

Poesien og det hverdagslige:
Rosmarie Waldrops omskrivninger av Wittgenstein

Av Karin Nygård

Veileder: Christian Refsum
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO
Våren 2011

Sammendrag

I *The reproduction of profiles* (1987), *Lawn of excluded middle* (1993) og *Reluctant gravities* (1999) gjør Rosmarie Waldrop omfattende bruk av Ludwig Wittgensteins språkfilosofiske skrifter som kildetekster i komposisjonen av kollasjdikt. I oppgaven tar jeg for meg Waldrops omskrivninger av Wittgenstein i denne trilogien, som i 2006 ble utgitt samlet under tittelen *Curves to the apple*. Som en såkalt language-orientert poet, skriver Waldrop i en tradisjon der diktning blir ansett å ha et kritisk moment og, potensielt, en transformerende kraft.

Wittgensteins tidlige filosofi tok sikte på å klargjøre språkets grenser, mens han i den sene fasens såkalte dagligspråkfilosofi søkte å utrede dagligspråkets «grammatikk». Filosofien skulle ikke gripe inn i språket og reformere det, men la «alt være som det er». Oppgavens overordnede problemstilling er: Hva innebærer det å innskrive Wittgenstein i et litterært prosjekt der spørsmålet om poesiens kritiske og transformative virkning står sentralt? I lesninger av utvalgte dikt fra trilogien påpeker jeg spenninger mellom forelegg og dikt, mellom forestillinger om overlevert og ny mening, dagligspråk og poesi. Jeg hevder at Waldrop dyrker disse spenningene, noe jeg i oppgavens siste kapittel relaterer til filosofen Jacques Rancières redegjørelse for den kritiske kunstens betingelser. Hans prinsipielle betraktninger om kunstens motsigelsesfylte forhold til det hverdagslige kaster etter mitt syn lys over hva som står på spill i Waldrops omskrivninger av Wittgenstein. Ved å framholde forholdet som i trilogien etableres mellom poesien og det hverdagslige – Waldrop og Wittgenstein – som *konfliktfylt*, skiller min tilnærming seg fra foreliggende framstillinger av Waldrops poetikk som en «dagligspråkets» eller en «wittgensteinsk» poetikk.



En stor takk til Christian Refsum for kyndig og verdifull veiledning.
Takk til Ellef Prestsæter for kritisk lesning, uvurderlige innspill og for alt annet.
Takk også til Bjørn Aagenæs for stor sjenerøsitet og støtte i innspurten.

Innhold

[Forkortelser]

1.	Innledning	1
1.1	Dikt og dagligspråk	1
	Poesiens uavklarte utenforskap	2
	Wittgenstein og dagligspråket	6
	Dagligspråkets poetikk?	8
1.2	Om trilogiens komposisjon	11
	Kollasj	12
	Omskriving	15
	Seriekomposisjon. Fragment og flyt	16
	Skisse over oppgaven	18
2.	Inn i det utenkte: <i>The reproduction of profiles</i>	19
	Billedspråk	20
	Komposisjon. Poetisk avsporing	21
	Å følge bildet inn i virkeligheten	23
	Flytende forbindelser. Wittgenstein i vann	28
	Det filosofiske imaginære	31
	Frigjørende avsporing? Oppsummering og avsluttende kommentar	34
3.	Utopiske mellomrom: <i>Lawn of excluded middle</i>	37
	Filosofiens utelukkede tredje	38
	Arkitekten Wittgenstein	40
	«Et bilde holdt oss fanget»	42
	Klargjøringsarbeidets «solare prinsipper»	47
	«En litt kvinnelig holdning». Intellektuelt forfall	50
	Law-flaw-lawn. Oppsummering og avsluttende kommentar	53
4.	Bakgrunnen i fokus: <i>Reluctant gravities</i>	57
	Rotløse stemmer. Sikkert grunnlag	59
	Ut av eden?	62
	Bakgrunn og figur	66
	Bakgrunnens faktisitet. Oppsummering og avsluttende kommentar	71
5.	«Gap gardening». Mellomrommets kunst	75
	Oppsummering. Poetologiske aspekter	75
	Kunst og ikke-kunst. Rancièrè	78
	Dagligspråkets poetikk	81
	Mellomrommets kunst	85
	Litteratur	89

Forkortelser

Verker av Rosmarie Waldrop:

- RP* 2006. «The reproduction of profiles» [1987], i *Curves to the apple*. New York, s. 3-43
- LEM* 2006. «Lawn of excluded middle» [1993], i *Curves to the apple*. New York, s. 44-97
- RG* 2006. «Reluctant gravities» [1999], i *Curves to the apple*. New York, s. 98-194

Verker av Ludwig Wittgenstein:

- TLP* 2001. *Tractatus logico-philosophicus* [1922]. Overs. D. F. Pears og B. F. McGuinness. London og New York
- TLP* 1999. *Tractatus logico-philosophicus* [1922]. Overs. Terje Ødegaard. Oslo
- PI/PU* 2001. *Philosophical investigations/Philosophische Untersuchungen* [1953, tysk-engelsk parallellutgave]. Overs. G. E. M. Anscombe. Oxford
- FU* 1997. *Filosofiske undersøkelser* [1953]. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo
- FK* 1995. *Filosofi og kultur. Spredte bemerkninger* [1977]. Overs. Knut Olav Åmås. Oslo
- OV* 2005. *Om visshet* [1969]. Overs. Steinar I. Bergo og Øystein Hide. Oslo
- OC* 1969. *On certainty/Über Gewissheit* [tysk-engelsk parallellutgave]. Overs. G. E. M. Anscombe og Denis Paul. New York og London

Referanser til Wittgensteins *Nachlass* følger von Wrights katalog over Wittgensteins etterlatte skrifter og viser til *Wittgenstein's Nachlass. The Bergen electronic edition* (1998/2000). Manuskript- eller «typescript»-nummer (MS/TS) oppgis sammen med sidetall, slik: MS 119 99

... everyday language is using all its vigor
to keep the apple in the habit of falling...
Rosmarie Waldrop (LEM 95)

1. Innledning

Denne oppgaven skal handle om Rosmarie Waldrops omskrivninger av Ludwig Wittgenstein i *The reproduction of profiles* (1987), *Lawn of excluded middle* (1993) og *Relucant gravities* (1999). Trilogien, som i 2006 ble utgitt samlet under tittelen *Curves to the apple*, iscenesetter et usedvanlig møte mellom en filosof som insisterte på at dagligspråket er «all right» som det er (BB 28) og en poet som er opptatt av ideen om poesi som en form for kritisk praksis. Før jeg ser nærmere på hvordan dette møtet tar form i Waldrops dikt, skal jeg i dette innledningskapitlet etablere et rammeverk for lesningen av dem. Først gjør jeg rede for Waldrops diktning innenfor den amerikanske language-poesiens kritiske prosjekt, der ideen om poesiens politikk har stått sentralt. I sammenheng med dette diskuterer jeg framstillingen av Waldrops poetikk som en «dagligspråkets» eller en «wittgensteinsk» poetikk. Deretter kommenterer jeg sentrale aspekter ved trilogiens komposisjon og presenterer en skisse over oppgavens ulike kapitler.

1.1 Dikt og dagligspråk

Rosmarie Waldrop, født i Tyskland i 1935, har de siste 40 årene vært en sentral aktør på en rekke av den amerikanske samtidspoesiens arenaer. Siden 1958 har hun vært bosatt i USA, og det var der hun debuterte som poet med utgivelsen *A dark octave* (1967). Mens debutsamlingen var skrevet på tradisjonelle frie vers, orienterte hun seg på begynnelsen av 70-tallet mot eksperimenter i konkret og visuell poesi, kolasj og såkalte prosedyreformer. Waldrop har siden debuten utgitt i underkant av 20 diktsamlinger på større forlag og dessuten oversatt en rekke tysk- og franskspråklige poeter til engelsk, som Edmond Jabès, Paul Celan, Friederike Mayröcker, Jacques Roubaud og Emmanuel Hocquard. Med forlaget Burning Deck, som hun stiftet sammen med ektemannen Keith Waldrop i 1961, har hun redigert og utgitt en rekke titler med amerikansk og oversatt samtidspoesi. Hennes egen poesi er oversatt til flere språk, blant annet har Espen Stueland oversatt to av trilogiens titler til norsk

(*Reproduksjon av profiler* i 1994 og *Det utelukkede tredjes plen* i 1997). Waldrop har dessuten en ph.d. i litteraturvitenskap, og hun er aktiv som kritiker.¹

Waldrops interesse for ideen om diktning som en form for kritisk virksomhet viser seg i hennes arbeid både som forfatter og akademiker. I sin doktoravhandling fra 1966 (utgitt i 1971), *Against language? 'Dissatisfaction with language' as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry*, diskuterer hun eksperimenter i det tjuende århundres europeiske poesi som uttrykk for det hun omtaler som en «misnøye med språket».

Avhandlingen kan sies å skissere en litteraturhistorisk og poetologisk kontekst for Waldrops eget litterære prosjekt. Som vi skal se, finnes det forbindelser mellom hennes tidlige akademiske interesser og sentrale spørsmål i hennes egen poetikk.

Poesiens uavklarte utenforskap

Utgangspunktet for avhandlingen hennes er observasjonen av en type misnøye med språket som uttrykksform, som ifølge Waldrop ble særlig påtakelig blant det tjuende århundres poeter og filosofer. Hos de tysk- og franskspråklige poetene studien omhandler, blant andre Tristan Tzara, Helmut Heissenbüttel, Hugo von Hofmannsthal og André Breton, viser denne holdningen seg i forsøk på å utfordre konvensjonell språkbruk, forstått som grense for menneskelig erfaring og viten (1971: 10-11). I filosofisk sammenheng fant en slik forestilling ifølge Waldrop et uttrykk i den unge Wittgensteins påstand om at «*Grensene for mitt språk betyr grensene for min verden*» i *Tractatus logico-philosophicus* fra 1921 (10). Waldrop påpeker at hos poetene hun studerer, sammenfalt den kritiske holdningen til språket med en sterk tiltro til poesien og til dens potensielt overskridende og transformerende kraft. Med bakgrunn i denne observasjonen konsentrerer hun studien sin om hvordan de aktuelle poetene angivelig forsøkte å «forandre språket» (12). I forlengelsen av dette peker hun på den eksperimentelle poesiens ambisjoner om å gripe inn i livet og samfunnet, slik de for eksempel kommer til uttrykk i André Bretons kommentar til Arthur Rimbauds postulat om at poesien ikke lenger skal følge rytmen i handlingen, men være i forkant: «*Elle est donc désormais conçue comme un moyen d'action sur la monde, capable de changer la vie*» (Breton sitert i Waldrop 1971: 12). I konklusjonen synes også Waldrop, om enn noe nølende, å slutte seg til forestillingen om at det å forandre språket også kan være en måte å forandre verden på: «*[S]ince our language is our world, changing the language seems a possibility of changing our ways of seeing and thus to some extent changing what is seeable and knowable*» (121).

¹ Se Steven Evans' artikkel (1996) i *American literary biography* for en fin oversikt over Waldrops biografi og virke.

Kombinasjonen, som Waldrop finner i disse eksperimentene, av en kritisk holdning til språket og en tiltro til poesiens transformerende kraft, finner vi også hos den generasjonen amerikanske eksperimentelle poeter som Waldrop selv tilhører. Denne generasjonen var siden midten av 70-tallet og fram til slutten av 90-tallet dominert av den såkalte language-bevegelsen, med Charles Bernstein, Bruce Andrews, Ron Silliman, Steve McCaffery og Lyn Hejinian blant de sentrale aktørene. Bevegelsen hadde vel og merke ikke form av noen enhetlig gruppering, men av det en kunne kalle et uformelt fellesskap basert på overlappende interesser. Geoff Ward har i sin studie av bevegelsen vist at ideen om poesi som et både språklig og sosialt virkefelt for «incessant contestation and contradiction» dannet en grunnleggende forutsetning for language-poesi og -poetikk (1993: 17). I den kritiske og akademiske resepsjonen blir Waldrops diktning gjerne i første rekke sett i sammenheng med en rekke feministisk orienterte, eksperimentelle kvinnelige poeter som etablerte seg parallelt med language-poetene, og som i flere studier og antologier samles under betegnelsene «women's experimental», «innovative» eller «exploratory poetry» (se for eksempel Kinnahan 2004; Freitag 2006; Frost og Hogue 2006; Keller 2010). Ifølge kritikere som Kornelia Freitag og Lynn Keller vokste denne poesien fram delvis uavhengig av den dominante language-bevegelsen og delvis som en reaksjon på dens kjønnspolitikk og hårdnakkede teoriproduksjon (Freitag 2006: 30-34, Keller 2010: 1-20).² Sammen med poeter som Joan Retallack, Rachel Blau DuPlessis og Kathleen Fraser blir Waldrop gjerne plassert «in the margins of the movement» (Freitag 2006: 32). For Waldrop har denne marginale posisjonen betydd at hun knapt har figurert i bevegelsens fora og aldri ble inkludert i noen av language-antologiene, mens hun like fullt har deltatt i diskusjoner om language-poetikk og gjerne blir lest som «significantly affected by Language writing» (Keller 2010: 19).

De sentrale language-poetene og de «marginale» feministisk orienterte kvinnelige poetene har dessuten hatt forestillingen om eksperimentell diktning som en form for kritisk praksis til felles (Freitag 2006: 9-11). Denne forestillingen ble i denne sammenheng mest ettertrykkelig formulert av de toneangivende language-poetene. Ifølge kritikeren Megan Simpson er det rimelig å se 70-, 80- og 90-tallets amerikanske eksperimentelle poesi generelt i sammenheng med «the political and philosophical frame articulated by 'language poetry'» (2000: 197 n1). Med Simpson vil jeg derfor omtale denne poesien under ett som language-

² For en framstilling av language-poesiens kjønnspolitikk, se Vickery (2000). Om kjønnsdelingen av det amerikanske eksperimentelle poesifeltet på 70-, 80- og 90-tallet, se også Ashton (2007). For antologier og ytterligere kritiske diskusjoner om amerikansk eksperimentell poesi skrevet av kvinner, se f. eks. O'Sullivan (1996), Sloan (1998), Hinton og Hogue (2002) og Kinnahan (2004).

orientert poesi (197 n1) og Waldrop som en language-orientert poet.³ Med et sitat fra Charles Bernstein utdyper Simpson at hun med betegnelsen «language-oriented writing» refererer til tekster som «in quite different ways, keep open the question of how meaning is constituted and take this question to have political, tonal, aesthetic, syntactic, grammatical, prosodic, sociological, physical, and biological consequences» (Bernstein sitert i Simpson 2000: 197 n1).

Den language-orienterte poesien og dens politiske og poetologiske forutsetninger har en sammensatt genealogi. I historisk sammenheng kan denne poesiens framvekst ses i sammenheng med 60- og 70-tallets radikale politiske bevegelser, mens den amerikanske akademiske resepsjonen av kontinental litteraturteori gjerne trekkes fram som en viktig idéhistorisk forutsetning. Videre var language-orientert poesi en reaksjon på den ekspressive lyrikkens dominans i amerikansk etterkrigsdiktning (Silliman m.fl. 1988). Ved å vende oppmerksomheten mot språket og dets sosiale, kulturelle og politiske aspekter tok language-poetene sikte på å gjenopprette poesiskrivning som en intellektuel og politisk virksomhet (Perloff 1997: 561). Ideen om at den hegemoniske kulturen reproducerer sine ideologiske forutsetninger har her stått sentralt. Mot slik ideologisk reproduksjon har bevegelsens premissleverandører framholdt kampen for og mot spesifikke former for språk og språkbruk som en kamp for en ny politisk orden (Ward 1993: 16). Sentrale language-poeter og kommentatorer har framhevet en utopisk impuls i kjernen av language-prosjektet (Bernstein 2001a: 386; Voris 1997 upag.; Ward 1993: 5). Denne utopismen kommer til uttrykk på eksemplarisk vis i Bernsteins elliptiske framstilling av poesi som «an appeal to an *other* world»: «[W]riting might be exemplary – an instance broken off from and hence not in the service of this economic and cultural – social – force called capitalism. A chip of uninfected substance; or else, a glimpse, a crack into what otherwise might ...» (2001b: 57-8, Bernsteins ellipse).

Med henvisning til tittelen på Waldrops samling med utvalgte dikt fra 1997, *Another language*, har Kornelia Freitag hevdet at også Waldrops diktning har form av en søken etter noe *annet* – et annet språk: «‘another language’ that is more open, releases what has been suppressed, and allows to glimpse what has not (yet) been presented» (2006: 90-91). Utover en uttalt «feminist preoccupation» (Waldrop 2005a: 180) har imidlertid ikke Waldrop gitt

³ Simpson forklarer at kategorien «language-oriented writers» både inkluderer language-poeter så vel som poeter som ikke har ansett seg selv som language-poeter (197 n1). Ann Vickery har på sin side referert til Waldrop som «‘feminist’ Language writer» (2000: 50).

eksplisitt uttrykk for noe politisk siktemål med forfatterskapet.⁴ Hun framstår dessuten som mer ambivalent med hensyn til poesiers kritiske og politiske potensial på vegne av sitt eget forfatterskap, enn hun i doktoravhandlingen gjorde med henblikk på 1900-tallets språkkritiske diktning. I et essay til symposiet «The politics of poetic form: poetry and public policy» i 1988, altså like i etterkant av utgivelsen av *The reproduction of profiles*, omtaler Waldrop sin egen tenkning om relasjonen mellom kunstnerisk skapelse og politisk tenkning og handling som «confused and contradictory» (Waldrop 2005a: 163). Mot symposiets tilslutning til Shelleys diktum om at «[p]oets are the unacknowledged legislators of the world» beskriver hun relasjonen mellom poesien og samfunnet som uklar og uavklart og konkluderer med at spørsmålet om poesiers eventuelle sosiale og politiske effekter «remains a question» (163-4, 181). En av essayets påstander er at poesi i første rekke er en måte å utforske språket på (172). Waldrop understreker at dette imidlertid ikke innebærer noen tilbaketrekning fra det sosiale ettersom «language is the structure that is shared by society and this otherness that is poetry» (172-3). Selv om språket, i den siterte påstanden, hevdes å utgjøre en felles struktur for poesien og samfunnet, påpeker hun at poesi og litteratur like fullt har et kritisk moment: «[b]y its very nature of being ‘other’, literature cannot help being critical ...» (171). I sitt svar til en replikk fra en av tilhørerne ved symposiet antydet Waldrop at poesiers kritiske forskjell har form av et slags utenforskap. Tilhøreren bemerket til Waldrop at «[t]here’s an extra difficulty being a woman poet and writing the kind of poetry you write: you are out of everywhere», en kommentar Waldrop sluttet seg til som sin poetikk: «I take that as a compliment. I’ve more or less claimed this is the position of poetry» (O’Sullivan 1996: 9). Til tross for disse sterke påstandene synes det uklart hva poesiers «annethet» og utenforskap skulle bestå i når poesien angivelig deler struktur med «samfunnet». Slik Waldrop skildrer det, framstår forholdet som en paradoksal relasjon.

I tråd med resepsjonen for øvrig har jeg plassert Waldrops forfatterskap innenfor rammene av den language-orienterte poesiers kritiske prosjekt. Videre har jeg pekt på Waldrops uavklarte holdning til dets politiske pretensjoner. Redegjørelsen har så langt reist noen spørsmål med hensyn til Waldrops poetikk og diktningens eventuelle kritiske moment. En overordnet ambisjon i denne oppgaven er å videreføre diskusjonen av disse spørsmålene i lesningen av trilogien. Hensikten er ikke å avklare og oppklare det som framstår som

⁴ Det samme gjelder de fleste andre kvinnelige language-orienterte poetene: «[T]he women who were involved or associated with the movement did not only, in general, refrain from lengthy political-theoretical speculations on their projects, but were in their statements of poetics and in the reviews of other writers’ works very reluctant to postulate any far-reaching ideological or social benefits issuing from innovative literary production (Freitag 2006: 36-7). Freitag legger til at «[t]his restraint of theoretically highly qualified and poetically challenging writers might indicate the women’s caution against a somewhat naïve political concept» (37).

«confused and contradictory» i Waldrops syn på poesiens kritiske funksjon, men å se nærmere på hvordan forholdet mellom poesien og «misnøyen med språket» tar form i *Curves to the apple*. Innskrivingen av Wittgenstein i diktene kompliserer spørsmålet om poesiens kritiske potensial ytterligere og det på en svært interessant måte.

Wittgenstein og dagligspråket

I innledningen til antologien *The literary Wittgenstein* (Gibson og Huemer 2004), som inneholder en rekke ulike tilnærminger til forholdet mellom litteratur og Wittgensteins filosofi, bemerker Wolfgang Huemer at Wittgenstein, til tross for enkelte spredte bemerkninger, aldri utviklet noen filosofi om språkets rolle i litterære kontekster. Ifølge Huemer er det derfor med utgangspunkt i Wittgensteins generelle filosofiske posisjon at Wittgenstein eventuelt kan få betydning for den teoretiske forståelsen av litteratur (Huemer 2004: 2-3). Det er lite som tyder på at Wittgenstein selv var særlig opptatt av forholdet mellom litteratur og dagligspråk eller av forholdet mellom litteratur og filosofi, og de etterlatte skriftene hans inneholder lite å bygge noen «wittgensteinsk» litteraturfilosofi på. Det er dessuten vanskelig å se at poesi skulle kunne ha noen kritisk funksjon for Wittgenstein. At poesi, med Bretons formulering, skulle være i stand til å forandre livet, framstår som lite forenlig med Wittgensteins språkfilosofi, den tidlige så vel som den sene. Wittgenstein tilbakekomst til universitetet i Cambridge og filosofien i 1929, etter flere års fravær, markerer innledningen av den «sene» fasen i tenkningen hans. Siden problemstillingen min først og fremst har tilknytning til senfilosofien, hans såkalte dagligspråkfilosofi, vil jeg her kort skissere noen hovedtrekk i den. Den tidlige tenkningen hans ser jeg nærmere på i neste kapittel.

Helt sentralt i Wittgensteins senfilosofi står forestillingen om at meningsfull språkbruk forutsetter at vi anvender ordene i tråd med betydningene de har i dagligspråket. I *Filosofiske undersøkelser* (1953) skriver han at det for «en stor klasse av tilfeller» gjelder at et «ords betydning er dets anvendelse i språket» (*FU* § 43). Å forstå et språklig uttrykk vil si å kjenne dets *grammatikk*, noe som for Wittgenstein vil si reglene for dets bruk i dagligspråket. Wittgenstein sammenligner derfor språket med et spill: Å forstå et ord eller et begrep er å beherske et språkspill, hevder han. Med spillmetaforen vil han dessuten understreke at «det å snakke et språk er en del av en aktivitet eller av en livsform» (*FU* § 23). Språkbruk er med andre ord ikke et rent lingvistisk fenomen, men vevd inn i et mangfold av ikke-lingvistiske

aktiviteter (*FU* § 23).⁵ Ifølge Wittgenstein kan ikke dagligspråket abstraheres fra disse hverdagslige aktivitetene, som å «gå, spise, drikke, leke» eller «takke, banne, hilse, be» (*FU* §§ 25, 23).

Wittgenstein hevder at de fleste tradisjonelle filosofiske problemer har opphav i misforståelser av dagligspråkets grammatikk, som når vi antar at substantiver står for essenser eller forutsetter at svarene på spørsmål om «mening», «bevissthet» eller «identitet» er å finne i noen slags metafysiske dybder hinsides dagligspråkets rekkevidde (*FU* § 111). Når vi vender oss bort fra det hverdagslige på denne måten, vender vi oss bort fra området der språket har mening, altså dagligspråket og livsformene det er vevd inn i. For å forebygge misforståelser av språkets grammatikk tok Wittgenstein til orde for filosofi som et terapeutisk prosjekt (*FU* §§ 133, 255). Kuren skulle bestå i å bringe ordene «hjem» til det hverdagslige:

Når filosofene bruker et ord – ‘viten’, ‘væren’, ‘gjenstand’, ‘jeg’, ‘setning’, ‘navn’ – og forsøker å gripe tingens *vesen*, må man bestandig spørre seg: Blir ordet noensinne virkelig brukt slik i språket, der det hører hjemme? – Vi fører ordene tilbake fra deres metafysiske til deres hverdagslige anvendelse. (*FU* § 116)

Dagligspråket framstår slik sett både som filosofiens problem (når vi vender oss bort fra det) og som dens løsning (når vi vender tilbake til det). For Wittgenstein handler filosofi om å skaffe bedre oversikt over dagligspråkets grammatikk. Filosofien er slik sett et rent deskriptivt prosjekt: «Filosofien må på ingen måte gripe inn i den faktiske språkbruken, alt i alt kan den altså bare beskrive den. For den kan heller ikke begrunne den. Den lar alt være som det er» (*FU* § 124). Filosofiens oppgave er altså ikke å «reformere språket»: «En slik reform, med bestemte praktiske formål, en forbedring av terminologien vår for å forebygge misforståelser i den praktiske bruk, er nok mulig. Men det er ikke disse tilfellene vi har med å gjøre» (*FU* § 132). Allan Janik har i forlengelsen av disse påstandene fastslått at det i lys av Wittgensteins tilnærming til filosofiske problemer og måten han skriver filosofi på, nærmest er umulig å forestille seg ham forandre noe som helst (2005: 278). Av Wittgensteins syn på filosofien, hevder Janik med en variasjon over Karl Marx, følger det at det ikke er filosofien, men politikken som forandrer verden (278). Wittgensteins edruelige ambisjon var «to put us in a position to see ourselves as we really are and not as we would like to be» (Janik 1989: 76).

Allerede i lys av denne knappe framstillingen synes det rimelig å peke på en konflikt

⁵ Andre har appropriert språkspillbetegnelsen på måter som ikke er i tråd med Wittgensteins bruk av den. For eksempel snakker Jean-François Lyotard om språkspill som «islands of language» og hevder at språket dermed ikke danner noe enhetlig system (1993: 20), men praktiseres som en maktkamp mellom uforenlige og atskilte språkspill. For Wittgenstein er dagligspråket derimot enhetlig i den forstand at familielikheten mellom de ulike språkspillene holder det sammen (*FU* § 65-67).

mellom Wittgensteins ikke-reformistiske forsvar for dagligspråket, med hans advarsler mot å vende seg bort fra det, og Waldrops postulering av poesiens utenforskap og kritiske relasjon til språket. Terry Eagleton har på en klargjørende måte gjort rede for noe av det sentrale i Wittgensteins tenkning ved å vise til et tilsvarende forhold: Mens underliggjøring av det hverdagslige og kjente var kunstens og litteraturens sentrale virkemiddel for de russiske formalistene, utgjør fremmedgjøringen av det hverdagslige snarere problemet for Wittgenstein. Eagleton forklarer at det Wittgensteins filosofi søker å kurere nettopp er vår følelse av «estrangement – of vertigo, bewitchment, *out-of-placeness*» med hensyn til det hverdagslige (2005 upag, min kursivering). Et kjernespor i denne oppgaven er hvordan konflikten mellom filosofens kur for å bringe ordene hjem og poetens idé om poesien som «out of everywhere» viser seg i Waldrops omskrivninger av Wittgenstein.

