike selvbeskrivende utsagn fra forfatterens side. Like fullt synes det klart at Ulven her, i sitt eneste publiserte intervju, belyser et avgjørende og ofte underkjent aspekt ved forfatterskapet: Bøkene handler ikke først og fremt om endelighet og forsvinning, men om tiden og vår opplevelse av den. Først med en slik lesning blir det mulig å gripe det som Stig Sæterbakken i en svært innsiktsfull kommentar har kalt Ulvens «grunnleggende tese», nemlig «at all fortid er nærværende, all fortid er nå» (Sæterbakken, 2012, s. 20). I et slikt perspektiv fremstår ikke de arkeologiske levningene som en påminnelse om alt og alles forgjengelighet, men uttrykker snarere permanens og kontinuitet. Denne avhandlingens overordnede problemstilling kan dermed formuleres som en påstand, nemlig at Ulven fremstiller tiden som varighet gjennom den arkeologiske forestillingskraften. Forskningsspørsmålene jeg stiller meg underveis er: Hvordan trer fortiden inn i nåtiden i Ulvens tekster? Hvilken rolle spiller de litterære sjangrene i fremstillingen av tiden som varighet? Er den arkeologiske forestillingskraften først og fremst fortellende, altså narrativ? Hva er litteraturens relasjon til arkeologien?

Fremgangsmåte og korpus

For å forfølge og besvare forskningsspørsmålene vil jeg analysere diktsamlingen *Det tålmodige* (1987), fragmentsamlingen *Gravgaver* (1988) og den posthumt utgitte prosaboka *Stein og speil* (1995). Det dreier seg om tre bøker fra forfatterskapets siste og mest produktive fase, der utgivelsen av *Det tålmodige* markerer slutten på et langvarig publiseringsavbrekk som fulgte i etterkant av diktsamlingen *Forsvinningspunkt* (1981). *Gravgaver* utgjør på sin side en overgang til en ny sjanger, der prosafragmentet danner rammen for fortellende tekster som kretser rundt utgravingen av den romerske byen Pompeii. *Stein og speil* er Ulvens siste egenkomponerte bok, ferdigstilt kort tid før han tok sitt eget liv. I mine øyne utgjør den også Ulvens mest filosofiske bok, i den forstand at han her reflekterer direkte over minne, tid og materialitet uten å gå veien om narrative iscenesettelser. Det er også her vi finner avhandlingens ledemotiv, nemlig forestillingen om «jordens ubevisste hukommelse» (PS, s. 530).

Når jeg har bestemt meg for bøkene *Det tålmodige, Gravgaver* og *Stein og speil*, skyldes det ikke bare at de representerer en sjangermessig spredning i forfatterskapet, der dikt, fortellende fragmenter og tankebilder inngår i det analyserte materialet. Jeg vil i tillegg hevde at de tre bøkeneer representative for Ulvens samlede produksjon i kraft av de arkeologiske motivenes fremskutte stilling. Arkeologien er nemlig ikke bare én blant mange mulige innganger til forfatterskapet. Snarere utgjør den et samlende hovedmotiv som løper gjennom bøkene og gir dem en tydelig sammenheng seg imellom. Riktignok hevdet Ulven selv at det ikke finnes «så mye som en kvadratcentimeter arkeologisk felt i [romanen] *Avløsning*», og at det kan «virke som de senere prosabøkene mine blir lest veldig mye ut fra *Gravgaver*» (Ulven i Hagen, 1996, s. 261). I motsetning til Ulvens egen oppfatning vil jeg likevel hevde at det enkelt lar seg gjøre å utpeke tekster som omhandler utgravning og avdekking også i bøkene som ble publisert i etterkant av *Gravgaver*. Mest fremtredende er det arkeologiske innslaget i *Fortæring* (1991) og *Stein og speil*, men også i *Nei, ikke det* (1990) kan det sies å spille en betydelig rolle.

Når det gjelder lyrikken, har det arkeologiske vært et fast innslag fra og med Ulvens andre diktsamling, *Etter oss, tegn* (1980). Her og i bøkene *Forsvinningspunkt* og *Søppelsolen* (1989) benyttes arkeologien som den primære motivkretsen for diktenes fremstilling av veldige tidsforløp. Helge Torvund påpekte dette i en anmeldelse av *Forsvinningspunkt*, der han skrev at Ulven

«presenterer ei sterk og merkeleg tidsoppleving; ei kontaktflate med tidsaldrar, nåtid og framtid som vert ein klar tråd gjennom heile samlinga» (Torvund, 1981). Tilsvarende skrev Jan Jakob Tønseth om *Søppelsolen* at Ulven her opptrer «som en post-menneskelig arkeolog», og at boka kjennetegnes av en «barokk tidsopplevelse i et utkrystallisert, kjølig uttrykk» (Tønseth, 1989).

Det ville altså være mulig å utvide korpuset som ligger til grunn for analysen. Når jeg likevel har begrenset utvalget til *Det tålmodige, Gravgaver* og *Stein og speil*, skyldes det at det meste av det som fremkommer her, også gjelder for de øvrige bøkene. Å foreta analyser av samtlige utgivelser ville derfor gitt avhandlingen et additivt og repeterende preg. Dette betyr imidlertid ikke at bøkene konfigurerer tiden som varighet på samme måte, eller at det mangler utvikling i Ulvens arkeologiske tenke- og skrivemåte. Tvert imot vil jeg hevde at det fra bok til bok finner sted en gradvis utvikling av varighetstematikken gjennom den arkeologiske forestillingskraften. Overordnet kan vi si at *Det tålmodige* fremstiller små og store tidsforløp som deler i en altomfattende varighet. *Gravgaver* kretser på sin side rundt utgraving og erindring, der minner, spor og levninger omslutter nåtiden og gir den et urent preg. Til slutt finnes det i *Stein og speil* en storslått utforskning av minnet og det Ulven selv kaller «jordens ubevisste hukommelse». Slik jeg ser det, kan dette forstås som en bergsonsk forestilling om varigheten, der fortiden akkumuleres og bevarer seg selv. I tillegg er det naturligvis et utpreget arkeologisk bilde, der tanker, minner og handlinger lagres i jorden.

I avhandlingen skiller jeg gjennomgående mellom varigheten som ontologisk kategori og den arkeologiske forestillingskraften som en estetisk konfigurasjon av denne. Når jeg her snakker om forestillingskraft, er det ikke som betegnelse på en kognitiv eller skapende evne som ligger hos forfatteren *forut* for verket. Snarere dreier det seg om en estetisk konfigurasjon innad i teksten. I så måte er det snakk om et estetisk formspråk som gjør seg gjeldende på alle nivåer av teksten – fra fortellemåte, tidsbruk og fokalisering til retoriske kjennetegn, motiver og tematikk. Ordet konfigurasjon er i denne sammenheng lånt fra Paul Ricoeur, som i trebindsverket *Temps et récit* (1983–1985) benytter det som betegnelse på litterære fremstillinger av tid og handling. Den finnes i alle typer tekster, men er først og fremst virksom i narrative tekster, der fortellingen utspiller seg i fortid, nåtid og fremtid. Et hovedanliggende for Ricoeur er at litteraturen gjennom fortellingen formidler mellom den opplevde tiden og den historiske og «kosmiske» tiden. I denne avhandlingen bruker jeg begrepet

konfigurasjon også om lyriske tekster. De to hovedelementene i Ulvens estetiske konfigurasjon av tiden som varighet er nemlig fortellingen og det poetiske bildet. Mellom disse to ytterkantene finnes det en lang rekke blandingsformer, der det kan være vanskelig å trekke absolutte skiller mellom lyrikk og epikk, mellom fortellende og poetiske tekster.

Teoretiske og metodiske overveielser

Med avhandlingen ønsker å jeg å fremme en lesemåte som viser hvordan Ulvens tekster konvergerer med arkeologien og filosofien i fremstillingen av varigheten. Dette avsnittet er et forsøk på å gjøre rede for denne lesemåten, der jeg vil diskutere mitt eget utgangspunkt opp mot Atle Kittangs idé om litteraturens symptomale relasjon til størrelser som historie, samfunn og viten, og Rita Felskis kritikk av «mistenksomme» lesemåter som hun anklager for å være for opphengt i betydninger utenfor teksten selv. Min egen posisjon befinner seg et sted midt mellom disse, der jeg ønsker å utforske litteraturens relasjon til arkeologien og filosofien, samtidig som jeg stiller meg kritisk til lesemåter som søker å gjøre analysen til en ren påvisning av eksterne (teoretiske, historiske og sosiale) faktorer nedfelt i det litterære verket.

Tradisjonelt henger de teoretiske og de metodologiske overveielsene tett sammen i litteraturfaget. Grunnene til denne sammenhengen er flere, men bunner kanskje først og fremst i det Atle Kittang i boka *Diktekunstens relasjoner* (2009) oppfatter som litteraturvitenskapens «heuristiske prinsipp». At en fremgangsmåte er heuristisk, vil si at den kan ha praktisk verdi uten prinsipielt sett å kunne holdes for gyldig i alle tilfeller. Heller enn å fastslå universelle sannheter, ligger det vitenskapelige i måten vi utvikler en forståelse av tekstens egne strukturer på, som Kittang kaller verkets «eiga, slutta og spesifikk[e] symbol- og formverd» (Kittang, 2009, s. 29). For Kittang er det kun gjennom inngående kjennskap til litteraturens egen formverden at det blir mulig å fange opp dens forhold – «relasjon» – til historie og samfunn. Denne fremgangsmåten kan ikke være rent subjektiv, siden teksten som empirisk materiale åpenbart besitter en del egenskaper og kjennetegn. Dermed avgrenser forskningen seg ifølge Kittang fra den han oppfatter som en «metodisk individualisme» og en «radikal *subjektivering* av faget» (Kittang, 2004, s. 147–149).

Når Kittangs ambisjon om å påvise litteraturens relasjon til samfunn og historie (dens «heteronomi») ikke alltid synes helt tilfredsstillende, skyldes det

en litt vag omgang med det han betegner som tekstens «heteronome» elementer. Ofte kan jeg få følelsen av at tekstanalysens validitet snarere bygger på en overensstemmelse mellom verkets egne «symbol- og formverd» og den dekonstruktive tropelæren som tilsier at alle tekster er selvreferensielle og intransitive størrelser (dvs. at de ikke tar objekt). Satt på spissen, kan det hevdes at litteraturens heteronome element hos Kittang sjelden viser seg i de konkrete analysene, men snarere figurerer som et urealisert potensial i fortolkningen.

Derimot er han en mesterlig leser når det kommer til å identifisere tekstenes interne oppbygning, billedspråk og retorikk. Disse aspektene blir i sin tur satt opp mot tenkemåter Kittang gjenfinner på andre vitensområder, slik at fortolkningen veksler mellom å betone litteraturens estetiske egenart og dens relasjon til utenforliggende vitensområder. Kanskje er det også slik vi best kan forstå begrepet om det heteronome i Kittangs tenkning: mer som en betegnelse på konvergensen mellom ulike vitensområder, enn som historiske og sosiale realiteter nedfelt i diktverket selv.

På mange måter støter vi her på de samme problemene som Kittang selv gjorde oppmerksom på i artikkelen «Tre forståingsformer i litteraturforskinga» (1975). Her skilte han mellom den sympatiske, den objektiverende og den symptomale lesemåten. Mens den første søker å fastsette tekstens innhold som en representasjon av forfattersubjektets erfaring og det Kittang kaller «tekstmangfaldets underliggande Meining» (Kittang, 1975b, s. 29), sikter den objektiverende lesemåten mot å identifisere formale og estetiske kjennetegn i «verket sjølv» (Kittang, 1975b, s. 41). Dermed avskjærer den objektiverende lesemåten teksten fra den bakenforliggende forfatterpersonligheten, for heller å studere det upersonlige, estetiske artefaktet isolert. Når Kittang ender opp med å avvise den objektiverende lesemåten, grunner det i det han oppfatter som dens manglende evne til å innreflektere tekstenes heteronome aspekter. For å nærme oss litteraturen på en adekvat måte, mener Kittang, kreves det nemlig at analysen også tar i betraktning forhold som ligger utenfor teksten selv, men som ikke kan reduseres til ideen om et stabilt forfattersubjekt som garantist for meningsdannelsen. Dette er en lesemåte som betrakter litteraturen som «ein kompleks produksjonsprosess som omfattar fleire determinerandre faktorar» (Kittang, 1975b, s. 43), og som Kittang kaller for den *symptomale forståelsesformen*:

> Det er […] tale om å avdekke det komplekse mangfaldet som eit litterært verk er, og framfor alt legge for dagen dei formidlande elementa som styrer meiningsproduksjonen: vise – bak det «diktaren vil ha sagt» – kva som styrer eller konstituerer denne uttrykksviljen, eller korleis verket *gjer* noko anna og noko meir enn det verkets røyst *seier*. Det gjeld altså ikkje å lese *mot* diktarens intensjon (der den sympatiske lesemåten skulle lese *med*). Det dreier seg tvert imot om å følgje diktarens intensjon dit ned der den blir konstituert. (Kittang, 1975b, s. 45)

En slik lesemåte, der dikterens (eller diktverkets) intensjon forfølges ned «der den blir konstituert», kan betraktes som en transcendental lesemåte, der tekstens konstituerende faktorer ligger utenfor for teksten selv (i dens heteronomi). Utgangspunktet for en slik lesemåte finner Kittang hos Paul Ricoeur, som gjennom sitt begrep om en «mistankens hermeneutikk» søkte å fundere prinsippene for «en middelbar *vitenskap* om mening som ikke lar seg redusere til den umiddelbare *bevisstheten* om mening» (Ricoeur, 1965, s. 44).[2] Hovedpoenget hos Ricoeur (og som Kittang også gjør til sitt) er at alle ytringer skjuler og maskerer like mye som de åpenbarer. Dermed er det opp til fortolkeren å ta seg ned i tekstens «ubevisste», for derfra å hente ut det som verket ikke selv gestalter.

Et slikt utgangspunkt kan kanskje synes ukontroversielt, men har de siste årene blitt møtt med betydelig mostand. Særlig har motstanden kommet fra fagdebattanter som under merkelappen *postkritikk* retter pekefingeren mot litteraturfagets hang til å grave seg ned i underliggende betydningslag og heller «lese i dybden» enn i det umiddelbart tilgjengelige. Dagligspråksfilosofiske omfavnelser av «det ordinæres revolusjoner» (Moi, 2017) går her hånd i hånd med mer teorifiendtlige advarsler mot å gjøre litteraturlesingen for vanskelig og komplisert. Felles for mange av debattantene er i så måte at de synes å være mer bekymret for fagets synkende popularitet blant sine studenter, enn for tilførselen av teoretiske og metodiske perspektiver som kan bidra til å opprettholde en vital disiplin.

En av dem som har spesialisert seg på denne øvelsen er Rita Felski, som i bøkene *The Limits of Critique* (2015) og *Critique and Postcritique* (2017) tar til

---

[2] «une *science* médiate du sens, irréductible à la *conscience* immédiate du sens.»

orde for det hun kaller en «affirmativ» kritikk. Heller enn å lese i dybden og utøve en Ricoeur-inspirert *hermeneutics of suspicion*, mener Felski at vi bør omfavne tekstens umiddelbare betydninger og det hun kaller verkets *face value* (Felski, 2015, s. 83–86).

For Felski innebærer dette at fortolkningen ikke må avvike fra tekstens umiddelbare ytringer, samt at disse ytringene må etterprøves i henhold til et dagligdags, ikke-teoretisert erfaringsgrunnlag. Et slikt pragmatisk ståsted kan muligens være på sin plass når det gjelder utlegningen av heller banale romaner, der plott, intrige og personkarakteristikker enkelt lar seg overskue uten at det går nevneverdig på bekostning av kompleksiteten i verket som analyseres. Men stilt overfor en forfatter som Tor Ulven er det langt mer uklart hva som utgjør bøkenes *face value*. Med en nesten svimlende kompleksitet og stadige skiftninger mellom ulike tider, steder og fokaliseringer fremstår disse bøkene som alt annet enn enkle størrelser å hanskes med.

Mitt bud på en grenseoppgang mot Kittangs symptomale lesemåte og Felskis affirmative kritikk, er derfor en lesemåte som ikke bare skjeler til litteraturens umiddelbare *face value*, eller som kun leter etter bestemmende faktorer utenfor teksten selv. Snarere ønsker å jeg å fremme en lesemåte som søker møtepunkter og overlappinger mellom litteraturen og tilgrensende vitensområder. Når jeg likevel vegrer meg for å kalle min lesning av Ulven for *symptomal* i Kittangs forstand, skyldes det den litt uheldige biklangen av klinisk analyse som preger termen. At det kliniske ikke bare ligger i benevnelsen, men også viser seg i de konkrete analysene, blir tydelig når Kittang gjennomgående gjør bruk av ulike avskygninger av psykoanalytisk teori for å fortolke verkene han gir seg i kast med.

Aller viktigst i denne sammenheng er hans lesning av Knut Hamsuns forfatterskap i boka *Luft, vind, ingenting* (1984), hvor Kittang argumenterer for en erkjennelsesmessig overlapping mellom psykoanalysen og litteraturen. Her blir det imidlertid klart at psykoanalysen ikke kun tjener som teoretisk ressurs i fortolkningen, men anses som en *ekvivalent* til den litterære virksomheten:

> Det er i dette perspektivet det gir meining ikkje berre å sjå på Hamsuns tekstar gjennom psykoanalysens briller, men rett og slett å jamføre diktarens einvise verksemd med det arbeidet som omlag samstundes vart gjort med å utvikle den psykoanalytiske teorien om mennesket. At Hamsun og Freud møtest i utforskinga av våre fantasiar og deira

> grunnleggande rolle for vårt psykiske og sosiale liv, er eit av hovudsynspunkta i denne boka. (Kittang, 1996, s. 21)

Kittang argumenterer altså for en funksjonell og historisk konvergens mellom litteraturen og psykoanalysen, der endemålet for begge «virksomhetene» er avdekkingen av menneskets ubevisste driftsliv. Dette må sies å være en ansporende idé, som langt overskrider de pragmatiske holdningene som kommer til uttrykk i postkritikken og i oppvurderingen av dagligspråksfilosofien på bekostning av teoretisk informerte fortolkninger.[3] Slik jeg ser det, bryter det også med den strengt symptomale lesemåten, som i verket leter etter representasjoner av «determinerande faktorar» som ligger utenfor teksten selv. Mot disse faktorenes bestemmende rolle, vitner fokuset på samhørighet og konvergens om en større åpenhet i fortolkningen, samtidig som det åpner for analytiske utvekslinger på tvers av disiplinene.

Etter min mening kan en slik konvergens overføres til Ulven og arkeologien, som møtes i en felles utforskning av varigheten gjennom det materielle minnet. Naturligvis kan det i litteraturen ikke være snakk om det samme minnet som i arkeologien, ettersom arkeologien baserer seg på utgravingen av materielle gjenstander, mens det i litteraturen dreier seg om verbale iscenesettelser av fiktive levninger. Like fullt er det påfallende i hvilken grad Ulvens arkeologiske forestillingskraft korresponderer med ideer og tenkemåter som lar seg gjenfinne i de teoretiske nyvinningene som oppsto i arkeologien fra 1980-tallet og utover.[4] Et kjennetegn ved denne arkeologien er

---

[3] I en kommentar til Felski og Mois ulike tilnærminger til kritikk og postkritikk, påpeker Kjersti Bale det urimelige ved Mois forsøk på å gjøre Freud til en ikke-teoretisk praktiker som gjennom dagligspråket deduserer seg fram til diagnosene. For, som Bale spør, «er ikke Freuds kasusstudier et godt eksempel nettopp på hvordan et teoretisk rammeverk blir nøkkelen til hvordan pasienters fortellinger skal fortolkes, undrer jeg. Ta for eksempel *Lille Hans*, hvis fobi for hester Freud tolker som utslag av ødipuskomplekset. At Freud til tross for en slik tilnærming samtidig kan vise seg som en utsøkt leser, gjelder jo også for flere av teoretikerne Moi kritiserer» (Bale, 2018, s. 84).

4 I tråd med vanlige fremstillinger opererer jeg i denne avhandlingen med tre overordnede periodebetegnelser for den moderne arkeologiens historie: 1) kulturarkeologien fra ca. 1860–1960; 2) den prosessuelle arkeologien (eller Ny-arkeologien) fra ca. 1960–1980; og 3) den postprosessuelle arkeologien fra og med 1980-tallet. I tillegg kommer 4) den ting-orienterte arkeologien fra 2000-tallet og utover. Av disse er det særlig de to sistnevnte som har relevans

den økte oppmerksomheten om materielle levningers iboende betydning og en motstand mot å redusere gjenstandene til symbolske uttrykk for en historisk, bakenforliggende realitet. Selvfølgelig har arkeologene alltid studert materielle gjenstander, men disse er i stor grad blitt betraktet som symboler og representasjoner for spesifikke livsformer og væremåter, og ikke som fortidsgjenstander i egen rett. Dermed har man heller ikke tatt tilstrekkelig hensyn til den materielle varigheten i levningene.

Mot en slik holdning har arkeologer som Bjørnar Olsen, Michael Shanks og Christopher Witmore vært viktige teoribyggere i dreiningen bort fra arkeologiens vektlegging av det kognitive og symbolske til fordel for en *ting-orientert* arkeologi. Dette innebærer at gjenstandene ikke betraktes som sekundære etterlevninger av en primær kultur, men at de selv inkarnerer denne kulturen i form av deres materialitet. Som Olsen skriver i boka *In Defense of Things* (2010), tar tingene del i en både materiell og temporal varighet som ikke bare symboliserer en livsverden som nå er tapt. Tvert imot er det tingene som gjennom sin materialitet forbinder oss med fortiden og gjør den håndgripelig: «Things are not just traces or residues of absent presents. […] As durable matter, things make the past present and tangible» (Olsen, 2010, s. 108–109).

Overført til en litteraturvitenskapelig sammenheng kan en slik oppmerksomhet overfor tingene hjelpe oss til å forstå de arkeologiske motivene hos Ulven som noe annet enn påminnelser om endelighet og død. Slik jeg ser det, møtes arkeologien, filosofien og Ulven her i en utforskning av varigheten gjennom det materielle minnet. Det litteraturvitenskapelige arbeidet ligger i så måte ikke bare i påvisningen av det litterære verkets interne formverden. Det ligger vel så mye i formidlingen mellom litteraturen og arkeologien, og i påpekningen av de to disiplinenes konvergerende forståelse av materielle levninger. Som jeg allerede har vært inne på, utgjør Bergsons idé om varigheten her en filosofisk fellesnevner som bidrar til å tydeliggjøre forbindelsen mellom disiplinene. Riktignok følger arkeologien, litteraturen og filosofien forskjellige veier, men de møtes alle i en felles utforskning av varigheten gjennom begrepet om det materielle minnet.

---

for Ulvens tekster. Sentrale navn her er Michael Shanks, Christopher Tilley, Ian Hodder, Julian Thomas, Bjørnar Olsen og Laurent Olivier.

Overskridelse og diskontinuitet: Hovedlinjer i Ulven-forskningen

Det finnes etter hvert en nokså omfattende litteratur om Tor Ulven. I tillegg til to doktoravhandlinger (Kampevold Larsen, 2007; Neple, 2016) og et 20-talls master- og hovedfagsoppgaver, er det utkommet to selvstendige monografier (Borge & Hagerup, 1999; Hartmann, 2007). I samme tidsrom har det danske tidsskriftet *Standart* (3/2000) og det norske tidsskriftet *Vinduet* (3/2008) laget fyldige temanumre om Ulven, og i 2003 utgav Ole Karlsen en antologi om forfatterskapet, *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*. Det er ikke urimelig å betrakte denne antologien som startpunktet for den akademiske Ulven-interessen.

En gjenganger i den akademiske Ulven-resepsjonen er at den avgrensede, individuelle tiden settes opp mot de lange tidsforløpene i historien og materien. For eksempel skriver Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden i *Lyrikkhåndboken* (2007) at Ulvens nøkkeltemaer er «forgjengelighet og kontrasten mellom på den ene siden grenseløse skalaer […] og på den andre siden bevisthetens øyeblikk» (Sejersted & Vassenden, 2007, s. 323). På den måten settes den flyktige bevisstheten opp mot tidens «geologiske dimensjoner», slik at forgjengeligheten havner i forgrunnen. Slik jeg ser det, er dette imidlertid en feillesning. Ulvens opptatthet av arkeologiske spor og levninger er ikke først og fremst en påminnelse om livets korthet i møte med den bestandige materien. Heller enn å insistere på det diskontinuerlige, åpner tekstene seg mot en større temporal og ontologisk sammenheng. Hos Ulven går denne perspektivutvidelsen ofte veien om arkeologien, som med sine studier av materielle levninger står i motsetning til det individuelle livsløpets endelighet. Slik blir den arkeologiske forestillingskraften en måte å betrakte tilværelsen ut fra varighetens og kontinuitetens synsvinkel på.

Janike Kampevold Larsen er blant dem som tydeligst har formulert ideen om en slik kontinuitet i Ulvens forfatterskap. I hennes lesning i boka *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008) er det nemlig i forsøket på å *overskride* individets diskontinuerlige forhold til sine omgivelser at vi finner Ulvens hovedtema. Denne overskridelsen forstår hun som «den dynamiske grenseoppgangen mot den døde materien, mot forsvinning og nøytralitet», der stoff og bevissthet «løper inn i hverandre ved hjelp av forestillingen og billeddanningens finstemte modulasjon mellom natur, kropp og bevissthet» (Kampevold Larsen, 2008, s. 12). Aller tydeligst viser dette seg i inndragelsen av Arthur Schopenhauer i fortolkningen, en tenker Kampevold

Larsen anser som en viktig innflytelse i forfatterskapet. Ulven skrev selv utførlig og tilsluttende om deler av Schopenhauers tenkning i det sentrale essayet «En form for ubehag» (1988), der det særlig er den filosofiske pessimismen han fester seg ved. I hovedverket *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) presenterer Schopenhauer kroppen som et krysningspunkt mellom viljen og vår erkjennelse av den. Ettersom vi både kan objektivere viljen gjennom erkjennelsen og erfare den innenfra gjennom vår egen kropp, har vi ifølge Schopenhauer også tilgang til viljen som gjennomstrømmer den øvrige verden. Denne tilgangen løfter oss ut av vårt innestengte, individuelle perspektiv og muliggjør en overskridelse av skillet mellom forestilling og «viljen i seg selv» (Schopenhauer, 1998a, s. 241–243).

På lignende vis hevder Kampevold Larsen at Ulven i sine bøker søker å overskride den individuelle bevisstheten for å nå inn til «verden i seg selv» (Kampevold Larsen, 2008, s. 141):

> Bevegelsen går ut av det menneskelige virkefeltet, ikke transcendentalt, men horisontalt – og inn i materien. Det er det *forestilte* fraværet av bevissthet, subjektivitet eller menneskelighet som er interessant for Ulven. Det umenneskelige stedet er absolutt uoppnåelig for oss – annet enn som forestilling. Likevel kan forestillingen om det ikke-menneskelige gi en form for lise. Vi kan kanskje si at den kan tilby en slags transcendens, men på et horisontalt nivå – en horisontal transcendens? (Kampevold Larsen, 2008, s. 144)

Her er det flere interessante observasjoner, først og fremst Kampevold Larsens påpekning av bevisstheten overskridende bevegelse «inn i materien» ved hjelp av forestillingskraften. Det er lett å sympatisere med en slik lesning, ettersom den tillegger den litterære forestillingskraften muligheten til å ta seg forbi det vi i dagligtalen oppfatter som rigide motsetninger. Når lesningen etter min mening likevel ikke lykkes helt, skyldes det at betingelsene for overskridelsen allerede i utgangspunktet er galt stilt. Ved gjennomgående å insistere på «det fundamentale skillet mellom individet og den verden som omgir det» (Kampevold Larsen, 2008, s. 10), forplanter nemlig diskontinuiteten seg i nye motsetningspar, der Kampevold Larsen får stadig større problemer med å formidle overgangene mellom bevissthet og materie, forestilling og virkelighet, endelighet og permanens.

Betegnende er i så måte hennes diskusjon av analysens to kjernebegreper: forestilling og virkelighet. Her opererer Kampevold Larsen med en uklar blanding av voluntaristiske, bevissthetsfilosofiske og transcendentale betraktninger, noe som gjør det vanskelig å foreta en tydelig avgrensning av begrepene. Dermed blir også lesningene uklare, ettersom uklarheten på begrepsnivå flyter over i analysene. Dette kommer blant annet til uttrykk i det ovenfor siterte utdraget, det er både er snakk om transcendens (altså overskridelse) *og* umuligheten av å bryte ut av den empiriske erfaringen «annet enn som forestilling» (i betydningen illusjon). Dette leser jeg som en uklar mellomting mellom Kants transcendentale posisjon (som hun avviser) og Schopenhauers voluntaristiske filosofi (som hun følger et stykke på vei). For hvordan kan det hos Ulven være snakk om en reell overskridelse når det samtidig er klart at denne forblir innenfor rammene av «forestillingen» – det vil si innenfor den illusoriske representasjonen?

Ideen om overskridelse av det diskontinuerlige står også sentralt i Anemari Neples avhandling, *«Vi fortsetter forbi ordene». Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap* (2016). Her er det ikke bevissthetens grenseoppgang mot døden og den ubevisste materien som tematiseres, men snarere rekkevidden i våre språklige erkjennelsesmuligheter. Hovedpoenget i Neples lesning er at Ulven til stadighet søker å «nå bortenfor» det vi kan erkjenne ved hjelp av ord, og at denne bevegelsen rommer noe paradoksalt, ettersom litteraturen som verbal kunstform nettopp har *ordet* som medium. Denne tilkortkommenheten medfører ifølge Neple en epistemologisk pessimisme hos Ulven, der tekstene «søker dette ‹bortenfor›, men *når* det ikke alltid. Og paradoksalt nok er det nettopp vår bevissthet, vår fornuft og vår språklighet som setter grensene» (Neple, 2016, s. 36).

I likhet med Neple er jeg svært interessert i Ulvens forsøk på å nærme seg det som ligger utenfor erfaringen av det som i dagligspråket fremstår som umiddelbart gitt. Men til forskjell fra henne mener jeg at tekstene ikke først og fremst betoner umuligheten av å gripe denne utsiden. Tvert imot kan forfatterskapet, slik Kampevold Larsen også hevder, leses som en serie forsøk på å skape nye forbindelser på tvers av kjente kategorier. For eksempel omtaler Ulven i *Gravgaver* en sommerdag «som husket seg selv» (PS, s. 112). I diktsamlingen *Det tålmodige* er det flere tekster hvor tiden og materien beskrives som tenkende og lyttende, mens *Nei, ikke det* henviser til tanker «som tenker seg selv utenfor bevisstheten» (PS, s. 154). I *Stein og speil* finner vi som nevnt også

forestillingen om «jordens ubevisste hukommelse» (PS, s. 530). Dette bildet kan både forstås som at jorden har et uerkjent «sjelsliv», og at hukommelsen (som vi vanligvis tilskriver bevisste livsformer) utvides til lagring av levninger i de bevisstløse jordlagene. I sum vitner disse eksemplene om at Ulvens tekster opererer med et komplekst og høyst variert billedspråk, der den menneskelige bevisstheten og språklige erkjennelsen ikke nødvendigvis står i et diskontinuerlig forhold til sine omgivelser, men snarere forbinder seg med disse gjennom det Kampevold Larsen (2008, s. 12) kaller «billeddanningens finstemte modulasjon».

Også Lone Hartmanns bok *Sproglige stilleben* (2007) kan leses som et bidrag til fortolkningen av Ulvens forhold til det diskontinuerlige. Her undersøkes ikke individets illusoriske forestillinger om den materielle virkeligheten eller språkets epistemologiske begrensninger, men snarere nedbrytingen av estetiske konvensjoner. Hartmanns sentrale tese er at Ulven i sine bøker utformer «spoglige stilleben», eller ekfraser, som ifølge henne bryter med en sterk tradisjon for atskillelse av tekst og bilde i litteraturen. For Hartmann gjelder det, litt kryptisk formulert, å belyse «på hvilke måder billedets spatiale, todimensionale format og sprogets temporale progression har konvergenspunkter, og hvordan de umiddelbart uforenelige visuelle og verbale registre kan bringes til at interagere» (Hartmann, 2007, s. 9–10).

Også her er det altså snakk om en overskridelse av det som i utgangspunktet fremstår som «uforenelige» motsetninger. En slik konvergens er naturligvis ikke unik for Ulven, men kan spores i en lang rekke litterære verker der språklige visualiseringer står sentralt. Det er likevel grunn til å være ekstra oppmerksom på denne overskridelsen i Ulvens tilfelle, ettersom den langt på vei kan forstås som et definerende trekk ved bøkene. Betegnende er det i så måte at kaféscenen med askebegeret det fortelles fra i det ovenfor siterte utdraget fra *Vente og ikke se*, er hentet fra Edward Hoppers ikoniske maleri *Nighthawks* (1942). Her har fortellerstemmen beveget seg inn i bevisstheten til de avbildede menneskene og gitt dem stemme. Askebegeret som beskrives er dermed et *malt* askebeger, noe som gir teksten en ironisk dobbelthet som minner om René Magrittes malte pipe i bildet *La trahison des images* (1928–1929).

Som vi skal se, passer overskridelsen av bildets romlige og språkets temporale dimensjoner også godt med prosaboken *Stein og speil*. Denne kan nemlig leses som en samling tankebilder (*Denkbilder*), der den ekfrastiske forbindelsen mellom tekst og fortalte bilder har fått en fremskutt stilling. Boka

inneholder ikke grafiske visualiseringer, men beskriver gjennomgående malerier, emblemer, utstillinger, filmer etc. Disse beskrivelsene er av en slik art at det er vanskelig å knytte dem opp mot et bestemt visuelt forelegg. Snarere enn gjengivelse og representasjon, viser tekstene seg som eksempler på det Atle Kittang i boka *Ord, bilete, tenking* (1998) kaller en *om-bildning* av det ekfrastiske forelegget. En slik om-bildning bryter med ideen om litteraturen som en mimetisk gjengivelse av ytre forhold, og markerer i stedet overgangen til en estetisk skapende virksomhet: «I bildets doble struktur ligg den eigentlege ikonoklasmen: kritikken av trua på at det røynlege lar seg *av-bilde*, og vissa om at de røynlege heile tida lar seg *om-bilde*» (Kittang, 1998, s. 282).

Både Kampevold Larsen, Neple og Hartmann forstår altså Ulvens tekster på bakgrunn av ideen om det diskontinuerlige. Hva enten det gjelder overskridelsen av ontologiske, epistemologiske eller estetiske kategorier, er alle disse lesningene uttrykk for en spenning mellom størrelser som kommentatorene på forhånd har definert som motsetninger. Denne dualismen gjelder også for tidstematikken, der fortid og nåtid ofte presenteres som to poler i et motsetningsforhold. Riktignok skriver Neple at noe av det som særpreger Ulvens bøker er «evnen til å bevege seg uanstrengt i store tidsspenn: fra istiden og steinalderen, via barokken og frem til vår egen tid» (Neple, 2018, s. 41). Dette er det lett å si seg enig i, selv om Neple her synes å operere med et kronologisk tidsbegrep som strider mot ideen om varigheten som en bevaring av fortiden i nåtiden. Neples bruk av preposisjonen «via» (som jo betyr vei) antyder at tiden følger en lineær og fremadskridende bane med ulike stoppesteder underveis.

Mot Neples utlegning vil jeg hevde at fortiden hos Ulven ikke lar seg dele opp i ulike epoker og tilbakelagte stadier, men tvert imot *varer ved* i nåtiden. Dette viser seg særlig gjennom det sterke innslaget av arkeologiske motiver, noe som er blitt påpekt av kommentatorer som Anniken Greve (2003), Erik Steinskog (2008) og Stig Sæterbakken (2012). Alle disse synes å være enige om at *tiden* er det store temaet i forfatterskapet, og at den er uløselig forbundet med de arkeologiske motivene. Det avgjørende for disse kommentatorene er at tiden ikke tenkes innenfor rammene av en fremadskridende prosess, men snarere utgjør et mangfold av ulike tider som sameksisterer her og nå. Til forskjell fra lesningene som tar utgangspunkt i diskontinuitetene, finner vi her kommentatorer som søker å påvise ulike former for varighet i Ulvens tekster.

For eksempel skriver Greve at det finnes «en strøm av tidshenvisninger i diktene til Ulven, og særlig til det fortidige eller før-tidige, til tidsaldre bare

geologer og en og annen langtseende arkeolog har noe forhold til» (Greve, 2003, s. 74). Tilsvarende skriver Erik Steinskog at det i lesningen av Ulvens tekster er «vanskelig å ikke assosiere til en form for permanens, eller snarere tilstedeværelse av steinalderen […] her og nå» (Steinskog, 2008, s. 47).

Den som kanskje aller tydeligst har fanget forbindelsen mellom arkeologien og varigheten i Ulvens forfatterskap, er Stig Sæterbakken. I artikkelen «Avsjeling» (2012) – som opprinnelig ble skrevet som etterord til den amerikanske utgaven av romanen *Avløsning* – skriver han med utgangspunkt i diktsamlingen *Det tålmodige* (1987):

> Fornminner, ruiner, fossiler, søppel, arkeologiske funn, rester etter mennesker i enhver forstand: her er det på plass, alt sammen, med varighet kontra forgjengelighet som et overordnet perspektiv, nedfelt i tittelens flertydighet, det tålmodige forstått som det (ene) bestående, en slags evig permanens, en observerende menneskelig bevissthet som, upåvirket av tidens gang, ikke lar seg rokke ved, samtidig som det beskriver kontinuiteten til tingene selv, den bevisstløse materien som ikke kjenner andre muligheter enn fortsatt væren, vedvarende eksistens. (Sæterbakken, 2012, s. 19–20)

Sæterbakken setter her menneskets forgjengelighet opp mot varigheten og permanensen i den «bevisstløse materien». Samtidig påpeker han at tekstene overskrider dette skillet i form av en «observerende menneskelig bevissthet» som beskriver «kontinuiteten til tingene selv». Her er jeg tilbøyelig til å innvende at det ikke nødvendigvis er en *menneskelig* bevissthet som skrives frem hos Ulven. Sæterbakken foregriper på sett og vis denne innvendingen ved å legge til at bevisstheten i tekstene er «upåvirket av tidens gang», noe som jo må sies å være en umulighet når det er snakk om mennesket. Slik jeg ser det, beskrives tingene snarere ut fra perspektivet om varigheten. Det er på denne måten at Ulven, med Sæterbakkens ord, «beskriver kontinuiteten til tingene selv».

På et overordnet plan er det altså mulig å identifisere to hovedtendenser i Ulven-resepsjonen: På den ene siden forestillingen om en grunnleggende diskontinuitet, og på den andre siden ideen om sammenheng og varighet. Som vi har sett, ligger forskjellen mellom disse tendensene nedlagt i utgangspunktet for analysene, der førstnevnte går ut fra et sett med motsetningspar (ontologiske, epistemologiske, estetiske) som overskrides i Ulvens tekster. I den andre

tendensen er disse motsetningene allerede overskredet, idet analysene tar sikte på å nyansere forholdet mellom ulike temporaliteter heller enn å skille dem ad kategorisk. Begge tendenser har avstedkommet viktige innsikter om Ulvens forfatterskap, og heller enn å ekskludere den ene til fordel for den andre, mener jeg de kan utfylle hverandre på en produktiv måte. Jeg skal ikke legge skjul på at jeg i mine Ulven-lesninger er inspirert av Kampevold Larsens analyser, og at sider ved disse har gjort meg ytterligere oppmerksom på hvor viktig varigheten er i bøkene.

Avhandlingens oppbygning

Avhandlingen består av to hoveddeler som hver inneholder tre kapitler. I første del utvikler jeg begrepet om arkeologisk forestillingskraft. Dette gjøres i dialog med litteraturvitenskapelig forskning på området og med teoretiske bidrag hentet fra arkeologien og filosofien. Første kapittel diskuterer forholdet mellom litteratur og arkeologi gjennom en komparativ analyse av litterære tekster med utgangspunkt i de arkeologiske utgravningene i Pompeii. Eksemplene her er hentet fra Goethe, Stendhal, Wilhelm Jensen, Susan Sontag og Tor Ulven. Hovedmålet med kapittelet er å vise hvordan den arkeologiske forestillingskraften kan forstås som en særlig interesse for spor, minner og avdekking av fortidslevninger, og at måten disse konfigureres på i den litterære teksten ofte involverer en aktualisering av fortiden. Til forskjell fra den historiske romanen er den arkeologiske litteraturen en typisk *nåtidslitteratur*, der fortiden utforskes gjennom materielle levninger *her og nå*. Denne anakronismen ser jeg i sammenheng med Freuds begrep om den psykiske erfaringens *Nachträglichkeit*, forstått som lagringen av minner i det ubevisste og påvisningen av hvordan senere inntrykk virker inn på minnet om en hendelse og endrer det.

I andre kapittel ser jeg på en iboende spenning i den arkeologiske forestillingskraften, der de materielle levningene både åpner for og utelukker muligheten til å gripe det som har vært. Denne spenningen gjenfinnes i Ulvens tekster og kan forstås som en spenning mellom en *restriktiv* og en *ubegrenset* forestillingskraft. Forholdet mellom det restriktive og det ubegrensete kan videre knyttes til en empirisk og en transcendental posisjon i den arkeologiske tilnærmingen til fortiden. Der den førstnevnte oppholder seg ved levningene som materielle avtrykk av fortidig hendelser, søker den andre å nå bortenfor disse, for på den måten å gi seg i kast med det som arkeologen Bjørnar Olsen i kritiske

ordelag har omtalt som «det transcendentale imperativet om alltid å søke indianeren *bak* artefaktet» (Olsen, 2010, s. 37). I opposisjon til dette tar Olsen til orde for et *forsvar for tingene*, som jeg altså mener har stor relevans for lesingen av Ulvens tekster.

Dette leder så frem til tredje kapittel, der jeg diskuterer varigheten med utgangspunkt i Bergsons bok *Matière et mémoire* (1896). Dette er den boka som har satt tydeligst avtrykk i nyere arkeologisk teori, som nettopp kan forstås som en refleksjon over forholdet mellom tittelens henvisning på stoff og hukommelse. Den viktigste pådriveren for å trekke Bergson inn i arkeologien har vært den franske arkeologen Laurent Olivier, som i en rekke artikler søker å påvise relevansen av den bergsonske ideen om varigheten for forståelse av materielle levninger.[5] I etterkant av hans bok *Le sombre abîme du temps* (2008) har også norske, britiske og amerikanske arkeologer i større grad begynt å tenke fortidslevningene i lys av varigheten. Dette har skjedd parallelt med en dreining mot den ting-orienterte arkeologien, der forholdet mellom transcendentale og empiriske perspektiver tilspisses ytterligere. Kapittelet inneholder også en lesning av to tekster av Ulven, der forestillingen om «jordens ubevisste hukommelse» utgjør et samlende motiv.

Andre del av avhandlingen består av tre analysekapitler, som hver for seg er viet én av de utvalgte bøkene. Først ut er fjerde kapittel, som tar for seg diktsamlingen *Det tålmodige* med henblikk på det poetiske billedspråkets sammenstilling av ulike tidsforløp. Her er det samtidigheten og anakronismen i det poetiske bildet som undersøkes. Et viktig aspekt ved analysen er tolkningen av Ulvens tekster som eksempler på det Walter Benjamin har kalt *dialektiske bilder*. Dette er språklige bilder der fortiden bryter inn i nåtiden og danner en ny «konstellasjon» mellom *nå* og *da*. Analysen søker å vise hvordan tidsfremstillingen i Ulvens tekster sprenger seg ut av et lineært kontinuum og i stedet konfigureres som dialektiske bilder mettet med arkeologiske motiver.

Femte kapittel er en analyse av fragmentsamlingen *Gravgaver*, der fortellingen og det narrative gjøres til hovedanliggende. Hos Ulven åpner fortellingen opp for en ny måte å konfigurere tiden på, der prosafragmentets tidsbruk og fokalisering binder sammen nåtid og fortid i fortellende sekvenser. Dertil inneholder kapittelet analyser av en rekke tekster hvor ideen om

---

[5] Se (Olivier, 1999, 2000, 2001, 2004, 2008, 2013a, 2013b, 2014).

lagringsmediet står sentralt. Gjennom små fortellinger og refleksjoner viser Ulven hvordan enhver tilnærming til fortiden også har en medial side. Kapittelet inneholder også en lengre diskusjon av forholdet mellom lagringsmediene og Bergsons idé om varigheten som «fortidens overlevelse *i seg selv*» (Bergson, 2012, s. 166).

Sjette kapittel undersøker *Stein og speil* i lys av den overordnete forestillingen om jordens ubevisste hukommelse. Her er det ikke lenger de materielle lagringsmediene og de arkeologiske levningene som står i sentrum, men snarere muligheten for å nå bortenfor disse. Sentralt i dette spranget er Bergsons idé om varigheten og Gilles Deleuze' videreutvikling av den i retning av det han kaller en «transcendental empirisme». Kapittelet inneholder også en lengre diskusjon om allegoriens betydning i det arkeologiske tolkningsarbeidet. Denne diskusjonen springer ut av et forsøk på å innordne de mange «dødsmotivene» i Ulvens tekster i en arkeologisk forståelsesramme. Heller enn å se gravgavene, hodeskallene og beinrestene som symboler for endelighet og død, mener jeg at det vil være fruktbart å betrakte dem som mulighetsbetingelser for dannelsen av kunnskap om den historiske fortiden.

Avslutningsvis gjør jeg en oppsummering der jeg også vil forsøke å skissere videre relevans av avhandlingsarbeidet. For det første er avhandlingen et bidrag til forståelsen av Ulven som en arkeologisk forfatter, der fortidslevninger og artefakter ikke primært skal forstås som dødsmotiver, men leses i lys av varigheten og et arkeologisk forsvar for tingene. For det andre er avhandlingen et teoretisk bidrag til litteraturvitenskapens forståelse av forholdet mellom litterære og ikke-litterære tekster. Sentralt her er litteraturens møte med andre disipliner i en «felles utforsking» (Kittang) av estetiske, epistemologiske og ontologiske forhold. Selv om det skjønnlitterære teksttilfanget i analysen for det meste er hentet fra Ulvens bøker, er jeg overbevist om at studiet av varigheten og den arkeologiske forestillingskraften også kan ha relevans ut over disse.

Henvisninger og sitater

Når det gjelder Ulvens egne tekster henviser jeg gjennomgående til Gyldendals to samleutgaver fra 2013: *Prosa i samling* (PS) og *Dikt i samling* (DS). Der hvor disse avviker fra originalutgivelsene, følger jeg førsteutgaven. Intervjuet med Alf van der Hagen og Cecilie Schram Hoel i tidsskriftet *Vagant* (1993) er gjengitt etter van der Hagens bok *Dialoger 2* (1996). Sekundærtekster er gjengitt i

foreliggende oversettelse der hvor dette finnes. I de tilfellene hvor det ikke finnes oversettelser til norsk, er alle sitater fra tysk og fransk oversatt av meg. Der hvor det dreier seg om hele setninger og avsnitt, har jeg valgt å sette originalteksten inn i fotnoter, slik at leseren kan følge ordlyden i målteksten underveis. Kortere sitater, som enkeltord og setningsfragmenter, har jeg oversatt uten å gjengi originalteksten. Sitater på engelsk har jeg i all hovedsak latt stå uoversatt. Verkstitler er gjengitt i norsk oversettelse der hvor dette finnes. Ellers brukes originaltittel.

Når det gjelder årstall, oppgir jeg alltid utgivelsesåret for originalutgaven første gangen boka eller teksten nevnes, så som *Matière et mémoire* (1896). Deretter refererer jeg til den aktuelle utgaven, eksempelvis (Bergson, 2012, s. 100). Ved henvisninger til Walter Benjamins tyske originaltekster, forholder jeg meg til Rolf Tiedemanns Suhrkamp-utgave i syv bind og 14 deler fra 1991, *Gesammelte Schriften*. Her følger referansene vanlig standard med verkstittel, bind og del, eksempelvis (GS, IV, 2, s. 100). Dette gjelder også for henvisninger til Sigmund Freuds originaltekster, der jeg refererer den såkalte Imago-utgaven av *Gesammelte Werke* i 18 bind, utgitt av Anna Freud m.fl. i perioden 1940–1952. Referansene følger her vanlig standard: (GW, 4, s. 100). Annen litteratur som er skrevet på språk jeg ikke kan lese, er gjengitt i engelsk oversettelse, som Douwe Draaismas *Metaphors of Memory* (nederlandsk 1995, engelsk 2000) og Giorgio Agambens *The Signature of All Things* (italiensk 2008, engelsk 2009).

Forfatterbiografisk skisse

Tor Ulven ble født i Oslo i 1953 og døde for egen hånd i 1995. Det foreligger foreløpig ingen biografi om forfatteren og lite er kjent fra barndommen. Selv var Ulven svært sparsommelig med personlig informasjon, og det meste av det som er kjent i offentligheten stammer fra hans venner og bekjente, som forfatterkollegaene Henning Hagerup og Torunn Borge (1999), Svein Jarvoll (1995), Ole Robert Sunde (2007) og Audun Vinger (2008). Som en av hans redaktører i Gyldendal, Morten Moi, har bemerket, svarte Ulven også svært knapt på standardskjemaet for personopplysninger da han i 1980 skulle utgi sin første bok på forlaget. I tillegg til adresse og personnummer oppga han følgende informasjon om seg selv: «Utdannelse: autodidakt. Yrke hittil: diverse. Andre opplysninger: gir ikke intervjuer!» (Ulven i Moi, 2002).

Ulven fullførte aldri noen formell utdannelse, men var en stund innskrevet på Forsøksgymnaset i Oslo. Der ble han del av det motkulturelle og anarkistiske undergrunnsmiljøet rundt fanzinen *Dikt & datt*. Det var også her han i 1972 offentliggjorde det surrealistiske diktet «Turdus-øyene», som siden er gjenopptrykt i *Dikt i samling* (DS, s. 231–232). I intervjuet i *Vagant* omtaler han seg selv som «ortodoks surrealist fra rundt 1971 til 1979», og forteller at han på denne tiden pløyde gjennom «flere tusen sider surrealistisk teori og lyrikk» (Ulven i Hagen, 1996, s. 268). Uttalelsen finner støtte i bibliografien: I 1972 oversatte Ulven et utvalg dikt av den fransk-tyske forfatteren og surrealistkunstneren Hans Arp. Tekstene ble publisert i *Vinduet*, som på denne tiden ble redigert av Kjell Heggelund og Jan Erik Vold (Arp, 1972). I 1974 skrev Ulven så manuset til en surrealistisk kortfilm med tittelen *Mannen med fuglehjernen*. Filmen ble regissert av Bjørn T. Myhre og Ulven spilte selv hovedrollen. I 1976 deltok han så med tegninger på en internasjonal surrealistutstilling i Chicago, og året etter publiserte Vold et knippe dikt i tidsskriftet *Basar* signert Ludvig Vargfot (1977) – et pseudonym hvis biografi bærer umiskjennelige likhetstrekk med Ulvens egne: født i Oslo i 1953, med bakgrunn som kranfører og bluesmunnspiller.

Samme år kom også debutboka *Skyggen av urfuglen* (1977), som står i tydelig gjeld til surrealismen. Aller tydeligst kommer dette frem i billedrikdommen og kollisjonene av uensartede forestillinger, der det i tråd med vektingen av det ubevisste og irrasjonelle ikke synes å være noe ordnende prinsipp for hvilke billedlige elementer som støter sammen. Snarere vitner diktene om det Maurice Blanchot i en artikkel om surrealismen (for øvrig oversatt i samme nummer av *Basar* som Ulvens pseudonyme dikt ble publisert) kaller en «en billedlig alkymi» (Blanchot, 1977, s. 45). For eksempel lyder et av bokas dikt, «Nattens entomologi», slik:

En urfisk med vannskrekk
svever under tordenskyene

Det regner knappenåler
over sletten av rød betong
der en lyskaster snart fanger inn
din sammenkrøkte skikkelse
(DS, s. 17)

Til tross for at Ulven senere distanserte seg fra surrealismen, har det vært vanlig å hevde at påvirkningen herfra gjør seg bemerket gjennom hele forfatterskapet (Kampevold Larsen, 2003). Når det fra og med diktsamlingen *Etter oss, tegn* likevel ikke lenger er snakk om en «ortodoks» surrealisme, så skyldes det Ulvens evne til å omdanne impulsene fra forfattere som André Breton, Paul Éluard og Hans Arp til et konsentrert og neddempet billedspråk. Dette billedspråket er forbløffende rikt og konsistent på samme tid, og det er ikke noen overdrivelse å si at Ulven her har utviklet en egen poetisk *stil* som han også videreførte i prosaen. Graden av konsistens gjør det nærliggende å tenke at bøkene springer ut av et særegent poetisk lynne, kanskje også en psykologisk disposisjon. Men på samme måte som Jorge Luis Borges (1974, s. 710–712) mente å ha funnet Kafkas «forløpere» overalt i verdenslitteraturen – fra Zenon til Kierkegaard og Léon Bloy – ville det være feil å individualisere Ulvens tekster fullstendig. For eksempel er det vanskelig å lese følgende lille dikt fra Jan Erik Volds debutbok *mellom speil og speil* (1965) uten å tenke på diktene som Ulven skulle skrive 20 år senere:

> Ditt skrik
> blir stumt
> foran treet
> (Vold, 1965, s. 48)

Blant dem som har påpekt formlikheten mellom Vold og Ulven, er kritiker og *Vagant*-redaktør Audun Lindholm (2015). Ifølge Lindholm dreier det seg ikke bare om en likhet i billedspråket, men også om en grafisk overensstemmelse, der diktoppsettet på boksiden til tider er nesten sammenfallende. Selv uttalte Ulven at han alltid hadde stor respekt for Vold og hans «overraskende og frekke billedbruk og grafiske utforming av lyrikken» (Ulven i Hagen, 1996, s. 267). Dette kan kanskje synes underlig, ettersom det er vanskelig å forestille seg to mer forskjelligartede lyrikere i norsk etterkrigslitteratur. Sammenfallet mellom den senere Volds joviale muntlighet og Ulvens strenge skriftlighet demonstrerer dermed det gamle ordtaket om at «ekstremene berører hverandre». Mens Volds diktning tidvis synes å ha blitt unnfanget i den drukne båten, fremstår Ulven mer som en «sober ekstremist» (Borge & Hagerup, 1999, s. 97). En medierende mellominstans er kanskje de to lyrikernes interesse for Emil Boyson (1897–

1979), som gjennomgående balanserer det høystemte med det hverdagslige, en ekspansiv og metaformettet naturpoesi med det jordnært konkrete. Dertil er Boyson en poet som, med Ulvens ord, heller enn å svinge seg opp til profetisk patos, «spår om fortiden» (PS, s. 547). Heri ligger også den mulige forbindelsen til Ulvens egen interesse for arkeologi og minner i litteraturen. I essayet om Boyson skriver han:

> Selv et menneske med uvanlig god hukommelse vil antagelig bare ha klare erindringer om en forsvinnende liten del av den tiden som har løpt gjennom dets liv, liksom historisk tid bare utgjør noen promille av menneskehetens samlede tidsrom. Her kan diktet tilogmed bli stedfortredende erindring, og få oss til å huske det vi ikke har opplevd. (PS, s. 549)

Denne tolkningen av Boyson kan like gjerne sies å være en selvbeskrivelse fra Ulvens side, der litteraturen (i likhet med arkeologien) tjener som erindring for *det vi ikke har opplevd*. Det er også dette som ifølge Ulven gir Boysons dikt en «arkeologisk betydning»: «Dikteren forholder seg […] ikke direkte til livet, men til stillheten etter det, hvor sporene kommer til syne og blir tegn, som hieroglyffer på gravkammerets vegg» (PS, s. 551).

Til historien hører det også at Vold i de senere år har vært blant de mest aktive formidlerne av både Boysons og Ulvens lyrikk (Vold, 2010, 2013, 2016). Det var også Vold som på begynnelsen av 1990-tallet tok initiativ til et lydopptak for svensk radio, der Ulven leser egne dikt. Deler av dette materialet er siden blitt visualisert i animatøren Kristian Pedersens poesifilm *Bølgeslag* (2013), som på effektivt vis bringer sammen stemme, tekst og en mediearkeologisk motivkrets. I det hele tatt har det vært stor interesse for Ulven også utenfor det (bok)litterære feltet. I 1996 gjorde Kjetil Skøien og performancegruppa Passage Nord Project en «arkeologisk» oppsetning basert på Ulvens tekster under festspillene i Vestfold, og i 2008 dramatiserte Ole Anders Tandberg forfatterskapet på Nationaltheatret i Oslo, under tittelen *En vanlig dag i helvete*.

Fra debuten i 1977 og frem til den posthumt utgitte boka *Stein og speil* ferdigstilte Ulven til sammen 11 bøker. Av disse er fem rubrisert som diktsamlinger, en som roman, mens de fem øvrige utgjør prosabøker med ulike sjangerbetegnelser som *fragmentarium, historier* og *mixtum compositum*. I tillegg er det etter hans levetid gitt ut en samling med essays (1997) og et større

utvalg etterlatte dikt (1996). Til sammen rommes forfatterskapet i to bind på til sammen 1 200 sider. Det begrensede omfanget til tross, er Ulven blitt stående som en av de aller viktigste forfatterne i sin generasjon, muligens også i norsk etterkrigstidslitteratur. Han er kanskje ikke like godt kjent blant den allmenne leser som generasjonsfellene Jan Kjærstad og Jon Fosse. Men det er neppe noen overdrivelse å hevde at Ulven i likhet med disse har satt et betydelig avtrykk i norsk litteratur. En av dem som har skrevet mest treffende om dette avtrykket, er Stig Sæterbakken:

> Knapt noen forfatter i etterkrigstidens Norge har hatt en sterkere og mer direkte innflytelse på sine samtidige kolleger og generasjonen som kom etter ham. Det er en innflytelse som har hjulpet de store begavelsene med å få et grep om sin egen særegenhet og som har redusert de mindre talentene til rene epigoner. (Sæterbakken, 2012, s. 19)

Selv var Sæterbakken utvilsomt en forfatter med «grep om sin egen særegenhet». Det er ikke urimelig å anta at noe av denne særegenheten kan ha oppstått som følge av mangeårig Ulven-lesning. Allerede i 1987 skrev den 21 år gamle Sæterbakken en anmeldelse av diktsamlingen *Det tålmodige*, der han utroper boka til «et poetisk høydepunkt» (Sæterbakken, 1987). Deretter kom det jevnlige tekster om Ulven fra Sæterbakkens hånd, helt frem til etterordet han skrev til Kerri A. Pierces amerikanske oversettelse av romanen *Avløsning* i 2012. Som kjent valgte Sæterbakken kort tid etterpå å ta sitt eget liv. Også her er det snakk om en tragisk utgang på et stort og viktig forfatterskap, en hendelse som i sin tur har blitt utgangspunkt for nokså tendensiøse lesninger av bøkene (Moe, 2017). Dette må også sies å være en tendens i deler av Ulven-resepsjonen. Som Torunn Borge og Henning Hagerup skriver, ble bøkene i en viss forstand lest på samme måte som E. M. Cioran leste Kleist: «Det er som om selvmordet løp forut for bøkene hans» (Borge & Hagerup, 1999, s. 15). Selv om det ikke alltid sies direkte, aner man i omtalene en utbredt tilbøyelighet til å lese Ulven som en utpreget «dødsdikter», der en tragisk utgang slår tilbake på lesingen av bøkene han skrev 10 og 15 år tidligere.

En slik lesemåte vitner ikke bare om en fortolkningsmessig slagside i deler av Ulven-mottakelsen. Det vitner også om en seiglivet og tragisk biografisme som det stadig blir vanskeligere å opprettholde uten å henfalle til klisjeer. Heldigvis strekker interessen for forfatterskapet seg også langt utover

dette. At Ulven til nå ikke er blitt innlemmet i noen av de seneste årenes kanonkåringer i bokform (heller ikke den som Sæterbakken var redaktør for sammen med Kampevold Larsen i 2008), får så være.[6] Langt viktigere er det faktum at bøkene fortsatt leses og diskuteres på alle nivåer. Senest i oktober 2018 figurerte en svensk oversettelse av *Avløsning* høyt på listen over kritikernes favoritter i den toneangivende, svenske avisen Dagens Nyheter. Da Grimstad bibliotek i 2017 innviet sine nye lokaler, tok de samtidig initiativ til en leserkåring av en norsk litterær kanon. Her var Ulvens *Etterlatte dikt* blant bøkene som ble stemt inn (sammen med forfattere som Alf Prøysen, Anne B. Ragde og Lars Mytting). Etter utgivelsen av *Replacement* (den amerikanske oversettelsen av *Avløsning*) i 2012 fulgte en rekke artikler og anmeldelser i amerikanske tidsskrifter, nettpublikasjoner og aviser. Om ikke annet, vitner dette om gjennomslag og verdsetting både blant alminnelige og profesjonelle lesere.

[6] Her må det i rettferdighetens navn oppgis at Sæterbakken og Kampevold Larsen kun fungerte som redaktører for boka og ikke bidro til selve kåringen. Den ble foretatt av en jury utvalgt av Norsk litteraturfestival på Lillehammer.

DEL I: ARKEOLOGISK FORESTILLINGSKRAFT

Fig. 1. John Martin, *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, 1822.

1 Arkeologi og litteratur: Pompeii

Tidlig om ettermiddagen 24. august år 79 blir byene Pompeii og Herculaneum rammet av et kraftig jordskjelv. Deretter begynner lava og glødende pimpstein å sprute ut fra fjellet Vesuv. Massen blir slynget opp i atmosfæren og fører med seg støv og giftige gasser. I løpet av de to dagene utbruddet varer, faller flere hundre tusen tonn med *lapilli* – pyroklastisk grus – ned over byene og bosetningene rundt Napolibukten. Både Pompeii og Herculaneum begraves under et tykt lag med stein og aske, som så blir gjennomtrukket av et kraftig regnskyll. Deretter forsvinner byene fra Jordens overflate i mer enn 1600 år, og blir først gjenoppdaget ved inngangen til 1700-tallet. De første systematiske utgravningene begynner i Herculaneum i 1738, da som forberedelser til byggingen av sommerpalasset for Karl 3. av Spania. I Pompeii skal det ennå ta ti år for utgravningene tar til.

Den gradvise avdekkingen av Pompeii er siden blitt stående som en av de viktigste arkeologiske hendelsene i nyere tid. Den blir ofte trukket frem som den moderne arkeologiens *urscene* – den innstiftende hendelsen som formet disiplinen og ga den en «aura av eventyr» (Trigger, 1996, s. 14). Gjennom utgravningene i Pompeii fikk arkeologene direkte innsyn i en bystruktur som hadde ligget bevart under asken i århundrer. Asken hadde ikke bare bevart de antikke ruinene med fresker, skulpturer og relieffer mer eller mindre intakt. Den hadde også fanget omrisset av flere hundre av Pompeiis innbyggere på tidspunktet for deres død. I århundrenes løp smuldret kroppene bort og etterlot seg tomrom inne i asken. Her kunne arkeologene, under ledelse av italieneren Giuseppe Fiorelli (1823–1896), fylle inn gips og fremkalle avstøpninger av de avdøde. Resultatet var en fascinerende samling gipsfigurer som viste alt fra skrekk og lidelse til fredsommelighet og resignasjon. Mange av ofrene var trolig omkommet som følge av oksygenmangel og kvelning, mens andre var blitt innesperret i sammenraste hus eller rammet av dødelig nedfall.

Utgravningene i Pompeii ble raskt et populært turistmål og tiltrakk seg i tiårene etter de første funnene berømtheter som Mozart og Goethe. I 1817 besøkte den franske forfatteren Stendhal (Marie-Henri Beyle) området og ble straks slått av det han fikk se. Ettersom asken hadde lagt et tykt lokk over byen, og man nå var i gang med å åpne den opp på ny, skapte det inntrykk av at tiden hadde stått stille. Alt som behøvdes for å hente den romerske keisertiden frem fra

glemselen, var å bevege seg rundt i gatene. I reiseberetningen *Rome, Naples et Florence* (1826) skriver han:

> Det underligste jeg har sett på mine reiser er Pompeii, der man får følelsen av å bli forflyttet tilbake til antikken; selv om man vanligvis kun setter sin lit til det som er bevist, er det som om man bare ved å være der vet mer om stedet enn en lærd person. Det er en stor glede å stå ansikt til ansikt med denne oldtiden man har lest så mange bøker om. (Stendhal, 1973, s. 535)[7]

Stendhal gir her uttrykk for en umiddelbar og direkte tilgang til fortiden. Ved å befinne seg blant utgravningene i Pompeii, transporteres han tilbake til tiden forut for vulkanutbruddet. Gjentatte bemerkninger om at Pompeii utgjør «det underligste», «det mest interessante» og «det mest overraskende» han har sett, markerer samtidig at han står overfor noe som både er fremmed og fascinerende (Stendhal, 1973, s. 529–535). Vanskelighetene han har med å beskrive opplevelsen i detalj, for heller å omtale det hele gjennom små utbrudd og undring, gjør det nærliggende å tenke at Pompeii for Stendhal representerer noe *sublimt*. Det er som om ruinene både unndrar seg forklaring og samtidig gir en klar følelse av innsikt.

Stendhal er ikke på noen måte alene om en slik reaksjon. Også annen reiselitteratur fra perioden bugner med lignende refleksjoner rundt møtet med det spektakulære stedet og gjenstandene. Et gjennomgående trekk ved disse tekstene er at den konkrete erfaringen av å befinne seg blant ruinene oppvurderes på bekostning av den tillærte historiske kunnskapen fra bøker. Dermed oppstår det et skille mellom de historiske fremstillingene av Pompeii og den arkeologiske realiteten i utgravningene. Da Goethe besøker byen i 1787 slås han av det fremmede og ubehagelige ved ruinene. Gatene er trange og husene små – de stemmer ikke overens med det han vet om klassisk, romersk arkitektur fra før av. Dessuten forundres Goethe av de allestedsnærværende freskene og avbildningene, som i all sin overflod vitner om en «kunst- og formglede hos et

---

[7] «Ce que j'ai vu de plus curieux dans mon voyage, c'est Pompéi ; on se sent transporté dans l'antiquité ; et, pour peu qu'on ait l'habitude de ne croire que ce qui est prouvé, on en sait sur-le-champ plus qu'un savant. C'est un plaisir fort vif que de voir face à face cette antiquité sur laquelle on a lu tant de volumes.»

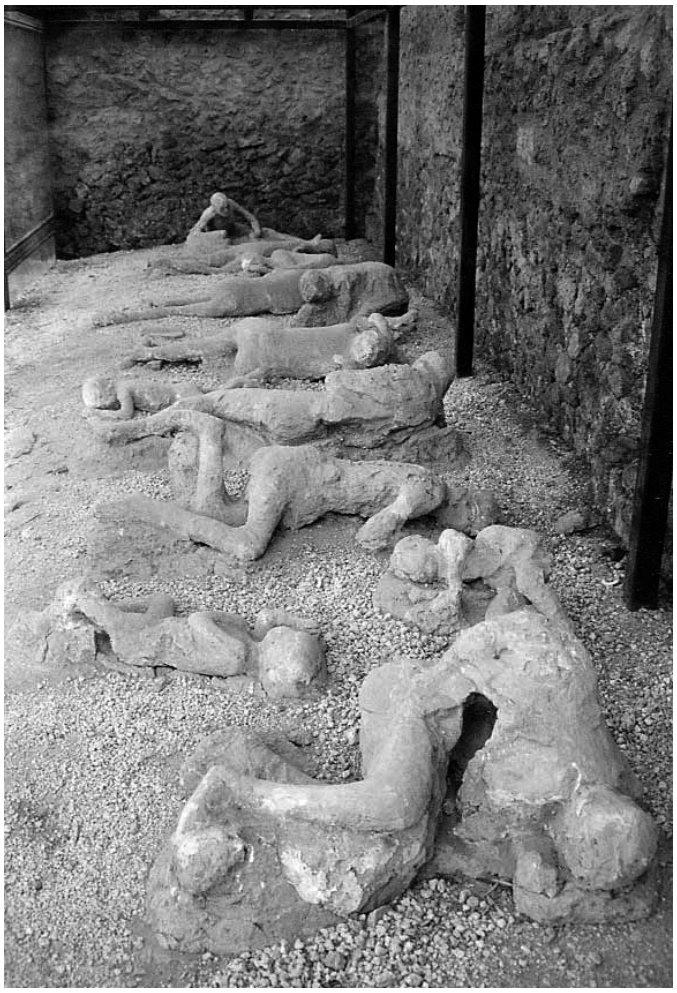

Fig. 2. Gipsfigurer fra Pompeii.

helt folk, som den ivrigste kunstelsker i dag hverken kan ha begrep om eller følelse og behov for» (Goethe, 1999, s. 171). Pompeii er for Goethe på én gang noe opphøyd, fremmed og vulgært. Ruinene vitner om en sivilisasjon som har unndratt seg den store fortellingen om Romerrikets utvikling og forfall. På mange måter er det snakk om en «fortrengt» kultur – en kultur man vanskelig kan vedkjenne seg hvis man ønsker å opprettholde klassisismens bilde av den romerske keisertiden som klarhetens og rasjonalismens æra.

I de 30 årene som går fra han først besøker utgravningene til han utgir sin bok *Italiensk reise* (1817), vender Goethe stadig tilbake til Pompeiis kunst- og kulturhistorie. Som Thorsten Fitzon (2011) kommenterer, søker han derigjennom å forene sitt klassisistiske kunstbegrep med avdekkingen av oldtidens Pompeii. Målet er å justere sine egne oppfatninger i møte med den arkeologiske realiteten. Goethe rykkes med andre ord ut av sine historiske fordommer og tvinges til å innta et nytt perspektiv på den «mumifiserte» byen.