Dagligspråkets poetikk?

I den foreliggende resepsjonen av Waldrops omskrivninger er den ovennevnte konflikten lite betont. Dette gjelder ikke minst i den innflytelsesrike kritikeren Marjorie Perloffs framstilling av blant andre Waldrops poetikk som en wittgensteinsk poetikk. Når jeg nå vil diskutere Perloffs idé om en wittgensteinsk poetikk forholdsvis inngående, er det fordi det lar meg utdype oppgavens problemstilling og plassere min egen tilnærming i forhold til resepsjonen. Drøftingen av Perloff tas dessuten opp igjen i oppgavens siste kapittel.

I et kapittel i *Wittgenstein's ladder: Poetic language and the strangeness of the ordinary* (1996) beskriver Perloff vendingen mot det hverdagslige som en sentral tendens i amerikansk eksperimentell poesi på 70-, 80- og 90-tallet. Med bakgrunn i denne observasjonen redegjør Perloff for det hun vekselvis omtaler som en dagliglivets og dagligspråkets poetikk, men også som «a Wittgensteinian poetics» (1996: 80, 181-218). Blant poetene hun knytter til denne tendensen finner vi Waldrop, Silliman, Bernstein og Hejinian, som alle er representanter for language-orientert poesi. Perloffs begrep om dagligspråkets poetikk framstår på mange måter som et forsøk på å sammenfatte denne poesiens prosjekt. Ifølge Perloff skriver disse poetene både implisitt og eksplisitt i «Wittgensteins tegn» (viii, 6). Implisitt, i den forstand at «dagligspråkets poetikk» representerer en avstandtagen fra ideen om det hun omtaler som en autonom og ekspressiv lyrikk til fordel for en undersøkelse av språket slik det «alltid allerede» har tilhørt poetens kultur og samfunn (22). Denne vendingen hevder hun at Wittgenstein har bidratt til å åpne for (22). Eksplisitt, ettersom en rekke av

diktene hun diskuterer inneholder referanser til og sitater fra Wittgenstein.⁶ I forlengelsen av dette hevder Perloff at den aktuelle poesien kan leses i analogi med Wittgensteins tilnærming til dagligspråket og hans «mode of *investigation*» (22).

For Perloff er avvisningen av ideen om et 'eget' språk for poesien et premiss for dagligspråkets poetikk, et premiss hun hevder at Wittgenstein har bidratt til å berede grunnen for (183). Med en henvisning til ham foreslår hun at vi forkaster forestillingen om at det hverdagslige må defineres i forhold til sin motsetning, «the extraordinary, or indeed in relation to anything outside it. Wittgenstein's ordinary is best understood as quite simply *that which is*, the language we do *actually* use when we communicate with one another» (57). I henhold til Perloffs Wittgenstein-fortolkning kan altså verken litteratur generelt eller poesi spesielt overskride dagligspråket og danne noe «extraordinary». Snarere er poeter henvist til det språket vi faktisk bruker i det daglige siden «[t]here is no way of getting *outside* it» (80). Med Wittgenstein forsvinner spørsmålet om forskjellen på hverdagslig og litterært språk, hevder Perloff (19).

I Waldrops, Hejinians eller Sillimans poesi kommer likevel ikke det hverdagslige til uttrykk i form av noen «selection of language really used by men» (191). Vendingen mot det hverdagslige tar her snarere form av «the *critique of everyday life*» (184).⁷ Det kritiske momentet viser seg ifølge Perloff i disse poetenes bruk av ulike underliggjørende strategier for å framholde dagligspråkets iboende fremmedhet (xv). Ved å rette oppmerksomheten mot det underlige ved alminnelig språkbruk danner 'det poetiske', ifølge Perloff, «a heightened form of social and cultural critique, a way of defamiliarizing not so much what is seen, as was the case in modernist poetry, as what is known and actually done» (187). I motsetning til Eagleton, som pekte på underlig- eller fremmedgjøringen av det hverdagslige som nettopp det som Wittgenstein ville motvirke, hevder altså Perloff at slike strategier er i overensstemmelse med Wittgensteins tilnærming. Slik hun framstiller det, må den nye poesiens språkkritiske prosjekt forstås innenfor en dagligspråklig sammenheng. For Perloff forutsetter den poetiske erfaringen med «the strangeness of the ordinary» altså *ikke* noen form for overskridelse av eller kritisk distanse til det hverdagslige.

Også utover inkonsistensen med Eagletons perspektiv kan det stilles noen spørsmål ved Perloffs «wittgensteinske» poetikk. For det første framstår Wittgenstein-fortolkningen hennes som kontroversiell på enkelte viktige punkter. I sin anmeldelse av *Wittgenstein's*

⁶ Se for øvrig Bernsteins artikkel «Wittgensteiniana» for korte omtaler av utvalgte verker i nyere amerikansk litteratur som står i en slik eksplisitt relasjon til Wittgenstein (1990).

⁷ Her henviser Perloff eksplisitt til Henri Lefebvre og hans *Critique of everyday life*. Det forblir imidlertid uklart nøyaktig hvilken forbindelse Lefebvres kritiske begrep om «dagliglivet» har til Wittgensteins dagligspråk.

ladder har Garry Hagberg hevdet at Perloffs bruk av Wittgenstein ved flere tilfeller virker urimelig, tidvis også direkte uforenlig med Wittgensteins tenkning (2002: 277). For eksempel har hun ifølge Hagberg lite grunnlag for å tilbakevise ideen om poesi som noe opphøyd i tradisjonell forstand med henvisning til Wittgenstein (277). I sammenheng med Hagbergs påstander kan det tilføyes at mens Perloff forstår det hverdagslige hos Wittgenstein som uoverskridelig og uten utside, har andre viktige kommentatorer påpekt at det hverdagslige hos Wittgenstein vanskelig kan forstås *uavhengig av* ideen om dets overskridelse. For Wittgenstein representerer nemlig metafysikk en slik overskridelse av dagligspråket. En av Wittgensteins mest innflytelsesrike lesere, Stanley Cavell, har hevdet at det hverdagslige for Wittgenstein først og fremst bestemmes som det metafysikken søker å overskride (2006: 11).⁸ I henhold til Cavells fortolkning er klargjøringen av hvordan vi ledes til å snakke på utsiden av dagligspråket, «outside language games»,⁹ helt sentral i Wittgensteins undersøkelser av dagligspråket og det hverdagslige (1979: 207; 1988: 60). Perloffs påstand om at vi med Wittgenstein bør unnlate å definere det hverdagslige i relasjon til dets motsetning, er altså ikke i tråd med Cavells fortolkning. En analogi mellom poesiens «utenforskap» og metafysikkens overskridelse vil imidlertid også være problematisk. For Wittgenstein dreier overskridelsen av det hverdagslige seg om en filosofisk impuls som han søker å finne en kur mot. Når vi bruker språket utenfor språkspillet er det uvirksomt. Det «går på tomgang» (*FU* § 132) og framstår som meningstomt.

For det andre kan det stilles spørsmål ved Perloffs forbigåelse av den utbredte oppfatningen om at language-orientert poesi handler om å ta avstand fra det hverdagslige og dagligspråkets konvensjoner. For eksempel hevder Ward at language-poesi er fundert i ideen om at det poetiske språkets *avvik* fra vanlig språkbruk gjør det til et område for subversiv politisk aktivitet (1993: 17). Også Bernstein har framholdt poesiens opposisjonelle kraft og beskrevet dens prosjekt som «counterconventional investigations» rettet mot å skape alternative språklige konvensjoner (1992: 236). Videre har Lynn Keller hevdet at forfatterskapet til poeter som Waldrop og Joan Retallack reflekterer «[an] impassioned imperative to go beyond the limits of familiar language use, to develop [...] ‘uncommon languages’» (2010: 9). Mer spesifikt har hun i en lesning av *Lawn of excluded middle* framholdt at Waldrops åpenbare avstandtagen fra dagligspråket i boken «invites fine-tuning of

⁸ Se også Cavell (1994: 62; 1995: 136) og Pears (1971: 170). Wittgenstein gjør selv i liten grad rede for innholdet i begrepet om det hverdagslige.

⁹ Formuleringen skriver seg fra Wittgensteins *Om visshet* § 393.

[Perloff's] claim that Wittgenstein's legacy for poets like Waldrop is an 'ordinary language poetics'» (84).

Disse kommentarene antyder noen vanskeligheter knyttet til analogien Perloff etablerer mellom Wittgensteins og den eksperimentelle 70-, 80- og 90-tallspoesiens undersøkelser av dagligspråket. Hagberg har etter min oppfatning pekt på det vesentligste problemet med denne analogien. Han skriver at mens Perloff på den ene side framholder enkelte av den eksperimentelle poesiens manøvre som overskridende, tar hun på den andre siden brodden av dens kritiske prosjekt når hun insisterer på å integrere språkkritikken i det dagligspråklige (2002: 277). Perloffs lesning av *The reproduction of profiles* eksemplifiserer etter mitt syn dette poenget. Her fokuserer hun på Waldrops feministiske perspektiv på dagligspråklig meningsdannelse og bemerker at diktene reiser noen spørsmål ved det hverdagslige som Wittgenstein selv ikke synes å ha tenkt på (1996: 206). Gjennom diktene, som Perloff omtaler som Wittgenstein-parodier, søker Waldrop å unnsnippe «the imposition of someone else's logic, even someone as close to her own sensibility as Wittgenstein» (205, 208). Spørsmålet forblir imidlertid hvordan Waldrops frigjøringsprosjekt, parodiens kritiske forskjell, skulle kunne relateres til den overordnede strategien bak Perloffs lesning, nemlig etableringen av en *analogi* mellom poesiens og filosofiens vending mot dagligspråket.

Fra mitt perspektiv framstår det som vanskelig å forbigå det paradoksale ved innlemmelsen av Wittgenstein, som det angivelig er umulig å forestille seg forandre noe som helst, i en poesitradisjon som, om enn i varierende grad, har form av «a project for massive social change» (Ward 1993: 15). Poenget mitt er ikke at påpekninger av analogier og paralleller mellom Wittgensteins og Waldrops undersøkelser av dagligspråket er urimelige. Men det er en fare for at vektleggingen av slike analogier kan bidra til å tone ned interessante spenninger og konflikter. Som vi skal se i lesningene mine, kan de prinsipielle konfliktene jeg har pekt på her hevdes å ha fått en særskilt behandling i trilogiens dikt.

1.2 Om trilogiens komposisjon

Før jeg presenterer lesningene, vil jeg kommentere noen aspekter ved trilogiens komposisjon og form. I denne sammenheng er etter mitt syn kollasj, omskrivning og serieform sentrale prinsipper. Redegjørelsen for disse komposisjonsprinsippene tjener til å etablere et rammeverk for lesningen samtidig som jeg gjør enkelte vesentlige avklaringer med hensyn til min tilnærming til trilogien.

Kollasj

Waldrop har omtalt kollasj som sin «fremste framgangsmåte» (2005f: 273). Kollasjtekster er basert på utvelgelse av foreliggende materiale og bruken av dette materialet i en ny sammenheng. Kollasjtekster etablerer dermed relasjoner både mellom bruddstykkene som sammenstilles i kollasjen og mellom kollasjen og bruddstykkenes opphav. Som semiotikerkollektivet Group mu har poengtert, fordrer formen en dobbel lese måte: «Each cited element breaks the continuity or the linearity of the discourse and leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin; that of the same fragment as incorporated into a new whole, a different totality» (siteret i Ulmer 1983: 88). Mens Group mu, på bakgrunn av kollasjens komplekse betydningsdannelse, tilføyer at den utgjør en av de mest virkningsfulle strategiene for å reise tvil om «the illusions of representation» (88), kan det være nyttig å huske på Peter Bürgers påpekning av at det i prinsippet er problematisk å tilskrive en framgangsmåte som kollasj fast betydning (1998: 122).¹⁰ Utfordringen her blir dermed å klargjøre hva som står på spill i og med Waldrops særskilte bruk av kollasj.

I kommentarene til sin egen kollasjbruk legger Waldrop lite vekt på selve utvelgelsen av kildetekster og relasjonen mellom dikt og kildetekst. Slik jeg forstår det framholder hun kollasj først og fremst som en form hvor en generell idé om språkets iboende brukshistorie får materialisere seg i praksis. Å skrive er, for Waldrop, å skrive på en «palimpsest»:

[I]t is not true that «nothing is given»: language comes not only with an infinite potential for new combinations, but also with a long history contained in it. The blank page is not blank. No text has a single author. Whether we are conscious of it or not, we always write on top of a palimpsest. This is not a question of linear «influence» and not just of tradition, but of writing as a multiple dialogue with a whole net of previous and concurrent texts, with tradition, the culture and language we breathe and move in, and that conditions us even while we help to construct it. [...] Many of us have foregrounded this awareness of the palimpsest as a method, using, transforming, «translating» parts of other works. (2005c: 204)

For Waldrop synes det grunnleggende ved litterære metoder som går ut på å ta i bruk funnet tekst å være måten slike metoder tematiserer språkets prinsipielle palimpsestkarakter på. Redegjørelsen hennes gir inntrykk av at arbeidet med *særskilte* forelegg ikke er det sentrale ved kollasj. I tråd med dette har hun poengtert at forekomstene av funne tekstelementer i

¹⁰ Rosalind Krauss' lesning av Picassos kubistiske kollasjer som en utforskning av logikken i tegnsystemer er antagelig den viktigste referansen når det gjelder ideen om kollasj som en problematisering av representasjon (1994: 23-40). Når det gjelder en historisk framstilling av «kollasjens oppfinnelse», er standardreferansen Christine Poggis *In defiance of painting: Cubism, futurism, and the invention of collage* (1992).

diktene hennes ikke bør forstås som sitater i betydningen «referanser»: «The fragmentary, ‘torn’ nature of the elements is important to my way of using them. A lessening of distinctness, of ‘identity’. Not ‘quoting’, not a reference to the other work» (2005e: 231). Et annet sted hevder hun mer eksplisitt at *forflytningen* eller *forskyvningen* av elementer fra kildeteksten til diktets nye sammenheng er mindre interessant enn *sammenstillingen* av elementer i den nye konteksten som diktet utgjør: «The displacement matters less to me than the glint of light on the cut, the edges radiating energy» (2005g: 263).

Waldrops redegjørelser for sin egen bruk av kildetekster begrenser seg til noen korte kommentarer i enkelte artikler og essays. Verken i *The reproduction of profiles*, *Lawn of excluded middle* eller *Reluctant gravities* gjør hun greie for kildebruken. Det eneste unntaket er baksideteksten til førsteutgaven av *The reproduction of profiles*, hvor hun kommenterer bruken av Wittgenstein-formuleringer.¹¹ Andre kilder nevner hun ikke. Lynn Keller har tolket Waldrops manglende tilkjenneivelse av kildebruken i *Lawn of excluded middle* i tråd med oppfatningen om tekstens prinsipielle palimpsestkarakter. Poenget er altså ikke at Waldrop ønsker å være tilbakeholden med kildene sine, hevder Keller, men at «the unidentified source texts for *Lawn* function largely as examples of the way in which the language we employ is inevitably a previously used, sedimented medium» (2010: 73). Jeg tror imidlertid at det er mulig å anerkjenne dette generelle poenget uten dermed å måtte se bort fra betydningen av bestemte forelegg. For så vidt i tråd med dette har Waldrop et sted beskrevet de sjeldne forekomstene av hele sitater i *The reproduction of profiles* som «veivisere»: «A full quote [...] functions as a signpost» (2005g: 263). Uansett hva hun her ser for seg at sitatet som «signpost» viser veien til (kildeteksten, diktets mening eller begge deler?), anerkjenner bemerkningen hennes at sitatene kan ha en mer spesifikk funksjon enn å illustrere språkets palimpsestkarakter.

Når det gjelder Waldrops diskrete kildebruk, kan det være verdt å se den i sammenheng med kollasjformens tradisjon i angloamerikansk modernisme, med T. S. Eliot, Ezra Pound, Louis Zukofsky og Charles Olson som sentrale kollasjdiktere.¹² I henhold til kritikeren Brian Reed representerer Waldrops kollasjer en fornyelse av formen i amerikansk sammenheng (Reed 2002 upag.). I tradisjonene etter Pound og Eliot ble kollasjens sammenstilling av ulike typer funnet tekst forstått som en form som lot poeten etablere «a direct, indexical relationship

¹¹ Vaskeseddelen refererer fra Waldrops «working notes» publisert i tidsskriftet *How(ever)* foran utgivelsen av *Profiles*: «I used Wittgenstein’s phrases in a free, unsystematic way, sometimes quoting, sometimes letting them spark what they would, sometimes substituting different nouns within a phrase [...]» (Waldrop 1987a upag.).

¹² David Antin har omtalt kollasj som den mest framtreddende formen i anglo-amerikansk modernistisk poesi: «‘modern’ poetry in English has been committed to a principle of collage from the outset» (1974 upag.).

between the artwork and the social world from which these materials have been drawn» (Reed 2002 upag.). Kollasj skulle i en slik forstand gi form til en umiddelbar relasjon mellom diktet og verden. I angloamerikansk modernisme inngikk bruken av historiske og litterære kilder mer spesifikt i prosjekter knyttet til det Reed omtaler som «vatisk selvframstilling» – altså til poetens framstilling av seg selv som en slags visjonær (2002). Ideen var ikke bare å skrive seg inn i historien ved å låne autoritet fra den, men også å framstille fortiden i ens eget bilde. For eksempel skriver Lawrence Rainey om Pounds bruk av historiske kilder i de såkalte Malatesta-cantoene at han i ordningen og omskrivningen av kildene søkte å skape sine egne historiske forgjengere og på den måten etablere analogier mellom sitt «magnum opus» og fortidens monumenter. Rekonstruksjonen av fortiden skulle bidra til å forløse visjonen om en ny kulturell orden (1991: 25-50). Bruken av kollasj i den amerikanske modernismens tradisjon var med andre ord gjerne rettet mot å etablere sammenhenger og kontinuiteter i språket og i verden. Eliots berømte «These fragments I have shored against my ruins», som konkluderer «The waste land» (1969: 75), gir eksemplarisk uttrykk for en forestilling om kollasj som en måte å etablere forbindelser mellom dikterjeget og den historiske og litterære tradisjonen på. Også Eliots bemerkelsesverdige vurdering av Pounds *Cantos* som «an objective and reticent autobiography» (sitert i Rainey 1997: 2) forutsetter en manifest og direkte relasjon mellom poeten og de historiske og litterære bruddstykkene han skriver inn i sin visjon.¹³

I disse eksemplene framstår relasjonen mellom tekst og kildetekst som bestemt av poetens *vilje*, slik Reed hevder at Pound «aggressively pursues the *directio voluntatis*, the thrust of his will» i arbeidet med å ordne kildene sine (2002). I Waldrops dikt er det vanskeligere å finne spor etter en slik «viljens retning». Se for eksempel på dette diktet fra *The reproduction of profiles*, som inneholder sitater fra Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*:

Everything that can be thought at all, you said, can be thought over. When I asked if you were referring to nuclear arms, genetic engineering, or marriage, you hastily closed the window. I had seen you, in the park, push a banana peel off the sandal of Constance Witherby's statue and recite with large gestures: a poem? a funeral oration? I was not musician enough to read the score, not with the wind blowing your hair against the approach of winter, though if the swallows had stopped circling high in the solid blue, my breath would already have failed me. Sharp smell of sea, of fish rocking in the surf. And already clouds. You said it might be different if we were able to stand outside logic. I knew by this you meant: barefoot. (RP 10).

¹³ Se for øvrig «Beyond modernism: Pound as vatic poet» (Pratt 2007) og «Charles Olson and the vatic» (Aiken 1973-74).

Waldrops kollasj skiller seg klart fra formens tradisjon i amerikansk modernisme på to vesentlige punkter. For det første kan vi legge merke til at diktet ikke ser ut som en kollasj. Sitatene fra *Tractatus* er ikke skilt ut på noe vis, slik for eksempel Pound og Eliot markerte bruken av kilder med sitattegn, kursiv og innføring av fragmenter på blant annet gresk eller kinesisk. Med mindre leseren kjenner *Tractatus* svært godt er det vanskelig å identifisere hva som er sitat og hva som, med en dårlig betegnelse, er fri dikting. Hvis vi skjeler til kildeteksten, ser vi imidlertid at diktet siterer fra følgende bemerkninger: «Everything that can be thought at all can be thought clearly» og «[...] In order to be able to represent logical form, we should have to be able to station ourselves with propositions somewhere outside logic, that is to say outside the world» (TLP 4.116, 4.12). Sitatene framstår som sømløst innskrevet i diktet.

En annen ting vi kan legge merke til, og som også Reed har observert, er at Waldrops dikt har en utpreget karakter av digresjon. Til tross for at syntaksen er overveiende hypotaktisk (underordnende), synes den kun å etablere et *skinn* av sammenhenger, som i denne setningen: «I was not musician enough to read the score, not with the wind blowing your hair against the approach of winter, though if the swallows had stopped circling high in the solid blue, my breath would already have failed me». Inntrykket av digresjon framstår som en kontrast til det kumulative ved Pound- og Eliot-style kollasj. Mens det i *akkumulasjonen* av fragmenter manifesterer seg en sterk dikterisk vilje med tilsynelatende full kontroll over kildene sine, kan *digresjonen* leses som uttrykk for et ustadig diktersubjekt uten noen tydelig autoritet med hensyn til materialet. På dette generelle nivået framstår det poetiske subjektet med en uavklart holdning til kildematerialet.

Omskriving

I lesningene mine vil jeg forsøke å anerkjenne både hvordan Waldrops dikt aktualiserer språkets generelle palimpsestkarakter og det særskilte ved Waldrops bruk av Wittgenstein. For å oppnå det siste vil jeg lese kollasjene som omskrivninger. Hva innebærer det? I sin artikkel «Rewriting», publisert mellom utgivelsene av trilogiens to siste bøker, hevder Matei Calinescu at omskriving er en av samtidslitteraturens mest sentrale komposisjonsformer (1997: 248). Med omskrivning forstår han en tekst som inneholder «a reference of some structural significance (as opposed to mere mention or passing allusion) to one or more texts» (245). Calinescu trekker veksler på Gérard Genettes studie *Palimpsestes: literature in the second degree* og hans begrep om «hypertekstualitet», som er en mer teknisk betegnelse på

det Calinescu kaller «omskrivning». Hypertekstualitet viser hos Genette til en relasjon som forbinder en tekst med en allerede foreliggende tekst «in a manner which is not that of commentary» (Genette 1997: 5). Den hypertekstuelle relasjonen oppstår altså gjennom en transformasjon av en foreliggende tekst (7) – en *omskrivning*.¹⁴

Vi har sett at kildebruken framstår som diskre i Waldrops tekster. Mens jeg med Brian Reed har relatert dette til Waldrops fornying av kollasj i anglo-amerikansk poesi, kan jeg med Calinescu også se Waldrops diskre kildebruk i sammenheng med nye former for omskriving. Mens imitasjon, parodi, pastisj, adaptasjon og oversettelse er klassiske former for omskriving, hevder Calinescu at nyere former gjerne skiller seg fra de førstnevnte nettopp ved en mer diskre kildebruk: «a certain playful, hide-and-see type of indirection, a tongue-in-cheek seriousness, an often respectful and even honorific irony, and an overall tendency toward oblique and even secret or quasi-secret textual reference» (243). For alle disse formene for omskriving er det for Calinescu et viktig poeng at «rewriting ideally asks for rereading, [...] both in regard to the master text and to the text that is derived from it» (243). Å lese Waldrops kollasjer som omskrivninger innebærer dermed at relasjonene mellom diktene og kildetekstene anerkjennes som verdt å studere og eventuelt «nærlese». Omskriving inviterer til nylesing og gjenlesing av kildeteksten og den «nye» teksten i lys av hverandre. Nettopp en slik til og fra-bevegelse mellom Waldrop og Wittgenstein preger lesemåten jeg har valgt i denne oppgaven.

En innvending som kan reises mot en slik lesemåte er at oppmerksomheten jeg retter mot Waldrops kildetekster kan bidra til å lukke diktene inne i relasjonen mellom dikt og kildetekst. Denne risikoen er etter mitt syn reell, og kanskje er det nettopp slike reduktive lesninger Waldrop vil forebygge ved å insistere på at sitatene i tekstene hennes ikke er referanser til andre tekster. Poenget med å undersøke kildeteksten er imidlertid ikke å forklare diktet ved hjelp av den eller ganske enkelt å påpeke samsvar og avvik tekstene imellom. Spørsmålet er snarere hvordan siteringen bidrar til meningsdannelsen i omskrivningen.

Seriekomposisjon. Fragment og flyt

Jeg har hevdet at Waldrops kollasjer kan leses som omskrivninger av Wittgenstein og vist at dette perspektivet åpner for en slags «nærlesing» av relasjonen mellom tekst og kildetekst i

¹⁴ Til sammenligning danner intertekstualitet, som også betegner «a relationship of copresence between two texts or among several texts», en motsetning til hypertekstualitet (Genette 1997: 1). Slik Genette bruker betegnelsen forutsetter ikke intertekstualitet noen *strukturell* relasjon mellom tekster, men kun det faktiske nærværet av én tekst i en annen, som ved plagiat, allusjon og vanlig sitering (1-2, 397). Calinescu omtaler på sin side tekstene som settes i forbindelse med hverandre gjennom omskriving som «intertekster» (1997: 245). For enkelhets skyld har jeg valgt å holde «intertekstualitet» utenfor den videre diskusjonen til fordel for begrepet om omskriving.

Curves to the apple. Endelig vil jeg kort gjøre rede for Waldrops bruk av serieform i komposisjonen av trilogien.

Joseph Conte har i sin studie av formal nyskaping i nyere amerikansk poesi pekt på serieform som en av den nye poesiers mest framtreddende formale nyvinninger (1991: 3). Ifølge Conte kan serien, en såkalt «åpen» form (15), skjernes fra det modernistiske langdiktet ved at den framstår som diskontinuerlig og tilfeldig sammensatt (20-21). Fraværet av organiserende prinsipper innebærer at relasjonene mellom delene er ubestemte. Den skiller seg på den måten fra den poetiske sekvensen, som organiserer deler med henblikk på kontinuitet, linearitet og helhet for eksempel ved å utvikle et tema eller et narrativt forløp (15, 20). Med fraværet av eksterne organiserende prinsipper motvirker serien enhver helhetsskapende orden, hevder Conte. At delene ikke følger av hverandre som i et forløp, åpner for at leseren kan velge en hvilken som helst inngang til komposisjonen (21-23, 37). Samtidig ligger det i seriekomposisjon en motstand mot å la den reduseres til sine bestanddeler, som til en samling enkeltdikt (21).