1.1 Historisk vs. arkeologisk litteratur

Også innenfor skjønnlitteraturen finnes det en rekke eksempler på forfattere som har benyttet seg av utgravningene i Pompeii som utgangspunkt for fabuleringer om dagliglivet i byen forut for vulkanutbruddet. Mest kjent av disse er kanskje Edward Bulwer-Lyttons historiske roman *Pompeis siste dager* (1834), som har fått tallrike filmatiseringer. Mye av romanens suksess skyldes trolig forfatterens evne til å gjøre fortiden nærværende gjennom beskrivelser av hverdagslige detaljer. Som Virginia Zimmermann påpeker i boka *Excavating Victorians* (2008), var denne fremgangsmåten helt i tråd med nye ideer i historiefaget, der man med utgangspunkt i den tysk-danske historikeren Barthold Niebuhrs innflytelsesrike *Römische Geschichte* (1811–1832), søkte å gjenopplive fortiden gjennom en livsnær og umiddelbar identifisering med fortidsmenneskene.[8] Bulwer-Lytton dvelte ikke, som Goethe og Stendhal, ved det fremmede og sublime ved fortiden, men fremhevet i stedet hverdagslige detaljer som leserne uten større anstrengelser kunne speile sin egen erfaring i. Denne erfaringen var for Bulwer-Lytton dypt forankret i varehandelen og produksjonsforholdene i hans egen samtid. Ved å plassere kjente rekvisitter fra samtiden i den forestilte fortiden, lyktes han i å skape en følelse av nærhet til det fremmede. Allerede på de første sidene sammenligner fortelleren datidens Pompeii med «det glade og lettsindige livet som en den dag i dag kan se i Neapels gater» (Bulwer-Lytton, 1953, s. 8). Dertil kommer en tydelig didaktisk tone i romanen, der den allvitende fortelleren trekker leseren til side for å utfylle handlingsplanet med historisk informasjon:

> Pompei var en miniatyrutgave av sin tids sivilisasjon. Innenfor byens murer fant en, så å si, et eksemplar av alle sorter av den luksus som følger med rikdom og makt. I dens små, men praktfulle butikker, i badeanstaltene, på torvene, i teatrene og de store sirkusarenaene så man en modell av hele keiserriket med dets foretaksomhet, dets fordervelse, dets

[8] Zimmermann siterer Niebuhr: «He who calls departed ages into being enjoys a bliss like that of creating: it were a great thing if I could scatter the mist that lies upon this most excellent portion of ancient story, and could spread a clear light over it, so that the romans shall stand before the eyes of my readers, distinct, intelligible, familiar as contemporaries, with their institutions and the vicissitudes of their destiny, living and moving» (Niebuhr referert i Zimmermann, 2008, s. 110).

> raffinement og dets lastefullhet. Byen var som et leketøy, en utstillingsbutikk, der gudene syntes å ha moret seg med å fremstille en representant for jordens største monarki, for senere å skjule skatten for verdens øyne og gi kommende slekter noe å under seg over: vise dem at «der er intet nytt under solen». (Bulwer-Lytton, 1953, s. 13)

Her er det lite som er fremmed ved beskrivelsene. Snarere har teksten klare trekk av assimilering og hjemliggjøring. Bemerkningen om at gudene skal ha «skjult» Pompeii, for siden å vise at det ikke er noe «nytt under solen», understreker at det er lite som skiller fortiden fra nåtiden. Også sammenligningen av byen med en utstillingsbutikk (*showbox*) vitner om bokas tilhørighet i den moderne varekapitalismens tidsalder.[9] I denne blandingen av foretaksomhet, fordervelse og raffinement projiseres viktoriatidens England tilbake på Pompeii, som altså omtales som en representant «for jordens største monarki».

I dag er det lett å trekke på smilebåndet av slike assimileringsforsøk, der den fjerne fortiden gjøres hjemlig og levende gjennom identifisering med nåtidens politiske og økonomiske realiteter. Slik sett står Bulwer-Lyttons *Pompeis siste dager* i tydelig kontrast til Goethes og Stendhals mer distanserende holdning til de arkeologiske funnene. Trolig kan man her snakke om to diametralt motsatte bevegelser: På den ene siden transponeres nåtidens tankesett og samfunn tilbake på fortiden (Bulwer-Lytton); på den andre blir fortiden gjenstand for fremmedgjøring og spekulasjon (Goethe og Stendhal). Dette skillet kan forstås som forskjellen mellom en *historisk* og en *arkeologisk* tilnærming til fortiden. Der førstnevnte tar sikte på assimilering og det Hayden White (2003, s. 37) har kalt en «gjenkjenneliggjøring av historien», søker sistnevnte å opprettholde fremmedheten og det sublime i møte med levningene og ruinene.[10]

---

[9] Som Alexandra Warwick skriver i en artikkel om arkeologisk forestillingskraft i det 19. århundrets britiske litteratur: «The unreadable, unknowable past is made knowable by imagining it as identical to contemporary commodity capitalism» (Warwick, 2012, s. 89).

[10] I essayet «Den historiske teksten som litterært artefakt» (1973) skriver White om historiefortellingens (den litterære så vel som den faghistoriske) tendens til å hjemliggjøre historiske hendelser gjennom domestisering og gjenkjenning: «Den opprinnelige fremmedheten, mysteriet, det eksotiske i disse hendelsene er blitt ryddet av veien, og de antar et velkjent aspekt. […] De er gjort til noe kjent og fortrolig, ikke bare fordi leseren nå har mer *informasjon* om hendelsene, men også fordi han er blitt vist hvordan dataene samsvarer med […] en plottstruktur han er fortrolig med som del av sin kulturelle overlevering» (White, 2003, s. 36).

Goethes bemerkning om at ruinene i Pompeii er uttrykk for en billedskapende kultur vi verken kan ha «begrep om eller følelse og behov for», markerer med all tydelighet en slik avstand til fortiden. Den arkeologiske forestillingskraften forholder seg med andre ord ikke til fortiden som en forløper og et forstadium til vårt eget samfunn, men søker å synliggjøre skiller, brudd og forskyvninger.

1.2 *Nachträglichkeit*

Et slikt utgangspunkt kjennetegner også andre berømte Pompeii-fortellinger, som Théophile Gautiers novelle «Arria Marcella» (1875), Wilhelm Jensens *Gradiva* (1903) og Susan Sontags roman *Mannen som elsket vulkaner* (1992). Sistnevnte beskriver livet til den britiske diplomaten, vulkanologen og samleren Sir William Hamilton (1730–1803). Typisk nok begynner handlingen ikke i keisertidens Pompeii eller i Hamiltons egen samtid, men på Manhattan i 1992, der den navnløse fortelleren gjør seg bemerkninger om fortid og nåtid:

> Pompeii ble begravet under et regn av aske, Herculaneum under et leirras som braste nedoverbakke i femti kilometer i timen. Men lava eter opp en gate langsomt nok, noen få meter i timen, til at alle rekker å komme seg unna. Vi får også tid til å redde tingene våre, noen av dem. Altere med de hellige gudebildene? Det uspiste kyllingstykket? Barnas leker? Den nye blusen min? Alt som er håndlaget? Datamaskinen? (Sontag, 1993, s. 13)

Sontag opererer her med en tydelig sammenblanding av ulike tider. At fortelleren er plassert i den høyteknologiske nåtiden, bidrar til å øke bevisstheten om avstanden mellom forteller og den fortalte tiden. Det muliggjør også en rekke sprang, der handlingsplanet skrifter fra fortellerens nåtid til Hamiltons Napoli og scener fra antikkens Pompeii.

Sammenblandingen av ulike tider finner vi også i Wilhelm Jensens roman *Gradiva*, der det fortelles om den fiktive arkeologen Norbert Hanold og hans besøk i Pompeii. Etter å ha studert et antikt basrelieff av en gående kvinne på et museum i Roma, hjemsøkes Hanold av en drøm: Han befinner seg i Pompeii like før vulkanutbruddet i år 79, der han ser Gradiva, «den gående kvinnen», i levende live. Hanold forsøker å advare henne mot den forestående katastrofen, men våkner idet han når frem til henne. Nysgjerrig på å finne ut mer om sin egen drøm, reiser Hanold til utgravingsfeltet i Pompeii, der han straks begynner å

forestille seg hvordan livet må ha artet seg rett forut for utbruddet. I likhet med Goethe og Stendhal mistror han den lærde, vitenskapelige forståelsen av ruinene. I stedet glir Hanold inn i en tilstand av dagdrøm og fantasi, der fortiden blander seg med nåtiden. Blant annet treffer han en kvinne, som han straks oppfatter som den antikke Gradiva i levende live. Dels fremstår hun som et gjenferd fra den fjerne fortiden, dels antar hun virkelige former her og nå.

Jensen ga selv romanen sin undertittelen et «pompeiansk fantasistykke», og den er senere blitt berømt gjennom Sigmund Freuds analyse i essayet *Der Wahn und die Träume in W. Jensens* Gradiva (1907). Essayet, som er den mest omfangsrike enkeltstudien Freud foretok av et litterært verk, kan leses i forlengelsen av teoriene om det ubevisste som han utviklet i boka *Drømmetydning* (1900). I begge disse bøkene bedriver Freud det flere kommentatorer har kalt en *subjekts*- eller *sjelearkeologi*, der sinnstilstander og drømmer føres tilbake til underliggende drifter, fortrengninger og traumer.[11] Sentralt hos Freud er i så måte det kompliserte og nesten uoversettelige begrepet *Nachträglichkeit*, som både betegner lagringen av minner i det ubevisste (en ubevisst hukommelse) og beskrivelsen av hvordan senere inntrykk virker inn på minnet om en tidligere hendelse og endrer det.[12]

Allerede i det tidlige verket *Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen* (1898) snakker Freud om *Nachträglichkeit* som senvirkningen av «ubevisste psykiske spor» (GW, 1, s. 512). I *Drømmetydning* viser begrepet i tillegg hvordan et senere inntrykk påvirker minnet om et tidligere: «Slike relasjoner som i første omgang ikke er til stede mellom de to inntrykk, blir senere [*nachträglich*] knyttet mellom de respektive inntrykks forestillingsinnhold» (Freud, 1993, s.

---

[11] Knut Ebeling snakker i tobindsverket *Wilde Archäologien* (2012, 2016) gjennomgående om Freuds «Archäologie der Seele». Den amerikanske kulturhistorikeren Carl E. Schorske bruker termen «psycho-archaeology» om Freuds bruk av arkeologiske metaforer i *Drømmetydning* og *Ubehaget i kulturen* (Schorske, 1980). Tilsvarende snakker Ricoeur i boka *De l'interpretation. Essai sur Freud* (1965) om det han kaller «subjektets arkeologi» hos Freud (Ricoeur, 1965, s. 440–480).

[12] Som oftest blir *Nachträglichkeit* omskrevet i oversettelser til norsk, enten som «senere», «etterpå» eller lignende. Dermed mister ordet status som begrep. På fransk er det etter Lacan og Laplanche blitt en konvensjon å gjengi begrepet med «l'après-coup», mens det på engelsk skifter mellom «afterwardness», «deferred action» og «retroaction».

175).[13] Denne betydningen gjelder også for Freuds lesning av Jensens roman. Ifølge Freud er det som aktiverer Hanolds arkeologiske fantasi ikke så mye hans besettelse for antikken, som den er et resultat av hans ubevisste fortrenging av et barndomsminne. Hans fascinasjon for Gradiva-figuren på museet i Roma kan nemlig knyttes til personlige erfaringer: Kvinnen han møter i Pompeii er ikke den 2000 år gamle Gradiva, men snarere barndomsvenninnen Zoë Bertgang (et navn som både alluderer til *liv* og *gange*). Hanolds dagdrøm er derfor, skriver Freud, «resultatet av hans fortrengte minner» (GW, 7, s. 60).

Der Hanold forestiller seg å ha trådt inn oldtidens Pompeii, ser Freud bare tilbakekomsten av det fortrengte. Som følge av prinsippet om *Nachträglichkeit* kan det i sjelearkeologien (psykoanalysen) aldri være snakk om rene rekonstruksjoner av en uberørt fortid. Snarere henvender fortiden seg til oss gjennom minner og forestillinger som har gjennomgått forskyvninger og sammenblandinger. Slik sett er begrepet om *Nachträglichkeit* det mest arkeologiske av alle Freuds begreper, ettersom det på en presis måte fanger opp den grunnleggende betingelsen om at alle arkeologiske gjenstander graves ut i nåtiden og har gjennomgått forflytninger og forskyvninger som følge av foldinger i jordlagene. Her er det ikke fortiden i seg selv som åpenbarer seg, men dens materielle etterliv i nåtiden.

1.3 Ulvens Pompeii

Minnets og levningenes *Nachträglichkeit* er også et tydelig trekk ved Tor Ulvens arkeologiske tekster, der det er vanskelig å isolere nåtiden som privilegert «nærvær» fremfor fortiden. I stedet er tidsforståelsen i bøkene merket av en sammenstilling av ulike tidssjikt. Et slående eksempel på dette er et fragment i boka *Gravgaver*, der den navnløse hovedpersonen (for øvrig en arkeolog) kjører gjennom en småby og i et glimt får øye på en dresskledd mann utenfor et gatekjøkken. Selv om synet bare varer et øyeblikk, fester bildet av mannen seg i arkeologens hukommelse. Både mannen og gatekjøkkenet beskrives i detalj. Blant annet nevnes «en steindisk med forsenkede leirkrukker», en «firkantet trekullsovn», «hankeløse gryter på stativ», «restene av et tverrtre murt inn over

[13] Original: «Solche erst nicht vorhandene Beziehungen zwischen den beiden Eindrücken werden nachträglich vom Vorstellungsinhalt des einen zum Vorstellungsinhalt des anderen angesponnen» (GW, 2/3, s. 181).

døren til bakrommet», «bein- eller melaktig støv» og ikke minst «bildet av lykkens gudinne med overflødighetshorn hogd inn i en steinplate» (PS, s. 32).

Lest isolert kunne dette like gjerne vært en beskrivelse av en arkeologisk utgravning fra Roma eller Pompeii. Det er også her steinrelieffet av Fortuna, lykkens gudinne, hører hjemme. Likevel er det altså et nåtidig gatekjøkken som omtales, noe som understrekes av arkeologens bemerkning om «oransje reklamevimpler» og at den dresskledde mannen holder en hvit plastgaffel med potetsalat opp foran munnen (PS, s. 32). Mens beskrivelsene av steindisken og leirkrukkene har et mer uavklart tidspreg, er reklamevimplene og plastgaffelen overtydelige signaler om at vi befinner oss i samtiden. Sammenvevingen av tider stopper imidlertid ikke her. Synet av mannen utenfor gatekjøkkenet skaper også assosiasjoner til et kunstverk arkeologen tidligere har sett. Verket det dreier seg om kan i det ytre minne om arbeidene til den amerikanske skulptøren George Segal (1924–2000). Som kunstner er Segal særlig kjent for sine naturtro gipsfigurer plassert i hverdagslige omgivelser. I Ulvens tekst er kunstnerens navn utelatt og bare sammenligningen av mannen utenfor gatekjøkkenet med skulpturene står igjen:

> […] en urørlig aktør i en av de frosne scenene til den amerikanske skulptøren (hva han nå het), hvor miljøet (bensinstasjon, koshermatforreting, hamburgerbar) er absolutt ekte, plukket inn fra virkeligheten rett og slett, mens alle mennesker er av gips, også de naturtro utført, men av umalt og armert (formodentlig) gips, eller stukk (som i gamle takrosetter), helt hvite, antikiserte ofre for en eller annen ukjent kataklysme som har etterlatt alt urørt, bortsett fra menneskene, som er truffet av et forkalkende lyn midt i bevegelsen, bevart som minneverdige fremmedelementer i en metropol forvandlet til en nekropol hvor ingenting skal hende mer. (PS, s. 33)

Parallellen til gipsfigurene fra Pompeii-utgravningene nevnes ikke direkte, men klinger med i omtalen av kataklysmen og nekropolen «hvor ingenting skal hende mer».[14] Hele forestillingen synes å ha stoppet opp, tiden er satt ut av spill, og den

[14] På 1800-tallet ble det en konvensjon blant reisende forfattere og kunstnere å omtale Pompeii som «de dødes by». Mark Twain, Charles Dickens, Percy Bysshe Shelley, Bulwer-Lytton,

dresskledde mannen sammenlignes med en «urørlig aktør» i en frossen scene, mens skulpturene beskrives som «hvite, antikiserte ofre» truffet av et «forkalkende lyn». Gjennom disse similene og analogiene oppretter arkeologen en forbindelse mellom et nåtidig gatekjøkken, et erindret kunstverk, utbruddet fra Vesuv i år 79 og utgravingen av Pompeii atten århundrer senere. Fire ulike tidssjikt legges over hverandre i en komprimert prosa der nåtiden ikke opptrer isolert, men fremstår i en sammenblandet form med fortiden gjennom erindringen.

Dette må betraktes som et sentralt kjennetegn ved den arkeologiske forestillingskraften. Som Virginia Zimmermann påpeker, er det i sammenblandingen av ulike tider at den arkeologiske forestillingskraften finner sitt materiale. Dette gjelder for arkeologien selv, så vel som for den litteraturen eller kunsten som henter inspirasjon fra den:

> Past, present and future might co-exist, and archaeology, more than any other discipline, offers evidence of this anachronism. […] The archaeological object endures from its origin in the past into a life of new meaning in the present, and, as a palimpsest, the object folds time back on itself. Poets who depict archaeological encounters seize those moments to craft monuments to a vision of time that celebrates the power of the poet to see all time at once. (Zimmermann, 2005, s. 79)

Selv om Zimmermann her nærmer seg den romantiske ideen om poeten som *seer*, mener jeg det hun kaller «kraften til å skue alle tider samtidig» først og fremst må forstås som en estetisk konfigurasjon innad i den litterære teksten (altså en objektiverende heller enn en sympatisk lesning). Slik er det i høyeste grad også for Ulven. Overordnet kan *Gravgaver* leses som en bredt anlagt tilnærming til Pompeii-hendelsen gjennom den arkeologiske forestillingskraften. Riktignok er ikke boka noen enhetlig fremstilling av utbruddet fra Vesuv i år 79. I stedet bruker Ulven utgravningene og levningene som utgangspunkt for å nærme seg en mer generell undersøkelse av minne og tid. Som bruddstykker og skår (boka har sjangerbetegnelse «Fragmentarium») er tekstene svært

---

Pierre-August Renoir er blant dem som besøkte byen og brukte denne betegnelsen (Rowland, 2014).

tilbakeholdne med historisk kontekst. Snarere tjener de mange Pompeii-referansene til å tydeliggjøre spredte innslag av fortidighet i nåtiden. Ved å kretse rundt Pompeii-hendelsen, er det som om Ulvens bok hele tiden ruster seg for det jeg innledningsvis kalte den moderne arkeologiens urscene.

Slik er det også i den lille teksten «Utstilling VII» fra *Stein og speil*, der det igjen er Pompeii-hendelsen som utgjør det historiske bakteppet. Men til forskjell fra Pompeii-fragmentene i *Gravgaver* er det her en litt annen vri på scenarioet. Teksten er ikke utelukkende tilbakeskuende i sine sammenligninger, men opererer med en paradoksal temporalitet, der fortiden ennå ikke er fullbrakt, men eksisterer parallelt med nåtiden og fremstår som dennes fremtidige betingelse. Teksten har i så måte flere likhetstrekk med Maurice Blanchots idé om *katastrofen*, slik den presenteres i boka *L'écriture du désastre* (1980). Her skriver Blanchot blant annet at katastrofen utgjør «den ikke-opplevde erfaringen», som «ødelegger (og samtidig etterlater intakt) vår relasjon til verden» (Blanchot, 1980, s. 185).[15] Katastrofen er altså både det som unndrar seg erfaringen, samtidig som «den frigjør oss fra besettelsen den har fylt oss med». Trolig kan vi også her snakke om en form for *Nachträglichkeit*, der en fortidig hendelse ikke lar seg avdekke i sin originale form, men snarere melder seg gjennom forskyvninger og endringer – og det i en vanskeliggjort form, der enhver form for konvensjonell kronologi synes å være satt ut av spill.

Også i Ulvens tekst er det snakk om en merkelig temporalitet, der det som har vært ennå ikke har inntruffet. Teksten i sin helhet går som følger:

> UTSTILLING VII
>
> (*de ikke overlevende*)
>
> Fordi den tykke skyen av støv og aske gjorde morgen til natt, har man i noen av dødningehendene funnet små oljelamper, hvis flammer ble slukket for aller siste gang av den voldsomme flommen med slam, i samme øyeblikk som andre, de som hadde flyktet ned til stranden, ble kvalt, liggende i sammenkrøkte og forvridde stillinger. Så sent som

[15] «Le désastre, expérience inéprouvee, défait en le laissant intact le rapport au monde comme présence ou absence, sans cependant nous libérer de l'obsession dont il nous charge.»

Fig. 3. George Segal, *Holocaust Memorial at California Palace of the Legion of Honor*, 1984.

> kvelden før, kan man anta, ble lampene blåst ut av søvnige kvinner og menn (enkelte av dem slaver, andre frie), og lenge ennå kunne man høre pusten fra dem som sov og drømte i de nattestille husene. Dette korte tidsrommet av søvn før kataklysmen, som om det varte uendelig lenge, som om katastrofen aldri skulle komme. Den inntreffer ti minutter fra nå. Og du sover. (PS, s. 485)

Undertittelen, «de ikke overlevende», kan med ett virke underlig, ettersom teksten beskriver Pompeii-katastrofen som noe ennå ikke fullbrakt. Tvert imot eksisterer den som en ramme for det nåtidige jeget, som sover ti minutter før «kataklysmen». Gjennom sin ennå ufullbrakte fortidighet virker undergangen fremdeles som en mulighet, nærmest som et traume som truer med å gjenta seg i den nært forestående fremtiden. Her nærmer Ulven seg åpenbart Pompeii-hendelsen fra et psykologisk, traumeorientert perspektiv. Men teksten spiller også på en mer generell forestilling om katastrofen, som kan minne om Blanchots refleksjoner om holocaust og drapet på de europeiske jødene under andre verdenskrig. For Blanchot er ikke dette en tilbakelagt hendelse, men snarere noe som har kastet om på hele vårt grunnlag for å tenke om forholdet

mellom fortid, nåtid og fremtid. For, spør Blanchot, hvordan er det mulig å forestille seg en fremtid som ikke skulle hjemsøkes og være betinget av Katastrofen?

Kanskje klinger også slike tanker med når arkeologen i *Gravgaver* forestiller seg mannen utenfor gatekjøkkenet som en figur i George Segals kunstverk, der «miljøet (bensinstasjon, koshermatforretning, hamburgerbar) er absolutt ekte, plukket inn fra virkeligheten rett og slett, mens alle mennesker er av gips» (PS, s. 33)? Bemerkningen om koshermatforretningen peker i hvert fall i retning av den jødiske kulturkretsen. Det samme gjør forestillingen om «en nekropol hvor ingenting skal hende mer», der det er nærliggende å tenke på holocaust og leiren, slik man kan se i Segals minnesmerke ved California Palace of the Legion of Honor (1984). Her står en av de innsatte fangene og stirrer tomt ut i lufta på den andre siden av piggtrådgjerdet. Bak ham ligger en gruppe forvridde kropper som i form kan minne om gipsfigurene fra Pompeii. Det er en tydelig ro eller resignasjon i den stående figuren, som om alt håp er ute.

2 Arkeologisk forestillingskraft

Termen arkeologisk forestillingskraft har de siste årene fått en viss utbredelse innenfor britisk og amerikansk litteraturforskning, men finnes også representert i en nordisk sammenheng.[16] Kort fortalt dreier den arkeologiske forestillingskraften seg om evnen til å forestille seg en fortidig livsverden på bakgrunn av materielle spor og levninger. I så måte er det snakk om en skapende aktivitet som har mange likhetstrekk med den kunstneriske eller litterære forestillingskraften (Roelstrate, 2009, 2013). Som vi har sett i forbindelse med Pompeii-litteraturen, er det et trekk ved denne at fortiden formidles gjennom materielle spor. Sporene tydes i nåtiden og gir derfor ikke direkte tilgang til det som har vært. Snarere blander fortidens avtrykk seg med nåtiden gjennom levningenes *Nachträglichkeit*. I dette kapittelet vil jeg undersøke den arkeologiske forestillingskraften med utgangspunkt i det materielle minnet. Her er det en spenning mellom en ubegrenset og en restriktiv forestillingskraft, der den førstnevnte er det som muliggjør et sprang inn i fortiden, mens sistnevnte oppholder seg ved de materielle minnenes nåtidighet. Dette er en spenning som også finnes i Ulvens tekster, og som jeg senere skal undersøke nærmere i lys av Bergsons idé om varigheten.

2.1 Et forsvar for tingene

I boka *The Archaeological Imagination* viser Michael Shanks hvordan arkeologien i løpet av 1900-tallet har kommet til å øve innflytelse på en rekke ulike fagdisipliner og kulturelle uttrykk. Utbredelsen av metaforer og tenkemåter knyttet til utgraving og avdekking er blitt overført til andre kunnskapsområder, der ord som dybde, sjikt og lag er kommet til å representere størrelser som tid, opprinnelse og autentisitet. I sentrum av denne overføringen ligger den arkeologiske forestillingskraften, som Shanks omtaler som en særegen sensibilitet overfor spor og levninger. Denne sensibiliteten finner han like mye i Sir Walter Scotts romaner som i Anselm Kiefers malerier og Freuds psykoanalyse. Selv om det «arkeologiske objektet» varierer fra tilfelle til tilfelle, fra kontekst til kontekst, forenes disse kunstnerne og tenkerne ifølge Shanks

[16] Se blant annet (Finn, 2003, 2004; Wallace, 2001, 2004; Sanders, 2002, 2012; Schwyzer, 2007, 2015; Zimmermann, 2005, 2008; Warwick, 2012; Tschudi, 2017).

gjennom bruken av den arkeologiske forestillingskraften, som han definerer på følgende måte:

> To recreate the world behind the ruin in the land, to reanimate the people behind the sherd of antique pottery, a fragment of the past: this is the work of the archaeological imagination, a creative impulse and faculty at the heart of archaeology, but also embedded in many cultural dispositions, discourses and institutions commonly associated with modernity. The archaeological imagination is rooted in a sensibility, a pervasive set of attitudes towards traces and remains, towards memory, time and temporality. (Shanks, 2016, s. 25)

Selv om Shanks' definisjon er noe diffus og tilsynelatende kan romme enhver impuls til å forestille seg en levende fortid på bakgrunn av materielle levninger, gir den en god beskrivelse av hvordan den arkeologiske forestillingskraften ikke er forbeholdt arkeologien alene, men gjennomsyrer en lang rekke disipliner og institusjoner (talende nok har bokas første kapittel tittelen «We are all archaeologists now»). Arkeologi kan her forstås både som en generell viten om fortiden (den individuelle så vel som den historiske og forhistoriske) og som en særlig følsomhet overfor minner, spor og levninger.

Når jeg likevel vegrer meg for å overta Shanks' definisjon helt og fullt, så skyldes det hans insistering på den arkeologiske forestillingskraftens evne til å gjenopplive (*reanimate*) fortidens mennesker gjennom tydingen av materielle levninger. Slik jeg ser det, er denne ideen metafysisk belastet og tar ikke tilstrekkelig hensyn til minnenes og levningenes *Nachträglichkeit* – altså det faktum at alle fortidslevninger graves ut i nåtiden og slik sett må forstås ut fra en tidslig forskyvning der fortiden ikke nødvendigvis er tapt, men heller ikke fullstendig intakt. Snarere enn gjenopplivning av noe opprinnelig og bakenforliggende, kjennetegnes arkeologien av en dveling ved de materielle levningene. Heller enn å trekke klare linjer fra disse levningene til en bakenforliggende realitet, foregår det en gjensidig utveksling mellom materielle rester og forestilling, mellom stoff og erindring. Et kjennetegn ved den arkeologiske tilnærmingen er derfor at den alltid har ett bein plantet i nåtiden og ett i en forestilt eller erindret fortid. Denne anakronismen er gjennomgående og kan forstås som en stadig veksling mellom empiriske og transcendentale tendenser både i litteraturen og arkeologien. Grunnleggende sett handler det om å

avgjøre hvor vidt levningene kan gi opphav til forestillinger om fortiden i seg selv, eller om alt vi har å forholde oss til er de materielle levningene her og nå.

Den norske arkeologen Bjørnar Olsen har i flere sammenhenger kritisert sin egen disiplin for å være for opptatt av gjenoppliving og besjeling av fortiden, noe som har gått på bekostning av studiet av levningene som materielle minner her og nå. Ved hjelp av forestillingskraften har arkeologene forsøkt å gi fortiden liv og mening. Dette har ført til en «ting-glemsel» (*thing oblivion*), der de materielle levningene alltid står for *noe annet* og *noe mer* enn seg selv. Dette er uheldig, mener Olsen, ettersom det har redusert de arkeologiske artefaktene til symboler og representasjoner for en bakenforliggende historisk realitet. Mest utbredt var denne tankegangen innenfor den tradisjonelle kulturarkeologien, som langt på vei kan betraktes som en materiell bevisførsel for kulturhistoriske fortellinger og myter.[17] Men den var også virksom innenfor den prosessuelle Ny-arkeologien på 1960- og 70-tallet, der artefaktene ble betraktet som symbolske uttrykk for universelle lover for akkumulering og utveksling. Ved å studere artefaktene kunne man bekrefte det man allerede mente å vite på forhånd, nemlig at all materiell produksjon fulgte «evige» prinsipper om nyttemaksimering og profitt. Dette førte til en universalisering av *homo oeconomicus*, der samtidens ressursberegning og effektivisering ble transponert tilbake på steinaldermennesket (Olsen, 1997, s. 67–68).

Mot en slik reduksjon av gjenstandene til forhåndsbestemte symbolske uttrykk, tar Olsen til orde for *et forsvar for tingene* (Olsen, 2004, 2010). Dette innebærer blant annet at artefaktene må betraktes som meningsbærende objekter i

---

[17] Som Bruce Trigger skriver i *Arkeologiens idéhistorie* (1989), studerte 1800-tallets kulturarkeologer først og fremst de materielle levningene på bakgrunn av skriftlige kilder (Trigger, 1996, s. 114–155). Da den tyske arkeologen Heinrich Schliemann i 1871 gikk i gang med sine store utgravninger i Hisarlik i det ottomanske Anatolia (dagens Tyrkia), var det med et tydelig forsett om å finne restene etter det historiske Troja. Schliemann hadde studert *Iliaden* og kommet frem til at byen måtte befinne seg i dette området. I utgravningen gikk han ut fra det stratigrafiske prinsippet om at det eldste materialet befant seg i de dypeste jordlagene. For å komme frem til den tidligste historien gravde han seg derfor hurtig gjennom de øvre lagene. Etter å ha trengt gjennom syv ulike byer støtte han i 1873 på en større ansamling av våpen, gullsmykker, sølv- og bronsekar. Schliemann, som hele tiden lot seg lede av Homer, var overbevist om at han nå hadde funnet frem til kong Priamos' skatt, nevnt i *Iliaden*s 24. sang (Homer, 1994, s. 418). Funnene ble derfor presentert som beviser for at Troja faktisk hadde eksistert. Slik fungerte kulturarkeologien som en materiell bevisførsel for litteratur- og historiefaget, der levningenes fasit forelå på forhånd.

egen rett. De er ikke kun uttrykk for en bakenforliggende symbol- og idéverden, men bærer i seg restene av en materiell bestemmelse som de også hadde da tingene var i bruk. Det er denne materielle bestemmelsen som er arkeologiens studieobjekt, og som setter fortolkeren på sporet av den menneskelige livsverdenen som en gang omsluttet tingene. Denne livsverdenen får imidlertid ikke løsrives fra de konkrete levningene, ettersom den da blir stående tom og meningsløs tilbake.

I så måte er det hos Olsen snakk om en forståelse av tingene som gjør dem til konstituerende elementer i en (fortidig) livsverden. Sentralt i denne forståelsen står Heideggers analyse av bruksting (*Zeug*) i *Væren og tid* (1927). For Heidegger løper vår omgang (*Umgang*) med brukstingene forut for enhver abstrakt eller teoretisk holdning overfor dem. Ettersom de er konkrete gjenstander som svarer til en bestemt bruk, er det den praktiske omgangen med brukstingene som avdekker deres «væren». En bruksting omsluttes videre av det Heidegger kaller en «brukstingstruktur», som angir forbindelsen mellom ulike gjenstander og deres respektive bruk. Det er denne brukstingstrukturen som gjør tingene til en sentral del av vår livsverden, og som derfor ikke kan skilles fra måten vi eksisterer i verden på:

> Omgangen er i hvert enkelt tilfelle tilpasset brukstingen [*das Zeug*], og utelukkende innenfor omgangen kan brukstingen vise seg genuint i sin væren. Hamringen med hammeren, for eksempel, *griper* ikke dette værende tematisk som en forekommende ting, og bruken vet slett ikke om brukstingstrukturen som sådan. Hamringen har ikke en tilleggsviten om hammerens brukstingskarakter, men har derimot tilegnet seg denne brukstingen på en måte som ikke kunne vært mer passende. I en slik brukende omgang underlegger besørgingen seg det til-å [*um-zu*] som konstituerer den aktuelle brukstingen, og jo mindre hammeren blir beglodd, jo mer håndgripelig den blir brukt, desto mer utilslørt møter den oss som hva den er, det vil si som bruksting. (Heidegger, 2007, s. 93)[18]

---

[18] «Der je auf das Zeug zugeschnittene Umgang, darin es sich einzig genuin in seinem Sein zeigen kann, z. B. das Hämmern mit dem Hammer, *erfaßt* weder dieses Seiende thematisch als vorkommendes Ding, noch weiß etwa gar das Gebrauchen um die Zeugstruktur als solche. Das Hämmern hat nicht lediglich noch ein Wissen um den Zeugcharakter des Hammers, sondern es hat sich dieses Zeug so zugeeignet, wie es angemessener nicht möglich ist. In solchem

Selv om Heideggers ting-analyse kun i liten grad er rettet mot avdekkingen av fortidens bruksgjenstander, gir den et godt grunnlag for å tenke arkeologisk om tingenes rolle i overleveringen av fortiden. Det som overleveres er nemlig ikke en symbolsk representasjon av fortidens livsverden, men snarere en materiell rest av denne. Brukstingen avdekker en implisitt bruk, slik kobberkjelen og steinøksa viser til spesifikke handlinger innenfor en sosial og teknologisk ramme. Å rekonstruere fortidens livsverden på bakgrunn av de materielle levningene – slik Shanks foreslår – er kun mulig så lenge vi beholder vissheten om at det er *tingene* som konstituerer denne livsverdenen. Først da vil et arkeologisk forsvar for tingene la seg kombinere med en «gjenoppliving» av fortiden.

På sett og vis er det dette Heidegger gjør når han i det sentrale kapittelet om historisiteten i del to av *Væren og tid* (§72–77) skriver om det forgangne som hefter ved arkeologiske gjenstander. Hva, spør Heidegger, er det som kjennetegner disse gjenstandene? Hva er det *fortidige* ved dem? Som i analysen av brukstingene snakker han her om gjenstandenes konstituerende rolle i dannelsen av livsverdener. Men til forskjell fra brukstingsanalysen, ser han den arkeologiske gjenstanden i direkte forbindelse med fortidens livsverden. Denne er både nærværende og fraværende, noe som gir gjenstandene en kompleks struktur. Riktignok finnes gjenstanden her og nå (den er «forhånden»), men den verdenen den utgjorde en del av, er borte. Særlig gjelder dette for gjenstander («oldsaker») som stilles ut på museene. Disse er fullstendig løsrevet fra sin opprinnelige bruk og fremstår derfor som enkeltstående objekter. Slik kjennetegnes artefaktene av at de er bruksting «ute av bruk» (*ausser Gebrauch*):

> Men hva er det ved denne brukstingen som er forgangent? Hva *var* «tingene», som de i dag ikke lenger er? De er jo fremdeles disse bestemte brukstingene, selv om de er ute av bruk. Men sett nå at de fremdeles er i bruk, for eksempel husholdningsgjenstander man har arvet – er de da ennå ikke historiske? Uansett om de er i bruk eller ute av bruk, så er de likevel ikke lenger hva de var. Hva er «forgangent»? Intet annet enn den *verdenen*

---

gebrauchenden Umgang unterstellt sich das Besorgen dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu; je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug» (Heidegger, 1967, s. 69).

> der de (som tilhørende en brukstingsammenheng) møtte derværen som tilhåndenværende og ble brukt av en besørgende derværen som er-i-verden. *Verden* er ikke lenger. Men det som engang var *innenverdenslig* i denne verdenen, er fremdeles forhånden. Som en verdenstilhørende bruksting kan det som *nå* fremdeles er forhånden, likevel tilhøre «*forgangenheten*». (Heidegger, 2007, s. 384)[19]

Den doble karakteren av å være forgangen og forhånden er det altså som kjennetegner arkeologiske gjenstander. Gjennom deres materialitet settes vi på sporet av den livsverdenen som en gang har vært. Dette forholdet springer ut av tingenes konstituerende rolle i dannelsen av den menneskelige livsverdenen.[20] Forstår vi forholdet mellom ting og livsverden på denne måten, blir ting-glemselen også en værens-glemsel (Harman, 2002).

En slik materiell tilnærming til fortiden gjelder for mange av dem som har skjelet til arkeologien for nye impulser. I løpet av det 20. århundre har en rekke forfattere, kunstnere og tenkere vendt seg til arkeologien i håp om å utvikle nye tenkemåter. Ifølge den tyske medieviteren Knut Ebeling har arkeologien dermed utviklet seg til en «hemmelig ledevitenskap» med ringvirkninger langt utover egne rekker. I tobindsverket *Wilde Archäologien* (2012, 2016) snakker han om det han kaller «arkeologiske avantgarder». Dette er tenkere som har benyttet seg av arkeologien som modell for sine egne begreps- og teoridannelser. Blant disse

---

[19] «Was ist aber dann an dem Zeug vergangen? Was *waren* die ‹Dinge›, das sie heute nicht mehr sind? Sie sind doch noch das bestimmte Gebrauchszeug – aber außer Gebrauch. Allein gesetzt, sie stünden, wie viele Erbstücke im Hausrat, noch heute im Gebrauch, wären sie dann noch nicht geschichtlich? Ob im Gebrauch oder außer Gebrauch, sind sie gleichwohl nicht mehr, was sie waren. Was ist ‹vergangen›? Nichts anderes als die *Welt*, innerhalb deren sie, zu einem Zeugzusammenhang gehörig, als Zuhandenes begegneten und von einem besorgenden, in-der-Welt-seienden Dasein gebraucht wurden. Die *Welt* ist nicht mehr. Das vormals *Innerweltliche* jener Welt aber ist noch vorhanden. Als weltzugehöriges Zeug kann das *jetzt* noch Vorhandene trotzdem der ‹*Vergangenheit*› angehören» (Heidegger, 1967, s. 380).

[20] Dette er for øvrig et poeng som Hannah Arendt også understreker en rekke steder, blant annet i boka *Vita activa* (1958). Her skriver hun om tingene på en måte som langt på vei sammenfaller med Heideggers analyse av bruksgjenstandene: «Verdens objektivitet – dens objekt- og ting-karakter – og menneskets betingethet utfyller hverandre og er samstemte; fordi menneskets eksistens er betinget, trenger den tingene, og tingene ville være en haug av gjenstander uten sammenheng, en ikke-verden, om ikke hver ting for seg og alle ting tilsammen hadde betinget menneskenes eksistens» (Arendt, 1996, s. 30).

står Freud, Benjamin, Michel Foucault og Friedrich Kittler i en særstilling. Ikke bare refererer de eksplisitt til arkeologien i sine egne arbeider og metodiske utlegninger. De har også skapt sine egne «arkeologiske objekter» som gjenstander for undersøkelse. Hva enten det gjelder Freuds undersøkelse av det ubevisste («sjelearkeologien»), Benjamins filosofiske arkeologi som en «redning» (*Rettung*) av den historiske erfaringen, Foucaults vitensarkeologi eller Kittler-skolens «mediearkeologi», er de alle uttrykk for en arkeologisk forestillingskraft med utgangspunkt i det materielle minnet. Ebeling ser i den arkeologiske avantgarden en felles «materiell kultur» som skiller seg fra historiske og idealistiske tilnærminger innenfor de respektive vitensområdene. Som «ville arkeologer» arbeider de arkeologiske avantgardene ikke primært med fortellinger, begreper og representasjoner, men med det han kaller «ufullstendige materielle rester fra fortiden» (Ebeling, 2012, s. 44).

Av spesiell betydning her er Freud og hans tanker om en ubevisst hukommelse. I det følgende vil jeg derfor gå litt nærmere inn på Freud og hans nærhet til arkeologiske tenkemåter. Dette er i sin tur ment å kaste lys over Ulvens arkeologiske forestillingskraft og ideen om jordens ubevisste hukommelse. Verken Ulvens eller Freuds tanker eksisterer i et vakuum, og jeg vil derfor også se nærmere på to relaterte modeller for å tenke om fortidens bevaring i nåtiden, nemlig Bergsons ubevisste erindring (*souvenir inconscient*) og Prousts ufrivillige minne (*mémoire involontaire*). Gjennom Freud, Bergson og Proust kan vi skimte tre ulike, men dels overlappende ideer om en *ubevisst hukommelse*. I Freuds tilfelle er det snakk om en individuell oppbevaring av fortidsminner i det ubevisste, mens minnet hos Bergson springer ut av fortidens væren i seg. Endelig, hos Proust, utvides denne til også å gjelde den materielle verdenen.

2.2 Ubevisste erindringer: Freud, Bergson, Proust

Minne, fortidighet og erindring utgjør i dag velbrukte temaer innenfor kunsten og litteraturen. Som den amerikanske minneforskeren Richard Terdiman skriver i boka *Present Past. Modernity and the Memory Crisis* (1993), kan det 19. og det 20. århundrets store interesse for fortid og erindring leses som et svar på en større «minnekrise». Den historiske bakgrunnen for denne krisen finner Terdiman i Den franske revolusjon, der bruddet med *l'ancien régime* gjorde nåtidens forhold til tradisjon og historie ustabilt og problematisk. Som en serie av gjennomgripende hendelser førte revolusjonen ikke bare til politiske og

økonomiske forandringer i samtidens Frankrike. Den forårsaket også en rekke brudd med fortiden, som fikk ringvirkninger langt utover samtiden og landets grenser. Terdiman tolker 1800-tallets gjennomgående *historisme* som et svar på dette, anført av tenkere som Leopold von Ranke og Wilhelm Dilthey. Senere responderer også forfattere og tenkere som Freud, Proust og Bergson på krisen, ved å teoretisere over forholdet mellom fortid, minne og historie:

> All of them are founded upon a systematic distrust of the overt contents of mental representations. In Freud's interpretative paradigm such a vision is theorized and minutely operationalized, but it already functions powerfully in the suspicion which for Proust attaches to any recollected thought or emotion. (Terdiman, 1993, s. 201)

Terdiman understreker her betydningen av mistanken (suspicion) og den manglende tilliten (distrust) til det åpenbare og innlysende. Det er altså snakk om en fortolkende holdning – en *mistankens hermeneutikk* – som søker å ta seg forbi det umiddelbart gitte, for der å avdekke en mer grunnleggende sannhet om fortiden. Det er som utslag av denne mistanken vi kan forstå Freuds insistering på det ubevisstes innvirkning på våre handlinger og oppfatninger. Interessant er det i så måte at Freud hentet mye av sin inspirasjon fra arkeologien, og at tenkemåter som ble utledet av utgravingen av materielle fortidslevninger nærmest direkte ble overført til utforskingen av det psykiske minnet.

Når Freud i *Studien über Hysterie* (1895) skisserer en metodikk for å undersøke de ulike lagene eller sjiktene i psyken, utgår han fra arkeologien og studiet av materielle levningers plassering i jordlagene. I en gjennomgang av behandlingsmetodene anvendt på hysterikeren Elisabeth von R., skriver Freud at han i løpet av behandlingen «trengte dypere ned i erindringslagene», der han foretok en «lagvis uthenting [*Ausräumung*] av det patogene psykiske materialet, noe vi gjerne sammenlignet med utgravingen av en sammenrast by» (GW, 1, s. 201).[21] Analogien med den sammenraste byen går igjen også senere i forfatterskapet, blant annet i *Ubehaget i kulturen* (1930), der Freud

---

[21] «So gelangte ich bei dieser ersten vollständigen Analyse einer Hysterie, die ich unternahm, zu einem Verfahren, das ich später zu einer Methode erhob und zielbewußt einleitete, zu einem Verfahren der schichtweisen Ausräumung des pathogenen psychischen Materials, welches wir gerne mit der Technik der Ausgrabung einer verschütteten Stadt zu vergleichen pflegten.»

sammenligner sjelelivet med hvordan man i det moderne Roma kan forestille seg tilstedeværelsen av byens tidligere epoker som arkeologiske sjikt under gateplanet. Glemt eller fortrengt materiale er ikke forsvunnet, men ligger skjult i bakken (det ubevisste), og det er opp til analytikeren å hente det ut av pasientens minne (Freud, 1992, s. 11–13).

Som følge av prinsippet om *Nachträglichkeit* er det imidlertid ikke fortiden i seg selv som trekkes ut av minnet, men mer eller mindre forvrengte minner som tydes i nåtiden. Den rene fortiden er nemlig kun tenkelig som en *ubevisst* hukommelse.[22] Den amerikanske historikeren David Lowenthal kommenterer dette når han i boka *The Past is a Foreign Country – Revisited* (2015) skriver følgende om Freud (med henvisninger til *Hinsides lystprinsippet*):

> Freud repeatedly equated psychoanalysis with excavation. […] Archaeological parlance not only unearthed but also reanimated memory traces. Burying ancient artifacts often preserved them; Pompeii's relics began to decay only after they were exhumed: 'their burial had been their preservation; the destruction of Pompeii was only beginning now that it had been dug up'. Conscious memory similarly wore away, leaving only what was buried and unconscious unchanged. Hence memory fragments were 'often most powerful and most enduring' when unconsciously held. (Lowenthal, 2015, s. 402)

Mens det bevisste minnet oppløser seg i nåtiden, forblir fortiden intakt i de ubevisste erindringene. Denne tenkemåten, der fortidshendelsene ligger bevart utenfor våre bevisste handlinger og forestillinger, er sentral og avgjørende for psykoanalysen. Den finnes imidlertid også i flere andre utgaver, og kan forstås som en generell idé om fortiden som noe skjult og utilgjengelig som det gjelder å avdekke, men som gjennom selve avdekkingen begynner å forvitre og forgå. Freud hentet denne ideen fra arkeologen Schliemann, som i sin søken etter det historiske Troja ikke kunne unngå å legge merke til utgravingen samtidig ødela det jorden hadde bevart intakt.

---

[22] Freud snakker flere steder om det han kaller ubevisste erindringer (*unbewußte Erinneringen*), blant annet i *Ätiologie der Hysterie* (GW, 1, s. 447–456), i *Der Wahn und die Träume in Wilhem Jensens* Gradiva (GW, 7, s. 74) og i den senere utgivelsen *Das Unbewußte* (GW, 10, s. 274).

En lignende tankegang finner vi hos Bergson, som selv om den på vesentlige områder skiller seg fra Freuds idé om det ubevisste, også rommer ideen om at det å hente noe fram fra glemselen innebærer et slags fall ned i materialiteten. Når Bergson i *Matière et mémoire* snakker om «ubevisste erindringer» (*souvenirs inconscients*) (Bergson, 2012, s. 156–165), er det til forskjell fra Freud ikke snakk om erindringer som ligger bevart i det *psykisk* ubevisste. For Bergson er det snarere slik at fortiden oppbevarer seg selv i varigheten. Som Gilles Deleuze kommenterer, bruker Bergson derfor ikke ordet «ubevisst» i psykologisk eller freudiansk forstand, men snarere for å betegne et ontologisk plan som ligger utenfor bevisstheten overhodet: «Bergson bruker ikke ordet ‹ubevisst› for å betegne en psykologisk realitet utenfor bevisstheten, men for å betegne en ikke-psykologisk realitet – væren slik den er i seg selv» (Deleuze, 2014, s. 50).[23] Å erindre betyr for Bergson å være i kontakt med et «virtuelt» plan forut for bevisstheten. Det er gjennom dette planet at det overhodet er mulig å gjenkalle fortiden i hukommelsen.

En variant av denne ideen er det «ufrivillige» minnet som Proust beskriver i romansyklusen *På sporet av den tapte tid* (1913–1927). Det har vært vanlig å tilbakeføre Prousts idé til Bergson, selv om Proust motsatte seg dette.[24] For både Proust og Bergson er fortiden noe som eksisterer i seg selv, og det er gjennom erindringen vi kan komme i kontakt med den. Som Deleuze skriver, er det tilstrekkelig for Bergson å vite at fortiden bevares i seg selv. Til tross for at han gjennom hele *Matière et mémoire* gir utallige eksempler på hvordan hukommelsen er muliggjort gjennom varigheten, er han i mindre grad enn Proust opptatt av å utvikle *teknikker* for aktualisering av fortiden gjennom erindringen (Deleuze, 2006, s. 74–76). I andre del av bindet *Sodoma og Gomorra* (1922) snakker Prousts jeg-forteller med «en norsk filosof» som gjengir flere av

---

[23] «Bergson n'emploie pas le mot ‹ inconscient › pour désigner une réalité psychologique hors de la conscience, mais pour désigner une réalité non psychologique – l'être tel qu'il est en soi.»

[24] I et intervju i forbindelse med offentliggjøringen av første del av *På sporet av den tapte tid* i 1913, sier Proust: «À ce point de vue, continue M. Proust, mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de ‹ Romans de l'Inconscient › : je n'aurais aucune honte de dire ‹ Romans Bergsoniens ›, si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher – après coup, naturellement – à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon œuvre est dominé par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle» (Proust i Bois, 1988, s. 452).

Bergsons tanker. Blant annet nevnes en setning som skal være uttalt av Bergson selv, og som den norske filosofen har fått gjenfortalt av en felles venn: «Vi er i besiddelse av alle våre minner, om ikke av evnen til å gjenkalle dem» (Proust, 2000a, s. 434). Selv om det her tilsynelatende er snakk om den individuelle erindringen, forflytter Proust deretter fokuset på fortiden fra det psykiske minnet over på kollektive og materielle gjenstander:

> Men hva er et minne man ikke kan gjenkalle? Eller for å gå enda lenger: vi kan ikke gjenkalle våre minner fra de siste tredve årene, men vi lever fullstendig badet i dem; hvorfor da stanse ved tredve år, hvorfor ikke la dette tidligere liv gå tilbake til tiden før vi ble født? I det øyeblikk jeg er uten evne til å fremkalle dem, hvem sier meg da at det i denne *masse* som jeg ikke kjenner, ikke finnes minner som går langt bakenfor mitt eget menneskeliv? (Proust, 2000a, s. 434)

Prousts forteller er oppsatt på å gjenkalle fortiden, men ikke bare den egne. Tvert imot er det fortiden som sådan han er ute etter. Prousts bruk av ordet *masse* er derfor interessant, ettersom det antyder at minnene i tillegg til å være av et stort og upersonlig omfang, også har en materiell side. Faktisk er det nettopp i møtet mellom erindring og materialitet (eller med Bergson: stoff og hukommelse) at fortiden åpenbarer seg i nåtiden. Dette går igjen flere steder i romansyklusen. Selve emblemet for denne materielle minnetenkningen er scenen der den voksne fortelleren Marcel dypper Madeleine-kaken i teen og derigjennom transporteres tilbake barndommens møter med tanten Léonie i Combray. Det er også her Proust skiller mellom hukommelsen som en aktiv størrelse man bevisst kan styre, og det han kaller ufrivillig minner (*mémoires involontaires*). Mens hukommelsen alltid er situert i nåtiden, setter det ufrivillige minnet oss på sporet av fortiden «i seg selv». Denne fortiden er «skjult utenfor tankens område og rekkevidde» og kun tilgjengelig gjennom «en eller annen materiell gjenstand (i det sanseinntrykk som denne materielle gjenstand ville gi oss)» (Proust, 1999, s. 59).

Prousts minneteori overlapper altså på vesentlige punkter med Bergsons idé om varigheten og hukommelsen som en spontan aktualisering av fortiden i

nåtiden.[25] Den mest påfallende forskjellen mellom dem er trolig at Proust gjennom litteraturen og kunsten søker å utvikle teknikker for gjenkallelse av det fortidige (som kjent kan bøkene leses som en slags *Bildungsroman*, der vi følger Marcel mens han gradvis utvikler seg til forfatteren av verket). I siste del av romansyklusen, som har den bergsonske tittelen *Den gjenfundne tid* (1927), skriver Proust om erindringen at den gjenkaller tingene slik de er «i nuet på samme tid som i fortiden, virkelige uten å være nærværende, ideale uten å være abstrakte» (Proust, 2000b, s. 212). Det kan altså ikke være snakk om utelukkende personlige minner, men om et minnebegrep som strekker seg langt utenfor individuelle erfaringen.

Som vi skal se i neste avsnitt, finner vi en lignende oppfatning av den ubevisste hukommelsen i Ulvens tekster. Dels er det snakk om individuelle erindringer, dels er det snakk om kulturelle og kollektive minner som virvles opp som følge av avdekkingen av materielle levninger. Sett under ett, tematiserer Ulven dermed både den psykologiske hukommelsen slik vi finner den hos Freud, det materielle minnet som vi finner hos Proust, og Bergsons ontologiske idé om fortiden som bevarer seg selv. Ofte er det vanskelig å trekke klare skillelinjer mellom de ulike forestillingene, ettersom det psykisk ubevisste hos Ulven også strekker seg til å gjelde livløs materie.

2.3 Ubegrenset og restriktiv forestillingskraft

Den arkeologiske forestillingskraften synes altså å romme to ulike og til dels motstridende tendenser: På den ene siden kjennetegnes den av en særlig følsomhet for materielle minner, spor og levninger. Disse er kun tilgjengelige i nåtiden og må derfor betraktes ut ifra deres *Nachträglichkeit*. På den andre siden finner vi den ubevisste erindringen som oppbevarer fortiden uberørt. Disse to tendensene kan også overføres til litteraturen, der de representerer det jeg ovenfor har kalt en restriktiv og en ubegrenset arkeologisk forestillingskraft.

---

[25] I boka *Proust et les signes* (1964) kommenterer Deleuze at det er i forståelsen av minnet at vi finner en likhet mellom Bergson og Proust: «S'il y a une ressemblance entre les conceptions de Bergson et Proust, c'est à ce niveau. Non pas au niveau de la durée, mais de la mémoire. Qu'on ne remonte pas d'un actuel présent au passé, qu'on ne recompose pas le passé avec des présents, mais qu'on se place d'emblée dans le passé lui-même. Que ce passé ne représente pas quelque chose qui a été, mais simplement quelque chose qui est, et qui coexiste avec soi comme présent» (Deleuze, 2006, s. 73).

Begge er til stede i Ulvens bøker, og det er ikke alltid enkelt å skille den ene fra den andre. Mens den restriktive forestillingskraften ofte oppholder seg ved de materielle levningene i nåtiden, muliggjør den ubegrensete forestillingskraften et sprang over til det Bergson kaller fortiden i seg selv. Der hvor en slik overgang ikke finner sted, dveler tekstene ved det materielle minnet som levningene utgjør. Et eksempel på dette er følgende dikt av Ulven fra *Det tålmodige*, der det nettopp er den tilsynelatende umuligheten av å forflytte seg til fortiden som blir tematisert:

> Den gjenværende åpningen
> i muren mot
> fortiden
>
> har form
> av et kranium
> med to kikkhull
> (DS, s. 183)

Her viser fortidslevningen seg som noe stumt og dødt: et kranium. Diktet befinner seg i en slags ettertid, der det bare er bein og materielle rester tilbake. Dette er fortiden forstått som *forsvinningspunkt*: Levningene kan ikke fortelle om det som har vært, men viser i stedet hvordan det fortidige er blitt overlevert i form av et kranium. Heller enn å gjenopplive fortiden, synes diktet å understreke at restene etter det forgangne er døde. Men hva betyr dette? At vi aldri vil få vite hvordan fortiden utspilte seg, ettersom døden utgjør en absolutt grense mellom nå og da?

En slik lesning ville være i tråd med det tidligere nevnte endelighets- og forgjengelighetsperspektivet i Ulven-resepsjonen, der ideen om det diskontinuerlige forholdet mellom den individuelle og den historiske eller forhistoriske tiden står sentralt. Det ville også være i tråd med den erkjennelsesmessige pessimismen som ofte opptrer parallelt med endeligheten. Anemari Neple beskriver i sin avhandling denne pessimismen som en grense for erkjennelsen: «Vi ser og vi forstår, men ofte forstår vi *ikke*, eller bare delvis. Vi har begrenset innsikt i vår fenomenverden, og bortenfor den finnes noe vi ikke *kan* få innsikt i» (Neple, 2016, s. 36). Som allerede nevnt, ser Neple imidlertid en vedvarende drift mot det uforståelige i Ulvens tekster, mot det som strekker seg

«bortenfor ordene». Blant eksemplene på en slik drift nevner hun Ulvens bruk av arkeologiske motiver. Dels er fortidslevningene tilgjengelige for blikk og berøring, dels viser de til noe fortidig og utilgjengelig, noe «vi aldri kan erkjenne fullt ut» (Neple, 2016, s. 81). Å erkjenne vil i Neples lesning si å forme i språk, noe som altså forblir en umulighet så lenge det som ligger utenfor erkjennelsen også unndrar seg språkliggjøringen. Like fullt bestreber tekstene seg på å nærme seg dette som ikke kan nås gjennom ordene.

Det er ikke vanskelig å være enig i en slik lesning av Ulven. Både diktene og prosaen inneholder en rekke tekststeder der erkjennelsens begrensninger og kunnskapens endelighet klinger med. Samtidig er det fristende å lese tekstene mer arkeologisk og materielt. Leser vi slik, som «et forsvar for tingene», kan kraniet i diktet ovenfor simpelthen forstås som en levning, og ikke som et symbolsk uttrykk for fortiden som noe ikke-erkjennbart. Tilgangen til fortiden er kanskje begrenset, men den finnes: Diktet hevder jo, nesten optimistisk, at kraniet utgjør en gjenværende åpning i «muren mot fortiden» – kanskje slik porten i Kafkas lille fortelling «Foran loven» (1915) utgjør en åpning inn i Loven (Kafka, 1995, s. 190–191). Det sies ingenting om hva denne fortiden (eller Loven) rommer, men den ligger der som en mulighet for den arkeologiske forestillingskraften. Det ville naturligvis være tendensiøst å se helt bort fra mengden av hodeskaller og bein som graves ut i Ulvens tekster. Men at et kranium dukker opp i diktet, vil ikke umiddelbart si at det symboliserer dødsbevissthet eller tematiserer erkjennelsens endelighet, i hvert fall ikke dét alene. Snarere kan det forstås som en arkeologisk (osteologisk) interesse for menneskelige levninger som kilde til kunnskap om fortidige samfunn.[26]

Det sentrale elementet i dette diktet er derfor forestillingen om at «muren mot fortiden» har en gjenværende åpning. Det er gjennom denne åpningen at vi kan forestille oss fortiden. Slik sett berører diktet en grunnleggende spenning i arkeologien, nemlig den som Olsen skisserte som motsetningen mellom det

---

[26] Osteologi (av gresk *osteon* «ben» og *logos* «lære»), er læren om virveldyrs skjelett. Historisk osteologi, eller osteoarkeologi, er en viktig kilde til kunnskap om fortidens mennesker og samfunn. Som Audun Dybdahl skriver i innledningen til artikkelsamlingen *Osteologi som historisk kilde* (2000), kan osteologien «kaste lys over forhold knyttet til tro og gravskikk, levekår generelt og matskikker, sosiale ulikheter, demografi, voldsbruk, utbredelse av sykdommer hos mennesker og dyr, levealder og slaktealder, etniske kjennetrekk, etnisk distribusjon og ulike sider ved husdyrholdet» (Dybdahl, 2000, s. 11).

«transcendentale imperativet» og et forsvar for tingene. I bunn og grunn angår spenningen i hvilken grad arkeologien bør forstås som en rent empirisk vitenskap, eller om den også forstiller seg fortiden utover dette. Denne siste tendensen skal vi se nærmere på i neste kapittel, der vi beveger oss over til Bergson og hans idé om varigheten som en ontologisk realitet som ligger forut for den aktuelle verdens ansamling av gjenstander, minner og bevisstheter. For å gjøre dette tar Bergson utgangspunkt i erindringen, som han så tilbakefører til et underliggende premiss om fortidens overlevelse i seg selv.

Før vi kommer dit, vil jeg imidlertid oppsummere helt kort hva jeg legger i begrepet om den arkeologiske forestillingskraften. Som nevnt innledningsvis er det ikke snakk om en kognitiv eller skapende evne som ligger forut for verket. Snarere dreier det seg om en estetisk konfigurasjon innad i teksten: et estetisk formspråk som gjør seg gjeldende på alle nivåer, fra fortellemåte, tidsbruk og fokalisering til formale og retoriske kjennetegn, motiver og tematikk. Dette formspråket er litterært og derfor *språklig*, og må som sådan analyseres i egen rett før det kan overføres til andre kunnskapsområder eller estetiske disipliner. Denne egenarten (eller «autonomien») utelukker imidlertid ikke at det finnes overlappinger og konvergerende tendenser mellom litteraturen og arkeologien, eller mellom litteraturen og andre kunstarter for den saks skyld. Til forskjell fra det som etter hvert utviklet seg til et intransitivt dogme innenfor den dekonstruktive tekstanalysen (Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman m.fl.), mener jeg det er gode grunner til å betrakte litteraturen i et større felt der det foregår gjensidig påvirkning og utveksling mellom disiplinene, og der denne påvirkningen i sin tur virker direkte inn på hvordan vi forestiller oss forholdet mellom minne, materialitet og varighet.

Litteraturen er ikke en intransitiv størrelse, men påkaller snarere en virkelighet som først blir synlig gjennom den litterære konfigurasjonen. En av dem som har skrevet opplysende om litteraturen og kunstens synliggjøring av varigheten, er den australske filosofen Elizabeth Grosz. I boka *Chaos, Territory, Art* (2008) skriver hun om litteratur, musikk og kunst som på ulike måter forholder seg til ideen om varigheten og det virtuelle. Det avgjørende for Grosz er at disse verkene ikke bare «representerer» forestillinger om varigheten, men snarere gjør den tilgjengelig for oss gjennom bilder, lyder og forestillinger:

> These works exhibit a preoccupation with becoming, with duration and the virtual. They are concerned above all with the time that passes and

> marks events but also with the time that marks eternity and the unchanging. They are concerned with that virtuality that constitutes history, cultural and natural memory, the memory of events, of seasons and their practices, of upheavals and changes, a history conserved and condensed into the present as the present's conditions for its own overcoming into a new future. (Grosz, 2008, s. 100).

Nettopp dette mener jeg også kjennetegner Tor Ulvens arkeologiske forestillingskraft. Som litterær konfigurasjon gjør den fortidens overlevelse i nåtiden synlig og sansbar for oss. Ved å skjele både til det virtuelle og det materielle avdekker den kulturelle og naturlige overleveringer i form av minner, spor og levninger.

3 Varighet

Går vi ut fra premissene for en restriktiv forestillingskraft, er det alltid de materielle levningene som formidler fortiden *her og nå* i Ulvens tekster. Så snart vi beveger oss over i det ubegrensede, er det imidlertid langt vanskeligere å fastslå hvorfra fortiden beskrives. Som vi skal se i forbindelse med *Det tålmodige, Gravgaver* og *Stein og speil* er det en vedvarende tendens til at fortiden løsrives fra levningene og fremstilles uavhengig av disse. Denne løsrivelsen er et avgjørende punkt i dette kapittelet, der jeg vil trekke opp forbindelseslinjene mellom Ulvens bruk av den arkeologiske forestillingskraften og tematisering av varigheten, slik den fremstilles hos Bergson. Av særlig betydning her er den lille teksten «Utstilling XLXIX» i *Stein og speil,* der Ulven omtaler fortiden som en «kjegle av […] erindringsbilder» (PS, s. 533). I forlengelsen av den foregående diskusjonen om ubevisste erindringer hos Freud, Bergson og Proust vil jeg også ta for meg to tekster av Ulven der varigheten blir tematisert gjennom forestillingen om «jordens ubevisste hukommelse».

Før vi tar fatt på disse tekstene, vil jeg imidlertid gå veien om Bergson, som gjennom hele sitt forfatterskap behandlet ideen om varigheten. Denne ideen kan forstås som fortidens overlevelse i seg selv, og dens aktualisering i nåtiden. Forsøket på å forstå fortidens tilstedeværelse i nåtiden kjennetegner også mye av den såkalte minneforskningen (*Memory Studies*). Under denne betegnelsen samles en rekke tilnærminger til studiet av fortid og erindring, så som psykologi og historie, sosiologi og statsvitenskap, litteratur- og medievitenskap (Nünning & Erll, 2008; Erll, 2011). Dermed skulle man kanskje også tro at Bergsons tenkning inngår som en viktig del av minneforskningens teoriportefølje, men slik er det ikke. Hva denne unnlatelsen skyldes er ikke umiddelbart innlysende, men en mulig forklaring kan være en iboende tendens hos mange minneforskere til å begrense studiet av minnet til et sosialt og fremfor alt psykologisk fenomen. Kjennetegnende er det i så måte at minneforskere som leser Bergson, ofte leser ham skjevt. Her konsentrerer de seg helt og fullt om den psykologiske *erfaringen* av fortiden som varighet. Et tydelig eksempel på dette er den amerikanske minneforskeren Jeffrey K. Olicks gjennomgang av minnestudiets «genealogi» forut for Maurice Halbwachs' teorier om det kollektive minnet, der Olick sammenfatter Bergsons tenkning på følgende måte:

> Bergson undertook a radical philosophical analysis of the *experience* of time, highlighting memory as its central feature. Against accounts of memory as passive storage, he characterized remembering as active engagement. Against accounts of memory as the objective reproduction of the past, he characterized remembering as fluid and changing. Bergson thus posed the problem of memory in particularly potent ways for Halbwachs and other later theorists. His work on memory drew Halbwachs's attention to the difference between objective and subjective apprehensions of the past. […] Following Bergson, the variable *experience* of memory was for Halbwachs the real point of interest. (Olick, 2008, s. 154)

Her setter Olick minnet opp mot det han kaller den «objektive gjenskapelsen av fortiden». Vekten ligger på den psykologiske erfaringen og ikke på varigheten som ontologisk kategori. I tillegg knytter han Bergsons tenkning til aktive og styrte erindringer, noe som bryter helt med vår forståelse av den ubevisste hukommelsen. Sett under ett, er det som om Olick har forvekslet hovedmomentene i Bergsons filosofi med en mer subjektiv og vitalistisk livsfilosofi. Mot en slik tolkning (som er langt fra å være unik) vil jeg fremheve at varigheten hos Bergson tenkes uavhengig av den som erindrer. For å si det så klart som mulig: Bergson er ikke tidserfaringens og den subjektive erindringens filosof. Derfor er det også upresist når de to minneforskerne Jean-Christophe Marcel og Lauren Mucchielli omtaler Bergsons tenkning som et studium i «introspektiv psykologi» (Marcel & Mucchielli, 2011, s. 142).[27] For dette er naturligvis en ensidig fremstilling: Bergson er ikke en psykologisk tenker som søker å blottlegge minnets innvirkning på våre mentale liv. Tvert imot søker han gjennom erindringen å nå *forbi* erfaringen, for der å gripe varigheten som en grunnleggende betingelse for minnet som sådan.

---

[27] Andre eksempler på arbeider av prominente minneforskere som leser Bergson psykologisk er Astrid Erlls *Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (2011, s. 87, s. 96) og Aleida Assmanns *Cultural Memory and Western Civilization* (2011, s. 268–272).

3.1 Stoff og erindring

Når varigheten først introduseres hos Bergson, knytter han den utelukkende til bevisstheten og den indre tidsopplevelsen. I boka *Tiden og den frie vilje* (1889) har den lite med materiell permanens å gjøre: «Den absolutt rene varighet er den form som våre bevissthetsformers suksesjon antar når vårt jeg umiddelbart hengir seg til sine opplevelser, når det avholder seg fra å opprette noen form for skille mellom den nuværende tilstand og de tidligere tilstander» (Bergson, 1998, s. 80). Her befinner vi oss åpenbart innenfor en indre erfaringshorisont, der varigheten fremstilles som et rent bevissthetsfenomen.[28] Etter hvert går Bergson bort fra en slik forståelse, og fra og med *Matière et mémoire* hevder han at varigheten ikke lar seg redusere til et psykologisk fenomen, men også gjelder materien. Som tittelen («Stoff og hukommelse») antyder, markerer Bergson her en overgang fra en indre varighet i bevisstheten, til en generell varighet med avsett i materien. Denne løsrivelsen fullbyrdes senere med boka *L'évolution créatrice* (1907), der Bergson forlater den indre tidserfaringen fullstendig og gir seg i kast med en ekspansiv naturfilosofi. Her er varigheten ikke lenger et fenomen som gjelder bevisstheten, men utgjør i stedet prinsippet for skapelsen i alt levende: fra den anorganiske materien som avleirer seg i jord og stein, gjennom plante- og dyrerikets *l'élan vital* til mennesket hvis bevissthetsstrøm er nært beslektet med

---

[28] Tanken om en slik indre tidserfaring står også sentralt i fenomenologien. For Husserl og Heidegger hersker det en uoverskridelig kløft mellom «innentidsligheten» og «den objektive tid»: Den indre tidserfaringen kan ikke måles og er derfor kvalitativt forskjellig fra den målbare, objektive tiden. Dette betyr ifølge Husserl at enhver befatning med den objektive tid må holdes utenfor analysen av den indre tidsbevisstheten, og at det kun er gjennom vår spesielle væremåte (ontologi) at «den indre tidsbevisstheten» kommer i stand (Husserl, 1928, s. 369–373). På lignende vis er Heideggers *Væren og tid* et forsøk på å bryte med den objektive tidsforståelsen og i stedet innsette «besørgingen» av tid som grunnleggende kategori for derværen (*Dasein*). Gjennom vår væren-til-døden befinner vi oss alltid innenfor en horisont av endelighet og forventning, der vi hele tiden «gjør regning med tiden». Forsøker man å fjerne dette fra ideen om tid, står vi ifølge Heidegger tilbake med et «vulgært» tidsbegrep, som ikke kan fortelle oss noe som helst om menneskets væremåte. Følgelig tar også Heidegger avstand fra den objektive tiden, som han mener utgjør en vitenskapelig formalisering av en grunnleggende tendens til å regne med tid: «Mer grunnleggende enn den omstendigheten at ‹tidsfaktoren› forekommer i vitenskapene om historien og naturen, er imidlertid det faktum at derværen allerede før enhver tematisk utforskning ‹regner med tiden› og retter seg etter den. Det avgjørende er her den måten derværen ‹regner med sin tid› på som ligger forut for enhver bruk av måleutstyr som er konstituert for å fastsette tiden. Å regne med tiden går forut for bruken av måleutstyr, og muliggjør overhodet noe slikt som bruk av et ur» (Heidegger, 2007, s. 406–407).

livsenergien som strømmer gjennom naturen. Denne tenkningen er, med Bergsons egne ord, «en filosofi som i varigheten ser selve stoffet virkeligheten er laget av» (Bergson, 2016, s. 272).[29]

I vår sammenheng er det *Matière et mémoire* som påkaller størst interesse. Som nevnt innledningsvis er det denne boka som har satt tydeligst avtrykk i den arkeologiske teorien de seneste årene. Når Bergson interesserer seg såpass for erindringen, skyldes det at han her mener å ha funnet skjæringspunktet mellom stoff og bevissthet. Fra å ha vært et indre anliggende, som kun angår den menneskelige bevissthet, utvides begrepet om varigheten her til en grunnleggende ontologi. Et forsøk på å sammenfatte denne ontologien kunne se slik ut: Fortiden er det som bevarer seg selv. Den er en substans hvis modalitet er virtuell heller enn aktuell. Det avgjørende ved Bergsons idé om det virtuelle er at det eksisterer og er reelt, men ikke *aktualisert* (Deleuze, 2000, s. 26–30). Denne tilstanden gjelder imidlertid ikke bare forestillingene og den psykologiske erfaringen i erindringen. Den gjelder også for materien. Allerede i innledningskapittelet til *Matière et mémoire* gjør Bergson det klart at formålet med boka er å overskride den kritiske (kantianske) filosofiens skille mellom ånd og materie, stoff og erindring. Dette er et av de dunkleste punktene i Bergsons filosofi, men også et av de mest sentrale. Vi snakker her om en monistisk tenkning, der det ikke finnes ulike «substanser», bare ulike modaliteter (virtuell og aktuell).