Curves to the apple preges av en spenning mellom enkeltdikt og større strukturelle enheter. Waldrop har framstilt denne spenningen som et resultat av «my contradictory impulses toward fragment and flow», «the impulse to continue, to have a constant flow, and the impulse toward fragmentation» (2002: 75; Waldrop og Retallack 1999: 339). Seriens samtidige motstand mot helhetsskapende strukturer og mot enkeltstående enheter gir form til disse kontradiktoriske impulsene i *Curves to the apple*. I trilogien kan bruken av narrative kildetekster ses i sammenheng med impulsen henimot flyt. I *The reproduction of profiles* låner Waldrop i stor utstrekning formuleringer og motiver fra Franz Kafkas fortelling «Description of a struggle» [«Beschreibung eines Kampfes»]. Siteringen fra denne fortellingen skaper inntrykk av sammenheng og utvikling i en slik grad at Perloff har oppfattet tittelserien som «essentially a narrative, a love-story of sort» (1996: 206). I *Lawn of excluded middle* har Robert Musils novelle «The perfecting of a love» [«Die Vollendung der Liebe»] en tilsvarende, om enn mindre framtreddende, funksjon. Lynn Keller har treffende beskrevet nærværet av Musils novelle i boken som et slags «ghost plot» (2010: 74).

Disse inntrykkene av «flyt», av at diktene vikler ut en fortelling om relasjonen mellom en hun og en han, forstyrres av impulsen henimot fragmentering. Som vi skal se, viser denne impulsen seg gjennom hele trilogien i Waldrops mangfoldige måter å skape syntaktiske, semantiske, komposisjonsmessige og metaforiske tom- og mellomrom på, strategier som med trilogiens hovedfigur kan betegnes som «gap gardening». Den fragmenterende dyrkingen av mellomrom bør imidlertid ikke oppfattes som en *absolutt* svekking av den narrative impulsen.

I lys av spenningsforholdet mellom helhet og del i trilogien kan det virke problematisk at jeg i hovedsak har valgt å gjøre nærlesninger av utvalgte dikt. Dette innebærer imidlertid ikke at diktene leses *som* isolerte enkeltdikt. Jeg har valgt ut dikt som i størst grad lar meg utrede mitt hovedanliggende, altså Waldrops omskrivninger av Wittgenstein, men jeg leser dem hele tiden med en bevissthet om sammenhengen som serieformen etablerer for diktene.

Skisse over oppgaven

I kapittel to leser jeg omskrivningene av Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* i *The reproduction of profiles*. Mens dette kapitlet ikke berører spørsmålet om poesien og det hverdagslige eksplisitt, nærmer jeg meg her trilogiens første bok som et forsøk på å orientere seg i andres representasjoner av verden. Jeg hevder at Waldrop – poeten – her synes å skaffe seg en inngang til filosofien via *bildet*. Med filosofen Michèle Le Doeuffs begrep om det filosofiske imaginære, ser jeg denne inngangsporten som en åpning mot det «utenkte» i *Tractatus logico-philosophicus*.

Forholdet mellom overlevert dagligspråklig mening og poetisk nyskaping utforskes i *Lawn of excluded middles* omskrivninger av *Filosofiske undersøkelser*, som jeg leser i kapittel tre. Med utgangspunkt i bokens sentrale rommetafor leser jeg den som en intervensjon i det jeg omtaler som det filosofiske imaginæres arkitektonikk. Gjennom Waldrops omskrivninger relaterer jeg denne arkitektonikken til Wittgensteins «klargjøringsarbeid».

Kapittel fire tar for seg Waldrops omskrivninger av Wittgensteins *Om visshet* i *Reluctant gravities*. Jeg leser trilogiens siste bok som en refleksjon over forholdet mellom den poetiske stemmens rotløshet og det Wittgenstein framstiller som dagligspråkets forankring i en fastlagt «bakgrunn», som danner forutsetningen for mening. *Reluctant gravities* leses slik som en utredning av det poetiske subjektets spillerom i og med denne bakgrunnens føringer.

I kapittel fem oppsummerer jeg lesningene mine med henblikk på trilogiens poetologiske aspekter. Mens jeg i innledningskapitlet har forholdt meg relativt nærsynt til Waldrops og den language-orienterte poesien selvforståelser og resepsjon, løfter jeg i kapittel fem blikket og forsøker å plassere Waldrops «gap gardening» – trilogiens mest sentrale figur – i en større sammenheng. Filosofen Jacques Rancières prinsipielle redegjørelse for den kritiske kunstens og litteraturens betingelser lar meg klargjøre hva som står på spill i Waldrops omskrivninger av Wittgenstein.

*The ladder urges us beyond ourselves.[...]
But in a void, where do we place it?
Edmond Jabés (Waldrop 2002: 123)*

2. Inn i det utenkte: *The reproduction of profiles*

Forsiden av *The reproduction of profiles* danner en instruktiv inngang til Waldrops omskrivingsarbeid i trilogiens første bok. Omslagsillustrasjonen åpner nemlig for en refleksjon over noen av bokens kjernesporsmål: spørsmål om representasjon, om bilde og virkelighet, om «reproduksjonens» relasjon til originalen. Bildet er et svart/hvitt fotografi av Man Ray fra 1932 (gjengitt først i denne oppgaven) og forestiller en klassisk skulptur av et kvinnehode.¹⁵ Skulpturen er plassert over en fotolampe og ved siden av et håndspeil som reflekterer skulpturen i profil. Profilen i speilbildet framstår imidlertid ikke som noen realistisk refleksjon. Som en kommentator har påpekt, har ansiktet i speilbildet tilsynelatende et annet uttrykk enn skulpturens. Konturene er skarpere og blikket mer fokusert i speilbildet (Fuller 1976/77: 135).

Fotografiet kan altså sies å forestille en fordobling med en forskjell, en reproduksjon som lar den originale profilen framstå annerledes. Tilsvarende skal vi se at Waldrops omskrivninger innebærer en noe skjev framstilling av kildetekstene. Rosalind Krauss har beskrevet virkningen av fordoblingsmotivet i surrealistisk fotokunst som en introduksjon av tomrom og revner i fotografiets tilsynelatende sømløse avtrykk av virkeligheten (1981: 25). Det slående ved surrealistenes fordoblinger, hevder Krauss, er at fordoblingen utsletter originalens singularitet: «Through duplication, [the double] opens the original to the effect of difference [...]» (25). Virkningen består i at det hun omtaler som den logiske distinksjonen mellom virkelighet og representasjon rokkes ved. I surrealistisk fotografi avdekkes på denne måten virkeligheten selv som kodet og konstruert – som representasjon (29). I lesningen min skal vi se at også *The reproduction of profiles* bringer denne «logiske distinksjonen» i forvirring, om enn på en helt annen måte enn i surrealistenes tilfelle.

Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (heretter *Tractatus*) fra 1921, hvor han presenterer sin såkalte bildeteori om språklig mening, fungerer som den sentrale kildeteksten for *The reproduction of profiles*. I senfilosofien sin kom Wittgenstein til å ta avstand fra ungdomsverket og dets såkalte «bilde av språket» (*FU* § 1): «Et *bilde* holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå i språket vårt [...]», skriver han i *Filosofiske undersøkelser* (§ 115). I det som følger skal jeg lese *The reproduction of profiles* som en iscenesettelse av

¹⁵ Illustrasjonen er gjengitt i et mindre format på omslaget av *Curves to the apple*.

diktjegets «fangenskap» i logikerens bilde av språket¹⁶ og som et forsøk på å orientere seg i *andres* bilder – eller representasjoner – av verden. Det at Waldrop bruker et foreliggende materiale i komposisjonen aktualiserer denne problematikken på et generelt nivå, mens oppmerksomheten hun retter mot Wittgensteins bildeteori gir orienteringsforsøket en særegen vri. Bildet – i en mer generell forstand – framstår i det hele tatt som poetens viktigste inngangsport til filosofien i *The reproduction of profiles*. I en lesning av det første diktet i tittelserien skal vi se at diktjegets forsøk på å følge logikerens slutning fra bilde til virkelighet sporer opp noen interessante og forvirrende glidninger mellom logikk og erfarbar virkelighet. Waldrop har et sted gjort rede for at alle diktene i *The reproduction of profiles* tar utgangspunkt i Wittgensteins formulering «and do their best to subvert the logic from the inside» (1987a [upag]). I en lesning av et annet av tittelseriens dikt hevder jeg at denne nedbrytingen «innenfra» gir innblikk i en fortrengt billedverden i logikerens tekst. Avslutningsvis ser jeg disse observasjonene i sammenheng med filosofen Michèle Le Doeuff's begrep om det filosofiske imaginære. Aller først diskuterer jeg etableringen av bildet som inngangsport til ideenes verden i *The reproduction of profiles*.

Billedspråk

«When we think of ‘meaning’, we usually think of something to be expressed in *general propositions*. But *the units of poetry are images rather than ideas*, and a poem’s total meaning is therefore a total image, a single visualizable picture» (Frye 1951: 41, min kursivering). Northrop Fryes formulering gir uttrykk for en relativt utbredt oppfatning om at poesiens mening i en eller annen forstand har med bilder å gjøre. Slik sett er det alt annet enn overraskende at det er bildet som danner poetens inngang til Wittgensteins filosofiske proposisjoner. To forhold kompliserer imidlertid situasjonen betraktelig.

For det første har Waldrop, i en samtale med Joan Retallack, beklaget identifiseringen av poesi med bilder og faktisk tatt til orde for en poesi *uten* bilder: «[P]oetry has so long been identified with images, especially metaphor, analogy, and I have worked so long against this definition that I may subliminally have intended a kind of manifesto: poetry can go on in this brave new world without images!» (Retallack og Waldrop 1999: 374-75). Selv om hun straks modererer utsagnet og legger til at hun selvsagt bruker bilder i diktningen sin, stiller hun seg åpenbart kritisk til forestillingen om poesi som billedspråk. Faktisk har hun forklart at det nettopp er den filosofiske proposisjonen (jamfør Fryes «general proposition») og dens

¹⁶ Jamfør Kornelia Freitag's observasjon av jeget som «‘held captive’ by the picture theory of meaning» (2006: 132).

avrundethet («closure») som dannet det formelle utgangspunktet for komposisjonen av *The reproduction of profiles* (2005a: 178).

Et annet kompliserende forhold har å gjøre med at ulike former for bilder har en sentral og omstridt rolle i Wittgensteins filosofi (se for eksempel Mitchell 1988). Dette gjelder både bruken av billedspråk i framstillingen av tenkningen og ikke minst hans bruk av «bilde» [*Bild*] som filosofisk term. I sentrum av Wittgensteins *Tractatus* står ideen om setningen som et *bilde* av verden. Til sammen gjør dette at Waldrops omskrivninger av Wittgenstein ikke kan leses som noe likefremt sammenstøt mellom filosofiens proposisjoner og poesiens bilder.

W. J. T. Mitchell har påpekt at betegnelsen «billedspråk» kan vise til to ulike, og potensielt antitetiske, former for språkbruk. På den ene siden snakker vi om billedspråk som metaforisk, figurlig og ornamentalt språk, altså framstillingsformer som leder oppmerksomheten bort fra et utsagns bokstavelige mening (Mitchell 1986: 21). På den andre siden, hevder Mitchell, snakker vi om billedspråk i Wittgensteins forstand, som når vi sier at en setning «forestiller [...] saksforholdet, som et levende bilde» (*TLP* 4.0311) (21). Med denne tilnærmingen forstås det verbale bildets betydning som sammenfallende med setningens bokstavelige betydning (21).¹⁷ Vi skal se at Waldrops dikt sporer opp noen forbindelser mellom disse tilsynelatende «antitetiske» ideene om bilder i *Tractatus*.

Komposisjon. Poetisk avsporing

The reproduction of profiles består av to serier, «The reproduction of profiles», med 39 dikt, og «Inserting the mirror», med 30 dikt. Jeg har valgt å begrense mine nedslag i *The reproduction of profiles* til tittelserien, ettersom det er her siteringen fra *Tractatus* er mest utstrakt. Serien er organisert i fem deler, alle titulerte og nummererte. På dette nivået finner vi noen strukturelle paralleller til *Tractatus*. Den «logisk-filosofiske avhandlingen» er bygd opp av sju setninger (*Sätze*). «Setning» er her en filosofisk term og Wittgensteins *Satz* kunne også oversettes med det mer tekniske «proposisjon». Hidé Ishiguro har forklart at *Satz* eller proposisjon i *Tractatus* betegner en setning med en bestemt mening og som uttrykker en bestemt tanke (Ishiguro 2001: 27). Til hver av *Tractatus*' sju setninger står et antall anskueliggjørende kommentarer. Setningene og kommentarene er hierarkisk strukturert gjennom et nummersystem som, ifølge Wittgenstein, indikerer hver enkelt setnings «logiske

¹⁷ Begge forståelsene kan knyttes til litteraturens billedspråk. Ifølge Mitchell er det en variant av den siste som ligger til grunn for den modernistiske oppfatningen om språklige bilder som en slags konkrete, sanselige objekter (22).

vekt» (*TLP* s. 11).¹⁸ Dette vil si at kommentar 1.1 anskueliggjør setning 1, kommentar 1.11 videreutvikler kommentar 1.1 osv.:

- 1 The world is all that is the case.
- 1.1 The world is the totality of facts, not of things.
- 1.11 The world is determined by the facts, and by their being *all* the facts.
- 1.12 For the totality of facts determines what is the case, and also whatever is not the case.

«The reproduction of profiles» åpner med fem dikt under tittelen «I. Facts». Del I framstår dermed som en slags parallell til åpningen av *Tractatus*, hvor vi nettopp finner noen bemerkninger om «facts». Videre synes tittelen på del II, «Thinkable pictures», å skrive seg fra *Tractatus*' setning 3: «A logical picture of facts is a thought», mens tittelen på del III, «Successive applications», siterer fra kommentarene om logiske operasjoner under nummer 5, blant annet vedrørende «the concept of successive applications» (*TLP* 5.2523). Om hensikten med nummereringene forklarte Wittgenstein overfor forleggeren sin at «they alone give the book lucidity and clarity and it would be an incomprehensible jumble without them» (sitert i Monk 1991: 180). *Tractatus*' struktur skulle bidra til å framvise tankens og språkets logiske klarhet. Å forsøke å oppnå slik klarhet var, ifølge Wittgenstein, filosofiens primære oppgave: «Filosofiens formål er den logiske klarlegging av tankene. [...] Filosofien skal gjøre de tankene klare og skarpt avgrensede som ellers, så å si, er uklare og utflytende» (*TLP* 4.112). Til sammenligning er det heller tvilsomt om leseren vil oppleve den numeriske ordningen av «The reproduction of profiles» som særlig klargjørende. Snarere framstår den som arbitrær og i tråd med serieformens ikke-hierarkiske struktur. Waldrops reproduksjon av *Tractatus*' strukturelle profil synes slik sett bare å gi et *skinn* av klarhet.

Ved siden av *Tractatus* siterer tittelserien i stor utstrekning fra noen av Kafkas fortellinger og særlig fra hans «Description of a struggle» («Beschreibung eines Kampfes», 1904-05). På samme måte som den numeriske strukturen, skaper forekomstene av Kafka-sitater inntrykk av at diktene inngår i en ordnet helhet, nærmere bestemt i en fortelling om et «jeg» og et «du» og deres hverdagslige, filosofiske og erotiske bekymringer. De narrative elementene i «The reproduction of profiles» har utgangspunkt i en situasjon i «Description of a struggle» som skildrer to menn ute på spasertur, der den ene forteller den andre om en

¹⁸ Sitater på engelsk og tysk henviser til Wittgenstein 2001, sitater på norsk til Wittgenstein 1999. I det som følger vil jeg, når jeg parafaserer *Tractatus* og dersom ikke annet er oppgitt, ta utgangspunkt i den norske oversettelsen. Jeg kommer imidlertid til å sitere fra den engelske oversettelsen (ved Brian McGuinness og David Pears) der det er hensiktsmessig for å klargjøre Waldrops sitatbruk.

kvinne. Waldrop har selv gjort rede for sin bruk av dette forelegget, og det på en måte som sier noe vesentlig om komposisjonen av serien:

I modified it to the man telling a *woman* about another woman. So there is a situation of jealousy. But I couldn't imagine writing an actual 'narrative poem.' I didn't *develop* the narrative. I veered off into statements about language, logic, the female body; more abstract concerns [...]. (Maso, Wright og Waldrop 2000-2001: 119)

Waldrops beskrivelse av måten hun *dreier av* fra forelegget på er betegnende for komposisjonen av «The reproduction of profiles» som sådan. I en annen sammenheng har hun påpekt at bruken av forelegg kan fungere som en frigjørende restriksjon i komposisjonsarbeidet (1987b: 197).¹⁹ En slik «liberating effect of constraints» (197) kan kanskje sies å være det som inntreffer når poeten dreier av fra forelegget og, med utgangspunkt i det, vender seg mot andre anliggender.

Å følge bildet inn i virkeligheten

I det aller første diktet i boken skildrer diktjeget noe som framstår som en opprivende personlig erfaring. Påfallende nok har erfaringen samtidig karakter av en allmenn filosofisk erkjennelse. Mer spesifikt dreier det seg om en erfaring med å trekke slutninger om virkeligheten med utgangspunkt i bilder:

I had inferred from pictures that the world was real and therefore paused, for who knows what will happen if we talk truth while climbing the stairs. In fact, I was afraid of following the picture to where it reaches right out into reality, laid against it like a ruler. I thought I would die if my name didn't touch me, or only with its very end, leaving the inside open to so many feelers like chance rain pouring down from the clouds. You laughed and told everybody that I had mistaken the Tower of Babel for Noah in his Drunkenness. (RP 5)

Diktet springer ut av noen bemerkninger i *Tractatus* hvor Wittgenstein gjør rede for ideen om språklig representasjon som fundert i et logisk slutningsforhold fra bilder til virkelighet. Her påstår han blant annet at «[b]ildet er en kjensgjerning» [«a picture is a fact»] (TLP 2.141). I tråd med Wittgensteins bildeteori synes også diktjeget å ha konkludert med at bilder kan si noe sant om verdens beskaffenhet: «the world was real». Selv om denne erkjennelsen umiddelbart framstår som en logisk slutning (logikk er studiet av lovmessig «inferens»), antydes denne logikken å legge føringer utover det rent filosofiske. Det at jeget i forlengelsen av erkjennelsen stopper opp i trappa, framstilles nemlig også som en slags slutning: «I had

¹⁹ For en diskusjon av ideen om restriksjonens «generative» kraft i nyere amerikansk poesi, se Conte (1991: 267-282).

inferred from pictures that the world was real and *therefore* paused ...» (min kursivering). Slutningen fra bilder til virkelighet synes altså å ha umiddelbare følger for jegets handlinger i verden. Snarere enn en logisk «inferens», framstår denne følgen som en dreining bort – en «veering off» – fra logikerens premisser.

Wittgensteins bildeteori skulle klargjøre språkets underliggende logiske struktur, en struktur dagligspråket angivelig forleder oss til å misforstå, blant annet fordi ett og samme ord kan ha flere betydninger (*TLP* s. 9, 3.323). Den logiske analysen av språket demonstrerer, ifølge Wittgenstein, at språket avbilder verden i den forstand at sanne setninger korresponderer med kjensgjerninger i verden (Monk 2005: 39). Bildeteorien bygger på ideen om at verden består av det Wittgenstein kaller enkle objekter, som, når de kombineres, danner en kjensgjerning. Tilsvarende er språket bygd opp av elementer som igjen kan kombineres i setninger. De to formene for kombinasjon speiler hverandre, og det er på bakgrunn av denne speilingen at språket avbilder verden: «Et navn står for en ting og et annet for en annen ting og de er forbundet med hverandre; slik forestiller helheten saksforholdet, som et levende bilde» (*TLP* 4.0311). At setningen har mening, vil altså si at den *avbilder* kjensgjerninger i verden. Selv om diktjeget, tilsynelatende i tråd med bildeteorien, «had inferred from pictures that the world was real», skal vi se at hun trekker noen ganske «ulogiske» slutninger av den.²⁰

Til tross for at diktjeget benytter seg av logikerens vokabular og plasserer seg på kjensgjerningenes side («In fact»), bidrar bruken av disse uttryksmåtene i diktet snarere til å undergrave hentydningene til logikk og fakta. Det er vanskelig å forstå hvordan slutningen «and therefore paused» skulle følge av det foranstående «premisset». Heller ikke det siste leddet i perioden, med konjunksjonen «for» («for who knows ...»), som vanligvis indikerer årsakssammenheng, gjør forbindelsene noe klarere. Kornelia Freitag har påpekt at det inntreffer et rytmisk brudd etter «therefore paused». Rytmeskiftet skaper inntrykk av at jeget *faktisk* går i trapper, blir sliten og snapper etter pusten mens hun spør hva som vil skje om vi snakker sant «while climbing the stairs» (2006: 124). Er det rett og slett på grunn av

²⁰ Det kan være verdt å nevne at det i kommentarlitteraturen overhodet ikke er enighet om hvordan *Tractatus* bør leses. En vesentlig dispuTT gjelder hvorvidt Wittgensteins sene tenkning inngår i en kontinuitet med *Tractatus* eller om den representerer et brudd. Enkelt forklart deler denne dispuTTen kommentatorene inn i to leire: «konvensjonalister» og «radikale». I henhold til konvensjonalistene teoretiserer *Tractatus* sammenhengene mellom språk, tanke og virkelighet på en måte som Wittgenstein senere, blant annet i *Filosofiske undersøkelser*, kom til å ta avstand fra. De radikale tolkerne forstår *Tractatus*' påstander om logikk og representasjon som «nonsens» fordekt som mening (Diamond 2000: 151) og hevder at *Tractatus*' setninger var ledd i et terapeutisk prosjekt. Dette skulle demonstrere på filosofiske påstander dypest sett er meningsløse (se *The new Wittgenstein*, Cray og Read 2000). Jeg har verken forutsetninger for eller interesse av å ta stilling til denne diskusjonen her. Der det i oppgaven er nødvendig å utlegge *Tractatus* for å få fram poengene i Waldrops omskrivninger, gjør jeg det i samsvar med de «konvensjonelle» lesningene. Valget begrunnes i at Waldrops omskrivninger synes å ta utgangspunkt i at *Tractatus* faktisk forsøker å si noe sant om forholdet mellom språk, tenkning og virkelighet.

andpustenhet at hun tar pause? Slik kan diktet lede leseren til å slutte med andre midler enn logikk. Ray Monk har forklart at i logikk er slutningen allerede gitt med premissene den følger av (2005: 49). Diktjegets nervøse «... for who knows what will happen if we talk truth while climbing the stairs» åpner på sin side for slutninger som ikke allerede er gitt på forhånd. Diktjegets andpustne og forvirrede «who knows what will happen ...» kan kanskje sies å artikulere et svimlende tomrom mellom premiss og slutning, mellom en setning og en annen.

Wittgenstein postulerer i *Tractatus* at det han kaller 'det filosofiske jegets' verden, og representasjonene av den, tilhører jeget i den forstand at «verden er *min* verden» (TLP 5.62) og språket er *mitt* språk (Glock 1996: 350). Diktjeget framstår på sin side som prisgitt *andres* representasjoner. Frykten for manglende berøring med sitt eget navn («I thought I would die if my name didn't touch me ...») vitner i hvert fall om en eller annen form for fremmedgjøring. Diktjegets usikkerhet synes forbundet med det å skulle orientere seg i disse representasjonene eller bildene. Og i en viss forstand befinner jeget seg bokstavelig talt *i* en annens bilde: Trappemotivet kan nemlig leses som en omskrivning av Wittgensteins berømte stigemetafor, med hvilken han konkluderer *Tractatus*: «Mine setninger oppklarer ved at den som forstår meg, når han ved deres hjelp – med dem som trinn – har hevet seg over dem, til slutt erkjenner at de er meningsløse. (Han må så å si kaste vekk stigen etter å ha klatret opp)» (TLP 6.54). *Tractatus* fungerer som et stigetrinn henimot filosofisk klarhet og sannhet. Når klarhet er oppnådd, kan *Tractatus* legges vekk – stigen kan skyves fra. I Waldrops dikt har vi sett at trappa («the stairs») har karakter av en konkret ting i verden som jeget blir andpustent av å gå i. Waldrops trapp kan slik sett leses som en bokstaveliggjøring av Wittgensteins store metafor.

Ifølge Freitag kan Waldrops trappescene dessuten leses som en spleising av Wittgenstein med en av hans samtidige som stadig vendte tilbake til trappemotivet, nemlig Kafka (Freitag 2006: 139). Ikke minst i lys av Waldrops bruk av Kafkas fortellinger i *The reproduction of profiles* framstår Freitags observasjon både som plausibel og interessant. Freitag viser til et tittelløst fragment fra Kafkas *Nachlass* (139). I det aktuelle fragmentet er det følelsen av forvirring knyttet til trappa selv, som får fortelleren til å stoppe opp et øyeblikk:

Ich hätte mich doch wohl früher darum kümmern sollen, wie es sich mit dieser Treppe verhielt, was für Zusammenhänge hier bestanden, was man hier zu erwarten hatte und wie man es aufnehmen sollte. Du hast ja niemals von dieser Treppe gehört, sagte ich mir zur Entschuldigung, und in den Zeitungen und Büchern wird doch immerfort alles durchgehechelt was es nur irgendwie gibt. Von dieser Treppe aber war nichts zu lesen. Das mag sein, antwortete ich mir selbst, Du wirst eben ungenau gelesen haben. [...]

Und ich blieb einen Augenblick stehn und dachte über diesen Einwand nach. (Kafka 1993: 335)

Det forblir uklart hva slags trapp fortelleren bekymrer seg over, men det er lite i det korte fragmentet som tyder på at det er snakk om noe annet enn en trapp i bokstavelig forstand. I et essay om Kafkas «new literalism» hevder David H. Miles at man i de aller fleste av Kafkas tekster kan snakke om en vegring mot å avvike fra ren bokstavelighet («sheer literalism») (1983: 332). Også Alain Robbe-Grillet har vært inne på dette: «The visible world of his novels is certainly for him the real world, and what is behind (if there *is* something) seems without value» (Robbe-Grillet sitert i Miles 1983: 331). Slik jeg forstår det, bidrar det vi kan lese som Waldrops spleising av Wittgensteins stige med Kafkas trapp til å forsterke inntrykket av at diktjeget lider av en form for forvirring med hensyn til nivåer i språket. Hun synes å ha problemer med å differensiere mellom det metaforiske og bokstavelige, det abstrakte og konkrete, logikk og erfaring.

Trapper og stiger fungerer som kjent som bindeledd mellom etasjer. I diktet synes trappa å fungere som formidler mellom ulike nivåer, mellom abstrakt og konkret, bilder og virkelighet. Lokaliseringen av jeget *i* trappa plasserer henne i et uavklart *mellomrom* mellom disse nivåene, noe som synes å føre til sammenblandinger og forskyvninger. For Freitag sier Waldrops appropriering av Wittgensteins stige noe om hennes prosjekt med å inspisere et monumentalt forsøk på å avdekke et universalspråk (2006: 139). I forlengelsen av Freitags observasjon, tror jeg diktjegets plassering *i* trappa – i Wittgensteins store metafor – også signaliserer at monumentet blir forsøkt inspisert fra *innsiden* av. På innsiden av Wittgensteins metafor for det monumentale prosjektet hans i *Tractatus*, fortsetter diktjeget å lese metaforene hans bokstavelig. Og det er ikke snakk om hvilke som helst metaforer, men de som beskriver forholdet mellom virkelighet og bilde i Wittgensteins tekniske forstand.

Diktet beskriver, som vi har sett, ideen om å følge slutningen fra bilder til virkelighet som forbundet med frykt: «I was afraid of following the picture to where it reaches right out into reality, laid against it like a ruler». Setningen kan leses som en omskrivning av Wittgensteins bemerkning om at bildet er lagt inntil virkeligheten som en målestav: «*That is how a picture is attached to reality; it reaches right into it. It is laid against it like a measure*» (TLP 2.1511-2.1512). «Målestav», eller «measure», er altså Wittgensteins språklige bilde (simile) for relasjonen bildet (i hans tekniske forstand) har til virkeligheten. Et spørsmål her er hva Waldrop oppnår ved å bytte ut Wittgensteins «measure» med «ruler». I den sammenheng er det verdt å merke seg at «measure» er Pears og McGuiness' engelske oversettelse av den

tyske originalens «Maßstab»: «Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr. Es ist wie ein Maßstab an die Wirklichkeit angelegt». Med valget av «measure» har oversetterne fortolket «Maßstab» i abstrakt retning, mens Waldrop derimot har tolket det i konkret retning: linjal.²¹

Erstatningen av «measure» med «ruler» kan altså sies å trekke sammenligningen av bilder med virkelighet i konkret retning. I tråd med dette antyder innrømmelsen «I thought I would die if my name didn't touch me ...» at jeget forstår relasjonen mellom representasjoner («my name») og virkeligheten («me») som et fysisk forhold av eksistensiell betydning. Bekymringen synes å bygge på nok en bokstavelig lesning av Wittgensteins bemerkning om målestavens – altså bildets – form for kontakt med virkeligheten: «[o]nly the end-points of the graduating lines actually *touch* the object that is to be measured» (*TLP* 2.15121). I samsvar med en slik bokstavelig tolkning av påstanden blir det naturligvis livsviktig å stille seg slik at man faktisk berøres av sitt eget navn. Som også Freitag har observert, framstiller Waldrop her filosofiske problemer knyttet til egennavnets form og funksjon som et *praktisk* problem for jeget (2006: 124), som, utenfor navnets ly, risikerer å drukne hvis det skulle begynne å regne («leaving the inside open to so many feelers like chance rain pouring down from the clouds»). Følermetaforen opptrer i *Tractatus* 2.1515. Her, i forlengelsen av de allerede siterte bemerkningene, forklarer Wittgenstein at korrelasjonene mellom bildets elementer og tingene i verden er «as it were, the feelers of the picture's elements, with which the picture touches reality». Metaforen gir inntrykk av at korrelasjonene tenkes som en fysisk kontakt. Waldrops omskrivning understreker dette inntrykket ved å spille på ideen om regn som en slags virkelighetens følere, som etablerer en fysisk kontaktflate mellom den og navnet. Den logiske og abstrakte korrelasjonen mellom bilde og virkelighet blir omskrevet til en fysisk og konkret relasjon.

Gjennom diktet blir altså den abstrakte teoretiseringen om hvordan språket representerer virkeligheten framstilt som en angstvekkende, personlig erfaring. Diktet kan sies å iscenesette en konflikt mellom posisjonen «det filosofiske jeget» må innta for å trekke universelle og objektive logiske slutninger – «talk truth» – og diktjegets plassering i den fysiske, erfarbare virkeligheten, hvor hennes kroppslige sårbarhet synes å komme i veien for filosofisk spekulasjon og logiske slutninger. Wittgenstein betraktet på sin side erfaringen som

²¹ Det kan også nevnes at C.K. Ogden, som sto for den første engelske oversettelsen av *Tractatus* (1922 [2000]), gikk inn for det abstrakte «scale» for «Maßstab»: «Thus the picture is linked with reality; it reaches up to it. It is like a scale applied to reality». Den norske oversetteren, som bruker det konkrete «målestav», synes altså å ha fortolket «Maßstab» i en annen retning enn de engelske oversetterne: «Det er *slik* bildet er knyttet til virkeligheten; det rekker helt ut til den. Det er lagt inntil virkeligheten som en målestav».

et villspor for logikken: «[O]m vi kommer i den situasjon at vi må se på verden for å avklare et slikt [logisk] problem, så viser dette at vi er på feil spor» (TLP 5.551). Jeget ser på verden og havner nettopp på feil spor i henhold til logikeren. Forvillet og forvirret blir hun gjort til latter av duet: «You laughed and told everybody that I had mistaken the Tower of Babel for Noah in his Drunkenness». Anklagen kan kanskje knyttes til jegets uedruelige klatring opp trappene i logikkens babelstårn. Duet gjør narr av jegets vanskeligheter med å skille den filosofiske ambisjonen om objektivt klarspråk fra sitt eget nærvær i verden.

Det interessante er imidlertid at diktjeget synes å spore av *fordi* hun tar filosofen på ordet: Hun forstår metaforene Wittgenstein bruker for å framstille bildeteorien (målestav, følere som berører virkeligheten) bokstavelig. Dette virker kanskje noe forvirrende, men forvirringen viser seg faktisk å være mer produktiv enn diktets du synes å tro. Her er det verdt å trekke inn W. J. T. Mitchells påstand om at «[a]ny attempt to grasp ‘the idea of imagery’ is fated to wrestle with the problem of recursive thinking, for the very idea of an ‘idea’ is bound up with the notion of imagery» (1986: 5). Ifølge Mitchell har denne tilbøyeligheten vår til sirkularitet i tenkningen om bilder røtter i den etymologiske forbindelsen mellom det greske ordet for idé, *eidōs*, som kommer av verbet for «å se», og *eidolon*, som kan oversettes med synlig eller sensorisk bilde (5). Interessant nok poengterer han at det å gi etter for tilbøyeligheten til sirkularitet i tenkningen kan fungere som en fruktbar tilnærming til spørsmål om bilder. Heller enn å insistere på å holde ideen og bildet fra hverandre, slik det har eksistert en tradisjon for siden Platon, kan vi rette oppmerksomheten mot «the way in which images (and ideas) double themselves: the way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, figure the practice of figuration» (Mitchell 1986: 5). Gjennom sine bokstaveliggjøringer kan Waldrops omskrivninger nettopp sies å rette oppmerksomheten mot slike fordoblinger i *Tractatus*: Wittgensteins *ideer om bilder* blir i diktene satt i sammenheng med *Tractatus’ billedlige* framstilling av disse ideene. Jeg kommer nærmere tilbake til implikasjonene av dette mot slutten av kapittelet. Først retter jeg oppmerksomheten mot et annet dikt, der jeg særlig fokuserer på Waldrops arbeid med Wittgensteins setninger.

Flytende forbindelser. Wittgenstein i vann

Med diktjegets komiske sammenblanding av myten om babelstårnet med den om «Noah in his Drunkenness» flyter forestillingen om logisk entydighet (det monumentale babelstårnet) sammen med myten om patriarkens ydmykende utskeielser (fulle Noa). Ideen om å blande sammen babelstårnet med «Noah in his Drunkenness» er hentet fra en scene i Kafkas «Description of a struggle» (1999a: 33), men kan dessuten relateres til en av de mest

framtrede kontrastene i «The reproduction of profiles», nemlig den mellom det faste og det flytende. I baksideteksten på det originale smussomslaget til boken stilles spørsmålet «Does Wittgenstein and water mix?» (Waldrop 1987c upag). Kan man blande en filosof med et naturelement? Alliterasjonen binder dem i alle fall sammen på et vis. Spørsmålet kan slik sett leses som et talende uttrykk for den *poetiske* sammenblanding av ulike referanserammer som preger hele trilogien. Mer spesifikt bidrar kanskje spørsmålet til at leseren blir spesielt oppmerksom på vannmotivene som, i ulike former, forekommer i nær sagt hvert eneste dikt: «river», «rain», «flood», «waves», «current», «sea», «surf», «mist», «flood», «spray», «waterfall», «fog», «puddles», «snow», «drunkenness». Vannmotivene danner en interessant kontrast til Wittgensteins forestilling om setningen som en slags fast form, en forestilling som gjøres eksplisitt i *TLP* 4.463: «Setningen, bildet, modellen er i negativ forstand som et massivt legeme som begrenser bevegelsesfriheten for andre; i positiv forstand som et rom avgrenset av fast stoff, der et legeme hører til». Som Alfred Nordmann har påpekt, framstår det i *Tractatus* som om setningen avbilder verden i en slags «evig nåtid» (2005: 130). Mens *Tractatus*' verden, og setningene som beskriver den, synes å være grunnleggende tidløse (130), skaper de mangfoldige formene vannet figurerer i, inntrykk av forandring, dymanikk og bevegelse i diktene.

Som Perloff har påpekt, er syntaksen i *The reproduction of profiles* overveiende hypotaktisk (1996: 209). Den utstrakte bruken av underordnende konjunksjoner (som «although», «though», «because», «if») angir imidlertid ikke klare relasjoner mellom setningsleddene, noe som framgår av Perloffs eksempler:

«The gulls stood still, though the light fell on their strained bodies» (*RP* 11)

«My thoughts began to share the darkness of the river, though we were miles from the nearest reactor» (*RP* 23)

Med Perloff kan vi si at Waldrops syntaks er basert på *narrekausalitet* («mock causality») (1996: 209) i den forstand at setningsstrukturen etablerer en slags kvasiforbindelser. I forlengelsen av Perloffs observasjon har Jonathan Monroe presisert at syntaksen i *The reproduction of profiles* kan sies å skape parataktiske effekter, altså en slags bruddflater, innenfor et overveiende hypotaktisk rammeverk; «[b]lending, as it were, the hypotactic hope of coming together with the paratactic risk of falling apart» (1996: 134-5). Virkningen består i det Waldrop selv har gjort rede for som en undergraving av setningen eller proposisjonen som form og, mer spesifikt, av «the *closure* of the propositional sentence» (2005a: 178). I denne sammenheng er det interessant at hun ettertrykkelig har gjort rede for en ambisjon om å åpne

opp setningen *innenfra* for å kompensere for prosaens «absence of *turning*, of margin» (til forskjell fra linjedelingen i tradisjonelle dikt): «I must cultivate the cuts, discontinuities, ruptures, cracks, fissures, holes, hitches, snags, leaps, shifts of reference, and emptiness *inside* the semantic dimension. *Inside* the sentence» (2005g: 262). I tråd med dette framstår altså tilbøyeligheten til å dreie av, skifte retning og spore av («veer off») som realisert på setningsnivå i diktene. De syntaktiske bruddene sammenfaller ofte med en slags glidninger mellom ulike referanserammer (2005a: 178).²² Glidningene skaper en slags mellomrom som samtidig etablerer brudd og nye forbindelser på det semantiske nivået. Slik settes så å si de statiske og tidløse proposisjonene i bevegelse.

I et av diktene i tittelseriens del IV, «If words are signs», blir logikerens statiske verdensbilde utfordret av vannets formløshet:

Two sailors throwing dice on the quay will not make a monument, but there you sat reading a paper in its shadow. You said once we had a language in which everything was alright, everything would be alright, and your body looked beautiful while a fisherman tied his boat to a post, looping his rope through the metal rings without getting entangled in problems of representation or reflection. Nobody looked at you except for the water which, though it has no shape, is heavy with mirroring that of others. These images, however, are hard to get hold of, sunk as they are at the bottom of the alphabet. (*RP* 17)

Åpningen på diktet inneholder en omskrivning av de aller første setningene i Kafkas fortelling «The hunter Gracchus» [«Der Jäger Gracchus»]: «Two boys were sitting on the harbor wall playing with dice. A man was reading a newspaper on the steps of the monument, resting in the shadow of a hero who was flourishing his sword on high» (1999b: 226). I Waldrops versjon beskrives det avislesende duet påfallende nok som sittende i skyggen av et monument som ikke eksisterer («Two sailors throwing dice on a quay *will not make a monument*, but there you sat reading a paper *in its shadow*»). Som i det første diktet jeg leste, synes Waldrop også her å utradere det monumentale, denne gangen til fordel for et hverdagslig tidsfordriv. Duet forestiller seg her at et språk «in which everything was alright» ville være avgjørende med hensyn til tingenes generelle beskaffenhet: «everything would be alright». Dette gjør det fristende å oppfatte duet som en logiker. Forestillingen synes nemlig å harmonere med Wittgensteins oppfatning om at det å forstå *setningens natur* var det viktigste i filosofien (Monk 2005: 37). Innsikt i setningens natur ville innebære en oppklaring av misforståelsene

²² «[*Reproduction of profiles*] works with logical syntax, all those ‘if-then’ and ‘because’, but constantly slides between frames of reference. [...] What I worked on consciously, though, was the *closure* of the propositional sentence. [...] I accepted the complete sentence (most of the time) and tried to open them up from the inside, subvert the correct grammar and logical form by semantic slidings» (Waldrop 2005a: 178).

knyttet til språkets logikk. Når misforståelsene er oppklart, vil logikken samtidig ha løst alle filosofiske problemer (37), og, kan vi anta, «everything would be alright».

I kontrast til denne harmoniske forestillingen, synes diktets verden preget av uorden: Setningens «natur» er i det aktuelle diktet høyst uhandgripelig. Parataksene (for eksempel sideordningen av duets grandiose utsagn om forholdet mellom språkets og tingenes velbeskaffenhets med observasjonen «and your body looked beautiful while a fisherman tied his boat to a post ...») skaper i det hele tatt et inntrykk av at relasjonen mellom setningene, markert ved konjunksjonene «but», «and» og «while», er umotivert og vilkårlig.

I diktet inverteres forholdet mellom logikeren og hans bilde av verden i den forstand at duet blir konfrontert med vannets, eller havets, bilde av ham: «Nobody looked at you except for the water which, though it has no shape, is heavy with mirroring that of others. These images, however, are hard to get hold of, sunk as they are at the bottom of the alphabet». Duet stilles overfor vannets lett forvrengte avbildning av ham. Som tradisjonell figur for kaos, uorden, formløshet, det feminine og det ubevisste, framstår havet på flere måter som figur for duets – logikerens – motsetning.²³ Speilingen av duet i havet kan kanskje forstås som et bilde på Waldrops arbeid med *Tractatus* i «The reproduction of profiles», hvor logikken blir formidlet gjennom poesien. Noe hindrer imidlertid slike bilder i å flyte fritt i språket; de synes å utgjøre en slags understrømmer i språket, noe fortrent: «These images [...] are hard to get hold of, sunk as they are at the bottom of the alphabet». Med filosofen Michèle Le Doeuff skal vi nå se at filosofiske tekster kan hevdes å inneholde en form for fortrent billedverden.

Det filosofiske imaginære

I nedslagene jeg har gjort i Waldrops omskrivninger av *Tractatus* har vi sett at *bildet* fungerte som Waldrops inngang til filosofens verden. Wittgensteins idé om setningen som et bilde av virkeligheten (*TLP* 4.01), der «bildet» danner en bokstavelig beskrivelse av kjensgjerninger i virkeligheten, blir i «The reproduction of profiles» undersøkt med utgangspunkt i bildene – i form av metaforiske og figurlige uttrykksmåter – som inngår i framstillingen av denne ideen.²⁴ Etableringen av nettopp bildet som inngangsport til filosofien er særlig interessant i

²³ I essayet «The ‘mechanics’ of fluids» har Luce Irigaray kommentert vitenskapens manglende grep om væskenes natur og den implisitte symbolske alliansen mellom rasjonalitet og de faste formenes mekanikk (1985: 113). Væskenes egenskaper utgjør ifølge Irigaray «a physical reality that continues to resist adequate symbolization and/or that signifies the powerlessness of logic to incorporate in its writing all the characteristic features of nature» (106-107).

²⁴ Wittgenstein gjør det uttrykkelig klart at setninger er bilder «i vanlig forstand» [im gewöhnlichen Sinne]: «Ved første blick synes setningen – slik den står trykket på papiret – ikke å være et bilde av den virkelighet som den handler om. Men også noteskrift synes ved første blick ikke å være et bilde av musikken, og vår lyd- (bokstav-) skrift heller ikke å være et bilde av vårt språk slik det lyder. Og likevel viser disse tegnspråkene seg å

lys av at filosofien tradisjonelt sett synes å ha fortrenget forbindelsene mellom *eidōs* og *eidolon*, ideen og bildet, ved å konstruere et motsetningsforhold dem imellom. I *The philosophical imaginary* hevder Michèle Le Doeuff at forestillingen om filosofi som forvalter av det rasjonelle, logiske og abstrakte, av begrepet og argumentet, faktisk henger nøye sammen med en avvisning av *bildet* (1989: 1).²⁵ I en slik forstand spiller bilder en vesentlig rolle for filosofidisiplinens selvforståelse. Filosofien disiplinerer seg selv ved å konstituere bildet, assosiert med *mythos*, som sin motsetning, viser Le Doeuff:

Philosophical discourse is inscribed and declares its status as philosophy through a break with myth, fable, the poetic, the domain of the image. [...] It is, indeed, a very old commonplace to associate philosophy with a certain *logos* thought of as defining itself through opposition to other types of discourse. (1)

Forestillingen om filosofiens opphav og legitimitet i dette spesifikke *logos* har ifølge Le Doeuff historiske røtter i antikken. Hun peker imidlertid på at motsetningsforholdet mellom filosofien og bildet ble styrket fra 1700-tallet og framover, i en periode da en rekke slike sentrale skillelinjer og distinksjoner ble etablert: «divisions between literature and philosophy, techniques of the attractive and art, ideas and ideals, culture and knowledge» (103-4).

I samsvar med institusjonaliseringen av distinksjonene som Le Doeuff skisserer – av ideenes og bildets disipliner – har filosofer kunnet forutsette at bilder i filosofiske tekster, som øya og det stormfulle havet i *Kritikk av den rene fornuft* eller Descartes' tre i *Principia philosophiae*, fungerer rent ornamentalt og på utsiden av filosofiens idémessige og begreplige innhold (2). For Le Doeuff utgjør imidlertid slike bilder «[an] immense unthought element in philosophy» (1991: 167). Denne utenkte billedverdenen omtaler hun som *det filosofiske imaginære*. Her kan det være verdt å understreke at Le Doeuff forstår det imaginære som en *historisk* realitet, mot blant andre Carl Gustav Jung og Gaston Bachelard, som i henhold til Le Doeuff postulerer det imaginære i skikkelsen av en «atemporal, ahistorical, essentially primitive imagining soul, existing outside cultural, linguistic, and social variations» (2003: 95).

Le Doeuff påpeker at ideen om noe utenkt i filosofien bryter grunnleggende med filosofiens tradisjonelle selvforståelse: «Traditionally speaking [...] the specific property of

være bilder, endog i vanlig forstand, av det de fremstiller» (*TLP* 4.011). Bildeteorien skal med andre ord ikke tolkes metaforisk. Se for øvrig Mitchells kommentar til bemerkningen (1986: 20-21).

²⁵ En annen sentral studie av filosofiske bilder er Jacques Derridas «White mythology: metaphor in the text of philosophy». Derrida dekonstruerer her det han omtaler som den klassiske motsetningen mellom begrep og metafor (1982: 263). Le Doeuff har kritisert Derridas syn på filosofiens 'metaforologi', som ifølge henne understøtter ideen om filosofiens autoritet i forhold til den utsiden filosofien konstituerer som sin (1991: 167).

philosophical thought is regarded as being that it entirely understands itself: it has no hidden content which might have escaped the author» (1991: 166). Selv om den imaginære billedverdenen angivelig ikke hører hjemme i filosofien, hevder Le Doeuff at den like fullt har en vesentlig funksjon i filosofiske tekster. Mer spesifikt hevder hun at filosofiske bilder kan ha sammenheng med en vanskelighet, en sårbarhet eller spenning i teksten de forekommer i (1989: 2-3).

Le Doeuffs rehabilitering av det filosofiske imaginære kan kaste lys over Waldrops inngang til *Tractatus* via bildet som en slags portal til tekstens «utenkte» i Le Doeuffs forstand. Som vi har sett framstiller Wittgenstein setningen som et bilde av verden, mens «The reproduction of profiles» spiller på metaforene logikeren bruker i framstillingen av bildeteorien. Særlig har vi sett Waldrop utnytte at det konseptuelle spranget – den logiske slutningen – fra bilder til virkelighet på påfallende vis beskrives som en bevegelse i rom hos Wittgenstein. Hans bilder har utstrekning: «Det er *slik* bildet er knyttet til virkeligheten; det rekker helt ut til den. Det er lagt inntil virkeligheten som en målestav». Setningen – eller bildet – representerer en kjensgjerning i det Wittgenstein kaller et «logisk rom» (*TLP* 1.13). Som vi har sett danner Wittgensteins metaforer sentrale motiver i Waldrops omskrivninger. Vi har for eksempel sett Wittgensteins berømte stigemetafor omskrevet til en alminnelig trapp, et fysisk og faktisk rom som jeget tar plass i. I en viss forstand kan «The reproduction of profiles» sies å peke på forutsetninger for *Tractatus*' bildeteori som Wittgenstein selv ikke gjør rede for. Waldrops omskrivninger av Wittgenstein kan her invitere til gjenlesing av kildeteksten.

Enkelte av poengene til Jerry H. Gill i studien *Wittgenstein and metaphor* framstår som ytterst interessante i denne sammenhengen. Han har blant annet bemerket fraværet av talende og lyttende subjekter i Wittgensteins «logiske rom» (1996: 100). Tilsvarende, men med henblikk på *Tractatus*' struktur, har Nordmann poengtert at den vitner om et tankesystem som tilsynelatende eksisterer uavhengig av noen som tenker (2005: 102). Sammen med bemerkningenes autoritative og upersonlige uttrykk («Verden er alt som er tilfelle»), bidrar strukturen til at systemet av setninger og kommentarer gir inntrykk av å komme ingenstedsfra, «like the voice of God laying down the law» (102). Ifølge Gill vitner *Tractatus*' manglende betraktninger om språklig interaksjon om at Wittgenstein ikke fant slike forhold vesentlige når det gjaldt klargjøringen av språkets natur (1996: 100). Oppfatningen om språklig interaksjon mellom mennesker som uvesentlig i en slik sammenheng blir ifølge Gill framholdt gjennom *Tractatus*' sentrale metaforer. Disse bidrar til at språket framstår som parallelt med

verden og dermed som vesentlig sett uten forbindelse til den (80). Denne parallellstrukturen omtaler Gill som *Tractatus*' kjernemetafor:

This parallel between bodies and propositions, in physical and logical space respectively, is absolutely basic to the *Tractatus*. It is worthwhile to note at this juncture that in spite of its fundamental importance to almost all of the other concerns of the *Tractatus*, this parallel is never presented in a straightforward way, nor is it ever argued for. Rather it constitutes the root metaphor upon which they take their peculiar shape. (56)

Det er nettopp denne ubegrunnede kjernemetaforen som omskrivningene av *Tractatus* i «The reproduction of profiles» bringer i forgrunnen. Waldrops bokstaveliggjøring og konkretisering av Wittgensteins metaforer gir, i kontrast til filosofens bruk av dem, rom til talende, lyttende og samhandlende subjekter – jeg og du. Glidningene mellom det abstrakte og konkrete, mellom filosofisk erkjennelse og personlig erfaring, bryter på slående vis opp parallellstrukturen mellom det logiske rommet og vår fysiske verden slik denne relasjonen teoretiseres i *Tractatus*. Med Le Doeuffs begrep om det filosofiske imaginære er det fristende å hevde at poetens avsporinger fra kildeteksten på denne måten sporer opp noen *utenkte* spenninger i det filosofiske monumentet.

Frigjørende avsporing? Oppsummering og avsluttende kommentar

I dette kapitlet har jeg nærmet meg Waldrops omskrivninger av *Tractatus* som et forsøk på å orientere seg i andres representasjoner av verden. Mer spesifikt har jeg lest *The reproduction of profiles* som en undersøkelse av logikerens bildeteori og det bildet av verden denne tegner opp. Jeg har hevdet at nettopp *bildet* danner poetens inngangsport til filosofien i trilogiens første bok. I lys av Michèle Le Doeuffs redegjørelse for filosofiens tradisjonelle ikonoklasme, dens undertrykking av enhver form for «tenkning i bilder» (1989: 2), framsto denne inngangsporten som en åpning inn i filosofiens *utenkte*.

Jeg har sett på omskrivningenes bokstaveliggjøring og konkretisering av Wittgensteins metaforer som en slags fordoblinger – som reproduksjoner med en forskjell. Waldrops fordoblinger synes å spille på et spenningsforhold i kildeteksten mellom det W. J. T. Mitchell har omtalt som potensielt antitetiske forestillinger om billedspråk: mellom ideen om bildet som en bokstavelig referanse eller beskrivelse («Setningen er et bilde av virkeligheten») og ideen om bildet som metaforisk overføring av mening («[Bildet] er lagt inntil virkeligheten *som en målestav*», min kursivering). Diktenes avsporinger fra forelegget satte meg på sporet av *Tractatus*' ubegrunnede kjernemetafor.

Alfred Nordmann har forklart at *Tractatus*'s fastslåelse av at «*Grensene for mitt språk* betyr grensene for min verden» (*TLP* 5.6) innebærer en anerkjennelse av våre manglende muligheter for å tre på utsiden av «our models or pictures» (2005: 32). *The reproduction of profiles* synes imidlertid å leke med ideen om en slik utside. Med filosofidisciplinens ekskluderingslogikk står vi overfor det Le Doeuff peker på som «the task of reconnecting texts to the outside» (1991: 167), altså oppgaven med å sette filosofiske tekster i forbindelse med det de ekskluderer. Det er fristende å hevde at Waldrops avsporinger fra *Tractatus* setter teksten i forbindelse med sin utside i en slik forstand og bringer grensene for logikerens språk og verden i forvirring. Hvorvidt denne strategien impliserer noen reell frigjøring fra bilder som holder oss «fanget» eller noen overskridelse av språkets «grenser», forblir et åpent spørsmål i *The reproduction of profiles*.