Videre hevder Bergson at det finnes to former for hukommelse. På den ene siden en automatisk hukommelse basert på gjentakelse og vane. Dette er den formen for hukommelse vi gjør bruk av daglig for å tilpasse oss nåtidssituasjonen. Den er rent praktisk og gjør at vi omsetter de påvirkningene vi mottar, til reaksjoner og handling. Slik er den mer en vane enn erindring, ettersom den gjenkaller våre tidlige erfaringer på handlingsplanet. På den andre siden har vi det Bergson kaller «ren erindring». Motsatt den praktiske vane-hukommelsen, er den rene erindringen løsrevet fra handlingsplanet. Den er *virtuell*.

For å illustrere hva han mener med den rene erindringen, bruker Bergson et diagram med en invertert kjegle. Diagrammet, som siden er blitt berømt i Bergson-litteraturen, presenteres to ganger i tredje kapittel av *Matière et mémoire*

---

[29] «une philosophie qui voit dans la durée l'étoffe même de la réalité.»

og kan leses som en grafisk fremstilling av varigheten. Det består av en flate (P) og en kjegle satt på hodet. Flaten (P) kaller Bergson «handlingsplanet» (*plan de l'action*). Dette utgjør nåtiden slik vi oppfatter den i sin aktuelle form. Kjeglen representerer på sin side hukommelsen og fortiden i sin virtuelle utstrekning. Øverst har den en flate (AB), som Bergson kaller «drømmeplanet» (*plan du rêve*). Selve berøringen mellom handlingsplanet og den virtuelle fortiden finner sted i punktet (S):

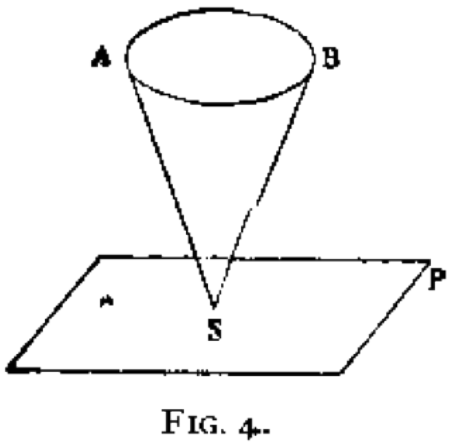

Fig. 4. Bergsons inverterte kjegle.

Alt som befinner seg mellom kontaktpunktet (S) og drømmeplanet (AB) tilhører varigheten. Mellom disse befinner fortiden seg i et uendelig antall nivåer for «sammentrekning» (*contraction*), som hver for seg er representativ for totaliteten av hukommelsen som sådan. Det finnes nemlig ingen erindring som ikke er «knyttet til samtlige av de hendelser som går forut for den, og som følger etter den» (Bergson, 2012, s. 190). For Bergson er fortiden udelelig, og det er kun vår oppfatning på nåtidsplanet som stykker den opp i dens aktuelle form. Det er med andre ord *nåtiden* som er et bevissthetsfenomen, mens varigheten utfolder seg som en vedvarende fortid som stadig aktualiseres. I bevisstheten arter dette seg som en overgang fra erindring til persepsjon og bevissthet:

> Men vår erindring forblir i virtuell tilstand […]. Litt etter litt viser den seg som en dis som skal til å fortette seg; den går fra den virtuelle til den aktuelle tilstand. Og ettersom konturene viser seg og overflaten får farge, begynner den å ligne persepsjonen. Men den forblir forbundet til fortiden med dype røtter, og hvis den ikke var merket av sin opprinnelige

> virtualitet så snart den er realisert, hvis den ikke samtidig med å være en nåtidig tilstand skilte seg fra nåtiden, ville vi aldri gjenkjent den som erindring. (Bergson, 2012, s. 148)[30]

Fortsatt befinner vi oss innenfor bevisstheten og erindringen. Herfra foretar Bergson så et sprang, idet han går fra å diskutere fortiden slik den viser seg for oss gjennom erindringen, til å diskutere stoffets innvirkning på persepsjonen. For Bergson er persepsjonen verken en representasjon av stoffet («slik materialistene vil ha det til») eller årsaken og opphavet til tingene («slik idealistene mener»). Tvert imot sammenfaller den med objektene selv, som en overensstemmelse («solidaritet») mellom kvaliteten i tingene og kvaliteten i persepsjonen av dem (Bergson, 2012, s. 1–10). Bergson går med andre ord ut fra at vår oppfatning av tingene er noenlunde i samsvar med tingene selv. Dermed kan det ikke, som hos Kant, være noen vesensforskjell mellom *fenomen* og *numen*, mellom tingen for oss og tingen i seg selv. Som en parallell til dette er det heller ingen vesensforskjell mellom tiden slik vi oppfatter den, og tiden slik den opptrer uavhengig av oss. Både den ikke-erindrede fortiden og den ikke-persiperte materien tilhører her det ubevisste – altså det vi ikke har bevissthet om i nåtidsøyeblikket:

> Mens den utstrakte virkeligheten synes å strekke seg utover vår oppfattelse i det uendelige, forekommer det oss at det eneste *virkelige* i vårt indre liv er det som begynner med det nåtidige øyeblikket; det øvrige er i praksis opphevet. Når så en erindring dukker opp i bevisstheten, virker den på oss som et gjenferd hvis mystiske tilsynekomst må forklares ut fra spesielle årsaker. I virkeligheten svarer denne erindringens tilknytning til vår nåtidige tilstand helt til de ubemerkede gjenstandenes tilknytning til de

[30] «Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel […]. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnaîtrions jamais pour un souvenir.»

> gjenstandene vi oppfatter, og *det ubevisste* spiller i begge tilfeller den samme rollen. (Bergson, 2012, s. 161)[31]

Her forstår Bergson det ubevisste som tidens og materiens utstrekning hinsides vår aktuelle oppfatning og persepsjon. Varigheten er med andre ord ikke begrenset til bevisstheten, men eksisterer uavhengig av denne. Det er dette som er Bergsons intuitive sprang, der han bryter med Kants fremstilling av det transcendentale subjektet som konstituerende sentrum og grense for all erkjennelse. Til forskjell fra Kant beveger vi oss her over i en spekulerende utlegning av tiden som varighet gitt utenfor vår aktuelle anskuelse. Tiden utgjør ikke en anskuelsesform, men er snarere en substans med ulike modaliteter.

Med denne antakelsen svarer Bergson også indirekte på Kants overordnete spørsmål i *Kritikk av den rene fornuft*, nemlig hvordan «syntetiske a priori dommer» er mulig (Kant, 2009, s. 93/B19). A priori dommer utgjør hos Kant sannheter som ikke er bestemt av kontingente og empiriske forhold. Når det gjelder syntetiske – altså sammensatte – a priori dommer, kan disse ifølge Kant bare felles i matematikken, fysikken og metafysikken. Han holder imidlertid åpen en mulighet for at den filosofiske intuisjon skal kunne avdekke slike sammensatte dommer, men at disse dommene hele tiden må kunne verifiseres gjennom erfaringen:

> Vi har nemlig rene a priori anskuelser: rom og tid. Når vi i en a priori dom vil gå ut over det gitte begrepet, er det her vi finner det som ikke ligger i begrepet, men vel kan avdekke a priori i den anskuelsen som svarer til begrepet, og som kan forbindes syntetisk med det. Av denne grunn rekker imidlertid slike dommer ikke lenger enn til sansegjenstander, og kan bare ha gyldighet for objekter i en mulig erfaring. (Kant, 2009, s. 132–133/B73)

---

[31] «Et tandis que la réalité, en tant qu'étendue, nous paraît déborder à l'infini notre perception, au contraire, dans notre vie intérieure, cela seul nous semble *réel* qui commence avec le moment présent ; le reste est pratiquement aboli. Alors, quand un souvenir reparaît à la conscience, il nous fait l'effet d'un revenant dont il faudrait expliquer par des causes spéciales l'apparition mystérieuse. En réalité, l'adhérence de ce souvenir à notre état présent est tout à fait comparable à celle des objets inaperçus aux objets que nous percevons, et *l'inconscient* joue dans les deux cas un rôle du même genre.»

Kant hevder her at vi ved hjelp av anskuelsesformene tid og rom kan trekke slutninger om det som ligger utenfor det som er gitt for erfaringen. Disse slutningene må imidlertid svare til *mulige* erfaringer for å kunne betraktes som gyldige. Bergson skiller seg fra dette ved at han søker å definere varigheten som substans. Den filosofiske intuisjonen er imidlertid ikke helt løsrevet fra erfaringsplanet (noe som ville gjort den til en form for filosofisk idealisme), da det hele tiden er vår aktuelle erfaring av fortiden gjennom erindringen som danner utgangspunktet for analysen. Varigheten lar seg ikke stadfeste gjennom erfaring alene, men er kun anskuelig som idé. Innholdet i denne ideen legges så til grunn for at vi overhodet har mulighet til å erfare tiden.[32]

3.2 Bergsonisme på norsk

Denne ideen om varigheten er det altså jeg ser på som svært relevant i forhold til Ulvens forfatterskap. Hos Ulven, som hos Bergson, løper ikke fortiden forut for nåtiden og avløses av denne. Heller enn en jevn suksesjon av enkeltøyeblikk, står vi overfor en fortid som både omslutter og muliggjør nåtiden. Er Ulven dermed *bergsonist*? Nei, hvis vi med denne betegnelsen mener at Ulven aktivt og ettertrykkelig plasserer seg i forlengelsen av Bergsons tenkning. Med unntak av den lille teksten «Utstilling XLXIX», der Ulven omtaler fortiden som en «kjegle av […] erindringsbilder» (PS, s. 533), finnes det ingen henvisninger til Bergson i Ulvens bøker. Det er også vanskelig å se at den litterære kulturen Ulven var en del av – 80-tallsgenerasjonen i norsk litteratur (Fosse, Kjærstad, Sunde, Jarvoll og Hans Herbjørnsrud m.fl.) og tidsskriftene *Basar, Vinduet, Kritikkjournalen* og *Vagant* – har hatt noen interesse for franskmannen. I det hele tatt er den norske Bergson-resepsjonen sentrert rundt fortolkere og kommentatorer som passer

[32] I boka *Den filosofiske intuisjon* (1911) skriver Bergson, med direkte henvisning til Kant, om forholdet mellom intuisjon, erfaring og ideen om tiden som varighet: «For å komme til intuisjonen er det ikke nødvendig å sette seg utover sansenes og bevisthetens område. Det var Kants feiltakelse at han trodde det. Efter å ha bevist med avgjørende argumenter at ingen dialektisk anstrengelse fører over i det transcendente, og at en virkekraftig metafysikk nødvendigvis må være en intuitiv metafysikk, tilføyet han at denne intuisjon ikke finnes, og at en slik metafysikk er umulig. Det ville ha vært umulig dersom det ikke fantes annen tid og annen forandring enn dem Kant hadde oppdaget, og som vi er henvist til å ha å gjøre med» (Bergson, 1989, s. 119). Denne andre tiden er selvfølgelig varigheten, og forandringen er det stadige tilblivelsen som følger av det virtuelles aktualisering.

dårlig med Ulvens univers. Vi snakker her om litterære og filosofiske tenkere av idealistisk merke, som Asbjørn Aarnes, Hans Kolstad, Truls Winther, Egil A. Wyller og Daniel Haakonsen.[33] Deres lesninger av Bergson representerer tanketradisjoner som stemmer dårlig overens med Ulven, ettersom livsfilosofien og vitalismen står ham fjernt. Det samme gjør interessen for «det åndelige» som en motvekt til naturvitenskapenes positivistiske idégrunnlag.

Derimot vil jeg hevde at Ulven *er* bergsonist, hvis vi med denne termen forstår fremstillingen av fortiden som varighet og minnet som en både materiell og virtuell størrelse. Det finnes som nevnt én tekst der Ulven står i direkte berøring med Bergsons tenkning og vokabular. Man skal kanskje ikke overvurdere funnet av en slik kopling, men i mine øyne sier den en hel del om hvordan Ulven fremstiller varigheten som en *anskueliggjøring* av fortiden. Dette er helt bokstavelig ment, i den forstand at teksten omhandler øyet og synsnerven:

> UTSTILLING XLXIX
>
> Øyet har (med unntak for synsfeil) som kjent et brennpunkt på netthinnen, og ut fra dette springer en kjegle som til slutt omfatter hele synsfeltet. Men man kan kanskje si at det også ut fra øyets bakside vokser en kjegle, nemlig av erindringsbilder, at denne kjeglens sentrum er forrige sekund, og at kjeglen deretter utvider seg etter som man går bakover i tiden, inntil den i en veldig sirkel omfatter erindringer fra et helt liv, slik at denne kjeglen er uendelig mye større enn den aktuelt-sensoriske på forsiden. Synskjeglen på forsiden kan slå sirkel rundt, og fokusere, ett enkelt brennende lys, mens et helt firmament skinner på vrangsiden av øyet, usynlig ikke bare for andre enn øyets eier, delvis også for denne selv. (PS, s. 533–534)

---

[33] I en oversiktsartikkel om Bergsons innflytelse på norsk litteratur skriver Daniel Haakonsen (1993) at det først og fremst er forfattere fra tiden rundt forrige århundreskifte, som Kristoffer Uppdal, Olaf Bull og Olav Duun, som har befattet seg med Bergson her til lands. Dette til forskjell fra Sverige, der det ifølge Haakonsen har vært en vedvarende interesse for bergsonismen også blant senere forfattergenerasjoner. Når det likevel kan være snakk om en bergsonsk innflytelse i norsk litteratur, mener Haakonsen dette henger sammen med en livsfilosofisk understrømning i tiden: «Det kan være Bergsons egen filosofi som danner denne underliggende strømning, eller en annen som stemmer overens med hans på viktige punkter» (Haakonsen, 1993, s. 234).

Selv om det ikke nevnes direkte i teksten, er det fullt mulig å tenke at Ulven her spiller på Bergsons presentasjon av varigheten i *Matière et mémoire*. Bemerkningen om at det fra øyets bakside vokser en «kjegle […] av erindringsbilder», og at denne kjeglen «utvider seg etter som man går bakover i tiden» inntil den omfatter «erindringer av et helt liv», er dypt bergsonsk. Videre heter det at kjeglen med erindringsbilder er «uendelig mye større» enn den «aktuelt-sensoriske» kjeglen på forsiden av øyet.

Som jeg allerede har vært inne på, skiller Bergson den rene erindringen fra persepsjonen og den aktuelle oppfatningen av stoffet. Dermed svarer erindringen og persepsjonen ikke bare til to forskjellige kognitive operasjoner. De retter seg også mot to ulike *modaliteter*, nemlig det Bergson kaller det aktuelle og det virtuelle. Så lenge fortiden kun figurerer latent i minnet – som «ubevisste erindringer» (Bergson, 2012, s. 156–165) – er den ifølge Bergson virtuell. Men så snart den gjør seg påminnet, er vi over i det aktuelle og sensoriske. Sonen hvor disse to modalitetene krysser hverandre, kaller Bergson for erindringsbilder (*souvenirs-images*). For å vise den gradvise overgangen mellom dem bruker han et diagram som strekker seg fra den rene erindring til persepsjon. Midtveis mellom disse finner vi erindringsbildene:

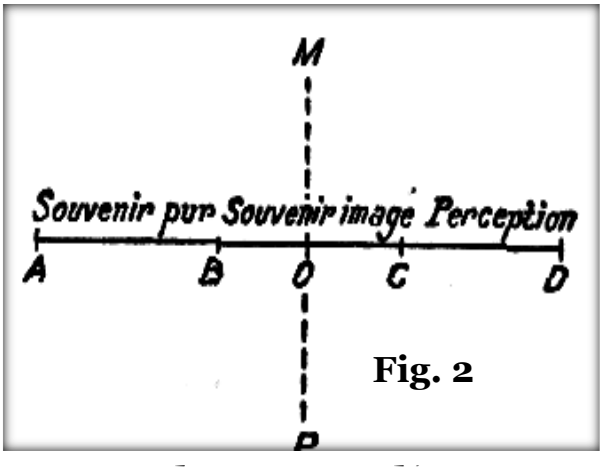

Fig. 5. Bergsons diagram for erindringsbildet.

Slik kjennetegnes Bergsons erindringsbilde av en «sammensatt og til en viss grad uren tilstand» (Bergson, 2012, s. 148). Det er ikke mulig å trekke noen absolutt grense mellom erindringen og persepsjonen i erfaringen, ettersom det dreier seg om en «uavbrutt bevegelse» mellom dem (Bergson, 2012, s. 147). Denne

bevegelsen står i sin tur i forbindelse med kjeglen han bruker for å illustrere varigheten og minnet. Bergson snakker her om sammentrekninger (*contractions*) og utvidelser (*extensions*) av minnet: Jo lenger vi beveger oss bort fra kjeglespissens aktuelle nåtidsplan, jo lenger tilbake i tid strekker erindringen seg.

Hos Ulven leser vi at «kjeglens sentrum er forrige sekund», og at den «utvider seg» etter som man går bakover i tiden, inntil den «i en veldig sirkel omfatter erindringer fra et helt liv». Rent geometrisk er det vanskelig å snakke om kjeglens «sentrum», og jeg forstår dette som en litt upresis henvisning til dens spiss (*apex*). Videre står det at kjeglen på vrangsiden av øyet ikke bare er «usynlig […] for andre enn øyets eier, delvis også for denne selv». Dette leser jeg som en «okulær» omskriving av Bergson idé om det ubevisste. Det er nemlig ikke øyet selv som bevarer erindringsbildene, ettersom disse «vokser» ut fra øyets bakside. Spørsmålet blir da hvor erindringene og fortiden oppbevares? Et bergsonsk svar på dette ville være å si at de oppbevarer seg selv – og at det er denne oppbevaringen som er *varigheten*.

3.3 Jordens ubevisste hukommelse

Jeg skal nå gå over til å diskutere to tekster av Ulven som hver på sin måte tematiserer oppbevaringen av fortiden gjennom arkeologiske motiver. Som vi skal se, er det snakk om å forestille seg en ubevisst hukommelse som strekker seg forbi den menneskelige persepsjon og oppfatning. De to tekstene er hentet fra prosabøkene *Gravgaver* og *Stein og speil*. Den første teksten utgjør åpningsavsnittet på boka, og fungerer derfor som en opptakt til det som skal følge. Som tekst handler det om et arkeologisk tablå, der det som befinner seg under bakkeplan gjøres anskuelig gjennom forestillingskraften:

> Hver dag gående oppå fem tusen to hundre og femtifem rester av kylling, tre hundre sauelår, et ubestemt tusentall potteskår, et dusin forfalskede terninger, en påfugl, seks hundre og tretten muslinger, en pose med kobbermynter, to hundre og femti hårbørster, fragmenter av en kongelig hjelm, et marsvinskjelett, en keramikkovn, rester av en mur, atskillige havskilpadder, et verksted for pipehoder, samt talløse andre ting, hver dag, uten å vite om dét der nede under dem, under surret av stemmene deres og dameskoenes klaprende hæler. (PS, s. 19)

Avsnittet er typisk for Ulvens opptatthet av arkeologiske sjikt og materielle levninger. Samtidig rommer teksten en forestilling om det ubevisste («uten å vite om dét»), som skjuler seg under bakkeplan og danner det fortidige fundamentet som nåtiden utfolder seg på. De mange innslagene av uensartet materiale (hårbørster, havskilpadder, en kongelig hjelm osv.) skaper en anakronistisk montasje av ulike tider, der det er vanskelig å utlede en homogen historisk tid. Snarere vitner oppramsingen om et mylder av ulike epoker som griper inn i hverandre og er til stede samtidig, noe Anniken Greve er inne på når hun betoner innslaget av ulike tider og tidsforståelser i forfatterskapet. Riktignok er det først og fremst Ulvens lyrikk Greve skriver om, men analysen har også overføringsverdi til prosaen:

> Det finnes i det hele tatt en strøm av tidshenvisninger i diktene til Ulven, og særlig til det fortidige eller før-tidige, til tidsaldre bare geologer og en og annen langtseende arkeolog har noe forhold til. […] 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, s. 74)

Greve gjør trolig rett i å fremheve tiden og tidshenvisninger som viktige motiver hos Ulven. Men til forskjell fra henne mener jeg det er god grunn til å ivareta de ulike tidssjiktenes innbyrdes forskjellighet. Nettopp i det anakronistiske møtet mellom ulike lag er det mulig å få øye på Ulvens arkeologiske skrivemåte. Vender vi tilbake til Bergson, kan samlingen av levninger under bakkenivå betraktes som arkeologiens virtuelle drømmeplan (flaten AB i diagrammet). Her inngår gjenstander og artefakter i en planløs forvirring uten noe ordnende prinsipp. Handlingsplanet er på sin side det som utspiller seg over bakkenivå, mens det ubevisste (i Bergsons ikke-psykologiske forstand) befinner seg under.

Fokuset i denne teksten ligger helt klart på de materielle gjenstandene, som befinner seg skjult under gatenivå og dermed også under bevissthetsterskelen til bærerne av de surrende stemmene og dameskoenes klaprende hæler. Det er med andre ord snakk om materielle gjenstander som det nokså lett går an å forestille seg. Dette endrer seg imidlertid når vi tar for oss den andre teksten, «Mellomspill XXVI» fra boka *Stein og speil*. Her er det nemlig ikke menneskenes manglende bevissthet om levningene som tematiseres, men snarere *jordens*:

MELLOMSPILL XXVI

> Han trodde vi var et mylder av tanker som etter døden ble lagret i jordens ubevisste hukommelse, slik alt, absolutt alt vi har opplevd etter sigende finnes bevart i hjernen, og at vi kunne kalles frem igjen et annet sted og til en bedre tid. Da skulle du finne igjen de ordene du aldri fikk sagt, du skulle få vite det du aldri forsto, hånden din skulle endelig få røre kneet til den du elsket hemmelig, og så videre. Men i mørke stunder hadde han en teori om at dette var umulig, ettersom jorden allerede var blitt gal, og alle tankene bare spant omkring i planløs forvirring, og at dét var grunnen til at kaos rådet, slik det gjør. (PS, s. 530)

Her fører Ulven sammen flere temaer: Død, galskap og kaos settes opp mot hukommelsen og muligheten for å rekonstruere («kalle frem igjen») fortiden. Hjernen og jorden sammenlignes som to beslektede lagringsmedier, der tankene og erfaringene («alt vi har opplevd») blir bevart. Videre knyttes døden til fraværet av bevissthet og det fortelleren kaller «jordens ubevisste hukommelse». Dette kan muligens forstås en klassisk besjeling eller antropomorfisme. Men det kan også forstås som forsøket på å skildre en *posthum* tilstand. Ordet posthum betegner som kjent tilværelsen etter jordfestelsen (*inhumatio*) og brukes ofte om en forfatters eller kunstners etterlatenskaper (*Nachlass*). Etymologisk kan ordet føres tilbake til det latinske adjektivet «posterus»: det som kommer helt til slutt, på den ytterste dag.

Alt dette klinger med i Ulvens tekst. At jorden i tillegg er blitt «gal», slik at de lagrede tankene spinner rundt i «planløs forvirring», gjør at hele forestillingen truer med å kollapse i kaos. Samlet sett utgjør teksten dermed et bilde på fortvilelse og dødsangst. Men den uttrykker også en typisk ulvensk *lettelse* i møte med døden: Først da skal «du» gjenfinne alle ordene som forble usagt, og forstå det som ikke ble forstått mens du ennå var i live. Som eskatologisk bilde uttrykker dette noe løfterikt i Ulvens tekst, kanskje noe i nærheten av den kristne forestillingen om Dommens dag, da Kristus skal vende tilbake til Jorden og gjenopprette rettferdighet. For en resolutt anti-religiøs forfatter som Tor Ulven ligger imidlertid slike forestillinger fjernt. Dersom døden innebærer en oppløsning av den individuelle bevisstheten, kan jordfestelsen kanskje heller forstås som en overgang til det upersonlige – eller til

det ubevisste. Det er først når bevisstheten («et mylder av tanker») går over til å bli posthum (i betydningen død og begravet) at den kan fri seg fra det individuelle livets begrensete forestillinger. Samtidig blir bevisstheten da en arkeologisk gjenstand som kan «kalles frem igjen et annet sted og til en bedre tid».

Dette er naturligvis en paradoksal forestilling, ettersom det bryter med den filosofiske dualismens nedarvete skille mellom legemer som har utstrekning i rommet (*res extensa*) og sjelen eller bevisstheten som noe immaterielt (*res cogitans*). I tråd med Bergsons monistiske tenkning (der det bare finnes ulike modaliteter, ikke substanser) er det likevel grunnlag for å hevde at bevisstheten og erindringene kan betraktes som virtuelle, ettersom de har del i varigheten og slik sett bevares etter døden. Med en term lånt fra den franske Bergson-kommentatoren Valentine Moulard-Leonard kan vi kalle jordens lagring av tankene og erfaringene for det *virtuelt ubevisste*. I boka *Bergson-Deleuze Encounters: Transcendental Experience and the Thought of the Virtual* (2008) skriver hun:

> I want to suggest that in this *survival in itself* of the past precisely lies the sense and the bearing of Bergson's conception of the unconscious. I conclude that if being endures, if it is not to collapse into an eternal present, then it must be equated to the virtual unconscious. Put otherwise, the virtual is necessarily of an ontological nature, just as being, qua survival, must be primarily virtual. (Moulard-Leonard, 2008, s. 71)

Her er det ubevisste *virtuelt*, ettersom det strekker seg bortenfor det vi tenker som tilgjengelig for sanselig erfaring. Samtidig er det selve bevaringen av fortiden i varigheten Moulard-Leonard forstår som det ubevisste. Som hun skriver videre, betrakter Bergson det virtuelle ubevisste som en bevaring av fortiden i nåtiden: «Bergson equates the virtual unconscious with the ontological or the metaphysical dimension primarily determined by a principle of continuity: memory as the preservation of the past in the present» (Moulard-Leonard, 2008, s. 147).

Varigheten lar seg altså forstå som det virtuelt ubevisste. Slik blir det også mulig å trekke forbindelser mellom de to ulike formene for ubevissthet som finnes i åpningsavsnittet av *Gravgaver* og «Mellomspill XXVI» i *Stein og speil*. Mens førstnevnte presenterer levningene som noe aktuelt, men likevel ikke-

persipert for menneskene som beveger seg rundt på gateplanet, er det i den andre teksten snakk om en virtuell ubevissthet, der alt som er tenkt og erfart blir oppbevart i varigheten. Dermed har vi sirklet inn flere av de viktigste trekkene ved Ulvens arkeologiske forestillingskraft. Det dreier seg som om en *nåtidslitteratur*, der fortidslevningene undersøkes som minner og materielle her og nå. Levningene gir ikke direkte tilgang til det som har vært, men preges i stedet av en materiell treghet. Oppmerksomheten rundt denne materialiteten har jeg med en henvisning til Bjørnar Olsen kalt et forsvar for tingene. Den materielle tregheten har jeg videre forstått som et uttrykk for gjenstandens *Nachträglichkeit*. Ved å benytte dette ordet knytter jeg samtidig an til Freuds idé om det ubevisste. Hos Ulven kan det ubevisste både forstås i en slik psykoanalytisk forstand, og som noe virtuelt, slik vi har sett hos Bergson. I begge disse tilfellene viser den ubevisste hukommelsen til det som er bevart utenfor den nåtidige bevisstheten. Gjennom erindringen blir fortiden aktualisert i nåtiden i form av minner, spor og levninger.

DEL II: ANALYSER

Fig. 6. Jeff Wall, *Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island Hope, British Columbia August, 2003. Anthony Graesch, Department of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band*, 2003. Courtesy of the artist.

4 *Det tålmodige*

I dette kapittelet vil jeg foreta en analyse av diktsamlingen *Det tålmodige*. Hovedfokuset i analysen vil ligge på Ulvens fremstilling av varigheten, forstått som fortidens overlevelse og aktualisering i nåtiden. Hos Ulven er varigheten formidlet gjennom et poetisk billedspråk som henter mange av sine motiver fra arkeologien. Blant motivene som dukker opp er Stonehenge, neolittiske helleristninger, Cro-Magnon-mennesket, keltiske steinfigurer og norrøne runesteiner. I disse diktene er det selve tiden som kommer i forgrunnen. Som vi skal se, skildres varigheten gjennom en metaforisk sammenstilling av de arkeologiske levningene med andre motiver. Blant disse er musikken i en særstilling, og jeg vil derfor rette særlig oppmerksomhet mot den avsluttende syklusen i boka, «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner».

For å analysere Ulvens fremstilling av varigheten, vil jeg se på hans særegne poetiske billedbruk. Ulven var selv svært opptatt av det poetiske bildet og kommenterer en rekke steder (både i essayene og i intervjuet i *Vagant*) hva han mener er bildets egenskaper og funksjon i litteraturen. Trolig er det i denne diskusjonen at Ulven kommer nærmest dannelsen av et selvstendig estetisk begrep. På den ene siden fremstiller det poetiske bildet noe konkret og bestemt som aktivt etterligner kjente former («mimesis»). På den andre siden inneholder bildet noe figurlig og mangetydig som trekker betydningen bort fra etterligningen – det Ulven i en lesning av Göran Sonnevis lyrikk kaller «et bilde som graviterer mot en betydning som heller ikke dikteren selv overskuer, men hvis rekkevidde […] hans tenkende intuisjon (som ikke er et synonym for føleri eller enfold), har ledet ham til» (PS, s. 596–597). Denne dobbeltheten er spesielt påfallende i Ulvens dikt, og jeg kommer derfor til å bruke en del plass på å analysere dette aspektet ved billedbruken hans. Her vil jeg lese tekstene i dialog med Kittangs brede og omfattende lyrikkanalyser. Mer enn noen annen litteraturviter på norsk har Kittang importert og preget begreper som kan tjene til å studere lyrikken og det poetiske billedspråket. En vedvarende spenning i Kittangs lyrikkforskning er i så måte spenningen mellom «det interpretative» og «det uleselige», som jeg vil komme nærmere inn på i diskusjonen av Ulvens idé om det poetiske bildet.

Tett forbundet med det poetiske bildet er også Ulvens bruk av termen *intuisjon*, som han stadig vender tilbake til. Intuisjonen er for Ulven preget av en grunnleggende åpenhet og en motstand mot å fiksere meningsinnholdet i en tekst. I intervjuet i *Vagant* setter han den i forbindelse med bildet i litteraturen: «Jeg

tenker i bilder når jeg skriver fiksjon. Bildet er en blanding av tanke og følelse. Det er det man kaller intuisjon; en tenkende følelse eller en følende tenkning. Bildene bærer litteraturen, ikke abstraksjonene» (Ulven i Hagen, 1996, s. 282). Her er det verdt å merke seg at Ulven setter bildet, som en intuitiv blanding av tanke og følelse, i motsetning til «abstraksjonene». Det er med andre ord noe konkret som kommer til uttrykk i bildet, noe som motsetter seg generaliseringer og like fullt bevarer åpenhet og mangetydighet. Slik er bildet for Ulven kjennetegnet av «uoversettelighet» (PS, s. 592), noe som igjen vil si at det besitter en egen mening som ikke lar seg skrive om til noe annet. Bildet har derfor en egen semantisk valør som ikke kan parafraseres eller omskrives, uten at betydningen endres eller går tapt.

Ideen om bildets uoversettelighet byr naturligvis på utfordringer i arbeidet med å utlegge diktene som mer eller mindre logisk oppbygde enheter. For å få en tilfredsstillende forståelse av Ulvens dikt, mener jeg derfor at det er avgjørende å bevare en åpenhet i omgangen med tekstene. I lesningen av *Det tålmodige* innebærer dette å la bildene i stor grad tale for seg selv, for gjennom krysslesninger å søke korresponderende bilder som kan belyses gjensidig. Det betyr også at jeg må foreta en mer spørrende enn konkluderende tilnærming til tekstene. For selv om diktene har en del metriske, retoriske og formale kjennetegn som er gjennomgående, er det ikke alltid like enkelt å avgjøre betydningen i de poetiske forestillingene som manes frem.

4.1 Ulven som lyriker

Tor Ulven utga fem diktsamlinger i sin levetid. I tillegg skrev han en rekke dikt som han blant annet samlet i de tre manuskriptene *Som fossile bølgeslag* (1984), *Museets teater* (1984–1985) og *Uutgravde fløyter* (1985–1986). Disse ble utgitt etter hans levetid, og totalt utgjør hans lyrikkproduksjon like oppunder 500 boksider. I dette avsnittet vil jeg se nærmere på noen retoriske og formale kjennetegn ved denne lyrikken. Det dreier seg om en utstrakt bruk av tropen *prosopopeia* og av figurene *apostrofe* og *simile*. Dertil kommer trekk knyttet til versifisering og metrikk. Som jeg har vært inne på innledningsvis, har det vært vanlig å hevde at Ulvens første bok, *Skyggen av urfuglen*, skiller seg fra de øvrige utgivelsene, og at det spesifikt ulvenske ved lyrikken tar form fra og med *Etter oss, tegn*. Der førstnevnte har et utpreget overskudd av bilder som kolliderer og skaper nye forbindelser mellom ord og forestillinger som ellers

tilhører forskjellige sfærer, er de påfølgende bøkene merket av et stadig mer konsentrert billedspråk. Motivene blir enklere (i betydningen mer enhetlige) og den hyppige bruken av linje- og strofedeling gir diktene et større klangrom. Dertil kommer et tydeligere innslag av bilder og motiver som tematiserer lange tidsforløp, som i dette diktet fra *Forsvinningspunkt*:

> Stille
>
> i salen.
>
> En utgravd kjeve
> lener seg over
> mikrofonen
>
> og skriker
>
> med istidens
> utdødde
>
> stemme.
> (DS, s. 96)

Formalt sett er diktet nokså typisk for Ulven. Det består av to fullstendige perioder fordelt på ni verselinjer bundet sammen ved enjambement. Verselengden varierer fra ett til tre ord. Videre er teksten stykket opp av fem blanklinjer som skiller ut enkeltord og fraser. Første og siste vers speiler hverandre både lydlig (*sti*lle/*ste*mme) og innholdsmessig. Situasjonen som beskrives kan være hentet fra et naturhistorisk museum. Samtidig er det noe teatralt over scenen, som en grotesk pressekonferanse der en arkeologisk levning henvender seg til publikum.[34] Sammenstillingen av mikrofonen og istidens

---

[34] Denne scenen gjentas fire ganger i *Stein og speil*, der tekstene «Utstilling XXI» (PS, s. 492), «Utstilling XX» (PS, s. 502), «Utstilling XXVIII» (PS, s. 511) og «Utstilling XXXV» (PS, s. 518) alle har undertittel «Pressekonferanse». Tekstene beskriver et tablå der tre mikrofoner er stilt opp på en svart marmorplate, og der ulike kranier henvender seg til publikum. Både diktet i *Forsvinningspunkt* og tekstene i *Stein og speil* kan leses som henspillinger på den avsluttende

utdødde stemme er anakronistisk og kan leses som et eksempel på et surrealistisk møte mellom inkommensurable størrelser. Selve italesettingen av den utgravde kjeven er et eksempel på tropen *prosopopeia*, som betegner det å gi menneskelige egenskaper (og aller helst: menneskelig stemme) til livløse gjenstander. Hvordan et utdødd skrik fra istiden høres ut, kan vi jo bare tenke oss til. Når det ikke utbroderes nærmere i teksten, er det kanskje fordi diktet nettopp antyder at det som kjennetegner de arkeologiske levningenes formidling av fortiden, er uforståeligheten?

Ifølge Paul de Man er prosopopeia «den poetiske diskursens mestertrope» (de Man, 1986, s. 48). Den er altså et bærende element i poesien og følgelig et hyppig innslag i lyrikk, så også hos Ulven. I bøkene hans finnes det et stort antall eksempler, hvorav de følgende er hentet fra *Etter oss, tegn*, *Forsvinningspunkt* og *Det tålmodige*: «Gullbokstavene våker/ over den uttømte byen.// Her fant landeplagen hvile/ for sin skinnmagre skrott […]» (DS, s. 51); «De dødfødte ordene/ lærer å gå på stylter […]» (DS, s. 54); «[…] Lampene snurper/ lyskretser sammen, for å fange// mørkreddheten» (DS, s. 93); «[…] jeg er allerede/ mose/ på det/ kjærlighetsbittet/ du etterlot» (DS, s. 105); «Myrenes jernalderkonge/ retter nakken, litt// for hvert år […]» (DS, s. 137); «Når lampene/ er svarte pustehull// klorer lyset seg fast/ til hender og ansikt» (DS, s. 156).

I boka *Søppelsolen* finner vi blant annet disse to diktene:

Det som roper
i deg

roper ikke

på deg.
(DS, s. 206)

Og:

Det

---

teksten i Henrik Wergelands *Hassel-Nødder* (1845), «XXXXIX. Et frænologiskt Foredrag», der dikterens eget kranium taler til en forsamling i et auditorium. Se også avsnitt 3.8 nedenfor.

som ikke kan se selv

ser

gjennom deg.
(DS, s. 207)

Begge disse diktene kan leses som en «fundamental-ontologisk» forestilling i Heideggers forstand, der Væren skilles ut og personifiseres ved hjelp av prosopopeia. Ulvens bruk av verbet «roper» mimer i små måte Heideggers «Ruf», som gjennomgående oversettes med «kall» i den norske utgaven av *Væren og tid.* I §57, «Samvittigheten som omsorgens kall», skriver Heidegger:

> *Derværen påkaller i samvittigheten seg selv* [*ruft im Gewissen sich selbst*]. Denne forståelsen av hvem som kaller, kan være mer eller mindre til stede når kallet faktisk blir hørt. Det er imidlertid ikke ontologisk fyllestgjørende å svare at derværen samtidig er den som kaller og den som påkalles. For er ikke den påkalte derværen «der» på en annen måte enn den som kaller? (Heidegger, 2007, s. 286, 1967, s. 275)

Her ser vi altså at Væren er det som påkaller derværen, noe som også kan sies å gjelde for Ulvens dikt. Ved at «det» henvender seg til «deg», har vi i tillegg et dikt som indirekte kombinerer prosopopeia med et annet kjent retorisk virkemiddel, nemlig *apostrofen*. I lyrikken betegner apostrofen en henvendelse eller tiltale til en fraværende person eller en abstrakt størrelse. I Norge kjenner vi den særlig fra lyrikere som Henrik Wergeland, Olaf Bull og Emil Boyson, der diktjeget jevnlig vender seg til den elskede eller til kjærligheten, til Morgenbladet, til våren, høstdagen, tiden og døden etc. Ifølge Jonathan Culler (2001, s. 149–171) utgjør apostrofen lyrikkens mest karakteristiske figur, og ethvert studium av lyrikken må også være en undersøkelse av apostrofen.[35] Dette

[35] Som Atle Kittang kommenterer, er det en forbindelse mellom prosopoeia og apostrofen, men den er ikke alltid gjensidig betingende: «Sjølvsagt føreset apostrofen at ein prosopopeia er mogleg. Men apostrofen er i seg sjølv ingen føresetnad for at ei røyst skal svare att. Gjennom apostrofen tiltaler poeten ein verden. Det er ikkje verden som talar til han. Apostrofen

gjelder også for Ulvens dikt, som kan vise til en lang rekke med eksempler på apostrofisk tiltale. Men til forskjell fra Wergeland og Bull er det ofte unnselige hverdagsfenomener og ordinære objekter (en lyspære, en leselampe, et askebeger) som blir gjenstand for tiltalen. Som Arne Melberg påpeker, utsettes den klassiske, opphøyde tiltalen hos Ulven dermed for en «radikal degradering» (Melberg, 2003, s. 115). Et annet kjennetegn ved mange av disse apostrofene er at det er vanskelig å avgjøre hvem eller hva som snakker eller blir snakket til. Et eksempel på en slik uklarhet kan være dette diktet fra *Det tålmodige*:

> Vi skal nok
> restaurere
>
> deg, samme hvor
> steinrøysaktig
> du ser ut,
>
> og det nedtråkkete navnet ditt
> finner vi
> i kildeskriftene,
>
> i iskaldt, taggete
> vann.
> (DS, s. 154)

Diktet består av én lang periode fordelt på fire strofer. Pronomenene som opptrer er vi, du og deg. I tillegg finnes bestemmelsesordet «ditt». Lydlig veksler diktet mellom ulike former for konsonantisk («*s*amme hvor/ *s*teinrøy*s*aktig/ du *s*er ut», «det ned*t*råkke*t*e navne*t* di*tt*») og vokalisk («f*i*nner v*i*/ *i* k*i*ldeskr*i*ftene,// *i* *i*skaldt») assonans. Det er vanskelig, for ikke å si fåfengt, å forsøke å skandere diktet systematisk, ettersom rytmen følger frasenes sammenlenking gjennom enjambementet heller enn versifiseringen.

---

garanterar ingenting – aller minst eit poetisk tilsvar. Den kastar berre eit rop, eit sukk, eit spørsmål ut i verda» (Kittang, 1998, s. 86–87).

Innholdsmessig er det igjen et arkeologisk motiv som danner kjernen, der noen eller noe skal restaureres og identifiseres ved hjelp av «kildeskriftene». Det er imidlertid mer enn uklart hva dette du-et er: Kanskje dreier det seg om et menneskelig skjelett eller levning, eller også om en utgravd bosetning. At navnet i tillegg er «nedtråkket», understreker det anonyme ved henvendelsen.

Et påfallende trekk ved mange av Ulvens dikt er nettopp en slik upersonlig bruk av personlige pronomen. I mange av diktene opptrer det et han, et jeg, et vi eller et du, der det er vanskelig å knytte noen særlige karakteristika til pronomenene. De forblir utpreget *anonyme*. Dette trekket ved Ulvens lyrikk kan forstås i lys av det som den danske lyrikkforskeren Peter Stein Larsen har kalt en overpersonlighets-estetikk. I den bredt anlagte boka *Drømme og dialoger* (2009) beskriver Larsen overpersonlighets-estetikken som et vesentlig kjennetegn ved mye modernistisk poesi, der den utgjør «forestillingen om, at der hinsides den private subjektivitet befinder sig en almenmenneskelig visdom» (Larsen, 2009, s. 439). Det dreier seg altså om lyrikk som ikke først og fremst er innrettet mot en subjektiv-ekspresjonistisk utsigelse, men snarere har objektive eller transcendentale tendenser. Larsen snakker også om en upersonlighets-estetikk i lyrikken, som «ikke primært skal læses i lyset af én autentisk og autoritativ personlighed» (Larsen, 2009, s. 443). Begge disse trekkene passer godt med Ulven, noe Larsen også påpeker i en tidligere artikkel om forfatterskapet. Her skriver han blant annet at vi i «Tor Ulvens digtning […] – som i mange andre modernistiske forfatterskaber – [kan] se tydelige aftryk af både en upersonligheds- og en overpersonlighedspoetik» (Larsen, 2003, s. 23).

Et annet dikt der et vi henvender seg til et vanskelig identifiserbart du, er dette fra *Søppelsolen*:

Du trodde kanskje dette
var alt.

Vi skal skru deg
ned gjennom deg selv;

du skal si det
steinene vet

på norsk.

(DS, s. 223)

Igjen er det snakk om et typisk Ulven-dikt, bestående av to perioder fordelt over fire strofer. Med unntak av tredje strofe er hver strofe atskilt med et skilletegn. Et ikke nærmere bestemt vi henvender seg til du-et gjennom apostrofe, og det er vanskelig å avgjøre hvem eller hva de to pronomenene står for. I tillegg er det en truende tone i diktet, noe som ytterligere bidrar til å utydeliggjøre hvem eller hva som snakker, og hvilket forhold der er mellom taleinstansen og den tiltalte. Hovedmomentet i teksten er de to avsluttende strofene, der det opprettes en forbindelse mellom «det steinene vet» og diktets eget språk (norsk). Dette kan kanskje forstås som en beskrivelse av arkeologiens grunnsituasjon, nemlig å «oversette» et rått og materielt tegn til verbalspråk – å bringe levningene i tale.

Ved siden av apostrofen og prosopopeia er *similen* den retoriske figuren som er tydeligst til stede i Ulvens tekster. Dette gjelder både for lyrikken og prosaen, der karakteristika fra ett fenomen blir overført til et annet gjennom ord som «lik», «liksom» og «som». I *Det tålmodige* sammenligner Ulven et musikkstykke av Anton Webern med den karrige formen på en steinaldergrav: «Dødsens enkel/ som en dolmen […]» (DS, s. 181). I et annet dikt skriver han: «[…] Hvis du// åpner munnen/ lyder det som et historisk// museum» (DS, s. 156). Andre eksempler er: «Endelig/ vaker/ et menneske// som steinens/ evne til/ skrik» (DS, s. 203).

Listen over slike tekststeder kunne vært svært lang. Sammen med apostrofen, prosopopeia og den karakteristiske versifiseringen utgjør dette de viktigste retoriske virkemidlene i Ulvens lyrikk. Som jeg flere ganger har nevnt, er dette en lyrikk der de poetiske bildene står i sentrum. I det følgende skal jeg se nærmere på billedspråket i tekstene, der det særlig er metaforiske bilder og sammenstillingen av forskjellige forestillinger (det Blanchot kaller en «billedlig alkymi») som utgjør kjernen. Som vi skal se, fremstår Ulvens billedspråk som en særegen måte å sette i spill ulike tider på. Dette vil jeg i neste omgang lese i lys av Walter Benjamins idé om det dialektiske bildet.

4.2 Ulvens poetiske bilde

I estetikken er begrepet om forestillingskraften tett forbundet med det poetiske bildet. En sentral lærdom fra Atle Kittang og Asbjørn Aarseths bok *Lyriske strukturer* (1968) er at et dikts motiver som regel vil være samlet rundt

forestillinger eller forestillingsbrokker. I den moderne poesien kommer slike forestillinger ofte til uttrykk gjennom «en eller annen form for *bilde*» (Kittang & Aarseth, 1998, s. 61). Grunnene til dette er flere, men Kittang og Aarseth trekker særlig frem oppsvinget i bruken av metaforer innenfor romantisk og modernistisk diktning som en hovedårsak til bildets sentrale plass i lyrikken. Impulser til denne nyorienteringen finner de hos Samuel Taylor Coleridge og Charles Baudelaire, som begge teoretiserte over forholdet mellom poesien og forestillingskraften. Sentralt hos Coleridge er oppfatningen av forestillingskraften (*imagination*) som en *billedskapende evne*, som han forstår som en «*vital* kraft» (Coleridge, 2005, s. 57).[36] Nettopp dette levende og skapende gjør at bildet ikke kan reduseres til representasjon av noe som allerede foreligger. Som poetisk bilde bringer det i stedet noe nytt inn i språket – noe som ikke fantes der fra før av. Coleridge kaller også forestillingsevnen for en «esemplastisk kraft» (Coleridge, 2005, s. 55). Selve ordet esemplastisk (*esemplastic*) er et nyord, som trekker på det plastiske og det skapende. Coleridge oppfant trolig ordet som en oversettelse, via gresk, av Schellings begrep *Ineinsbildung* (Wirth, 2017, s. 174–176).

Iboende i den poetiske forestillingskraften finner vi med andre ord et skapende element, og i likhet med Coleridge er det hos Ulven en tydelig tendens til ikke å redusere bildet til etterligning og avbildning av noe allerede eksisterende. Tvert imot er bildet for Ulven et resultat av dikterisk *intuisjon*, som en motsetning til et på forhånd kjent tanke- eller idéinnhold. Intuisjon og forestillingskraft kommer sammen i bildet og produserer noe nytt. Derfor rommer også de poetiske bildene et element av noe ubestemmelig og mangetydig i seg, noe som ikke lar seg fange inn gjennom den språklige parafraseringen av dem. Der det «nakne tankeinnhold» (PS, s. 555) ifølge Ulven ofte vil fremstå

---

[36] I andre kapittel av *De to kilder til moral og religion* (1932) skriver Bergson om forestillingskraften (*l'imagination*) og det han kaller «fabulasjonsevne» eller «fiksjonsdannende evne». På samme vis som Coledrige omtaler Bergson dette som en vital kraft, som hjelper oss til å se sammenhenger og føle dimensjoner som den objektiverende vitenskapen (Comte og positivismen) definerer ut av sitt observasjonsfelt. Som et «virtuelt instinkt» (Bergson, 1967, s. 98) ligger denne evnen eller kraften til grunn for religion, litteratur og kunst: «Av denne evne springer romanen, dramaet, mytologien og alt det som kommer før den. Men det har ikke alltid eksistert romandiktere og dramatikere, religion, derimot, har menneskeheten alltid hatt. Sannsynligheten taler altså for at poesien og diktningen fremstod som et overskudd av åndens fantasikraft, men til grunn for denne fabulerende funksjon lå religionen» (Bergson, 1967, s. 96).

som utdatert etter kort tid, er bildet i litteraturen i stand til å bevare åpenheten og betydningsmangfoldet. For poeten gjelder det derfor å hegne om åpenheten i bildene, fremfor å lukke diktet rundt et fastlagt tankeinnhold. Ulvens eget begrep for denne åpenheten er «det uprogrammerbare», og i essayet med samme navn skriver han følgende:

> Den nye lyrikken […] har en tendens til å la sine bilders egentyngde få hvile. Eller kanskje tvertimot hvirvle, mot stadig nye bilder, men insisterende på bildets uoversettelighet, det vil si dets språklige maskespill: det sier akkurat dette, og samtidig noe annet, og vedkjenner seg, i prinsippet, at det ikke taler med to (lik det allegoriserende diktet: den konkrete figuren og dens betydningsinnhold), men med hundre tunger. (PS, s. 592)

Som vi ser av sitatet, understreker Ulven det mangetydige og polyvalente ved de poetiske bildene. Til forskjell fra det han kaller allegoriserende dikt (som i den klassiske retorikken antyder en klart avgrenset og todelt betydning: konkret og overført), snakker bildet i moderne lyrikk med «hundre tunger». Dette er noe Ulven har hentet fra Paul Celan og hans diktsamling *Atemwende* (1967), der Celan i et av diktene snakker om «das hundertzüngige Meingedicht» (Celan referert i PS, s. 592). Ordet «Meingedicht» er her flertydig: Som Hans-Georg Gadamer påpeker i en kommentar til Celans dikt, kan det forstås i retning av det egne (*im Meinen*). Men det kan også vise til det falske eller usanne, som i løgn og mened (*Meineid*). En slik tolkning av diktet, med vekt på mened (falsk ed eller vitneforklaring heller enn oppriktige bekjennelser), gir ifølge Gadamer en høyere presisjon og en økt «koherens» i tolkningen (Gadamer, 1986, s. 124). Når Ulven trekker inn Celans dikt i diskusjonen av det poetiske bildets mangetydighet, så er det nettopp i denne siste betydningen, der det ubestemmelige får forrang. Dertil insisterer han på «bildets uoversettelighet», altså at bildet ikke kan utlegges eller omskrives uten at noe av betydningen endres eller går tapt. Torunn Borge og Henning Hagerup er helt på linje med dette når de i Ulven-monografien *Skjelett og hjerte* (1999) skriver at «Ulvens bilder har […] en sjelden pregnans og presisjon, samtidig som de ikke låses fast i et rigid meningsinnhold» (Borge & Hagerup, 1999, s. 82).

Kanskje kunne man forstå denne uoversetteligheten som en form for «tenkning i bilder» hos Ulven, i den forstand at bildet må leses og forstås

«bokstavelig» for ikke å forringes eller vannes ut.[37] I så fall kan hans tanker om det poetiske bildet plasseres i forlengelsen av en fransk-inspirert, hermetisk tenkning om bildets plass i litteraturen, der poeter og kritikere som Jean-Marie Gleize, Jean Daive, Emmanuel Hocquard og Claude Royet-Journoud hører hjemme. Ulven oversatte flere dikt av bl.a. Hocquard, Daive og Royet-Journoud i antologien *Poetisk modernisme* (Fosse, 1995, s. 165–169). Sentralt hos disse står ideen om bildet som konkret, språklig uttrykk. Kimen til en slik tenkning med utgangspunkt i bildet finner vi også hos de franske symbolistene, i Ezra Pounds *imagisme* og hos surrealistene.

Eksempler på en slik demonstrasjon av bildets uoversettelighet kan gjenfinnes i flere av diktene i *Det tålmodige*. Allerede i åpningsdiktet kombinerer Ulven flere ulike bilder som hver for seg er vanskelig å trekke en klar betydning ut av. Diktet teller tre strofer som griper inn i hverandre og danner en motivisk glidning fra varme mot oppløsning og permanens:

Det store kraniet
gløder

inne i sommerens løvgrønne
jordlykt.

Vi blar i
stive, kjellerkalde
smuldrepapirer.
(DS, s. 135)

---

[37] I essayet «En form for ubehag» (1988) knytter Ulven en slik tenkning i bilder til det mangetydige i Kafkas romaner: «Som få andre synes Kafkas verk å *kreve* tolkninger, men ikke fordi det ganske enkelt har uklare intensjoner, eller beror på bevisste mystifikasjoner hos opphavsmannen. Alt hos Kafka peker mot et oxymoron: noe som er meningsfylt men uforståelig i seg selv. Derfor stråler betydningen ut i form av uendelige metaforer, som individuasjoner av en anonym lov ingen får se, liksom Jahvés ansikt. Kafka er en av de få moderne forfatterne som har klart å skape virkelig nye myter. Og slik de egentlige mytene, en tenkning i bilder, kan tolkes i det uendelige, slik kan Kafkas verker føre til tolkninger som selv blir halvt mytiske» (PS, s. 567).

Stilt overfor dikt av denne typen, gjør vi trolig lurt i å ikke konkludere altfor raskt med tematiske utlegninger og fortolkninger. Tvert imot kan det være hensiktsmessig å bevare noe av den åpenheten Ulven selv etterlyser i sine utsagn om det poetiske bildet. Tar vi for oss enkeltstrofene i diktet, ser vi at de inneholder flere *metaforiske bilder*. Hovedprinsippet i det metaforiske bildet er ifølge Kittang og Aarseth å se likhet mellom ulike fenomener og etablere nye og uvante forbindelser mellom elementer som vanligvis er fremmede for hverandre (Kittang & Aarseth, 1998, s. 73–78). I møtet mellom to eller flere kjente elementer oppstår det noe nytt. Peter Stein Larsen kaller dette møtet for «metaforisk interaksjon», og ifølge ham utgjør det «essensen» i Ulvens billedspråk (Larsen, 2003, s. 27).

I dette diktet er det særlig «sommerens løvgrønne/ jordlykt» som utgjør et slikt metaforisk bilde. Men hvilke forbindelser, hvilken billedlig alkymi, er det som opprettes her? En forestilling som den løvgrønne jordlykten er nærmest uforståelig (eller med Ulven: *uoversettelig*) i seg selv, og en klarere mening må trolig søkes innenfor diktet som helhet. Dette er naturligvis et velkjent poeng fra den nykritiske tolkningstradisjonen fra T. S. Eliot til Northrop Frye, nemlig at betydningen i et diktelement alltid må forstås i lys av teksten som objektivert helhet (Kittang, 1975b, s. 31–43; Searle, 2005). I dette ligger det imidlertid også en hermeneutisk grunnholdning, der alle tekster behandles som mer eller mindre logiske helheter klare til avkoding. Det er imidlertid grunn til å stille spørsmål ved en slik holdning, især når man står overfor dikt av poeter som Celan og Ulven. Vender man seg til deres dikt med en slik hermeneutisk grunnholdning, der tekstene fortoner seg som løsbare rebuser, risikerer man å overse det billedskapende og intuitive ved tekstene. Dermed står man også i fare for å oversette eller «hjemliggjøre» bildene til noe allerede kjent.

Så hva er alternativet til en slik hjemliggjøring av diktene? Hvordan kan man hegne om det uoversettelige uten samtidig å gi tapt overfor et vanskelig tilgjengelig betydningsinnhold? I Ulvens tilfelle mener jeg det kan være fruktbart å lese diktene i lys av en mer overordnet arkeologisk tematikk, der enkeltelementene i teksten først begynner å gi mening når de tolkes innenfor en ramme der tid, minne og varighet står sentralt. Leser man tekstene innenfor en slik ramme, er det også større rom for å la tekstenes uoversettelighet få eksistere side om side med mer logisk-hermeneutiske utlegninger. Utfordringen består da i å balansere det fortolkende «oversetterarbeidet» med en følsomhet overfor det poetiske bildets egenverdi.

Ser man slik på det, er det muligens «naturens gang» som skildres i det ovenfor siterte åpningsdiktet. Fra solens utstråling av energi går det over til å skildre bladenes vekst og gradvise forråtnelse til minnet om deres tidligere eksistens. Diktet kan da forstås som en metaforisk sammenstilling av sol (glødende kranium), skog (en løvgrønn jordlykt) og vissent løv (kjellerkalde smuldrepapirer). Å bla i kjellerkalde smuldrepapirer kan da tolkes som et uttrykk for å granske levningene etter den opprinnelige gløden, som har avtatt og stivnet til noe dødt og oppsmuldret.

Alternativt kan diktet leses som et bilde på jordkloden, der det glødende kraniet viser til magmaen like under jordoverflaten. Her kan sommerens løvrgrønne jordlykt forstås som en metafor for trærne og vegetasjonen. Å bla i stive, kjellerkalde smuldrepapirer forblir imidlertid en uavklart forestilling: For hva gjør dette arkiviske bildet midt i en metaforisk naturskildring?

Sammenstillingen er typisk for Ulven: En billedlig fremstilling settes opp mot en konkret skildring som tilsynelatende bryter med dikts øvrige metaforikk. Slik jeg ser det, er det imidlertid ikke snakk om et rent brudd mellom to ulike logikker. For kan ikke det arkivariske bildet også forstås på en annen måte? Allerede på midten av 1700-tallet snakket den franske naturhistorikeren Comte de Buffon (1707–1788) om jordens mange lag og det han kalte «naturens arkiver» (Buffon, 1836, s. 102). For Buffon var det begynt å åpenbare seg en idé om at jordklodens levealder måtte være langt mer omfattende enn det den bibelske kronologien skulle tilsi. Lenge før Lyell og Darwin begynte han derfor å spekulere i geologiske tidsforløp og det han kalte tidens mørke avgrunn (Olivier, 2008). Er det en slik forestilling vi aner i Ulvens dikt, der den arkiviske virksomheten settes i forbindelse med Jordens høye levealder? Kanskje er det Jordens avtakende glød – dens gradvise «varmedød» – som åpenbarer seg i smuldrepapirene?

4.3 Dialektiske bilder

Ulvens idé om det poetiske bildet kan altså forstås som en måte å sette i spill ulike sfærer, forestillinger og tider på. Dette blir særlig tydelig når man leser *Det tålmodige*, der sammenstillingen av hele tidsaldre med små, avgrensede tidsforløp har fått en fremskutt stilling. Under lesingen av boka har jeg derfor tenkt at disse diktene nærmer seg det som Walter Benjamin i flere av sine tekster kaller «dialektiske bilder». For Benjamin er det dialektiske bildet tett forbundet

med erindringen, og måten fortiden artikuleres på i nåtiden. Dertil er det, som han presiserer i det uferdige *Passasjeverket* (1927–1940), et *språklig* bilde (Benjamin, 2017a, s. 787). Det dialektiske bildet oppstår når minnet om noe fortidig slår inn i nåtiden og danner en ny temporal «konstellasjon». Denne konstellasjonen plasserer seg utenfor det kronologiske forløpet, og bryter således med historismens idé om et sammenfall mellom fortid og historie. I boka *Tingens taushet, tingenes tale* (2001) gjør den norske filosofen Dag T. Andersson en lesning av Benjamins dialektiske bilde som minner sterkt om det metaforiske bildet:

> I det dialektiske bildet støter samtid og fortid sammen etter modell av metaforen: møtet mellom to betydningsområder som ligger hverandre fjernt, lar en tredje betydning oppstå. Når Benjamin tenker historien i bilder, dreier det seg ikke om å underordne samtid og fortid under en felles kategori, men heller om å la en ny realitet bryte ut av forbindelsen mellom dem. (Andersson, 2001, s. 19)

Dette er en tematikk Benjamin berører flere steder, blant annet i de såkalte historiefilosofiske tesene (1940) og i den viktige N-konvolutten i *Passasjeverket*. Etter flere tiår med Benjamin-forskning hersker det imidlertid fortsatt stor uenighet om betydningen av det dialektiske bildet. Som Max Pensky skriver i en artikkel, har det vokst til noe av et «svart hull» i kommentarlitteraturen (Pensky, 2006, s. 113). I forsøkene på å ekstrahere en klar og avgrenset betydning, har det vekselvis blitt tilbakeført til jødisk mystikk, til kristen-apokalyptisk litteratur, til Goethe og den romantiske litteraturen, og til forestillingen om en forhistorisk, magisk bevissthet. Det har også blitt satt i sammenheng med nyere litteraturteori og er blitt lest i lys av psykoanalyse, politisk teori og estetisk avantgarde. Dermed har begrepet, noe Benjamins tyske utgiver Rolf Tiedemann påpeker, aldri oppnådd «terminologisk konsistens» – verken i resepsjonen eller hos Benjamin selv (Tidemann, 1988, s. 284). Dette gjør at begrepet på én og samme tid både er vanskelig tilgjengelig og nesten ubegrenset i sin anvendelighet. For å

unngå en fullstendig vilkårlig bruk av begrepet, er det derfor nødvendig å søke belegg i Benjamins egne skrifter så vel som i kommentarlitteraturen.[38]

I det følgende foreslår jeg derfor en lesning av det dialektiske bildet som en måte å føre sammen ulike tider på, for derigjennom å gripe sammenhengen mellom nåtid og fortid som *dialektisk* snarere enn som kronologisk og lineær. Dette er ikke bare i tråd med det Pensky skriver når han kaller det dialektiske bildet for en «radikalt *ny metode*» for historieskrivingen (Pensky, 2004, s. 179), der det å *vise* snarere enn å *fortelle* fortiden er blitt det avgjørende (også her er det snakk om bildets uoversettelighet, en tenkning i bilder).[39] Det er også i tråd med en lengre tradisjon for dialektisk tenkning om historie, tid og erindring i tysk filosofi. Her bygger Benjamin på arven fra blant annet Hegel og Marx. I den beryktede avslutningen av *Åndens fenomenologi* (1807) skriver Hegel om det tidspunktet da Åndens utvikling er fullendt og åpenbarer seg selv som objektiv («utvendig») sannhet. Hegel snakker i den sammenheng om fortiden som «et galleri av bilder» (Hegel, 1999, s. 388), der Ånden erindrer sin egen utvikling gjennom filosofien. Hegels galleri ligner her på Benjamins dialektiske bilder: De er begge bilder av konkret historisk erfaring, og de er begge uttrykk for en filosofisk gjenkalling (eller erindring) av fortiden i nåtiden. En grunnleggende forskjell mellom dem er imidlertid at fortid for Hegel alltid er ensbetydende med tilbakelagt *historie*, noe som igjen sammenfaller med Åndens fremadskridende utvikling. For Benjamin er det imidlertid maktpåliggende å bryte med et slikt utviklingsperspektiv, for i stedet å løfte frem ethvert fortidig øyeblikks potensielle aktualitet i nåtiden. I de fragmentariske, såkalte «Første notiser» til «Parisiske passasjer» i *Passasjeverket* skriver han:

> Om det dialektiske bildet. I det ligger tiden. Den finnes allerede i Hegels dialektikk. Denne hegelske dialektikken kjenner imidlertid bare tiden som en egentlig historisk, om ikke psykologisk, tenketid. Det tidsdifferensialet

---

[38] Blant de viktigste jeg har konsultert er Susan Buck-Morss' *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (1989), Stéphane Mosès' *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (1992), Max Penskys *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (1993), Sigrid Weigels *Body- and Image-Space. Re-Reading Walter Benjamin* (1996) og Beatrice Hanssens (red.) *Walter Benjamin and The Arcades Project* (2006).

[39] I en kjent metodologisk betraktning i *Passasjeverket* skriver Benjamin: «Metoden i dette arbeidet: litterær montasje. Jeg har ikke noe å si. Bare å vise» (Benjamin, 2017a, s. 784).

> som er det eneste der det dialektiske bildet er virkelig, kjenner den ikke. […] Det dialektiske bildets tidsmoment kan man bare finne ut av ved å konfrontere det med et annet begrep. Dette begrepet er «erkjennbarhetens nå». (Benjamin, 2017b, s. 1392)

For Benjamin er historiens sammenfall med fortiden en trussel mot aktualiteten i dette «erkjennbarhetens nå». Den posisjonen han tilskriver denne trusselen, nemlig historismen, er den han sterkest søker å distansere seg fra. Således skriver Pensky at det dialektiske bildet for Benjamin er en måte å beskrive dannelsen av et «spesifikt materielt minne» på, som bryter med historismens abstrakte tidsbegrep (Pensky, 2006, s. 114). Dette lar seg også påvise i de historiefilosofiske tesene, der Benjamin skriver at fortiden (i direkte opposisjon til historismen) ikke har sin plass i den homogene og tomme tiden, som noe tilbakelagt og fullendt, men snarere er fylt av nåtid (*Jetztzeit*). Videre skriver han at det å «artikulere det forgangne historisk vil ikke si å erkjenne ‹hvordan det egentlig var›. Det vil si å bemektige seg en erindring slik den glimter til i et øyeblikks fare» (Benjamin, 2014a, s. 97). Slik oppstår en ny konstellasjon av nåtid og fortid – en uren tid der fortidens («messianske») foregripelse av nåtiden utgjør et sentralt poeng:

> Historismen nøyer seg med å etablere en kausalkjede av historiens ulike momenter. Men intet saksforhold er, som årsak, av den grunn historisk. Det blir det posthumt, gjennom begivenheter som kan være adskilt fra det med flere årtusener. Den historiker som tar utgangspunkt i dette, slutter å la rekkefølgen av begivenheter løpe gjennom fingrene på seg som en rosenkrans. Han begriper den konstellasjon hans egen epoke har inngått i med en helt bestemt tidligere epoke. Slik begrunner han et begrep som samtiden som den «nåtid» [*Jetztzeit*] hvor splinter fra det messianske er sprengt inn. (Benjamin, 2014a, s. 105–106)

Bildet av erindringen som en konstellasjon går igjen flere steder i Benjamins forfatterskap, blant annet i *Passasjeverket*, der forholdet mellom nåtid og fortid behandles gjennomgående. Dette forholdet er ikke statisk og fastlagt, men snarere dialektisk. Dette innebærer for Benjamin at både nåtid og fortid er foranderlige og gjensidig betingende størrelser. Å gripe denne forbindelsen som et dialektisk bilde vil si å foreta en «kopernikansk vending» (Benjamin, 2017a, s.

680) i synet på fortiden, der det ikke lenger er nåtiden som skal forsøke å nærme seg et tilbakelagt hendelsesforløp, men snarere konstitueres i samme øyeblikk som fortiden aktualiseres i nåtiden:

> Det er ikke slik at det fortidige kaster sitt lys på det nåtidige eller at nåtiden kaster lys på det forgangne, tvert imot er det i bildet at det som har vært i et lynglimt inngår i en konstellasjon med det som er nå. Med andre ord: Bildet er dialektikken i stillstand. For mens nåtidens forhold til fortiden er rent temporal[t], kontinuerlig, er det fortidiges forhold til det nåtidige dialektisk: er ikke forløp, men bilde, som et sprang. (Benjamin, 2017a, s. 787)

Benjamin setter her stillstanden i det dialektiske bildet opp mot det historiske forløpet. Stillstanden tvinger frem en ny sammenstilling («konstellasjon») av fortid og nåtid, der bildet sprenger seg ut av et historisk kontinuerlig forløp. Som Sigrid Weigel skriver, blir tidens lineære forløp dermed opphevet i det dialektiske bildet, slik at historismens lineært-kronologiske historiebegrep settes ut av spill (Weigel, 1996, s. 17). Benjamins foretrukne ord for denne opphevingen er lynet, gnisten og oppblussingen, som alle spiller på ideen om en øyeblikkelig *opplysning*: «Det sanne bildet av fortiden *flyr* forbi. Fortiden kan bare fastholdes som bilde, et glimt som er borte for alltid nettopp i det øyeblikk det er gjenkjennelig» (Benjamin, 2014a, s. 97). Fortiden er altså noe som åpenbarer seg i nåtiden, for like etterpå å forsvinne igjen. Den er ikke for alltid tilbakelagt, men gjør seg glimtvis påminnet her og nå.