*Alt som kommer i min vei blir et bilde på det jeg i øyeblikket tenker på.
(Er dette en litt kvinnelig holdning?)
Wittgenstein (FK 66-67)*

3. Utopiske mellomrom: *Lawn of excluded middle*

I forrige kapittel så vi at rommetaforer spilte en viktig rolle i *Tractatus*' utredning av språkets grenser. Stanley Cavell har påpekt at det finnes «an ancient sense ... of intimacy» mellom filosofiens og arkitekturens aspirasjoner (1996: 375). Han trekker fram noen av filosofihistoriens mange eksempler på nære forbindelser mellom bestemte filosofiske ideer og arkitektoniske rom: Platons *agora*, et offentlig rom for filosofisk dialog, Descartes' privilegering av det private værelset som stedet for filosofisk meditasjon, Kants oppbygging av et filosofisk system i tråd med ideen om fornuftens «arkitektonikk», dekonstruksjonen av metafysikkens fundament hos Derrida (375).²⁶ I lys av disse eksemplene synes det som om filosofiens arkitektoniske aspirasjoner manifesterer seg på to måter. På den ene side inngår det arkitektoniske i forestillinger knyttet til spesifikke steder eller rom hvor tenkningen kan utfolde seg. På den annen side reflekteres det arkitektoniske i metaforiske rom som inngår i forestillinger om hva filosofi er. Interessant nok synes det å være en forbindelse mellom forestillingen om et eget rom for filosofi og filosofiens metaforiske arkitektur: Platons beskrivelser av byens *agora*, et sted for offentlig filosofisk samtale, framstår som innreflektert i den sokratiske dialogen som filosofisk metode. Og i Descartes' meditasjoner over subjektets autonomi synes skildringen av filosofen alene på værelset sitt, atskilt fra andre mennesker, å være vesentlig. Eksemplene anskueliggjør at arkitektoniske metaforer ikke bare har heuristisk eller ornamental funksjon i framstillingen av filosofiske ideer, men at de gjerne har spesifikke funksjoner i det Michèle Le Doeuff har omtalt som det filosofiske imaginære. Arkitektoniske metaforer kan bidra til å ordne og holde orden på tenkningen ved å avgrense den i forhold til en utside.

Med *Lawn of excluded middle* skaper også Waldrop et rom: en plen. Tittelen spiller på loven om det utelukkede tredje («law of excluded middle»), en av den klassiske logikkens og filosofiens grunnprinsipper, som sier at en påstand enten må være sann eller usann og dermed utelukker at det skulle finnes noe imellom. Waldrops omskriving av tenkningens *law* til en *lawn* for det denne loven ekskluderer kan kanskje leses som en ironisering over

²⁶ Kristin Gjesdal har hevdet noe lignende: «[F]ilosofien [har], historisk sett, [...] følt en særlig affinitet til arkitekturen idet fornuftens egen struktur har vært forstått ut fra arkitektoniske troper og metaforer» (2004: 21).

filosofihistorien som fortelling om store arkitekter. Plenen framstår som et åpent og uavgrenset mellomrom, den er verken arkitektonisk eller monumental.

I dette kapitlet skal jeg lese *Lawn of excluded middle* som en feministisk intervensjon i det filosofiske imaginæres arkitektonikk, noe jeg knytter til måten Wittgenstein avgrenser tenkningen sin på i senfilosofien. Jeg har valgt å fokusere på utvalgte dikt i tittelserien, ettersom bruken av *Filosofiske undersøkelser* er mer framtrødende her enn i bokens andre serie, «The perplexing habit of falling». Som i *The reproduction of profiles*, er det noen bestemte bilder som danner utgangspunktet for omskrivningene i *Lawn of excluded middle*. I en lesning av det første diktet i trilogiens andre bok skal vi se at dagligspråkets overlevering av visse oppfatninger om kvinners vesen, ansporer ideen om en alternativ form for meningsdannelse. I en lesning av et annet av tittelseriens dikt påpeker jeg noen påfallende kontraster mellom plenums metaforikk og metaforer knyttet til Wittgensteins forståelse av filosofi som et «klargjøringsarbeid». Waldrops omskrivninger setter meg på sporet av en bemerkning der Wittgenstein omtaler det kvinnelige vesen som noe som truer det filosofiske klargjøringsarbeidet.

Filosofiens utelukkede tredje

Jeg antyder at Waldrops «lawn» signaliserer en nedbygging av den filosofiske lovens «ekskluderende» arkitektur. Leseren kan kanskje spekulere på om plenen danner et rom mellom filosofiske byggverk? I tråd med denne spekulasjonen kan Waldrops «lawn» leses som en allusjon til en annen plen utstrakt mellom noen slike byggverk. I *A room of one's own* (1929) fastslår Virginia Woolf at intellektuelle kvinner må kreve et «eget rom» å skrive i for å kunne frigjøre seg fra begrensningene samfunnets konvensjoner setter for kvinner. I teksten finner vi Woolfs forteller «lost in thought» ved elvebredden utenfor det fiktive Oxbridge-universitetet. Opprømt over ideene sine begir hun seg på vei over en gressplen. Umiddelbart blir hun avskåret av en av universitetets funksjonærer:

His face expressed horror and indignation. Instinct rather than reason came to my help; he was a Beadle; I was a woman. This was the turf; there was the path. Only the Fellows and Scholars are allowed here; the gravel is the place for me. [...] The only charge I could bring against the Fellows and Scholars of whatever the college might happen to be was that in protection of their turf, which had been rolled for 300 years in succession, they had sent my little fish into hiding. (Woolf 1998: 6-7)

A room of one's own skildrer kvinners tenkning og skiving som en prosess med stadige forstyrrelser av dette slaget, forstyrrelser som påminner om den systematiske ekskluderingen

av kvinner fra tenkningens og skrivingens institusjoner. I et oppslag med teser sist i *Lawn of excluded middle* forklarer Waldrop at boken leker med «the idea of woman as the excluded middle» (LEM 97). I lys av dette kan Waldrops prosjekt kanskje forstås som en slags annektering av plenen som Woolfs forteller ble bortvist fra. Waldrop etablerer plenen som et sted hvorfra kvinnen og poeten nå kan undersøke tenkningens «byggverk».

Michèle Le Doeuffs observasjoner av sammenhengene, i det filosofiske imaginære, mellom filosofiens eksklusjonslogikk og en viss kjønnsorden kan kaste ytterligere lys over Waldrops annektering. Det bør nevnes at en rekke feminister har analysert og teoretisert filosofien som en anti-feministisk disiplin. Når jeg i oppgaven har valgt å trekke veksler på nettopp Le Doeuffs analyser, er det i første omgang fordi hennes begrep om det filosofiske imaginære etter mitt syn setter Waldrops ulike hentydninger til noe utenkt hos Wittgenstein i et interessant perspektiv. I denne sammenheng oppfatter jeg Le Doeuffs erklæring om at «the imaginary is a historical reality» (Le Doeuff 2003: 95) som fruktbar. Med den kan vi forholde oss til det imaginære som underlagt historisk forandring og åpent for politisk intervensjon.²⁷

Med utgangspunkt i en rekke eksempler på det hun omtaler som filosofisk anti-feminisme har Le Doeuff sett den historiske og systematiske, men gjerne uuttalte, eksklusjonen av kvinner fra filosofiens institusjoner i sammenheng med en mer uforbeholden eksklusjon av 'det feminine' fra filosofidisiplinen (1989: 103, 189 n2). Gjennom historien har filosofien søkt å legitimere og forvalte sin suverenitet som disiplin, hevder hun, ved å trekke opp klare grenser mot andre former for tenkning og kunnskap:

[P]hilosophical discourse is a discipline, that is to say a discourse obeying (or claiming to obey) a finite number of rules, procedures or operations, and as such it represents a closure, a delimitation which denies the (actually or potentially) indefinite character of modes of thought; it is a barrage restraining the number of possible (acceptable) statements. (114)

Det er rimelig å hevde at loven om det utelukkede tredje danner innbegrepet av denne disiplinære logikken. I henhold til Le Doeuff har nemlig forestillingene om det ubestemte og uavgrensede dannet en særlig trussel mot filosofiens idealer om fullkommen kunnskap og vanntette metafysiske systemer (115). Dette ubestemte, som altså ikke kan defineres nærmere, kan imidlertid beskrives metaforisk gjennom det Le Doeuff omtaler som en «tilgjengelig signifikant» (115). I denne sammenheng har kjønnsforskjellen fått spille en sentral rolle:

²⁷ Tilsynelatende er for eksempel Luce Irigarays oppfatning om at vestlig filosofi uavvendelig representerer kvinner som en negativ refleksjon av seg selv i tråd med Le Doeuffs tenkning. Imidlertid kan det hevdes om Irigaray at hun, på linje med de mannlige filosofene hun kritiserer, fremmer en idealistisk og ahistorisk tilnærming til kjønn (Moi 1985: 148). Se for øvrig Le Doeuffs innvendinger mot Irigaray på dette punktet (Le Doeuff 1991: 56).

«[T]he man/woman difference is invoked or conscripted to signify the general opposition between definite and indefinite, that is to say validated/excluded, an opposition of which the *logos/mythos* couple represents one form» (115). 'Det feminine' har i tråd med dette fungert som den vikarierende gjenstanden for filosofidisiplinens eksklusjonslogikk, et «fiendtlig prinsipp» på hvilken filosofien overfører sin egen indre uro (115, 112). De mangfoldige forestillingene om kaotisk og truende femininitet som filosofihistorien forvalter, har form av en rekke forsøk på å portrettere det ubesteme og tvetydige: «a power of disorder, a being of night, a twilight beauty, a dark continent, a sphinx of dissolution, an abyss of the unintelligible, a voice of the underworld gods, an inner enemy who alters and perverts without visible signs of combat, a place where all forms dissolve» (113). Le Doeuffs analyse gjør det med andre ord klart at både disse forestillingene om 'det feminine' så vel som virkelige, historiske kvinner har dannet den utsiden som filosofiens arkitektoniske prosjekt har søkt å avgrense seg fra.

Arkitekten Wittgenstein

Som nevnt etterfølges de to diktseriene i *Lawn of excluded middle* av et oppslag med ti teser, «On lawn of excluded middle» (*LEM* 97). I en av tesene beskriver Waldrop Wittgenstein som en slags *medspiller* på plenen: «Wittgenstein makes language with its ambiguities the ground of philosophy. His games are played on the lawn of excluded middle» (97). I *Lawn of excluded middle* fungerer Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser* som kildetekst.

Medspilleren Wittgenstein refererer altså til den sene Wittgenstein, hvis filosofi representerte et brudd med *Tractatus*' bilde av språket og en grunnleggende ny innstilling til spørsmål om språk og mening. *Undersøkelsene* bryter imidlertid ikke bare med Wittgensteins egen tenkning. Hans-Johann Glock har hevdet at «its content often runs counter to 2,500 years of philosophizing» (1996: 284), mens Cavell beskriver Wittgensteins senfilosofi som en «anti- or counterphilosophy» (1999: 236). Som en slags anti-filosof framstår altså Wittgenstein som en nyttig alliert på plenen.

Også Wittgenstein beskriver sine filosofiske undersøkelser ved hjelp av arkitektonisk metaforikk, men tilsynelatende uten å ha monumentale aspirasjoner:

Hvor får undersøkelsen sin betydning fra når det eneste den synes å gjøre, er å ødelegge alt som er interessant, dvs. alt stort og betydningsfullt? (Alle byggverker så å si; for det eneste den etterlater seg, er brokker og bøss.) Men det vi ødelegger, er bare luftsloft, og vi blottlegger det grunnlag av språk som de stod på. (*FU* § 118)

De filosofiske byggverkene har her karakter av fantastiske illusjoner. Waldrops tese, som altså hevder at «Wittgenstein makes language with its ambiguities the ground of philosophy», kan oppfattes som en hentydning til dette avsnittet i *Undersøkelsene*. Er plenen et slikt «grunnlag av språk» som Wittgenstein blottlegger? Hva er så forholdet mellom plenen som rom for det utelukkede tredje og Wittgensteins «ground of philosophy»? Tesen antyder at poeten Waldrop og filosofen Wittgenstein har et felles prosjekt på vegne av «det utelukkede tredje». I henhold til Wittgenstein er nemlig loven om det utelukkede tredje en tom projeksjon: «Det må se enten *slik* ut eller *slik*. [Loven] sier altså egentlig – og det sier jo seg selv – slett ingenting, men den gir oss et bilde. [...] Når vi her sier ‘Et tredje finnes ikke’ eller ‘Det finnes ikke noe tredje!’ – da viser det at vi ikke klarer å løsrive blikket fra dette bildet [...]» (FU § 352).

Men, mens Waldrop, som vi skal se, holder plenens «grunnlag» åpent, opptrer Wittgenstein i blant som filosofisk arkitekt, en som reiser byggverk på grunnen: «[O]verbevisningene mine bygger et system, et byggverk» (OV § 102). Til tross for den ovenfor siterte bemerkningen om «undersøkelsens» ødeleggelse, åpner *Filosofiske undersøkelser* faktisk med en scene fra en byggeplass, en scene som skal anskueliggjøre hvordan et primitivt språk fungerer. Wittgensteins byggarbeidere «oppfører en bygning av byggesteiner» og benytter seg av «et språk bestående av ordene: ‘blokk’, ‘søyle’, ‘plate’, ‘bjelke’» (FU § 2). Med Cavells interessante observasjon, synes filosofiens begynnelse, hos Wittgenstein, å finne sted midt i ødeleggelsene han viser til i avsnitt 118 (1996: 376). Det er som om han, på rivningstomten, vil forsøke å begynne på nytt, skriver Cavell (376). Byggarbeiderne gir slik sett inntrykk av å bygge «the first building» (Cavell 1995: 159). Hos Wittgenstein finner vi altså en spenning mellom to prosjekter: portretteringen av filosofen som henholdsvis anti-arkitekt, som vil legge filosofiens luftslott i grus, og som arkitekt, en som reiser bygninger av overbevisningene sine.²⁸ Forholdet mellom poeten og filosofen i *Lawn of excluded middle* framstår dermed som mer intrikat enn hva Waldrops tese antyder. Forholdet kompliseres ytterligere av at Waldrop i en annen tese omtaler boken som et feministisk prosjekt: «*Lawn of excluded middle* plays with the idea of woman as the excluded middle. Women and, more particularly, the womb, the empty center of the woman’s body, the locus of fertility» (97). Faktisk skal vi se at det feministiske prosjektet synes å stå i konflikt

²⁸ Det kan legges til at Wittgenstein faktisk virket som arkitekt ved ett tilfelle. I perioden 1926-28 tegnet han et hus for sin søster, Margarete Stonborough-Wittgenstein. Ifølge Paul Wijdeveld i boken *Ludwig Wittgenstein, architect*, etterstrebet Wittgenstein et moderne design via «the purification and clarification [...] of traditional aristocratic architecture» (1994: 172). Som jeg har nevnt, er «klargjøring» et nøkkelbegrep også i filosofien hans.

med Wittgensteins bestrebelser på filosofisk klargjøring. Dette vil jeg kommentere nærmere i forlengelsen av lesningene, som jeg nå skal presentere.

«Et bilde holdt oss fanget»

Allerede det første diktet i tittelseien signaliserer at *Lawn of excluded middle* kan leses som en videreføring av undersøkelsen av bilder som ble innledet med *The reproduction of profiles*:

When I say I believe that women have a soul and that its substance contains two carbon rings the picture in the foreground makes it difficult to find its application back where the corridors get lost in ritual sacrifice and hidden bleeding. But the four points of the compass are equal on the lawn of the excluded middle where full maturity of meaning takes time the way you eat a fish, morsel by morsel, off the bone. Something that can be held in the mouth, deeply, like darkness by someone blind or the empty space I place at the center of each poem to allow penetration. (*LEM* 49)

Den første perioden siterer fra noen avsnitt i en del av Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser* som dreier seg om bevissthet. Jeg siterer de to paragrafene som det er mest åpenbart at Waldrop forholder seg til:

What am I believing in when I believe that men have souls? What am I believing in, when I believe that this substance contains two carbon rings? In both cases there is a picture in the foreground, but the sense lies far in the background; that is, the application of the picture is not easy to survey. (*PI* § 422)

The picture is *there*; and I do not dispute its *correctness*. But *what* is its application? Think of the picture of blindness as a darkness in the soul or in the head of a blind man. (*PI* § 424)

I den aktuelle delen av *Undersøkelsene* avviser Wittgenstein «bildet» av bevisstheten som noe indre og utilgjengelig. Samtidig leder han oppmerksomheten vår mot måten vi snakker om bevissthetsfenomener på i dagligspråket. Det er viktig å ha klart for seg at når Wittgenstein snakker om bilder i *Filosofiske undersøkelser*, dreier det seg om noe ganske annet enn avbildninger av verden i *Tractatus*' forstand. Lesningene jeg skal gjøre forutsetter en kort redegjørelse for hva Wittgenstein forsto med «bilder» i senfilosofien.

Aller først er det verdt å bemerke at Wittgenstein aldri gjorde rede for hva han la i betegnelsen. Jeg kjenner heller ikke til noen teorier om hvorfor Wittgenstein valgte betegnelsen «bilde» (ty. *Bild*) på den typen oppfatninger betegnelsen svarer til. Ray Monk har imidlertid hevdet at bilder er de filosofiske undersøkelsenes hovedanliggende (2007: 563). I *Filosofiske undersøkelser*'s første bemerkning, hvor Wittgenstein kommenterer Augustins

«bilde av språket», framgår det at det eksisterer en nærhet mellom bilder og ideer: «I dette *bildet* av språket finner vi opprinnelsen til den *idé* at hvert ord har en betydning» (*FU* § 1, min kursivering). Bildet er altså ikke *identisk* med ideen. I *Filosofiske undersøkelser*, hevder Gordon Baker, viser bilder snarere til oppfatninger eller måter å se noe på («ways of seeing») som oppstår for oss som følge av uklarheter i dagligspråket (2004a: 266). Slike bilder er, med Wittgensteins ord, forbundet med en slags «overtro ... fremkalt av grammatiske vrangforestillinger» (*FU* § 110). Som i *Tractatus* understreker Wittgenstein også i senfilosofien at «grammatiske vrangforestillinger» er uskyldige og uproblematisk i den daglige bruken av språket, mens de, som Øyvind Rabbås skriver i sitt forord til *Filosofiske undersøkelser*, kan bli «fatale når vi begynner å stille filosofiske spørsmål» (1997: 16). Å anta at det gir mening å stille spørsmålet «hva er væren?» på samme måte som det gir mening å spørre «hva er en stol?» er et eksempel på en slik vrangforestilling. Til grunn for det første spørsmålet ligger et *bilde* av væren som en essens som kan gripes gjennom filosofiske betraktninger. Når vi stiller filosofiske spørsmål med utgangspunkt i bilder og grammatiske uklarheter, ledes vi altså lett til metafysikken, som Wittgenstein ville bort fra.

Wittgensteins poeng er at vi, for å motvirke dette, må oppklare misforståelsene som dagligspråket legger opp til. Vi må få klarhet i bildene som holder oss «fanget» og slik bli i stand til å se metafysiske problemer som skinnproblemer. «Vi» refererer her til samtlige språkbrukere ettersom grammatiske vrangforestillinger og metafysikk ikke bare utgjør en risiko for profesjonelle filosofer, men også for «filosofen i oss» (*der Philosoph in uns*), altså for hver og en av oss når vi er i et filosofisk lune (TS 219 11). Baker forklarer at bilder paradoksalt nok både er «empty and pernicious» (2004a: 268). De er tomme i den forstand at de ikke sier oss noe som helst. Bildet av væren som en essens sier ikke noe meningsfylt om væren. Likevel er bilder ødeleggende; de fører oss på avveie og utøver et slags tyranni over tenkningen vår (268).

For Wittgenstein er forestillingen om bevissthetens mysterium en effekt av at vi mangler oversikt over hvilke roller betegnelser som «smerte», «sjel», «følelse», «indre liv» spiller i dagligspråket. Filosofen kan imidlertid skape oversikt for oss ved å utrede den hverdagslige ordbruken og meningen som «bildet i forgrunnen» skjuler. Filosofiens hovedoppgave er å frambringe «oversiktlig framstillinger» (*übersichtlichen Darstellungen*) (*FU* § 122) og frigjøre oss fra bilder: «Et *bilde* holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå i språket vårt, og det virket som om språket bare gjentok det for oss, ubønhørlig» (*FU* § 115). Ut av bildet slipper vi idet vi får klarhet i hvordan dagligspråket brukes i spesifikke tilfeller.

Før jeg nå skal kommentere Waldrops nedslag i disse bemerkningene og den nye konteksten diktet plasserer dem i, vil jeg påminne både om passasjen hun omskriver og omskrivningen hennes:

What am I believing in when I believe that men have souls? What am I believing in, when I believe that this substance contains two carbon rings? In both cases there is a picture in the foreground, but the sense lies far in the background; that is, the application of the picture is not easy to survey. (*PI* § 422)

When I say I believe that women have a soul and that its substance contains two carbon rings the picture in the foreground makes it difficult to find its application back where the corridors get lost in ritual sacrifice and hidden bleeding. But the four points of the compass are equal on the lawn of the excluded middle where full maturity of meaning takes time the way you eat a fish, morsel by morsel, off the bone. Something that can be held in the mouth, deeply, like darkness by someone blind or the empty space I place at the center of each poem to allow penetration. (*LEM* 49)

Wittgensteins bemerkning åpenbarer at vi snakker på samme måte om eksistensen av så distinkte fenomener som metafysiske sjeler og fysiske karbonsubstanser. Dette kan gi opphav til bilder som tilslører at de analoge talemåtene har forskjellig *bruk* i dagligspråket. I Waldrops omskrivning kan vi for det første legge merke til at Wittgensteins «men» er blitt til «women». («Men» er for øvrig en oversettelse av den tyske originalens *Menschen*.) I diktet er det *kvinner* som sies å ha sjel mens *sjelens* substans sies å bestå av karbon: «When I say I believe that *women* have a soul and that *its* substance contains two carbon rings [...]». Talemåten som diktjeget tar utgangspunkt i («When I say ...»), synes altså å utradere forskjellene som Wittgenstein ville klargjøre. At sammenblandingen skjer med referanse til *kvinnens* sjelelige substans, framstår som vesentlig her. Fortsettelsen peker på at talemåten svarer til et *bilde*: «When I say I believe that women have a soul and that its substance contains two carbon rings the picture in the foreground makes it difficult to find its application back where the corridors get lost in ritual sacrifice and hidden bleeding». Diktet spiller her på Wittgensteins bemerkning om hva som skjer når vi forledes av bilder, nemlig at den faktiske bruken en bestemt talemåte har, havner i bakgrunnen: Meningen unnslipper oss. Selv om Waldrop for så vidt spesifiserer en slags bakgrunn («back where the corridors get lost in ritual sacrifice and hidden bleeding»), hindrer bildet i forgrunnen oss i å se den nøyaktige sammenhengen mellom talemåten («I believe that women have a soul ...») og denne bakgrunnen. «[R]itual sacrifice and hidden bleeding» synes å vise til kulturelle og historiske praksiser knyttet til undertrykking av kvinner (jomfruooffer? menstruasjonskarantene?).

Diktjeget antyder slik sett at det er en sammenheng mellom en måte å snakke om kvinner på og visse kulturelle praksiser, men at denne er vanskelig å overskue.

Påfallende nok er erkjennelsen av en slik sammenheng helt i tråd med Wittgensteins forestilling om språkspillet som «del av en aktivitet eller en livsform» (*FU* § 23). Dette betyr at dagligspråket er vevd inn i ikke-språklige aktiviteter og har mening innenfor konteksten av dem. Problemet med bilder, for Wittgenstein, er at de *ikke* har noen slik hverdagslig kontekst, men er abstraherte fra den og uten forankring i dagligspråklig praksis. Noe av det interessante ved Waldrops nedslag i de aktuelle Wittgenstein-avsnittene er at det i omskrivningene framstår som om «the picture in the foreground» er «del av en aktivitet eller en livsform». Diktet antyder at sosiale og kulturelle praksiser som «ritual sacrifice» og «hidden bleeding» er forbundet med visse «bilder» av kvinner. Slik jeg leser diktet, reiser det spørsmål om hvorvidt bildet av kvinners vesen virkelig er løsrevet fra det hverdagslige. Mens Wittgenstein hevder at bilder må oppfattes som abstrakte og meningstomme projeksjoner, spiller diktet på at slike «tomme» projeksjoner *har* mening i kvinners hverdag.

Kanskje kan Waldrops omskrivninger sies å synliggjøre at filosofen, selv om han er opptatt av å holde rede på forskjeller og oppnå *Übersicht*, overser kjønnsforskjellen og rollen den spiller i menneskelige aktiviteter og livsformer? Som det engelske «overlook», kan også det tyske «übersehen» bety både «ha oversikt over» og «overse». I *The reproduction of profiles* spiller Waldrop mer utilslørt på denne tvetydigheten, i et dikt der det heter at «A woman opened her window and overlooked the difference between the sexes [...]» (*RP* 24). Slik jeg forstår det, antyder det første diktet i *Lawn of excluded middle* at brukshistorien til ordet «kvinne» overleverer visse bilder av kvinners «substans», som filosofen har oversett. Spørsmålet er kanskje om vi, vanlige brukere av dagligspråket, kan løsrive oss fra denne historien?

Med et kontant og innvendende «But» proklameres meningsdannelsen på plenen som et alternativ til dagligspråkets overlevering av bilder av kvinners sjel:

But the four points of the compass are equal on the lawn of the excluded middle where full maturity of meaning takes time the way you eat a fish, morsel by morsel, off the bone. Something that can be held in the mouth, deeply, like darkness by someone blind or the empty space I place at the center of each poem to allow penetration. (*LEM* 49)

«The lawn of the excluded middle» lanseres som et sted for en alternativ form for meningsdannelse. Som motsats til det sosiale og kulturelle hierarkiet som bruken av ordet «women» tilsynelatende er vevd inn i, beskrives plenen med en slags rettfærdig geografi: «the

four points of the compass are equal on the lawn of the excluded middle». Plenens mellomrom framstår som et sted for reorientering, der meningsdannelsen har form av en uavsluttet modningsprosess. Modningen synes ikke å lede til noe bestemt produkt, men snarere til et ubestemt «Something». Innskrivingen av tomrom settes i sammenheng med en type meningsdannelse som, sist i diktet, spesifiseres som poetisk: «Something that can be held in the mouth, deeply, like darkness by someone blind or the empty space I place at the center of the poem to allow penetration.» Poesien antydes å være *forskjellig* fra alminnelig språkbruk. Mens dagligspråkets trange korridorer angivelig leder til ulike former for undertrykking, danner poesien, i henhold til en *Lawns of excluded middles* teser, «an alternate, less linear logic» (97).

Analogien «deeply, like darkness by someone blind» skriver seg fra *Undersøkelsene*: «The picture is *there*; and I do not dispute its *correctness*. But *what* is its application? Think of the picture of blindness as a darkness in the soul or in the head of a blind man» (PI § 424). Wittgenstein understreker her at det ikke er noe i veien med bildet i seg selv («I do not dispute its *correctness*»). Bildet av blindhet som «et mørke i sjelen» sier imidlertid ikke noe meningsfullt om blindhet, men er tomt, noe Gordon Baker poengterer når han omtaler slike bilder, slik Wittgenstein forstår dem, som «vacuous» og «empty» (2004a: 262, 267). Like fullt representerer bildet en trussel: «En lignelse som er blitt opptatt blant formene i språket vårt, frembringer et falskt skinn; et skinn som foruroliger oss ...» (FU § 112). For Wittgenstein er det vesentlig å gjenkjenne disse bildene *som* falske analogier slik at språkspillet igjen kan framstå som klart og oversiktlig: «If I correct a philosophical mistake and say that this is the way it has always been conceived, but this is not the way it is, I must always point to an analogy according to which one had been thinking, but which one did not recognize as an analogy» (Wittgenstein 1993: 163). Waldrops «Something that can be held in the mouth, deeply, like darkness by someone blind or the the empty space I place at the center of each poem to allow penetration» framstår i lys av Wittgensteins klargjøringsarbeid nettopp som falske analogier – uten noen dagligspråklig anvendelse.

På den ene siden ironiserer disse analogiene over filosofens advarsler mot «lignelser». På den andre siden antyder diktet en positiv revalidering av bildenes tomhet, som en åpning mot andre og ennå uspesifiserte betydninger. Waldrops analogier synes ikke å lede leseren til å få øye på noen signifikant likhet. Dette kan vi se i sammenheng med Waldrops egen kommentar til Edmond Jabès' eksessive bruk av analogi. Om den poengterer hun at «The richness undermines itself. [...] If everything is like something else, no one similarity means anything. We are left with the *gesture* of analogy rather than one specific analogy. [...]

Indices rather than symbols. But what do they point at?» (2002: 86).²⁹ Mens Wittgensteins «*what is its application?*» spør etter bildets mening for å poengtere at det er meningsstomt, synes ikke Waldrops spørsmål «But what do they point at?» ute etter noe bestemt svar i det hele tatt. Snarere synes diktet å insistere på mulighetene i det tomme – diktets uspesifiserte «Something».

Klargjøringsarbeidets «solare prinsipper»

Som vi har sett har Waldrop og Wittgenstein ulike forståelser av og tilnæringer til bildet. Mens Wittgenstein insisterer på at vi – «filosofen i oss» – må frigjøre oss fra bilder for å komme til klarhet om ordenes og begrepenes mening i dagligspråket, antyder Waldrops dikt at visse bilder snarere henger ved vår dagligspråklige bruk av ord som «kvinne». Plenen for det utelukkede tredje annonseres som stedet for en meningsdannelse hvor språket er frigjort fra brukshistorien sin og gestikulerer mot ny, men ennå ubestemt, mening. I forlengelsen av Waldrops problematisering av «bildet i forgrunnen» oppfatter jeg forekomstene av visuelle metaforer i *Lawn of excluded middle* som påfallende. Hele diktserien preges av kontrasteringen av en klar og opplyst hverdagslig verden og dunkle og mørke tomrom. I et dikt beskrives «my daily world of representation» som projisert ut av et intet, kvinnekroppens «center of nothing». Skuet av representasjoner antydes her å overskygge sitt tomme opphav mens vi drives «toward the sun as if logic had no other exit» (52). I et annet dikt skildres sola som en parasitt på sin egen mørke kjerne: «The sun feeds on its dark core for a set of glistening blood [...]» (55). I enda et dikt stilles det spørsmål ved vår frykt for mørket: «Why do we fear the dark as unavoidable defeat when it alone is constant, and we'd starve if it stopped watering the lawn of dreams» (62). På plenen er det altså mørket som gir liv til drømmer.

Slik jeg ser det danner privilegeringen av det tilsynelatende fortrenge mørket en interessant kontrast til Wittgensteins ideer om *klarhet* (Klarheit), *oppklaring* (Klärung) og *oversikt* (Übersicht). I Wittgensteins senfilosofi kommer disse ideene til uttrykk i begrepet om oversiktig framstilling (*der Begriff der übersichtlichen Darstellung*), som er helt sentralt i hans forståelse av filosofiens prosjekt:

²⁹ Et annet sted setter hun observasjonene av slike tomme gester i eksplisitt sammenheng med privilegeringen av tomrommet i *Lawn of excluded middle*: «Our gestures, too, are empty. But they have a resonance that grows out of the consent to emptiness. [...] As does language, depending on the blank space that is the matter between words [...]. As, I would add, does the womb, the 'empty' organ that is the locus of birth: the *Lawn of Excluded Middle*». (2005b: 185).

En hovedkilde til vår manglende forståelse er at vi ikke *har oversikt over* bruken av ordene våre. – Grammatikken vår savner oversiktighet. – Den oversiktlige fremstillingen formidler den forståelsen som nettopp består i å ‘se sammenhengene’. Derav betydningen av å finne og finne opp *mellomledd*. Begrepet oversiktlig fremstilling er av grunnleggende betydning for oss. Det betegner vår fremstillingsform, den måten vi ser tingene på. (Er det en ‘verdianskuelse’?) (FU § 122)

Flere steder omtaler Wittgenstein klarhet og oversikt som mål i seg selv: «For meg», skriver han, «er klarheten, gjennomsiktigheten, et mål i seg selv» (FK 29). En rekke kommentatorer har argumentert for at Wittgensteins syn på filosofi som et arbeid for oppklaring og oversiktighet danner en kontinuitet i tenkningen hans fra *Tractatus* til senfilosofien. Som Ray Monk har bemerket, tilbakeviste Wittgenstein aldri noen av *Tractatus*' bemerkninger om filosofi. Snarere kom han til å innse at *Tractatus* ikke var tro overfor sitt eget filosofisyn (2005: 64), slik dette kommer til uttrykk i følgende bemerkning:

Filosofiens formål er den logiske klarlegging av tankene. Filosofien er ikke en lære, men tvert imot en virksomhet. Et filosofisk arbeid består i det vesentlige av utlegninger. Filosofiens resultat er ikke «filosofiske setninger», men snarere at setninger blir klarlagte. (TLP 4.112)

Senere refererer Wittgenstein til arbeidet sitt som «mitt klargjøringsarbeid» (*mein Klärungswerk*) (FK 38).

I et av diktene i *Lawn of excluded middle* finner vi sitater fra to sentrale avsnitt om oppklaring i *Filosofiske undersøkelser*. Her er diktet i sin helhet:

All roads lead, but how does a sentence do it? Nothing seems hidden, but it goes by so fast when I should like to see it laid open to view whether the engine resembles combustion so that form becomes its own explanation. We've been taught to apply solar principles, but must find on our own where to look for Rome the way words rally to the blanks between them and thus augment the volume of their resonance (LEM 51).

Med en vri på ordtaket «all roads lead to Rome» hentyder diktjeget til at også setninger fører oss av gårde, formodentlig til et slags menings Roma. Hvordan setningen tar oss dit, er imidlertid ikke åpenbart. Ingenting synes skjult, men det går unna så fort at jeget gjerne skulle ha sett transporten «laid open to view». Jeget synes altså å stille spørsmål ved forestillingen om setningen som selvforklarende. Diktet omskriver et par sentrale avsnitt i *Filosofiske undersøkelser*, hvor Wittgenstein hevder at *ingenting er skjult* når det gjelder måten setninger representerer noe på i dagligspråket:

If it is asked, 'How does a sentence manage to represent?' – the answer might be: 'Don't you know? You certainly see it, when you use them.' For nothing is concealed. How do sentences do it? – Don't you know? For nothing is hidden. But given the answer: 'But you know how sentences do it, for nothing is concealed' one would like to retort 'Yes, but it all goes by so quick, and I should like to see it as it were laid open to view' (*PU* § 435).

Philosophy simply puts everything before us, and neither explains nor deduces anything. – Since everything lies open to view there is nothing to explain. For what is hidden, for example, is of no interest to us. (*PU* § 126)

Ifølge Wittgenstein ligger svarene på spørsmål om mening åpne i dagen; vi kjenner jo ordenes mening når vi bruker dem. Men, som Hans-Johann Glock forklarer, selv om «nothing is hidden» og alt i prinsippet er synlig, er det ikke *klart* (1996: 280). Klargjøring og oversiktig framstilling av den hverdagslige språkbruken er oppgaver for filosofien. Waldrop omskriver Wittgensteins bombastiske «nothing is hidden» til det mer tvilende «nothing *seems* hidden». Kan det være at klargjøringsarbeidet etterlater noe i det skjulte likevel? Mens det som er skjult er «of no interest» for filosofen, gir diktjeget uttrykk for en interesse nettopp for dette. Med Waldrops metafor framstår altså setningens vei til Roma som full av fallgruber: «We've been taught to apply solar principles, but must find on our own where to look for Rome the way words rally to the blanks between them and thus augment the volume of their resonance». Det er fristende å se vendingen bort fra «solar principles» som en problematisering av Wittgensteins «solare» metaforer. Klarhet og oversikt antydes i diktene å ha skyggesider, blinde flekker, «blanks». Det er påfallende hvordan metaforikken, i forbindelse med bortvendingen fra det «solare», slår over fra det visuelle («seems hidden», «see it laid open to view», «solar principles», «look for») til det lydige («volume», «resonance»). Tomrommet («the blanks») mellom ord får karakter av et resonansrom. I denne siste delen av diktet er forekomstene av alliterasjoner og assonanser tette; de synes å drive setningen fram: «the way words rally to the blanks between them and thus augment the volume of their resonance». Forskyvningen fra det visuelle og «solare» til det lydige kan kanskje sies å artikulere en måte å erkjenne setningen på og en form for mening som unnslipper filosofens blikk, hans oversikt så å si.

Waldrops inversjoner og omskrivninger av Wittgensteins visuelle metaforer gjør oss tilsynelatende oppmerksomme på det filosofiske klargjøringens skyggesider. Bør Waldrops advarsel mot å la seg blende av «solare prinsipper» forstås som en poengtering av det prinsipielt risikable ved å investere i denne metaforikken, ettersom den impliserer at noe må havne i skyggen? På det utelukkede tredjes plen, der det lekes med ideen om kvinnen som

«excluded middle» (*LEM* 97), er det nærliggende å se omvurderingen av lys- og mørkemetaforene i sammenheng nettopp med det Le Doeuff omtalte som filosofiens «fiendtlige prinsipp» og dets metonymiske uttrykk i form av det mørke, dunkle, uklare og uavgrensede. Som vi har sett med Le Doeuff, har kvinnen, i henhold til filosofiens «imaginære portrett» av henne, blitt framstilt som bærer av slike egenskaper: «a power of disorder, a being of night, a twilight beauty, a dark continent [...]» (1989: 115). Men er det egentlig noe ved Wittgensteins bruk av visuelle metaforer som kan relateres til den logikken Le Doeuff beskriver? I innledningskapitlet siterte jeg Matei Calinescus påstand om at omskriving ideelt sett oppfordrer til gjenlesing, «both in regard to the master text and to the text that is derived from it (1997: 243). I tråd med en slik oppfordring vil jeg nå spekulere i at Waldrops omskrivninger faktisk setter oss på sporet av noen sammenhenger mellom femininitet og bilder – forstått som klarhetens og den oversiktlige framstillingens «fiendtlige prinsipper» – også hos Wittgenstein.

«En litt kvinnelig holdning». Intellektuelt forfall

Gjenlesningen av Wittgenstein gjøres i denne sammenheng via en særdeles interessant, men bemerkelsesverdig sjeldent kommentert bemerkning Wittgenstein skrev høsten 1937:

Tok nettopp noen epler ut av en papirpose hvor de hadde ligget i lang tid; på mange måtte jeg skjære bort og kaste halvparten. Da jeg siden skrev om en setning hvor den siste halvdelen var svak, betraktet jeg den som et halvråttent eple. Og slik har jeg det alltid. Alt som kommer i min vei blir et bilde på det jeg i øyeblikket tenker på. (Er dette en litt kvinnelig holdning? [*eine gewisse Weiblichkeit der Einstellung*])
(*FK* 66-67)

Ray Monk har gjort rede for bemerkningens plassering blant Wittgensteins dagboknotater (1991: 379). Samme uke som den aktuelle bemerkningen er tidsfestet til, skriver han om seg selv som et usselt menneske: «Ich bin ein schäbiger Mensch. Wie [...] besorgt ich bin, daß mir etwas verdorben wird; wie *ärgerlich* wenn das Geringste verdorben ist, wie besorgt für den nächsten Tag ...» (MS 119 99). Slik Monk framstiller det, er det i forbindelse med en redsel for eksistensielt og intellektuelt forfall at «[i]mages of decay impressed themselves upon him» (1991: 379). Det kan være verdt å presisere at det her dreier seg om bilder i betydningen «mentale forestillinger». Forestillingen om setningen som halvråttent eple framstår imidlertid ikke bare som et bilde av forfall, selve forfallet er forbundet nettopp med det å tenke i bilder. Det er dette som, kombinert med koblingen til noe «kvinnelig», gjør bemerkningen så interessant for meg. Bildet kommer i veien for filosofen og synes dermed å

ha sammenheng med avbrudd eller forstyrrelser i tenkningen. Det å tenke i bilder på denne måten representerer dermed en form for intellektuelt forfall. Det spesifikke bildet av halvratne epler viser for Wittgenstein dessuten til svake setninger, noe det er nærliggende å knytte til mangelfull tenkning. Samme dag som det aktuelle notatet stammer fra, skriver Wittgenstein om vanskelighetene med å tenke klart og dypt: «Ich denke immer noch zu wenig klar und zu wenig tief» (MS 119 81).

Monk runder av sin kommentar til notatet om eplene med å foreslå at «[i]t was as though [...] he had relapsed into thinking in henids rather than in concepts» (1991: 379). Henider (*Heniden*) er den østerrikske filosofen Otto Weiningers betegnelse. Weinger konstruerte ordet «henid» av det greske *hen-* (én). Betegnelsen skulle angi en enhet i hvilken følelser og tanker er udifferensierbare (Weinger 2003: 99). Teorien om henider inngår i hans hovedverk, *Sex and character* (Geschlecht und Charakter, 1903). Her hevder han blant annet at mens menn tenker med begreper, tenker kvinner i henider:

The male has the same psychical data as the female, but in a more articulated form; where she thinks more or less in henids, he thinks in more or less clear and detailed presentations in which the elements are distinct from the tones of feeling. With the woman, thinking and feeling are identical, for the man they are in opposition. The woman has many of her mental experiences as henids, whilst in man these have passed through a process of clarification (2003: 100).

Kvinnen trenger bistand fra mannen for å få fortolket sine henider: «... wherever a new judgment is to be made, [...] it is always the case that the female expects from the man the clarification of her data, the interpretation of her henids» (2003: 101). Kort sagt eksemplifiserer Weiningers oppfatning av kvinner det Waldrop i en av *Lawn of excluded middles* teser omtaler som en lite aktverdige stereotypi: «The idea that women cannot think logically is a not so venerable old stereotype. As an example of thinking, I don't think we need to discuss it» (LEM 97). Som vi nå skal se, synes det imidlertid som om vi – til tross for det Waldrop sier i tesen – faktisk blir nødt til å «diskutere» denne stereotypien med ingen andre enn Wittgenstein, tenkeren hun i en annen tese framholdt som sin medspiller på det utelukkede tredjes plen.

Wittgenstein medga selv at Weinger hadde hatt en innflytelse på det han omtalte som «mitt klargjøringsarbeid» (FK 38-39). Flere studier er viet Weiningers innflytelse på Wittgenstein.³⁰ I henhold til Béla Szabados har de viktigste studiene av Weiningers innflytelse på Wittgenstein framstilt den som innskrenket til det *personlige*, avgrenset fra Wittgensteins

³⁰ Se for eksempel antologien *Wittgenstein reads Weinger* (Stern og Szabados 2004).

filosofiske arbeid (2004: 33). Szabados har på sin side argumentert overbevisende for at Wittgensteins tenkning faktisk sto i filosofisk gjeld til Weininger (41). Ifølge Szabados gjør innflytelsen seg gjeldende nettopp i Wittgensteins forståelse av filosofi som et arbeid for oppklaring og oversikt (41-43). Weininger anså klarhet for å være det vesentligste målet for alt vitenskapelig og kunstnerisk arbeid så vel som for individets og historiens utvikling: «The whole history of thought is a continuous ‘clarification’, a more and more accurate description or realisation of details» (Weininger 2003: 97). For Weininger, slik det også ble det for Wittgenstein (*FK* 29), er oppklaring tankens og tenkningens middel og mål:

Every thought is preceded by a kind of half-thought, a condition in which vague geometric figures, shifting masks, a swaying and indistinct background hover in the mind. The beginning and the end of the whole process, which I may term «clarification», are what take place when a short-sighted person proceeds to look through properly adapted lenses. (97)

I henhold til Weiningers karakterologi er som nevnt evnen til å oppnå klarhet i tenkningen forbeholdt menn, mens kvinners mentale evner som oftest ikke strekker lenger enn til henidene «halv-tanker». Wittgenstein forholdt seg avvisende til Weiningers anti-feminisme, men det er uklart hva han fant problematisk ved den. Som Joachim Schulte har påpekt, anså han ikke Weiningers anti-feminisme som noen tilstrekkelig grunn til å avvise *Sex and character* i sin helhet (2004: 120). Wittgensteins samtidige beundring for og avvisning av Weininger kommer på eksemplarisk vis til uttrykk i en kommentar om storheten ved Weininger og hovedverket hans: «It is his enormous mistake which is great. I.e. roughly speaking if you add a ‘~’ to the whole book it says an important truth» (sitert i Szabados 2004: 32). Ifølge Szabados bør Wittgensteins negering forstås som en avvisning av Weiningers essensialisme, ettersom en slik tenkemåte er fremmed for «the resolute anti-essentialism of Wittgenstein’ later work» (2004: 35). Når Szabados finner spor etter Weininger i sentrale deler av Wittgensteins senfilosofi, er det altså til tross for hans avvisning av Weiningers essensialisme.

I lys av Wittgensteins «resolute anti-essentialisme» framstår assosiasjonen fra tenkning i bilder til «eine gewisse Weiblichkeit» som en påfallende inkonsistens. Assosiasjonen kan imidlertid sies å være i tråd med Weiningers forestilling om den feminine (halv-) tenkningens vaghet som noe som må overvinnes gjennom oppklaring. Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet, er det uvisst hvorfor Wittgenstein valgte å betegne oppfatningene som oppstår som følge av uklarheter i språket som *bilder*. Assosiasjonene til femininitet, uklarhet, forstyrrelser i tenkningen og intellektuelt forfall som i de aktuelle

manuskriptbemerkningene forbindes med tenkning i bilder, kan imidlertid kaste lys over hvorfor det er så avgjørende for Wittgenstein å rydde bildene av veien i kampen mot «forhekselsen av vår forstand» (*FU* § 109). Måten Wittgenstein snakker om bilder på framstår nå som særlig påfallende. Det er fristende å spekulere i at frykten for intellektuelt forfall, slik den kom til uttrykk i de omtalte dagnoknotatene, har gjenklang i beskrivelsene av bilder som fører «filosofen i oss» på avveie: Ifølge Wittgenstein er det nemlig slik at bilder «tvinger seg på oss» (*FU* §§ 425, 103), de «presser seg på» (*FK* 97), og holder oss «fanget» (*FU* § 112). De har form av en slags sykdommer i oppfatningene («die Krankheit der Auffassungen») (*MS* 110 247) og «legger seg som en tåke rundt språket og hindrer oss i å se det klart» (*FU* § 5).³¹

Wittgensteins konsekvente framstilling av bilder som truende og ødeleggende synes å få ny mening i lys av Weiningers innflytelse på Wittgensteins idé om filosofi som klargjøringsarbeid, gjennom hvilket trusselen – eller forhekselsen – som bilder representerer, kan overvinnes og filosofisk klarhet oppnås.³² Diskusjonen min åpner altså for at Wittgenstein assosierer også *slike* bilder med «en litt kvinnelig holdning», tilsynelatende i tråd med «[the] not so venerable old stereotype», som Waldrop viste til (*LEM* 97). Jeg mener ikke med dette å utpeke Wittgenstein som en misogyn filosof à la Weinger, ei heller å psykologisere tenkningen hans. Ideen har snarere vært å spekulere på noen mulige sammenhenger i Wittgensteins *filosofiske* imaginære i forlengelsen av Waldrops hentydninger til klargjøringsarbeidets skyggesider.

Law-flaw-lawn. Oppsummering og avsluttende kommentar

I dette kapitlet har jeg lest omskrivningene i *Lawn of excluded middle* som feministiske intervensjoner i det filosofiske imaginæres arkitektonikk. I omskrivningen av «law of excluded middle» til *lawn* bestemmer Waldrop plenen som et prinsipielt åpent mellomrom, et sted for lovløs meningsdannelse. I tråd med disse motivene har jeg argumentert for at omskrivningene av Wittgenstein lar oss ane en spenning mellom to tendenser i tenkningen og skrivingen hans. På den ene side introduserer Waldrop oss for Wittgenstein som medspiller og anti-arkitekt, «whose games are played on the Lawn of Excluded Middle», som avslører filosofiens byggverk som luftslott, frigjør oss fra bilder som holder oss fanget og klargjør det

³¹ Flere av eksemplene har jeg hentet fra Baker (2004b: 264).

³² For øvrig har W. J. T. Mitchell omtalt Wittgenstein som «ikonoklast»: «When Wittgenstein warns us against the ‘pictures’ that ‘lay in our language’ [...], he is referring not only to the general lure of false models, but also to the lure of models that are false because they somehow ‘privilege the picture’ as the medium of consciousness and the repository of linguistic meaning» (1988: 362, 364).

«grunnlag av språk» hvor ordene, løst fra metafysikkens grep om dem, har mening. På den annen side har jeg vist at Waldrops utelukkede tredje og dets metaforer danner en tydelig kontrast til det Gordon Baker har omtalt som ledemotivet i Wittgensteins senfilosofi, nemlig søken etter klarhet (2004b: 22). Fra ståstedet på plenen synes det rimelig å tilskrive dette motivet til den filosofiske arkitekten, hvis overbevisninger «bygger et system, et byggverk», som avviser det skjulte, utpeker bilder som trusler mot klarhet og oversiktighet og som oppfatter «kvinnelig» tenkning i bilder som tegn på intellektuelt forfall. Jeg har forstått Waldrops omskrivninger som en invitasjon til å gjenlese Wittgenstein i lys av dem og antydnet at det filosofiske imaginæres typiske portrett av truende feminitet faktisk kan sies å spille en spesifikk rolle i Wittgensteins anstrengelser med å overvinne det som truer klargjøringsarbeidet.

Avslutningsvis vil jeg gripe tilbake til *A room of one's own* og det jeg karakteriserte som Waldrops annektering av plenen som Woolfs forteller ble vist bort fra. I tesen som forklarer at *Lawn of excluded middle* spiller på ideen om kvinnen som utelukket tredje, peker Waldrop på «the womb, the empty center of the woman's body» som en alternativ figur for dette 'tredje' (LEM 97). Det er fristende å sammenligne det tomme senterets figurering som *lawn*, et eget rom for det utelukkede tredje, med Woolfs forestilling om senteret som en revne, brist eller feil, *a flaw*, som viser seg i kvinners skriving. For kvinner, hevdet Woolf, innebar det å skrive en overskridelse av tausheten som hører sammen med feminin kyskhets og dydighet. Som Patricia Moran har gjort rede for, insisterer Woolf i *A room of one's own* på idealet om det hele og intakte verket som den litterære manifestasjonen av feminin kyskhets (Moran 1998: 109). Men, ettersom det å skrive for kvinner impliserer et *brudd* med kyskhets, er det hele og intakte verket et umulig ideal for kvinnelige forfattere.³³ I romaner skrevet av kvinner, hevder Woolf, manifesterer derfor forfatterens kyskhetsbrudd seg i teksten i form av en defekt eller en brist som ødelegger romanens strukturelle integritet. Bevisstheten om den kjønnete kroppen forvrenger den kvinnelige forfatterens «clear vision» (Woolf 1998: 96) og henleder oppmerksomheten hennes mot noe annet enn «the thing itself»:

[S]he was thinking of something other than the thing itself. Down comes her book upon our heads. There was a flaw in the centre of it. And I thought of all the women's novels that lie scattered, like small pock-marked apples in an orchard, about the

³³ «Throughout *A room of one's own* [...] the ideal of the 'whole and entire' work of art is at variance with Woolf's concomitant definition in the drafts of the work of art as precious jar. [...] [G]iven *A room of one's own*'s conviction that writing is akin to a rupture in chastity, women writers seem doomed to produce flawed and damaged work» (Moran 1998: 109).

second-hand book shops in London. It was the flaw in the centre that had rotted them (Woolf 1998: 97-7).

Som Moran har påpekt, anklager Woolf kvinners tekster for uunngåelig å innskrive «the flaw in the centre», den metaforiske revnen i jomfruhinnen. Den kvinnelige forfatterens kropp kommer i veien for arbeidet hennes og forårsaker defekte tekster (Moran 1998: 109). Med overskridelsen av den feminine kyskheden treffer kvinners tekster oss som syndige, råtnede, edenske epler.

Slik jeg forstår Waldrops bestemmelse av «the empty center of the woman's body» som metaforisk kjernepunkt for poetisk, alternativ meningsdannelse, bør den ikke oppfattes som en positiv revaluering av kvinners «flaws» i form av kjønnsforskjell og forstyrret «klarsyn».³⁴ Waldrops «lawn» danner snarere figuren for en meningsdannelse som *ikke* er underlagt arvesynd og «lov». I den sammenheng er det verdt å bemerke at Waldrop har tatt eksplisitt avstand fra ideen om feminine eller kvinnelige skrivemåter (2005d: 207-8) og at ordlyden i tesen om kvinnen som det utelukkede tredje er forbeholden: «*Lawn of excluded middle plays* with the idea of woman as the excluded middle. Women and, more particularly, the womb, the empty center of the woman's body, the locus of fertility» (97, min understrekning). Hennes feministiske omskrivninger i *Lawn of excluded middle* peker først og fremst på at kvinner kan ha særskilte historiske grunner til å interessere seg for den utopiske ideen om en meningsdannelse frigjort fra dagligspråkets brukshistorie. Med en annen av bokens figurer, «gap gardening» (*LEM* 55), befestes inntrykket av at det som dyrkes i diktet og på plenen ikke er mytologiske hager eller andre overleverte forestillinger, men tom- eller mellomrommets muligheter. Waldrops tomme sentre, enten det er kvinnekroppens eller diktets, har i motsetning til Woolfs ingen *gitt* mening, men framstår som åpne og ubestemte.