Et eksempel på et slikt dialektisk bilde hos Ulven, er denne teksten fra *Det tålmodige*, der moderne teknologi settes sammen med en forestilling om det forhistoriske:

> Din egen stemme
>
> på lydbåndet,
> det er
> speilbildet
>
> som forteller
> at også du

hører til

i en steinalder.
(DS, s. 174)

Som vi ser av teksten er det også her snakk om et bilde. Riktignok er det et paradoksalt bilde, nemlig et speilbilde i form av et lydopptak. Trolig spiller diktet her på forestillingen om steinalderen som en mer primitiv tidsalder enn nåtiden. Men i stedet for å gå god for denne forestillingen, hevder teksten at også «du» hører hjemme «i en steinalder». Den vage og litt ubestemte formuleringen «*en* steinalder» antyder at det finnes flere steinaldere, noe som igjen kan tolkes dithen at det er et relativt begrep som har mindre med eksakt datering enn med flytende kjennetegn å gjøre. Resultatet er at både «steinalder» og «nå» løsrives fra sine vante posisjoner på en lineær akse som strekker seg fra fortid via nåtid til fremtid. Slik fremmedgjøres både *nå* og *da* i en ny konstellasjon som det ikke ville være urimelig å kalle «dialektisk». I så måte minner diktet om det Ulven i essayet om Emil Boyson omtaler som et ubevegelig bilde:

> Dikteren forholder seg altså ikke direkte til livet, men til stillheten etter det, hvor sporene kommer til syne og blir tegn, som hieroglyffer på gravkammerets vegg. Tiden selv er blind, den ser ikke seg selv, og de som fortaper seg i dens strøm ser den heller ikke. Diktet må stanse for å gi et bilde av det som er – eller var – i tiden. Dette er igjen et paradoks, – for bare i noe stanset, det ubevegelige bildet, finnes den klarhet som gjør synlig det rastløst bevegelige. (PS, s. 551–552)

Det Ulven her kaller «det ubevegelige bildet» tjener på samme måte som i Benjamins dialektiske bilde til å opprette en avstand til den fremadskridende historien. Det er kun ved å «stanse for å gi et bilde» av det som har vært, at diktet kan ta seg ut av tidens strøm. Som Ulven kommenterer, er dette et paradoks, ettersom kun det ubevegelige er i stand til å danne et bilde av det bevegelige.

Forestillingen om speilbildet som en tidsmarkør går igjen i et annet av Ulvens dikt, nemlig dette fra samlingen *Forsvinningspunkt*:

Fra det blikkstille
brådypet

skal bunnsteinene
stige opp

gjennom speilbildet ditt:

I dag
er det prekambrium.
(DS, s. 115).

Hovedmotivet i diktet er bunnsteinene som skal stige opp gjennom speilbildet – altså en sammenstilling av stein og speil som vi finner mange steder i Ulvens forfatterskap. Speilbildet det er snakk kan trolig forstås som et vannspeil, noe som igjen peker i retning av myten om Narkissos som forelsker seg i sitt eget speilbilde. Det er gjennom dette speilet at bunnsteinene skal stige opp. Dermed brytes også overflaten og noe nytt kommer til syne, noe som ikke tilhører bildet av oss selv. Videre er stein og speil-motivet etterfulgt av den merkelige sistestrofen, der diktet slår fast at «I dag er det prekambrium». Dette må betraktes som en nesten ekstrem sammenstilling av nåtid og fortidighet. Som geologisk epoke strekker prekambrium seg fra dannelsen av jorda for 4,6 milliarder år siden og fram til ca. 540 millioner år før nåtiden. Slik kan setningen «I dag er det prekambrium» kanskje forstås som at vi fortsatt befinner oss i jordas urtid, og at det i naturen fortsatt finnes spor og etterlatenskaper etter denne. For å få øye på disse sporene må vi se forbi vårt eget speilbilde. Fortiden er overlevert i form av steinformasjoner, der mineralene i de eldste bergartene er nær oppunder fire milliarder år gamle. Følgelig er det ikke bare i en steinalder du-et hører til, men også i prekambrium.

4.4 Struktur

Før jeg går videre med billedanalysen vil jeg ta for meg den overordnete strukturen i boka. *Det tålmodige* ble utgitt i 1987 og er Ulvens fjerde diktsamling. Den inneholder 73 enkeltdikt fordelt på fire avdelinger. Den siste av disse, «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner», er den mest enhetlige og kan leses som en egen diktsyklus. Som vi skal se, er det et gjennomgående trekk ved disse diktene at musikk og tid bindes sammen i de arkeologiske motivene. Denne sammenstillingen forstår jeg i det følgende som *musisk*.

Diktene i syklusen er musiske i den forstand at de gjennomgående henviser til Anton Weberns musikk. Videre er syklusen musisk slik antikkens grekere forsto begrepet, som en «kunstnerisk og inspirert tenkning» (Aadland, 2017, s. 38) med relevans langt utover det lydlige vi vanligvis forbinder med ordet musikk. For grekerne var musikken nemlig ikke bare en kilde til glede og behag, men også til erkjennelse av sammenhenger mellom menneske og kosmos, *logos* og *physis*.[40] På lignende vis opptar det musiske hos Ulven en særstilling i tematiseringen av varigheten som et tidsforløp som strekker seg langt forbi enkeltmenneskets livsløp og som setter oss i kontakt med fortiden.

Med noen få unntak er alle tekstene i boka strofiske dikt med frie vers, altså tilhørende et velkjent og utpreget modernistisk formspråk (Larsen, 2003; Hartmann, 2007, s. 21–24; Neple, 2016, s. 142–144). Et typisk dikt består i denne samlingen av 10–12 linjer med ett til tre ord per linje. Selve teksten er som regel satt sammen av én til tre perioder, som fordeler seg over linjeskift og blankrader. Noen få unntak finnes i form av små prosafragmenter satt i parentes, der det ikke forekommer linjedeling. Et eksempel på dette er en liten tekst der Ulven kombinerer motiver som skrift og forsvinning med en tematisering av varigheten. Teksten er for øvrig den eneste i boka som spiller direkte på tittelordet *tålmodig*: «(En bautastor tålmodighet som holder stand uten å skrive noen inn i kirkebøkene; det som blir igjen når inskripsjonene er blåst ut)» (DS, s. 152). Tålmodigheten viser her til bestandigheten i naturen, en bestandighet som langt overgår skriftlige levninger (kirkebøkene). Dermed setter Ulven den lange, geologiske tiden i direkte berøring med den historiske tiden (som jo sammenfaller med skriftspråket) og nåtiden. På mange måter er det nettopp denne sammenstillingen som artikuleres i *Det tålmodige*. Gjennom en serie poetiske konfigurasjoner settes de ulike tidsforståelsene sammen til bilder, der det fremfor alt er varigheten som tematiseres. Som vi skal se, tegnes varigheten i diktene som en innlemming av kortere tidsløp i et større og sammenhengende tidsrom. Her er det ingen motsetning mellom noen minutters utstrekning og

---

[40] I første del av verket *Musik und Mathematik* (2006) hevder Kittler at den antikke greske musikkteorien utgjorde en viten (*Logos*) om naturen (*Physis*) basert på en matematisk formalisering av musikken (*Mousiké*). Musikken var altså ikke først og fremst «kunst» og «estetikk» i vår forstand, men inngikk som en sentral del av den førsokratiske naturfilosofiens forsøk på å klarlegge forbindelsen mellom viten og væren.

millioner av år, ettersom de begge er del av den samme flyten – den samme totale tiden.

Mens den avsluttende syklusen i boka er sentrert rundt Anton Weberns musikk, er de arkeologiske motivene som kjennetegner sammenhengen mellom de tre andre avdelingene. Her oppretter levningene en relasjon mellom diktets nåtid og et vagt og utflytende tidsforløp. De tre avdelingene inneholder henholdsvis 17, 21 og 16 dikt hver, og i likhet med Webernvariasjonene er hver seksjon utstyrt med et eget tittelblad. Tittelbladene består alle av et setningsfragment som til sammen danner et elliptisk utsagn: 1) «Varme var …» (DS, s. 133) «… som følt gjennom et råttent løv …» (DS, s. 145), og 3) «… snøforsvunnet, fortsatt» (DS, s. 165). Leser man de tre tittelbladene i sammenheng, gjenkjenner man straks en typisk ulvensk sammenstilling i billedbruken: avtakende varme, fortidighet, forråtnelse, forsvinning – og permanens. Utsagnet kan kanskje best forstås som en beskrivelse av et slags forløp eller en uavsluttet syklus, der noe har oppstått for siden å forsvinne igjen. Utsagnet rommer også det paradoksale ved forsvinningen, nemlig at den etterlater seg et spor som fortsetter å vare ved («snøforsvunnet, fortsatt»). Slik sett kan utsagnet leses i forbindelse med åpningsdiktet i boka, der kraniet, jordlykten og smuldrepapirene vitner om spor og permanens.

4.5 Arkeologisk forestillingskraft 1: *Temps espace, temps durée*

Ulvens arkeologiske motivkrets utgjør et poetisk reservoar som brukes i stadig nye sammenhenger. Et av de viktigste innslagene i *Det tålmodige* er i så måte hulen eller grotten, som i Ulvens billedspråk antar flere betydninger. Dels er grotten noe som ligger skjult i seg selv, dels er den et sted for åpenbaringer av dette skjulte. Samtidig har den, som Gaston Bachelard skriver i boka *La Terre et les rêveries du repos* (1948), noe ubevisst over seg.[41] Både grotten og den

[41] I flere av sine bøker om den litterære forestillingskraften, fremstiller Bachelard hulen som et litterært motiv i tilknytning til noe skjult eller esoterisk. I bøkene *La terre et les rêveries de la volonté* og *La terre et les rêveries du repos* (begge 1948) foretar han en rekke analyser av litterære verk hvor slike forestillinger går igjen. Samlet sett dreier seg om en storslått motivstudie der han søker å kartlegge forbindelsen mellom den jordiske forestillingskraften (*l'imagination terrestre*) og det han kaller «materiens former». For Bachelard er grotten først og fremst «et magisk sted» som «arbeider i det ubevisste» (Bachelard, 1948b, s. 226). Grotten er med andre ord et bilde for det som ennå ikke har oppnådd bevissthetens status.

uoppgravde jorden er steder der materielle levninger får ligge uberørt av arkeologiens inngrep. Dermed fremstår de som lukkede tidskapsler, der fortidens levninger ligger bevart i deres egen tidsflyt. Denne bevaringen av fortiden er et velkjent tema i det 20. århundrets kunsthistorie, der oppdagelsen av forhistoriske hulemalerier i Altamira (1902), Tuc d'Audoubert-hulen (1912) og Lascaux (1940) førte til en radikal omskriving og revurdering av den figurative kunstens historie og utbredelse (Labrusse, 2019). Med ett ble neolittiske motiver et vanlig innslag i malerier, skulpturer og tegninger av kunstnere som Pablo Picasso, Willi Baumeister og Alberto Giacometti. Også i litteraturen ble hulemaleriene og steinskulpturene til et utbredt tema, ikke minst hos forfattere som René Char og Georges Bataille, som begge har hatt stor innflytelse på Ulven. Derfor er det ikke underlig at også Ulven benytter seg av hulemotivet i sine tekster, og at han gjør på sin særegne måte, som et bilde på tidens voldsomme utstrekning. Janike Kampevold Larsen er inne på dette når hun kommenterer Ulvens fremstilling av hulen og dens evne til å romme ulike tider: «Jordklodens ulike [og] for en stor del uoppdagede huler vitner jo nettopp om de hoper av tidsaldre da mennesket ikke fantes. […] De figureres som en lomme i jordens totale tid, de folder seg rundt eller favner om et fravær og om en rekke spor av fravær – fotspor, malerier, beinrester» (Kampevold Larsen, 2008, s. 134–135).

I likhet med Kampevold Larsen mener jeg at Ulvens bruk av hulemotivet kan forstås som et uttrykk for en større tidstematikk, der varigheten står sentralt. Bemerkningen om at hulen «figureres som en lomme i jordens totale tid» er interessant, ettersom den åpner for å tenke seg denne totale tiden som et samspill av ulike tider, altså som samtidighet eller *polykroni*. Lommen som Kampevold Larsen viser til, uttrykker noe skjult eller tildekket, noe som eksisterer på siden av den jevne tidsstrømmen: «Ulvens mange huler fremstår som lommer av materialisert tid. De er fulle av bilder og musikk slik jorden er full av potter og skår, dermed kan de vise lag av tid slik jorden kan det ved en utgraving» (Kampevold Larsen, 2008, s. 133). Slik inngår hulen i en arkeologisk metaforikk, der tid og varighet blir forsøkt anskueliggjort som bilder og musikk. Et eksempel på dette er det følgende diktet fra syklusen «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner»:

Huleorkesteret
spiller opp

en stor ventetid

Instrumentene
er dannet av
gjennomskinnelig, glinsende
kalkvann,
hvitt

som brystmelken
neandertalbarnet drakk

for at du skulle lytte
(DS, s. 181)

Her blir tidsutstrekningen i musikken beskrevet i form av en dryppsteinsgrotte. Forløpet i grotten strekker seg fra forhistorisk tid, der neandertalmennesket fortsatt eksisterer, og frem til et nåtidig «du» – altså minst 40 000 år. Samtidig er tidsrommet som forbinder neandertalbarnet og du-et et fysisk eller arkitektonisk rom, nemlig hulen. Vi snakker med andre ord om et utpreget metaforisk bilde, der et sammenhengende «tidsrom» blir konkretisert i form av en hule.

Det er grunn til å stanse litt ved denne romliggjøringen av tiden, ettersom den utgjør et viktig innslag i vår hang til å forestille oss forholdet mellom fortid og nåtid som *avstand*. I *Matière et mémoire* opponerer Bergson mot en slik «romliggjøring av tiden», som han kaller *temps espace*. Denne romliggjøringen kan ifølge Bergson føres tilbake til Kants transcendentale estetikk i *Kritikken av den rene fornuft*, der han fremstiller tiden og rommet som to beslektede «anskuelsesformer» (Kant, 2009, s. 105–133/B33–B73). Ifølge Bergson begår Kant her en feil ved at han kategoriserer tiden på lik linje med rommet. For mens rommet lar seg dele opp i enkeltbiter, er tiden for Bergson sammenhengende og kontinuerlig – *temps durée*.

Er det en slik romliggjøring av tiden vi skimter hos Ulven? Som jeg har vært inne på, er instrumentene i diktet dannet av «gjennomskinnelig kalkvann», som avsetter seg til mineralformasjoner. Lydene herfra blir så til bilder på veldige tidsforløp, der dråpene treffer steinen og danner «en stor ventetid». I sammenligningen mellom kalkvannet og brystmelken tegner Ulven et *urhistorisk* bilde, der dryppsteinsformasjonene foregriper nåtiden i form av et assosiativt

sprang: Glinsende, hvitt kalkvann føres tilbake til melken som neandertalbarnet drakk.[42]

Lest på denne måten er billedbruken utpreget metaforisk, og det på en måte som vitner om at diktet ikke hører med blant Ulvens mest komplekse tekster. Snarere kan similen med brystmelken og kalkvannet, og den metaforiske sammenligningen av instrumentene med dryppsteinsformasjonene, nokså enkelt tilbakeføres til mer konkrete forestillinger. Slik blir metaforene uttrykk for det som Kittang i sin avhandling om Rimbaud omtaler som likheter (*ressemblances*) og parallellismer (*parallélismes*) i det poetiske billedspråket (Kittang, 1975a, s. 197–211). Ifølge Kittang utgjør slike likheter en nokså banal poetisk tenkemåte, der A står for B. På den måten blir tekstene forståelige og dechiffrerbare uten at noe vesentlig går tapt i den fortolkende oversettelsen. Annerledes er det da med bilder som motsetter seg en slik oversettelse og nærmer seg det «uleselige» (*l'ilisible*). Her stilles nemlig fortolkeren på prøve, ettersom det uleselige ifølge Kittang både må «begripes» og bevares i sin gåtefullhet.

Kittangs svar på dette dilemmaet er en overordnet historisk kritikk, der Rimbauds uleselighet tolkes som «en krise i den poetiske talen» (Kittang, 1975a, s. 333–344). Slik jeg ser det, kan denne «krisen» betraktes som en spesifikk og historisk avgrenset idé om litteraturen hjemmehørende i et høymodernistisk paradigme. Kittang fremstiller her det poetiske språket som selvrefererende og intransitivt. Det som konstituerer den litterære intensjonen hos Rimbaud er for Kittang ikke historiske eller samfunnsmessige forhold, men snarere den språkfilosofiske antakelsen om alle verbale ytringers selvreferensialitet. Mot en slik lesning vil jeg holde fast ved at Ulven i sine tekster søker å nærme seg noe utenfor den tekstlige konfigurasjonen selv, nemlig varigheten som den

---

[42] Begrepet urhistorie (*Urgeschichte*) er hentet fra Benjamin. Det dukker opp en rekke steder i *Passasjeverket* og betegner måten hvorpå noe arkaisk tar form innenfor samtidens horisont. Som eksempel på en slik urhistorie trekker Benjamin frem fenomenet å bo. På den ene siden rommer boligen det urgamle («kanskje evige») bildet på menneskets opphold i moderskjødet, en naturtilstand det deler med alle andre pattedyr. På den andre siden er det å bo for Benjamin blitt århundrets mest typiske «værenstilstand». I spennet mellom disse to – mellom det arkaiske og det aktuelle – finner vi restene av urhistorien (Benjamin, 2017a, s. 424). Det dreier seg om et sentralt begrep med et stort nedslagsfelt i forfatterskapet. Som Susan Buck-Morss kommenterer: «As fore-history, the objects are prototypes, ur-phenomena that can be recognized as precursors of the present, no matter how distant or estranged they now appear. Benjamin implies that if the fore-history of an object reveals its possiblity (including its utopian potential), its after-history is that which, as an object of natural history, it has in fact become» (Buck-Morss, 1989, s. 219).

ontologiske mulighetsbetingelsen for at minner og forestillinger om fortiden overhodet kan eksistere. Anemari Neple er inne på noe lignende når hun i Ulvens forfatterskap leser et vedvarende forsøk på å «nå bortenfor ordene». I Neples lesning er det ikke varigheten som figureres, men snarere en hvilken som helst ubegripelighet som bryter med våre tilvante tankesett. Jeg følger henne her et stykke på vei, idet at jeg i likhet med henne ser på Ulvens tekster som et forsøk på å bryte ut av den intransitive selvreferansen, som Kittang tilskriver den «uleselige» litteraturen.

Dette diktet av Ulven viser ved første øyekast få tegn på den gåtefullheten som Kittang tilskriver den «uleselige» poesien. Snarere vitner teksten om et nokså enkelt billedspråk som uttrykker en analogisk tenkning (A står for B). Men hva da med «huleorkesteret» i diktet? Og hva er det du-et skal lytte til? Instrumentene det henvises til er som nevnt dannet av kalkvann. Disse spiller frem «en stor ventetid» i form av avsetninger og dryppsteinsformasjoner, altså *forsteinet musikk*. De har med andre ord noe bestandig over seg, noe som bryter med forestillingen om musikken som en forgjengelig kunstart. Ulven har selv artikulert en slik forgjengelighet i boka *Gravgaver*, der det kun er opptaket og lagringsmediet som ytrer motstand mot den spontane forsvinningen: «Musikken forsvinner for alltid idet den spilles; å spille den er å få den til å forsvinne inn i ingenting. Bare lydbåndet med de sirklende spolene fanger musikkens gjenferd, så selv publikums host, noen få sekunder, får et skinn av udødelighet og kan gjentas i det uendelige» (PS, s. 20). I diktet er det ingenting igjen av denne forgjengeligheten. Snarere er musikken blitt et bilde på dryppsteinens permanens.

Et slikt bilde av musikken som stein er slående, men langt fra ukjent. I romantisk kunstteori er det gjerne knyttet til Goethe og Schelling, som begge har omtalt *arkitekturen* som «stivnet musikk» (*erstarrte Musik*) (Bader, 2009, s. 97). I andre del av *Die Welt als Wille und Vorstellung* tar Schopenhauer utgangspunkt i et slikt Goethe-sitat, idet også han karakteriserer arkitekturen på lignende vis, nemlig som «frossen musikk» (Schopenhauer, 1988, s. 83, 1998b, s. 528). For Schopenhauer er musikken en representant for «mineralrikets livløse, inorganiske materie» (Schopenhauer, 1988, s. 76), men den kjennetegnes også av at den

«utelukkende er i tiden» (Schopenhauer, 1988, s. 83). Musikken er med andre ord *tidens kunstart*, noe som også synes å gjelde i Ulvens dikt.[43]

Kanskje er det nettopp tiden du-et skal lytte etter i steinen? I så fall kan det neppe være snakk om musikk i konvensjonell, melodisk forstand. Snarere er vi her på sporet av en forestilling om musikken som strekker seg langt utover den aktuelle «varigheten» et musikkstykke isolert sett kan sies å ha. Dertil kommer det at tiden og musikken begge synes å være fremstilt i form av romlige kategorier. En slik sammenstilling av tidsrom og musikk – arkitekturen som frossen musikk – går også igjen i åpningsdiktet i syklusen:

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

---

[43] Denne tendensen til å dele inn kunstartene etter deres utfoldelse i tid og rom skriver seg tilbake til Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766), der billedkunsten skilles fra poesien ved at førstnevnte tar plass ved siden av hverandre i rommet, men sistnevnte utfolder seg etter hverandre i tiden (Lessing, 2008). Schopenhauer distanserer seg imidlertid fra en slik altfor rigid oppdeling, idet han skriver at det «ville være en feilaktig innvending at også skulptur og maleri bare eksisterer i rommet: for deres verker henger om enn ikke direkte sammen med tiden, så allikevel indirekte, idet de fremstiller liv, bevegelse, handling. Like galt ville det være å si at også poesien, som tale, bare tilhører tiden. Dette gjelder likeledes bare umiddelbart ordene: stoffet er helt og holdent stedsbundet, altså romlig» (Schopenhauer, 1988, s. 82).

mellom hvert
drypp

Den hører
sine egne lyder
forsvinne

i tiden. Du drypper

og blir borte
(DS, s. 179)

Tidsforløpet kommer her til uttrykk på to ulike måter, som hver for seg representerer en egen rytme eller temporalitet. Dels er det snakk om en kontinuerlig tidsflyt i de fem tusen generasjonene med fugler; dels er det snakk om avbrudd og pauser mellom vanndråpene i dryppsteinsgrotten. Som åpningsdikt til Webernvariasjonene presenterer diktet flere av de sentrale motivene i syklusen: musikken, grotten, varigheten og forsvinningen.

Igjen er det snakk om musikken i en hule, denne gangen en tenkende dryppsteinsgrotte. Apostrofen i de to siste verselinjene påkaller et du som «drypper// og blir borte». Men hva slags henvendelse og hva slags bilder er dette? Forestillingen om en tenkende grotte er naturligvis et tilfelle av prosopopeia, der en menneskelig egenskap blir overført på et dødt objekt. Antropomorfismen i diktet innebærer ikke bare at grotten tenker, men strekker seg også til en form for selvbevissthet, idet grotten «hører sine egne lyder forsvinne i tiden».[44] Det er med andre ord musikk som lyden fra en sansende

[44] Forholdet mellom den retoriske tropen proposopoeia og antropomorfisme er mye diskutert. I boka *The Rhetoric of Romanticism* (1984) skriver Paul de Man at antropomorfismen innebærer en fiksering av den poetiske stemmen i en allerede kjent, menneskelig «essens»: «Anthropomorphism involves not just a trope but an identification on the level of substance. It takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior to their confusion, the taking of something for something else that can then be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence» (de Man, 1984, s. 241). Mot dette synet hevder Jonathan Culler i artikkelen «Reading Lyric» (1985) at «the status of propopoeia and its relation to anthropomorphism is a crucial problem in de Man's conception of the lyric» (Culler, 1985, s.

grotte Ulven her skriver frem, og i den forstand er det kanskje heller snakk om en «geomorfisme» enn en menneskeliggjøring.[45] Denne grottemusikken, som vi må anta er Weberns, retter seg mot du-ets flyktighet.

Er musikken i diktet da et bilde på den individuelle erfaringen av tiden som endelighet, forstått som en avgrensing mot den uendelige tidens utstrekning? Gro Byrkjeland synes å antyde dette når hun i en artikkel om Ulvens Webernvariasjoner setter den ubegrensede tiden opp mot den erfarte tiden. For Byrkeland tjener denne motsetningen hos Ulven til å tydeliggjøre det hun kaller «den fenomenologiske tida», som hun også omtaler som «den eksistensielle og personleg opplevde tida» (Byrkjeland, 1995, s. 20). Slik skriver Byrkjeland Ulvens dikt inn en velkjent apori mellom den kosmiske (eller geologiske) tiden og den erfarte tiden, slik denne motsetningen blant annet tematiseres i Heideggers kritikk av «det vulgære tidsbegrepet» i *Væren og tid* (Heidegger, 2007, s. 406–428) og i Ricoeurs forsøk på å overkomme den bergsonske motsetningen mellom *temps espace* og *temps durée* ved hjelp av ideen om den fortalte tidens konfigurasjoner (Ricoeur, 1985, s. 189–228).

Det kan være fristende forstå diktet som uttrykk for en slik apori, men det er lite i teksten som gir dekning for det. For det første er alle de ulike tidsforløpene og utstrekningene *inneholdt i* musikken som beskrives. For det andre viser ikke diktet til en grunnleggende motsetning mellom de ulike utstrekningene. Snarere forstår jeg musikkmotivet som en sammenføying og syntetisering av dem. Ved å integrere de ulike utstrekningene i ett og samme «tidsrom» (grotten), har Ulven skapt et poetisk bilde for varigheten gjennom musikken. Dette bildet spiller åpenbart på arkitektoniske og romlige konsepsjoner av tid, men unndrar seg samtidig en enkel «spatialisering» av tiden.

---

100). Grunnen til dette er at språket ifølge Culler ikke lar seg tenke uten en menneskeliggørende instans, men at denne ikke nødvendigvis trenger å forstås essensialistisk. Christopher Norris peker også på denne interne motsetningen i de Mans forståelse av proposopeia når han skriver at den hviler på to motstridende antakelser: «on the one hand an argument meticulously purged of 'subjective' or 'anthropomorphic' residues, on the other a language that cannot in the renounce such all-too-human implications» (Norris, 1988, s. xx). Jeg holder meg i det følgende til en forståelse av antropomorfisme som et trekk ved prosopopeia, uten dermed å insinuere at *alle* forekomster av denne tropen skulle være antropomorfe.

[45] I boka *Mille plateaux* (1980) beskriver Gilles Deleuze og Félix Guattari den ikke-menneskelige musikken som finnes i naturen, for eksempel fuglesang, som «geomorf» musikk (Deleuze & Guattari, 1980, s. 392).

Bergson benytter seg selv at musikken som et bilde på varigheten når han i *Tiden og den frie vilje* understreker at det ikke er enkelttonene vi oppfatter, men snarere «sammensmeltede toner i en melodi» (Bergson, 1998, s. 80). Selv om tonene følger efter hverandre, oppfatter vi dem like fullt som et sammenhengende hele:

> Hva som beviser dette, er at om vi ved å holde for lenge på en tone bryter takten i melodien, er det ikke tonenes overdrevne lengde som lengde betraktet, men den kvalitative forandring som på grunn av den for lange tone er blitt fremkalt i den musikalske frase som helhet, som underretter oss om den feil vi har begått. Man kan altså forstå suksesjonen uten adskillelse, og som en tonenes gjensidige gjennomtrengning, som en samhørighet og en intim sammenslutning av ledd som hvert og et gjenspeiler den samlede enhet, og som ikke kan skilles ut og isoleres. Det er uten tvil en forestilling av denne art et vesen, som på en gang både var ett med seg selv og foranderlig og uten noen idé om rommet, ville gjøre seg om varigheten. (Bergson, 1998, s. 80–81)

På samme måte som Bergson forestiller seg varigheten som en melodi, mener jeg at Ulvens dikt kan diktet leses som en kompleks metafor for at ulike tidsforløp er inneholdt i den samme musikken. På denne måten nærmere diktet seg, som Neple, «et kraftsentrum hvor ulike tider, historier og perspektiver smelter sammen i *diktets* tid» (Neple, 2018, s. 104). Varigheten fremstilles altså som et veldig tidsrom der lydene av vanndråper danner en forsteinet musikk.

4.6 Arkeologisk forestillingskraft 2: Lyden av fortiden

Sammenstillingen av musikk og arkeologi løper gjennom hele Ulvens lyriske forfatterskap. Allerede i de første diktene i debutsamlingen *Skyggen av urfuglen* omtales melodier fra lirekasser og spilledåser, trommevirvler og «konsertflygler begravet i en skog av noter» (DS, s. 13–15). Utover i forfatterskapet bygges koplingen mellom arkeologiske og musiske motiver ytterligere ut, blant annet i den etterlatte diktsyklusen Ulven komponerte i perioden 1985–1986, *Uutgravde fløyter*. Koplingen finnes også i diktsamlingene *Etter oss, tegn* og *Forsvinningspunkt*, og kulminerer i diktsyklusen «Musikken kan vente. Nitten Webernvariasjoner» i *Det tålmodige*. Her opptrer musikk-motivet gjennomgående sammen med en tematisering av tid og varighet gjennom

arkeologiske motiver som levninger og artefakter. Jon Fosse understreker dette trekket ved Ulvens lyrikk når han i etterordet til diktutvalget *Det verdiløse* (1993) skriver at musikken og det lyriske muliggjør en tilgang til fortiden:

> I Ulvens lyrikk blir altså musikken tillagt ein overmenneskeleg – og dermed nesten *gudeliknande* – reseptivitet, det er gjennom musikken – og då sjølvsagt også gjennom den musikken som kjem frå lyrikkens lyre – at det blir mogleg med ein slags høyrande, eller sjåande, tilgang til det som har vore. (Fosse, 1993, s. 115)

Fosse fremhever her sammenhengen mellom musikken, lyrikken og en sansbar tilgang til fortiden. Her er det først og fremst en *skapende logikk* som gjør seg gjeldende: Tilgangen til fortiden er skapende i den forstand at den frembringer noe som ikke var der fra før. Ulven er selv inne på dette når han i intervjuet i *Vagant* vektlegger det han kaller en «utopisk dimensjon» ved kunsten: «[D]et er vel en utopisk dimensjon i mye av kunsten, som både er vakker og melankolsk: Vi ser det vi ikke kan nå. Bildet eller diktet eller musikkstykket forteller oss om noe som er tapt, eller som skulle vært der» (Ulven i Hagen, 1996, s. 273).

Ulven sidestiller her bildet, diktet og musikken når det gjelder å fremstille eller nå frem til det som er tapt. Å lytte etter fortiden kan da forstås som en poetisk måte å forestille seg det forgangne på. Et eksempel på dette er følgende dikt fra *Det tålmodige*:

> Jeg sparket borti det, øret
> av stein. Det lå bortvendt
> og lyttet
>
> etter halleluja-korene
> vi aldri klarer
> å grave fram, selv
>
> med fingerspråket. Ja
> vi trenger jo et øre.
>
> Dette
> skal være vårt ytterste

i skogen.

Også til vinteren, glemt
under skisporene
(DS, s. 161)

Øret av stein lytter etter en musikk som vi aldri klarer å grave frem. Å si at øret lytter, vil si å utstyre det med vilje og reseptivitet, selv om det altså er forsteinet. Et forsteinet øre peker naturligvis i retning av fossilen, av latin: *fossus*, «oppgravd». Men hva vil det si at musikken (halleluja-korene) er uutgravd? Kanskje er det snakk om en skapende ur-musikk, noe som tilsynelatende er tapt, men like fullt klinger med i nåtiden? Også her synes Ulven å skrive fram musikken som tid, noe som varer ved og som kan gjøres tilgjengelig gjennom lyttingen og bruken av forestillingskraften for å nærme oss det som har vært.

Ulven uttalte selv at han ønsket å «skrive som […] Anton Webern» (Ulven i Hagen, 1996, s. 272). Hva dette innebærer er på ingen måte klokkeklart, men utfoldes litt etter litt i løpet av Webernvariasjonene. Som Neple skriver, utgjør syklusen et sjeldent vellykket eksempel på «musisk-lyrisk interaksjon» (Neple, 2016, s. 114). Interaksjonen beror på Ulvens evne til å overføre et av Weberns kompositoriske signaturgrep til lyrikken, nemlig en aktiv bruk av den musikalske pausen og stillheten. Et viktig innslag i Ulvens dikt er pausen mellom verselinjene der betydningen av enkeltordene tilgodeses med et stort klangrom. Dette innebærer en lydhørhet overfor det Kampevold Larsen har kalt «en antydningens musikk […] preget av pauser og singulære eller frittstående toner som får klinge ut før neste anslås» (Kampevold Larsen, 2008, s. 133). Trolig er det i denne lydhørheten at vi finner et uttrykk for Ulvens ønske om å skrive som Webern. At nettopp pausen og stillheten er det som tiltaler ham ved Weberns musikk, er for øvrig tydelig i et av Ulvens etterlatte dikt, der det heter:

Jeg lytter
til Webern
for å føle en nyutsprunget

stillhet
mellom to klanger, hvor

noe faller
fritt
oppover
eller nedover

mens håret vokser
(DS, s. 310)

Også i dette diktet står vi overfor et bilde av musikken som uttrykk for ulike tidsforløp og -utstrekninger. Den flyktige musikalske pausen fylles av et tidsrom der bemerkningen om «en nyutsprunget/ stillhet» på elegant vis foregriper håret som vokser. Jeg har allerede vært inne på at musikken hos Schopenhauer og Bergson særlig er tidens kunstart. I dette diktet av Ulven flettes den biologiske tiden inn i musikkens tid, i en merkelig og sammenblandet temporalitet, som Erik Steinskog i en artikkel om Ulven beskriver på følgende måte: «Her er det ikke den tid der musikken forgår, eller en tid musikken monumentaliserer som er på spill, men en forgjengelig tid som får varighet» (Steinskog, 2008, s. 46). Dette gjelder også et annet dikt fra Webernvariasjonene, som lyder som følger:

Medlemmene av orkesteret
rekker å dø
ett for ett

av alderdom
eller sykdom
eller et skudd

i pausen

mellom to dråpers
fall
(DS, s. 180)

Igjen settes den biologiske endeligheten inn i et større tidsrom, der pausen mellom to dråper omslutter orkesterets levetid.[46] Denne teksten ville være så godt som uforståelig i seg selv hvis den ikke leses i lys av de øvrige diktene hvor dryppsteinsgrotten og musikken settes i forbindelse med tidsforløpet. Slik løper grotten og det musiske sammen i et særegent billedspråk som tematiserer varigheten som fortidens hørbarhet her og nå. Ved å bringe sammen ulike temporaliteter, anskueliggjør Ulven tidens dybde i en serie poetiske bilder som har gjenklang fra ulike filosofiske konseptualiseringer av tid og varighet.

4.7 Arkeologisk forestillingskraft 3: Årmillionenes bestandighet

I de diktene vi har gjennomgått ovenfor, er det snakk om en vag og ubestemmelig tid av enorm utstrekning. Andre tekster i syklusen viser til en langt mer eksakt tid. Bergson skiller i sine bøker gjennomgående mellom utstrekningen som et kvantitativt anliggende og varigheten som kvalitativt. Der en målbar tidsutstrekning ifølge Kant kan deles opp på samme måte som man deler opp rommet, er varigheten ifølge Bergson uoppløselig og akkumulerende. Dertil er varigheten *virtuell*, mens erfaringen av den kun er mulig gjennom en aktualisering av fortiden *her og nå.* Faktisk ville det ikke vært noe *her og nå* uten varigheten, ettersom det er denne siste som gjør det mulig for oss å forstå «det ubegripelige forløp» som nåtiden er:

> Vår sansing, hvor øyeblikkelig den enn er, består av et ikke kalkulerbart mangfold av erindrede elementer, og enhver oppfatning er i virkeligheten allerede en hukommelse. *Vi oppfatter i praksis kun fortiden*, idet den rene nåtid er fortidens ubegripelige forløp som gnager seg inn i fremtiden. (Bergson, 2012, s. 167)[47]

Vi oppfatter altså kun fortiden, noe som også synes å gjelde for måten varigheten tematiseres på i Ulvens tekster. Hva enten det gjelder et musikkstykke, en

---

[46] I et av Hans Arp-diktene som Ulven oversatte i 1972 finnes en lignende forestilling, nemlig den om «en pauses hulkinnede hulrom» (Arp, 1972, s. 29).

[47] «Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir.»

arkeologisk gjenstand eller en ruin, så er det påfallende i hvilken grad nåtiden både speiler og tar opp i seg den akkumulerte fortiden. Et eksempel på dette er det fjerde diktet i Webern-syklusen, der Ulven foretar en sammenføring av den eksakte utstrekningen av et musikkstykke, en arkeologisk levning og den geologiske tiden:

> Dødsens enkel
> som en dolmen
>
> stående i 3
> minutter
> og 24 sekunder
>
> av årmillionene
>
> Ruhig fließend
> (DS, s. 181)

Diktet består av to perioder fordelt på fire strofer. Første strofe har en fast rytme, en tofotet troké, der de to versene har likt antall stavelser og danner assonanser på vokalen e og konsonanten s: «Død**s***e***n**s *e*nk*e*l/ **s**om *e*n dolm*e*n». Som vi ser, benytter Ulven presenspartisippet «stående» for å markere den nåtidige utstrekningen av Weberns stykke i andre strofe. Denne utstrekningen er i sin tur del av en langt større utstrekning, nemlig «årmillionene», som er plassert i en egen strofe. Videre speiles den lille utstrekningen i den store gjennom sammenligningen av stykket med en dolmen (dysse eller steinaldergrav). Her er det altså similen som utgjør den retoriske hovedkomponenten. Trolig er dette den av Ulvens tekster hvor de to tidsutstrekningene – det eksakte og det ubestemmelige, enorme forløpet – settes tydeligst i berøring med hverandre.

Vi befinner oss altså ved et avgjørende punkt i Ulvens behandling av tidsproblematikken, der beskrivelsen av musikken som en dolmen antyder en langt mer bestandig varighet enn de oppmålte 3 minuttene og 24 sekundene stykket «varer». Siste vers, «Ruhig fließend», viser på sin side både til den musikalske tempomarkeringen og til en mer ubestemmelig tidsflyt. Verset kan både forstås som at tiden flyter rolig av sted, og som en spesifikk henvisning til tempomarkeringen i Weberns stykke *Variationen für Piano*, op. 27 (1936), der

tredjesatsen har tittelen «Ruhig Fließend». Viktigere enn den nøyaktige utstrekningen av pianostykket er imidlertid diktets innlemming av musikken i «årmillionene».

Hovedmomentet i diktet er anskueliggjøringen av tiden i form av bilder som veksler mellom det immaterielle på den ene siden (musikken) og det konkrete (dolmen) på den andre, mellom nøyaktige utstrekninger (3m 23s) og enorme tidsrom (årmillionene). Slik glir de ulike tidene inn i hverandre og danner en ny konstellasjon der den geologiske tiden aktualiseres gjennom lyttingen til et stykke av Webern. Det er med andre ord ikke primært kontrastene og motsetningene som tematiseres i diktet, men de ulike utstrekningenes samtidighet i det avgrensete nået (slik Bergson oppfatter den enkelte tonen i et musikkstykke som inneholdt i og gjennomtrengt av melodien som helhet). Formuleringen om at dolmenen er «stående», klinger her som et ekko av et annet dikt i *Det tålmodige*, der bestandigheten i eiketrær blir sammenlignet med Stonehenge:

> Solen var sterkere
> enn oss
>
> i sommer, husker du. Vi inneholder
> for mye.
>
> Den tomme intensiteten
>
> folder usette eiketrær
> ut av jorden, en vekstens tyngde, motsatt
> tyngdekraften
>
> slik Stonehenge reiser seg
> og blir stående
> (DS, s. 157)

Igjen er det varigheten, eller snarere bestandigheten, som tematiseres. Solen får «usette eiketrær» til å vokse ut av jorden og blir stående. Sammenligningen med Stonehenge skriver trærne inn i en arkeologisk simile. I det hele tatt synes det *å*

stå å konnotere bestandighet i Ulvens tekster. I et annet dikt, med tittelen «To keltiske steinfigurer», heter det:

> De står der
> og venter.
>
> Hodene deres
> er rullet ut av
> solformørkelser.
>
> De har kapper
> med hette
> og ingen innvoller.
>
> De står der
> og venter.
>
> På at du
> skal
> forvitre.
> (DS, s. 158–159)

Diktet beskriver to keltiske steinfigurer. I arkeologien er slike figurer særlig kjent fra de irske øyene Boa og Lustymore. En av dem, den såkalte Boa-figuren, tolkes vanligvis som en Janus-figur, ettersom den har to ansikter (Warner, 2003). I Ulvens dikt kan det virke som om dobbeltheten viser til tiden, der den individuelle endeligheten og forgjengeligheten settes opp mot bestandigheten i steinfigurene: *De* er bestandige, *du* er forgjengelig. Ser vi nærmere på billedbruken, viser det seg imidlertid at tidsforståelsen i diktet er et hakket mer komplisert enn som så.

Vanligvis tenker vi at det er stein som forvitrer, og mennesker som venter, men i dette tilfellet er perspektivet snudd om. Her er det du-et (som vi må anta viser til en person) som skal forvitre, mens steinfigurene har overtatt den «innentidslige» væremåten som kjennetegner derværen (*Dasein*). For å vente kreves det en indre tidsoppfatning basert på forventning, og i et berømt avsnitt av *Væren og tid* snakker Heidegger nettopp om ventingen som «*en fremtidsmodus*

som er fundert i forventningen» (Heidegger, 2007, s. 344). Diktets overføring av derværens eksistensmåte på steinfigurene, der de gjennom tropen prosopopeia *står* og *venter,* synes å begrense seg til å gjelde tiden. Hodene er nemlig «rullet ut av solformørkelser» og figurene har «ingen innvoller». Like fullt står de og venter, noe som understrekes ved at formuleringen går igjen i to identiske strofer (første og fjerde). Denne formen for gjentakelse er svært sjelden hos Ulven og påkaller derfor ekstra oppmerksomhet. At gjentakelsen omfatter en prosopopeia, der tid og bestandighet tematiseres, er neppe tilfeldig i en bok med tittelen *Det tålmodige*. Her er det steinens tid som gjelder, men en tid som er mettet med (menneskelig) betydning, noe Ulven kommenterer i intervjuet i *Vagant*: «Steinene, gravsteinene er tålmodige. Ikke gravfølget» (Ulven i Hagen, 1996, s. 265).

4.8 Arkeologisk forestillingskraft 4: Paleopsykologi

Gjennom en sammenskriving av musikken, tiden og hulen har Ulven i Webernvariasjonene utviklet et poetisk billedspråk der store tidsforløp blir forsøkt anskueliggjort som dryppsteinsgrotter og steinaldergraver. I dette avsnittet vil jeg se nærmere på et dikt der Ulven benytter seg av et mer konvensjonelt arkeologisk motiv, nemlig utgravingen av menneskelige levninger. Her benytter Ulven det arkeologiske motivet som utgangspunkt for å nærme seg grunnleggende paradokser som hefter ved iakttakelser av menneskelige levninger. Disse fremstilles i diktet som gåtefulle, hermetiske størrelser – i all sin utilgjengelighet er de lukket om seg selv og sin egen anonymitet. Samtidig hefter det noe eksistensielt og fellesmenneskelig ved den døde kroppen, som gjør det nærliggende å forestille seg hvem personene var mens de levde. At dette forblir en vanskelig oppgave i møte med forhistoriske levninger, gjør at diktet tilsynelatende artikulerer en restriktiv og tilbakeholden arkeologisk forestillingskraft:

(*Cro-Magnon-grav. Foto*)

To, liggende isse
mot isse.

Spyd og dolk
av flint. Perler.

Elfenbenssmykker. En stav
av mammuthorn.

Den
som rører rikdommen
flytter ikke
makten
fra landet

der de dødes tanker når
det ekstreme.
(DS, s. 153)

Crô-Magnon er i dag en foreldet betegnelse på de første moderne menneskene (Hoel, 2016). Selve ordet «crô» er oksitansk og betyr *hule*.[48] Ved å bruke dette i tittelen på diktet, signaliserer Ulven en forbindelse til arkeologiske utgravinger av mennesker fra øvre paleolitikum. Diktet beskriver et fotografi fra de såkalte Sungir-utgravningene nord for Moskva, der en gruppe russiske arkeologer i 1960-årene gjorde oppsiktsvekkende funn. Under utgravingen av en bosetning fra siste istid oppdaget de flere graver av langt eldre art. Blant funnene var levningene etter to barnekropper, lagt hode mot hode. Karbondateringer viste at de var fra øvre paleolitikum, og de regnes i dag for å være 28 000 år gamle (Dobrovolskaya, 2014, s. 12).

De to funnene ble umiddelbart kjent som «Sungir-guttene», selv om det senere er blitt klart at det dreier seg om en gutt og en jente. Det ble også funnet våpen, smykker, tusenvis av perler og et antall lengre staver av mammuthorn. Dette overrasket arkeologene, ettersom det på denne tiden hersket en viss enighet om at det ikke hadde vært praktisert komplekse begravelsesritualer i eldre steinalder. Nokså umiddelbart etter utgravningene ble det offentliggjort en rekke fotografier av de to kroppene i ulike tidsskrifter og populærvitenskapelige publikasjoner, der den karakteriske liggestillingen – hode mot hode – kom tydelig frem. I en beskrivelse av funnet heter det:

---

[48] Oksitansk: fellesbetegnelse for språkgruppe som brukes av i dagens Sør-Frankrike, Monaco og deler av Italia.

> The dead were lying in a supine posture, placed head-to-head; their leather clothes were decorated with thousands of mammoth ivory beads and pendants made of polar fox teeth sewn onto the clothes; the clothes were fastened on the chest with bone clasp pins. An amulet in the form of a horse was found lying on the chest of the older child, and a mammoth figurine was discovered under his shoulder. Other finds include perforated batons, disks with a central perforation, possibly, related to a solar cult, spears and lances made of mammoth tusk. A lance made of a straightened mammoth ivory, which was 2.4 m long, was placed along the bodies. (Dobrovolskaya, 2014, s. 14)

Denne liggestillingen går igjen i diktets to første linjer, der koplingen til Sungir blir utvetydig: «To, liggende isse/ mot isse.» Deretter følger oppramsingen av gravgods: perler, smykker og en stav av mammuthorn. Diktet beskriver med andre ord et konkret arkeologisk funn, som så gjøres til utgangspunkt for de siste og mer spekulative strofene. Hva det siktes til her, er mer enn uklart. For hva menes med «rikdommen», «makten» og «landet// der de dødes tanker når/ det ekstreme»?

Ved å ta utgangspunkt i et fotografi er Ulvens dikt et eksempel på *ekfrase*. I retorikken betegner ekfrasen litteratur som beskriver et kunstverk, en kunstgjenstand eller et arkitektonisk verk. I klassisk retorikk hadde ordet en videre betydning, som en beskrivelse av en hvilken som helst gjenstand eller et menneske (Cuddon, 1999, s. 252). Ulven gjør i sine bøker gjennomgående bruk av ekfrasen. Som Ulven-kommentatoren Lone Hartmann skriver i boka *Sproglige stilleben*, kan ekfrasen defineres som «en digttype, hvor en visuell genstand gøres til objekt for den poetiske stemme» (Hartmann, 2007, s. 43). Dette mimer i sin tur James Heffernans berømte definsjon av ekfrasen, som en «verbal representasjon av en visuell representasjon» (Heffernan, 1993, s. 3). Heffernans ekfrasebegrep er knyttet til lyrikken som sjanger og gjelder derfor ikke et generelt retorisk grep som gjenfinnes i annen språkbruk. For å bøte på denne innsnevringen foreslår W.J.T. Mitchell i boka *Picture Theory* (1994) tre ulike stadier av ekfrastisk skrift, fra «ekphrastic indifference», der ord og bilde aldri kan møtes, til «ekphrastic hope», der det er en forhåpning om at ekfrasen ikke lenger skal utgjør et retorisk særpreg i språket, til «ekphrastic fear»: «This is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the

difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually» (Mitchell, 1994, s. 154).

I den siste fasen er det med andre ord snakk om en visuell bokstavlighet som ikke lar seg redusere til representasjon – en avbildningens uoversettelighet. Det er også her vi finner de fleste av Ulvens ekfraser. Det som gjøres til gjenstand for Ulvens stemme i Cro-magnon-diktet, er nemlig ikke bare de utgravde levningene, men også fotografiet av dem, noe tittelen understreker. Dermed blir det også tydelig at fortidslevningene allerede er mediert idet de gjøres til gjenstand for beskrivelse i ekfrasen. Denne påpekningen av fotografisk mediering understreker diktets observerende modus, der den knappe og registrerende tonen i de to første strofene kan minne om arkeologiske feltrapporter. Mens resten av diktet består av to sammenhengende perioder, fremstår oppramsingen av gjenstander som en slags inventarium (fra latin *invenire*: finne, oppdage, støte på), der andre strofe på utypisk vis inneholder fire punktum.

Det som arkeologene i diktet har funnet, er altså kropper og gravgaver. Disse gavene har beholdt noe av sin mytiske kraft, noe som antydes i tredje strofe. Her kan perioden «Den som rører ved rikdommen flytter ikke makten fra landet», med sin kontante form, minne om en advarsel mot det forgjengelige i å berike seg på gravgavene. Hadle Oftedal Andersen synes å lese diktet på denne måten, når han omtaler teksten som et bilde på «eldre tiders praksis i omgang med gravgåver» (Oftedal Andersen, 2010, s. 154). Dette høres kanskje ut som en rimelig antakelse, men hva da med «landet// der de dødes tanker når/ det ekstreme»? Her er det kanskje vel så nærliggende å tenke på landet i diktet som en metafor for dødsriket, og «det ekstreme» som en overskridelse av grensen mellom liv og død.

Slik nærmer diktet seg det som Karin Sanders har identifisert som en grunnleggende tendens ved den arkeologiske forestillingskraften, nemlig at levninger etter menneskekropper destabiliseres i den poetiske beskrivelsen. Som hun skriver i boka *Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination* (2009) plasserer menneskelige etterlatenskaper seg midt mellom natur og kultur, mellom kropp og gjenstand, mellom nå og da. Dette gjør at litterære fremstillinger av menneskelige levninger gjennomgående fremstilles som uhyggelige (*unheimlich*) i Freuds forstand, altså som åpenbaringen av noe fremmed i det kjente. For Sanders blir dette uhyggelige et uttrykk for tiltrekningskraften ved levninger etter

menneskekropper, og ved måten de på én og samme tid vitner om fravær og nærvær av levd liv på. Nært knyttet til det uhyggelige er også destabiliseringen av levningenes temporale karakter, som Sanders med en henvisning til Nietzsche forstår som deres *utidsmessighet*: «Above all, they harbor a particular kind of *temporal* uncanniness that is not only un-*heim*lich (un-homely) but also un-*zeit*lich (un-timely). This untimely unhomeliness happens to be part and parcel of their unique 'material reality' as archaeological objects» (Sanders, 2009, s. 50).

Her er vi med andre ord langt unna den prosessuelle arkeologiens systematiske tolking av levningene som uttrykk for en materiell kultur styrt av universelle lover for utveksling og akkumulering. I stedet er fortolkningen knyttet til forsøk på innlevelse og identifikasjon med de arkeologiske gjenstandene gjennom en fellesmenneskelig erfaring av å være i verden. Nettopp dette utidsmessige og uhyggelige – på én gang fremmed og kjent, nåtidig og fortidig – er det Ulven beskriver i diktet. Derfor synes det urimelig å trekke den slutningen som Oftedal Andersen gjør i sin artikkel om diktet, der han skriver at Ulven ikke «interesserer seg […] for samtida, men for restar etter det historiske og førhistoriske» (Oftedal Andersen, 2010, s. 157). En slik tankegang er på kollisjonskurs med grunnideen om levningenes varighet og arkeologiens artikulering av fortidens aktualitet i nåtiden. Her er det nemlig ingen motsetning mellom restene etter det forhistoriske og nåtidsperspektivet, ettersom de smelter sammen i en fyldig og aktualisert *Jetztzeit,* her og nå.

Men diktets formulering om «det ekstreme» kan også leses på en annen måte. Som kjent betegner en ekstremitet ikke bare det som avviker fra normalen. Det betyr også det ytterste, og brukes ofte om lemmer som armer eller bein. Ser vi til gravfunnene i Sungir, kunne kanskje issene betegnes som det ekstreme, ettersom de utgjør de ytterste delene av kroppen. En slik lesning ville være langt mer konkret og anatomisk enn hva tilfellet er i tolkningen av «landet» som uttrykk for dødsriket. Den ville også være mer i tråd med det arkeologiske blikket som først og fremst er rettet mot de materielle levningene, og i mindre grad dveler ved mytiske og religiøse forestillinger.

I en gjennomgang av Sungir-funnene beskriver en gruppe arkeologer anatomiske særtrekk ved levningene. Blant annet nevner de tannstillingen i en av hodeskallene, som de knytter til antatte stressdannelser. Den ene hodeskallen er preget av en tydelig skade, som arkeologene mener skyldes angrep eller jaktskade. Ettersom arkeologene ikke kjenner gjenstanden skaden ble utført med, må de avstå fra videre spekulasjon om hva som har skjedd. Dette gjelder også for

de antatte stressdannelsene, som de like fullt knytter til mulige svingninger i tilgangen på mat. Klarere slutninger enn dette kan de ikke trekke fra de materielle levningene: «[S]ince we do not have the responsible implement, we cannot do palepsychology on Sunghir 1 or his social group memers, and we do not know the social or economic context of the injury» (Dobrolovskaya, 2014, s. 293–294).

Nøkkelordet her er «paleopsykologi», som har flere betydninger. I psykologien betegner paleopsykologien studiet av ubevisste tanker og forestillinger hos dagens mennesker som antas å ha sitt opphav hos fortidsmennesket (i et annet dikt i *Det tålmodige* snakker Ulven om det han kaller «en paleolittisk tassing// i kroppen» (DS, s. 135)).[49] I arkeologien har ordet imidlertid en litt annen betydning. Her betegner paleopsykologien forsøket på å avdekke underliggende mentale og sosiale koder ved artefaktene (Patrik, 2000, s. 140). Slik jeg ser det, er denne dobbeltheten ved paleopsykologien et godt bilde på sider ved Ulvens arkeologiske forestillingskraft: På den ene siden har vi den evolusjonspsykologiske antakelsen om at enkelte forestillinger og reaksjonsmønstre er overleveringer fra fortidsmennesket. På den andre siden har vi arkeologiens utfordringer med å bestemme den underliggende betydningen og intensjonen bak artefaktene. For arkeologene finnes det nemlig gode grunner til ikke umiddelbart å trekke intensjonelle slutninger fra et studert materiale. Heri ligger utgangspunktet for en restriktiv linje i fortolkningen, der man avstår fra å spekulere fritt i forestillinger og intensjon.

Motstanden mot å spekulere i den symbolske betydningen av fortidslevninger er tydelig blitt uttrykt av arkeologen Lewis Binford, som i artikkelen «Archaeological Systematics and the Study of Culture Process» (1965) avviser det han oppfatter som normative trender innenfor faget. For Binford tar slike tolkninger utgangspunkt i det han kaller «the ideational basis for varying ways of human life» (Binford, 1965, s. 203). Her forsøker man å forstå variasjonene ut fra en rekonstruksjon av historiske forutsetninger, eller man legger antatte psykologiske karakteristikker hos en gruppe eller et individ til grunn for tolkningen. Begge prosedyrene er ifølge Binford ladet med normative

[49] Paleopsykologien føres ofte tilbake til den amerikanske psykoanalytikeren og jungianeren Smith Ely Jelliffe (1866–1945) og hans artikkel «Paleopsychology: A Tentative Sketch of the Origin and Evolution of Symbolic Function» (1923).

føringer og må derfor avvises som uvitenskapelige. I det første tilfellet forsøker arkeologene å gjøre seg til kulturhistorikere, noe de ifølge Binford står dårlig rustet til. I det andre henfaller man til rene spekulasjoner over fortids-menneskenes psyke og mentalitet, det Binford med tydelig sarkasme kaller «paleopsykologi» (Binford, 1965, s. 204).[50]

Binfords artikkel sorterer under den prosessuelle Ny-arkeologien og har som sådan klare positivistiske trekk. Motstanden mot å foreta symbolske tolkninger av levningene begrenser seg imidlertid ikke til denne perioden av arkeologien. Som vi har sett i forbindelse med Sungir-kroppene, avstår arkeologene også i 2014 fra å spekulere i «den sosiale og økonomiske konteksten» rundt funnene. Dermed er det ikke sagt at *all* kunnskap om levningene forblir utenfor rekkevidde. Det går nemlig an å si en hel del om forhold som angår datering, kroppenes alder og kjønn, klær, materialtilgang, håndverksmessige tradisjoner, jaktredskaper, etc. Det er også verdt å merke seg at det ble funnet «en amulett i form av en hest liggende på brystet til det eldste barnet», og at «en mammutfigur ble oppdaget under skulderen hans» (Dobrovolskaya, 2014, s. 14). Om ikke annet, så forteller dette at man for 28 000 år siden valgte å gravlegge barn sammen med figurer av ville dyr. Jeg er derfor ikke enig med Anemari Neple, som i en analyse av Ulvens Sungir-dikt setter likhetstegn mellom tekstens fortolkningsmessige tilbakeholdenhet og umuligheten av å vinne kunnskap om fortiden som sådan:

> Til tross for alle våre forsøk på å forstå graven, peker diktet imidlertid på at den stadig er like uutgrunnelig, og at det finnes aspekter ved graven som vi aldri vil forstå. Når vi ikke kan forstå graven, skyldes det i siste

---

[50] En av dem som tok et tidlig oppgjør med Binfords avvisning av paleopsykologien, var den amerikanske arkeologen John M. Fritz. I artikkelen «Paleopsychology Today: Ideational Systems and Human Adaptation in Prehistory» (1978) skrev han at Binfords motstand mot normative tolkninger hadde ført til at man overså verdien av kognitive og idémessige (*ideational*) forestillinger i studiet av de arkeologiske artefaktene (Fritz, 1978, s. 38–40). Studerer man materielle forekomster «alene», risikerer man ifølge Fritz å gå glipp av levningenes betydning. Som eksempel viser han til ulike arkitektoniske konstruksjoner i Chaco, New Mexico, der plasseringen av de ulike konstruksjonene og den innbyrdes relasjonen mellom dem, uttrykker en egen «verdensanskuelse» (*world view*) (Fritz, 1978, s. 48). For å begripe disse konstruksjonene er det ifølge Fritz nødvendig å danne seg et bilde av de forestillinger og ideer som kan ha innvirket på utformingen av det materielle. Der er dette studiet av fortidige forestillinger som i arkeologien går under navnet «paleopsykologi».

> instans at gravens virkelige utfordring ligger i det som unndrar seg teknologisk-vitenskapelig analyse, så vel som poetisk fortolkning. (Neple 2018: 70)

At de vesentlige aspektene ved gravfunnet skulle unndra seg både poetisk fortolkning og vitenskapelig analyse, for derigjennom å bevare sin «uutgrunnelighet», vitner om en holdning der det som ikke kan fastslås med sikkerhet, henvises til mytologien og det ubegripelige. Dette er imidlertid en problematisk holdning, også innenfor nyere arkeologi. Et av hovedpoengene i Michael Shanks bok *The Archaeological Imagination*, er nemlig at ethvert forsøk på å forstå fortiden på bakgrunn av materielle levninger, rommer et fortolkende element. Dette elementet spiller ifølge Shanks en avgjørende rolle i den vitenskapelige forståelsen av fortiden. Å skulle eliminere all usikkerhet, eller å begrense vitenskapelig kunnskap til kun å omfatte empirisk etterprøvbar viten, tilhører på mange måter det vitenskapelige paradigmet som den postprosessuelle arkeologien fra og med 1980 søkte å bryte med. Heller enn å opprettholde et strengt skisma mellom viten og myte, mellom sikker kunnskap og fortolkning, kjennetegnes nyere arkeologi av en prøvende holdning, der ulike former for kunnskap balanseres mot hverandre.

Nettopp en slik holdning mener jeg vi finner i Ulvens dikt, der første halvdel av teksten er forbeholdt den nøkterne registeringer av gjenstander, mens andre halvdel beveger seg inn i en mer mytisk forestillingsverden. At vi derigjennom ikke kan «konkludere» eller med sikkerhet fastslå betydningen av funnene i diktet, er helt i tråd med arkeologenes forståelse av Sungir-gravene. Det burde også være i tråd med det hermeneutiske utgangspunktet som ligger til grunn for tolkning av litterære og kunstneriske verk der «uleseligheten» (Kittang) spiller en rolle. Her savner jeg en større åpenhet for at motstridende tolkninger – som både rommer det logiske og det uutgrunnelige – kan eksistere innenfor den samme lesningen, og at disse motsetningene springer ut av diktets sammensatte karakter. I Sungir-diktet finner vi nemlig både en registrerende, nøktern observasjon av et fotografi, og en mer ubestemmelig tilnærming til det anatomiske, det arkeologiske og kanskje også det mytiske som hefter ved levningene. At denne spenningen også eksisterer innen de arkeologiske feltrapportene gjør det nærliggende å tenke at vi som diktlesere ikke med nødvendighet trenger å falle ned på én definert lesning som gir uleseligheten forrang fram for det betydningsbærende.

4.9 Arkeologisk forestillingskraft 5: Neolittisk barndom

En grunnleggende innsikt i nyere arkeologi er at det ikke finnes rene epoker atskilt fra hverandre gjennom klare brudd. I stedet er enhver historisk nåtid satt sammen av et mylder av ulike fortider. Disse fortidene akkumuleres fortløpende og forbindes med nåtiden gjennom en materiell overlevering og det Laurent Olivier kaller «en spontan fossilisering av fortiden» (Olivier, 2001, s. 66).

Som forsker med spesialisering på jernalderen gikk Olivier lenge rundt og forestilte seg at jernaldermenneskene bodde i jernalderbosetninger og at de utelukkende benyttet seg av jernalderredskaper. På sett og vis er nok dette korrekt, medgir Olivier, men samtidig er det noe grunnleggende utilstrekkelig ved en slik oppfatning. Svært mye av den infrastrukturen jernaldermenneskene benyttet seg av, var nemlig at langt eldre karakter. Det samme gjaldt jordbruksområdene og jaktmetodene. Av denne grunn kjennetegnes enhver historisk epoke ifølge Olivier av en grunnleggende anakronisme, noe som gjør det vanskelig å opprettholde en rigid periodeinndeling når man snakker om arkeologiske gjenstander. Dette får Olivier til å trekke den nokså drastiske slutningen at arkeologien i mange tilfeller utgjør en «forfalskning av tiden» (*a forgery of time*), ettersom den bygger på en feilaktig forestilling om varighet og suksesjon. I den sentrale artikkelen «Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record» (2001) skriver han:

> [T]ime is not only transformation, but also *duration* (Bergson, 1997); amazingly enough, we, as archaeologists, usually miss this fundamental dimension of the past. We are wrong when we consider any period of the past as being unique in time. Each of the moments of the past is indeed necessarily multi-temporal, since the present spontaneously becomes fossilised in being transformed; at any time, the present is made up of an accumulation of all the previous states whose successions have built this present 'as it is now'. (Olivier, 2001, s. 66)

Tiden består ikke av en lang rekke enkeltøyeblikk som følger etter hverandre, men utgjør i stedet en vedvarende prosess av oppsamling og aktualisering. Det er med andre ord et sterkt innslag av anakronisme og utidsmessig i Oliviers tidsforståelse, slik det også er over Ulvens arkeologiske forestillingskraft. Å gripe denne anakronismen, som en akkumulering av minner, spor og levninger,

er det jeg betrakter som en arkeologisk mobilisering av Bergsons idé om varigheten. Det er også en slik anakronisme som beskrives i Ulvens tekster, der forholdet mellom fortid og nåtid reforhandles kontinuerlig. I dette avsnittet vil jeg se på Ulvens bruk av helleristningen som arkeologisk motiv og måten det fremstiller tiden som anakronisme og utidsmessighet på. Helleristningen kan her betraktes som en intensivering av varighetstematikken, ettersom den både utgjør et arkeologisk avtrykk av en forhistorisk hendelse og besitter en egen aktualitet i kraft av sin estetiske form som kunstverk. Anakronismen og utidsmessigheten er nemlig ikke forbeholdt arkeologiens studier av fortidslevninger alene. De er like mye et kjennetegn ved kunstverkets temporalitet. Som Georges Didi-Huberman skriver i boka *Devant le temps* (2000) er kunsthistorien «en historie av polykrone, heterokrone og anakrone objekter» (Didi-Huberman, 2000, s. 22). Dels er kunstverkene gjenstander med en konkret tilblivelses- og bevaringshistorie; dels er de estetiske artefakter som peker både fremover og bakover i tid, og som gjennom sitt kunstneriske formspråk evner å etablere forbindelser med andre kunstverk på tvers av ulike epoker.

Et av eksemplene Didi-Huberman trekker frem er hans egen opplevelse av å stå overfor en veggfreske av den italienske renessansemaleren Fra Angelico (1395–1455) i San Marco-klosteret i Firenze. Med sitt abstrakte formspråk minner fresken Didi-Huberman om Jackson Pollocks *drip paintings* fra 1950- og 60-tallet. Slik oppstår det en estetisk korrespondanse mellom de to kunstnerskapene, som sprenger seg ut av den rene suksesjonen og danner en ny og uventet konstellasjon som gjør det mulig å gjenkjenne fortidens aktualitet i nåtiden. Det er nemlig ikke slik at Pollocks malerier uten videre kan forstås som en bevisst videreføring av Fra Angelicos arbeid, altså som *tradisjon*. Snarere oppretter de to kunstnerne en uventet forbindelse seg imellom. Denne korrespondansen mellom to svært fjerne og usannsynlige valgslektskaper gjør det ifølge Didi-Huberman nærliggende å reflektere over kunstverkenes iboende temporalitet. For hvis et verk av en abstrakt ekspresjonist fra den amerikanske østkysten på midten av 1900-tallet kan kaste lys over arbeidene til en florentinsk maler og munk mer enn fem århundrer tidligere, så innebærer det at bildene ikke forholder seg til historien, slik denne vanligvis forstås som en kontinuerlig suksesjon av årsaker og virkninger.

Bildets tid er i stedet *anakronismen*. Dette gjelder ikke bare forholdet mellom moderne og tidlig-moderne verk. Det gjelder ethvert kunstverk hvor man

kan ane spor av fortidens «overlevelse» i nåtiden.[51] Alle kunstverk besitter en egen aktualitet, som ofte og feilaktig blir forstått som *tidløshet*. Det vi står overfor i kunstverkene er nemlig ikke tidens opphør, men snarere en *utidsmessighet*. Særlig tydelig blir dette i møte med de eldste bevarte kunstverkene, så som hulemalerier, helleristninger og steinskulpturer. På den ene siden er de arkeologiske gjenstander på linje med potteskår og jaktredskaper. På den andre siden har kunstverkene en egen evne til å henvende seg til oss gjennom sitt estetiske formspråk. Dertil er de «primitive» uttrykk hjemmehørende i en magisk og animistisk kultur. Dette skiller dem fra den moderne forståelsen av kunstverket som et autonomt, estetisk objekt. Men det forbinder dem også med estetiske ideologier som søker å bygge ned skillet mellom kunsten og livet, slik som de historiske avantgardene (Einstein 1985; Bürger 1998).

Som kunsthistorikeren Ernst Gombrich skriver i *Verdenskunsten* (1989) vet vi i dag ikke mer om hvordan kunsten oppsto enn hvordan språket ble til. Det eneste vi har tilgang til er myter, spekulasjoner og antakelser. For å forstå den tidligste kunsten, er det derfor nødvendig at vi «prøver å sette oss inn i hvordan disse primitive folkene tenker og finne ut hva slags opplevelser som får dem til å betrakte bilder» (Gombrich, 1992, s. 20). Det som behøves, er med andre ord en forestillingskraft der vi søker å leve oss inn i fortidsmennesket. Denne forestillingskraften er mer enn bare en projisering av våre egne oppfatninger og væremåter bakover i tid. Den rører også ved noe i nåtiden, noe i oss selv: «Det eneste som er nødvendig [for å prøve å forstå kunstverkene], er at vi er absolutt ærlige mot oss selv og undersøker om ikke vi også har litt igjen av det ‹primitive› i oss» (Gombrich, 1992, s. 20).

De forhistoriske jegerne trodde sannsynligvis at de ved å lage bilder av viltet de jaktet på, også ville ha hellet med seg i jakten. Det er med andre ord noe magisk ved hulemaleriene som løfter dem ut av den moderne, autonome kunstoppfattelsen. Dette er også deres fremste historiske gehalt, noe som synes å være tematisert i dette diktet av Ulven:

---

[51] For begrepet om overlevelse, se Didi-Hubermans bok om Aby Warburg, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantôme* (2002). Særlig i første del diskuterer han Waburgs begrep om bildenes *Nachleben*, altså deres historiske overlevelse (Didi-Huberman, 2002, s. 11–114). Også Bergson snakker i *Matière et mémoire* om fortidens overlevelse i nåtiden som bilder. Tredje kapittel heter her «De la survivance des images. La mémoire et l'esprit» (Bergson, 2012, s. 147–198).

Han
som skrapte halvblinde

encefalogrammer
på huleveggen, endte
med å sette i scene

dyret.
Det løsnet

og sprang.
(DS, s. 141)

Diktet omtaler en person som skraper «encefalogrammer» på en hulevegg. Å knytte encefalogrammet (en elektrisk graf over hjerneaktiviteten) til huleveggen og helleristningen er et overtydelig tegn på anakronisme. Videre omtales encefalogrammene som «halvblinde», noe som konnoterer det ubevisste eller det bare delvis erkjente. Dyret som ristes inn i huleveggen settes «i scene», løsner og springer bort.[52]

En måte å lese diktet på er å betrakte det som en svært fortettet versjon av kunstens løsrivelse fra den magiske funksjonen den hadde i forhistoriske kulturer. Slik sett er det muligens den forhistoriske bevisstheten som her «føder» den første kunsten – en kunst som siden gjør seg selvstendig, «autonom».[53] Hadle

---

[52] Når det gjelder Ulvens henvisning til dyremotivet i et primitivt hulekunstverk, så kan teksten, slik Hadle Oftedal Andersen også påpeker, knyttes til et bestemt litterært forelegg: René Char, som Ulven oversatte til norsk, har i diktsamlingen *Ordets øyrike* (1962) flere tekster som omhandler hulemaleriene i Lascaux. I Ulvens oversettelse lyder en av disse slik: «De svarte hjortene/ Vannstrømmen talte inn i himmelens øre/ Hjorter, dere har sprunget/ gjennom det tusenårige rommet,/ Fra steinveggens mørke til luftens kjærtegn./ Jegeren som driver dere, kunstneren som ser dere:/ Denne lidenskapen elsker jeg fra min vide strandbredd!/ Om jeg hadde deres øyne i det sekund da jeg håper?» (Char, 1985, s. 41–42). Også her er det altså snakk om et avbildet dyr som løsriver seg.