³⁴ Som Moran har påpekt, kom Woolf senere i forfatterskapet til å stille spørsmål ved sitt eget ideal om det hele og intakte. Se Moran 1998.

... nor till the poets among us can be
‘literalists of
the imagination’ – above
insolence and triviality and can present

for inspection, ‘imaginary gardens with real toads in them’, shall
we have
it.

Marianne Moore (2003: 135)

4. Bakgrunnen i fokus: *Reluctant gravities*

I forlengelsen av forrige kapittels avsluttende kommentar om syndige epler, skal vi se at *Reluctant gravities* (1999) tar opp spørsmålet om eplet og dets «habit of falling» (LEM 95) på ny. Tittelens nølende tyngdekrefter impliserer en opphevelse av vår vante måte å erfare verden på og et radikalt nytt verdensbilde. I et av diktene i trilogiens siste bok heter det om et eple at det faller «too far from the tree» (RG 140). At eplet ikke faller langt fra stammen, er som kjent et ordtak som fastslår at vi gjerne ikke kommer unna den arvelige bakgrunnen vår. Arvens byrde knyttes i *Reluctant gravities* til overleveringen av språket og settes på prøve i det jeg oppfatter som en undersøkelse av nyskapingens kår.

I *Reluctant gravities* har eplets fall mer med syndefallet enn med Newtons tyngdekraft å gjøre. Det er altså noen av den vestlige kulturens fundamentale Waldrop først og fremst retter oppmerksomheten mot. I tråd med forestillingen om språkets palimpsestkarakter peker hun i et essay på at språket blir overlevert med «infinite possibilities, infinite connections», men også med «its charge of the past» (2005c: 203-4). Språket legger føringer og former oss, «even while we help to construct it» (207). I *Reluctant gravities* vender Waldrop tilbake til den mytologiske hagen – selve Skapelsens *topos* – som en slags fortidens byrde («charge») i språket og kulturen. Samtidig som myten om Eden, Eva og eplet blir antydning å utgjøre grunnlaget i palimpsesten, skal vi se at Waldrop stiller spørsmål ved dette grunnlaget. Slik sett skriver hun seg inn i det Christine Froula har gjort rede for som en vedvarende kamp i litteraturen mot Genesis-myten «tyranni» (1988: 198). At Genesis-beretningen fortsatt er virkningsfull, er påtakelig hos en rekke av det 20. århundrets forfattere og tenkere, som Virginia Woolf, Clarice Lispector, Jacques Derrida og Harold Bloom, hevder Froula. «Tyranniet» hun viser til har opphav i Genesis-myten foreskriving av «a complex paradigm for the relationship between sexual difference and cultural creativity» (199). Som straff for Evas overskridelse av Guds lov og forbudet mot å spise fra Kunnskapens tre, ble kvinnen,

ifølge myten, ekskludert fra å ta del i menings- og kunnskapsproduksjon. Med det mytiske syndefallet ble kvinners kreativitet og skaperkraft innskrenket til reproduksjonens område, mens kulturen ble etablert som mannlig. Hos forfatterne Froula diskuterer viser mytens åk seg i en streben med «a rethinking of the very grounds of culture – a critique, dismantling, and rebuilding from the foundation up» (197, 217).

I essayet trekker Froula veksler på Harold Blooms bemerkelsesverdige diskusjon av måten «the presentness of the cultural past» hensetter oss i et slags fangenskap i kulturen på (Froula 1988: 201-203; Bloom 1984: 1). Med betegnelsen «faktisitet» setter Bloom ord på en tilstand der vi befinner oss «so far inside a tradition, or inside a way of representing [...] that only an enormous effort can make us aware of how reluctant we are to know our incarceration» (1984: 1). Tilstanden inntreffer idet myter eller figurer får status som fakta for oss ved at vi feilleser figurlig språk som bokstavelig (1). I *Reluctant gravities* blir byrden av Edens «faktisitet» på finurlig vis anskueliggjort i omskrivningen av noen bemerkninger fra Wittgensteins *Om visshet* (Über Gewissheit/On certainty, 1969). Her gjør Wittgenstein rede for dagligspråket som fundert i et system av overbevisninger som vi forholder oss til som sikre, til tross for at vi ikke er i stand til å begrunne dem. Overbevisningene danner «verdensbildet» vårt; den «nedarvede bakgrunn for hvordan jeg skiller mellom sant og usant» (OV § 94), de utgjør «reisverket for alle våre betraktninger» (OV § 211) og «et urokkelig fundament for språkspillene» (OV § 403). I en lesning av diktet «On Eden» skal vi se at Waldrop knytter Wittgensteins idé om «bakgrunnen» til Genesis-mytens overlevering. Når Waldrop her vender tilbake til den mytologiske hagen, framstår situasjonen som betraktelig mer komplisert enn i essayet «Thinking of follows» fra 1996, der hun fastslo at «[t]he language in which the poets move belongs as much to the mothers as to the fathers» (2005d: 208).

I det samme essayet tar Waldrop avstand fra den franske psykoanalytiker Jacques Lacans teoretisering av fallosens privilegerte posisjon innenfor den symbolske ordenen (2005d: 207). Etter å ha lest «On Eden» kommenterer jeg «Meditation on certainty», som jeg leser som en kritisk parodi på den lacanske forståelsen av fallosen som transcendental signifikant, og som et forsøk på å sette «bakgrunnen» i bevegelse. Avslutningsvis griper jeg tilbake til Blooms begrep om faktisitet for å presisere hva som står på spill i dette forsøket. Aller først vil jeg introdusere trilogiens siste bok med en diskusjon av dens prolog og oppbygning.

Rotløse stemmer. Sikkert grunnlag

I åtte korte prosaavsnitt reflekterer prologen «Two voices» over poetisk stemme.

Refleksjonen er både generell og knyttet til «to stemmer» som opptrer i boken. «2 voices» er for øvrig tittelen på noen prosadikt i *The ground is the only figure* (1997), en notatbok skrevet på bestilling fra danske Brøndum forlag,³⁵ og som inneholder tidlige versjoner av flere passasjer i *Reluctant gravities*. Om *The ground is the only figure* har Waldrop forklart at notatarbeidet, som hun tidligere hadde sett på som en *bakgrunn* for diktskrivingen, med denne boken ble «figur». Erfaringen med å gjøre figur av bakgrunnen i en slik forstand åpnet for en mer generell problematisering av «the question of what is figure, what is ground, and what is their relation» (2005e: 214-15). I *Reluctant gravities* dreier dette spørsmålet seg om en helt bestemt og kompleks problemstilling. Før jeg vender tilbake til prologen og spørsmålet om «bakgrunnen», vil jeg gi en presentasjon av bokens oppbygning.

Prologens «two voices» kommer i boken til orde gjennom 24 nummererte samtaler («Conversation 1» etc.) med titler som angir samtalenes temaer, for eksempel «On the horizontal», «On thirds», «On between» og «On childhood». Hver samtale består av fire korte prosaavsnitt som danner replikker, slik at de to stemmene, «she» og «he», har to replikker i hver samtale. Serien av samtaler er inndelt i seks nummererte avdelinger. Mellom disse avdelingene finner vi unummererte mellomspill (*interludes*), som består av tre elementer: en sang og en meditasjon (over temaer som «the indefinite», «certainty» og «fact») etterfulgt av nok en sang. Mens sangene framstår som korte lyriske dikt, inndelt i strofer, består hver meditasjon vekselvis av korte prosaavsnitt og fragmenter.

Det indikeres på flere måter at samtalerne i *Reluctant gravities* er ordnet i et temporalt forløp, fra «Conversation 1», som framstår som en slags fødselsscene, til den siste avdelingens samtaler om «slowing», aging» og «the millennium». Også sangene danner en temporal sekvens, antydnet ved motivet «a white jug of flowers» i den første sangen og observasjonen «the water in the jug evaporated» i den siste (117, 184). Meditasjonene inngår derimot ikke i noen utvikling og bryter tilsynelatende ut av den løpende strukturen.

Christine Hume har beskrevet komposisjonen av *Reluctant gravities* som «a highly structured prosimetry» og hevdet at denne struktureringen gir uttrykk for Waldrops «search for form and pattern – biological, social, and linguistic» (2000: 96).³⁶ Slik jeg ser det, preges boken både på komposisjons- og innholdsplanet snarere av en *konflikt* mellom slike «mønstre» på den ene siden og fristilte eller løsrevne elementer på den andre.

³⁵ *Grunden er den eneste figur* (1997).

³⁶ Et prosimetry er en tekst som veksler mellom vers og prosa.

Spenningsforholdet mellom fragment og flyt, som jeg hevdet at særpreger Waldrops bruk av serieformen, får i trilogiens siste bok karakter av en temporal konflikt mellom tidløsheten som kan assosieres med det fragmentariske og den kontinuerlige utviklingen assosiert med flyt. Som vi skal se har denne dynamikken en interessant parallell i Wittgensteins *Om visshet*, hvor relasjonen mellom språkspillene og spillenes «fundament» skildres som et forhold mellom det «flytende», som befinner seg i løpende forandring, og det «stivnede», som ligger fast.

Det springende punktet i prologens behandling av poetisk stemme er kontrasteringen av to ulike former for meningsdannelse. I et av avsnittene knyttes det an til en passasje hos Wittgenstein:

[...] In a play [...] the sentences would be explained by their placement on stage. We would not ask an actress what anguish her lines add up to. She would not worry what her voice touches, would let it spill over the audience, aiming beyond the folds of the curtain, at the point in the distance called the meaning of the play. (103)

Waldrop omskriver her en av Wittgensteins bemerkninger i *Last writings on the philosophy of psychology*, hvor han hevder at framføring av skuespill er det som best eksemplifiserer at dagligspråket er meningsbærende i kraft av sin kontekstuelle forankring: «The contexts of a sentence are best portrayed in a play. Therefore the best example for a sentence is a quotation from a play. And whoever asks a person in a play what he's experiencing when he's speaking?» (Wittgenstein 1992: 38). Når vi overværer oppføringer av skuespill, er det innlysende for oss at replikkens mening ikke har opphav i skuespillerens indre, men snarere gis av den åpent tilgjengelige sammenhengen som skuespillet etablerer. Dagligspråklig mening er imidlertid ikke bare forankret i en slik umiddelbar sammenheng, men også i et fundament av mer grunnleggende overbevisninger, som jeg viste til innledningsvis. Ifølge Wittgenstein kan nemlig ikke språkspillet *begynne i tvil*. Dette forklarer han med at hvis barnet umiddelbart skulle tvile på det en lærer det, ville det ikke kunne lære visse språkspill (OV § 283).³⁷ Et grunnlag av sikre overbevisninger må dermed danne forutsetningen for meningsfulle språkspill: «Selve tvil-spillet forutsetter allerede visshet» (OV § 115).

Waldrop kontrasterer slik språkbruk – der meningen har sikker forankring – med en annen form for språkbruk:

³⁷ Når et barn «lærer at det er et skap på rommet, så lærer man det ikke å tvile på om det det senere ser, fremdeles er et skap eller bare en form for kulisser. Akkurat som man lærer en bestemt grunnform i skriving og så varierer denne senere, slik lærer man først det stabile ved tingene som en norm, som så ligger under for endringer» (OV §§ 472-3).

Voices, planted on the page, do not ripen or bear fruit. *Here placement does not explain*, but cultivates the vacancy between them. The voices pause, start over. *Gap gardening* which, moved inward from the right margin, suspends time. The suspension sets, is set, in type, in columns that precipitate false memories of garden, vineyard, trellis. (103, min kursivering)

Waldrop gjenopptar her hagebrukmotivet fra *Lawn of excluded middle*, med «gap gardening» som figur for diktets særskilte form for meningsproduksjon. Når hun skriver om stemmer «planted on the page», henviser hun altså ikke til skriftspråk generelt, men til *poetisk* språk. Når det gjelder stemmene på boksiden – den poetiske skriften, er det vanskelig å etablere en entydig kontekst for ytringene: «Here placement does not explain, but cultivates the vacancy between them». I diktet er det ikke åpenbart hvem som snakker, hva som er ytringens tid og sted og hvem stemmene henvender seg til.

På denne måten leder prologen leserens oppmerksomhet til det man kunne kalle den moderne poesiers paradoksale grunnlag i en form for tvil eller uvisshet. Som William Waters har påpekt, er en viss frigjøring fra kontekst et grunnleggende kjennetegn ved det vi i dag forstår som poesi (2003: 9). Waters ser dette i sammenheng med poesiers historie som en historie om løsrivelser: poesiers løsrivelse fra sangen, stemmens løsrivelse fra talen, skriftens løsrivelse fra stemmen (10). Det vi som lesere gjerne erfarer som poesiers «*désancrage*, or ‘uprootedness’» er en effekt av dens usikre kontekstuelle bakgrunn (7-8). Poesi iscenesetter altså ingen entydig kommunikasjonssammenheng, men snarere «a chronic hesitation, a faltering between monologue and dialogue, between ‘talking about’ and ‘talking to’, third and second person, indifference to interlocutors and the yearning to have one» (8).

Det er nettopp i det uavklarte rommet som Waters beskriver at prologen plasserer de to «stemmene på siden». Mens dagligspråket ifølge Wittgenstein *ikke* kan begynne i tvil, gjør altså *Reluctant gravities* nettopp det. Slik åpner prologen:

Two voices on a page. Or is it one? Now turning in on themselves, back into fiber and leaf, now branching into sequence, consequence, public works projects or discord. Now touching, now trapped in frames without dialog box. Both tentative, as if poring over old inscriptions [...]. (103)

Den spørrende modusen kretser om den poetiske stemmens manglende forankring. Vi kan også legge merke til at de to stemmenes usikkerhet og nøling knyttes til gamle påskrifter, noe som vekker assosiasjoner til palimpsest: «Both tentative, as if poring over old inscriptions». Prologen inneholder flere henvisninger til en uvis fortid. Poesiers «gap gardening» opphever angivelig tiden («suspends time»), noe som igjen knyttes til en slags sementering av falske

minner i teksten: «The suspension sets, is set, in type, in columns that precipitate false memories of garden, vineyard, trellis».

Forekomsten av motiver og bilder knyttet til «gardening» er påfallende: «Voices, *planted on the page, do not ripen or bear fruit*». Plantingen av stemmer på baksiden «*cultivates the vacancy between them*», mens de falske minnene dreier seg om «*garden, vineyard, trellis*» (min kursivering). Sammen med hentydningene til falske minner, vekker hagefiguren assosiasjoner til den mytologiske hagen, altså til Edens tapte paradiset. Prologen synes altså å peke på den mytologiske hagen som bunnfelt eller sedimentert i (jf. «precipitate») teksten. Er diktets stemmer altså likevel forankret i en overlevert «bakgrunn»? Hentydningene til et mytologisk sediment i teksten, som stemmene er plantet i, synes å indikere noe slikt.

Prologen peker slik ut noen konfliktfylte «mellomrom» mellom de poetiske stemmenes prinsipielle rotløshet, diktets mytologiske sediment og dagligspråkets sikre bakgrunn. Samtalen og meditasjonen jeg skal presentere lesninger av om et øyeblikk, reflekterer videre over disse motsetningene.

Ut av Eden?

I det siste diktet i *Lawn of excluded middle* skildres dagligspråket som et slags gravitasjonsfelt. A.S. Eddingtons *The nature of the physical world*, en populærvitenskapelig framstilling av relativitetsteorien og den moderne fysikkens verdensbilde, er en av kildetekstene i boken. Med Newtons flate univers, påpeker Eddington, «apples would seem to have a perplexing habit of falling» (1928: 118, 112). Relativitetsteorien avløser dette bildet med en modell av universet som «a curvature of space and time» (115). I *Lawn of excluded middle* antydes dagligspråket å holde eplet «in the habit of falling» til tross for at det Newtonske verdensbildet er tilbakevist: «everyday language is using all its vigor to keep the apple in the habit of falling though the curve of the world no longer fits our flat feet and matter's become too porous to place them on» (LEM 95). Et annet dikt i boken fastslår at «Everything in our universe curves back to the apple» (LEM 63). Waldrop synes altså å peke på eplet som et sentrum i vårt hverdagslige univers av representasjoner. Samtidig har vi sett at både diktningen og de poetologiske essayene hennes stiller spørsmål ved senterets status som kilde til mening, som når hun et sted, i forlengelsen av noen observasjoner om Edmond Jabès' diktning, konstaterer at «The story is not given. [...] The center is empty» (2002: 24). Spørsmålet om senteret knyttes her til forestillingen om overlevert mening eller om ideen om fortellingen som allerede fortalt.

En problematisering av senteret finner vi også i omskrivningene av *Om visshet*. Her synes eplet, som alt i universet «krummer seg tilbake til», å inngå i det Wittgenstein beskriver som en nedarvet bakgrunn for språkspillene våre. Lokaliseringen av eplet i bakgrunnen danner et utgangspunkt for Waldrops undersøkelse av de to motstridende forestillingene om denne bakgrunnen: På den ene side, forestillingen om bakgrunnen som et fastlagt fundament for språket og kulturen (alt krummer seg tilbake til eplet). På den annen side, forestillingen om bakgrunnen som foranderlig og skiftende («The story is not given. [...] The center is empty»).

I samtalen «On Eden» (RG 123-4) tematiseres dette spenningsforholdet. Her står eplet i sentrum som det symbolske objektet vi i den vestlige kulturen, i forlengelsen av den bibelske beretningen om Eva og eplet, organiserer både nytelsen, begjæret og retten til kunnskap rundt. Som de andre samtalen i *Reluctant gravities* framstår ikke «On Eden» som noen alminnelig dialog, det er ikke åpenbart hvordan replikkene henger sammen. Jeg siterer samtalen i sin helhet:

Unreachable, she says, left of the left margin. A moment suspended. As if it didn't apply, didn't invite to bite the apple. Garden caught as in amber by an extra gravitational force. A sphere with curved surfaces that seem flat and endless. Though it may crack. Sprung reason, hinge or nail.

Even a bold garden, he says, is already wistful. Like the bison of the cave paintings, the phallic African gods, the frescos found in Pompeii. As if we could step into an image of what we have lost. Tight fit of pine and apple trees in turf studded with a fine fickleness of morning glories. We're not eagles soaring above, leaving every leaf as it is, but at least we don't fear flying with the sparrows. And multitudes of insects. The explicit sun, or maybe inherent wear, occults our act, and we fall back into the old tale.

Time, she says, on all sides. Without shore. We drown if we set foot in it, though we're bound to. As incurably as proton and neutron are bound to the dim world of the nucleus. And once we learn to breathe in the crash of water desire rushes in, takes hold of our smallest gesture as of a sail. But at the edge of the picture we fall. And are born. In all directions.

A common nucleus, he says, but different numbers of double binds. The earth soaks up semen without drawing conclusions. A gloved finger says touch me and touch me not. But who could live among ornaments wrought by abstinence? Who could be so thorough? (RG 123-4)

Samtalen åpner med beskrivelsen av en imaginær tilbakevending til den mytologiske hagen. Hélène Cixous har skrevet om slike tilbakevendinger, om det å stille seg foran eplet som Eva før hun lot seg friste, som en måte å *gjenreise* spørsmålet om nytelse, erkjennelse og loven på:

«Det dreier seg om eplet: Spiser man det eller ikke?» (1996: 84). Ifølge Cixous foregår «enhver inntreden i livet [...] *foran Eplet*», foran det synlige begjærsubjektet og guds usynlige lov (84-5). I «On Eden» synes den ene stemmen å leke med ideen om en ny og annerledes inntreden i livet; hun forestiller seg at øyeblikket for Evas eplebitt aldri inntraff: «A moment suspended. As if it didn't apply, didn't invite to bite the apple». Edens hage skrives ut av tiden: «Garden caught as in amber by an extra gravitational force. A sphere with curved surfaces that seem flat and endless». Hagen innkapsles i rav, som et fossil, og historien kan begynne på en annen måte enn med eplet. Heller enn å forstå fabuleringen som en lengsel etter uskyld, kan den leses som en fantasi om frigjøring fra eplet som sentrum i forestillingene vi har om nytelse og kunnskap.

Den kuriøse sammenstillingen «Sprung reason, hinge or nail» skaper ytterligere assosiasjoner til frigjøring og sprukne fundamenter. Mens «sprung hinge» i dagligspråket betegner et fjæret hengsle, synes Waldrop her, ved å sidestille «hinge» med «reason», å spille på Wittgensteins *hengsle*-metafor («hinge» i den engelske oversettelsen) i *Om visshet*. Wittgenstein bruker denne metaforen for å beskrive en type setninger som han hevder er «unntatt fra tvil», setninger som «likksom er som hengsler» som alle overbevisningene våre «beveger seg på»: «Dersom jeg vil at døren skal kunne svinges, må hengslene stå fast» (OV §§ 341, 343). Hengslesetningene inngår i *bakgrunnen* som danner det faste fundamentet for språkbruken. Ordet «sprung», som sammen med «hinge» altså betegner et alminnelig hengsle, kan også fungere som adjektivisk partisipp av verbet «spring», med betydningene «cracked, split» («Sprung», 2004). Ordet kan altså leses som synonym til det foranstående «crack». Som et spill på Wittgensteins metafor danner «sprung [...] hinge», i en slik forstand, et bilde på et grunnlag som slår sprekker eller, eventuelt, antar en viss fjæring og fleksibilitet (jf. fjærhengsle). Den lekende assosiasjonen fra «sprung reason» til «hinge» og «nail» (kanskje via «hinge nail», som er engelsk for «hengslefest»), kan oppfattes som en komisk radbrekking av Wittgensteins transcendentale «hengsler».

I fortsettelsen av samtalen synes «han», på sin side, å avvise den utopiske lengslen som en slags ubønhørlig melankoli («Even a bold garden, he says, is already wistful»). Han antyder at det gir lite mening å ville korrigere «bildet» av det tapte, enten det gjelder mytologisk uskyld, «the bison of the cave paintings» eller «the frescos found in Pompeii»: «As if we could step into an image of what we have lost». Slik overskridelse avvises til fordel for noe mer jordnært og alminnelig: «We're not eagles soaring above, leaving every leaf as it is, but at least we don't fear flying with the sparrows». Menneskenes sannhetssøking har imidlertid karakter av et sisyfosarbeid: «The explicit sun, or maybe inherent wear, occults our

act, and we fall back into the old tale». Hennes tilbakevending til tiden og stedet «foran» eplet framstår på sin side som et forsøk på å unnsnippe nettopp «the old tale». Unnslippelsen skildres imidlertid ikke bare som utopisk («Unreachable»), men også som lokalisert *utenfor* teksten («[...] left of the left margin»). Teksten antydes slik sett å være merket av den gamle fortellingen, «fabelen som man aldri kommer ut av», som Cixous skriver om den edenske myten (1996: 87).

I sin siste replikk skildrer «hun» tiden som en romlig størrelse, mytisk og ahistorisk: «Time, she says, on all sides. Without shore». Å tre inn i tiden og i dødeligheten er en og samme bevegelse: «We drown if we set foot in it, though we're bound to». Også begjæret skildres som en slik ytre og styrende størrelse, en form for skjebne: «And once we learn to breathe in the crash of water desire rushes in, takes hold of our smallest gesture as of a sail». Siden replikken faller i en samtale om Eden, synes det rimelig å se disse beskrivelsene i sammenheng med begjærets, tidens og dødens mytologiske opphav i syndefallet. Stemmen peker imidlertid på muligheten for et annet fall, et *bortfall* fra mytens grep om oss – den er bare et av bildene som holder oss fanget: «But at the edge of the picture we fall».

I diktet henger forestillingen om et fall fra bildet sammen med at setningen stykkes opp av punktum, noe som gir hvert ledd ekstra tyngde: «But at the edge of the picture we fall. And are born. In all directions». Waldrops «contradictory impulses toward fragment and flow» kan her sies å komme til uttrykk på mikronivå. Måten tegnsettingen bryter opp setningens lineære forløp på, synes å henge sammen med en åpning for bevegelse «in all directions». Denne åpenheten registreres som mellomrom i diktets tross alt rette linje. Det er fristende å hevde at det i første omgang utopiske øyeblikket utenfor både tiden og teksten («Unreachable [...] A moment suspended») her faktisk blir innskrevet i teksten, noe som kan knyttes til gjenfødelsens («And are born») nye tid.

Også i diktets siste replikk synes han å problematisere hennes ønske om frigjøring fra eplets «byrde», et fall «in all directions». Han griper her tak i hennes sammenligning av vårt «bånd» til tiden med protoner og nøytroners binding til «the dim world of the nucleus». Han spiller på likheten mellom «double bond», som i kjemien betegner en dobbeltbinding mellom atomer, og «double bind», en betegnelse fra psykologien på et uløselig dilemma, særlig knyttet til situasjoner der det meddeles motstridende budskap: «A gloved finger says touch me and touch me not». Siden replikken faller i en samtale om Eden er det nærliggende å se den felles kjernen han viser til («A common nucleus») i sammenheng med det edenske eplet. Eplets motstridende budskap (spis meg/spis meg ikke) kunne i hvert fall tenkes å sette oss i en «double bind». Til tross for en felles kerne havner tilsynelatende noen i flere slike uløselige

dilemmaer enn andre («different numbers of double binds»). Hennes vilje til å falle i alle retninger synes da også sterkere enn hans – det er grunn til å tro at hun oppfatter eplets dilemma som mer tyngende.

Bakgrunn og figur

I samtalen om Eden har vi sett Waldrop skrive bakgrunnen – Wittgensteins hengslesetninger – sammen med forestillingen om arvesynden. Om denne samtalen ikke utgjør noen *double bind*-situasjon i streng forstand, stiller den i hvert fall leseren overfor motstridende «budskap» om kjernen, senteret og eplet. Mens fiksjonens *som om* («As if it didn't apply, didn't invite to bite the apple») hos den ene stemmen pekte mot en ny tid, hentet den andre stemmen oss, med en tilsvarende vending («As if we could step into an image of what we have lost»), tvert imot tilbake til «the old tale». Diktet gir slik sett ikke noe entydig bilde av bakgrunnens føringer. Hos Wittgenstein skildres nedarvingen av bakgrunnen uten noen slik ambivalens. Det er verdt å se litt nærmere på rollen bakgrunnen spiller i *Om visshet*, før jeg kommenterer måten Waldrop *setter den i bevegelse* på i «Meditation on certainty».