[53] Georges Bataille ser i boka *Lascaux, ou la naissance de l'art* (1955) på de tidligste hulemaleriene som «kunstens fødsel» (Bataille, 1979). Her og i boka *Erotismen* (1957) distanserer han seg imidlertid fra den utbredte antakelsen om hulemalerienes magiske betydning, for heller å se dem som religiøse uttrykk for jegernes overskridelse av tabuet mot å ta

Oftedal Andersen foreslår en slik lesning av diktet, idet han tolker helleristningen (som han feilaktig forveksler med hulemaleriet) som «startpunktet for kunstens genealogi» (Oftedal Andersen, 2014, s. 212). En slik lesning synes konsistent med forløpet i teksten, idet at den begynner med et forhistorisk tablå (skrapingen i huleveggen), går veien om moderne teknologi (encefalogrammene) og ender med en løsrevet, autonom kunst («Det løsnet// og sprang»). Lesningen ville også være konsistent med det arkeologen Christopher Tilley skriver i en innflytelsesrik bok om helleristningene i Nämforsen, *Material Culture and Text* (1991). Her setter han stein- og bronsealdermotivene i helleristninger opp mot den moderne, autonome kunstforståelsen i kapitalistiske samfunn. I omgangen med slike forhistoriske verk kan vi ifølge Tilley ikke gå ut fra ideen om kunsten som løsrevet fra økonomi, religion og sosiale forhold. Tvert imot er helleristningene en integrert del av den «sosiale produksjonen»:

> 'Art' is a western cultural category unfortunately linked to romantic and mystical notions of 'genius', of free 'creative' processes, a practice uniquely different from other sorts of production. Here [i.e. the stone carvings in Nämforsen] I regard 'art' as a social production arising from determinate historical and social circumstances and dialectically related to them. It is to be conceived as both an 'economic' and an 'ideological' form. In other words, in pre-capitalist social formations in particular, art is not just a series of representations of the world but may act powerfully to structure and restructure socioeconomic practices in a material way. It is not a separate sphere of activity. (Tilley, 1991, s. 151–152)

Selv om Tilley nok går litt langt i å reservere kunstens sosiale produksjon til den før-kapitalistiske æraen, er det ikke urimelig å tenke at diktet spiller på et slikt historisk skifte. Fra å være en integrert del av samfunnsbygningen har kunsten i

---

liv: «Oldtidshistorikerne tillegger vanligvis hulemaleriene en magisk betydning. Dyrene, objekter for jegernes begjær, skal ha vært malt i håp om at bildet av begjæret realiserer begjæret i virkeligheten. Jeg er ikke så sikker på det. […] Dette er vanskelig å bevise, men om oldtidshistorikerne kunne se for seg vekslingen mellom forbud og overskridelse, dersom de klart kunne oppfatte det hellige preget ved dyrene idet de ble drept, ville vi kunne nå frem til et standpunkt som er mer i samsvar med religionens fremtrendene plass i forhistorisk tid, enn teorien om magiske bilder, som på en eller annen måte virker litt fattig» (Bataille, 1996, s. 80).

løpet av moderniteten løsrevet seg og blitt til vare. Problemet med en slik måte å lese diktet på, er imidlertid at det forutsetter et absolutt skille mellom nåtid og fortid. For er det noe som kjennetegner Ulvens tekst, så er det snarere anakronismen og sammenblandingen.

En annen måte å forstå diktet på kan derfor være å se det som et dialektisk bilde, der fortid og nåtid kommer sammen i en ny konstellasjon som sprenger seg ut av det historiske kontinuumet. Her er det ikke et sammenhengende forløp som skildres, men snarere det Benjamin kaller *dialektikken i stillstand*: «ikke forløp, men bilde, som et sprang» (Benjamin, 2017a, s. 787). I sammensmeltingen av et neolittisk kunstverk og moderne encefalogrammer øyner vi muligens også det som en av Benjamins samtidige inspirasjonskilder, kunsthistorikeren Carl Einstein (1885–1940), kalte den modernistiske kunstens «neolittiske barndom» (Einstein, 1985, s. 104–108, s. 531–534). Med utgangspunkt i arbeidene til surrealisten Hans Arps tegner Einstein et bilde av den modernistiske kunsten som en videreføring av forhistoriske elementer i nåtiden. Dette er altså en kunsthistorie som, motsatt Tilley, ikke beretter om tilbakelagt forløp og avsluttede perioder, men som snarere tematiserer den forhistoriske kunstfunksjonens bevaring i nåtiden. Denne aktualiteten er ikke bare en måte å forholde seg til en fjern fortid på, men også et forsøk på å anerkjenne det arkaiske eller primitive som aktive innslag i samtiden. På bergsonsk vis snakker Einstein om kunsten som en «transcendental substans», som synliggjør varigheten (*durée*) og muliggjør fortidens overlevelse (*survivance*) i bildet (Einstein, 1985, s. 472–476). Kunsthistorisk er denne formen for ny-primitivisme svært utbredt. Her i Norden er det særlig Asger Jorn som har vært en eksponent for den, blant annet gjennom sitt megalomane prosjekt med å dokumentere 10000 år med nordisk folkekunst.[54]

Arkeologisk betraktet vil en slik lesning tuftet på kontinuitet og overlevelse også være mer i tråd med et jeg flere steder har omtalt som et skifte

---

[54] I 1961 opprettet Jorn «Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme», som skulle sammenfatte hans interesse for folkekultur, kunsthistorie og arkeologi. Instituttet skulle bestå av en fotosamling og et bibliotek og være et «verdens- og videnscenter for uafhængig nordisk billedforskning» (Pedersen, 2015). Instituttets største enkeltoppgave var utgivelsen av en bokserie i 32 bind om «10 000 års nordisk folkekunst». Jorn hyret den franske fotografen Gerard Franceschi til prosjektet, og sammen reiste de rundt i de skandinaviske landene for å fotografere kunst fra forhistorisk tid og fremover. Det ble til sammen tatt mer enn 25000 fotografier, som i dag befinner sig i Museum Jorns arkiver i Silkeborg.

fra symbolske fortolkninger over mot en ting-orientert arkeologi. Når Tilley i sin bok betrakter helleristningene i Nämforsen som uttrykk for en større «sosial produksjon», reduserer han artefaktene til representasjoner av en bakenforliggende realitet. Det er mulig han har rett i sine antakelser om kunstens rolle i førhistoriske samfunn, men det er også påfallende hvordan de studerte artefaktene dermed gjøres til symboler for generelle historiske og sosiale forhold. Mot dette studerer den ting-orienterte arkeologien den spesifikke temporaliteten som hefter ved levninger og gjenstander. Slik jeg ser det, kan også Ulvens dikt leses innenfor en slik ramme, der den forhistoriske helleristningen «kortsluttes» (Einstein) inn i den tekniske tidsalder.[55] Her er det ikke først og fremst diskontinuiteten og skillet mellom de ulike epokene som tematiseres, men snarere det forhistoriske innslaget i nåtiden. Som i tilfellet med det ovenfor kommenterte diktet, der kalkvannet i en dryppsteinsgrotte sammenlignes med melken som neandertalmennesket drakk, tegner Ulven et dialektisk bilde av den fjerne fortidens forbindelse med nåtiden.

Ulven er på ingen måte alene om å peke på kontinuiteten mellom den forhistoriske tiden og nåtiden. Som tilfellet med Einstein viser, er dette en idé som har vært tradert i kunsten lenge. Gjennom det 20. århundre har en rekke kunstnere befattet seg med forhistoriens overlevelse i nåtiden. Aller tydeligst var dette i maleriet og skulpturer fra mellomkrigstiden, der kunstnere som Giorgio de Chirico, Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee og Alberto Giacometti alle benyttet seg av forhistoriske motiver i utforskningen av et «neolittisk» formspråk. Viktig bidragsytere til dette formspråket finner vi også i 1960-tallets *land art*, der kunstnere som Robert Smithson og Michael Heizer kombinerte megalittiske monumenter med forestillinger om en altomfattende

---

[55] Som Anselm Franke og Tom Holert kommenterer i forbindelse med Einsteins begrep om neolittisk barndom, inngår det i en større tendens som også omfatter de kunst- og historiefilosofiske arbeidene til Walter Benjamin og Aby Warburg: «Die Verbindung der Frühgeschichte der Menschheit (im Fall des Neolithikums: am Übergang von nomadischen zu sesshaften Formen der Vergesellschaftung) mit den frühen Stadien in der Entwicklung jedes Individuums, die Einstein in Arps Reliefs der späteren 1920er Jahre ausmachte, verweist auf ein verbreitetes Interesse des 20. Jahrhunderts, die Gegenwart mit einer weit zurückreichenden Vergangenheit kurzzuschliessen» (Franke & Holert, 2018, s. 10). Franke og Holert sto også bak utstillingen *Neolithische Kindhet* på Haus der Kulturen der Welt i Berlin sommeren 2018, som tok utgangspunkt i Einsteins kunstkritiske forfatterskap og hans idé om det forhistoriske innslaget i samtidens avantgardekunst.

varighet, og i den megalittiske skulpturkunsten hos Barbara Hepworth, Henry Moore og Louise Bourgeois. Våren og sommeren 2019 vises utstillingen *Préhistorie. Une énigme moderne* på Centre Pompidou i Paris, som nettopp er en storslagen demonstrasjon av denne kontinuiteten mellom det forhistoriske og det moderne, representert ved henholdsvis hulemalerier, steinfigurer og fossiler på den ene siden, og et stort utvalg kunstverk fra det 19. og 20. århundre på den andre. I et innledende essay til utstillingen skriver de tre kuratorene Cécile Debray, Rémi Labrusse og Maria Stavrinki at denne kunsten gjennom arkeologiske funn og teorier søker å fremstille forhistorien som en «uendelig utstrakt varighet», noe som gir oss en følelse av «tidens avgrunn» Motsatt hva tilfellet er med den lineære tidsforståelsen i historismen, der fortiden utgjør noe avsluttet og tilbakelagt, viser det forhistoriske ved kunsten seg som en «universell dimensjon» vi deler med fortiden (Debray, Labrusse & Stavrinki, 2019, s. 17).[56]

Dersom vi i tillegg tar med noen av de mest sentrale litterære bidragene til denne vendingen mot det forhistoriske, hos forfattere som Georges Bataille og René Char, ser vi tydelig at Ulvens fremstilling av varigheten gjennom arkeologiske motiver ikke på noen måte eksisterer i et vakuum. Tvert imot stiller han seg i forlengelsen av en bred tradisjon for bruk av arkeologisk forestillingskraft i europeisk og amerikansk kunst og litteratur. Ulvens forestilling om «jordens ubevisste hukommelse» hører hjemme i dette landskapet. Det samme gjør den dialektiske sammenstillingen av forhistoriske helleristninger og elektromagnetiske encefalogrammer, henvisningene til keltiske steinfigurer, Stonehenge og ideen om hulen som en oppbevaring av fortiden. I det hele tatt er det forbløffende hvordan Ulvens tilsynelatende nokså idiosynkratiske billedspråk ikke bare minner om eller henviser til disse tradisjonene, men også utgjør en videreføring og eksplisering av dem. Velger

---

[56] «La ‹ préhistoire › [...] se donne avant tout comme durée indéfiniment étirée, et par là même largement indéchiffrable (qu'il s'agisse de la nature ou des premières cultures humaines). L'indistinction de ces contenus est paradoxalement ce qui la rend fascinante : le sentiment primordial qui s'y affirme est celui de l'abîme temporel, bouleversant radicalement notre rêve de maîtrise du temps linéaire, tel que l'historisme du XIXe siècle a voulu le mettre en forme. C'est aussi ce qui conduit à inscrire la ‹ préhistoire › dans une dimension universelle : se tourner vers la préhistoire, c'est chercher à appréhender des structures, fonctions, gestes, processus symboliques communs, tout en les réinventant constamment» (Debray, Labrusse & Stavrinki, 2019, s. 17).

man å se bort fra disse kunst- og litteraturhistoriske kontinuitetene, for heller å tolke de arkeologiske motivene som løsrevne symboler for uutgrunnelighet og død, går man ikke bare glipp av de historiske tradisjonene Ulven plasserer seg i forlengelsen av. Man risikerer også kutte forbindelsen til de mange utvekslingene mellom litteratur, kunst og arkeologi som i mer enn 100 år har vært en sentral del av vestlig kultur, og som fortsatt utgjør et viktig utgangspunkt for utforskningen av forholdet mellom minne, tid og varighet.

4.10 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg foretatt en analyse av diktsamlingen *Det tålmodige*. Hovedfokuset i analysen har vært Ulvens fremstilling av varigheten gjennom et poetisk billedspråk som henter mange av sine motiver fra arkeologien. Blant motivene jeg har analysert er steinaldergraver, neolittiske helleristninger og keltiske steinfigurer. Gjennom analysene har jeg forsøkt å vise hvordan Ulven kombinerer ulike tider i et poetisk billedspråk der anakronismen og samtidigheten har fått en fremskutt stilling. Ved å bringe sammen ulike temporaliteter, anskueliggjør Ulvens tidens dybde i en serie poetiske bilder. Tiden består ikke av en lang rekke enkeltøyeblikk som avløser hverandre, men utgjør i stedet en vedvarende prosess av oppsamling og aktualisering.

Som vi har sett, skildres varigheten i *Det tålmodige* gjennom en metaforisk sammenstilling av de arkeologiske levningene med andre motiver. Blant disse er dryppsteinsgrotten og musikken i en særstilling. Diktene viser metaforiske sammenstillinger av tidsrom og varighet, av musikken som tidens kunstart og arkitekturen som forsteinet musikk. Slik løper grotten og det musiske sammen i et særegent billedspråk som tematiserer varigheten som fortidens hørbarhet her og nå. Vi snakker med andre ord om utpreget metaforiske bilder, der et sammenhengende «tidsrom» blir konkretisert i form av en hule. Dette bildet spiller åpenbart på arkitektoniske og romlige konsepsjoner av tid, men unndrar seg en enkel «spatialisering» av tiden. I stedet kan diktene leses som komplekse konfigurasjoner av ulike tidsforløp inneholdt i den samme varigheten.

I *Det tålmodige* settes hele tidsaldre sammen med små, avgrensede tidsforløp. Denne sammenstillingen har jeg med henvisning til Benjamin valgt å kalle for dialektiske bilder. Dermed har kapittelet svart på et av avhandlingens overordnede forskningsspørsmål ved å belyse hvordan fortiden trer inn i nåtiden ved hjelpa av dialektiske bilder, der fortid og nåtid skrives sammen. Fortsatt

gjenstår det å utdype hva som er litteraturens relasjon til arkeologien, samt å vise hvordan den arkeologiske forestillingskraften også er en narrativ forestillingskraft. Ulven opererer her i forlengelsen av en rekke forfattere og kunstnere som i løpet av det 20. århundre har forholdt seg aktivt til arkeologien som disiplin. Denne relasjonen vil bli ytterlige utforsket i de to neste analysekapitlene, der jeg henholdsvis vil ta for meg varigheten slik den er konfigurert gjennom fortellingen (*Gravgaver*) og gjennom tankebildet (*Stein og speil*).

5 *Gravgaver*

I dette kapittelet vil jeg foreta en analyse av boka *Gravgaver*. Der forrige kapittel tok for seg fremstillingen av tiden gjennom det poetiske bildet, er det fortellingen som her danner brennpunkt for analysen. Gjennom kapittelet vil jeg vise hvordan Ulvens arkeologiske tenkning om tid og materialitet kommer til uttrykk i ulike prosafragmenter. Det dreier seg om en motivisk og narratologisk analyse av fortellemåte og tidsbruk, samt retoriske og tropologiske elementer. Når det er grunn til å rette oppmerksomheten mot de fortelletekniske aspektene i *Gravgaver*, skyldes det måten de konfigurerer den fortalte tiden på. Som vi skal se, er det en tett forbindelse mellom bokas bruk av arkeologiske motiver og de ulike tekstenes tidsangivelser og fortelleperspektiv. En bestemt fokalisering eller en vekslende tempusbruk kan her si vel så mye om tematiske forhold som det et overordnet plottskjema eller personkarakteristikker kan hevdes å gjøre. Generelt kan vi si at fortelling, fortidsform og en ubegrenset arkeologisk forestillingskraft hører sammen. Overalt hvor personene i *Gravgaver* tar sikte på å forestille seg hendelser i fortiden, finner man innslag av fortelling. Tilsvarende kan man si at nåtidsbeskrivelsen ofte opptrer i sammenheng med en mer restriktiv forestillingskraft. I de tekstene der beskrivelsen er den dominerende modus, finnes det som regel lite eller ingen fortidshandling, kun registrering av kjennetegn og egenskaper her og nå.

Det er imidlertid grunn til å minne om at de fleste av Ulvens tekster er sammensatte og har en kompleks struktur. I så måte utgjør mange av tekstene i *Gravgaver* blandingsformer, der den rene nåtidsbeskrivelsen opptrer i samme fragment som fortellinger fortalt i fortid. Dette gir en egen dynamikk til boka, der tekstene beveger seg inn og ut av ulike tider og fokaliseringer. Innslaget av historisk tid, erindret tid og fortalt nåtid produserer en «uren» tid der anakronismen og det utidsmessige er fremtredende. «Allerede det å skrive noe ned er å markere det arkeologiske,» står det i et av fragmentene (PS, s. 24). Et annet sted snakker den navnløse fortelleren om det han kaller «jordens jegløse minne» (PS, s. 79). Dette kan naturligvis forstås som en konvensjonell besjeling av jorden (et tilfelle av prosopopeia), men det kan også ses på som en utvidelse av «minnet» til det ikke-menneskelige og til livløs materie. I vår datatidsalder er det ingenting merkelig ved en slik forståelse, ettersom det nettopp er minnet som gjør det mulig å lagre spor i en prosessor eller en database. Jeg har også så vidt nevnt Buffons idé om jordlagene som «naturens arkiver». På lignende vis kan

man utvide minnet til å omfatte alle mulig spor og avtrykk avsatt i et eller annet lesbart medium. Slik forstås «minnet» først og fremst teknisk og materielt, og ikke kun som et sett med narrative og «kulturelle» overleverings-teknikker. For Ulven er det nemlig ikke noen avgjørende forskjell mellom et lydspor preget i en vinylplate, et fotspor avsatt i en forsteinet leiregrunn eller en erindring prentet i hukommelsen. Når disse sporene så avleses i nåtiden, står vi ikke overfor en «ren» fortid, men snarere denne fortidens forlengelse inn i nåtiden. Dette er et premiss Ulven deler med nyere arkeologi, og som Laurent Olivier knytter til Bergson og varigheten. I boka *Le sombre abîme du temps* skriver Olivier: «Nåtiden er ikke annet enn en åpning mot alle fortider som har gått forut for det aktuelle og satt sitt avtrykk i det. Slik er all arkeologi i realiteten en nåtidsarkeologi» (Olivier, 2008, s. 88).[57] Der man tidligere anså levningene for å muliggjøre en direkte forbindelse til en urørt fortid – i arkeologien kalt Pompeii-premisset[58] – er man seg i dag bevisst at enhver utgraving foregår på et nåtidsplan. Dette gjelder også i høy grad for *Gravgaver*, der minner, spor og levninger undersøkes på bokas nåtidsplan.

5.1 Struktur

Før jeg går i gang med de narratologiske og motiviske analysene av *Gravgaver* vil jeg helt kort skissere det jeg oppfatter som bokas hovedstruktur. Den ble utgitt i 1988 og markerer et skille i forfatterskapet, der Ulven går fra primært å publisere dikt til å utgi prosasamlinger. Førsteutgaven er på 112 sider og består av 75 fragmenter av ulik lengde. Den korteste teksten teller fem ord, mens de

---

[57] «Le présent n'est ici qu'une ouverture, qui s'ouvre sur toute l'épaisseur des passés qui ont précédé l'actuel et qui sont enregistrés en lui. Ainsi, cette archéologie du présent est en fait toute l'archéologie.»

[58] Oppkalt etter en fotnote i en artikkel av den amerikanske arkeologen Robert Ascher (1961, s. 324). Kort fortalt går premisset ut på at fortiden ligger bevart under asken, og at arkeologene ved å grave seg ned i bakken samtidig graver seg tilbake i tiden. Ascher var skeptisk til denne forståelsen av arkeologien, som han mente så bort fra det faktum at de arkeologiske levningene på tidspunktet for utgravingen hadde gjennomgått en rekke endringer som følge av tidens herjinger. Den amerikanske arkeologen Lewis Binford har senere videreført Aschers kritikk, blant annet i artikkelen «Behavorial Archaeology and the 'Pompeii Premise'» (1981) og i boka *In Pursuit of the Past. Decoding the Archaeological Record* (1983). Kritikken av Pompeii-premisset finnes også i Michael Shanks *Re-Constructing Archaeology* (s.m. Christopher Tilley, 1987) og *Experiencing the Past* (1991).

lengste strekker seg over tre til fire sider. Flere av tekstene viser en tydelig sammenheng seg imellom, mens andre synes å stå fullstendig løsrevet og isolert. Slik sett skaper boka forbindelser mellom enkeltscener og -motiver på tvers av de ulike fragmentene, mens andre står alene.

Overordnet er det tre ulike teksttyper i *Gravgaver*: Jeg-fortellinger, fortellinger som omhandler navnløse personer (han, hun), samt beskrivende tekster som tar for seg arkeologiske levninger og andre gjenstander. Persongalleriet er uoversiktlig, og det er tidvis vanskelig å avgjøre hvem eller hva som handler eller fører ordet. Like fullt er det mulig å identifisere flere av personene i boka. Minst to av disse oppgis å være arkeologer. Den ene er en eldre person, som ved siden av å være arkeolog også har skrevet utkast til en historisk Pompeii-roman. Den andre arkeologen er yngre, og i en av tekstene hvor han opptrer, kjører han forbi det gatekjøkkenet som jeg nevnte innledningsvis, der assosiasjonene går til billedkunstneren George Segal og antikkens Pompeii. Utover disse to er det enkelte andre personer som også går igjen i flere av tekstene. De er alle anonyme og lar seg kun identifisere som *typer*: en dranker, et yngre par, en kvinnelig skuespiller, en linedanser. Som så ofte hos Ulven er det ikke personenes ytre kjennetegn og stilling som tillegges størst vekt. Snarere utgjør tekstene små utdrag av deres indre monologer, som i dette jeg-fragmentet:

> Og lenge, uten noensinne (i likhet med de fleste andre) å ha veid et menneskekranium i hånden, uten å kunne la fingeren gli over tårebeinet (vakkert navn! Når ingen tårer felles mer, kommer tårebeinet til syne, sorgløst, ikke før), vokste jeg opp blant utallige tegninger, stikk og fotografier av kranier, sett på anatomiske plansjer, i leksika, forsteinede skaller, i bøker, av såkalte pekingmennesker med digre øyenbrynsbuer, Cro-Magnon-skaller flekket av rødt okerstøv og med tyve tusen år gamle kjeder av muslinger og bjørnetenner rundt halshvirvlene, halvt knuste kranier, en gang båret av innbyggerne i Pompe[i][59] og Herculaneum. (PS, s. 70 –71)

[59] I førsteutgaven av *Gravgaver* (1988, s. 62) står det «Pompei», mens ordet feilaktig er gjengitt som «Pompet» i samleutgaven *Prosa i samling*.

Fortelleren ramser her opp en rekke gjenstander med gjenklang fra andre tekster av Ulven. Dermed er det ikke sagt at det dreier seg om et sammenfall mellom de ulike jeg-fortellerne. At vi ikke kan gå ut fra et slikt sammenfall, blir mer enn tydelig i en annen av bokas tekster, der fortelleren selv er en arkeologisk gjenstand: «Jeg er en krukke. Men jeg kunne også vært en votivgave, en statue eller en gravstein. Jeg er en vase fra arkaisk tid» (PS, s. 87).

Ved siden av jeg-fortellinger og historiske fragmenter inneholder boka også gjengitt tekst. Foruten et utdrag fra Plutarchos' *Livsskildringer med sammenligninger*, finnes Paul Celans dikt «Ein Dröhnen» (PS, s. 34) og tre sitater fra Peter Østbyes oversettelser av de greske tragediene *Orestien, Medea* og *Elektra* (PS, s. 44–45). I tillegg gjengir Ulven et utdrag fra en artikkel om negler i *Store Norske Leksikon* (PS, s. 76). Selv om det er åpenbart at det ikke er Ulven som har skrevet Paul Celans dikt «Ein Dröhnen», eller det lille utdraget fra Aiskylos' *Orestien* («Vil han grave dem opp, blir han skuffet. Hva jorden har drukket, er svunnet og tapt» (PS, s. 44)), er det nærliggende å forstå innlemmelsen av disse tekstene som uttrykk for en overordnet struktur i verket.

Allerede tittelen *Gravgaver* antyder at vi har med en slik storstruktur å gjøre, der hvert enkelt fragment kan leses som del av et større funn. Gravgaver er som kjent gjenstander som i enkelte kulturer blir begravd sammen med den døde. I arkeologien har man antatt at gavene både skulle hjelpe den avdøde på reisen over til dødsriket, og symbolisere makten og rikdommen vedkommende besatt mens han eller hun ennå var i live. Det har også vært vanlig å betrakte gjenstandene som votivgaver ofret til en eller annen guddom. I Ulvens anti-religiøse univers er det lite igjen av disse betydningslagene. De symbolske og funksjonelle aspektene ved gjenstandene er tonet ned til fordel for mer nøytrale beskrivelser. Som Janike Kampevold Larsen påpeker, viser tittelen «assosiativt til bokens hovedstrategi, som er graving, leting, avdekking av ulike lag – både i jorden og i tiden» (Kampevold Larsen, 2013, s. 702). Tekster av ulik art følger på hverandre, der tankerekker og abrupte monologer presenteres side om side med mer nøkterne oppramsinger av gjenstander og arkeologiske beskrivelser. Dette forstår Kampevold Larsen videre som en likestilling av nåtid og fortid: «Det interessante er […] at oppmerksomheten på det som avdekkes og hentes frem i denne arkeologiske tekstbevegelsen, sidestilles med det forhåndenværende og det samtidige. […] Den tidsmessige forskjellen avløses av en rommessig likestilling av materie og elementer» (Kampevold Larsen, 2013, s. 702). Det Kampevold Larsen her gjør er å karakterisere de arkeologiske gjenstandene som en

romliggjøring av tiden. Gjenstandene sidestilles med det «forhåndeværende og det samtidige» i en «rommessige likestilling». Det er ikke vanskelig å finne belegg for denne påstanden i Ulvens egne tekster. Blant annet synes en av de mest gåtefulle formuleringene i *Gravgaver* å dreie seg om en slik romliggjøring av tiden. Her sier fortelleren nemlig at «alle fortidige begivenheter egentlig, slik filosofen 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» (PS, s. 22).

Det er ikke åpenbart hvilken filosof teksten henviser til. Forstår vi utsagnet med henblikk på arkeologiens stratigrafiske metode, utgjør teksten muligvis et bilde på hvordan enkelte funnsteder kan romme levninger fra vilt forskjellige tider innenfor det samme feltet. Leser vi derimot teksten som en henvisning til Bergson, noe jo forblir en mulighet, kan utsagnet tolkes i retning av det virtuelle minnet og varigheten. I så fall viser teksten ikke først og fremst til en spatialisering av tiden, men snarere til minnets tilhørighet i det virtuelle. Som vi husker, finnes det for Bergson ingen erindring som ikke er «knyttet til samtlige av de hendelser som går forut for den, og som følger etter den» (Bergson, 2012, s. 190). I et slikt perspektiv er det nøyaktig like langt fra nået til forrige sekund, som fra nået til forrige årtusen.

5.2 Fortelling i *Gravgaver*

Selv om *Gravgaver* er Ulvens første rene prosabok er det ikke snakk om noen form- eller sjangermessig helomvending. Som Ole Karlsen har påpekt, er det ingen grunn til å overdrive forskjellene mellom sjangrene i Ulvens forfatterskap, ettersom prosaen er «gjennomsyret av en poetisk grunnform» og langt på vei må leses «som var den poesi» (Karlsen, 2003, s. 1). Like fullt er det åpenbart at det finnes forskjeller mellom prosaen og lyrikken også hos Ulven. Den mest påfallende av disse forskjellene er innslaget av fortelling i bøker som *Gravgaver*, *Nei, ikke det* og *Fortæring*. Mens lyrikken overordnet kan leses som mer eller mindre handlingstomme øyeblikksbilder (riktignok av «øyeblikk» som strekker seg over tusener eller millioner av år), er den fortellende prosaen knyttet til det narrative forløpet. Mellom disse to ytterkantene finnes det en rekke blandingsformer, der det fremfor alt er verbtidene som avgjør vektingen av fortelling versus poesi. Fortellingen utspiller seg som regel i fortidsform, mens de mer prosapoetiske tekstene er holdt i presens.

Selv omtalte Ulven overgangen fra lyrikk til prosa som å «flytte fra et utkikkstårn til et palass». Her kunne han ta med «alle assosiasjoner, sidesprang – alle parentesene» (Ulven i Hagen, 1996, s. 269). I samme intervju henviser han til Goethes falske etymologi som skulle tilsi at ordet diktning kommer fra fortetning (*Dichtung*). Der prosaen er ekspanderende, tar lyrikken sikte på kompresjon. Kortprosaen, som Ulven selv kaller tekstene sine, utgjør her en mellomform:

> Den har en fortetning som ligner diktet, men har samtidig en ledighet og en åpenhet som ligner historien. Men prosaen gir også muligheten til å skrive historier, som jeg foretrekker å kalle dem. Historien gir mulighet for visse oppslag som man også finner i romanen, men i konsentrert form. (Ulven i Hagen, 1996, s. 270)

Skulle en forsøke å peke på hva som skiller *Gravgaver* fra Ulvens tidligere bøker kommer en med andre ord ikke utenom *fortellingen*, eller det Ulven kaller historie.[60] For den som har det minste kjennskap til forfatterskapet, er det likevel klart at det ikke dreier seg om helstøpte fortellinger slik vi kjenner fra 1800-tallets episke romaner, med et tydelig definert persongalleri og en aristotelisk fabelstruktur bygget rundt begynnelse, midte og slutt. Når Ulven i prosaen utforsker fortellingen som modus, gjør han det snarere i kraft av fragmentet, som han i intervjuet omtaler som «mer suggestivt enn en omstendelig historie» (Ulven i Hagen, 1996, s. 270). Fortellerteknisk innebærer dette en forskyvning bort fra avrundete narrativer over mot bruddstykker og det uavsluttede. At Ulven selv understreket betydningen av dette skiftet, viser seg gjennom sjangerbetegnelsene han utstyrte prosabøkene sine med. Som sjangermarkører er fragmentarium (*Gravgaver*), historier (*Nei, ikke det* og *Vente og ikke se*), prosastykker (*Fortæring*) og mixtum compositum (*Stein og speil*) egnet til å trekke lesningen i retning av det ufullstendige. Av de seks prosabøkene er det bare *Avløsning* som bærer den mer konvensjonelle sjangerbetegnelsen «roman». Men også her bør det være klart at det ikke dreier seg om en episk roman i tradisjonell forstand. Snarere er boka sammensatt av en rekke ulike monologer,

---

[60] Jeg opererer her og i det følgende med Gérard Genettes begreper fortelling (*récit*), narrasjon (*narration*) og fokalisering (*focalisation*), slik de utvikles i essayet «Discours du récit» (1972).

hvis felles berøringspunkt er nettopp bruddflatene og det fragmentariske, der bokas fortellere «avløser» hverandre.

5.3 Fragment

Fortellingene i *Gravgaver* utgjør altså et «fragmentarium», og i lesningen av boka kan det være hensiktsmessig å skille mellom det fragmenterte og det fragmentariske. Der det førstnevnte peker mot en opprinnelig helhet som er gått tapt, antyder det fragmentariske at det slett ikke finnes noen slik helhet, verken på et nåtidig eller fortidig plan. Helheten har vært splittet fra begynnelsen av og alle forsøk på rekonstruksjon må stå for samlerens egen regning. Dette er ikke bare et trekk ved Ulvens litteratur. Det kan også betraktes som et grunnpremiss i arkeologien, der fortidslevningene svært sjeldent blir overlevert intakt. De er alltid oppstykket, delt og fragmentariske, slik også forfatterne av *Norsk arkeologisk leksikon* (2005) understreker:

> Sentralt i all [arkeologi] står det at materialet er og alltid vil være essensielt fragmentarisk, og at målet for [arkeologien] er å formulere utsagn om fragmentarisk bevarte eller tilgjengelige helheter. Dette er med på å fremheve [arkeologiske] utsagns hypotetiske karakter i enhver sammenheng. (Hedeager & Østmo, 2005, s. 25)

Når det i sitatet veksles mellom det fragmenterte og det fragmentariske, røper det en uavklart holdning til terminologien. For det første slås det fast at ethvert arkeologisk materiale er «essensielt» (dvs. i sitt vesen) fragmentarisk. Videre skriver artikkelforfatterne at målet for arkeologien er å si noe om «fragmentarisk bevarte […] helheter». Ut fra dette kan en slutte at ideen om helheten alltid vil være en hypotetisk størrelse, og at det eneste som umiddelbart er gitt, er det spredte materialet.

Men hva menes da med fragmentarium i Ulvens tilfelle? Viser det til en tapt helhet, eller danner enkelttekstene noe som ikke lar seg tenke som annet enn delt? Selve ordet fragment er avledet av det latinske verbet *frangere*, som betyr å bryte eller brekke. Ifølge den tyske litteraturforskeren Ernst Behler ble ordet «fragmentum» i den latinske antikken aldri brukt om litteratur, men kun i konkret og fysisk forstand, og da som betegnelse på bruddstykker av enhver art. I overført betydning kunne det også brukes om restene av en flåte eller en hær

(Behler, 1985, s. 126). Den litterære bruken av ordet fragment, som betegnelse på et ufullstendig eller oppstykket verk, skriver seg fra renessansen da man begynte å gjenoppdage ufullstendige verk fra gresk og romersk antikk. Litteraturviteren Gert von Wilpert skiller i så måte mellom tre ulike fragmenttyper: 1) Et *historisk fragment*, der man antar at et verk har vært helhetlig, men bare bruddstykker er bevart; 2) et *ufullendt fragment*, der teksten er uavsluttet som følge av ytre årsaker (død, sykdom og oppgivelse av arbeid); og 3) et *intendert fragment* som en bevisst litterær form (von Wilpert, 1987).

Fra og med den tyske tidlig-romantikken skjer det en omvurdering av fragmentet som litterær form. Heretter dreier det seg ikke lenger om tilfeldige avbrudd og ufullstendige overleveringer av fortidige verk. Tvert imot blir fragmentet løftet opp til et bevisst litterært uttrykk og en særlig *erkjennelsesform*. Blant forfatterne som dyrker fragmentformen er Friedrich Schlegel, som i et av de såkalte *Athenäum*-fragmentene (1798–1801) skriver: «Mange av antikkens verker er blitt fragmenter. Mange nyere verk er fragmenter allerede ved deres tilblivelse» (Schlegel, 1967, s. 169).[61]

Dersom vi benytter oss av Gert von Wilperts klassifisering av de tre ulike fragmentformene, dreier det seg i *Gravgaver* om intenderte fragmenter i tidlig-romantisk forstand (kategori 3). Tekstene er åpenbart skrevet og bearbeidet for utgivelse, og er således «fragmenter allerede ved deres tilblivelse». Ulven spiller imidlertid også på de to andre fragmenttypene. Blant annet omhandler flere av avsnittene en navnløs person i Pompeii forut for vulkanutbruddet i år 79. Disse tekstene er svært tilbakeholdne med historisk kontekst, og det er kun gjennom detaljer at vi forstår hvor og når handlingen utspiller seg. Blant annet nevnes Modestus' bakeri (PS, s. 39), hvor det under utgravinger på 1860-tallet ble funnet en mengde forkullede brød i de godt bevarte bakerovnene. Det finnes også henvisninger til et bilde av fruktbarhetsguddommen Priapus (PS, s. 38), kjent fra en freske i familieresidensen Casa dei Vettii som ble reist i tiden før Vesuvs utbrudd i 79.

Etter hvert kommer det frem at Pompeii-fragmentene i *Gravgaver* er skrevet av en arkeolog, som på et eller annet tidspunkt har gitt opp skrivingen: «Slik sluttet utkastet, gitt opp for mange år siden. Underlig å se det igjen, en løs

---

[61] «Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neueren sind es gleich bei der Entstehung.»

bit, lik de alltid ufullstendige funnene han selv gravde frem nå, en historisk roman uten begynnelse og slutt» (PS, s. 44). Fortelleren sammenligner altså sine egne romanfragmenter med arkeologiske levninger. I likhet med levninger er tekstene ufullstendige og uavsluttet, noe som skulle tilsi at de utgjør (fiktive) ufullendte fragmenter (kategori 2).

Et annet sted i boka gjengir Ulven et utdrag fra Plutarchos' *Livsskildringer med sammenligninger*, skrevet rundt år 100 e.Kr. Selve verket har en lang og komplisert utgivelseshistorie, der en rekke ulike versjoner har blitt føyd sammen til en autoritativ utgave (Perrin, 1914). Plutarchos' verk er derfor selv et eksempel på et historisk fragment (kategori 1). Ulvens utdrag er hentet fra Henning Mørlands oversettelse fra 1967, der kildeteksten omhandler den romerske diktatoren og statsmannen Marcus Furius Camillus (ca. 446–365 f.Kr.). Sentralt i Ulvens utdrag er omtalen av de underjordiske gangene som romerne brukte under beleiringen av byen Veii i år 396 f.Kr.:

> Nettopp da skal etruskernes hærfører ha holdt på å ofre i tempelet, og varseltolkeren som så på offerets innvoller skal ha uttalt høylydt at guden ga seier til den som bar dette offer foran seg. Denne uttalelse hørte romerne nede i den underjordiske gangen; de brøt seg straks gjennom tempelgulvet og dukket opp med skrik og våpenlarm. Fiendene ble (PS, s. 96–97; Plutarchos, 1967, s. 97)

Ulvens utdrag slutter nederst på boksiden, midt i en setning som i Mørlands utgave fortsetter på neste side. Her dreier det seg altså om et intendert fragment av et historisk – muligvis også ufullendt – fragment!

5.4 Narratologisk analyse 1: Fokalisering

Svaret på spørsmålet om hvem (eller hva) som utgjør fortelleren i en tekst, er viktig for å kunne foreta en tolkning av det som sies. I retorisk forstand kan vi si at fortellerens *ethos* virker direkte inn på tekstens *logos*. At en forteller kan identifiseres som arkeolog (eller også: som en arkeologisk gjenstand), bidrar til å tydeliggjøre motiver og tematikk i teksten. Det er imidlertid ikke motivene alene som avgjør hvor vidt et forfatterskap som Ulvens kan sies å være arkeologisk eller ikke. Like viktig er *måten* det fortelles på. Det kan derfor være nyttig å gjøre en narratologisk analyse av de ulike teksttypene for å undersøke den arkeologiske

motivbruken og tematikken nærmere. Jeg skal ikke her belyse alle mulige sider ved fortellemåtene, men kun ta for meg noen aspekter ved det som gjelder fokalisering.

Som nevnt finnes det flere ulike fortellere i tekstene, og enkelte steder er det vanskelig å avgjøre hvem eller hva som utgjør fortellerinstansen. For eksempel gir noen av fragmentene seg ut for å være avskrifter av faglitteratur, eller de kan minne om informasjonsmateriell hentet fra et museum eller lignende. Disse tekstene har en nøktern og registrerende tone, der fokaliseringen går mot null og leseren har lite informasjon å henge på fortelleren.[62] Et eksempel på en slik tekst er dette fragmentet, som jeg gjengir i sin helhet:

> Noen av krukkene fra denne tiden er riktignok glatte, uten dekor, men de fleste har en form for mønster som ble trykket inn i den ennå våte leiren. De brukte blant annet snorer tvunnet på forskjellige måter, tynne fugleknokler, kanten av gjellelokk, hjertemuslinger, eller et redskap kalt tannstokk, et beinstykke med en takkete rand i den ene enden. Krukkene ble ofte brukt som gravgaver, satt inn i dyssene eller jettestuene før disse ble lukket med en stor stein foran inngangen. Man kan se hvordan forskjellige stilarter avløser hverandre opp gjennom tidene. Fra 3400 til 2800 f.Kr. sondrer man mellom syv forskjellige faser. De tidligste leirkarene har enkle avtrykk av negler. (PS, s. 75)

Teksten mimer åpenbart oppslagsverket, der den leksikale stilen heller enn å fokusere på fortellerens tanker og følelser, formidler informasjon om gjenstandene som beskrives. At teksten for det meste er beskrivende, utelukker imidlertid ikke at den også inneholder elementer av fortelling. Setningen som begynner med «Krukkene ble ofte brukt som gravgaver» er i så måte et uttrykk for hvordan fortellerinstansen skaper forestillinger om en fortidig bruk av gjenstandene. Det er verdt å legge merke til at verbtiden her og i den foregående

---

[62] Genette skiller i essayet «Discours du récit» mellom tre former for fokalisering: 1) nullfokalisering (*focalisation zéro*), forstått som en allvitende forteller, 2) intern fokalisering (*focalisation interne*), forstått som et (delvist) sammenfall mellom fortellerperspektiv og person/aktant, og 3) ekstern fokalisering (*focalisation externe*), forstått som en utenfra observerende fortellerinstans uten innblikk i personenes/aktantenes indre liv (Genette, 1972, s. 206–209).

setningen skifter fra presens til preteritum. Det fortellende elementet er kanskje minimalt, men det innebærer like fullt en handlingssekvens.

Det gjelder for de fleste oppslagsverk så vel som for musealt informasjonsmateriell at teksten har en ekstern fokalisering, der det som beskrives og det som fortelles formidles fra en utenforstående instans. Så også i *Gravgaver*, der en rekke fragmenter legger seg tett opptil den encyklopediske stilen. I andre fragmenter er fokaliseringen nemlig langt mer intern, ofte i form av fri indirekte stil. Denne fortellerteknikken muliggjør at vi som lesere både får ta del i personenes indre tanker og følelser, samt har en mulighet til å se dem utenfra. Overordnet kan vi hos Ulven si at en fokalisering som ligger tett på en person gjerne formidler bilder og fortellinger om fortiden – både den egne, personlige fortiden, og en større historisk fortid. En hovedtendens i *Gravgaver* er i så måte at graden av ubegrenset arkeologisk forestillingskraft, forstått som evnen til å forestille seg en fortidig livsverden løsrevet fra levningene, øker samtidig med at fokaliseringen internaliseres og personifiseres. Et eksempel på dette er de nevnte utdragene fra den historiske romanen med handling lagt til Pompeii. I et av disse fragmentene kommer hovedpersonen over et nedgravd glassbrott i hagen:

> Han hadde pirket i bakken med staven, en liten støvsky fra den tørre jorden, noe turkisgrønt blinkende der, et konvekst glassskår, en halv tut; han pillet borti det så det løsnet (han hadde aldri husket dette hvis det ikke var for det som hendte siden), det var kanskje en bit av en oljeflaske, en gang hadde noen helt olivenolje over seg fra den tuten, gnurt seg omhyggelig med det krumme skrapejernet etterpå, kanhende en av forfedrene hans, som nå selv ble oppbevart i en liten krukke i det underjordiske columbariet, hvor han selv, etter all sannsynlighet, ville bli satt inn om kort tid, i en ledig nisje. (PS, s. 42–43)

Hovedpersonen har funnet en fortidslevning og straks begynner å forestille seg fortiden gjennom denne. Det er snakk om fri indirekte tale, der fokaliseringen ligger tett på hovedpersonens egen forestillingsverden og synsvinkel. Dette kommer tydelig frem i måten teksten gjengir mannens opplevelse av situasjonen på, gjennom en elliptisk form som legger beskrivelsene tett på hans egen sansing («noe turkisgrønt blinkende der, et konvekst glassskår, en halv tut»). Mannen forestiller seg videre hvordan «noen» har helt olje fra den opprinnelige flasken

og «gnurt seg omhyggelig med det krumme skrapejernet etterpå». Ordet «gnurt» og detaljen med det krumme skrapejernet signaliserer en erfaringsnær innlevelse i fortiden fra fortellerens side, der glassbrottet fungerer som et prisme den aldrende mannen kan skue inn i fortiden med. Videre hintes det til en oppklarende hendelse som ligger frem i tid («hvis det ikke var for det som hendte siden»). I tillegg forutser mannen hvordan han selv, «om kort tid», vil dø og bli plassert i en nisje i kolumbariet.[63]

Dersom vi ser tilbake på den innledende diskusjonen om forholdet mellom historisk og arkeologisk litteratur (kap. 1), er det lett å se at Ulven her benytter seg av stiltrekk fra begge typer. Pompeii-fragmentene i *Gravgaver* lener seg tydelig på den historiske romanen, ved at handlingen utspiller seg i en fjern fortid uten forbindelser til nåtiden. Det historiske handlingsrommet i fragmentene er riktignok ikke lukket rundt en historisk presens, men innebærer også tilbakeblikk på fortiden og proleptiske foregripelser av hovedpersonens fremtid. Dertil kommer det naturligvis at selve fragmentet er av nyere dato, skrevet av en arkeolog som gjenleser dem på nytt i bokas nåtidsplan. Til forskjell fra den historiske romanen er den arkeologiske litteraturen en typisk *nåtidslitteratur*, der fortiden utforskes gjennom materielle levninger *her og nå*. Slik griper de ulike tidene inn i hverandre og danner en kompleks vev av ulike epoker, perioder og øyeblikk.

Denne sammenblandingen er knyttet til det som i narratologien går under navnet *anakroni*, forstått som tidslige forskyvninger mellom fortelletiden og den fortalte tiden. I *Gravgaver* veksles det stadig mellom forskjellige tider, noe som slett ikke er uvanlig i fortellende tekster. Et typisk innskudd er i så måte den lille konstruksjonen «nå, etterpå», som gjentas hele 24 ganger i løpet av boka. Formuleringen forekommer ikke noe annet sted i forfatterskapet, og det er naturlig å betrakte den som et særmerke for *Gravgaver*. Ettersom det dreier seg om en såpass spesiell konstruksjon, vil jeg i det følgende se nærmere på noen av fragmentene hvor den opptrer. For å tolke fragmentene er det nødvendig å trekke inn litt handlingsreferat, noe som truer med å gjøre lesningene omstendelige. Jeg håper like fullt at den omstendelige fremgangsmåten vil tydeliggjøre den analytiske gevinsten ved nærlesingen.

---

[63] Columbarium: gravanlegg for askeurner, hovedsakelig fra den første keisertid, fra Augustus til Claudius (31 f.Kr.–54 e.Kr.).

5.5 Narratologisk analyse 2: Fortalt tid

I det aller siste fragmentet i *Gravgaver* står en navnløs person (også det en arkeolog) og skuer utover en skybelagt himmel mens han tenker tilbake på en reise han selv har foretatt til Italia. I løpet av reisen besøkte han blant annet utgravningene i Pompeii: «Han husket (nå, etterpå) noe fra en reise til Italia, tilsynelatende et slags skap av stein, men selvfølgelig et husalter, som i nesten alle romerske hjem fra antikken, hvor det en gang hadde stått bilder av penatene, små statuetter» (PS, s. 113). Som vi ser, opereres det her med fri indirekte stil. Selve narrasjonen foregår i fortidsform (preteritum) og veksler mellom fortellingens nåtid og den gjenfortalte tiden. Fokaliseringen er stort sett intern, hvilket vil si at den sammenfaller med perspektivet til personen det fortelles om. Det lille adverbet «selvfølgelig» fungerer i så måte selvrefleksivt og plasserer fokaliseringen hos arkeologen, som dermed foretar en lett korrigering av sin egen assosierende fortolkning av den erindrede gjenstanden (et husalter heller enn et skap).

Viktigere enn denne korrigeringen er imidlertid at det i én og samme setning opptrer tre ulike tider: fortellingens nåtid (der arkeologen står og ser utover landskapet), den gjenfortalte tiden (reisen til Italia) og den historiske tiden (romersk antikk). Fortelleteknisk har vi altså å gjøre med et eksempel på anakroni, nærmere bestemt en dobbel forekomst av det som i narratologien går under navnet *ekstern analepse*.[64] Å si at analepsen er ekstern, betyr at hendelsen det fortelles om har sitt fulle forløp utenfor fortellingens nåtidsplan. Slik sett er tidsavstanden fra fortellingens nåtid til første analepse (reisen til Italia) noen år, kanskje så mye som et halvt menneskeliv. Tidsavstanden til andre analepse (den romerske antikken) er på sin side et par tusen år og strekker seg langt forbi hovedpersonens eget livsløp.

Denne formen for formidling mellom de ulike tidene må sies å være nokså ukontroversiell: En reise gjenkalles i minnet og danner utgangspunkt for en refleksjon om en religiøs skikk fra antikken. Et par sider ut i fragmentet kompliseres imidlertid tidskonfigurasjonen. Gjennom små tilbakeblikk får vi her vite at den aldrende arkeologen har mistet sin kone. Det er flere forhold i teksten som tyder på at hun har blitt rammet av en ulykke, og at hun kan ha gått bort. Blant annet brytes prosaen opp av en serie innskutte setninger med referanser til

---

[64] Av gresk *analambanein*, som betyr å gripe tilbake.

antikke dødsforestillinger: «Å dødsgudens hall og Persefones hjem! Å Hermes som fører oss ned under jord! Å hør meg, du mørke forbannelsens dis og blodhevnens vetter av gudenes ætt» (PS, s. 114). Etter disse små utbruddene, der fortelleren med ett er personal, vender teksten igjen tilbake til den autorale forteller med intern fokalisering. Nå tenker arkeologen tilbake på den dagen hvor hans kone ble fraktet til sykehuset. Hun skal da ha plassert parykken sin på hagebordet og han skal ha lagt sitt eget gebiss ved siden av. Fortelleren forestiller seg («nå, etterpå») hvordan gebisset og parykken ville kunne komme til å fremstå for en utenforstående:

> De var blitt liggende der, gjenglemt i forvirringen, til utpå ettermiddagen, da han var tilbake fra sykehuset, og solen sto støvete inn over bordet, så det skinte i de litt for blanke hårene av kunststoff, mens begge protesers slagskygger hadde løst seg ut fra skyggen av huset, stilleben og solur samtidig, i sollyset og sommerheten hvor kalde lyddråper av fuglekvitter stundom drysset. (PS, s. 115)

Akkurat som i Webernvariasjonene finner vi her et synestetisk bilde på lyd, nemlig «lyddråper av fuglekvitter». Deretter skifter med ett tonen i teksten og en ny verbtid bringes inn. Fra et punktum til det neste endres tempus fra fortalt fortid til gjenstander beskrevet i nåtid:

> Det skinner i de gulhvite tennene; bare den innerste jekselen i underkjeven mangler, mens hele hodeskallen er fullkomment bevart, forseglet i profil, i den (nå steinharde) pyroklastiske massen som sprøytet over dem med en hastighet på hundre kilometer i timen, der de lå sammenkrøpet, hele kroppen fortrukket av skrekk og hjelpeløse forsøk på å verge seg, under buegangene i muren nede ved stranden, og noen centimeter fra munnen kommer hånden til syne i den kornete tefraen, kanskje løftet til beskyttelse, ihvertfall knyttet, for de to ytterste fingerleddene er usynlige, bøyd innover i massen. (PS, s. 115)

Vi befinner oss altså fortsatt i det samme fragmentet. Den siterte passasjen åpner i presens, med en beskrivelse av gebisset som plutselig inngår i en hodeskalle bevart etter et vulkanutbrudd. Det nevnes ikke direkte at det er utbruddet fra Vesuv det er snakk om, men dette lar seg forstå ut ifra den videre konteksten.

Deretter endrer teksten på ny tidsangivelse, ved å bevege seg tilbake en refererende fortid der ofrene for vulkanen «lå sammenkrøpet, hele kroppen fortrukket av skrekk». Ved å assosiere fra den eldre kvinnens gebiss til en hodeskalle i Pompeii, trekker fortelleren inn den historiske tiden. Og enda viktigere: Det skjer gjennom bruk av en ubegrenset arkeologisk forestillingskraft, forstått som en evne til å forestille seg en fullført fortidig hendelse løsrevet fra de materielle levningene.

I dette fragmentet, som er bokas siste, har vi altså å gjøre med tre ulike tider: den historiske tiden (antikkens Pompeii), den gjenfortalte tiden (reisen til Italia) og fortellingens nåtidsplan («nå, etterpå»). Avsnittet, og boka som sådan, avsluttes med en kalendarisk konstatering av utbruddet i Pompeii: «Den eksakte datoen for katastrofen er kjent» (PS, s. 116). Gjennom den komplekse tidsbruken viser fragmentet en tydelig sammenstilling av fortid og nåtid. Denne sammenstillingen kan leses som et eksempel på det Ricoeur kaller litteraturens konfigurasjon av den fortalte tiden. Som nevnt innledningsvis er det et hovedanliggende for Ricoeur at litteraturen gjennom fortellingen formidler mellom den opplevede tiden og den historiske og «kosmiske» tiden. Ifølge Ricoeur foregår denne formidlingen på tre ulike vis, nemlig som kalendertid, generasjonsfølger og overlevering av materielle spor. Mens kalenderen baserer seg på himmellegemenes forflytninger og slik sett «bygger en bro […] mellom levd tid og kosmisk tid» (Ricoeur, 1985, s. 190), fungerer generasjonsfølgen (*suite des générations*) som en bevaring av kollektive minner og erfaringer gjennom muntlig overlevering (Ricoeur, 1999, s. 168). I den tredje kategorien – overlevering av materielle spor – forlenges fortiden inn i nåtiden i form av levninger og arkiver. Alle disse tre formidlingene er virksomme i *Gravgaver*, ofte innad i samme fragment. Det boka synes å utsi på et overordnet plan er dermed at nåtiden kan betraktes som samtidig med alle tider, at den ikke utgjør en privilegert aktualitet overfor de tilbakelagte tidsaldrene. Tvert imot er nåtiden helt og fullt innspunnet i de ulike fortidene, som fortsetter å henvende seg i form av minner og levninger, men også i form av det kollektive minnets videreføring av fortiden i form av fortellinger og forestillinger. At dette skjer innenfor en såpass komprimert fragmentform gjør det igjen nærliggende å tenke på det overfor siterte utdraget, der fortelleren påpeker at «alle fortidige begivenheter egentlig [...] er nøyaktig like langt fra hverandre» og at det som «skjedde for et minutt siden ikke mindre fortidig enn det som skjedde for to tusen år siden» (PS, s. 22).

5.6 Narratologisk analyse 3: Beskrivelse

En betydelig andel av tekstene i *Gravgaver* består av beskrivelser uten særlig innslag av handling. Med beskrivelse mener jeg her en skildring av en gjenstand, person eller tilstand med hovedvekt på det visuelle, det taktile eller det lydlige. Mens fortellingen er handlingsbasert og utfolder seg i tiden, er beskrivelsen rettet mot ytre kjennetegn og egenskaper her og nå. Jeg ser imidlertid ikke noe sterkt motsetningsforhold mellom de to teksttypene. Snarere dreier det seg i Ulvens tilfelle om to ulike fortellemåter eller *modi*.

I det 20. århundrets litteraturteori har det vært gjort mange forsøk på å avklare forholdet mellom fortelling og beskrivelse. Dels har de blitt betraktet som motsetninger, dels som komplementære elementer innad i narrasjonen. Innenfor teoretiske retninger der den narrative teksten behandles som et integrert hele, altså som en samlende struktur som skal eller må underordne seg enkeltdelene, er beskrivelsen ofte blitt møtt med skepsis, ettersom dens funksjon i fortellingen ofte blir tolket som ornamental. For eksempel mente Georg Lukács i essayet «Erzählen oder Bechreiben?» (1936) at beskrivelsen står i et motsetningsforhold til fortellingen. Hovedinnvendingen til Lukàcs var at beskrivelsen fremstiller alt på et samtidig plan, men at denne samtidigheten er falsk og beror på et avbrudd eller stillstand i fortellingens gang (Lukács, 1977, s. 201–204).

Også innenfor den strukturalistiske tekstanalysen til Greimas (1966) og Todorov (1969) ble beskrivelsen ansett for å være et problem, ettersom den ikke umiddelbart kunne tilskrives noen tydelig narrativ funksjon. For Roland Barthes ble denne problematiseringen et utgangspunkt for å fremheve for den «unyttige» detaljen i beskrivelsen. Ifølge Barthes utgjør nemlig beskrivelsene «en skandale» fra strukturens synsvinkel, ettersom de «synes å skulle tilfredsstille et *luksusbehov* hos fortellingen, som er ødsel nok til å strø om seg med ‹unyttige› detaljer og således øke omkostningene ved den narrative informasjon» (Barthes, 2003, s. 74). For Barthes reiser tanken om beskrivelsens unyttighet spørsmålet om det virkelig er slik at alt i en fortelling er betydningsbærende? Og i motsatt fall: Hvis det er noen betydningsløse rester til overs i teksten, hva slags «betydning» har i så fall denne betydningsløsheten?

Kanskje er det først med den systematiske narratologien etter Genette at beskrivelsen har fått sin tydelig definerte plass i forhold til fortellingen. Ifølge Genette må beskrivelsen nemlig betraktes som et aspekt ved narrasjonen,

ettersom han anser begge modiene for å være former for representasjon eller etterligning (*mimesis*). Der fortellingen etterligner hendelser i deres tidslige rekkefølge, utgjør beskrivelsen en representasjon av gjenstander som er samtidige og plassert ved siden av hverandre. I artikkelen «Frontières du récit» (1969) skriver han:

> [F]ra representasjonsmåtenes ståsted er det å fortelle en hendelse og beskrive en gjenstand to lignende operasjoner, som setter i spill de samme ressursene i språket. Den viktigste forskjellen er kanskje at fortellingen, gjennom den temporale suksesjonen i fremstillingen, gjenoppretter den likeså temporale suksesjonen i hendelsene, mens beskrivelsen i suksesjonen må modulere representasjonen av gjenstander som er samtidige og sidestilte i rommet. (Genette, 1969, s. 60)[65]

I dette minner Genette for så vidt om Lukács, som også vektla samtidigheten i beskrivelsen. Men til forskjell fra Lukács ser han ikke dette som problematisk i forhold til fortellingens gang. Snarere er det ifølge Genette slik at det ikke finnes narrative tekster uten beskrivelse. På den annen side finnes det heller ingen rene deskriptive sjangre (kanskje med unntak av manualer, lovsamlinger og bruksanvisninger). Selv den franske nyromanen, som gjennom nøkterne beskrivelser forsøkte å fri seg fra «fortellingens tyranni», fremstår ifølge Genette som et forsøk på å «konstituere en fortelling (en *historie*) nesten utelukkende ved hjelp av beskrivelsen» (Genette, 1969, s. 59). Ifølge Genette kan beskrivelsene hos en nyromanforfatter som Alain Robbe-Grillet betraktes både som en «spektakulær fremheving av den beskrivende funksjonen» og som «en slående bekreftelse på dens narrative endemål» (Genette, 1969, s. 59).

Og her er vi ved kjernen av beskrivelsens rolle slik den fremstår for Genette. Den er simpelthen et aspekt ved narrasjonen og inngår i fortellingens narrative endemål. Dette vil jeg også hevde er tilfelle med Ulvens tekster. Her er

---

[65] «[D]u point de vue des modes de représentation, raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage. La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace.»

både den temporale suksesjonen i fortellingen og beskrivelsens sidestilling av gjenstander i rommet sentrale innslag. Som forfatter står han åpenbart i gjeld til flere av de franske nyromanforfatterne (så som Samuel Beckett, Michel Butor, Claude Simon og Robbe-Grillet), og det er ikke vanskelig å se at Genettes diskusjon av beskrivelsen også har gyldighet for en bok som *Gravgaver.* Sammenfallet mellom Ulven og de franske nyromanforfatterne beror i stor grad på eksessiv bruk av beskrivelse og en nedtoning av de narrative hendelsesforløpene.

Så langt har vi forsøkt å plassere beskrivelsen i henhold til fortellingen og dens narrative grunnmodus. Vi har sett at beskrivelsen ikke nødvendigvis trenger å forstås som en motsetning til den handlingsrettede narrasjonen, men at den snarere inngår som et aspekt ved denne. I det videre vil jeg forsøke å nyansere selve begrepet om beskrivelsen ytterligere. For å gjøre dette vil jeg diskutere Mieke Bals narratologiske tekster i boka *Narratology* (1999), som kan forstås som en videreføring av Genette, men med en nokså klar nyansering. En slik nyansering mener jeg vil bidra til å tydeliggjøre beskrivelsens funksjon i Ulvens arkeologiske forestillingskraft.

I tråd med Genette synes Bal simpelthen å gå ut ifra at beskrivelsen inngår i den narrative veven og ikke bør tilskrives noen egen status utenfor denne. Selve beskrivelsen definerer hun som et tekstfragment der ulike gjenstander (*objects*) blir tilskrevet bestemte egenskaper (*features*). En tekst er beskrivende når denne funksjonen er den dominerende (Bal, 1999, s. 36). Selv kan jeg godt tilslutte meg denne definisjonen, selv om jeg nok vil fremheve at det i Ulvens tilfelle dreier seg om ulike modi, og at både fortellingen og beskrivelsen kan veksle mellom å være dominerende i én og samme tekst. Grunnen til at jeg likevel ønsker å ta med meg Bals definisjon i diskusjonen av beskrivelsen, er at hun foretar en tydelig inndeling av de ulike beskrivelsesmåtene.

Overordnet skiller Bal mellom seks ulike former for beskrivelse, der «den metonymiske metaforen» er en av variantene.[66] Denne beskrivelsen utgjør til sammen én stor metafor, der de ulike enkeltelementene er forbundet gjennom motivisk likhet som bygger opp under den samlende metaforen. Eksempler på en

---

[66] De seks kategoriene er: 1) The referential, encyclopaedic fescription, 2) the referential-rhetorical description, 3) metaphoric metonymy, 4) the systematized metaphor, 5) the metonymic metaphor, og 6) the series of metaphors (Bal, 1999, s. 42–43).

slik metonymisk metafor kan være to fragmenter i *Gravgaver,* der jeg-fortelleren skildrer en innspilling av Johannes Brahms' *Tragische Ouverture*. Disse fragmentene inneholder en rekke beskrivelser av lyd, ofte i form av billedrike sammenligninger (similer). Blant annet sammenlignes musikken med «det lumre blåmørket mellom to tordenbrak» og «en eksploderende bygning [som] er på nippet til å rase sammen». Videre beskrives lyden som «en luksusheis» på vei ned i «et hav av støv som skummer og lukker seg over den. Som applaus» (PS, s. 19).

Som vi ser av sitatet, er det snakk om en metonymisk glidning innad i metaforkjeden. Bildene holdes sammen av en motivisk likhet, der lyden av konsertopptaket sammenlignes med en eksploderende bygning som er i ferd med å rase sammen, for så å beskrives som en heis på vei ned i støvet og til sist som applaus.[67] *Gravgaver* inneholder imidlertid også en rekke tekster med mer nøkterne beskrivelser, som ligger tettere opptil den leksikale skrivestilen Bal omtaler som «encyclopedisk-referensiell». Vanligvis er det få språklige figurer i denne typen tekst. Stilen er referensiell og vekten ligger på saklighet og nøytralitet. Samtidig er det tydelig at det også her sniker seg inn troper og vendinger med billedlige, overførte betydninger. Et eksempel på dette er en suite av fire fragmenter der Ulvens forteller foretar en anatomisk og arkeologisk klassifisering av hodeskaller. I det første av disse fragmentene vises det til en lærebok hvor det etableres en etymologisk forbindelse mellom hodeskallen og leirkrukken. Stilen er didaktisk og encyclopedisk-referensiell:

> En lærebok i semantikk forteller at det moderne franske ordet for «hode» kommer fra det latinske *testa*, som betyr «leirkrukke», og at ordet opprinnelig var et uttrykk for folkelig humor og ironi, men at parodien etterhvert fortrengte det seriøse ordet fullstendig, slik at denne nye betegnelsen i sin tur fikk en helt nøytral klang. (PS, s. 77)

Forestillingen om hodeskallen som en beholder videreføres i de påfølgende fragmentene. Det samme gjør den etymologiske forbindelsen mellom hode (*tête*)

---

[67] Litt kryptisk heter det hos Bal: «The elements are contiguously related to each other. The form a coherent description which, taken as a whole, is the comparison of an object which is compared to it» (Bal, 1999, s. 43).

og krukke (*testa*), slik at de fire fragmentene til sammen danner en helhetlig kjede av termer og motiver. I det umiddelbart påfølgende fragmentet, som teller fire linjer, foretas det en oppramsing av ulike typer funn av menneskelige etterlatenskaper der hodeskallen er mer eller mindre intakt: «*Cranium* betegner et funn av det fullstendige kraniet, *calvarium* er en skalle hvor underkjeven mangler, *calvaria* en hjerneskalle uten ansiktet, og *calva* står for det minimale funn, kraniekalotten. Betegnelsene er hentet fra det døde språket latin» (PS, s. 77). Den siste setningen er typisk for Ulven, i og med at den nøytrale, osteologiske beskrivelsen etterfølges av en mer metaforisk bemerkning om «det døde språket» latin. Her kan det naturligvis innvendes at uttrykket langt på vei er blitt en katakrese, og at det ikke lenger skal forstås billedlig. Like fullt lades setningen med ekstra betydning når den står i direkte sammenheng med menneskelige etterlatenskaper.

I neste fragment, som er det tredje i suiten, går teksten enda lenger i retning av en slik billedliggjøring. Her bringes det også inn et narrativt element, ved at fortelleren situerer scenen det fortelles fra, i et museum. Beskrivelsen forflytter seg her fra det encyklopedisk-referensielle til det Bal kaller det «retorisk-referensielle», hvis typiske form er guideboka:

> I dette museet kan man se en neolittisk calva som er tydelig slitt langs de uregelmessige kantene, og sannsynligvis har vært brukt som en slags skål, for eksempel til å drikke vann av, som en øse. Først var denne skallen altså fylt med hjernemasse, så med vann, så med jord, og så med luft, som om disse suksessive formene for materie var likestilte, like velkomne, like gyldige. Inntil et visst tidspunkt var det noen som tenkte under denne kraniekalotten, et menneske, en som kunne si sitt eget navn, men som nå må nevnes utenfra, redusert til gjenstand. (PS, s. 77)

Teksten begynner i presens og har en nøktern, registrerende stil. Den nokså saklig konstaterende fortellestemmen oppgir simpelthen at hodeskallen først har vært fylt med hjernemasse, så med vann og jord, og til slutt luft, «som om disse suksessive formene for materie var likestilte». For fortelleren er det ingen avgjørende forskjell mellom de ulike materialene og stadiene, de er alle «like velkomne, like gyldige». At det likevel har skjedd en forandring i den utstilte calvaen, blir åpenbart i neste setning. Her påpeker fortelleren at det på et gitt tidspunkt må ha eksistert et menneske som tenkte «under denne kraniekalotten»

og som kunne utsi sitt eget navn. Med tiden er kraniet blitt en anonym gjenstand som «må nevnes utenfra». Det er dette som blir forteller-arkeologens oppgave. Denne er på sin side mer personifisert enn i de to foregående fragmentene, noe som viser seg med innslaget av det lille ordet «altså» i setningen «Først var denne skallen altså fylt med hjernemasse […]». Som fyllord vitner det lille adverbet om en mer selvrefleksiv forteller enn hva tilfellet er i de to foregående tekstene.

I det fjerde fragmentet i suiten er vi igjen tilbake i den encyklopedisk-referensielle modusen, selv om det spekulative og fortellende innslaget også er til stede her. Teksten bringer videre sammenligningen mellom hode og krukke som ble etablert i første del:

> På overflaten av alle skaller finnes de takkete sømmene, suturene, som om kraniet også fra først av var en samling skår, en knust krukke føyd sammen for å fylles med et jeg, og siden tømmes for det igjen; kraniet som en relativt uforanderlig form til å fylle med ulike personligheter fra ulike tider. Hos fosteret kalles disse fugene fontaneller; de er ennå åpne, og skal sikre at fosterets hode ikke skades eller blir sittende fast på veien gjennom fødselskanalen. Siden lukker de seg. (PS, s. 77)

Ser vi nærmere på forholdet mellom verbtidene og fortellemåtene i disse fire fragmentene, blir det tydelig at presens-formen heller mot beskrivelse og nøktern notasjon, mens fortidsformen i langt større grad er spekulativ og innlevende. Som jeg allerede har vært inne på, er det i *Gravgaver* en gjennomgående tendens til at fokaliseringen internaliseres når den arkeologiske forestillingskraften blir mindre restriktiv. I tekstene synes det samtidig som om det retoriske registeret gradvis utvider seg i retning av det billedlige og den overførte betydning. Metaforene kjedes sammen og danner betydningskomplekser som strekker seg utover den rene notasjonen. Dette gjelder også for et annet fragment i boka, der den navnløse fortelleren snakker om funn av krukker, vaser, beinrester og skjeletter. Også her er tonen nøktern og osteologisk, på grensen til det encyklopediske:

> I likhet med krukker og vaser blir også kranier ofte funnet i mer eller mindre diffundert tilstand, somme tider blandet med rester av andre kranier eller skjelettdeler, eller endog knokler av dyr, slik at grensen

> mellom individene, eller mellom mennesker og dyr, forekommer utvisket, selv om den ble skarpt opprettholdt mens de var levende organismer, omtrent som om det skulle finnes et underjordisk lager av udifferensierte knokler som individene (dyr og mennesker) ble satt sammen av, for siden å legges tilbake i lagerets mørke og uryddige binger, nærmest slik man legger av de løse blytypene i en gammeldags grafisk sats når teksten er trykt, men i tilfeldig orden. (PS, s. 76)

Beskrivelsen er utpreget metaforisk, der fortelleren snakker om «et underjordisk lager» av sammenblandete gjenstander og levninger. Disse levningene sammenlignes videre med blytypene i en grafisk sats, plassert «i tilfeldig orden». Likheten her er metaforisk snarere enn metonymisk, idet den spiller på en sammenligning av de arkeologiske objektenes materielle avtrykk og deres grafiske lesbarhet i jorden. Similen er systematisk og antyder en likhet mellom arkeologiske funn, trykking og lesing av tekst. Ulvens typografiske minne oppbevares i et underjordisk lagers «mørke og uryddige binger».

5.7 Arkeologisk forestillingskraft 1: Palimpsest

Når Ulven sammenligner de arkeologiske levningene av skjeletter med blysatsen i en grafisk trykk, reaktiverer han en gammel forestilling om minnet som skrift. I dialogen *Theaitetos* sammenligner Platon menneskets hukommelse med en skrivetavle av voks (Platon, 2006). Mer enn 2 000 år senere utvikler Freud denne analogien videre i den lille teksten «Notiz über den ‹Wunderblock›» (1924). Her skriver Freud frem et slående bilde på hukommelsesapparatet, som han sammenligner med en skriveblokk av voks. Ved å prege blokken med en spiss gjenstand gjennom en overflate av celluloid, lagres avtrykket i voksen. I motsetning til skriveblokken av papir, kan avtrykkene lagres over hverandre uten at de behøver å viskes ut. I stedet danner de en lagvis oppsamling av tidligere spor som det er vanskelig å skille fra hverandre, men som like fullt varer ved (GW, 14, s. 3–8). I dette avsnittet vil jeg se nærmere på forestillingen om minnet som skrift, nærmere bestemt den lagvise bevaringen av ulike tidssjikt som kjennetegner *palimpsesten*. Dette vil jeg gjøre ved å krysslese det allerede åpningsavsnittet i Ulvens *Gravgaver* med Rolf Jakobsens dikt «Byens metafysikk». Som vi skal se, er en rekke likeheter (og avgjørende forskjeller!) mellom de to tekstene, som kan bidra til å kaste lys over Ulvens konfigurering av

tiden. Både Ulvens forteller og Jacobsens diktjeg foretar dykk ned i bakken, der det åpenbarer seg en heterogen verden.

Palimpsesten viser vanligvis til gjenbruk av pergament og papyrus der lag av tidligere tekst er synlig gjennom nye tilføyelser. Det er imidlertid ikke bare filosofene, litteraturviterne og psykologene som benytter seg av denne analogien med skrift og ulike lag. Det gjør også minneforskere og arkeologer som Douwe Draaisma (2000, s. 46), Andreas Huyssen (2003, s. 72–84) og Laurent Olivier (2008, s. 193–220). Denne flyttingen av begreper og forestillinger fra en diskurs til en annen, fra en disiplin til den neste, kan ses på som en av grunnoperasjonene innenfor humanvitenskapene, slik Mieke Bal gjør i boka *Traveling Concepts in the Humanities* (2002). Utfordringen ved en slik overføring ligger i å gjøre begrepene operative i henhold til analysen. Dette gjøres gjennom forsøk på redefineringer og forhandlinger med den allerede etablerte bruken. Dette gjelder også for palimpsesten, som i arkeologisk sammenheng betegner sammenblandingen av flere ulike tidssjikt i ett og samme funnsted. Lewis Binford demonstrerer dette når han i boka *In Pursuit of the Past* (1983) skriver om funnet av rester fra en tidligere bosetning i Anavik Springs, Alaska:

> In fact, the continuous scatter is not remains of one occupation by one group at one time, but represents the re-use of the location over a period of at least 100 years. Since the remains of the many separate occupations over this long period of time overlap with each other, the result is an enormous palimpsest of archaeological materials. (Binford, 1983, s. 119)

Overlappingen og gjenbruken gjør at de ulike levningene og funnene glir over i hverandre og danner en kontinuitet. Det er altså ikke mulig å skille nøyaktig mellom de ulike tidssjiktene, ettersom de foreligger samtidig og griper inn i hverandre. Dette er også et tydelig trekk ved flere av Ulvens tekster. Som jeg allerede har vært inne på i kapittelet om varigheten (kap. 3), åpner *Gravgaver* med en tekst der en navnløs fortellerinstans «ser» gjennom bakken og ned i jorda. Som tilfelle av arkeologisk forestillingskraft avdekker dette blikket en palimpsest av ulike gjenstander plassert over, under og ved siden av hverandre. For å friske opp hukommelsen, leser vi teksten en gang til:

> Hver dag gående oppå fem tusen to hundre og femtifem rester av kylling, tre hundre sauelår, et ubestemt tusentall potteskår, et dusin forfalskede

> terninger, en påfugl, seks hundre og tretten muslinger, en pose med kobbermynter, to hundre og femti hårbørster, fragmenter av en kongelig hjelm, et marsvinskjelett, en keramikkovn, rester av en mur, atskillige havskilpadder, et verksted for pipehoder, samt talløse andre ting, hver dag, uten å vite om dét der nede under dem, under surret av stemmene deres og dameskoenes klaprende hæler. (PS, s. 19)

Teksten er i bokstavelig forstand et eksempel på det litterære virkemiddelet *in medias res*, som ordrett oversatt betyr «midt inne blant tingene». In medias res er imidlertid ikke bare navnet på et litterært virkemiddel. Det betegner også et av grunnpremissene i det arkeologiske arbeidet, noe de fire arkeologene Olsen, Shanks, Webmoor og Witmore understreker i boka *Archaeology. The Discipline of Things* (2012). Her de skriver at det arkeologiske arbeidet begynner «in medias res: by jumping—or rather being thrown—into the thick of things» (Olsen, Shanks, Webmoor & Witmore, 2012, s. 12). Hvem eller hva som forestiller seg gjenstandene i Ulvens tekst, er imidlertid langt fra klart. Avsnittet har ingen navngitt forteller og fokaliseringen går mot null, bortsett fra mot slutten av avsnittet, der den legger seg inn mot en ikke nærmere bestemt gruppe mennesker. Samtidig kontrasteres dybdesynet med surret av stemmer og «dameskoenes klaprende hæler» på gateplanet. Dette kan muligens leses som uttrykk for det hastige og ubetenksomme, for det overflatiske. I så fall vil det arkeologiske dybdesynet kunne forstås som et glimt inn i de underliggende lag – det som er mer grunnleggende og «vesentlig» enn den hastige overflaten.

Ideen om at dybde impliserer innsikt, mens overflate konnoterer uvitenhet, er et velkjent motiv i litteraturen. Et berømt eksempel fra norsk lyrikk er Rolf Jacobsens dikt «Byens metafysikk» fra samlingen *Jord og jern* (1933). Her tar blikket leseren ned «Under rennestensristene,/ under de skimlete murkjellere» (Jacobsen, 1999, s. 42). Nede i dypet åpenbarer det seg en mer grunnleggende verden, ikke ulikt den som skildres i Ulvens tekst. Akkurat som hos Ulven står undergrunnen hos Jacobsen i motsetning til gateplanet, der det er lyset og ubetenksomheten som dominerer: «Men oppe i dagen danser jo du med flammende/ fotsåler over asfalten, og du har silke mot navlens/ hvite øie og ny kåpe i solskinnet» (Jacobsen, 1999, s. 43).

Jacobsens dikt har et betydelig innslag av antropomorfisme og prosopopeia. Gassledningene avgir en «syk hoste» og byens «jernkledde involder/ arbeider». Avgrunnen beskrives som en kroppslig organisme, noe som

lever og ånder. I kontrast til denne materielle kroppsligheten står diktjeget i siste strofe på gateplan og «ser hvordan/ cigarettens blå sjel flagrer som en kysk engel/ gjennom kastanjeløvet mot det evige liv». Her er perspektivet med ett byttet om: Nå er det ikke lenger den kroppslige-materielle avgrunnen som er det vesentlige. I stedet snakker diktjeget om sigarettrøyken (et overtydelige tegn på forgjengelighet) som noe oversanselig, på vei mot det evige liv. Jacobsens dikt spiller med andre ord på tydelige motsetninger mellom evighet og timelighet, ånd og materie, kropp og sjel. I disse dualismene ligger det rester av et metafysisk tankesett, som Jacobsen både parodierer og benytter seg av. Det er ikke urimelig å lese «Byens metafysikk» som en intertekstuell referanse i Ulvens tekst. Både hos Ulven og Jacobsen står det underjordiske i kontrast til gateplan og overflate. Å si at tekstene korresponderer, er likevel ikke det samme som å si at de skulle være uten forskjeller. Nettopp fordi Ulvens tekst har likhetstrekk med Jacobsens dikt blir vi også oppmerksomme på det som skiller dem. Hos Jacobsen har vi å gjøre med et skille mellom grunn og overflate basert på funksjonalitet. Gassledninger, telefonkablenes «nervefibre» og kloakker er alle bærende elementer som er nødvendige for at en moderne by skal fungere. De representerer rett og slett byens infrastruktur, og står slik sett i et funksjonelt forhold til overflaten. Dermed er undergrunnen og overflaten på sett og vis også *synkrone*, idet det ene planet ikke ville fungere uten det andre.

Slik er det ikke i Ulvens tekst, der det som befinner seg under bakken snarere fremstår som levninger etter mylder av ulike fortider. At materialet er såpass heterogent gjør det nærliggende å tenke på palimpsesten. Denne palimpsesten vedrører ikke menneskene på gateplan, som simpelthen haster videre uten å vite hva som befinner seg under føttene deres. På sett og vis utgjør det underjordiske et mer vesentlig plan, ettersom det setter nåtiden i forbindelse med et vell av fortider. et for menneskene ikke-persipert (ubevisst) minne bestående av dypt heterogent materiale. Selv om det langt på vei har vært arkeologiens drøm å grave ut rene, homogene sjikt, forblir dette nettopp en drøm. Til og med nåtiden er sammensatt av en rekke ulike tidssjikt og urenheter.

Laurent Olivier og Bjørnar Olsen tar flere steder til orde for at arkeologien må forholde seg til slike heterogeniteter, der gjenstander fra vilt forskjellige historiske epoker befinner seg side om side, lag over lag. I *In Defense of Things* skriver Olsen: «What the excavating archaeologist encounters is always a set of hybridized conditions such as mixed layers, superimposed structures, artifacts, stones, soil, and bones mixed together—in short, sites that object to modernity

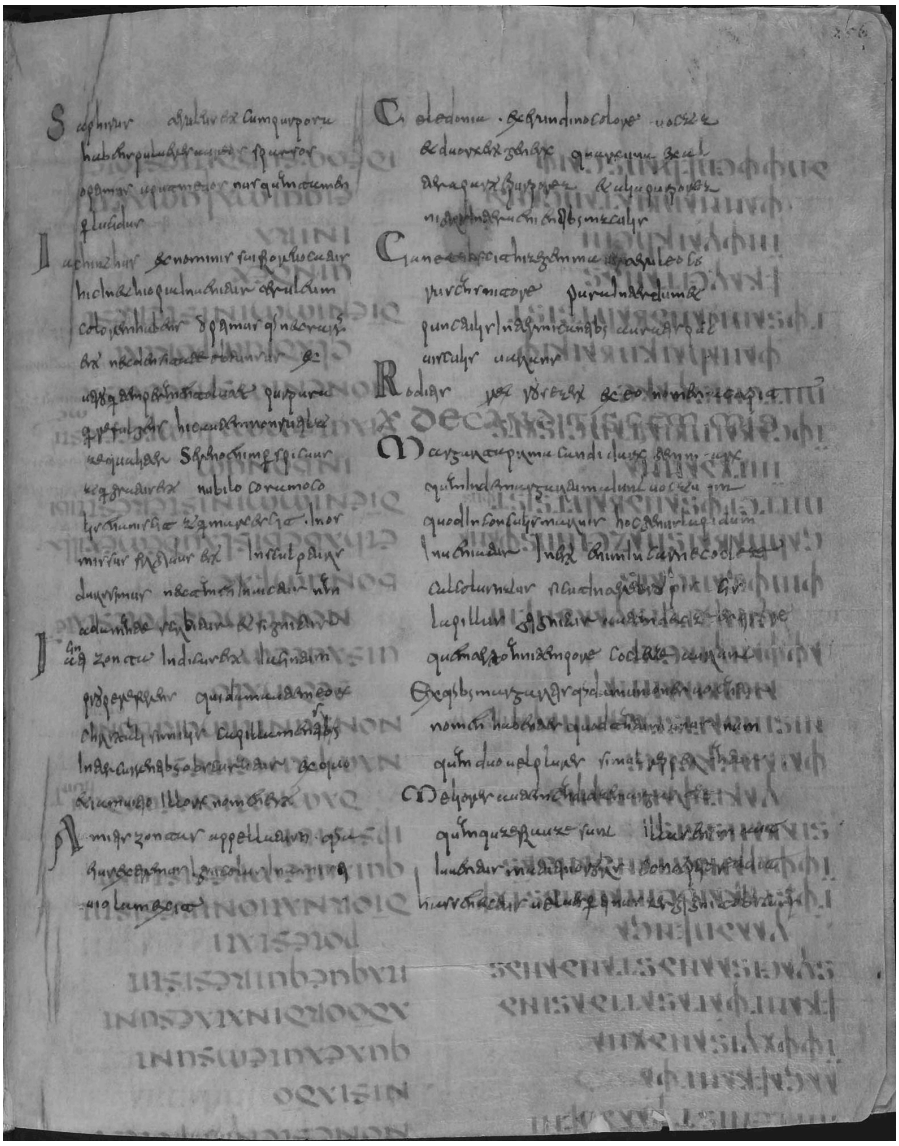

Fig. 7. Palimpsest fra *Codex Guelferbytanus 64 Weissenburgensis*, med skrift fra 500- og 1200-tallet.

and historicism's wished-for ideal of completeness, order, and purified time» (Olsen, 2010, s. 127). Det er ikke vanskelig å se at et slikt kaos også finnes i Ulvens tekst. Nettopp denne sammenblandingen er det som kjennetegner den arkeologiske palimpsesten, der ansamlingen av forfalskede terninger, marsvinskjeletter og verksted for pipehoder ikke bare tilhører ulike historiske perioder, men også ulike biologiske og sosiale sfærer.

5.8 Arkeologisk forestillingskraft 2: Medienes arkeologi

Et av de mest påfallende trekkene ved *Gravgaver* er insisteringen på det materielle ved tilværelsen. Ord, tanker og forestillinger er alle flyktige og

forsvinner sammen med bevisstheten når noen dør, dersom de ikke blir lagret i et eller annet medium. Derfor er det ikke uten grunn at det yrer av båndopptakere, videokameraer og fotografier i *Gravgaver*. Som teknikker for fastholdelse av stemmer, bevegelser og ansikter er de medier for bevaring og overlevering. Hva enten det dreier seg om jordsmonn, steinbrudd, vinylplater, lydbånd, fotografier, video, brev, blader, bøker eller annet, opptar lagringen av informasjon en sentral plass i boka. Dette kan forstås som en mediearkeologisk impuls i Ulvens tekster.

Kort fortalt dreier mediearkeologien seg om det historiske forholdet mellom medier, lagring og sirkulering av informasjon. Måten vi lytter til opptak og ser film på, spiller tilbake på hvordan vi sanser og hvem vi er. Et vesentlig trekk ved tyske medieforskere som Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst og Siegfried Zielinski, er nemlig at de retter seg mot de tekniske medienes *hardware* som en materiell basis for registrering, lagring og distribuering av informasjon. Et tilbakevendende tema i Kittlers tekster er i så måte at «det såkalte mennesket» er en historisk konstruksjon som utspiller seg i samspillet mellom de ulike medieteknologiene (Kittler, 1993, s. 60). Størrelser som bevissthet og subjektivitet utgjør her epifenomener av de materielle lagringsteknikkene.

Siegfried Zielinski sporer i sin bok *Archäologie der Medien* (2002) forformene til mange av dagens tekniske apparater tilbake til det han kaller deres informasjonsteknologiske *dyptid* i de tidlige høykulturene i Kina og i de greske bystatene rundt Middelhavet. Sentralt hos Zielinski står ideen om mediene som en utvidelse av våre perseptive evner (hørsel, syn), men også en økende grad av teknologisk autonomi i omgangen med sansedata og informasjon. Gjennom ulike optiske og auditive innretninger har ikke mediene bare økt vår evne til å iaktta våre omgivelser. De har også gjort det mulig å fastholde og lagre informasjon. Med fremveksten av de analoge mediene film og grammofon på slutten av 1800-tallet blir dette intensivert. Nå blir det nemlig mulig å registrere, lagre og distribuere informasjon uten at den går veien om det menneskelige sanseapparatet. Mens tidligere kommunikasjonsformer hadde vært avhengig av et menneskelig mellomledd for å bevare informasjon, kunne denne prosessen nå foregå uten menneskelig innblanding.

Sammenblandingen av væremåte, subjektivitet og medieteknologier finner vi også i *Gravgaver*, der selvet og bevisstheten utgjør arkeologiske gjenstander plassert i et eller annet medium. Som Kampevold Larsen er inne på, er det arkeologiske hos Ulven nemlig ikke begrenset til utgravninger av levninger fra jorden: «Tor Ulven kaller dét arkeologisk som overhodet har en fortidighet – for

eksempel skrift og minne. […] Både tekster, minner og bevisstheter behandles som arkeologiske felt» (Kampevold Larsen, 2008, s. 129). I dette avsnittet skal jeg derfor se nærmere på tekstutdrag der lagringsmediet og opptaksapparaturen har en fremskutt stilling. Dette blir særlig tydelig i to fragmenter i *Gravgaver*, der Ulvens jeg-forteller reflekterer over en plateinnspilling av Brahms' *Tragische Ouverture* med NBC Orchestra fra 1953. Det blir også tydelig i et fragment der en jegforteller tenker tilbake på et lydopptak der han selv snakket inn i en mikrofon. Alle disse fragmentene setter i spill tanker om medier, lagring og avspilling, og det på en måte som plasserer tidsdimensjonen i forgrunnen for refleksjonene.

Aller først tar vi for oss de to fragmentene som omhandler Brahms-innspillingen. Dette av *Gravgaver* partiet er holdt i førsteperson og fortelleren ligger tett opptil Ulvens egen biografi. Opptaket, får vi vite, er fra 22. november 1953, vel en uke etter at forfatteren selv ble født. Mannen som dirigerte NBC Orchestra, Arturo Toscanini, var på dette tidspunktet 86 år gammel, noe som gir fortelleren anledning til å gjøre seg noen refleksjoner om minner, samtidighet og historisitet:

> Den mannen som sannsynligvis konsentrerte seg helt og holdent om musikken den 22. november 1953, selv født i 1867 (den 25. mars), kunne, hvis han ville, sannsynligvis, fremkalle minner fra en tid med hestedrosjer og parafinlamper, med dueller og fritt salg av opiumstinktur. Det gir en viss følelse av historiserende svimmelhet å tenke på at jeg (som alle andre bare et eksempel) faktisk har levd samtidig med denne urgamle mannen, i omkring tre år, og at jeg faktisk, den 22. november 1953, var omkring en uke gammel (som forrige nummer av et ukeblad). (PS, s. 21)

Dirigentens minner om fortiden (hestedrosjer, opiumstinktur og dueller) settes her opp mot tidspunktet for fortellerens egen fødsel. Toscanini omtales som en «urgammel mann», mens jegets ennå svært korte livsløp sammenlignes med ukebladets korte sirkulasjonstid. Slik kan utgangspunktet for teksten forstås som det Ricoeur kaller generasjonsfølgen og dens innlemming av forfedrenes minner i vår egen tid: «Slik bygges det en bro mellom den historiske fortiden og minnet gjennom forgjengernes fortelling, som fungerer som en utveksling mellom minnet og den historiske fortiden, forstått som de dødes tid og tiden før min egen

fødsel» (Ricoeur, 1985, s. 208).[68] At det ikke er snakk om en direkte overføring av minner mellom Toscanini og fortelleren, men snarere sistnevntes innlevende forestilling om et konsertopptak, gir passasjen en spekulerende modus. Ulven benekter selv, i intervjuet i *Vagant*, at opptegnelsene om Toscanini skulle ha noe med hans egen biografi å gjøre:

> [H]vis jeg i boken desperat prøver å få det til at innspillingen har noe å gjøre med min egen personlige biografi – så har den likevel ikke det. Det er faktisk noe av tematikken. Det dreier seg om begivenheter som var samtidige, og likevel ikke har noe med hverandre å gjøre. Faktisk er de aller fleste episodene i den boken fritt oppspinn, og ikke – som man kanskje kunne tro – selvbiografiske. (Ulven i Hagen, 1996, s. 262)

Det er altså samtidigheten Ulven er opptatt av å tematisere i denne teksten, og ikke det biografiske innholdet i det individuelle livsløpet. Det er neppe tilfeldig at det er et konsertopptak som danner utgangspunkt for denne samtidigheten. Ifølge fortelleren dreier det seg om Brahms' «dystreste og mest ubønnhørlige» (PS, s. 19) stykke. Som åpning eller forspill til boka (vi befinner oss fortsatt på første side) slår ouverturen an tonen og gir *Gravgaver* et mollstemt preg. Det er imidlertid ikke snakk om en hvilken som helst fremføring av Brahms, men en spesifikk konsert fra Carnegie Hall i New York i 1953. Konserten er formidlet gjennom et lydopptak, «inngravert» i en vinylplate (PS, s. 19). Ved å fremheve denne medieringen retter teksten seg vel så mye mot opptaket og avspillingen, som mot den opprinnelige hendelsen. Det som bevares på platen, er ikke fortiden i seg selv, men avtrykket av denne:

> Musikken forsvinner for alltid idet den spilles; å spille den er å få den til å forsvinne inn i ingenting. Bare lydbåndet med de sirklende spolene fanger musikkens gjenferd, så selv publikums host, noen få sekunder, får et skinn av udødelighet og kan gjentas i det uendelige; forlengst døde menneskers host som forstyrrer de døde musikernes spill under den døde dirigentens

---

[68] «Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un *relais* de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance.»

> taktstokk, en novemberkveld i 1953, som er blitt et museum uten adgang for noen, stående urokkelig og gjennomsiktig i tiden, med sin datoplakett av luft over inngangen, inngangen til det eneste absolutt rømningssikre fengsel i verden. (PS, s. 20)

Selve novemberkvelden 1953 er blitt utilgjengelig og omtales som et «museum uten adgang»: et temporalt fengsel som ingenting lenger slipper ut fra. Både dirigenten, musikerne og tilhørerne er døde. Det som vi og fortelleren har tilgang til, er gjenferdet av musikken og hostingen i Carnegie Hall. Som tilfellet er med sigarettrøyken i Jacobsens dikt «Byens metafysikk», sammenlignes lyden fra konserten med sjeler som stiger mot himmelen. Men der Jacobsens sigarettrøyk på ironisk vis knyttes til noe «metafysisk» og oversanselig, er evigheten hos Ulven utenfor rekkevidde. Det som avtegner seg er i stedet en mekanisk gjentakelse av det samme:

> Og fra platerillene stiger tonene som sjeler, liksom befridd fra det jordiske helvete, men ute av stand til å nå himmelen; omigjen og omigjen kan de fly opp fra den svarte vinylen i et fortvilt forsøk på å eviggjøre konserten den 22. november, og isteden hører man bare hvor uendelig langt borte den er, hvordan den fjerner seg mer og mer, på vei mot en endeløs glemsel (som et maleri hvor landskapet er forsvunnet, og bare forsvinningspunktet står igjen), mot den dagen da ingen hører denne musikken mer, eller ingen finnes som kan høre den. (PS, s. 20–21)

I disse utdragene bringes flere av Ulvens antatte hovedtemaer på bane. Ord som død, glemsel og forsvinning gjennomsyrer teksten og gir den et tydelig melankolsk preg. På sett og vis minner teksten om Antoine Roquentins refleksjoner rundt det å lytte til en jazzplate mot slutten av Jean-Paul Sartres roman *Kvalmen* (1938). Roquentin slås her av den mekaniske gjentakelsen på platen og gjennomgår et lite sammenbrudd når han med ett blir seg bevisst at melodien som spilles «ikke eksisterer»:

> [H]vis jeg reiste meg, hvis jeg rev platen fra skiven som holder den og knuste den, ville jeg ikke få has på den. Den er hinsides – alltid hinsides noe, hinsides en stemme, en fiolintone. Bak lag etter lag av eksistens åpenbarer den seg, smekker og fast, og når man vil gripe den møter man

> bare eksisterende, støter man på eksisterende uten noen mening. Den er bak dem: jeg hører den ikke engang, jeg hører lyder, luftbølger som åpenbarer den. Den eksisterer ikke. (Sartre, 1964, s. 217)

Sartres hovedperson reflekterer her rundt forskjellen mellom det å eksistere og erfare verden som meningsløs, og det værende («eksisterende») som simpelthen er. Som en tragisk figur ønsker Roquentin å «jage eksistensen ut av [s]eg» for slik å unngå smerten ved å være til (Sartre, 1964, s. 217). Det er med andre ord en klassisk eksistensialistisk grunnsituasjon som beskrives, der grammofonplatens mekaniske gjengivelse av en melodi settes opp mot den selvbevisste væremåten til det frie mennesket. Kvalmen som tittelen henviser til er nettopp den fysiske og mentale reaksjonen som Roquentin får når han konfronteres med sin egen eksistens som noe avsondret fra det blott værende.

Kanskje er det også en slik situasjon som beskrives i Ulvens tekst, der tonene fra platerillene stiger «som sjeler, liksom befridd fra det jordiske helvete, men ute av stand til å nå himmelen»? Det kan godt være – men det er neppe *kun* en slik situasjon teksten omhandler. Selv om menneskets adskillelse fra den øvrige verden er et gjennomgangstema i Ulven-resepsjonen (det jeg innledningsvis kalte den ontologiske diskontinuiteten), er det grunn til å understreke at det i fragmentene om Brahms er den teknologiske bevaringen av fortidsminnet som står i sentrum. Beskrivelsen av konsertopptaket inngår nemlig også i en refleksjon rundt teknologi, historie og samtidighet. Teksten tematiserer hvordan et avtrykk av fortiden er låst til et lagringsmedium, og i de to fragmentene nevnes i så måte en hel lagrings- og avspillingsapparatur, der Ulvens forteller snakker om lydbånd, spoler, plater, plateriller, platespiller, pickup, pickuparm, *tête de lecture*, stift etc. (PS, s. 19–22, s. 24–25). Hele denne apparaturen er mobilisert for å fange lyden fra konserten 22. november 1953.

Men også den tekniske apparaturen er preget av forgjengelighet. Plateomslaget er «foreldet» og lyden omtales som «dårlig» (PS, s. 19). At også vinylplaten er underkastet tiden, gir teksten et ytterligere eksistensielt lag: En forgjengelig konsert spilles av på et forgjengelig medium for en forgjengelig

lytter.[69] Ulven kommenterer selv dette partiet av *Gravgaver* i intervjuet med Alf van der Hagen og Cecilie Schram Hoel:

> [D]enne platen [Brahms' *Tragische Ouverture*] fascinerte meg, fordi den i tillegg til å være musikkhistorie også hadde et så tydelig tidspreg; bare selve lyden i teknisk forstand forteller om en forgangen tid. Og det slo meg at jeg faktisk satt og hørte et orkester og en dirigent som ikke lenger eksisterte. Musikken var nærværende og fraværende på samme tid. (Ulven i Hagen, 1996, s. 261)

Ulvens tematisering av forgjengelighet formidles slik sett gjennom en teknologi som er i ferd med å eldes eller forgå. I likhet med alle andre gjenstander og fenomener, er også opptaktene underlagt tidens gang. Opptakene, nedskrivingene og de fysiske levningene eldes samtidig med omverdenen, noe som gir dem en egen historisitet. Dermed representerer innspillingen med NBC Orchestra også en egen patina. Fortelleren påpeker dette tidsaspektet når han sammenligner opptaket med en «stumfilm av lyd»:

> På det brusende, knoppende gamle opptaket skratter klarinettene enda mer håpløst på grunn av den dårlige lyden, som oppskremte svaner, en svanesang, og roper på sin måte at orkesteret sitter og spiller i en fjern fortid, liksom i en stumfilm, en stumfilm av lyd, med en intrige man ikke lenger klarer å ta helt alvorlig. (PS, s. 21)

Her er det flere forhold å merke seg. For det første sammenlignes lyden med «oppskremte» svaner, noe som videre tolkes i retning av at opptaket er anakronistisk og på grensen til det utdaterte. Lydopptaket utgjør ifølge fortelleren sin egen «svanesang». Videre står det komiske i sterk kontrast til den intenderte patosen i Brahms verk, noe som endrer hele oppfatningen av verket og gjør at fortelleren ikke lenger klarer å ta det «helt alvorlig». Deretter følger den

---

[69] I sin Lacan-inspirerte klassifisering av de tre analoge «ur-mediene» grammofon, film og skrivemaskin, plasserer Kittler lydopptaket i det «reelles» kategori. I motsetning til filmen og skrivemaskinen, som tilhører henholdsvis det imaginære og det symbolske, fanger grammofonen opp «resten eller avfallet som verken det imaginæres speil eller det symbolske gitter kan innfange – fysiologisk tilfeldighet, kroppens tilfeldige uorden» (Kittler, 2009, s. 90).

merkelige og synestetiske sammenligningen av orkesterlyden og en «stumfilm av lyd». Selve bildet av en stumfilm av lyd er naturligvis en selvmotsigelse. Men det er også et tydelig eksempel på det som Mieke Bal forstår som en metonymisk metafor i beskrivelsen. Spørsmålet blir da: Hva sier den?

I boka *Draculas Vermächtnis* (1993) knytter Kittler stumfilmen til Freuds begrep om det ubevisste, men da som en teknisk og materiell størrelse: «Stumfilmer implementerer i teknisk positivitet det som psykoanalysen bare kan tenke: det ubevisste, som ikke har noe ord og som ikke anerkjennes av Hans Majestet Jeget» (Kittler 1993, s. 91).[70] Når Ulvens forteller sier at stumfilmen (som altså består av lyd) roper «at orkesteret sitter og spiller i en fjern fortid», kan det godt tolkes som et uttrykk for det ubevisste. Det som «mangler» i lydopptaket er nemlig en selvbevisst holdning om tidens forvandling av Brahms' *tragiske* ouverture til en ufrivillig komisk innspilling. Denne selvbevisstheten ligger naturligvis utenfor rekkevidden for et lydopptak, ettersom den forutsetter noe annet enn mekanisk registrering av sansedata. I så måte er jegfortellerens reaksjon på innspillingen ikke helt ulik den vi finner hos Sartres antihelt Roquentin, som jo oppfatter melodien som «luftbølger». Samtidig er det klart at det opptaket i Ulvens tekst åpner opp for en annen måte å persipere på – en måte der nettopp tiden kommer inn som et avgjørende element. Og her mener jeg vi finner noe mer enn en påvisning av endelighet og forgjengelighet i Ulvens tekst. Nettopp fokuset på tiden som endringsfaktor gjør at fragmentene om Brahms-opptaket unndrar seg en enkel påvisning av diskontinuitet.

Denne koplingen mellom fortid, spor og medier tematiseres ytterligere i et annet fragment i *Gravgaver*. Her snakker jeg-fortelleren om et gammelt lydopptak der han som barn ble bedt om å snakke inn i «en av de tidlige båndopptakerne»: «[D]u husker dem sikkert, digre brune kasser med en mikrofon av elfenbensgul plast og en slags grønnlig, tror jeg, svamp eller mose av skumgummi, som du snakket inn i» (PS, s. 45). Fortelleren kan ikke huske nøyaktig hva som ble sagt, bortsatt fra den lille setningen «Vi rota i jorda, og». Som et løsrevet fragment fremstår setningen både gåtefull og betydningsmettet. Den uttrykker samtidig en barnlig arkeologisk impuls, eller det Ulven et annet sted i boka kaller for «gravelyst» (PS, s. 79). Med bruken av a-ending i verbet

---

[70] «Stummfilme implementieren in technischer Positivität, was Psychoanalyse nur denken kann: ein Unbewußtes, das keine Worte hat und von Seiner Majestät dem Ich nicht anerkannt wird.»

(«rota») understreker fortelleren det muntlige aspektet ved opptaket, som dermed skiller seg fra resten av teksten. Stemmen er blitt fanget på lydbåndet og avspillingen har en fremmedgjørende virkning på fortelleren:

> det var liksom ikke min egen stemme lenger, det var en annens, men ikke legens eiendom heller, jeg vet ikke. Det var som jeg plutselig skulle hørt den stemmen tyte opp av et sluk ved fortauskanten, et av de der med gitter over (en fangerøst?), eller fra et foto på veggen, eller som om stemmen min hadde gått seg bort i skogen for alltid, og aldri ville finne veien hjem igjen. Og det er jo riktig; den kommer aldri tilbake derfra mer, men jeg kan heller aldri glemme det. (PS, s. 45)

Igjen trekker Ulven forbindelseslinjer mellom lydopptaket og det temporale fengselet. Stemmen på lydbåndet er fanget i sitt eget lagringsmedium (minnet om et lydopptak), som den ikke kan unnslippe. Videre sammenlignes lyden med et fotografi og forestillingen om at stemmen «har gått seg bort i skogen», noe som igjen viser Ulvens hang til bruk av synestetiske similer. Samtidig er det umulig for fortelleren å kvitte seg med minnet om denne stemmen/fangerøsten, som på én og samme tid er hans egen og tilhører noe annet. Denne både velkjente og fremmede stemmen har derfor noe uhyggelig (eller *unheimlich*) ved seg, slik Freud bruker ordet i essayet *Det uhyggelige* fra 1919. Et av Freuds hovedanliggender i essayet er å knytte forestillingen om det uhyggelige til det litterære dobbeltgjengermotivet. Her betegner han det uhyggelige som «den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med» (Freud, 2011, s. 151). Og hva er vel mer fortrolig enn den egne stemmen – så lenge den ikke er mediert gjennom lydopptaket:

> Du kan spole tilbake båndet og høre stemmen din, men du hører ikke deg selv, du hører den du var for to minutter siden, som du aldri skal bli igjen, den du var for to hundre år siden, din to hundre år gamle stemme, like virkelig og selvfølgelig som om den alltid skulle finnes, som om den ikke alt hadde uttalt sitt siste ord og var forstummet for bestandig. (PS, s. 24)

Også her fremstilles lydbåndet som en teknisk lagringsinstans som overlever den organiske stemmen. Likheten og nærheten til den egne stemmen er slående, men produserer likevel en sterk følelse av fremmedgjøring. Stemmen «tyter» opp av

Fig. 8. Fotografi fra forskningslaboratoriet Medienarchäologischer Fundus (MAF) ved Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Humboldt-Universität i Berlin.

et sluk i fortauskanten og tilhører en annen. Gjennom fremmedgjøringen i opptaket bryter Ulvens forteller med det som Jacques Derrida har karakterisert som *fonosentrisme* (etter det greske ordet for stemme: *phone*) i vestlig tenkning, forstått som en «absolutt nærhet mellom stemmen og væren, mellom stemmen og meningen med væren» (Derrida, 1967a, s. 23).[71] Derrida ser fonosentrismen som et ledd i logosentrismen, der ordet (*logos*) er blitt rangert høyere enn skriften. Skriften har her kun vært betraktet som et hjelpemiddel og en representasjon av stemmen, slik at logosentrismen har fasilitert en forestilling om «sannhet som enheten mellom *logos* og *phone*» (Derrida, 1967c, s. 293).[72]

Når Ulvens forteller sier at lydbåndet ikke gjengir «deg selv», men den «du var for to minutter siden, som du aldri skal bli igjen», skriver han lydsporet inn i tiden. Slik kan opptaket aldri bli identisk med den levende stemmen. For Ulven er det dette som kjennetegner eksistensen i den tekniske tidsalder: en konstant påminnelse om at øyeblikket snart kun vil være tilgjengelig som

[71] «proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être.»

[72] «la vérité comme unité du *logos* et de la *phonè*.»

levninger og avtrykk, og at disse avtrykkene setter oss på sporet av en forsvinning som varer ved. Det er denne arkeologiske bevisstheten som gir konsertopptakene, vinylplatene og lydbåndene en fremskutt stilling i *Gravgaver*. Gjennom opptaks- og avspillingsapparaturen skriver boka ideen om varigheten inn i en teknisk horisont. Denne mediearkeologiske tenkemåten er konsistent med de mer konvensjonelle arkeologiske motivene i boka og røper forfatterens evne og hang til å tenke tidstematikken ut fra et materielt og teknologisk perspektiv. Det finnes imidlertid også en annen tendens i *Gravgaver*, nemlig en tendens til å søke seg forbi de materielle avtrykkene og levningene. I de fragmentene hvor dette er tilfelle, finner vi tilnærminger til fortiden som har et mer spekulativt tilsnitt. I det følgende skal jeg se nærmere på denne tendensen og undersøke den i lys av Bergson og varigheten. Her vil det komme fram at *Gravgaver* ikke utelukkende har en materiell og mediearkeologisk tilnærming til fortiden, men at boka også rommer en mer metafysisk idé om fortidens overlevelse.

5.9 Arkeologisk forestillingskraft 3: Fortiden i seg selv

Mediearkeologien er utpreget materialistisk i sitt studium av de tekniske medienes *hardware*. Denne maskinvaren betraktes som en materiell forutsetning (*basis*) for hvordan informasjon registreres og sirkulerer innenfor et gitt teknologisk paradigme. Som kjent hevdet Kittler i sin tid at de såkalte åndsvitenskapene (*Geisteswissenschaften*) måtte tenkes gjennom på ny: Heller enn å se på litterære fortellinger og åndelige budskap som tidløst innhold aktualisert i et partitur eller en tekst, gjaldt det å studere de teknologiske forutsetningene for nedskriving og spredning av informasjon (Kittler, 1980). Følgelig ble også lagringsmediene betraktet som historiske *a priori*, som det gikk an å studere i et mediearkeologisk perspektiv, som en «innøvelse i en informasjonsteoretisk materialisme» (Kittler, 1993, s. 182).

Den mediearkeologiske tanken om oppbevaring og lagring av tiden står i så måte som en tydelig motsetning til den bergsonske ideen om varigheten som *fortidens overlevelse i seg selv*. For hvordan kan tiden «overleve» i seg selv, hvis den ikke er inneholdt eller oppbevart i noe annet? Dette er et av de sentrale problemene i Bergsons *Matière et mémoire*, og vel et de største paradoksene i hans filosofi overhodet. Gjennom hele sitt forfatterskap vender Bergson tilbake til denne problemstillingen, som har sitt utgangspunkt i Kants transcendentale

estetikk. Ifølge Bergson er vi nemlig så vant til å betrakte tiden ut fra romlige kategorier at vi simpelthen ikke klarer å la være å spørre *hvor* fortiden oppbevares: «Vi er klar over at fysisk-kjemiske fenomener finner sted *i* hjernen, at hjernen er *i* kroppen, kroppen *i* den omsluttende luften, osv. Men hvis fortiden bevares så snart den er fullført, hvor er den da?» (Bergson, 2012, s. 165).[73]

Å plassere fortiden som erindringer i hjernen fremstår her som en plausibel løsning, ettersom vi da forestiller oss hjernen som en beholder vi kan åpne for å få erindringene til å strømme i bevisstheten. Men selv om det enkelt kunne påvises at en erindring oppbevares i hjernen, ville vi ifølge Bergson ikke fått klarhet i hvordan *hjernen* bevares: «La oss for et øyeblikk medgi at fortiden overlever i form av en erindring som oppbevares i hjernen. For å bevare erindringen måtte hjernen så i det minste bevare seg selv» (Bergson, 2012, s. 165).[74] Og da er vi ifølge Bergson like langt, ettersom hjernen, i likhet med all øvrig materie, «er et utstrakt bilde i rommet og opptar derfor bare det nåværende øyeblikket».

Det Bergson kaller «fortidens overlevelse i seg selv» (Bergson, 2012, s. 166) må derfor søkes andre steder enn i hjernen og i lagringsmediet. Verken «hjernens grå substans» eller de tekniske lagringsmediene er noe som kan «fastholde» tiden, men inngår selv i varigheten. Det er nettopp den overordnete *bevaringen* av fortiden i seg selv som gjør det mulig å erindre. En slik tenkning finnes det flere eksempler på hos Ulven, blant annet i det siste fragmentet i *Gravgaver*, der en arkeolog tenker tilbake på sin egen reise til Italia. Da jeg gikk gjennom teksten ovenfor (avsnitt 2.5), heftet jeg meg ved fragmentets sammenblanding av tre ulike tider: fortellingens nåtid, den fortalte fortiden og den historiske tiden forut for vulkanutbruddet i Pompeii. Når jeg vil holde fast ved dette fragmentet litt til, skyldes det en bemerkning omtrent midtveis i teksten. Her reflekterer arkeologen (via fortellerens frie, indirekte tale) over et minne om en fortidig sommerdag:

---

[73] «Nous concevons que des phénomènes physico-chimiques aient lieu *dans* le cerveau, que le cerveau soit *dans* le corps, le corps *dans* l'air qui le baigne, etc.; mais le passé, une fois accompli, s'il se conserve, où est-il?»

[74] «[A]dmettons un instant que le passé se survive à l'état de souvenir emmagasiné dans le cerveau. Il faudra alors que le cerveau, pour conserver le souvenir, se conserve tout au moins lui-même. Mais ce cerveau, en tant qu'image étendue dans l'espace, n'occupe jamais que le moment présent.»

> Det hadde virket som den vidåpne sommerdagen, polert av solstrålene, ikke var nåtid (ikke engang da), men fortid, som om det han så alt var et minne, en eller annen udatert julidag for lenge siden, ikke et personlig minne engang, men en sommerdag som husket seg selv, uten at noen var tilstede, de var borte forlengst, ikke født i det hele tatt. Alt som sto igjen var den julidagens hendelsesløshet, lik en krystall, et smykke, på et langsomt roterende platå, trukket med blå fløyel, eierløst, verdiløst. (PS, s. 112)

Dette er en underlig passasje: Sommerdagen sammenlignes med et minne – ikke «et personlig minne», men en «sommerdag som husket seg selv». At det ikke kan være snakk om et kulturelt eller kollektivt minne (i Maurice Halbwachs' forstand), blir tydelig når det står at sommerdagen husket seg selv «uten at noen var tilstede, de var borte for lengst, ikke født i det hele tatt». Deretter beskrives en «hendelsesløshet», som like fullt sammenlignes med noe kostbart: «en krystall, et smykke». Det greske ordet for verdensaltet – *kosmos* – brukes også om smykket. Hos filosofer som Pytagoras (ca. 580–500 f. Kr.) og Empedokles (ca. 492–432 f. Kr) betegner kosmos verden, idet de tenkte seg den som et ordnet og harmonisk hele (et smykke), oppstått av et opprinnelig kaos (Guthrie, 1962; Kittler, 2006). Kanskje er det nettopp en slik førsokratisk forestilling Ulvens arkeolog her synes å nærme seg? I så fall kan det roterende platået, «trukket med blå fløyel», forstås som en billedlig fremstilling av et antikt verdensbilde, der jordskiven er flat og roterer rundt i kosmos, «eierløst», mens sommerdagen skinner som et smykke «polert av solstrålene».

Lest på denne måten scenen flere ting til felles med den sene Heideggers «vending» mot de førsokratiske tenkerne. Etter utgivelsen av *Væren og tid* innledet Heidegger et nytt kapittel i sin tenkning, der han i dialog med den greske naturfilosofien forsøkte å stille spørsmålet om Væren på ny. Sentralt i denne vendingen er begrepet *Ereignis*, som på norsk ofte oversettes med «hendelse», «begivenhet», «tilegnelse» og «tildragelse» (Heidegger, 1973, s. 129–133). Selve ordet inneholder på tysk en rest av *det egne*. Det er likevel ikke snakk om en tilegnelse i possesiv forstand. For Heidegger betegner *Ereignis* snarere en «vesensmessig samhørighet» mellom menneske og Væren. Denne samhørigheten er det som ligger til grunn for at vi i det hele tatt kan overskride skillet (den ontologiske differens) mellom Væren og det værende. *Ereignis* er derfor noe som

opphever den subjektive erfaringen og setter oss i direkte berøring med Væren. Her kan det verken være snakk om å besitte noe eller å isolere en gitt «hendelse», noe Heidegger understreker i essayet «Identitets-satsen» (1957), der begrepet utvikles for første gang:

> Ordet «Ereignis» betyr ikke her […] hva vi ellers kaller en eller annen hendelse eller forekomst. […] Tilegnelsen er det i og for seg svevende område hvorigjennom menneske og væren når hverandre i sitt vesen. […] Å tenke «Ereignis» som «Er-eignis», tildragelse som «til-egnelse», betyr å bygge på dette i og for seg svevende områdets bygg. […] Tilegnelsen gjør menneske og væren egnede for hverandre i deres vesensmessige samhørighet. (Heidegger, 1973, s. 124–125)

Er det en slik svevende *Ereignis* Ulvens arkeolog tenker på i *Gravgaver*, der sommerdagens minne om seg selv omtales som «hendelsesløst», «eierløst», «verdiløst»? Den pastorale idyllen i Ulvens tekst kan i hvert fall minne om Heideggers lyriske tone i tekster som «Fra tenkningens erfaring» og «Likesæle» (*Gelassenheit*), der han nærmer seg spørsmålet om Værens mening gjennom en «dikterisk tenkning» (Heidegger, 1973, s. 20–34, s. 57–74). Leser vi Ulvens tekst på denne måten, beveger vi oss over i en ontologisk diktning som ikke bare løsriver seg fra det psykologiske planet, men som også stiller spørsmålet om varighet og materialitet på en ny måte. Her vitner minnet om «den vidåpne sommerdagen, polert av solstrålene» om en samhørighet mellom arkeologen og det vi i mangel på mer presise ord kan kalle «væren». Men blir Ulven også da en forfatter som i tråd med Heidegger betrakter den «vesensmessige samhørighet» mellom mennesket og væren som en identitet? Altså en «dikterisk tenkning» som forutsetter sammenfall mellom tenkning og væren?[75]

---

[75] «Væren hører med tenkningen til i en identitet, hvis vesen stammer fra denne la-høre-sammen som vi kaller Tilegnelse. Identitetens vesen er Tilegnelsens egnethet» (Heidegger, 1973, s. 126). Her er det ikke enkelt å følge Anrfinn Bø-Ryggs norske oversettelse, som langt på vei overgår målteksten i innfløkte og unaturlige ordsammenstillinger. I den tyske originalutgaven av «Der Satz der Identität», utgitt i samlingen *Identität und Differenz* (1957), skriver Heidegger: «Sein gehört mit dem denken in eine Identität, deres Wesen aus jenem Zusammenhörenlassen stattm, das wir da Ereignis nennen. Das Wesen der Identität ist ein Eigentum des Er-eignisses» (Heidegger, 1957, s. 31).

Neppe. Som vi har sett i fragmentet fra *Gravgaver*, er det sommerdagen som «husket seg selv uten at noen var tilstede, de var borte forlengst, ikke født i det hele tatt». Noen samhørighet (*Zusammenhören*) mellom mennesket og Væren kan det altså ikke være snakk om. Er så Væren identisk med seg selv, slik den vestlige metafysikkens «identitets-sats» ifølge Heidegger forutsetter: «nettopp det som hele den vesterlandsk-europeiske tenkning tenker […]: Identitetens enhet utgjør et grunntrekk ved det værendes væren» (Heidegger, 1973, s. 114–115)? Også her må vi svare avvisende: Allerede det å huske forutsetter en avstand i tid. Det er kun gjennom denne avstanden at ideen om minnet gir mening. Følgelig kan det heller ikke være snakk en gjentakelse av «det samme» (tysk: *das Selbe,* latin: *idem,* gresk: *to auto*) når sommerdagen «husket seg selv». Snarere vitner dette om en dynamisk hukommelse som i sin tur utgjør en vedvarende tilblivelse av noe nytt.

Dette er et svært viktig punkt hos Ulven som vi også gjenfinner hos Bergson. Heller enn identitets-tenkningens enhet mellom tenkning og væren, handler det om en kontinuerlig skapelse og tilblivelse, der varigheten utgjør den ontologiske grunnen for all mangfoldighet og forskjell, «som om det han så alt var et minne» (PS, s. 112). Nettopp en slik tankegang er det Deleuze fremhever når han i *Différence et répétition* (1968) presenterer Bergson som en utpreget forskjells-tenker. Her fremstilles «den bergsonske ideen» om tiden i seg selv som selve utgangspunktet for å tenke forskjellen. Varigheten er nemlig en altomsluttende tid som både er samtidig med nåtiden og utgjør denne nåtidens fortid. For Deleuze er det hos Bergson derfor snakk om *to* tider – en som utfolder seg her og nå, og en som bevares og derfor «insisterer»:

> Fortiden får ikke en nåtid til å forgå uten at den frembringer en ny, men selv verken forgår eller kommer den. Det er derfor fortiden, heller enn å være en dimensjon ved tiden, er en syntese av tiden som helhet, hvorav nåtiden og fremtiden bare er dimensjoner. Vi kan ikke si: Den var. Den eksisterer ikke lenger, den eksisterer ikke, men den insisterer, den består, den *er*. Den insisterer med den tidligere nåtiden, den består med den aktuelle eller nye nåtiden. Den er tiden i seg selv som den endelige

> grunnen for tiden som forgår. På den måten utgjør den et rent, generelt, *a priori* element for all tid. (Deleuze, 1968, s. 111)[76]

Som vi ser av Deleuze' utlegning, utgjør tiden for Bergson noe ganske annet enn den formen for intensjonsløs væren som Antoine Roquentin tilskrev melodien på grammofonplaten hos Sartre. Hos Deleuze og Bergson fremstilles ikke mennesket som et privilegert vesen avsondret fra andre væremåter. Det er heller ikke snakk om neon mystisk «samhørighet» mellom mennesket og væren. Tvert imot er det tiden som utgjør den ontologiske grunnen for all tilblivelse og enhver eksistens. Ved å snakke om en sommerdag som husker seg selv, signaliserer også Ulven at vi beveger oss bort fra det psykologiske nivået som kjennetegner så mye av den samtidige litteraturen. Men vi beveger oss også bort fra minneforskningens insistering på det kulturelle eller kollektive minnets psykologiske karakter. I tillegg beveger vi oss bort fra en materialistisk forståelse av minnet mot som stofflig levning. Sommerdagen som husket seg selv kan ikke registreres i et stoff eller avsette noe avtrykk i et medium. Den utgjør sin egen ontologisk grunn hinsides de materielle aktualiseringene av fortiden i nåtiden. Sommerdagen som husket seg selv kan derfor tolkes som en forestilling om det virtuelles utstrekning, det som muliggjør en aktualisering av det forgangne her og nå. Riktignok er det en person – en arkeolog – som observerer denne sommerdagen, men det er av underordnet betydning. Det er nemlig gjennom denne observasjonen, eller sansningen, at varigheten blir gjort synlig i teksten. Dermed er det ikke snakk om representasjon i strengt mimetisk forstand, men snarere en litterær konfigurasjon av sommerdagen som varighet.[77]

---

[76] «Le passé ne fait pas passer l'un des présents sans faire advenir l'autre, mais lui ne passe ni n'advient. C'est pourquoi, loin d'être une dimension du temps, il est la synthèse du temps tout entier dont le présent et le futur sont seulement les dimensions. On ne peut pas dire : il était. Il n'existe plus, il n'existe pas, mais il insiste, il consiste, il *est*. Il insiste avec l'ancien présent, il consiste avec l'actuel ou le nouveau. Il est l'en-soi du temps comme fondement dernier du passage. C'est en ce sens qu'il forme un élément pur, général, *a priori*, de tout temps.»

[77] Gilles Deleuze og Félix Guattari fremmer denne tankegangen i *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), der de med henvisning til *Moby Dick* skriver følgende: «Personer kan kun eksistere, og forfattere kan kun skape dem, hvis de ikke persiperer, men er gått over i landskapet og selv utgjør en del av sammensetningen av sansninger. Det er riktignok Ahab som har persepsjoner av havet, men han har dem bare fordi han har inngått i en forbindelse med Moby Dick, som gjør ham til en bliven-hval, og som danner en sammensetning av sansninger som ikke lenger trenger noe menneske: Oseanet» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 496). På tilsvarende vis kan vi si at

5.10 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg sett på Ulvens bruk av arkeologiske motiver i *Gravgaver*. Gjennom analysene av tidsbruk, fortellemåte og fokalisering har jeg vist hvordan varigheten fremstilles som en sammenblandet tid, der fortid, nåtid og fremtid bringes sammen i den fortalte tiden. Her er det en tett forbindelse mellom bokas bruk av arkeologiske motiver og de ulike tekstenes tidsangivelser og fortelleperspektiv. Overalt hvor personene i boka forestiller seg hendelser i fortiden, finner vi innslag av fortelling og avsluttet fortidshandling. Tilsvarende opptrer nåtidsbeskrivelsen som regel i sammenheng med en mer restriktiv forestillingskraft.

I de tekstene der beskrivelsen er den dominerende modus, er det lite eller ingen fortidshandling, kun registrering av kjennetegn og egenskaper her og nå. Som vi har sett, er det en tydelig tendens til at presens-formen i *Gravgaver* heller mot beskrivelse og notasjon, mens fortidsformen i langt større grad er fortellende og innlevende. Ofte blandes disse formene innenfor den samme teksten, noe som gir fragmentene en særegen og høyst kompleks temporalitet. Dermed har kapittelet bidratt til en videre utforskningen av avhandlingens overordnede forskningsspørsmål, nemlig ved å belyse hvordan fortiden trer inn i nåtiden ved fortellingen. Til forskjell fra *Det tålmodige*, der det poetiske bildet er det dominerende elementet i fremstillingen av varigheten, er den arkeologiske forestillingskraften i *Gravgaver* uløselig forbundet med fortellingen.

Videre har jeg tatt for meg de mest fremtredende arkeologiske motivene i boka, som ved siden av utgraving av krukker, kranier og potteskår, omfatter tekniske opptaksmedier og avspillingsapparatur. Denne insisteringen på ulike lagringsmedier er et tydelig prov på at boka beveger seg forbi den konvensjonelle forståelsen av arkeologi som utgraving av fortidslevninger fra bakken. Det mediearkeologiske perspektivet er helt i tråd med en større tendens innenfor kulturvitenskapene til å overføre arkeologiske forståelsesmodeller til andre kunnskapsområder. Denne overføringen av begreper og tenkemåter fra et felt til et annet er likevel ikke et særtrekk for arkeologien, men kjennetegner ifølge Mieke Bal den humanistiske forskningen som sådan.

---

arkeologen hos Ulven har persepsjoner av sommerdagen som husket seg selv, men at dette er resultatet av hans forbindelse med varigheten.

Når jeg likevel ikke helt har kunnet slå meg til ro med den mediearkeologiske tilnærming til spørsmålet om varigheten i *Gravgaver*, skyldes det de spredte innslagene av beskrivelser og refleksjoner som unndrar seg ideen om det materielle lagringsmediets oppbevaring av fortiden. Disse tekstene står i motsetning til mediearkeologiens materialistiske grunnmodus og uttrykker i stedet en tilnærming til fortidens overlevelse i seg selv. Her er det verken snakk om en psykologisk erfaring av fortiden i nåtiden, eller et teknisk oppbevart minne som aktualiseres. Det er heller ikke snakk om en mystisk identitet mellom mennesket og væren, slik Heideggers *Ereignis*-begrep forutsetter. I stedet rommer tekstene en forestilling om varigheten det virtuelle som ontologisk grunnlag for minne, tilblivelse og eksistens. Dette grunnlaget vil jeg utforskere videre i neste kapittel, der jeg går over til å diskutere boka *Stein og speil*. Her nærmer vi oss ytterligere det punktet hvor fortiden løsrives fra den psykologiske erfaringen og det materielle minnet, for i stedet å fremstilles som ren varighet.

6 *Stein og speil*

I de tekstene jeg har analysert frem til nå har Ulven fremstilt varigheten gjennom poetiske bilder og små fortellinger. Konfigureringen av tiden har hele tiden vært *litterær*, idet den har kommet i stand gjennom poetiske bilder og narrative iscenesettelser. Når vi nå går videre med lesningen av *Stein og speil* stiller dette seg litt annerledes. Også *Stein og speil* inneholder små fortellinger og iscenesettelser (blant annet i form av ni dramatiske dialoger der X snakker med Y), men disse er av underordnet betydning. Langt viktigere er den refleksjonen som finner sted i form av *tankebilder*. Som vi skal se, inneholder mange av tekstene et komplekst samspill av refleksjon og poetisk billedspråk. Dette betyr naturligvis ikke at *Stein og speil* er fritatt for narratologiske føringer. Også i disse tekstene opererer Ulven med ulike fortellere og små iscenesettelser. Når jeg likevel velger å tone ned disse aspektene i analysen, skyldes det at jeg anser de narratologiske elementene for å være tilstrekkelig belyst i det forgående kapittelet.

Frem til nå har jeg valgt å betrakte de arkeologiske levningene utelukkende som materielle gjenstander og ikke som symboler for endelighet og død. Dette *forsvaret for tingene* har vært gjennomgående i analysen av *Det tålmodige* og *Gravgaver*. I lesingen av *Stein og speil* blir det imidlertid nødvendig å trekke inn forgjengelighetstematikken i større grad, ettersom flere av tekstene så åpenbart spiller på denne. Dette fører oss i neste omgang til å betrakte Ulvens arkeologiske forfatterskap i lys av *melankolien*. «Melankolsk» skal ikke her bety sorgtung og besatt av endelighetsforestillinger. Snarere representerer melankolien en erkjennelse av endeligheten som nødvendig betingelse for kunnskap om fortiden. Det er også her vi finner arkeologiens krysning mellom Bergsons idé om varigheten og Benjamins insistering på den historiske erfaringen og historisiteten. Nettopp denne krysningen er det som opptrer i Ulvens tekster, som kan forstås som en refleksjon over *melankolsk metabolisme*. Avslutningsvis gjenstår det å samle trådene i et avsluttende forsøk på å avklare hva som ligger i den ulvenske forestillingen om jordens ubevisste hukommelse.

6.1 Struktur

Før vi går i gang med analysene kan det imidlertid være på sin plass å si noe helt kort om bokas struktur og disposisjon. *Stein og speil* er den siste boka Tor Ulven ferdigstilte før han tok sitt eget liv i mai 1995. Den kan leses som en

akkumulering og videreutvikling av de litterære strategiene han utviklet i sitt foregående forfatterskap. Dette gjelder ikke bare motiver og tematikk. Det gjelder også den brede viften av poetiske og retoriske særtrekk som kjennetegner Ulvens fortellemåte og poetiske billedspråk. Boka består av 129 enkelttekster fordelt på fire ulike «hovedsjangre». Disse sjangrene er Utstilling (I–LVII), Mellomspill (I–XXIXX), Konsert (I–XXIV) og Forestilling (I–XIX). Hver av hovedsjangrene forgreiner seg så i undersjangre markert som undertitler. Disse omfatter billedkunst (eksempelvis «stilleben»), musikk («operette: narresang»), scenekunst («skyggeteater»), film («skrekkfilm») og litteratur («storslagent natursceneri som roman»). I tillegg kommer undertitler som viser til spesielle gjenstander, steder eller situasjoner, så som «arkeologisk felt», «pressekonferanse», «landskap», «nyhetsfoto», «kjødelig vals», etc.

Samlet sett utgjør disse titlene og undertitlene et tverrestetisk signal i Ulvens bok. Når jeg velger å lese dem som tankebilder (*Denkbilder*), skyldes det tekstenes insistering på den filosofiske refleksjonen. Tankebildet betegner en filosofisk kortform som ofte forbindes med tysk-jødiske tenkere som Walter Benjamin, Siegfried Kracauer og Theodor W. Adorno. I min lesning har jeg valgt å sammenligne Ulvens tekster med Benjamins tankebilder i boka *Enveiskjøring* (1928), der refleksjonen inngår i små fortellende tekster som kretser rundt minner og hverdagslige beskrivelser fra Berlins bybilde. Mens Adornos tankebilder ofte er mer i slekt med aforismen og essayet, benytter Benjamin seg gjennomgående av fortellingen og det poetiske bildet.

6.2 Tankebilder

Stein og speil kan altså forstås som en samling tankebilder. Her er det ikke meningen å innordne boka i en altfor rigid sjangerforståelse, men snarere å fremheve noen likhetstrekk mellom Ulvens tekster og Benjamins egne tankebilder, slik de finnes i boka *Enveiskjøring* (tysk: *Einbahnstraße*). Dels dreier seg om formelle likheter i struktur og oppsett, dels om innholdsmessige overlappinger der en konkret tenkning i bilder kombineres med en teoretisk eller filosofisk refleksjonsform. Både hos Benjamin og Ulven formilder de skriftlige bildene et tankeinnhold som på én og samme tid er forbløffende presist og flertydig. I likhet med de poetiske bildene som jeg omtalte i analysen av *Det tålmodige,* gir tankebildene form til refleksjoner som ikke enkelt lar seg sammenfatte eller parafrasere. Dette konkrete og bokstavelige gjør at

tankebildene «presser mot grensene for oversettbarhet», som Andreas Huyssen (2015, s. 148) skriver om Benjamin. Gerhard Richter understreker også dette aspektet når han skriver at tankebildene i *Enveiskjøring* må leses i egen rett: «Indeed, its very resistance to such translation and paraphrase is part and parcel of what [the Denkbild] signifies and of what it gives us to think philosophically» (Richter, 2007, s. 19).

Benjamins tankebilder oppstår på 1920-tallet og tar for alvor form under arbeidet med det underkjente habilitasjonsskriftet om det barokke dramaet, *Det tyske sørgespillets opprinnelse* (1928). Benjamin var på denne tiden svært opptatt av barokk emblematikk og allegorisk tekstforståelse (allegorese), og det har vært vanlig å lese tankebildene som egenrådige videreføringer av denne tenkningen i moderne form (Kirst, 1994; Bürger, 1998, s. 111–128; Richter, 2007, s. 11–14; Huyssen, 2015, s. 118–154). Det barokke emblemet kombinerer et visuelt og et språklig materiale i en tredelt struktur bestående av 1) *pictura*, som utgjør et bilde i form av et ikon eller impresa; 2) *inscriptio*, som er et motto plassert over bildet og som på gåtefullt vis omtaler eller beskriver dette; og 3) et *subscriptio*, som utgjør den forklarende teksten (Thon, 2011, s. 63–65).

Ifølge Karoline Kirst organiserer Benjamins tankebilder seg i en tilsvarende, tredelt form bestående av «en tittel, et fortalt bilde og en forbundet tanke» (Kirst, 1994, s. 514). Tekstene inneholder altså ikke noe visuelt materiale, men presenterer seg snarere som et fortalt bilde (*narrated image*). Dette gjør at den konvensjonsbestemte forbindelsen mellom tekst og bilde som finnes i det barokke emblemet ikke umiddelbart kan overføres til det moderne tankebildet. I stedet snakker Huyssen om at Benjamins tekster er bygget rundt en «fraværsstruktur» (*structure of absence*), der nettopp fraværet av et visuelt materiale bidrar til å intensivere tekstenes billedskapende, figurative modus – deres *Bildlichkeit* (Huyssen, 2015, s. 141–144).

Tankebildene i *Enveiskjøring* er emblematiske fremstillinger av mellomkrigstidens bybilde, der samtlige tekster bærer titler som plasserer dem i et urbant landskap.[78] De er ikke emblemer i barokk forstand, ettersom det kun er gjennom titler og beskrivelser at tekstene i kommenterer visuelle innslag fra bybildet. Som Huyssen skriver videre, uteblir *pictura* som visuelt materiale, men klinger likevel med i tekstenes titler, som skaper assosiasjoner til gjenkjennelige

[78] «Bensinstasjon», «Byggeplass», «Kortevarer», «Ølhall» etc. (Benjamin, 2000).

forelegg: «[T]extual images are not really being read in any deeper sense in *One-Way Street*. They are used in the titles only as triggers for reflections, dreams, literary allusions, aphorisms, and rather hermetic puns—anything but descriptions or negotiations of real urban space» (Huyssen, 2015, s. 143). Titlene tjener altså først og fremst til å skape refleksjoner og assosiasjoner: De knytter *subscriptio* opp mot et konkret forelegg, noe som i sin tur bidrar til å innlemme dette forelegget i en allegorisk-emblematisk tenkning.

Slik, vil jeg hevde, er det også i *Stein og speil.* Når jeg velger å lese Ulvens tekster som tankebilder, så er det ut fra følgende definisjon: Tankebildet er en filosofisk kortform som blander fortelling med refleksjon. Det har et sterkt visuelt innslag og kan langt på vei karakteriseres som en allegorisk «tenkning i bilder». Gjennom deres figurative modus nærmer tankebildene seg samtidig ekfrasen, som de både spiller bevisst på og oppløser. Videre følger tankebildene en emblematisk struktur i Benjamins forstand, nemlig ved at de utgjør utlegninger og beskrivelser av forestilte (eller fortalte) bilder.

Samtlige av Ulvens tekster bærer titler som plasserer dem innenfor én av bokens fire hovedsjangre Forestilling, Konsert, Mellomspill og Utstilling. Undertittelen kan i sin tur leses som tankebildets alluderte *pictura*, mens selve teksten er *subscriptio,* det fortalte bildet. Her er bokas aller første tekst:

> UTSTILLING I
>
> (*utkast til minnesmerke*)
>
> Monumentet er et monument over sin egen glemsel. Og får mening først når det ikke finnes noen som kan gi det mening. Det er steinen du holder i hånden. Som du aldri når inn til. Bare speilet viser alltid riktig tid. Når steinen speiler seg, er det ikke av forfengelighet. Speilet røper alt, steinen ingenting. Som stein og speil er det du helst vil vite. (PS, s. 475)

Med sin klare tredeling mellom tittel, undertittel og tekst kan «Utstilling I» leses som en emblematisk fremstilling av minnesmerket som idé. Teksten inneholder både en referanse til et utkast til et minnesmerke og en refleksjon (*related thought*) over hva som er dets funksjon og virkemåte. Dermed synes det klart at det lille stykket tematiserer forbindelsen mellom mening, tid og refleksjon. Mens steinen og minnesmerket tilsynelatende er sluttet om seg selv og sin egen

stumhet, antyder speilet (fra latin: *speculum*) både refleksjon og spekulasjon. I så måte er det snakk om en tekst der mening figureres i skillet mellom «steinen du holder i hånden» og speilet som refleksjon. Som Kampevold Larsen kommenterer, representerer steinen i teksten «et nøytralt og kompakt mørke som er utilgjengelig for oss». Speilet reflekterer på sin side alt og «gjengir virkeligheten interesseløst og presist, men derfor altså heller ikke menneskelig» (Kampevold Larsen, 2013, s. 721).

Å holde noe i hånden, å *be*-gripe det, kan her forstås som en erkjennelsesakt, der det å begripe noe like fullt forblir underordnet den rene refleksjonen. Teksten sier videre at bare speilet «viser riktig tid». Men hva betyr dette? Et speil har ingen hukommelse – det reflekterer bare omgivelsene i deres umiddelbarhet. Minnesmerket får på sin side først mening når det ikke lenger «finnes noen som kan gi det mening». Leser man dette bokstavelig, kan man forstå minnet som det som forankrer tilværelsen og gir den mening, mens den rene anskuelsen og refleksjonen unndrar seg dette.

Går vi til arkeologien er det samtidig nærliggende å tolke teksten langt mer historisk og konkret. I samme tidsrom som Ulven skrev *Stein og speil*, foregikk det en stor debatt i arkeologien om forståelsen av forhistoriske minnesmerker. Lenge hadde man gått ut fra at dannelsen av slike monumenter hang sammen med frigjøringen av arbeidskraft som fulgte med overgangen fra jeger- og sankersamfunn til stedbundne jordbrukskulturer. Ideen her var at jordbruket muliggjorde en organisering av arbeidet som tillot store, ikke-produktive prosjekter som byggingen av megalittiske monumenter. Mot denne oppfatningen hevdet den britiske arkeologen Richard Bradley i flere bøker utover 1990-tallet at det snarere forholdt seg omvendt. Det var ikke jordbruket som muliggjorde monumentene, men tvert imot reisingen av slike monumenter, der man altså mintes fortiden og de døde, som innevarslet en ny forståelse av tiden som noe varig og bestandig. Som Bradley skriver i boka *The Significance of Monuments* (1998), uttrykte slike monumenter nemlig «en tydelig kontinuitet mellom fortid og nåtid» (Bradley, 1998, s. 63). Monumentene pekte samtidig mot en fremtidig, rituell bruk, som ifølge Bradley både var et uttrykk for og bidro til en tenkning om tid og tidsbruk som var avgjørende for dannelsen av jordbrukssamfunnet.

Følger vi Bradley, så kan minnesmerket altså forstås som et monument over tidens og tidsorganiseringens inntog i jordbrukssamfunnet. Hva som lå i selve bruken av monumentene, eller hvem de var ment til å minnes, er det

Fig. 9. Caspar David Friedrich, *Hünengrab im Herbst*, 1820. Kilde: Wikimedia Commons

imidlertid vanskelig, for ikke å si umulig, å vite noe om. Som den svenske filosofen Hans Ruin skriver i boka *Being with the Dead* (2018), vet vi i dag ingenting om innholdet i ritualene som utspilte seg i forbindelse med gravmonumentene: «What exactly took place in these structures we will never know» (Ruin, 2018, s. 133). Å si, som Ulven, at minnesmerket først får mening «når det ikke lenger finnes noen som kan gi det mening», understreker det spekulerende i tolkningen av forhistoriske levninger. Her blir det samtidig klart at den meningen som tilskrives gjenstandene, først og fremst er *vår* mening. I den forbindelse er det viktig å merke seg at Ulven nettopp bruker ordet «mening» og ikke «betydning». Dermed setter han minnesmerket inn i en eksistensiell ramme snarere enn en semiotisk fortolkning av mulige betydninger.

Slik kunne man fortsette å reflektere over innholdet i Ulvens tekst, selv om det er vanskelig å skulle trekke en klar eller konsistent tenkning ut av den. Kanskje er det også misvisende å forvente en slik klarhet? Som tankebilde er «Utstilling I» gåtefullt og kan mer tjene som utgangspunkt for videre spekulasjon enn som en historisk og begrepslig avklart tenkning. Gjennom sin billedlige form

motsetter det seg en oversettelse til den rent begrepslige tenkningen. En lignende tankegang finner vi i Adornos forsøk på å bestemme tankebildet i Benjamins *Enveiskjøring*:

> De er heller nedrablete fikserbilder enn allegoriske besvergelser av det som ikke lar seg uttrykke i ord. De vil ikke så mye påtvinge den begrepslige tenkningen et innhold, som å sjokkere gjennom sin gåtefullhet og dermed sette tenkningen i bevegelse, ettersom den i sin tradisjonelle, begrepslige form virker stivnet, konvensjonell og foreldet. (Adorno, 1981, s. 680–681)[79]

Sjokket og ønsket om å bevege tenkningen ligger altså til grunn for Benjamins tankebilder, i hvert fall hvis vi skal følge Adornos tankegang. Dermed utgjør de en ikke-systematisk tankeform, der det språklige refleksjonsmediet er bildet heller enn begrepet. Dette er for øvrig et premiss tankebildet deler med den figurlige tenkningen i litteraturen og kunsten, der det er vanskelig å skille *måten* noe sies på fra det som sies. Et tilbakevendende i tema i Adornos estetiske tenkning er nettopp at ethvert filosofisk innhold kun får betydning gjennom den estetiske konfigurasjonen det gjennomgår i kunstverket. I *Estetisk teori* skriver han:

> Det åndelige ved [kunstverkene] teller lite, hvis det ikke springer ut av de sanselige momentenes konfigurasjon – alt annet åndelig ved kunstverkene, alle tanke-ingredienser, er stoff i dem på linje med farger og toner, det gjelder særlig den filosofiske ånd som stappes inn i dem og angivelig blir uttrykt. (Adorno, 1998, s. 159)

Dette er det nødvendig å ta høyde for i omgangen med tekster som «Utstilling I». Selv om det er mulig å lese både den ene og den andre tanken ut av det lille

---

[79] «Es sind eher gekritzelte Vexierbilder als gleichnishafte Beschwörungen des in Worten Unsagbaren. Sie wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt.» Ulven formulerer seg på lignende vis når han i essayet «En form for ubehag» skriver at «abstrakte begreper har en avgrenset stivhet som livet i sin kontinuerlige smidighet alltid vil slippe unna» (PS, s. 563).

stykket, må vi som fortolkere ikke glemme at det dreier seg om et helhetlig bilde, der alle deler av teksten spiller sammen. Ulven hevder selv noe lignende i et essay om Tarjei Vesaas, der bildet i litteraturen og kunsten settes opp mot den begrepslige tenkningen: «Hvis det finnes et slektskap mellom poesi og billedkunst, så bør det antagelig søkes i bildet: liksom, la oss si, Giacomettis hjelpeløst utstrakte bronsehånd aldri kan ‹oversettes› til ord, så kan heller ikke et godt dikts bilder (visuelle eller ikke) oversettes til et rent begrepslig språk» (PS, s. 582). Slik står billedtenkningen i motsetning til ideen om et tankeinnhold som lett lar seg oversette fra ett uttrykk til et annet.

6.3 Ekfrase

Som vi har sett, plasser Ulven bildet i sentrum av poesien og billedkunsten. Dette gjelder også tekstene i *Stein og speil*, som lener seg mot emblemets tredelte struktur, noe som også er tydelig i bokas andre tekst, «Utstilling II». Her understreker Ulven det tenkte eller forestilte ved bildet som fortelles:

> UTSTILLING II
>
> (*Psyke ved Svarttjern*)
>
> Aldri sett: et palass med tinder, tårn og spir, bygd rett på noen steile klipper ved havet (som en fortsettelse av dem, liksom berget kunne bygge hus av seg selv med usynlige hakker; for noe tøv), med høye, dype og gapende vindusnisjer, uten et lys, enda det skumrer, og litt forvitret, det hele, forfallent, kanskje ubebodd og tomt. […] (PS, s. 475)

Tekstens tittel og undertittel signaliserer at vi har med et kjent motiv å gjøre, nemlig en personifisering av sjelen (Psyke), slik den er blitt fremstilt i klassisk malerkunst. Like etterpå står det: «Kvinnen stirrer sørgmodig grublende fremfor seg, og hun er Psyke, altså sjelen, og slottet (som hun tydeligvis ikke slipper inn i) er Amors, det vil si Kjærlighetens, palass» (PS, s. 475). Her er vi med ett over i en didaktisk utlegning av «maleriet», noe som antyder at det dreier seg om en ekfrase over et konkret billedlig forelegg. Det er likevel ingen tvil om at teksten samtidig spiller på det forestilte og imaginære, noe som understrekes i neste setning: «Trærne ingen har sett (og for den saks skyld palassene, og palassenes

ruiner, og hus og hytte)» (PS, s. 476). Det er også verdt å merke seg at ekfrasen i *subscriptio* åpner med en negasjon: «Aldri sett». Deretter omtales (det usette) palasset både detaljert og nølende, noe som gjør beskrivelsen tvetydig og ambivalent. Det hele beskrives som «litt forvitret», palasset er «kanskje ubebodd og tomt». Ved å legge inn disse vaghetene og usikkerhetsmomentene, understreker teksten det forestilte (eller oppdiktede) ved tablået.[80]

Det er likevel grunn til å dvele litt ved et mulig billedlig forelegg. For det første utgjør teksten en omskrivning av fortellingen om Psyke og Amor, slik den er nedskrevet og overlevert i Apuleius' roman *Det gylne esel* fra midten av 100-tallet e.Kr. Denne kjærlighetsfortellingen kan tolkes som en allegori over sjelens forhold til kroppen og den kjødelige kjærligheten. Slik er det også i Ulven tekst, der sjelens utestengelse fra kjærlighetens palass kan forstås som en allegori over melankolien.[81] Denne tolkningen støttes også av at teksten inneholder et sitat fra Christian Braunmann Tullins (1728 –1765) mest berømte dikt, «Maidagen» (1758), der følgende linjer fra diktets første strofe tatt med: «kom og lad os fly Fra dette melancholske Fængsel, Hvor Ønsker daglig dø i Trængsel, Og fødes for at dø paa ny» (PS, s. 476; Tullin, 1972, s. 79).

Selv om disse linjene synes å gå sømløst inn i Ulvens melankolske tablå, er det åpenbart at Tullins dikt fremstår som en direkte motsetning til «Utstilling

---

[80] Som Janike Kampevold Larsen kommenterer, er dette et gjennomgående trekk ved Ulvens ekfrastiske tekster. I forbindelse med teksten «Utstilling XXXII (*stilleben*)» i *Stein og speil*, skriver hun: «Det er imidlertid ikke lett å si om teksten er en ekfrase – altså en språklig beskrivelse av et bilde som eksisterer – eller om den dikter opp det tablået den beskriver. Og dette er typisk for Ulven» (Kampevold Larsen, 2008, s. 182).

[81] I Apuleius' versjon trer imidlertid Psyke inn i palasset, der hun møter Amor (Cupid) og gifter seg med ham. Til tross for at de to versjonene avviker på dette viktige punktet, er det flere likhetstrekk mellom tekstene som kan forklare hvorfor henvisningene til fortellingen om Amor og Psyke opptrer i Ulvens tankebilde. Et viktig innslag i beskrivelsen av palasset i *Det gylne esel* er tilstedeværelsen av kunst og bilder. Første gang Psyke ser palasset, lyder det slik: «Foran henne ligger det en lund av høye, løvrike trær; hun ser en krystallklar kilde, og nettopp midt i lunden, like ved det sted hvor kilden sprudler frem, reiser det seg et palass som ikke kunne være bygget av menneskehender, men med guddommelig kunst. Straks man trådte inn, ble det klart at her hadde man for seg en guds herlige og skjønne bolig. Taket, hvis felter var kunstferdig utskåret i sitrontre og elfenben, hvilte på søyer av gull; alle veggene var dekket av arbeider i meislet sølv og lot den inntredende skue ville og tamme dyr. Det måtte sandelig være en enestående kunstner, nei en halvgud eller helst en gud som med så fin kunst hadde formet alt dette sølv til livaktige dyreskikkelser. Gulvet var innlagt med kostbare småsten som var tilhugget og lagt sammen slik at de dannet forskjellige billeder» (Apuleius, 1958, s. 104).

II». For som tilfellet er med fortellingen om Amor og Psyke, fremstår gjengivelsen som en invertering av forelegget. Mens det hos Tullin er snakk om et bryllupsdikt, der jeget hyller bruden (Melicinda) og brudgommen (Menalcas) i en poetisk gledesrus over ekteskapet som er inngått, er det hos Ulven snakk om melankoli og ulykkelig kjærlighet, noe som understrekes i bemerkningen om «den myrete lukten av mudder og slim og forråtnelse» (PS, s. 476).[82] Dette er imidlertid ikke den eneste inverteringen av forelegget. I Tullins dikt muliggjør våren og gleden nemlig en flukt fra det «melancholske Fængsel», mens det hos Ulven snarere er snakk om et vedvarende fangenskap i den mørke og sorgtunge melankolien: «Under vannspeilet er det like mørkt som bak vinduene i palasset. Altså slapp vi ikke unna allikevel. Kanskje må tjernet anses som vindu i et tomt, underjordisk slott (eller fengsel)» (PS, s. 476).

Ved siden av Apuleius' *Det gylne esel* og Tullins dikt «Maidagen» er det også grunn til å snakke om et tredje forelegg i «Utstilling II». Denne gangen dreier det seg ikke om en tekst, men om et maleri av den franske barokkmaleren Claude Lorrain (1600–1682). I verket *Landskap med Psyke utenfor Cupids palass* (1664), som også går under navnet *Det forheksede slottet*, er Psyke avbildet foran Amors/Cupids slott. Går vi til bildet, finner vi et klart sammenfall mellom Lorrains fremstilling og Ulvens beskrivelse av Psykes positur: «Hun hviler hodet tungt mot hånden, kvinnen som sitter et stykke oppe på stranden, blant oliventrær og gressende hjorter. De bare armene hennes er meget hvite mot det skittenbrune buskaset, nesten som om de var uekte og inneholdt en elektrisk lampe av noe slag» (PS, s. 476). Her er det verdt å merke seg at teksten innfører en tydelig anakronisme i forhold til forelegget, nemlig den elektriske lampen. Ettersom bildet er malt i 1664 kan det umulig være snakk om at Lorrain benyttet

---

[82] Dette står i komisk kontrast til den opphøyde gleden i Tullins dikt: «O Gud! hvad Skueplads var her/ For Lugt for Syn og alle Sandser?/ En ny Natur omhængt med Krandser/ Fremviste Eden her og der./ Den luttret Luft sin Ambra skød,/ Naar Zephyr sine Vinger rørte/ Saa Lugten strax i Vellyst flød/ Hver Aandedræt ny Balsam førte» (Tullin, 1972, s. 81). Det er verdt å merke seg at vestavinden, Zephyr, også opptrer i Apuleius fortelling om Amor og Psyke. Her er det Zephyr/Zefyros som frakter Psykes søstre til palasset hennes: «Det sammensvorne søsterpar drog sporenstreks fra skibene til klippen uten engang å oppsøke de gamle foreldre; og uten engang å avvente ankomsten av vinden som skulle bære dem, kastet se seg i sin forbryterske dumdristighet ut i avgrunnen. Men Zefyros husket sin herres befaling og, så nødig han ville, mottok han dem i sitt vindfulle fang og avleverte dem nede i dalen. Uten å spille et minutt begav de seg nu, så fort de bare kunne, til Psyches palass» (Apuleius, 1958, s. 114).

Fig. 10. Claude Lorrain, *Landskap med Psyke utenfor Cupids palass (Det forheksede slottet)*, 1664.

seg av en slik lampe under arbeidet. Anakronismen tjener imidlertid til å løsrive tankebildet fra det mulige forelegget, og slik tilsløre den ekfrastiske forbindelsen mellom tekst og bilde. Et ytterlige tegn på denne løsrivelsen er Ulvens beslutning om å plassere Psyke ved Svarttjern. Selv om det finnes mange tjern og små innsjøer med dette navnet, er det ikke urimelig å tenke at Ulven her spiller på stedsnavnet Svarttjern på Romsås i Oslo, som ligger like ved hans eget hjemsted Årvoll. En slik nøyaktig plassering er imidlertid ikke avgjørende for betydningen av teksten. Som generisk navn referer Svarttjern nemlig både til en rekke ulike steder og til mer mytologiske forestillinger hyllet i melankoli. Gjennom denne sammenblandingen av konkrete og mytiske forelegg i kunst og litteratur, stedsnavn og geografi, arter teksten seg som sammensatt helhet, der det er vanskelig å tilbakeføre betydningsinnholdet til ett bestemt forelegg.

Dermed må også ideen om tankebildet som ekfrase omvurderes. Som allerede nevnt, lyder James Heffernans mye brukte definisjon av ekfrasen at den er «en verbal representasjon av en visuell representasjon» (Heffernan, 1993, s. 3). Det sentrale her er naturligvis ordet representasjon. For hva vil det si? I sin nåværende form kan ordet tilbakeføres til det latinske substantivet *repraesentātiō,* som ifølge *Latinsk-norsk ordbok* (1998) betyr «klar og tydelig framstilling». Vanligvis tillegges ordet også en sekundær betydning, nemlig som «betaling i kontanter» (Kraggerud & Tosterud, 1998, s. 580; Lewis & Short,

1891, s. 1571). Her er det naturligvis ideen om mynten som *stedfortreder* som gjelder.[83] Denne dobbeltheten går igjen i vår nåtidige bruk av ordet, der en representasjon både er en fremstilling og noe som trer i stedet for noe annet. Dette kompliserer seg imidlertid med Ulvens tekster, der det ikke er lett å avgjøre hva som er nyskaping og produksjon (fremstilling), og hva som opptrer på vegne av noe. Heller enn å være en avbildning og stedfortreder for et klart forelegg, er tankebildet *selv* et bilde – det Kittang kaller *om-bildning* (Kittang, 1998, s. 282). Dette må forstås som en radikal gest, der forholdet mellom forelegg og representasjon kastes om. Dette trekket blir enda tydeligere når Ulven i *Stein og speil* griper tilbake til det moderne tankebildets barokke forform: *emblemet*.

6.4 Emblem

Som vi har sett, spiller både «Utstilling I» og «Utstilling II» på konkrete kunstformer i sine undertitler. Dette trekket er gjennomgående i boka, der seks av tekstene har undertitler som inneholder *stilleben*, mens andre peker i retning av impresjonistisk maleri («plein air», «lysvirkning: plein air», «landskap»), av borgerlige omgivelser i realistisk maleri («portrett», «interiør med speil») og moderne, konseptuelle former som «land art», «ready-made» og «objet trouvé». Som Marit Grøtta skriver i en artikkel om *Stein og speil*, bestemmer ikke undertitlene nødvendigvis tekstenes egen sjanger. I stedet «angir [de] en estetikk som leseres må ta i betraktning, et sett med spilleregler leseren må forholde seg til i lesingen av teksten» (Grøtta, 2003, s. 139). Spørsmålet er naturligvis *hvordan* vi forholder oss til disse spillereglene. Slik jeg ser det, skal de ikke tolkes bokstavelig, men snarere i tråd med det Andreas Huyssen skriver om Benjamins tankebilder, nemlig slik at titlene skaper allusjoner som bidrar til å trekke lesningen i én bestemt retning. Teksten «Utstilling XLI», bærer i så måte den barokke sjangermarkøren «emblem», og i dette avsnittet skal jeg se nærmere på dette tankebildet, der den gjensidige forbindelsen mellom bilde og representasjon går opp i en fortellende enhet. Teksten åpner som følger:

---

[83] Avledninger av ordet, så som verbet *repraesentō* og adjektivet *repraesentativus*, omfatter også betydninger som anskueliggjøre, vise, fremstille som nærværende, gi et klart og levende bilde av, gi en levende forestilling om, foruten «med én gang (straks, på flekken) gjøre til virkelighet» (Kraggerud & Tosterud, 1998, s. 580).

UTSTILLING XLI

(*emblem*)

> Det er fullmåne. Det må være en kalender der øverst på søylen; ihvertfall er det et felt inndelt i et rutenett inneholdende tall. Eller er det et magisk kvadrat? Tiden flyr, heter det, altså har den vinger, og er dessuten meget tynnhåret og langskjegget: Tiden er en olding, og han viser det fulle timeglasset til døden (som er et beinrangel, selvfølgelig), mens han faderlig og protegerende holder armen om dens skulderblad. […] (PS, s. 526)

Allerede på de første linjene presenterer teksten seg som gjengivelse (*pictura*) og utlegning (*subscriptio*) av et fortalt bilde. Bildet det refereres til er åpenbart allegorisk, noe som viser seg gjennom henvisningene til tiden som en flygende olding og døden som et beinrangel. Dette er kjente motiver fra den barokke emblematikken, der vi ofte finner innslag av *memento mori*-tablåer hvor døden er personifisert som et skjelett og forgjengeligheten fremstilles som et timeglass. Likevel er det noe som skurrer: I «Utstilling XLI» er det tiden (i skikkelsen av en olding) som viser timeglasset sitt til døden. Vanligvis er det jo døden som opptrer med timeglass, og som holder faderlig rundt skulderen til menneskene som snart skal forgå. Her synes det å være omvendt: Tiden er i ferd med å renne ut *for døden*.

Denne forvirringen avspeiler seg også i fortellerens (eller bedre: *beskriverens*) utlegning av bildet. Heller enn å fremstå som en informert kjenner, er det som om fortelleren ser emblemet for første gang. Tonen er spørrende og selvrefleksiv, slik at teksten selv stiller spørsmål ved det som beskrives («Eller er det et magisk kvadrat?»). Denne undringen forsterkes utover i teksten, som her hvor fortelleren går over til å beskrive figuren Døden:

> Døden adlyder på sin side den vennlige henstilling fra sin beskytter: lyseslukkeren streifer allerede spissen av flammen. Det enorme lyset (gitt figurenes størrelse minst en meter høyt) står stukket ned i en vase eller krukke med hanker. Hva symboliserer denne krukken? Urnen med den dødsdømtes aske? Morslivet? En blomsterkrukke som livet vokser opp av? Men det merkeligste er gjenstanden Døden holder i venstre hånd: en

> pil som peker ned mot krukken. For hvis Døden slukker lyset, så skulle den ikke trenge denne pilen, som forresten ikke vil gjøre flammen noe som helst. Men om den peker mot krukken er det muligens fordi pilen kan knuse den? […] (PS, s. 526)

Igjen råder forvirringen: Hvem er den dødsdømte, og hva er det døden holder i hånden? Her beveger Ulven seg inn i et uoversiktlig spill med symboler. Skulle vi forsøke å nøste opp betydningen i tankebildet, kan det derfor være lurt å ta tak i de tydeligste forestillingene.

Tiden fremstilles altså som en olding med timeglass. Dette er et velkjent symbol, som ikke nødvendigvis har med døden som endemål og forsvinning å gjøre. Som Hans Bidermann skriver i sitt svært omfattende *Symbolleksikon* (1989), er ikke timeglasset i første rekke «et *dødssymbol*, men et symbol på forgjengelighet og tidens gang, noe som i sakens natur også innbefatter et ‹memento mori›» (Bidermann, 1992, s. 393). Timeglasset er likevel ikke et hvilket som helst symbol for tiden. Ettersom man hele tiden må snu på dette instrumentet for at det skal fungere som tidsmåler, kan det ifølge Bidermann «harmonere med et verdensbilde preget av sykliske tidsforløp, altså med den kosmiske tilstandens ‹evige tilbakekomst›» (Bidermann, 1992, s. 394). En slik syklisk tid står i skarp kontrast til den lineære tiden, som i moderne naturvitenskap har vært forstått som en fremadskridende tid – billedliggjort i fysikkens metafor om «tidens pil». Denne tiden er irreversibel og ugjenkallelig, og derfor grunnleggende uforenelig med våre erfaringer av tid som varighet. Ulven skriver videre:

> Men kanskje er pilen ikke en pil, men en urviser, rykket løs fra et eller annet tårnur som med tunge slag forkynner hvor langt natten er skreden, og, således avsondret fra enhver sammenheng med en urskive, representerer den Ikke-tiden, altså evigheten, Dødens evighet. (PS, s. 526)

Som vi ser, er pilen løsrevet fra urskiven (som i likhet med timeglasset er syklisk), slik at den ifølge Ulvens forteller «representerer Ikke-tiden, altså evigheten». Det er ikke urimelig å tenke at teksten her sikter til fysikkens tomme og homogene tid. Ideen om tidens pil tilskrives ofte den britiske astronomen Arthur Eddington (1882–1944), men ligger også til grunn for fysikkens forsøk på å beskrive irreversible prosesser, så som entropi og termodynamisk varmedød

Fig. 11. Tredelt emblem med *memento mori*-motiv fra *Geistliche Todts-Gedancken* (1753).

(Hawking, 1988, s. 152–162). Også innenfor den positivistiske Ny-arkeologien har forestillingen om tidens pil spilt en viss rolle. I den allerde nevnte artikkelen «Behavioral Archaeology and the 'Pompeii Premise'» skriver Lewis Binford om Robert Aschers kritikk av kulturarkeologiens forestilling om at fortiden ligger uberørt og bevart i bakken. Mot dette «premisset» mobiliserer Binford fysikkens teori om entropien som en irreversibel prosess: «Ascher was attempting to force archaeologists to realize that the archaeological record is ravaged by 'time's arrow', and should be treated as such, rather than as a preserved 'past'. In this important point I agreed with Ascher» (Binford, 1981, s. 196).

Hos Ulven er det oldingen som symboliserer den sykliske tiden og en påminnelse om endelighet og forfall. Slik fremstår teksten som en sammenblanding (et fikserbilde) av to motstridende forestillinger om tid, som

den i sin tur formilder mellom. Dette trekket understrekes helt innledningsvis i teksten, der Ulven nevner en kalender. For Ricoeur utgjør kalendertiden «en bro […] mellom levd tid og kosmisk tid» (Ricoeur, 1985, s. 190). Hos Ulven omtales kalenderen også som et mulig «magisk kvadrat». Slik inneholder teksten to forskjellige og gjensidig utelukkende ideer om *tid*: den subjektive og den objektive tid, tiden som homogen og fremadskridende prosess og tiden som varighet. Dette er typisk for Ulven, der vi ofte finner forsøket på å formidle mellom uforenelige perspektiver innenfor én og samme tekst. Å skulle fiksere ett av dem, innebærer her å avskjære seg fra tekstenes iboende mangfoldighet. Som emblem formidler teksten mellom den sykliske tidens tilbakevendende forgjengelighet og oppstandelse, og fysikkens irreversible tid, billedliggjort i form av en pil og utlagt som «Ikke-tiden, altså evigheten».

Dersom vi ønsker å legge enda et lag til fortolkningen kan vi understreke at forestillingen om evigheten, til forskjell fra uendeligheten, hører hjemme i en religiøs tankeverden mettet med mening og forsyn, og som sådan korrelerer dårlig med fysikkens forståelse av tidens og rommets uendelighet. Altså befinner vi oss likevel innenfor en mytisk tankeverden, men en tankeverden der den mytiske symbolikken er blitt løsrevet fra konvensjonen. På sett og vis svarer dette godt til ideen om tankebildet som en videreføring av det barokke emblemet, der tekstene både spiller på og frigjør seg fra overleveringen av religiøst tankestoff. Som kjent kan Benjamins tenkning forstås som en idiosynkratisk sammensmeltning av jødisk messianisme og historisk materialisme. Analogt kan Ulvens tankebilder tolkes som en uavklart pendling mellom mytiske, opplyste og sekulære forståelsesformer. Dette blir enda tydeligere i neste avsnitt, der vi skal se nærmere på Ulvens fremstilling av ideen om dødsriket i moderne, opplyst form.

6.5 Arkeologisk forestillingskraft 1: Dødsriket utstilt

Denne avhandlingen har til nå hatt tre hovedmomenter: Overordnet har det dreid seg om å etablere et bilde av Tor Ulven som en arkeologisk forfatter. Dette innebærer å vise den store utbredelsen av arkeologiske motiver i tekstene hans, så som utgraving av beinrester, gravgods og andre levninger. Videre har jeg forsøkt å demonstrere hvordan bøkene med utgangspunkt i slike levninger fremstiller fortidige hendelser. Denne formen for fremstilling har jeg kalt Ulvens arkeologiske forestillingskraft. Et vesentlig trekk ved denne forestillingskraften

er at alle fortidslevningene undersøkes *her og nå*. Gjennom deres materielle treghet er det ikke fortiden i seg selv som kommer til syne, men snarere denne fortidens aktualisering i nåtiden, i form av spor og minner. Denne aktualiseringen er det jeg med Bergson har kalt *varigheten*. Det tredje momentet i avhandlingen har vært å vise hvordan Ulvens tekster korresponderer med nyere arkeologisk teori, hovedsakelig den som fra med 1980-tallet er vokst frem under merkelappen postprosessuell arkeologi.

Dette siste har til nå først og fremst vært en påstand, understøttet av sammenstillinger av Ulvens tekster og (brokker av) arkeologisk teori. Mer enn direkte overensstemmelser har det vært snakk om tilløp til konvergens mellom de litterære tekstene og de teoretiske perspektivene. Denne avmåltheten skyldes for en stor del at de analyserte tekstene i *Det tålmodige* og *Gravgaver* uttrykker en nokså allmenn forståelse av utgraving og fortolkning, som sjelden inviterer til direkte konfrontasjon med mer spesifikke teoretiske overveielser. Til tross for at bøkene åpenbart spiller på forestillinger hentet fra arkeologien, skilter de i mindre grad med en faglig informert holdning overfor den. Den arkeologiske gehalten i tekstene har med andre ord vært mer allmenn og vag enn spesifikk og konkret. Dette endrer seg så snart vi går videre med lesingen av *Stein og speil*. Selv om det kan hevdes at *Gravgaver* er Ulvens mest «arkeologiske» bok, i kraft av de åpenbare motivene knyttet til utgraving og avdekking av fortidslevninger, og at varigheten tematiseres mest direkte i *Det tålmodige*, gjennom de poetiske bildenes sammenstilling av korte og veldige tidsforløp, er det først med *Stein og speil* at den teoretiske utvekslingen med arkeologien som disiplin blir eksplisitt.

Vi snakker her om en bok som ikke bare inneholder motiver og forestillinger hentet fra nyere tids studier av materielle fortidslevninger, men som i sin refleksjonsform tar opp i seg arkeologiens egne tenkemåter. *Stein og speil* forplikter seg på innsikter og forståelsesmåter hjemmehørende i et spesifikt teoretisk landskap. Merkelappene på denne teorien varierer, men det skulle være ukontroversielt å hevde at Ulvens tekster inkorporerer synsmåter som særlig ble utviklet i den postprosessuelle arkeologien fra begynnelsen av 1980-tallet og fremover. Dermed er det ikke sagt at Ulven skulle være direkte og personlig påvirket av de postprosessuelle arkeologene. Snarere dreier det seg om konvergens og overlapping, om en kryssende kunnskapshorisont der perspektivene overlapper og utfyller hverandre.

Med utgangspunkt i hermeneutikk, kritisk teori og poststrukturalistisk semiotikk søkte arkeologer som Christopher Tilley, Michael Shanks og Ian

Hodder på 1980-tallet å anskueliggjøre iboende føringer i faget, for derigjennom å løsrive arkeologien fra sine bindinger til det positivistiske vitenskapsidealet som dominerte disiplinen på denne tiden. Blant annet hevdet de at ethvert møte mellom fortidslevning og fortolker også er et møte mellom fortid og nåtid, noe som kanskje kan synes ukontroversielt, men som likevel innebærer en omkalfatring av hele den temporale forståelsesmodellen som lå til grunn for den positivistiske Ny-arkeologiens insistering på skillet mellom absolutt og relativ tid (Bailey, 1983, 2005). Heller enn å løsrive analysen fra nåtiden, for slik å tolke levningene ut fra deres «egen» tid, insisterte de på at all fortolkning er historisk situert og at *formidlingen* mellom de ulike tidshorisontene måtte gjøres til et uttalt premiss (Hodder, 1991, s. 121–180). Mot den positivistiske ambisjonen om å bestemme levningenes tid «i seg selv» hevdet de nødvendigheten av å utvikle en hermeneutisk forståelse av «fortiden for oss her og nå» (Shanks, 1992, s. 97–160; Olsen, 1997, s. 59–76; Murray, 1999, s. 8–27). Tilsvarende søkte de å synliggjøre hittil uerkjente forutsetninger for produksjon av kunnskap om fortiden, der forestillingen om en objektiv vitenskap løsrevet fra politiske og ideologiske føringer ble imøtegått med selvrefleksive betraktninger om arkeologiens institusjonelle forankring i den kapitalistiske kunnskapsøkonomien (Shanks & Tilley, 1992, s. 7–45, s. 101–115). Endelig lanserte de postprosessuelle arkeologene nye fortolkningsmodeller med utgangspunkt i semiotisk teori, der de mot tingenes «rene tale» insisterte på levningenes babelske tvetydighet – en insistering Christopher Tilley i boka *Material Culture and Text* oppsummerte som *the art of ambiguity* (Tilley, 1991, s. 114–148).

Standpunkter og ideer som dette lar seg også påvise i *Stein og speil*. Tekstenes mange innslag av gravgods og hodeskaller er ikke først og fremst symbolske uttrykk for dødsbevissthet og forgjengelighet. I stedet målbærer de en kompleks tenkning om fortid, fortolkning og materialitet. Det er nemlig ikke bare gjennom «ytre» forhold, som motivbruk og billedspråk, at disse tenkemåtene settes i spill. Snarere er tekstene *immanent arkeo-logiske.* Et viktig moment i deres «lære om fortiden» er i så måte at alle levninger er innskrevet i en nåtidig medial, institusjonell, sosial og historisk ramme. Den positivistiske forestillingen om en direkte tilgang til fortiden (en seiglivet variant av kulturarkeologiens Pompeii-premiss) må her vike for kontekstfølsomme beskrivelser og fremvisning av ideologiske paradokser. Dette siste kommer særlig frem i den lille teksten «Utstilling LI», der Ulven på svært subtilt vis tar opp i seg innsikter fra den postprosessuelle arkeologien. I likhet med denne demonstrerer teksten hvilke

institusjonelle og ideologiske føringer som ligger til grunn for fortolkningen, og hvor krevende (hvis ikke umulig) det er å etablere et fast ståsted fortiden kan betraktes fra. Her er det betrakterens eget blikk som settes på prøve, like mye som det arkeologiske materialet. Nettopp i *møtet* mellom disse to er det at «Utstilling LI» søker å bestemme den mulige betydningen av gjenstandene:

> UTSTILLING LI
>
> (*arkeologisk materiale*)
>
> Det gitte: en bronsekjele, et beger av sølvblikk, en armring av gull, beinpiler, en beinkam. Alt sammen lagt ned for den dødes skyld, i hullet de trodde ledet til det hinsidiges endeløse vidder. Og likevel kom disse kostbarhetene seilende, usett, med tidens underjordiske båt, og de endte virkelig i en annen verden til slutt: der hvor glasset i opplyste montrer speiler ansikter som glir forbi, hvor en fuktighetsmåler i hjørnet risser en skjelvende strek, og hvor du ved stativet med postkort (i vestibylen) kan høre bilhorn, dumpt, gjennom den massive inngangsdøren. Og når du åpner den og trer over terskelen, siver enda en verden (hvor alt synes å gå dobbelt så fort som du husket), nemlig den utenfor museet, inn i sansene, og i tenksom halvsøvn hører du plutselig et helt logisk spørsmål: Er dødsriket her? (PS, s. 535)

Selv om teksten er begrenset i omfang (til sammen 140 ord) tilbyr «Utstilling LI» et sammensatt bilde av utfordringer knyttet til den arkeologiske formidlingen mellom fortid og nåtid. Skal vi forsøke oss på en tolkning, kan det derfor synes fornuftig å begynne med det mest åpenbare. Allerede i undertittelen signaliserer «Utstilling LI» hva som er tekstens emne: *det arkeologiske materialet*. Men hvordan presenteres dette materialet? Det aller første som slår en her, er den klare tvetydigheten i tekstens første ledd: «Det gitte». Som anslag viser dette til fortidslevningenes konkrete realitet (en bronsekjele, et beger av sølvblikk etc.). Det er denne realiteten som er «gitt» for det arkeologiske blikket, slik den massive inngangsdøren i museumslokalet også er det. Men «det gitte» viser også til levningenes status som gravgaver: Disse gavene er «gitt» til den avdøde for å ledsage ham eller henne på reisen til «det hinsidiges endeløse vidder».

Utgangspunktet for scenen er altså oppramsingen av levninger fra et forhistorisk begravelsesritual. Materialsammensetningen i gravgodset (gull, sølv, bronse og bein) tyder på at det dreier seg om levninger fra yngre bronsealder, muligens fra den sentraleuropeiske Aunjetitzkulturen (ca. 2400–1800 f.Kr.).[84] Deretter inntreffer et skifte i teksten, idet nåtiden og den museale situasjonen bringes inn i bildet. Som det står, endte nemlig gravgavene «i en annen verden til slutt». Denne verden (bestående av glassmontre, fuktmålere og bilhorn) er vår nåtidige verden, der ansiktene til de besøkende speiles i glasset fra de «opplyste» montrene. Det er gjennom denne refleksjonen at tilskuerne har tilgang til levningene. Dermed blir det klart at enhver slutning som trekkes om gravgavenes betydning og funksjon, også reflekterer fortolkerens egne standpunkter.

Denne speilingen kan betraktes som et dialektisk bilde i Benjamins forstand, der Ulven foretar en sammenveving av *da* og *nå*. Shanks og Tilley er inne på dette når de i boka *Re-Constructing Archaeology* skriver om anakronismen som preger den typiske museumssituasjonen: «The visitor becomes the figure in a mirror of her present» (Shanks & Tilley, 1992, s. 77). «Utstilling LI» tematiserer altså eksplisitt hvordan et arkeologisk materiale presenteres i en nåtidig, museal kontekst. Glassmontrene og fuktighetsmåleren tjener her som rekvisitter for en iscenesettelse av museet som åsted for forvaltning av klinisk og tilsynelatende objektiv kunnskap. Nærmere utgangen, «i vestibylen», signaliserer stativet med postkort at vi samtidig befinner oss innenfor en mer banal, kommersiell kontekst. Her er ikke fortiden bare noe som skal observeres i all sin tilsynelatende objektivitet: Den skal også gjøres salgbar. Dette aspektet ved arkeologisk formidling er et hyppig innslag i den postprosessuelle teoriens kritikk av museumsinstitusjonen. Ved siden av bibliotekene og universitetene hører museet til den historiske opplysningsideologiens mest sentrale institusjoner (Israel, 2011, s. 248–255). Dette endrer seg imidlertid med den moderne varekapitalismen. I *Re-Constructing Archaeology* vier Shanks og Tilley et helt kapittel til museets iscenesettelse av fortidens bruksgjenstander som løsrevne «estetiske objekter»

---

[84] Kjennetegn på denne kulturen, som hadde sitt sentrum i dagens Böhmen, er at de benyttet redskaper av bronse, kobber og bein, og at døde ble begravd i enkle, ovale graver. Aunjetitzkulturen (også kjent som Únětice kulturen) er best kjent gjennom utgravingen av rikt utstyrte enkeltgraver og store depotfunn som også omfatter gull- og sølvornamenter (Greenfield, 2001).

innenfor den kapitalistiske varesirkulasjonen. Her presenteres ikke gjenstandene i henhold til deres historiske bruksområder, men forvandles til varer i et spill av tingliggjøring og økonomisk bytteverdi:

> The artifact is displayed in splendid remoteness from the prosaic, from the exigencies of day-to-day life. The concrete and historically variable *practice* of production and consumption is collapsed into the 'aesthetic', an isolatable and universal experience. Instead of abstract objectivity, that abstract experience of the aesthetic becomes the exchange-value of the artifact which is again raised to the status of a solitary fetish, a fetish of immanent 'humanity'. […] History freezes in the ideological light of the aesthetic artifact, celebrated and exalted, elevated above every-day life. (Shanks & Tilley, 1992, s. 73)

Shanks og Tilleys argumentasjon støtter seg på ulike avskygninger av kritisk teori. Den marxistiske sjargongen (tingliggjøring, varekarakter, fetisj, bytteverdi etc.) er eksplisitt og retter seg mot det forfatterne (med henvisning til Adorno og Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (1943)) kaller en «ødeleggelse av historien» (Shanks & Tilley, 1992, s. 68). Museenes fremvisning av det arkeologiske materialet fjerner nemlig gjenstandene fra deres konkrete og dagligdagse bruk, noe som igjen «fryser» det historiske innholdet til en samling estetiske artefakter. Museets isolering av gjenstandene representerer ikke bare ytre omstendigheter eller pragmatiske overflatefenomener, men utgjør ifølge Shanks og Tilley arkeologiens (uerkjente) eksistensgrunnlag. Overser man det, overser man samtidig de moderne produksjonsbetingelsene for fremstilling av kunnskap om fortiden. Mot en slik famling i mørket tar de derfor til orde for en opplysende kritikk av de hittil upåaktede forutsetningene.

Likevel: Det ville være overilt å sette likhetstegn mellom Shanks og Tilleys argumentasjon og Ulvens litterære tankebilde. Der de to førstnevnte er bastante og konkluderende i sin kritikk av museenes kunnskapsformidling, legger Ulven for dagen en åpen og undrende holdning. Selv om også «Utstilling LI» peker på forbindelsen mellom de utstilte gjenstandene og den kommersielle sirkulasjonen av dem (i form av postkort), er det vanskelig å fastslå et tydelig ideologikritisk perspektiv i teksten. Snarere kjennetegnes den av en grunnleggende åpenhet som motsetter seg forsøkene på å låse innholdet til én bestemt kritisk posisjon. Teksten presenterer en hverdagslig og gjenkjennelig

scene fra museet, der det arkeologiske materialet er plassert i en både kommersiell og vitenskapelig kontekst. Denne utstillingssituasjonen toner ned gravgavenes rituelle bruksverdi og presenterer dem i stedet som løsrevne, estetiske gjenstander. Som tilfellet er med Heideggers analyse av arkeologiske bruksgjenstander i *Væren og tid*, er gravgavene ute av bruk – *ausser Gebrauch* (Heidegger, 2007, s. 384). Dermed må vel også den livsverdenen (som altså er de *dødes* verden) gravgavene inngikk i, være utenfor rekkevidde?

Ser vi nærmere på billedbruken, kompliserer imidlertid tingene seg. Som det står, kom gravgavene seilende med «tidens underjordiske båt». Formuleringen er ikke bare en forvrengt metafor for tiden selv (vanligvis snakker vi jo om *tidens elv*). Den signaliserer også at teksten videreføre «førmoderne» forestillinger om døden som en reise. Slike forestillinger finner vi som kjent helt tilbake til *Gilgamesj*, *Den egyptiske dødeboken* og i norrøne forestillinger om dødsriket Helheim. Men hva har de i en nåtidig, opplyst museumssituasjon å gjøre? Trolig kan bildet av tiden som en underjordisk båt her forstås som en betydningsmessig treghet – et etterslep – som kleber ved det arkeologiske materialet. Denne tregheten smitter i sin tur over på fortolkningen, som tenderer mot å pense over i mytologien. Når denne sporvekslingen likevel ikke foretas fullt ut, skyldes det at vi fortsatt befinner oss innenfor et metaforisk og «materialistisk» tankesett (det er tross alt gravgodset som har kommet seilende med tidens underjordiske båt – ikke den avdødes sjel).

Forstått på denne måten handler «Utstilling LI» ikke først og fremst om kronologisk tidfesting og funksjonell bestemmelse av bronsekjelen og beinkammen som elementer i et forhistorisk, religiøst ritual. Like mye distanserer teksten seg fra våre nåtidige oppfatninger gjennom sin mytiske billedbruk. Å betrakte denne distanseringen som en symbolsk omskriving av tiden i form av uvante metaforer, er i mine øyne å underkjenne det gjennomgående billedspråket i teksten. Ser vi nærmere etter, er det nemlig ikke bare den underjordiske båten som peker ut av en nåtidig, opplyst forståelseshorisont. Også forestillingen om «den massive inngangsdøren» som et skille mellom ulike verdener har preg av mytisk tenkning. Som vi husker, skriver Ulven: «Og når du åpner den og trer over terskelen, siver enda en verden (hvor alt synes å gå dobbelt så fort som du husket), nemlig den utenfor museet, inn i sansene» (PS, s. 535). Denne overskridelsen av ulike verdener og rom kan minne om det Mircea Eliade har karakterisert som det religiøse menneskets opphevelse av tiden og rommets homogenitet. I *Det hellige og det profane* (1957) skriver Eliade:

> Like lite som rommet er tiden homogen og vedvarende for det religiøse menneske. Det finnes på den ene side intervaller med hellig tid, festenes tid (for størstedelen periodiske fester), og på den annen side den profane tid, den alminnelige varighet hvor begivenhetene inntreffer uten religiøs betydning. Det er naturligvis et brudd i kontinuiteten mellom disse to tidsarter, men ved ritenes hjelp kan det religiøse menneske «gå over» fra den alminnelige varighet til den hellige tid. (Eliade, 1994, s. 43)

Leser vi Ulven ut fra et slikt perspektiv kan teksten «Utstilling LI» forstås som en «synkretistisk» sammenblanding av det hellige og det profane, der den livsverdenen som beskrives verken kan bestemmes som hjemmehørende i den ene eller den andre sfæren. En slik lesning ville imidlertid passe dårlig med denne avhandlingens generelle rammeverk for tenkning om tid og varighet: Både Benjamin og Bergson revolterer mot ideen om en slik homogen tid, uten at de dermed bør defineres som «religiøse» i Eliades nokså snevre forstand.

Trolig er det mer nærliggende å forstå sammenblandingen av de ulike forståelsesformene som uttrykk for en iboende tvetydighet i selve opplysningsideen. Spiller vi videre på Tilley og Shanks raljering over museenes rolle innenfor den kapitalistiske varesirkulasjonen, kan vi si at «Utstilling LI» tegner et komprimert bilde av «opplysningens dialektikk», slik Adorno og Horkheimer forsto denne som et omslag fra *Aufklärung* til *Mythos*. Så snart den opplyste bevissthet mener seg å ha erkjent et fenomen i alle dets dimensjoner, vil erkjennelsen uvegerlig slå over i myte. Adorno og Horkheimers poeng er at denne dialektikken ikke lar seg avgrense til en historisk utvikling. I stedet for et tilbakelagt stadium på veien mot en sekulær og opplyst modernitet, er omslaget i mythos virksomt innad i selve opplysningsfiguren. Shanks og Tilley støtter seg gjennomgående på denne tankegangen. Det er derfor ikke urimelig at den også kan ha relevans for lesingen av «Utstilling LI». For er det ikke nettopp et slikt omslag fra opplysning til myte som finner sted helt avslutningsvis i teksten, der du-et «i tenksom halvsøvn» plutselig hører «et helt logisk spørsmål: Er dødsriket her?».

Som bilde på en slumrende bevissthet formidler halvsøvnen mellom mytologi og opplyst rasjonalitet. Det er vanskelig å avgjøre hvorvidt disse perspektivene forsones i teksten, eller om de bevarer sine motsetninger intakt. Lest «dialektisk» stemmer denne dobbeltheten godt med Adornos bestemmelse

av tankebildet som et *fikserbilde*: Her er (minst) to betydninger gyldige samtidig. Når teksten likevel unngår nivellering – en betydningsmessig like-gyldighet –, skyldes det Ulvens evne til å tegne sine tankebilder med skarpe konturer. Dette gjelder ikke bare bruken av motiver og deres tematiske implikasjoner. En god del av skarpheten skyldes også lydlige og formale trekk. Særlig gjelder dette for det arkeologiske inventariet innledningsvis i «Utstilling LI», der de beskrevne gjenstandenes egen materialitet klinger med i teksten. Det er snakk om en *materiell investering* i den poetiske talen, som åpenbart har preg av etterligning og mimetisk evne.[85] Denne etterligningen er ikke primært metaforisk eller visuell, men lydlig: «en bronsekjele, et beger av sølvblikk, en armring av gull, beinpiler, en beinkam.»

Rent fonetisk er dette noe i nærheten av mesterlig – det er som om man kan berøre gjenstandene og veie dem i hånden bare ved å uttale dem. Gjennom ordlengde, trokeisk rytmikk og ulike assonanser (brons*e*kj*e*l*e*, be*i*np*i*ler) klinger gjenstandenes materialitet med i teksten. For eksempel anes en dyp glød i armringen av g*u*ll, mens omfang og vidde åpenbarer seg i bronse-kjel-en. Tilsvarende vitner det stutte ordet «beinkam» om en hardhet i det anvendte materialet, mens beinspilene er lette og spinkle. Ulven spiller her på et lydhermende (onomatopoetisk) potensial som vi vanligvis tillegger helt andre deler av språket enn de som betegner materielle hverdagsgjenstander. Språkets fonemer kan naturligvis avskrives som arbitrære og utilsiktete, men det skal godt gjøres å ikke få med seg den lydlige etterklangen av tingene i Ulvens tekst.[86]

---

[85] I *La révolution du langage poétique* (1974) snakker Julia Kristeva gjennomgående om den semiotiske (ikke-symbolske) betydningsdannelsen som en materiell investering (*investissement*) og drift (*pulsion*) i det litterære språket. I hennes psykoanalytiske språkmodell er denne materialiteten trukket fra «språkets ubevisste» forut for den symbolske fikseringen. Når den så investeres i den poetiske talen, omdannes materialiteten til en erotisk positivitet i form av «rytmiske klangfarger»: «Ce ‹matériel›, repoussé par le signe et le jugement hors des premières symbolisations, est […] retiré de l'inconscient dans le langage, mais sans y être accepté sous form de ‹métalangue› ou de quelque intellection que se soit. La pulsion […] se retire de l'inconscient et *se place, comme déjà positivée et érotisée, dans un langage* qui, de son placement, s'organise en prosodie ou en timbres rythmés» (Kristeva, 1974, s. 149–150).

[86] Som Benjamin skriver i det lille essayet «Über das mimetische Vermögen» (1933) er «alle ord […] – hele språket – onomatopoetisk» (GS, II, 1, s. 212). Selvfølgelig har ordene i ulike språk lite eller ingenting til felles, men ifølge Benjamin er hvert og ett av dem utledet av den samme betydningen. Denne betydningen er «åndelig» (*unsinnlich*) og kan bare gripes gjennom den allegoriske etterligningen (*mimesis*) som finner sted i skriften. Det som kjennetegner skriften er imidlertid at den er materiell og kan undersøkes historisk: «Die Schrift ist so [...] ein

Lone Hartmann kommenter dette lydhermende aspektet ved Ulvens skrivemåte når hun i boka *Sproglige stilleben* skriver at tekstene har et «betydningsmessig overskudd» som følge av klangen i språket: «Der er […] en sensibilitet over for tingenes materialitet og en rigdom i de ædle metaller og stoffer, der smitter den verbale fremstillings præcision og variation, som ikke bekymrer sig om sproglig økonomi og sparsommelighed» (Hartmann, 2007, s. 53).

6.6 Allegori

Frem til nå har jeg utsatt problemet med de mange dødsmotivene i Ulvens tekster. Under dekke av å betrakte hodeskallene og de utgravde kjevene som anatomiske og konkrete levninger, har jeg forsøkt å unndra dem fra den symbolske lesningen som anser dem som uttrykk for endelighet og forgjengelighet. I stedet har jeg sett gravgavene og beinrestene som arkeologiske levninger. De mange innslagene av gravgaver og beinrester er ikke så mye et uttrykk for melankoli og endelighet, som de er bilder på jordens arkiver som informerer den arkeologiske forestillingskraften. I «Utstilling LI» presses imidlertid denne spenningen til det ytterste. Ikke bare handler teksten om utstillingen av gravgods fra en bronsealdergrav. Den bruker også dette godset som utgangspunkt for å forestille seg et mulig «dødsrike» *her og nå*. En kunne kanskje hevde at dette dødsriket er ensbetydende med den begravdes historiske ettertid (altså tiden etter vedkommendes død), men det ville være en enkel utvei. Det *er* nemlig vanskelig å komme forbi at det hefter noe billedlig og «symbolsk» ved forestillingen om et dødsrike her og nå. Kanskje må vi derfor erkjenne at den skjematiske avskjæringen fra symbolske og billedlige lesemåter har noe utilfredsstillende ved seg. Veien ut av dette fortolkningsmessige ubehaget vil imidlertid ikke være en oppheving av de konklusjonene som allerede er blitt trukket. Å godta en slik symbolsk lesning på dette tidspunktet ville i praksis undergrave det arkeologiske «forsvaret for tingene» jeg til nå har presentert som den viktigste korreksjonen til den foreliggende Ulven-resepsjonen.

Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden» (GS, II, 1, s. 213). Vi nærmer oss her en tenkning om språk, materialitet og betydning som langt overskrider den strukturalistiske todelingen mellom tegn og betegnet. Det er denne overskridelsen Derrida i *De la grammatologie* (1967a, s. 83–89, s. 162–186) kaller for «arke-skrift» (*archi-écriture*), og som har klare likheter med Benjamins idé om en transcendental «skrift» som løper forut for all tale. Den er språkets opprinnelse (*Ursprung*).

Med Hans Ruin kan vi heller forstå tilstedeværelsen av dødsriket som en sameksistens med de døde – det han med henvisning til Heidegger kaller en «medværen [*Mitsein*] med den døde» (Heidegger, 2007, s. 253). For Ruin utgjør denne medværen en sentral del av vår livsverden, idet vi hele tiden «gjør regning med» de døde. Det viktigste uttrykket for sameksistensen med de døde er ifølge Ruin begravelsen og måten vår omsorg for den dødes kropp griper langt inn i vårt daglige liv på, også lenge etter at begravelsen har funnet sted. Å minnes de døde er slik sett en eksistensiell holdning som springer ut av vår ontologiske beskaffenhet (Ruin, 2018, s. 15–39). For Ruin er ikke denne omgangen et symptom på et morbid eller melankolsk sinnelag i arkeologien, men snarere et uttrykk for dens ambisjon om å utvinne viten om fortiden gjennom materielle rester. Og her er nettopp graven det emblematiske stedet (*site*) for denne virksomheten: «For the archaeological imagination, the grave is an archive and the world is one large cemetery that holds the traces of those having-been. Thus, the grave is also a principal route of access to its own terrain, 'the past'» (Ruin, 2018, s. 112). Graven er altså ikke et dystert symbol for endelighet, men utgjør heller hovedåren inn til fortiden.

Like fullt gjenstår en vag fornemmelse av at noe er blitt oversett i omgangen med Ulvens mange «dødssymboler». Her synes det verken akseptabelt å fortsette som før eller å dementere det som er sagt. Snarere trengs det en «tredje vei», der både det materielt-konkrete og det billedlige ivaretas i fortolkningen. I det følgende vil jeg foreslå å kalle denne tredje veien for *allegorese*, forstått som en allegorisk lesemåte i møte med tekstene. På sett og vis er veivalget allerede forberedt med de innledende bemerkningene om *Stein og speil* som en samling tankebilder. I sin moderne videreføring av det barokke emblemet er tankebildet nært beslektet med den allegoriske tenkemåten. Å tolke en tekst eller et bilde som allegori, er det som kjennetegner allegoresen. I boka *Allegorier* (1999) skiller Karin Gundersen mellom «allegorien som diskurs» og «allegorien som fortolkning eller allegoresen» (Gundersen, 1999, s. 13). Som hun skriver, hviler allegoresen «på forestillingen om at sannheten taler i gåter» (Gundersen, 1999, s. 160). I teksten skjuler det seg betydningslag, som kun trer frem gjennom lesningen. «Dette er tekstens første ukjente, gåten som den allegoriserende fortolker løser» (Gundersen, 1999, s. 160).

I dette avsnittet vil jeg derfor skissere denne tenkemåtens relevans for den arkeologiske forestillingskraften. Jeg vil hevde at allegoresen ikke står i motsetning til et materielt «forsvar for tingene», men snarere utdyper dette

forsvaret i retning av det vi med Giorgio Agamben kan kalle en «filosofisk arkeologi».[87] For å nærme meg den allegoriske betydningen i Ulvens tekster vil jeg ta utgangspunkt i Benjamins bok *Det tyske sørgespillets opprinnelse.* Denne boka, som Benjamin senere refererte til som «barokkboka», kan overordnet forstås som en teori om allegorien.[88] Til forskjell fra Gundersens klare oppdeling, er det hos Benjamin vanskelig å trekke et klart og tydelig skille mellom allegorien som retorisk form (uttrykk) og allegoresen som fortolkning (konvensjon). Dette skyldes ikke først og fremst en terminologisk uavklart holdning fra Benjamins side, men snarere at barokkdramaet inkorporerer den allegoriske konvensjonen i sin egen fremstillingsform:

> For allegorien er begge deler: Konvensjon og uttrykk – og begge er i utgangspunktet motstridende. Likevel, slik den barokke læren som sådan forstod historien som en skapt hendelse, slik gjelder også allegorien – selv om den er konvensjon, slik enhver skrift er det – som skapt […]. Det syttende århundrets allegori er ikke uttrykkets konvensjon, men uttrykk for konvensjonen. (Benjamin, 1994, s. 183)

Som teoretisk term hører allegorien til de mest sentrale i Benjamins produksjon, sammen med «aura», «historie», «erfaring». Utgangspunktet for allegorien er de tyske sørgespillene fra midten av 1600-tallet, men betydningen og relevansen av drøftelsen strekker seg langt forbi denne historiske sjangerbestemmelsen. Til forskjell fra de greske tragediene, som alle utspiller seg i en mytisk fortid forut for den greske bystaten, er det tyske sørgespillets handling situert innenfor den historiske tiden. Dette alene sikrer dem selvfølgelig ingen historisk gehalt. Likevel utgjør denne forskjellen for Benjamin en viktig forskyvning fra de tidløse (og uskrevne) lovene i tragedier som *Antigone* og *Orestien* over mot en

---

[87] I boka *The Signature of All Things. On Method* (2009 setter Agamben Benjamins allegoriske tenkemåte inn i en arkeologisk filosofitradisjon fra Kant til Foucault. Agamben behandler her Benjamins tenkning som en sammenhengende refleksjon med utgangspunkt i et arkeologisk forsett om å «redde» fortiden fra glemselen (Agamben, 2009, s. 81–111).

[88] I et brev til Gerhard Scholem 19. februar 1925 skriver Benjamin: «[M]ein Barockbuch betreffend, so kannst Du denken, mit welcher Ungeduld ich es in Deiner Hand erwarten werde» (Benjamin, 1978, s, 374). Ordet brukes også i flere brev til Scholem og Hugo von Hofmannsthal året etterpå (Benjamin, 1978, s. 409, 432, 436).

politisk og historisk realitet i sørgespillet. Sørgespillet er derfor karakterisert av en verdslig dennesidighet, der det guddommelige forsynet har trukket seg tilbake og overlatt mennesket og naturen til seg selv. Ifølge Benjamin er dette lutheranismens verdensbilde, der tilværelsen er blitt meningsløs og bare kan forlenes med betydning gjennom menneskelig handling. Denne meningsløsheten gir i sin tur opphav til sørgespillets tragiske karakter, dets *melankoli*. For dersom det ikke finnes uskrevne, guddommelige lover som kan lede og rettferdiggjøre menneskelig handling, så er politikk og historie utlevert til den falne naturens (*Physis*) kontingens og «meningsløshet». Sørgespillet en «komplisert konfigurasjon» av denne meningsløsheten (Benjamin, 1994, s. 206).

I andre del av boka omtaler Benjamin allegorien gjennomgående som «anskuelse», «betraktning» og «betraktningsmåte» (Benjamin, 1994, s. 168–246).[89] Som estetisk og filosofisk term står allegorien i motsetning til symbolet, som fjerner seg fra den historiske realiteten gjennom sitt forsett om å representere de platonske ideenes «vesen» direkte. Parallelt med forskjellen mellom den greske tragedien og det tyske sørgespillet, svarer forskjellen mellom symbol og allegori til den mellom idé og historie. Mot symbolets platonske abstraksjon holdes den allegoriske betraktningsmåten frem som en konkret og verdslig fremstilling av historisk erfaring. Omdreiningspunktet i denne fremstillingen er ifølge Benjamin *forgjengeligheten*:

> Under den avgjørende kategorien tid […] lar forholdet mellom symbol og allegori seg ettertrykkelig og formelmessig fastsette. For mens naturens forklarede ansikt flyktig åpenbarer seg i symbolet – i forløsningens lys og gjennom en forherligelse av undergangen – ligger historiens dødsmaske i allegorien som et stivnet urlandskap framfor betrakterens øyne. Alt i historien som fra begynnelsen av var umodent, lidelsesfullt og forfeilet, former seg her i et ansikt – nei, i et dødninghode. Og hvor meget all «symbolsk» frihet i uttrykket, all klassisk harmoni i utformingen, alt menneskelig mangler – her uttales ikke bare den menneskelige tilværelsens natur rett og slett, men også individets biografiske historisitet [*Geschichtlichkeit*] i sin mest naturforfalne figur – som et gåtefullt

[89] Tysk: «Anschauung», «Anschauungsweise», «Betrachtung», «Betrachtungsweise», «Betrachtungsart» etc. (GS, I, 1, s. 336–409).

> spørsmål. Dette er kjernen i den allegoriske betraktningen, den barokke, verdslige fremstillingen av historien som verdens lidelseshistorie; betydning har den bare på stasjonene for sitt forfall. Betydning tilsvarer dødsforfallenhet, fordi døden graver seg dypest ned i den takkete demarkasjonslinjen mellom fysisk natur og betydning [*zwischen Physis und Bedeutung*]. (Benjamin, 1994, s. 175)[90]

Det Benjamin her gjør er å plassere forgjengeligheten i mellomrommet mellom materialitet og betydning, mellom *Physis* og *Bedeutung*. Dødninghodet er med andre ord ikke et opphøyd symbol for en tidløs *conditio humana*, men utgjør snarere grunnlaget for «individets biografiske historisitet i sin mest naturforfalne figur». Slik blir døden den nødvendige betingelsen for en verdslig, ikke-mytisk fremstilling av historien. Dette må betraktes som et premiss i forbindelsen mellom historie, betydning og forgjengelighet. Det dreier seg altså ikke om en sorgtung påpekning av alt og alles forgjengelighet, men snarere om å fastslå denne forgjengelighetens grunnleggende betydning for å forstå historien i et menneskelig perspektiv. Det er også slik det har vært vanlig å lese den notorisk innfløkte forbindelsen mellom historie og allegori i Benjamins tenkning.[91] Som

---

[90] Det er ikke alltid like lett å følge Rørviks norske oversettelse av *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, der flere av Benjamins kjernebegreper (*Semiotik*, *Transfiguration*, *Exposition*) er gått tapt på veien. På tysk lyder sitatet som følger: «Unter der entscheidenden Kategorie der Zeit […] läßt das Verhältnis von Symbol und Allegorie eindringlich und formelhaft sich festlegen. Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle ‹symbolische› Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt» (GS, I, 1, s. 342–343).

[91] Adorno understreker dette aspektet ved Benjamins tenkning, når han setter døden og forgjengeligheten opp mot den «evige filosofis» ahistoriske ontologi: «Benjamins mikrologischer Blick, die unverwechselbare Farbe seiner Art Konkretion ist die Richtung aufs Geschichtliches in einem der philosophia perennis entgegensetzten Sinn. Sein philosophisches Interesse richtet sich überhaupt nicht aufs Geschichtslose, sondern gerade auf das zeitlich

anskuelsesmåte er allegorien rettet inn mot en redning og reaktualisering av fortiden i nåtiden.[92] Sørgespillet rommer ikke selv denne fortiden, men utgjør i stedet det materielle avtrykket av den i form av en allegori. Ifølge Thor Inge Rørvik viser allegorien hos Benjamin til «en bestemt relasjon mellom melankolikeren og tingen, nemlig at den konkrete ting eller gjenstand er det eneste tilgjengelige materiale for en fremstilling av mening innenfor sørgespillets univers» (Rørvik, 1994, s. 18). Den allegoriske betraktningen fremstår derfor som uttrykk for en overbevisning om at «det lar seg gjøre å dekode en latent mening i fragmenter og døde ting og dermed ‹redde› disse fra historiens ødeleggelse» (Rørvik, 1994, s. 18).

6.7 Arkeologisk forestillingskraft 2: *Cranium*

Det avgjørende spørsmålet blir likevel om en slik forståelse av allegorien lar seg forene med moderne og nåtidig arkeologisk tenkning om minne, tid og materialitet? Og er det dekning for en slik lesning av den arkeologiske forestillingskraften og av Ulvens tekster? Svaret på disse spørsmålene må trolig bli et betinget «ja». Slår vi opp i en hvilken som helst innføringsbok i arkeologi, vil ordet «allegori» glimre med sitt fravær i innholdsregisteret. Går vi til det siste tiårets teoriutvikling er det også vanskelig å finne spor av ordet der. Som term hører allegorien først og fremst hjemme i filosofien, religionsvitenskapen og estetikken, og har lite å gjøre med den praktiske utførelsen av utgraving og fortolkning av fortidslevninger. Kanskje er derfor spørsmålet om allegoriens relevans for arkeologien feil stilt? For er det ikke like mye *allegorien* som bør forstås ut fra et arkeologisk perspektiv? I dette avsnittet skal jeg se nærmere på forgjengelighetens plass i det arkeologiske tolkningsarbeidet.

Før jeg kommer dit er det imidlertid påkrevd å si noe mer om den allegoriske lesemåtens innvirkning på tolkingen av Ulvens tekster. For hva skjer

---

Bestimmteste […]. Mit Natur hängen die Benjaminischen Bilder nicht als Momente einer sich selbst gleichbleibenden Ontologie zusammen, sondern in Namen des Todes, der Vergängnis als der obersten Kategorie des natürlichen Daseins, zu der Benjamins Spekulation fortschreitet. Ewig an ihnen ist nur das Vergängliche» (Adorno, 1981, s. 574–575).

[92] Som Anders Kristian Strand påpeker i en artikkel om allegoribegrepet i *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, setter Benjamin «forfallet – og redning – i forbindelse med filosofisk kritikk. Filosofiens oppgaver er å omgjøre kunstverkets kontekster til filosofisk sannhet» (Strand, 2017, s. 146).

med det arkeologiske *forsvaret for tingene* når vi åpner opp analysen for allegoriske lesemåter? Kan tekstenes mange innslag av kranier og gravgaver da tolkes som uttrykk for en dyptgående *melankoli* i Ulvens forfatterskap? Er det slik at fortidslevningene likevel bør forstås som symboler for endelighet og død? Å svare på alt dette en gang for alle er ikke enkelt, ettersom spørsmålene rører ved kjernen i de foregående analysene. Snarere trengs det nye lesninger, der uklarhetene blir forsøkt imøtegått gjennom konkrete analyser. For eksempel kunne det lille diktet fra *Det tålmodige,* der kraniet utgjør «den gjenværende åpningen i muren mot fortiden», tjene som utgangspunkt for en slik gjenlesning. For å friske opp hukommelsen, kan vi lese diktet på ny:

> Den gjenværende åpningen
> i muren mot
> fortiden
>
> har form
> av et kranium
> med to kikkhull
> (DS, s. 183)

I min første lesning av diktet (kap. 2) anså jeg teksten som et hovedfunn i det arkeologiske «forsvaret for tingene». Her foreslo jeg at kraniet ganske enkelt bør forstås som en levning, og at det ikke primært skal tolkes som et uttrykk for død og den tilbakelagte fortidens uutgrunnelighet. Foretar vi en allegorisk lesning av diktet endres imidlertid vilkårene for tolkningen. Her kan kraniet nemlig forstås som en melankolsk (i Benjamins forstand) påpekning av døden som betingelse for kunnskap om fortiden. Hevder ikke diktet nettopp at det kun er gjennom innsikt i dødeligheten at vi kan nærme oss det forgangne? Tross alt står det jo at den gjenværende åpningen mot fortiden «har form av et kranium med to kikkhull».

Går vi tilbake til Benjamins forståelse av den allegoriske betraktningen, som en historie om «dødsforfallenhet», ville den passe godt med en slik lesning. Ifølge Benjamin er det i allegorien slik at døden graver seg ned i den «takkete demarkasjonslinjen mellom fysisk natur og betydning». *Physis* kan i dette diktet knyttes til de materielle levningene. Men hva tilsvarer da *betydningen*? Det er høyst uvisst, dersom den ikke da viser tilbake på *vilkårene* for kunnskap om

fortiden. I så fall vil jo kraniet også kunne tolkes som et symbol på selve dette vilkåret – altså dødninghodet. Dette rimer dårlig: For hvordan kan kraniet representere både den fysiske natur *og* betingelsen for dennes historiske betydning?

For å komme videre i dette problemkomplekset er det kanskje best å trekke frem et annet dikt som er gjennomgått på et tidligere tidspunkt. I begynnelsen av kapittelet om *Det tålmodige* leste jeg dette diktet, der en utgravd kjeve henvender seg til salen:

Stille

i salen.

En utgravd kjeve
lener seg over
mikrofonen

og skriker

med istidens
utdødde

stemme.
(DS, s. 96)

Det vil ikke være urimelig å hevde at også dette diktet handler om muligheten av å vinne kunnskap om fortiden. Det er åpenbart vanskelig å spekulere i hvordan «istidens utdødde stemme» høres ut, men kanskje går det an å forestille seg hva den har å si? I geologien regner man med at siste istid, den såkalte Weichsel-istiden, ble innledet for 115 000 år siden og opphørte omkring 8 000 f.Kr. I løpet av disse vel 100 000 årene levde det mennesker i de sørlige deler av Europa, der funn av paleolittisk kunst viser at det i perioder har vært arktisk fauna, og dermed arktisk klima, så langt syd som til Den iberiske halvøy. Kanskje er det opplysninger av denne typen en utgravd kjeve kan fortelle om? Når diktet ikke formidler slik informasjon, skyldes det naturligvis at vi har med en poetisk tekst

å gjøre, og ikke med en faktaspekket lærebok om istidens utbredelse. Det finnes sikkert slike dikt også, men de er ikke skrevet av Tor Ulven. Anemari Neple kan trolig ha rett i at et dikt som dette flytter oppmerksomheten «mot de aspektene ved [levningene] som unndrar seg vitenskapelig analyse» (Neple, 2018, s. 64). Jeg vil likevel holde fast ved at diktet oppholder seg ved mulighetsbetingelsene og forutsetningene for å vinne kunnskap om fortiden, og at det ikke, som Neple hevder i sin gjennomgang av Ulvens arkeologiske motiver, setter den «historisk-pedagogiske funksjonen […] i bakgrunnen til fordel for meditative refleksjoner over fortidsmenneskets forhold til døden, dødsrikets fravær og de dødes uutgrunnelighet» (Neple, 2018, s. 64).

Når det i tillegg åpner seg en mulighet for å lese diktet allegorisk, henger det sammen med den allerede nevnte referansen til Henrik Wergelands *Hassel-Nødder*, der en utgravd hodeskalle henvender seg til publikum. Som det ofte blir sagt, skrev Wergeland boka mens han lå på dødsleiet. Bokas siste kapittel omhandler et «frænologiskt Foredrag over Dødningskallen», der teksten åpner med at en lege (Mediciner) er ute og spaserer på en sti i nærheten av en kirkegård. Plutselig kastes det opp en hodeskalle foran ham, hvorpå legen utbryter: «Naa, hvilket *cranium*! […] Bule på bule! De stridigste Organer i chaotisk stivnet Forvirring. Hva vil du have for det *cranium*, du kastede op, Graver?» (Wergeland, 1962, s. 375). Legen kjøper hodeskallen for en ¼ skilling og tar den med til et auditorium, der han vil foredra om den. Legen har nemlig festet seg ved de anatomiske særegenhetene. Men idet han skal til å begynne sitt foredrag, griper hodeskallen (som er Wergelands egen!) ordet og begynner å snakke til forsamlingen: «Maa jeg spørge Mhrr. om Nogen af dem har læst Henrik Wergelands Hasselnødder eller Bekjendelser og Livsskizzer? […] Jeg er bemeldte Skrifts Forfatter» (Wergeland, 1962, s. 375–376).

Som hos Ulven er det altså en *posthum* røst som henvender seg til salen. Nest siste kapittel i Wergelands *Hassel-Nødder* har da også tittelen «Jeg døer» og åpner med en selvkommenterende setning: «Der skal et Underværk til, om ikke Overskriften sandes, inden denne Bog seer Dagens lys» (Wergeland, 1962, s. 374). Forskjellen er naturligvis at det hos Wergeland er snakk om *den egne* døden, mens det hos Ulven dreier seg om en anonym levning fra istiden. Hos Wergeland avbrytes Medicineren i sitt frenologiske foredrag ved at hodeskallen griper inn og utspør sitt publikum. Hos Ulven står vi i stedet overfor levningens fremmedhet, som med sin skrikende stemme fremstår som noe ukjent og nesten truende. Heri ligger også, slik jeg ser det, den klare forskjellen mellom

Wergelands *symbolske* fortelling og Ulvens *allegoriske* bilde. For mens Wergelands hodeskalle er et (riktignok humoristisk) tegn som viser til hans egen død, figurerer Ulvens utgravde kjeve som fortidens fremmedartede overlevelse i nåtiden. Med Benjamin: «For mens naturens forklarede ansikt flyktig åpenbarer seg i symbolet – i forløsningens lys og gjennom en forherligelse av undergangen – ligger historiens dødsmaske i allegorien som et stivnet urlandskap framfor betrakterens øyne» (Benjamin, 1994, s. 175).

I intervjuet i *Vagant* kommenterer Ulven funnet av den såkalte «ismannen» (*der Eismann*) i Ötztaleralpene i 1991. Funnet er særlig kjent, ettersom levningene av mannen ble godt bevart i isen og dermed har vært gjenstand for omfattende undersøkelser. Selv om det ikke dreier seg om en levning fra istiden (karbondatering vist at levningene er mellom 5100 og 5300 år gamle, altså hjemmehørende i yngre steinalder (Prinoth-Fornwagner & Niklaus, 1995, s. 78)), interesserer Ulven seg både for den arkeologiske informasjonen og for en mer allegorisk dimensjon ved funnene:

> For en tid siden fant man denne «der Eismann» oppe i Alpene. Ingen vet hvem han var, man kan bare gjette hva han hadde der oppe å gjøre. Til og med buen hans var bevart i isen, den var ikke ferdig, han hadde teljet på den. Antagelig hadde han vært gjeter der oppe i fjellene. Men også han var en gang et individ. Han hadde et navn, han hadde sin måte å være på, sine vaner og uvaner. En dag dør han, og blir frysetørret oppe i Alpene. Plutselig er han helt anonym. En representant for yngre steinalder. Han er blitt de-individualisert. I lengden er det dette vi blir alle sammen. (Ulven i Hagen, 1996, s. 254)

Denne de-individualiseringen kan hos Ulven betraktes som allegorisk, nemlig som en påvisning av det Benjamin kaller «individets biografiske historisitet i sin mest naturforfalne figur». Naturforfallen betyr her at mennesket er overlatt til seg selv av Gud, og derfor befinner seg i en verden hvor det kun er historisiteten (*Geschichtlichkeit*) som kan generere betydning. Det er ingen forhåndsbestemte symbolske fortellinger eller forestillinger som kan forklare ismannen i Alpene eller den utgravde kjeven i diktet. Snarere er vi overlatt til det fremmede og ukjente ved levningene, det som Karin Sanders i forbindelse med funnet av myrlik fra bronsealderen omtaler som de kroppslige levningenes doble karakter av utidsmessighet (*untimeliness*) og det uhyggelige (*unhomeliness*). Nettopp

denne fremmedheten i det kjente, og det fortidige i nåtiden, er det som oppstår når vi nærmer oss fortidslevninger ved hjelp av allegorien heller enn symbolet: «This untimely unhomeliness happens to be part and parcel of their unique 'material reality' as archaeological objects» (Sanders, 2009, s. 50). Ved å insistere på det dennesidige og det materielle, samtidig som den temporale avstanden holdes i hevd, kan allegorien bidra til å øke forståelsen av tekster og gjenstander som ellers har en tendens til å avstedkomme symbolske fortolkninger. Slik jeg ser det, er det nettopp en slik allegorisk tilnærming til fortiden gjennom arkeologiske levninger Ulvens dikt tematiserer.

6.8 Arkeologisk forestillingskraft 3: Melankolsk metabolisme

Ut fra disse tilbakeblikkene bør det altså være mulig å holde de to tolkningene i hevd samtidig: både å lese tekstene som et forsvar for tingene, og som et allegorisk uttrykk for dødens rolle i funderingen av historisk betydning. Dermed står vi ovenfor en erkjennelse av at døden for Ulven ikke først og fremst representerer en sorgtung symbolisering av det individuelle livets endelighet (*memento mori*), men snarere er en nødvendig betingelse for å vinne kunnskap om fortiden. Dette mener jeg, med henvisning til Benjamin, kan forstås som en allegorisk tilnærming til fortiden. Benjamin understreker selv dette i essayet «Om noen motiver hos Baudelaire», der allegorien tjener som utgangspunkt for å kritisere Bergsons idé om varigheten som en ahistorisk størrelse. Problemet for Benjamin er at Bergson ikke tar høyde for den historiske erfaringen, men snarere fremstiller varigheten som enhetlig og uforanderlig ontologi. Interessant nok skriver Benjamin at Bergson dermed ikke bare fjerner seg fra den historiske tiden, men også fra den *forhistoriske* tiden. Dette kontrasterer han så med Baudelaire:

> Der Baudelaire i spleen og vie antérieure holder de istykkersprengte bitene av ekte historisk erfaring i hendene, så har Bergson i sin forestilling om la durée fjernet seg enda mer fra historien. […] At døden faller ut i Bergsons durée, atskiller den fra den historiske (så vel som den forhistoriske [*vorgeschichtliche*]) orden. (Benjamin, 2014a, s. 142)[93]

[93] «Wenn Baudelaire im spleen und in der vie antérieure die auseinandergesprengten Bestandstücke echter historischer Erfahrung in Händen hält, so hat sich Bergson in seiner

For Benjamin er altså varigheten hos Bergson for lite historisk, ettersom den ikke tar høyde for de konkrete erfaringene av levd liv. Mot dette kan det innvendes at Bergsons mål ikke er å fastholde det historiske (verken på et individuelt eller kollektivt plan), men snarere å betrakte varigheten som betingelse for at historie, fortid og minne overhodet kan dannes. Det er av denne grunn at arkeologer som Olsen, Olivier og Shanks vender seg til Bergson når de søker å forstå de arkeologiske levningene som materielle «minne-objekter». Her er det ikke først og fremst enkeltmenneskets konkrete erfaring som blir undersøkt gjennom gjenstandene, men en idé om døden som betingelse for å gripe betydningen av dem. Dette blir tydelig når Laurent Olivier i *Le sombre abîme du temps* fører sammen den bergsonske ideen om varigheten med Benjamins insistering på den historiske betydningen som springer ut av forgjengeligheten. I et slikt perspektiv representerer ikke forgjengeligheten en sorgtung bevissthet om den egne døden, men utgjør snarere et grunnleggende premiss for tolkingen av det arkeologiske materialet:

> Arkeologiens materiale er et materielt minne, og minnet en egenskap ved alt som fødes, vokser og forsvinner. I likhet med alt som lever og dør er det arkeologiske materialets eksistens strukket ut mellom det flyktige og gjentakelsen. Våre eksistenser er midlertidige, akkurat som våre materielle frembringelser. Ingenting av oss, av gjenstandene vi bruker eller av stedene vi bor på kommer til å vare ved eller bevares, i hvert fall ikke i sin nåværende tilstand. Hvert øyeblikk av tiden forvandler og endrer ugjenkallelig det som finnes, uten at vi kan gjøre noe med det. Overalt blandes fødsel, vekst, aldring og forsvinning. Til slutt er det ikke mer igjen etter oss enn brukte møbler, hauger med gamle klær, stabler med blandede serviser og gulnet papir. Det gjenstår ikke annet enn filler, som tiden fornøyd trevler opp og fordøyer: rester, spor. Verden er allerede så mettet av fortid at det knapt er plass til nåtiden. Her må alt forsvinne når tiden er inne, så raskt som mulig for å gi plass til det som skal komme. At

---

Vorstellung der durée der Geschichte weit mehr entfremdet. [...] Daß in Bergsons durée der Tod ausfällt, dichtet sie gegen die geschichtliche (wie auch gegen eine vorgeschichtliche) Ordnung ab» (GS, I, 2, s. 643).

> det som har vært er forsvunnet, og at det som fortsatt varer ved skal bli glemt, er den grunnleggende betingelsen for at denne kollektiviteten av individer og ting som utgjør verden skal fortsette å eksistere utover utslettelsen av hvert individuelle subjekt. (Olivier, 2008, s. 59–60)[94]

Dette er et interessant avsnitt, ettersom Oliver her fører sammen to tilsynelatende motstridende prosesser. Ifølge ham er det nemlig gjennom forsvinningen at kontinuitet kan opprettholdes. Talende nok er det ikke fortiden som trues med fortrengning i Oliviers fremstilling, men *nåtiden*. Som det står, er verden «allerede så mettet av fortid at det knapt er plass til nåtiden». En slik fremstilling av forholdet mellom nåtid og fortid uttrykker ideen om varigheten i et materielt perspektiv. Varigheten betraktes her som en slags *metabolisme*, der den gamle materien omdannes for å gi plass til ny, men likevel videreføres i den overordnete organismen.

Også hos Ulven vrimler det av slike forestillinger. Som Olivier benytter han seg ofte av et billedspråk der fortæring, fordøyelse og materielle stoffskifter står i sentrum. For eksempel snakker han i *Gravgaver* om arkeologiske fortidslevninger som noe «halvfordøyd, på vei til å oppløses i jorden» (PS, s. 78). Et annet sted skriver han at «nesten alle gjenstandene er vekk, de ender før eller siden med å mugne, råtne, knuses, slites ut, gnages istykker, oppløses, ruste, forvitre, forstøves og fordøyes» (PS, s. 97). Senere, i *Nei, ikke det*, omtaler han jordlagene som en «forgjengelighetens kompott» (PS, s. 120), der levningene

---

[94] «La matière archéologique est une mémoire matérielle, et la mémoire est une propriété de tout ce qui naît, croît et disparaît : comme tout ce qui vit et meurt, l'existence de la matière archéologique est tendue entre l'éphémère et la répétition. Nos existences sont provisoires comme le sont nos créations matérielles. De nous-mêmes, des objets que nous utilisons ou des lieux dans lesquels nous vivons, rien n'est destiné à durer ni même à se conserver, du moins en l'état. Chaque instant du temps transforme ou altère ce qui existe, irrémédiablement, sans que nous puissions y changer quoi que ce soit. Partout, s'entremêlent la naissance, la croissance, le vieillissement et la disparition. Au bout du compte, il ne restera rein de nous que des meubles usés, des tas de vieux vêtements, des piles de vaisselle dépareillée, des paperasses jaunies. Il ne restera que des loques, que le temps heureusement achèvera de désarticuler et digérera : des vestiges, des traces. Le monde est déjà saturé de passé, à tel point que le présent peut à peine y trouver sa place. Ici, tout doit disparaître lorsqu'il a fait son temps, le plus vite possible, pour laisser la place à ce qui vient. La disparition de ce qui a existé et l'oubli de ce qui persiste à subsister sont la condition élémentaire pour que la collectivité des individus et des choses qui constituent le monde continue à exister et à se perpétuer au-delà de l'effacement individuel de ses sujets.»

utgjør «et måltid for jorden, noe den holdt på å fordøye» (PS, s. 120). Stoffskiftet gjelder imidlertid ikke bare ting og gjenstander. Også kroppen er underlagt den samme forgjengeligheten, noe Ulven presiserer i *Gravgaver*:

> Det barokke memento […] at selv de vakreste mennesker må vandre metabolismens botsgang i uskjønnhet, at alle forsøk på et liv i gjennomført likegladhet og eleganse har sine grenser, at perlekjedet henger på en kropp i spjærende forråtnelse, rubinringens blodfarve gløder på en knokkelfinger. (PS, s. 48)

Til forskjell fra den menneskelige skjønnheten kommer ikke smykkene til å forgå. Som det står, «gløder» nemlig rubinringens blodrøde farge «på en knokkelfinger». Dette er Ulvens på sitt mest barokke, der teksten plasserer seg i en velkjent (og uttalt) *memento mori*-tankegang. På samme måte som i ordet *vanitas* føres forgjengelighet og forfengelighet sammen. Det finnes imidlertid flust av tekster der den individuelle forgjengeligheten også betraktes som ledd i en større, kollektiv prosess av fornying og kontinuitet. Her nærmer Ulven seg den samme forestillingen som i Oliviers tekst, nemlig at forgjengelige individer og en flyktig nåtid er det som muliggjør kollektive minner og varighet. Også Ulven-kommentator Lone Hartmann er inne på dette når hun i *Sprolige stilleben* knytter Ulvens behandling av forgjengeligheten til Bergsons idé om varighet. Meg bekjent er dette det eneste stedet i Ulven-resepsjonen hvor koplingen mellom Ulven og Bergson gjøres eksplisitt. Det er derfor interessant at Hartmann nettopp vektlegger de litterære tekstenes motstand mot å leses som ensidige uttrykk for endelighet. I stedet holdes dobbeltheten i forfall og kontinuitet frem som det avgjørende aspektet ved Ulvens tekster:

> Varen [*la durée*] er forandring. Forandringen er sin egen substans og ikke et attribut eller prædikat. Sporene af den uafbrudte fremdrift, vækst og modnen forskydes mot forfald, nedbrydning og opløsning, uden at der derved er tale om et modsætningsforhold, for tilblivelse og forgængelighed er del af samme procæs. (Hartmann, 2007, s. 80)

Et annet eksempel på en slik prosess av materielle stoffskifter finnes i Ulvens tekst «Gleden ved landskapet» fra samlingen *Nei, ikke det*. Her beskriver Ulven et tenkt landskap, der forråtnelse og forfall fører til nyskaping og

gjenoppstandelse. Jorda pløyes, vendes og sås, for deretter å gjennomgå den samme sykliske prosessen på ny. Det er imidlertid ikke bare stein og såkorn som «stiger og synker i jorden» over tid. Også menneskenes skiftende væremåter følger en tilbakevendende bane:

> [M]enneskene går i et lignende kretsløp som jorden, de begraves, synker og kommer opp til overflaten igjen, de samme menneskene, bare kledd i joggedresser og nylonstrømper istedenfor vadmel og ullsokker, født i en annens grav, så å si, en uavbrutt oppstandelse […] liksom det under kirkegårdens gresstorv befant seg et [pariserhjul][95] i full størrelse, så dypt nedsenket at bare den øverste gondolen til enhver tid såvidt brøt overflaten, de nylig døde anbragt i den og på vei nedover, de for lenge siden døde sakte på vei opp mot lyset igjen. (PS, s. 140)

Bildet med pariserhjulet som dreier like under jordoverflaten, antyder en syklisk tilbakevending av det samme, bare med variasjoner. Nettopp en gjentakelse med forskjeller synes å være det sentrale elementet i denne tekstens fremstilling av tiden. Metaforisk deler Ulven de ulike historiske fasene (klær og skiftende moter) inn etter pariserhjulets gondoler, som bryter overflaten i en «uavbrutt oppstandelse». Denne litt høystemte formuleringen står i ironisk kontrast til pariserhjulet som et skranglete og mekanisk *Livets hjul*. Tidsforløpet er syklisk og rommer gjentakelse og forandring, der «de samme menneskene» er «født i en annens grav». Videre synes gjenoppstandelsen ikke å foregå på individnivå, men på et kollektivt plan. Dette aspektet understrekes ytterligere i tekstens påfølgende parti, der den historiske foranderligheten trer enda tydeligere frem:

> De unge, det er velkjent, har forlengst sluttet å stampe i forfedrenes plogfurer, de tar seg jobb i byen, de har betongdekker og fersk asfalt under verneskoene, sementstøv i håret, grease på fingrene, eller (for kvinnenes del) de tråkker på sjakkrutete flisegulv i kaféer; hendene som skulle ha grepet om jur og høygafler strekker frem napoleonskaker og elektroniske artikler, tar opp og gir, tar opp og gir, til de betalende kundene, trykker på

---

[95] I begge utgavene av *Prosa i samling* (2001, 2013) er «pariserhjul» blitt byttet ut med «panserhjul». Jeg følger her førsteutgaven av *Nei, ikke det* (1990, s. 35).

> kassaapparatet, der skuffen ikke er en grav hvor pengene får hvile i fred, de skal forrentes, reinvesteres, den blir tømt hver dag som en postkasse. (PS, s. 140–141)

Her holdes flyktigheten i den økonomiske sirkulasjonen opp mot graven og jordsmonnets langsomme tidsløp. Varesamfunnet har overtatt for jordbrukssamfunnet, og mye av den sosiale strukturen har endret seg. Like fullt inngå også denne endringen i en tekst som på et overordnet plan tematiserer kontinuitet og gjentakelse. Kanskje er det mulig å tolke dette som en henvisning til den kapitalistiske varesirkulasjonen i de parisiske handelspassasjene som Benjamin også skildret i *Passasjeverket*. Som Bjørnar Olsen skriver i en kommentar til Benjamin, er det her snakk om et materielt stoffskifte, der samtiden stadig hurtigere forvandles til ruiner: «Walter Benjamin depicts how the once-modern nineteenth-century Parisian shopping arcades were becoming ruins, ending up as the stranded relics of the consumer capitalism that soon made them extinct. The rapid cycle of modern material replacement made even the novelties of one's parents' youth outdated» (Olsen, 2010, s. 111).

Det er en tydelig forestilling om kontinuitet til stede i Ulvens tekst, som om den ene tidsalderen avløses av den andre uten at den historiske forbindelsen oppløser seg fullstendig. Det Ulven synes å skrive frem i passasjer som dette, er noe fortidig – eller *varig* – i nåtiden. Hender som skulle «grepet om jur og høygafler», strekker i stedet frem «napoleonskaker og elektroniske artikler». Slik fremstilles ikke fortiden som et tilbakelagt og fortidig stadium, men viser til noe ennå aktivt. Det som fortsatt er aktivt er ideen om den historiske erfaringen slik den utspiller seg innenfor de ulike teknologiske og sosiale epokene. Nettopp det å hegne om denne erfaringen, heller enn å fjerne den fullstendig fra tolkningen av den materielle overleveringen, er det jeg forstår som en melankolsk metabolisme hos Ulven, Benjamin og Olivier. Som metabolisme betraktet er den materielle akkumulasjonen og utviklingen ikke en ren utskiftning, men snarere en videreføring av den overordnede organismen gjennom vekst, aldring og forfall.

6.9 Arkeologisk forestillingskraft 4: Jordens ubevisste hukommelse

Da jeg helt innledningsvis i denne avhandlingen kritiserte portrettene av Ulven som en plaget barokkdikter omgitt av *memento mori*-motiver, distanserte jeg meg samtidig fra en lesemåte som satte endeligheten og forgjengeligheten i sentrum

av fortolkningen. Slik jeg oppfattet det, sto en slik lesning i veien for det spesifikt arkeologiske ved Ulvens tekster, der kommentatorene raskt var ute med å trekke symbolske slutninger av fortidslevningene. Dette holder jeg fortsatt fast ved. Heller enn å se de arkeologiske motivene som symboler for endelighet og død, vil jeg insistere på at tekstene bør leses ut fra et arkeologisk forsvar for tingene. Her er det også rom for å forstå de mange levningene og hodeskallene som allegoriske fremstillinger av forgjengelighetens fundamentale rolle i dannelsen av historisk betydning. I mine øyne går den allegoriske lesemåten nemlig godt sammen med det arkeologiske forsvaret for tingene, ettersom de begge to er innrettet mot den materielle overleveringen av fortidsminner og utfyller hverandre i forståelsen av hva det arkeologiske artefaktet kan sies å inneha av historisk betydning.

Ennå gjenstår det imidlertid å utdype forbindelsen mellom de materielle og allegoriske tilnærmingene på den ene siden, og den bergsonske ideen om varighet på den andre. Et grunnleggende spørsmål er nemlig hvor vidt varigheten og det virtuelle fortsatt kan sies å ha en plass i tolkningen av Ulvens tekster, når den overordnede lesemåten er rettet inn mot det materielle og forgjengeligheten som en betingelsene for historisk betydning. Er ikke dette motstridende perspektiver, der vi enten må gå inn for å tolke fortidslevningene i lys av en melankolsk metabolisme (helhetens bevaring gjennom individenes forsvinning), eller også må se dem som materielle bærere av en virtuell fortid som aktualiseres her og nå? Som vi husker, hevder Bergson at enhver erindring «forblir forbundet til fortiden med dype røtter, og hvis den ikke var merket av sin opprinnelige virtualitet så snart den er realisert, hvis den ikke samtidig med å være en nåtidig tilstand skilte seg fra nåtiden, ville vi aldri gjenkjent den som erindring» (Bergson, 2012, s. 148). Dette gjelder også for materielle minner: Dersom vi ikke straks gjenkjente noe fortidig ved dem, ville de unnsluppet vår bevissthet og simpelthen glidd inn i den gjengse massen av nåtidige gjenstander og forbruksvarer.

For å nærme meg denne problemstillingen ytterligere vil jeg foreta en ny gjennomgang av Ulvens tekst «Mellomspill XXIV». Dette er ikke bare den teksten hvor avhandlingens ledemotiv – forestillingen om jordens ubevisste hukommelse – forekommer. Det er også en tekst der Ulven bringer sammen dødsbevissthet, arkeologisk forestillingskraft og ideen om fortidens overlevelse i seg selv. Som allerede nevnt skjer dette på forbløffende liten plass:

MELLOMSPILL XXVI

> Han trodde vi var et mylder av tanker som etter døden ble lagret i jordens ubevisste hukommelse, slik alt, absolutt alt vi har opplevd etter sigende finnes bevart i hjernen, og at vi kunne kalles frem igjen et annet sted og til en bedre tid. Da skulle du finne igjen de ordene du aldri fikk sagt, du skulle få vite det du aldri forsto, hånden din skulle endelig få røre kneet til den du elsket hemmelig, og så videre. Men i mørke stunder hadde han en teori om at dette var umulig, ettersom jorden allerede var blitt gal, og alle tankene bare spant omkring i planløs forvirring, og at dét var grunnen til at kaos rådet, slik det gjør. (PS, s. 530)

Da jeg foretok en gjennomgang av teksten i del I (kap. 3), var jeg først og fremst ute etter å plassere den innenfor Bergsons idé om varigheten. Her leste jeg teksten som bilde på en *posthum* tilstand, der bevisstheten bevares som en virtuell gjenstand i varigheten. Denne bevisstheten kan så hentes frem igjen gjennom erindringen, slik vi kjenner det fra Bergsons idé om minnets aktualisering av fortiden i nåtiden. Dermed krysser bevisstheten det ontologiske skillet mellom et virtuelt fenomen uten utstrekning (*res cogitans*) og en materiell størrelse som opptar plass i rommet (*res extensa*).

Denne lesningen holder fortsatt vann, vil jeg mene. Men den kan den neppe kalles *uttømmende*. Teksten kan nemlig også tolkes på andre måter som vektlegger andre aspekter. Etter det som er blitt sagt i løpet av avhandlingen, mener jeg det er god dekning for også å lese teksten i retning av en mer «psyko-arkeologisk» forståelsesmåte. I en slik lesning kan det være nærliggende å sette den arkeologiske tillempingen av ideen om varigheten i sammenheng med det psykoanalytiske begrepet om det ubevisste. På sett og vis roper teksten på en slik tolkning, ettersom Ulven i «Mellomspill XXVI» benytter seg av bilder og forestillinger der psyken og det psykopatologiske står sentralt. Teksten forteller om ønsketenkning, om håp, fortvilelse og galskap. Alt dette er mediert gjennom et arkeologisk billedspråk, der minner og bevissthet, død og kaos, knyttes sammen i forestillingen om jorden som et lagringsmedium for immaterielle størrelser som tanker, ønsker og minner.

Som vi har sett i forbindelse med Freud og den arkeologiske avantgarden, er koblingen mellom jord og minne en etablert forestilling innenfor psykoanalysen, der minnet og traumet ofte sammenlignes med jordsmonn og

sammenraste byer. Fra Freuds brev til vennen og legen Wilhem Fließ kjenner vi også hans antakelse om at minnet er bygget opp lagvis som en palimpsest, og at «våre psykiske mekanismer er oppstått ved at lag på leg legges over hverandre, der det foreliggende materialet i erindringssporene fra tid til annen gjennomgår en omorganisering og en omskrivning til nye forbindelser» (Freud, 1986, s. 217).[96] Minnet er ifølge Freud spor og avsetninger som gjenfinnes i kroppen og hjernen, både i form av forestillinger, ubevisste impulser og nevroser. Dermed posisjonerer minnene seg utenfor bevisstheten kontroll, som noe som ikke automatisk overleveres til våre opplyste dagligliv og det handlingsplanet som utfolder seg der.

Skal vi tro minneforskeren Richard Terdiman, er denne mistenksomheten og manglende tilliten til det bevisste sjelslivet langt fra unikt for Freud. Snarere dreier det seg om et veritabelt *Epochenphänomen* med nesten ubegrenset utbredelse. Følgelig er det ikke rart at den også gjenfinnes i arkeologien, der utgravingen forstås nettopp som en utforskning av det ubevisste. Her er det imidlertid ikke en antropomorf ubevissthet som undersøkes, men snarere en geomorf. Jorden og skiferlagene, leiren og sandsteinen utgjør her en minnebank for menneskelige etterlatenskaper. Spørsmålet er derfor ikke så mye rettet mot jordens hukommelse om seg selv, som jordens minner og erindringer av menneskelig aktivitet. En av dem som følger og utvikler en slik tankegang er Laurent Olivier, som helt avslutningsvis i *Le sombre abîme du temps* skriver følgende om Freud, arkeologi og det ubevisste:

> [E]tter at Freud begynte å forstå virkemåten til minnets symptomer, kunne han også utvikle teorien sin om det psykisk ubevisste. Arkeologenes oppgave ligner i bunn og grunn på denne: Hinsides de arkeologiske restene selv, er arkeologiens gjenstand tidens eget ubevisste. Det er nemlig fordi det eksisterer en slik tidens ubevisste [*l'inconscient du temps*] at fortidens former overlever og vender tilbake (Olivier, 2008, s. 278).[97]

---

[96] «Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung enstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine Umordnung nach neuen Beziehungen, eine Umschrift erfährt.»

[97] «[D]ès lors que Freud a pu commencer à saisir le fonctionnement de ces symptômes de la mémoire, il a pu en déduire sa théorie de l'inconscient psychique. La tâche des archéologues

Olivier opererer her med en analogi mellom arkeologien og psykoanalysen, på samme måte som Freud selv benyttet seg av denne analogien da han vendte seg til arkeologien for å utvikle begrepet om det ubevisste. På sett og vis er sirkelen dermed sluttet, ved at et tankesett har gått fra arkeologien til psykoanalysen, og derfra tilbake til arkeologien igjen. Underveis har begrepet om det ubevisste gjennomgått en nokså radikal endring, idet Olivier mener det finnes en «ubevisst tid» bortenfor levningene, der fortiden oppbevarer seg selv. På sett og vis innebærer dette at de materielle levningene – artefaktene – inngår i tidens bevissthet. De er aktualisert og derfor tilgjengelig for vitenskapelige undersøkelse og klassifisering.

Når Olivier hevder at arkeologiens gjenstand er «tidens ubevisste» hinsides levningene går han langt i å hevde at arkeologien aldri kan være en rent empirisk vitenskap. Snarere retter den seg mot en fortid som eksisterer hinsides de arkeologiske levningene. Denne motsetningen kan forstås som en spenning mellom empiriske og transcendentale tendenser i arkeologien. Grunnleggende sett handler det om å avgjøre hvor vidt levningene kan gi opphav til forestillinger om fortiden i seg selv, eller om alt vi har å forholde oss til er de materielle levningene her og nå. Spørsmålet er da om det i arkeologien er mulig å hengi seg til en idé om fortidens overlevelse i seg selv, uten automatisk å underlegge seg de antropologiske (og symbolske) føringene som ligger i det som Bjørnar Olsen i kritiske ordelag omtalte som «det transcendentale imperativet om alltid å søke indianeren *bak* artefaktet» (Olsen, 2010, s. 37)?

Da jeg helt i oppstarten med denne avhandlingen satte tittelen *Jordens ubevisste hukommelse*, ante jeg ikke hvor sentral og mangetydig denne forestillingen var i Ulvens univers. Det ville være riktigere å si at jeg rent intuitivt ble trukket mot den, ettersom jeg straks fikk en fornemmelse av at Ulven her var inne på et avgjørende aspekt ved den arkeologiske forestillingskraften og ved den gjennomgående insisteringen på minnets plass i tidstematikken. Etter å ha jobbet meg gjennom tekstene, det teoretiske rammeverket og foretatt en rekke tekstanalyser, er jeg fortsatt overrasket over rekkevidden i Ulvens tekst

---

est, sur le fond, assez similaire à celle-là : par-delà les restes archéologiques eux-mêmes, l'archéologie a pour objet l'inconscient du temps. Car c'est bien parce qu'il existe un tel inconscient du temps que les formes du passé survivent et reviennent.»

«Mellomspill XXVI». Jeg må medgi at forestillingen om en jordens ubevisste hukommelse fremdeles er svimlende i omfang. Med sin blanding av arkeologi, psykoanalyse og virtuell varighet tøyer den tåleevnen for analysen langt utover det vi vanligvis er villige til å innvilge litterære korttekster av dette slaget. Dermed må jeg også medgi at fortolkningen vakler mellom et empirisk forsvar for tingene og «det transcendentale imperativet» om å søke fortiden hinsides levningene – mellom Freuds psykisk ubevisste og Bergsons virtuelle ubevisste, mellom fortidens lagring i hukommelsen og fortidens overlevelse i seg selv. Trolig kan denne mellomposisjonen betraktes som en «transcendental empirisme», slik Deleuze bruker denne termen i *Différence et repétition* (1968: 79–81 og 186–192). Deleuze' transcendentale empirisme springer ut av en bergsonsk idé om nåtidserfaringen som en krysning av det virtuelle i varigheten og det aktuelle i materien.[98] Som filosofisk posisjon er den transcendentale empirismen rettet inn mot å holde begge disse modalitetene i hevd samtidig. I likhet med Bergson nekter Deleuze å skille det virtuelle fra den aktuelle nåtidserfaringen. Motsatt finnes det heller ingen ren virtualitet som ikke samtidig står i et skapende og forskjellsgenererende forhold til det aktuelle. Ren virtualitet betyr her ren forskjell, som i møte med det aktuelle manifesterer seg som tilblivelse (*devenir*).

Tett forbundet med den transcendentale empirismen er Deleuze' forstilling om et transcendentalt felt. Dette er et felt (*champ*) som skiller seg fra enhver menneskelig erfaring, ettersom det ikke «refererer til et objekt eller tilhører et subjekt». Snarere viser det seg som «en ren strøm av a-subjektiv bevissthet, en prerefleksiv upersonlig bevissthet, den kvalitative varigheten i en bevissthet uten

---

[98] Den tyske Deleuze-kommentatoren Marc Rölli plasserer den transcendentale empirismen i forhold til Kants begrep om ideen, som en ikke-empirisk størrelse vi likevel kan ha tilgang til gjennom fornuften. For Kant gjelder det nemlig at vi gjennom spekulasjon kan felle det han kaller «syntetiske dommer a priori», gitt at disse dommene følger de grunnleggende betingelsene for fornuftens krav om transcendental gyldighet. Rölli skriver: «Deleuze places special value on the establishment of the transcendent-immanent double character of the Kantian idea, which retreats behind experience although it organizes this experience in a quasi-virtual way» (Rölli, 2016, s. 191). Som Claire Colebrook kommenterer, innsetter Deleuze dermed det virtuelle som mulighetsbetingelse for all aktualisering. I bunn og grunn består livet av en virtuell multiplisitet, som gjennom tilblivelsen utfolder seg i det aktuelle: «Transcendental empricism frees thought of any ultimate metaphysical foundation by insisting that far from being some actual ground, life is a virtual multiplicity, not of things and agents but contemplations and contractions, events and responses» (Colebrook, 2002, s. 87–88).

et selv» (Deleuze 2003: 359).[99] Det transcendentale feltet utgjør i så måte et bilde på virtualiteten i seg selv, slik denne arter seg for det filosofiske blikket som søker seg forbi den aktuelle manifestasjonen av hendelser, erindringer og bevissthet. I mine øyne er det også slik vi best kan forstå forestillingen om jordens ubevisste hukommelse: Som en upersonlig bevissthet, et felt uten subjektivitet, der fortiden oppbevarer seg selv slik at «du [skulle] finne igjen de ordene du aldri fikk sagt, du skulle få vite det du aldri forsto, hånden din skulle endelig få røre kneet til den du elsket hemmelig, og så videre».

6.10 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg foretatt en analyse av boka *Stein og speil*. Sentralt i analysen har vært Ulvens bruk av tankebildet og dets nærhet til det barokke emblemet. Både tankebildet og emblemet består av en tredelt struktur, der et bilde (språklig eller visuelt) er supplert med en tittel og en forklarende tekst. Tankebildet er en filosofisk kortform som blander fortelling med refleksjon. Det har et sterkt visuelt innslag og kan karakteriseres som en allegorisk «tenkning i bilder».

Videre har jeg sett hvordan *Stein og speil* posisjonerer seg i forhold til arkeologien som disiplin. Særlig gjelder dette bokas insistering på at levningene er innskrevet i en nåtidig medial, institusjonell og historisk ramme. Samtidig åpner litteraturen for at betydninger som i den museale konteksten som regel fortrenges til fordel for vitenskapelig objektivitet, fortsatt får klinge med i teksten. Tydeligst ble dette i gjennomgang av teksten «Utstilling LI», der gravgavene fra en bronsealdergrav gir opphav til forestillinger om et nåtidig dødsrike. Teksten er et tydelig eksempel på hvordan tankebildet medierer mellom ulike forståelsesformer og kunnskapshorisonter, uten at det alltid er mulig å konkludere om disse perspektivene blir forsonet i teksten, eller om de fortsetter å eksistere side om side. Heri ligger deres kvalitet som *fikserbilder.*

Gjennom de beslektede sjangerkonvensjonene i tankebildet, emblemet og allegorien foretok jeg også en analyse av melankoliens rolle i Ulvens

---

[99] «Qu'est-ce qu'un champ transcendantal? Il se distingue de l'expérience, en tant qu'il ne renvoie pas à un objet ni n'appartient à un sujet (représentation empirique). Aussi se présente-t-il comme pur courant de conscience a-subjectif, conscience pré-réflexive impersonnelle, durée qualitative de la conscience sans moi.»

arkeologiske forfatterskap. Melankolien kan her betraktes som et eksistensielt premiss i dannelsen av historisk betydning. Det dreier seg ikke om en sorgtung påpekning av alt og alles endelighet, men snarere om forgjengelighetens rolle i konstitueringen av historisk betydning. Å hegne om denne erfaringen av forgjengelighet, heller enn å fjerne den fra tolkningen, er det jeg forstår som en melankolsk metabolisme i Ulvens tekster. Denne metabolismen gjenfant jeg også i Oliviers utlegning av arkeologiens utforskning av det materielle minnet. Her, som hos Ulven, innsettes døden som et eksistensielt premiss for at arkeologiske gjenstander kan tolkes. Naturligvis kan ikke betydningen reduseres til denne forgjengeligheten, men uten å ta den med i betraktningen, fremstår fortiden som abstrakt og tømt for det Benjamin kaller historisk erfaring.

Gjennom allegorien og den melankolske metabolismen beveget jeg meg så videre til kapittelets avsluttende diskusjon, nemlig den om hvor vidt varigheten og det virtuelle fortsatt kan sies å ha en plass i tolkningen av Ulvens tekster, når den overordnede lesemåten er rettet inn mot den materielle metabolismen som betingelse for historisk betydning. Denne motsetningen forsto jeg som en spenning mellom empiriske og transcendentale tendenser både i arkeologien og i Ulvens tekster. Grunnleggende sett handler det om å avgjøre hvor vidt levningene kan gi opphav til forestillinger om fortiden i seg selv, eller om alt vi har å forholde oss til er de materielle levningene her og nå. Her konkluderte jeg med at både arkeologien og Ulvens arkeologiske forestillingskraft kan forstås i lys av Deleuze' idé om en transcendental empirisme. Det avgjørende her er at alle levninger (alt som eksisterer overhodet) springer ut av en grunnleggende virtualitet, og at de som sådan må betraktes som empiriske aktualiseringer av et transcendentalt felt. Dette spiller inn på måten vi betrakter fortiden aktualisering i nåtiden, ettersom det fortidige ifølge Bergson alltid vil bevare noe av sin virtualitet. Uten denne virtualiteten ville vi simpelthen ikke gjenkjenne det fortidige ved det materielle minnet.

Sammenfatning og konklusjon

Denne avhandlingens ledetråd har vært en enkel påstand, nemlig at Tor Ulven fremstiller tiden som varighet gjennom den arkeologiske forestillingskraften. Den utstrakte bruken av arkeologiske motiver er ikke et tilfeldig innslag i et større billedgalleri, men utgjør snarere den sentrale forestillingen som diktene, fragmentene og tankebildene grupperer seg rundt. Her fremstår ikke fortiden som en lang rekke enkeltøyeblikk som avløser hverandre, men bør snarere forstås som en vedvarende prosess av overlevering og akkumulering av minner, spor og levninger.

Et viktig aspekt ved avhandlingen har vært å vise hvordan Ulven gjennom den arkeologiske forestillingskraften dermed bryter med ulike endelighetsforestillinger. Hva enten det gjelder ontologiske, epistemologiske eller estetiske kategorier, er det en vedvarende tendens til at forfatterskapet leses ut fra et grunnleggende skille mellom da og nå, mellom bevissthet og materie, men også mellom tekst og bilde. Mot dette har jeg forsøkt å vise at Ulven ikke først og fremst oppholder seg ved disse diskontinuitetene, men at bøkene tvert imot bør leses som utforskninger av temporale og ontologiske sammenhenger mellom nåtid og fortid med utgangspunkt i minner og fortidslevninger. I et slikt perspektiv blir selv den beryktede dødsbevisstheten og melankolien til bærende elementer i en altomfattende forestilling om kontinuitet.

Tekstene jeg har analysert omfatter dikt, fragmenter og tankebilder, som hver på sin måte fremstiller varigheten ut fra de særpregene som kjennetegner sjangrene. Ved å vise forbindelsen mellom sjanger og fortellemåte på den ene siden, og konfigurering av tiden gjennom fokalisering og billeddannelse på den andre, har jeg svart på tre av forskningsspørsmålene som ble formulert helt innledningsvis, nemlig: Hvordan trer fortiden inn i nåtiden i Ulvens tekster? Hvilken rolle spiller de litterære sjangrene i fremstillingen av tiden som varighet? Er den arkeologiske forestillingskraften først og fremst fortellende, altså narrativ? Mens den dialektiske sammenstillingen av ulike tidsforløp (eksakte og uavsluttede) er det dominerende trekket i diktene, er det den fortalte tidens inndragelse av fortid, nåtid og fremtid som kjennetegner fortellingene. I tankebildene står den filosofiske refleksjonen i sentrum for tekster der varigheten beskrives gjennom komprimerte bilder og analogier.

I sum vitner dette om at de tre bøkene fremstiller tiden som varighet i henhold til ulike sjangertrekk og -konvensjoner. Det overraskende i denne

sammenhengen er ikke at fremstillingsformene varierer fra bok til bok, men heller at den tematiske og motiviske kretsingen rundt arkeologiske emner forblir såpass stabil gjennom forfatterskapet. Skulle jeg forsøke å isolere ett enkelt punkt hvor jeg mener avhandlingen bidrar med en ny og viktig innsikt, så er det i påvisningen av de arkeologiske gjenstandenes konstituerende rolle i fremstillingen av nåtidens kontinuitet med forgangne tider. At denne forbindelsen til fortiden ikke kun utspiller seg på motivnivå, men snarere gjennomsyrer bøkenes narratologiske, formale og retoriske register, hører med til avhandlingens sentrale funn.

Ulvens nærhet til arkeologiske tenkemåter er imidlertid ikke et isolert tilfelle. Det som i resepsjonen kan fremstå som et nokså idiosynkratisk sett av motiver knyttet til utgraving og avdekking, viser seg ved nærmere ettersyn å inngå i et stort felt av forfattere, kunstnere og tenkere som i løpet av det 20. århundre har vendt seg mot arkeologien. Ulvens slektskap med denne «arkeologiske avantgarden» lar seg ikke først og fremst påvise på det begrepslige eller analytiske plan, men viser seg gjennom en felles tendens til å formgi ulike forestillinger om minne, tid og materialitet i et arkeologisk billedspråk. Heller enn å avskjære litteraturforskningen fra disse tilgrensende kunstartene og disiplinene, bør det være et mål å se dem som konvergerende virksomheter.

Helt til slutt vil jeg ta for meg det siste forskningsspørsmålet, nemlig det som angår litteraturens særskilte forhold (*relasjon*) til arkeologien. Heri ligger også kimen til en videre relevans for avhandlingsarbeidet, som jeg mener har to hovedelementer: For det første er avhandlingen et bidrag til forståelsen av Ulven som en arkeologisk forfatter, der fortidslevningene og de historiske artefaktene ikke primært oppfattes som dødsmotiver og endelighetsmarkører, men heller leses i lys av varigheten og et arkeologisk forsvar for tingene. For det andre er avhandlingen et teoretisk bidrag til litteraturvitenskapens forståelse av forholdet mellom litterære og ikke-litterære tekster, mellom tankemåter som lar seg gjenfinne i dikt og prosa så vel som i kunstneriske praksiser, psykoanalyse og mediearkeologi. Alle de analyserte bøkene inneholder tekster som tar opp i seg sider ved arkeologiens egne tenkemåter. Dermed er det ikke sagt at Ulven skulle være direkte påvirket av de arkeologien, eller at bøkene på noen måte skulle lide under en teoretisk forpliktelse overfor en fremmed disiplin. Snarere dreier det seg om konvergens og overlapping der Ulvens arkeologiske forestillingskraft korresponderer med ideer og tenkemåter som lar seg gjenfinne i de teoretiske nyvinningene som oppsto i arkeologien fra 1980-tallet og utover. Dette gjelder

særlig tre områder: de institusjonelle rammene levninger behandles innenfor, forgjengelighetens rolle i dannelsen av historisk betydning, og den transcendentale empirismens relevans i bestemmelsen av de arkeologiske levningenes tilhørighet i varigheten. Ved å peke på disse overlappingene har avhandlingen svart på det overordnete forskningsspørsmålet om hvilket forhold (relasjon) det er mellom litteraturen om arkeologien.

Går vi til noen av dagens ledende arkeologer (Olivier, Shanks, Olsen m.fl.), oppdager vi raskt at den teoretiske plattformen de opererer fra, er bygget over en tverrestetisk og flerfaglig tilnærming hvor også litteraturen og kunsten har sin rettmessige plass. Dette gjelder både for fremstillingen av de institusjonelle rammene som levningene behandles innenfor, for forgjengelighetens rolle i dannelsen av historisk betydning (*melankolsk metabolisme*), og for den transcendentale empirismens relevans i utforskningen av materielle levningers tilhørighet i varigheten. Gjennom sin billedskapende evne og muligheten til å påkalle både det empiriske og transcendentale plan, representerer litteraturen en stadig fornybar ressurs i måten vi griper fortidens tilstedeværelse i nåtiden på. Nettopp det å påpeke denne kontinuiteten er det som utgjør den oppgaven litteraturen og arkeologien deler mellom seg.

Bibliografi

Tekster og bøker av Tor Ulven

(DS, 2013). *Dikt i samling*. Oslo: Gyldendal

(PS, 2013). *Prosa i samling. Ny utgave*. Oslo: Gyldendal

(1977a). Fem dikt. Under pseudonym Ludvig Vargfot. *Basar*, (2), s. 67

(1977b). *Skyggen av urfuglen*. Oslo: Solum Forlag

(1980). *Etter oss, tegn*. Oslo: Gyldendal

(1981). *Forsvinningspunkt*. Oslo: Gyldendal

(1985). Etterord. In: René Char*, Raseri og mysterium*. Oslo: Gyldendal, s. 63–66

(1987). *Det tålmodige*. Oslo: Gyldendal

(1988a). *Gravgaver.* Oslo: Gyldendal

(1988b). *Tor Ulven og Arne Nilsskog*. Jeløy: Atelier Bellevue/Galleri Jennestad

(1989). *Søppelsolen*. Oslo: Gyldendal

(1990). *Nei, ikke det*. Oslo: Gyldendal

(1991a). Etterord. In: Samuel Beckett, *Til slutt nok en gang og annet søl/* Claude Simon, *Berenikes hår*, Oslo: Solum Forlag, s. 65–70

(1991b). *Fortæring*. Oslo: Gyldendal

(1993a). *Avløsning*. Oslo: Gyldendal

(1993b). *Det verdiløse. Dikt i utvalg*. Stabekk: Den norske lyrikklubben

(1994). *Vente og ikke se*. Oslo: Gyldendal

(1995). *Stein og speil. Mixtum Compositum*. Oslo: Gyldendal

(1996). *Etterlatte dikt*. Oslo: Gyldendal

(1997). *Essays*. Oslo: Gyldendal

(2000). *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal

(2001). *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal

(2003). Mannen med fuglehjernen. *Vinduet*, 57(3), s. 39

Annen litteratur

Adorno, T. W. (1981). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2011). *Opplysningens dialektikk*. Oslo: Spartacus Forlag

Agamben, G. (2009). *The Signature of All Things. On Method*. New York, NY: Zone Books

Andersen, J. E. (2003). Fragmentariske memorabilia. Ulven, Char og Lascaux. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub Forlag, s. 125–133

Andersen, H. O. (2003). Tid og ettertid. Tor Ulven og (kunst-)Historia. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub Forlag, s. 37–58

Andersen, H. O. (2005). Musikken i grotta. Om tilhøvet mellom det rytmiske og det visuelle i Tor Ulvens lyrikk. In: S. Furuseth (red.), *Kunstens rytmer i tid og rom*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, s. 301–313

Andersen, H. O. (2010). Den postmoderne nettverksteksten: Om referansar til filosofi og annen kunst hos Michael Strunge og Tor Ulven. *Samspill mellom kunstartene. Modernisme i nordisk lyrikk*, 4, s. 139–159

Andersen, H. O. (2014). Auget og den fordømte kroppen. Om Tor Ulvens nyansering av Merleau-Pontys kunstfilosofi. *Edda*, 101(3), s. 209–221

Andersson, D. T. (2001). *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag

Andersson, D. T. (2014). Ihukommelsens øyeblikk. Bildenes plass i Walter Benjamins historiefilosofi. *Agora*, 32(1–2), s. 252–268

Anker, E. & Felski, R. (red.). (2017). *Critique and Postcritique*. Durham, NC: Duke University Press

Apuleius. (1958). *Det gylne esel*. Oslo: Dreyer Forlag

Arendt, H. (1996). *Vita activa. Det virksomme liv*. Oslo: Pax Forlag

Arp, H. (1972). Tre dikt fra samlingen *1924 1925 1926 1943*. *Vinduet,* 26(4), s. 28–29

Ascher, R. (1961). Analogy in Archaeological Interpretation. *Southwestern Journal of Anthropology*, 17(4), s. 317–325

Assmann, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identiät in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck

Bachelard, G. (1948a). *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti

Bachelard, G. (1948b). *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti

Bader, G. (2009). *Psalterspiel. Skizze einer Theologie des Psalters*. Tübingen: Mohr Siebeck

Bailey, G. (1983). Concepts of Time in Quarternary Prehistory. *Annual*

Review of Anthropology, 12(1), s. 165–192
Bailey, G. (2005). Concepts of Time. In: C. Renfrew og P. Bahn (red.), *Archaeology. Key Concepts*. London/New York, NY: Routledge, s. 268–273
Bal, M. (1997). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *2nd Edition*. Toronto: University of Toronto Press
Bal, M. (2002). *Traveling Concepts in the Humanities*. Toronto: University of Toronto Press
Bale, K. (2018). Postkritisk kritikk av kritikken. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 21(1), s. 78–93
Barthes, R. (2003). Virkelighetseffekten. In: A. Kittang m.fl. (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 73–79
Bataille, G. (1979). *Lascaux, ou la naissance de l'art*. Paris: Éditions Gallimard
Bataille, G. (1996). *Erotismen*. Oslo: Pax Forlag
Behler, E. (1985). Das Fragment. In: K. Weissenberger (red.), *Prosakunst ohne Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, s. 125–144
Benjamin, W. (GS). *Gesammelte Schriften I–VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991
Benjamin, W. (1978). *Briefe 1*. *Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem und Theodor W. Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlg
Benjamin, W. (1994). *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag
Benjamin, W. (2000). *Enveiskjøring/Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug
Benjamin, W. (2014a). *Skrifter i utvalg I*. Oslo: Bokklubben
Benjamin, W. (2014b). *Skrifter i utvalg II*. Oslo: Bokklubben
Benjamin, W. (2015). Utgravning og erindring. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 18(1), s. 62
Benjamin, W. (2017a). *Passasjeverket. Bind I.* Oslo: Vidarforlaget
Benjamin, W. (2017b). *Passasjeverket. Bind II.* Oslo: Vidarforlaget
Bergson, H. (1967). *De to kilder til moral og religion*. Oslo: Servolibris
Bergson, H. (1989). *Den filosofiske intuisjon*, Oslo: Gyldendal
Bergson, H. (1998). *Tiden og den frie vilje*. Oslo: Aschehoug
Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF
Bergson, H. (2016). *L'évolution créatrice*. Paris: PUF

Binford, L. R. (1962). Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*, 28(2), s. 217–225

Binford, L. R. (1965). Archaeological Systematics and the Study of Culture Process. *American Antiquity*, 31(2), s. 203–210

Binford, L. R. (1981). Behavorial Archaeology and the "Pompeii Premise". *Journal of Antrhopological Research*, 37(3), s. 195–208

Binford, L. R. (1983). *In Pursuit of the Past. Decoding the Archaeological Record*. London/Los Angeles, CA: University of California Press

Blanchot, M. (1977). Tanker om surrealismen. *Basar*, (2), s. 43–49

Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*, Paris: Gallimard

Bois, E.-J. (1988). Interview de Proust au *Temps*. In: Marcel Proust, *Du côte de chez Swann. Edition présentée et annotée par Antoine Compagnon*. Paris: Gallimard, s. 451–453

Borge, T. & Hagerup, H. (1999). *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Oslo: Tiden

Borges, J. L. (1974). *Obras completas, 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé Editores

Boyson, E. (1934). *Varsler og møter*. Oslo: Gyldendal

Bradley, R. (1998). *The Significance of Monuments. On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*. London/New York, NY: Routledge

Bulwer-Lytton, E. (1953). *Pompeis siste dager*. Oslo: Lutherstiftelsen

Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York, NY: The Free Press

Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and The Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press

Buffon, G. L. (1836). *Œuvres complètes*. *Tôme 2*. Paris: P. Duménil

Bull, O. (1909). *Digte*. Kristiania/København: Gyldendalske Boghandel

Bürger, P. (1998). *Om avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Byrkjeland, Gro. (1995). Tor Ulvens poetiske variasjonar over Anton Webern. In: *Perifraser. Til Per Buvik på 50-årsdagen*. Bergen: Litteraturvitenskapelig institutt, s. 7–26

Char, R. (1985). *Raseri og mysterium*. Oslo: Gyldendal

Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. London/New York, NY: Routledge

Coleridge, S. T. (2005). *Litteraturteori og -kritikk*. Oslo: Aschehoug

Cuddon, J. A., (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory. Revised by C. E. Preston*. London: Penguin

Culler, J. (1985). Reading Lyric. *Yale French Studies*, (69), s. 98–106

Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press

Debray, C. Labrusse, R. & Stavrinki, M. (2019). Introduction. In: C. Debray R. Labrusse, & M. Stavrinki (red.), *Préhistoire. Une énigme moderne*. Paris: Centre Pompidou, s. 14–18

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF

Deleuze, G. (2000). Forskjellsbegrepet hos Bergson. *Agora*, 18(2–3), s. 9–35

Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit

Deleuze, G. (2006). *Proust et les signes*. Paris: PUF

Deleuze, G. (2014). *Le bergsonisme*. Paris: PUF

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit

Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). Persepkt, affekt og konsept. In: K. Bale & A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 491–518

Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit

Derrida, J. (1967b). *La voix et le phénomène*. Paris: PUF

Derrida, J. (1967c). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et ananchronisme de l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit

Dobrovolskaya, M. V. (2014). *The People of Sunghir. Burials, Bodies, and the Behavior in the Earlier Upper Paleolithic*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press

Draaisma, Douwe. (2000). *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press

Dybdahl, A (red.). (2000). *Ostelogisk materiale som historsik kilde*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag

Ebeling, K. (2012). *Wilde Archäologien. Theorien materieller Kultur von Kant bis Kittler*. Berlin: Kadmos Verlag

Ebeling, K. (2016). *Wilde Archäologien 2: Begriffe der Materialität der Zeit von Archiv bis Zerstörung*. Berlin: Kadmos Verlag

Einstein, C. (1985). *Werke. Band 3: 1929–1940*. Berlin/Wien: Medusa Verlag

Eliade, M. (1994). *Det hellige og det profane*. Oslo: Gyldendal

Eriksen, T. H. (2011). *Søppel: Avfall i en verden av bivirkninger*. Oslo: Aschehoug

Erll, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Astrid Erll og Ansgar Nünning (red.), *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York, NY: Walter de Gruyter, s. 1–18

Erll, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinneriungskulturen. Zweite Ausgabe*. Stuttgart: J. B. Metzler

Felski, R. (2015). *The Limits of Critique*. Chicago, IL: University of Chicago Press

Finn, C. A. (2003). Poetry and Archaeology. The Transformative Process. In: J. H. Jameson m.fl. (red.), *Ancient Muses. Archaeology and the Arts*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, s. 72–81

Finn, C. A. (2004). *Past Poetic: Archaeology in the Poetry of W.B. Yeats and Seamus Heaney*. London: Duckworth

Fitzon, T. (2011). A Tamed 'desire for images': Goethe's Repeated Approaches to Pompeii. In: S. Hales og J: Paul (red.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press, s. 15–33

Fosse, J. (1993). Før og etter auget. In: Tor Ulven, *Det verdiløse. Dikt i utvalg*. Stabekk: Den norske lyrikklubben, s. 109–118

Fosse, J. m.fl. (red.). (1995). *Poetisk modernisme*. Oslo: Det Norske Samlaget

Franke, A. & Holert, T. (2018). Einführung. In: A. Franke og T. Holert (red.), *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt/Diaphanes, s. 10–16

Freud, S. (GW). *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. *Band 1–18*. London: Imago Publishing, 1940–1952

Freud, S. (1971). *Brev 1873–1939*. Oslo: Aschehoug

Freud, S. (1986). *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag

Freud, S. (1992). *Ubehaget i kulturen*. Oslo: Cappelen

Freud, S. (1993). *Drømmetydning*. Oslo: Cappelen

Freud, S. (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal

Fritz, J. M. (1978). Paleopsychology Today: Ideational Systems and Human

Adaptation in Prehistory. In: C. L. Redman m.fl. (red.), *Social Archaeology. Beyond Subsistence and Dating*. London/New York, NY: Academic Press, s. 37–59

Gadamer, H.-G. (1986). *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtsfolge «Atemkristall»*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Gautier, T. (2015). *L' Œurve fantastique. Tome I: nouvelles*. Paris: Gallimard

Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil

Gleize, J.-M. (1992). *A noir. Poésie et littéralité*. Paris: Éditions du Seuil

Goethe, J. W. (1999). *Italiensk reise*. Oslo: Pax Forlag

Gombrich, E. H. (1992). *Verdenskunsten*. Oslo: Aschehoug

Greenfield, H. J. (2001). Únètice Culture. In: P. N. Peregrine og M. Ember (red.), *Encyclopedia of Prehistory. Volume 4: Europe*. London/New York, NY/ Boston, MA: Kluwer Academic/Plenum Publishers, s. 153–156

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de la méthode*. Paris: Librairie Larousse

Greve, A. (2003). Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens lyrikk. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub Forlag, s. 69–82

Grosz, E. (2008). *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York, NY: Columbia University Press

Grøtta, M. (2003). Stein, saks, papir: Tor Ulvens kortprosa. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: UniPub Forlag, s. 137–150

Gundersen, K. (1999). *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Oslo: Aschehoug

Guthrie, W. K. C. (1962). *A History of Greek Philosophy. Volume 1: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press

van der Hagen, A. (1996). *Dialoger 2.* Oslo: Forlaget Oktober

Hanssen, B. (2000). *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels.* London/Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press

Hanssen, B. (red.). (2006). *Walter Benjamin and The Arcades Project*. London/ New York, NY: Continuum

Harman, G. (2002). *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago, IL: Open Court

Hartmann, L. (2007). *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Odense: Syddansk Universitetsforlag

Haakonsen, D. (1993). Henri Bergson i norsk litteratur. In: H. Kolstad og A. Aarnes (red.), *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*. Oslo: Aschehoug, s. 217–235

Hawking, Stephen. (1988). *Univers uten grenser*. Oslo: Cappelen

Hedeager, L og Østmo, E. (red.). (2005). *Norsk arkeologisk leksikon*. Oslo: Pax Forlag

Hegel, G. F. W. (1999). *Åndens fenomenologi.* Oslo: Pax Forlag

Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, IL: University of Chicago Press

Heidegger, M. (1957). *Identität und Differenz*. Pfullingen: Verlag Günther Neske

Heidegger, M. (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Heidegger, M. (1973). *Oikos og techne*. *«Spørmålet om teknikken» og andre essays*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag

Heidegger, M. (2007). *Væren og tid*. Oslo: Pax Forlag

Hodder, I. (1991). *Reading the Past*. *Current Approaches to Interpretation in Archaeology, 2nd Edition*. Cambridge: Cambridge University Press

Hoel, O. A. (2016). Crô-Magnon-menneskene. In: *Store Norske Leksikon.* https://snl.no/Crô-Magnon-menneskene. Sist oppsøkt 20.11.2017

Homer. (1994). *Iliaden*. Oslo: Aschehoug

Husserl, E. (1928). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. *Herausgeben von Martin Heidegger*. Halle: Max Niemeyer Verlag

Huyssen, A. (2003). *Present Pasts*. *Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press

Huyssen, A. (2015). *Miniature Metropolis. Literature in an Age of Photography and Film*. London/Cambridge, MA: Harvard University Press

Israel, J. I. (2011). *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press

Jacobsen, R. (1999). *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal

Jarvoll, S. (1995). *Melbourneforelesningene*. Oslo: Gyldendal

Jensen, W. (1903). *Gradiva. Ein pompeijanisches Phantasiestück*. Dresden/

Leipzig: Verlag von Carl Reissner
Kafka, F. (1995). *Fortellinger og annen prosa. Utgivelser i levetiden*. Oslo: Gyldendal
Kampevold Larsen, J. (2003). Kommentar. *Vinduet*, 57(3), s. 40
Kampevold Larsen, J. (2007). *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Acta Humaniora UiO
Kampevold Larsen, J. (2008). *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet hos Tor Ulven*. Oslo: Gyldendal
Kampevold Larsen, J. (2013). Mørket i boken. In: Tor Ulven, *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal, s. 697–723
Kampevold Larsen, J. & Sæterbakken, S. (red.). (2008). *Norsk litterær kanon*. Oslo: Damm
Kant, I. (2009). *Kritikk av den rene fornuft*. Oslo: Pax Forlag
Karlsen, O. (2003). Innledning. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Olso: UniPub Forlag, s. 1–10
Kirst, K. (1994). Walter Benjamin's 'Denkbild': Emblematic Historiography of the Recent Past. *Monatshefte*, 86(4), s. 514–524
Kittang, A. (1975a). *Discours et jeu: essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*. Oslo: Universitetsforlaget
Kittang, A. (1975b). *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
Kittang, A. (1996). *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå* Sult *til* Ringen sluttet. *Andre utgåve*. Oslo: Gyldendal
Kittang, A. (1998). *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal
Kittang, A. (2004). Allmenn litteraturvitskap – finst den framleis?. *Nordlit*, 16, s. 141–152
Kittang, A. (2009). *Diktekunstens relasjonar. Estetikk, kultur, politikk*. Oslo: Samlaget
Kittang, A. & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse. Fjerde utgave.* Oslo: Universitetsforlaget
Kittler, F. (1980). Einleitung. In: F. Kittler (red.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh, s. 7–14
Kittler, F. (1985). *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Flink
Kittler, F. (1986). *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose
Kittler, F. (1993). *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften.* Leipzig: Reclam

Kittler, F. (2006). *Musik und Mathematik. Band 1: Hellas. Teil 1: Afrodite*. München: Wilhelm Flink Verlag

Kittler, F. (2009). *Mediefilosofi*. Oslo: Cappelen Damm

Kolstad, H. (1993). Tiden som handling i Bergsons filosofi. In: H. Kolstad og A. Aarnes (red.), *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*. Oslo: Aschehoug, s. 26–65

Kolstad, H. (2001). *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*. Oslo: Humanist forlag

Kraggerud, E. & Tosterud, B. (1998). *Latinsk-norsk ordbok. Fjerde reviderte utgave*. Oslo: Cappelen

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil

Labrusse, R. (2019). La caverne. In: In: C. Debray, R. Labrusse, & M. Stavrinki (red.), *Préhistoire. Une énigme moderne*. Paris: Centre Pompidou, s. 146–147

Larsen, P. S. (2003). Tor Ulven og modernismens poetik. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub Forlag, s. 17–36

Larsen, P. S. (2009). *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag

Lessing, G. E. (2008). Fra *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: K. Bale og A. Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 43–55

Lewis, C. T. & Short, C. (1891). *A New Latin Dictionary*. Oxford/New York, NY: Harper & Brothers Publishers/Clarendon Press

Lindholm, A. (2015). Alle kvoiser ligger moys. Om Jan Erik Vold og den konkrete poesien. In: B. Wold (red.), *Varmestafetten. 15 essays om Jan Erik Vold*. Oslo: Gyldendal, s. 23–44

Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country – Revisitied*. Cambridge: Cambridge University Press

Lukács, G. (1978). *Essays om realisme. Bind 1*. København: Medusa

de Man, P. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York, NY: Columbia University Press

de Man, P. (1986). *The Resistance to Theory.* London/Minneapolis, MN: University of Minnesota Press

Marcel, J.-C. & Mucchielli, L. (2011). Marice Halbwachs' *mémoire collective*.

In: A. Erll og A. Nünning (red.), *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York, NY: Walter de Gruyter, s. 141–149

Melberg, A. (2003). Två prosapoetiske strategier: Tor Ulven och Tomas Tranströmer. In: O. Karlsen (red.), *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub Forlag, s. 113–124

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago, IL: University of Chicago Press

Moe, K. (2017). *Imot Sæterbakken*. Stavanger: Pelikanen Forlag

Moi, M. (2002). Tor Ulven. https://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og- noveller/Noveller-og-kortprosa/Tor-Ulven. Sist oppsøkt 21.6.2018

Moi, T. (2017). *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago, IL: The University of Chicago Press

Mosès, S. (1992). *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris: Éditions du Seuil

Moulard-Leonard, V. (2008). *Bergson-Deleuze Encounters: Transcendental Experience and the Thought of the Virtual*. Albany, NY: State University of New York Press

Murray, T. (1999). A Return to the "Pompeii Premise". In: T. Murray (red.), *Time and Archaeology*. London/New York, NY: Routledge, s. 8–27

Neple, A. (2016). *«Vi fortsetter forbi ordene». Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. Bergen: Universitetet i Bergen

Neple, A. (2018). *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal

Norris, C. (1988). *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. London/New York, NY: Routledge

Olick, J. K. (2008). From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products. In: A. Erll og A. Nünning (red.), *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York, NY: Walter de Gruyter, s. 151–162

Olivier, L. (1999). The Hochdorf "princely" grave and the question of the nature of the archaeological funerary assemblage. In: T. Murray (red.), *Time and Archaeology*. London/New York, NY: Routledge, s. 109–138

Olivier, L. (2000). L'impossible archéologie de la mémoire. À propos de *W ou le*

souvenir d'enfance de Georges Perec. *European Journal of Archaeology*, 3(3), s. 387–406

Olivier, L. (2001). Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record. In: H. Karlsson (red.), *It's About Time: The Concept of Time in Archaeology*. Göteborg: Bricoleur Press, s. 61–70

Olivier, L. (2004). The past of the present. Archaeological memory and time. *Archaeological Dialogues*, 10(2), s. 204–213

Olivier, L. (2008). *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*. Paris: Éditions du Seuil

Olivier, L. (2013a). The Business of Archaeology is the Present. In: A. Ruibal-Gonzalez (red.), *Reclaiming Archaeology. Beyond the Tropes of Modernity*. London/New York, NY: Routledge, s. 117–129

Olivier, L. (2013b). Time. In: P. Graves-Brown m. fl. (red.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*. Oxford: Oxford University Press, s. 167–177

Olivier, L. (2014). Ce qui reste, ce qui s'inscrit: traces, vestiges, empreintes. *Socio-Anthropologie*, 30, s. 147–153

Olsen, B. (1997). *Fra ting til tekst. Teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning*. Oslo: Universitetsforlaget

Olsen, B. (2004). Momenter til et forsvar av tingene. *Nordisk museologi*, 11(2), s. 25–36

Olsen, B. (2006). Ting-mennesker-samfunn. Introduksjon til en symmetrisk arkeologi. *Arkæologisk forum*, 14, s. 13–18

Olsen, B. (2007). Keeping Things at Arm's Length: A Genealogy of Asymmetry. *World Archaeology*, 39(4), s. 579–588

Olsen, B. (2010). *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*. Plymouth: AltaMira Press

Olsen, B. (2012). Symmetrical Archaeology. In: I. Hodder (red.), *Archaeological Theory Today, 2nd Edition*. Cambridge/Malden, MA: Polity Press, s. 208–228

Olsen, B., Shanks M., Webmoor, T. & Witmore, C. (2012). *Archaeology. The Discipline of Things*. Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press

Patrik, L. E. (2000). Is There an Archaeological Record?. In: J. Thomas (red.), *Interpretative Archaeology. A Reader*. Leicester/New York, NY: Leicester University Press, s. 118–144

Pedersen, T. Ø. (2015). *Sammenlignende vandalisme. Asger Jorn, den nordiske folkekunst og arkæolgien*. Silkeborg/Århus: Museum Jorn & Moesgaard Museum

Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press

Pensky, M. (2004). Method and Time: Benjamin's Dialectical Images. In: D. S. Ferris (red.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 177–198

Pensky, M. (2006). *Geheimmittel*: Advertising and Dialectical Images in Benjamin's *Arcades Project*. In: B. Hanssen (red.), *Walter Benjamin and The Arcades Project*. London/New York, NY: Continuum, s. 113–131

Perrin, B. (1914). Introduction. In: Plutarchos, *Lives, I. Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola.* Cambridge, MA: Harvard University Press, s. XI–XIX

Platon. (2004). *Samlede verker. Bind VI*. Oslo: Vidarforlaget

Plutarchos. (1967). *Livsskildringer med sammenligning. Første bind*. Oslo: Aschehoug

Pound, E. (1961). *ABC of Reading*. London/Boston, MA: Faber&Faber

Prinoth-Fornwagner, R. & Niklaus, T. R. (1995). Der Mann im Eis. Resultat der Radiokarbon-Datierung. In: K. Spindler m.fl. (red.), *Der Mann im Eis. Neue Funde und Ergebnisse*. Berlin: Springer Verlag, s. 77–89

Proust, M. (1999). *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann. 2. utgave.* Oslo: Gyldendal

Proust, M. (2000a). *På sporet av den tapte tid. Sodoma og Gomorra. 2. utgave*. Oslo: Gyldendal

Proust, M. (2000b). *På sporet av den tapte tid. Den gjenfundne tid. 2. utgave.* Oslo: Gyldendal

Richter, G. (2007). *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford, CA: Stanford University Press

Ricoeur, P. (1965). *De l'interpretation. Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil

Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit 2: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit 3: Le temps recontré*. Paris: Éditions du Seuil

Ricoeur, P. (1999). *Eksistens og hermeneutikk*. Oslo: Aschehoug

Roelstraete, D. (2009). The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art. *e-flux journal*, 4. http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/. Sist oppsøkt 27.3.2019.

Roelstrate, D (red.). (2013). *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Chicago, IL: The University of Chicago Press

Rottem, Ø. (1998). *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen. Bind 3: Vår egen tid, 1980–1998*. Oslo: Cappelen

Rowland, I. D. (2014). *From Pompeii: The Afterlife of a Roman City*. Cambridge, MA: Belknap Press & Harvard University Press

Rölli, M. (2016). *Gilles Deleuze's Transcendental Empiricism*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Ruin, H. (2018). *Being with the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford, CA: Stanford University Press

Sagnol, M. (2003). *Tragique et tristesse. Walter Benjamin: Archéologue de la modernité*. Paris: Éditions du Cerf

Sanders, K. (2002). The Archaeological Object in Word and Image. *Edda*, 89(3), s. 258–271

Sanders, K. (2012). *Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination*. Chicago, IL: The University of Chicago Press

Sartre, J.-P. (1964). *Kvalmen*. Oslo: Cappelen

Schlegel, F. (1967). *Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801)*. München: Paderborn

Schopenhauer, A. (1988). *Om musikken*. Oslo: Aschehoug

Schopenhauer, A. (1998a). *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

Schopenhauer, A. (1998b). *Die Welt als Wille und Vorstellung 2*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

Schorske, C. E. (1980). The Psycho-Archaeology of Civilizations. *Proceedings of the Massachussetts Historical Society*, 92, s. 52–67

Searle, L. (2005). New Criticism. In: M. Groden m.fl. (red.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, 2nd Edition*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, s. 691–698

Sejersted, J. & Vassenden, E. (2007). *Lyrikkhåndboken*. Oslo: Spartacus

Shanks, M. (1992). *Experiencing the Past. On the Character of Archaeology*. London/New York, NY: Routledge

Shanks, M. (2016). *The Archaeological Imagination*. London/New York, NY: Routledge

Shanks, M., & Tilley, C. (1992). *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*, *2nd Edition*. London/New York, NY: Routledge

Sontag, S. (1993). *Mannen som elsket vulkaner*. Oslo: Cappelen

Steinskog, E. (2008). Stemmer av stein. Arkeologisk og poetisk tid hos Tor Ulven. *Vinduet*, 62(3), s. 45–47

Stendhal. (1973). *Voyages en Italie*. Paris: Gallimard

Strand, A. K. (2017). «En teori om forfallstider». Forfall og redning i Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. *Agora,* 35(2–3), s. 120–150

Sunde, O. R. (2007). *Jeg er et vilt begrep*. Oslo: Gyldendal

Sæterbakken, S. (1987). Ulv! Ulv! Ulven kommer!. *Morgenbladet*, 16.9.1987

Sæterbakken, S. (2012). Avsjeling. *Vagant*, 25(4), s. 19–25

Terdiman, R. (1993). *Present Past: Modernity and Memory Crisis*. London/ Ithaca, NY: Cornell University Press

Thomas, J. (2004). *Archaeology and Modernity*. London/New York, NY: Routledge

Thon, J. (2011). *Talende linjer. Lærde illustrerte brøker 1625–1775*. Oslo: Novus Forlag

Tiedemann, R. (1988). Dialectics at a Standstill: Approaches to the *Passagen-Werk*. In: G. Smith (red.), *On Walter Benjamin*. Cambridge, MA: MIT Press, s. 260–291

Tilley, C. (1991). *Material Culture and Text. The Art of Ambiguity.* London/ New York, NY: Routledge

Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décameron*. Paris/Haag: Mouton

Torvund, H. (1981). Ulven får eit nytt alvor. *Dagbladet*, 30.10.1981

Trigger, B. G. (1996). *Arkeologiens idéhistorie*. Oslo: Pax Forlag

Tschudi, V. P. (2017). *Baroque Antiquity: Archaeological Imagination in Early Modern Europe*. New York, NY: Cambridge University Press

Tullin, C. B. (1972). *Samlede skrifter*. *Første bind*. Oslo: Gyldendal

Tønseth, J. J. (1989). Dikteren som arkeolog. *Dagbladet,* 27.7.1989

Vinger, A. (2008). Østenfor hjerne, vestenfor klo. Røff guide til Tor Ulven. *Vinduet*, 62(3), s. 39–43

Vold, J. E. (2010). *Fem stemmer*. Oslo: Gyldendal

Vold, J. E. (2013). *Poesi ad lib*. Oslo: Gyldendal

Vold, J. E. (2016). *Kánon/Kannon/Kanón*. Oslo: Gyldendal

Wallace, J. (2001). Digging for Homer: Literary Authenticity and Romantic Archaeology. *Romanticism*, 7(1), s. 73–87

Wallace, J. (2004). *Digging in the Dirt: The Archaeological Imagination*. London: Duckworth

Warner, R. (2003). Two pagan idols – remarkable new discoveries. *Archaeology Ireland*, 17(1), s. 24–27

Warwick, A. (2012). The Dreams of Archaeology. *Journal of Literature and Science*, 5(1), s. 83–97

Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space. Re-Reading Walter Benjamin*. London/New York, NY: Routledge

Wergeland, H. (1962). *Henrik Wergelands skrifter. Folkeutgaven. Bind 8*. Oslo: Cappelen

White, H. (2003). *Historie og fortelling. Utvalgte essays*. Oslo: Pax Forlag

von Wilpert, G. (1987). *Sachwörterbuch der Litteratur*, *7. Ausgabe*. Stuttgart: Alfred Kröner

Wirth, J. (2017). The Heat of Language: Bachelard on Idea and Image. In: E. Rizo-Patron (red.), *Adventures in Phenomenology: Gaston Bachelard*. Albany, NY: State University of New York, s. 167–196

Zielinski, S. (2002). *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Hamburg/Berlin: Rowohlt

Zimmermann, V. (2008). *Excavating Victorians.* Albany, NY: State University of New York Press

Zimmermann, V. (2012). "Time Seemed Fiction" – Archaeological Encounters in Victorian Poetry. *Journal of Literature and Science*, 5(1), s. 70–82

Aadland, E. (1996). *«Forundring. Trofasthet» – Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal

Aadland, E. (2017). Gjenhør med havet – musisk tenkning, hva slags tenkning er det?. *Nordisk poesi*, 2(1), s. 37–45

Aarnes, A. (1993). Bergson ved kildene. In: H. Kolstad og A. Aarnes (red.), *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*. Oslo: Aschehoug, s. 66–88

Aaslestad, P. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelleteori.* Oslo: Cappelen Akademisk Forlag