Wittgenstein hevder altså at det finnes en type setninger som, fordi det ikke gir mening å betvile dem, fungerer som selve fundamentet for språkbruken vår. I filosofien omtales disse setningene gjerne som *common sense*-setninger. «Jorda eksisterte lenge før jeg ble født», «katter vokser ikke på trær» og «her er en hånd, og her er en annen», er eksempler på slike. I *Om visshet* angriper Wittgenstein noen argumenter for at slike setninger er empiriske sannheter som utgjør sikker, beviselig viten. Ifølge Wittgenstein gir det nemlig ikke mening å hevde at «jeg vet» at jorda eksisterte før jeg ble født, siden påstanden er hevet over enhver tvil (OV § 341). Slik bruk av uttrykket «jeg vet» er ikke i tråd med måten vi bruker det på i dagligspråket, hvor vi i prinsippet kan oppgi grunner for det vi sier vi vet (Glock 1996: 77). Når vi likevel forholder oss til slike setninger som sikre, har det å gjøre med rollen de spiller som selve fundamentet for hele det systemet av setninger som utgjør språket. Som nevnt beskriver Wittgenstein disse setningenes funksjon med hengslemetaforen: «[S]pørsmålene vi stiller og *tvilen* vår beror på det at visse setninger er unntatt fra tvil, og at de liksom er som hengsler som de førstnevnte beveger seg på. [...] Dersom jeg vil at døren skal kunne svinges, må hengslene stå fast» (OV §§ 341, 343). De såkalte hengslesetningene er del av det «verdensbildet» som språkbrukere arver: «[V]erdensbildet mitt har jeg ikke fordi jeg har overbevist meg om riktigheten av det, og heller ikke fordi jeg er overbevist om riktigheten av det. Derimot er det min nedarvede bakgrunn for hvordan jeg skiller mellom sant og usant» (OV § 94). At vi tar bakgrunnen for gitt, er en forutsetning for at språkspillene skal kunne

spilles. Og siden de er hevet over enhver tvil, legger vi knapt merke til setningene i bakgrunnen: «De ligger utenfor det sporet hvor granskningen beveger seg» (OV § 88).

I forlengelsen av disse påstandene tyr Wittgenstein til noen metaforer når han skal utrede forholdet mellom bakgrunnen og språkspillene. Forholdet mellom språkspill og bakgrunn har ifølge Wittgenstein en analogi i forholdet mellom elva og elveleiet. Både den «stivnede» bakgrunnen og de «flytende» setningene kan, som elva og elveleiet, endre form over tid – forholdet er fleksibelt og foranderlig. Jeg gjengir den engelske oversettelsen ettersom Waldrop siterer fra disse bemerkningene:

It might be imagined that some propositions, of the form of empirical propositions, were hardened and functioned as channels for such empirical propositions as were not hardened but fluid; and that this relation altered with time, in that fluid propositions hardened, and hard ones became fluid. (OC § 96)

[T]he river-bed of thought may shift. But I distinguish between the movement of the waters of the river and the shift of the bed itself; though there is no sharp division of the one from the other. (OC § 97)

Waldrop siterer fra disse bemerkningene i «Meditation on certainty». Først kan jeg bemerke at Waldrops bruk av meditasjonen, og plasseringen av den som et mellomspill («interlude») i serien av samtaler, umiddelbart vekker assosiasjoner til tilbaketrekning, introspeksjon og ettertanke. Northrop Frye har omtalt poetisk meditasjon som en type diktning der poeten vender seg bort fra den løpende erfaringen og overfører en *annen* type erfaring på den (1985: 33). Også Waldrops meditasjoner bryter kontinuiteten som samtalene tilsynelatende utfolder seg i og danner en slags pauser. Replikkvexlingene mellom han og henne opphører til fordel for en mediterende stemme.

«Meditation on certainty» tar utgangspunkt i Wittgensteins forestilling om stivnede setninger (*hardened propositions*), bildet han bruker om setningene som danner bakgrunnen for språkspillene og legger premissene for hvilke spill som kan spilles (OC § 96). I Waldrops versjon – meditasjonens overføring av en «annen» type erfaring på det hverdagslige – antar de stivnede setningene karakter av noe fallisk. Meditasjonen veksler mellom korte prosapassasjer og fragmentariske tolinjere. Teksten innledes slik:

The more a proposition hardens its glassy simplicity tilts all fluids away from the body, all thoughts into sudden white. A paralyzing excess of focus, and you know you'll never marry.

a third
to be excluded

Det er unektelig nokså komisk når Waldrop i den siterte prosapassasjen lar en metafor for dagligspråkets fastlagte betingelser smelte sammen med beskrivelsen av en alminnelig seksuell utløsning. Setningens tilstiving lignes med erigering. Denne forskyvningen i betydning forsterkes ved at ordet «proposition» også kan bety noe i retning av «uanstendig forslag»: «A proposal or invitation to engage in sexual activity, esp. of a casual or illicit nature» («Proposition», 2004). I omskrivningen kommer altså en av bakgrunnens stivnende proposisjoner til syne i form av en erigert penis: «The more a proposition hardens its glassy simplicity tilts all fluids away from the body ...».

Det er fristende å lese omskrivningen som et spill på forestillingen om at det er fallosen som innehar hovedrollen i «bakgrunnen», som leverandør av premisser for hvilke språkspill som (kan) spilles. Ideen ble kanskje mest uttrykkelig formulert med Jacques Lacans innflytelsesrike bestemmelse av fallosen som en slags transcendental signifikant, altså som selve forutsetningen for mening (Lacan 2002: 275). Waldrops omskrivning kan slik sett sies å peke på kjønnsforskjellens betydning i verdensbildet som ligger til grunn for måtene vi snakker og handler på. Men, mens vi har sett at Wittgenstein forestiller seg («It might be imagined ...») forholdet mellom det stivnede og det flytende – bakgrunnen og språkspillene – som fleksibelt og foranderlig, framstår det stivnede som dominerende i Waldrops versjon. Det flytende søles bort: Det tilstivnendes «glassy simplicity tilts all fluids away from the body».

Fragmentet som følger kan leses i forlengelsen av denne «proposisjonen». Når bakgrunnen legges fast, blir samtidig noe ekskludert fra det vi regner til det meningsfulle: «a third / to be excluded». Bakgrunnen framstår paradoksalt nok i «excess of focus ...» – den utelukker det «tredje». Grunnen blir tilsynelatende «den eneste figur»: Bakgrunnens tilstivnende «proposition» trenger seg på i all sin entydighet og blottes i form av en penis.

For å utrede dette spillet på den transcendentale fallosen som en hverdagslig penis vil jeg skjele til Toril Mois kommentarer til noe jeg oppfatter som et svært interessant tilfelle av sammenblanding av bokstav og figur. Moi har nemlig påpekt at det i lacansk psykoanalyse eksisterer et tabu mot å sammenblende fallos og penis (2004: 851). Tabuet mot sammenblanding har opphav i Lacans teoretisering av relasjonen mellom subjektets anatomiske kjønn og subjektets symbolske posisjon i forhold til fallos. Ifølge Lacan er denne relasjonen arbitrær. Han hevder at det ikke eksisterer noen nødvendig forbindelse mellom anatomisk penis og symbolsk fallos (851). Dermed oppstår spørsmålet om hvorfor det nettopp er fallosen som får rollen som transcendental signifikant. Moi peker faktisk på tilbøyeligheter hos Lacan så vel som hos etterfølgerne hans til å framstille den symbolske fallosen *som* en

anatomisk penis – til tross for «tabuet». Forbudets rigiditet synes altså å skjule en mer grunnleggende forvirring med hensyn til forholdet mellom mannens privilegerte status i samfunnet og ideen om fallosens, og den symbolske maskulinitetens, privilegerte status i språket (eller mer presist, i den såkalte symbolske ordenen). Én måte å forholde seg til denne uklare distinksjonen på er, som Moi skriver med henvisning til Jane Gallop, å ta den som «a plea for confusion» (857). For Gallop innebærer dette å anerkjenne forvirringen som konstruktiv, ettersom den kan åpne for omvurdering av kategoriene som ligger til grunn for den.³⁸

I denne sammenheng er det på sin plass å bemerke at Waldrop i et essay publisert tre år før *Reluctant gravities* skrev om Lacans teoretisering av språket og «det symbolske» at «Lacan is preposterous in imposing his phallic cult on the signifier. And he is in bad faith when he claims gender neutrality» (2005d: 207). Med dette i mente virker det desto mer plausibelt at Waldrops meditasjon i en eller annen forstand spiller på lacansk teori som innbegrepet av forestillingene om kjønnsforskjell og kulturell autoritet som genesismyten, ifølge Froula, legitimerer (1988: 198).

Filosofen Peter Osborne skriver følgende om fallosens kontradiktoriske status i lacansk teoridannelse:

[The phallus] is at once the penis and not the penis. It is the transcendental ground of the meaning of something from which it derives. Once this is recognized, however, its transcendental status is undermined, appearing, instead, as merely *quasi*-transcendental, sustained in its transcendental function only by the hegemony of a particular imaginary (the idealized penis). (1995: 87)

Legg merke til tautologien: «It is the transcendental ground of the meaning of something from which it derives». Som Osborne påpeker, vil en anerkjennelse av denne tautologiske strukturen innebære at grunnlagets transcendentale karakter undergraves, slik at det i stedet framstår som «liksom-transcendentalt», opprettholdt i sin transcendentale funksjon av et partikulært, hegemonisk – men dermed også *foranderlig* – imaginære.

Hva innebærer dette for lesningen av Waldrops meditasjon? I lys av teoriens usikre distinksjon mellom penis og fallos – bokstav og figur – kan vi nå lese Waldrops omskriving av Wittgensteins stivnede proposisjoner som en dveling ved denne formen for språkforvirring (som ikke er innskrenket til lacansk teoridannelse). Glidningen mellom Wittgensteins stivnede proposisjoner og – via Lacans fallos – den bokstavelige penis setter forholdet mellom

³⁸ Se også Gallop (1988). For ordens skyld bør jeg legge til at Moi, selv om hun etter eget utsagn er sympatisk innstilt til Gallops analyse, ikke finner den helt tilfredsstillende. Mois feministiske anliggende er å imøtegå psykoanalytisk teoretisering av femininitet og kjønnsforskjell.

bakgrunn og hverdagslig mening i spill som et forhold mellom figur og bokstav. Gjennom denne glidningen synes diktet å reise spørsmål både ved bakgrunnens transcendentale karakter (er fallosen egentlig bare en hverdagslig penis?) og ved det hverdagsliges karakter av å være intimt og hjemlig (er det noe symbolsk ved penisen? er den noe mer enn en penis?). Som en slags komisk iscenesettelse av eller parodi over det lacanske temaet, kan meditasjonen leses som en implisitt kritikk av det hegemoniske imaginære Osborne henviste til.

For å underbygge lesningen av diktet som en slags parodi over Lacan, er det verdt å bemerke at Lacan i sin redegjørelse for hvorfor nettopp fallosen er «the privileged signifier» skriver: «One could say that this signifier is chosen as the most salient of what can be grasped in sexual intercourse [*copulation*] as real, as well as the most symbolic, in the literal (typographical) sense of the term, since it is equivalent in intercourse to the (logical) copula» (2002: 277). Diktets stivnende proposisjon har på sin side ingen slik «koblende» funksjon. Snarere etterlater den de involverte i en følelse av fremmedgjorthet («you know you'll never marry»). Kontrasten til den lacanske kopulaen er enda tydeligere i *Lawn of excluded middle*, der det henvises til «an ultimate gap, as between two people, that not even a penis can bridge» (LEM 84).

Mot slutten av teksten synes det mediterende subjektet i det hele tatt å *dyrke* forvirringen. I meditasjonens fjerde og nest siste prosapassasje heter det:

This wider lens restores confusion, fingerprints and weeds. Relations alter. Not just the river, the bed, too, shifts. Your mother takes a lover. Slow oscillation of lips, as between hide and seek, magnetic and field. [...] (135)

Med dette siste avsnittet inviteres vi igjen til å se diktets «gap gardening» som dyrking av glidninger og forskyvninger: «This wider lens restores confusion ...». Det selvrefererende «This» antyder at poesien bredere innstilling bidrar til å gjeninnføre forvirring og mangetydighet. Mening antar flertallsform: «The words come to their senses» (135). Også omskrivingen av Wittgensteins elvebilde forrykker på komisk vis forholdet mellom bakgrunn og hverdagslig mening: Waldrop spiller på de henholdsvis hverdagslige og bokstavelige betydningene av «relations» og «bed». Mens det at «the river-bed ... may shift» hos Wittgenstein innebærer at bakgrunnen i prinsippet er foranderlig, spiller Waldrops «the bed, too, shifts» på den bokstavelige betydningen «skifte seng»: «Your mother takes a lover». Akkurat som i den stivnende proposisjonens tilfelle, skyver Waldrop her Wittgensteins beskrivelser av bakgrunnen inn i konteksten av hverdagslige erotiske affærer. Disse parodiske forskyvningene, og måten de dessuten «restore[...] confusion» på, kan kanskje sies å sette den

angivelig faste bakgrunnen i en viss bevegelse, i alle fall innenfor diktet. Både med omskrivningen av bakgrunnens stivnende proposisjon til en erigert penis og av bakgrunnens elveleie til en løs forbindelse («the bed, too, shifts. Your mother takes a lover») får bakgrunnen karakter av noe flyktig.

Slik meditasjonens «proposition» utløste paralyse snarere enn lystig samkvem, kulminerer ikke den meditative erfaringens intensitet i noe sjangertypisk «moment of illumination» (Martz 1954: 330). Tekstens poetiske forløsning er her av en helt annen karakter. Tittelens «certainty», Wittgensteins stivnede setninger, gir etter for en dyrking av forvirringen knyttet til ordenes glidende «senses». En forvirret og tvilende innstilling synes nå å prege verdensbildet: «Doubt, sometimes called world. It spills your heart» (135).

Bakgrunnens faktisitet. Oppsummering og avsluttende kommentar

Med dette er vi tilbake ved diktenes utgangspunkt, nemlig den poetiske stemmens «grunnlag» i tvil. I lesningene mine har jeg sett Waldrop spille poesiens «kroniske nøling» (Waters) ut mot Wittgensteins forestilling om dagligspråkets sikre fundament eller bakgrunn. Omskrivningene syntes slik sett å trekke i tvil det som for Wittgenstein ikke lar seg betvile. David G. Stern har hevdet at Wittgensteins bildebruk i avsnittene fra *Om visshet* som jeg har kommentert, kan ses i sammenheng med hans oppfatning om «verdensbildet» som mytisk (1995: 189). Wittgenstein hevdet nemlig om setningene som beskriver verdensbildet og den nedarvede bakgrunnen at de «kunne tilhøre en type mytologi» (OV § 95). Verdensbildet er mytologisk i kraft av å være et *ubegrunnet* grunnlag for overbevisningene våre, altså et grunnlag vi tar for gitt. Beskrivelsen av bakgrunnen som mytologisk synes dessuten å hentyde til noe tidløst. I hvert fall framstår forandringens horisont som uoverskuelig når Wittgenstein skriver om verdensbildet at «[d]et gir nå våre betraktninger, våre granskninger, sin form. En gang var dette kanskje omstridt. Men det har kanskje hørt til *reisverket* for alle våre betraktninger i ualminnelige tider» (OV § 211).³⁹ I *Reluctant gravities* har jeg sett Waldrop gi Wittgensteins spekulative «en type mytologi» et bestemt innhold i form av myten om Eden. Myten ble her framstilt som selve grunnlaget i palimpsesten og, gjennom omskrivningene av *Om visshet*, som bakgrunnen språkspillene er fundert i. Gjennom de edenske motivene ble Wittgensteins transcendentale bakgrunn knyttet til en kjønnsproblematikk.

Spørsmålet om kjønn ble mer eksplisitt i «Meditation on certainty», der Wittgensteins stivnede setninger viste seg i form av en erigert penis. Denne omskrivningen leste jeg som et

³⁹ Når det gjelder bakgrunnens «mytologiske» tidløshet hos Wittgenstein, har Susan Hekman i en feministisk lesning av de omtalte avsnittene i *Om visshet*, poengtert at «Wittgenstein is not a social reformer. His discussion of shifts in the background is epistemological speculation and not a blueprint for social action» (1999: 440).

spill på forestillingen om fallosen som transcendental signifikant i lacansk teoridannelse, som ifølge flere kritikere preges av en forvirring med hensyn til forholdet mellom fallos og penis. Ved – på parodisk vis – å spille ut denne forvirringen til det fulle, syntes meditasjonen å rokke ved fallosens og bakgrunnens transcendentale karakter – vel og merke innenfor dette diktets rammer.

Innledningsvis viste jeg til Harold Blooms redegjørelse for «faktisitet» som en tilstand hvor vi forholder oss til myter, ideologier og figurer som om de var «inescapable and unalterable fact[s]» (1984: 1), og jeg vil nå gripe tilbake til dette begrepet. Bloom forklarer at faktisitet har opphav i våre tilbøyeligheter til å «misread figurative language as being literal» (1), som når vi ikke oppfatter den figurlige dimensjonen i beretningen om Eden eller forholder oss til Freuds metaforiske «id» og «overjeg» som realiteter (6, 2).⁴⁰ Videre framholder han at faktisitet ikke er reduserbart til et «tekstuel» fenomen (1), men at kulturen som sådan er fundert på slike feillesninger: «Our culture in all of its most frozen aspects has been created by its literalization of anterior tropes» (3). For Bloom reiser faktisitet spørsmålet om hvor stor grad av frihet vi har til å skape, gitt den kulturelle fortidens nærvær («the presentness of the cultural past») (20).

Blooms framstilling sirkler inn det jeg har presentert som det sentrale i *Reluctant gravities*, nemlig det alltid aktuelle spørsmålet om i hvilken grad det er mulig å skape og dikte når vår kulturelle fortid – den mytologiske så vel som den historiske – har et grep om nåtiden. Waldrops poetiske omskrivninger framsto i *Reluctant gravities* som motivert av et ønske om å *sette bakgrunnen i bevegelse*. Hennes utfordring av bakgrunnens faktisitet har imidlertid en særegen vri. For, som jeg har påpekt, er det som om hun i diktene nettopp går inn for den type feillesing som Bloom advarer mot. Wittgensteins stivnende setninger leses – via Lacans symbolske fallos – som penis, mens bakgrunnens «river-bed» blir til en vanlig seng. Feillesningene framstår imidlertid som parodiske. Snarere enn å gjøre troper til «fakta» har de den paradoksale effekten at det angivelig fastlagte eksponeres som noe kontingent og flytende. Gjennom poesiers tvilende modus reiser fokuset på bakgrunnen, som hos Wittgenstein lå «utenfor det sporet der granskningen beveger seg» (OV § 88), spørsmålet om mening og dens forutsetninger på ny.

Det er imidlertid aldri snakk om noen endelig frigjøring fra fortiden hos Waldrop. Hennes modell er ikke en tabula rasa, men palimpsesten. *Reluctant gravities* åpnet med noen

⁴⁰ Bloom omtaler Freud som «the largest recent facticity that contains us» og poengterer at «[i]t takes an effort to remember that the Freudian agencies and drives are tropes, and not actual entities or real instances of human life» (2).

observasjoner av «old inscriptions» og slutter på terskelen til en mulig ny tid med samtalen «On the millennium» (RG 193-4). Trilogiens siste bok framstår slik som en uavsluttet undersøkelse av det poetiske subjektets spillerom mellom den allerede skapte, «sedimenterte» meningens føringer og muligheten for poetisk nyskaping.

5. «Gap gardening». Mellomrommets kunst

I innledningskapitlet diskuterte jeg Waldrops tilnærming til kollasj, som hun har omtalt som sin «fremste framgangsmåte» (2005f: 273). Jeg så i første omgang kollasjbruken hennes i sammenheng med hennes generelle forståelse av språkets palimpsestkarakter. I neste omgang kontrasterte jeg Waldrops kollasjer med formens tradisjon i angloamerikansk modernisme. Jeg hevdet at hennes diskre kildebruk, sammen med diktenes utpregede karakter av digresjon, skapte inntrykk av et ustadig diktersubjekt som var ambivalent overfor kildene sine – de funne tekstene. Både relasjonene mellom kollasjdiktets elementer og mellom diktet og kildetekstene framsto som prinsipielt sett uavklarte.

I essayet «Between, always» har Waldrop beskrevet kollasj som «[a]n art of between» (2005f: 273). Denne mellomrommets kunst er mer presist «[a]n art of separation and fusion, of displacement and connection» (273). For Waldrop er det altså kollasjens mellomrom og deres karakter av *samtidig* å skille og føye sammen, separere og forbinde ulike elementer, som er det sentrale. I dette avsluttende kapitlet har jeg til hensikt å se diktenes mellomrom i en videre sammenheng. Med utgangspunkt i den påfølgende oppsummeringen av lesningene, som jeg vil foreta med henblikk på *Curves to the apple*-trilogiens poetologiske aspekter, vil jeg argumentere for at Waldrops kollasjer fungerer som en «mellomrommets kunst» også i en annen og helt særskilt forstand. Som jeg vil forsøke å vise, kan trilogiens spesifikke dyrking av mellomrom – dens «gap gardening» – ses i sammenheng med det filosofen Jacques Rancière har gjort rede for som en grunnleggende spenning i såkalt kritisk kunst og litteratur, en konflikt som samtidig driver kunsten og litteraturen mot dagliglivet og markerer deres forskjell fra det. Rancières prinsipielle betraktninger hjelper meg til å klargjøre hva som står på spill i Waldrops omskrivninger av Wittgenstein.

Oppsummering. Poetologiske aspekter

Innledningsvis gjorde jeg rede for Waldrops diktning i konteksten av amerikansk language-orientert poesi. Jeg framholdt language-orientert diktning som et kritisk prosjekt, som, til tross for ulike interesser og tilnærminger hos de forskjellige aktørene, har framstått som forent i oppfatningen om at poesien har en politikk. Selv om innholdet i denne politikken har vært gjenstand for uenigheter, synes ideene om poesiens politikk å ha hatt som felles forutsetning

at det å skape nye og alternative former for skriving og lesing i en eller annen forstand kan ha politiske og sosiale implikasjoner. Mens enkelte language-orienterte poeter insisterte på skrivingens revolusjonære potensial, har andre, deriblant Waldrop, forholdt seg mer nølende til poesens sosiale og politiske virkekraft. I essayet «Alarms and excursions» konkluderte hun med at spørsmålet om poesens politikk «forblir et spørsmål» (2005a: 163-4). Den mer overordnede relasjonen mellom litteratur og samfunn framstilte hun som tilsvarende uavklart. Mens språket, ifølge Waldrop, danner en felles struktur for litteraturen og samfunnet, utgjør poesien like fullt noe *annet* («language is the structure that is shared by society and this otherness that is poetry» [172-3]). I kraft av denne forskjellen, som Waldrop også har beskrevet som et utenforskap, har poesien et kritisk moment («[b]y its very nature of being ‘other’, literature cannot help being critical ...» [171]). Jeg framholdt at Waldrops poetologiske refleksjon ikke inneholdt noen avklaring av forholdet mellom språket som samfunnet og poesens felles struktur på den ene siden og poesi som kritisk forskjell på den andre, men snarere skildret det som en *paradoksal* relasjon. Waldrop ga eksplisitt uttrykk for en forvirret og motsigelsesfull («confused and contradictory») innstilling til forholdet mellom kunstnerisk skapelse og politisk eller samfunnsmessig handling (163). Vi kan nå se den paradoksale relasjonen, så vel som forvirringen den gir opphav til, som innreflektert i Waldrops omskrivninger av Wittgenstein, og gjennom dem, i forholdet mellom dagligspråk og poetisk «gap gardening» i *Curves to the apple*.

I kapittel to påpekte jeg at Waldrops omskrivninger i *The reproduction of profiles* tok form av et forsøk på å orientere seg i andres representasjoner av verden: prinsipielt, med bruken av kildetekst, og mer spesifikt med omskrivningene av *Tractatus*' bildeteori. Med referanse til *Filosofiske undersøkelser* («Et bilde holdt oss fanget ...») leste jeg trilogiens første bok som en iscenesettelse av diktjegets «fangenskap» i logikerens bilde av språket og verden. Samtidig var jeg opptatt av diktenes ulike former for *avsporinger* («veering off») fra kildeteksten og dens verdensbilde. Disse poetiske avsporingene satte meg på sporet av *Tractatus*' «ubegrunnede» kjernemetafor, noe jeg knyttet til Michèle Le Doeuffs begrep om det filosofiske imaginære. Det jeg forsto som Waldrops etablering av en inngang til Wittgensteins filosofi via *bildet*, viste seg slik sett å være en åpning mot *Tractatus*' «utenkte». Mens Wittgenstein i *Tractatus* tok sikte på å klargjøre språkets grenser, viste jeg at Waldrops omskrivninger på ulike måter brakte «grensene» for logikerens språk og verden i forvirring. Hvorvidt avsporingene fra forelegget impliserte en reell frigjøring fra logikerens bilde av språket og verden, framsto imidlertid som et åpent spørsmål.

I forlengelsen av utforskningen av *Tractatus*' tenkte og utenkte forestillinger om det logiske rommet og språkets grenser, og med utgangspunkt i *Lawn of excluded middles* sentrale rommetafor – den åpne plenen – leste jeg i kapittel tre omskrivningene i trilogiens andre bok som intervensjoner i det filosofiske imaginæres arkitektonikk. Jeg hevdet at Waldrops bruk av Wittgenstein i denne boken var preget av en konflikt. På den ene siden registrerte jeg at Waldrop pekte ut Wittgenstein som en *medspiller* på plenen, en alliert i arbeidet med å finne et språk som er frigjort fra bildene som holder oss fanget. På den andre siden pekte jeg på en konflikt mellom poetens og filosofens respektive syn på *dagligspråket* som frigjørende med hensyn til slike bilder. Observasjonen av dagligspråkets innveving i en kjønnet «livsform» ansporet i *Lawn of excluded middle* ideen om en *annen* form for meningsdannelse. I et av diktene observerte jeg at diktjegets undersøkelse av en dagligspråklig talemåte der kvinners «substans» sto på spill, ble forløst av postuleringen av diktet, med dets tomme sentrum, som en *alternativ* form for språklig praksis, frigjort fra dagligspråkets begrensede brukshistorie. Poesiens «plen» framsto også som et sted der Waldrop kunne problematisere Wittgensteins klargjøringsarbeid. Forholdet mellom poesi og dagligspråk, mellom det poetiske subjektets dyrking av muligheten for ny mening på plenen og hennes samtidige deltakelse i «my daily world of representation», forble spenningsfylt og uavklart.

I kapittel fire leste jeg omskrivningene av *Om visshet* i *Reluctant gravities* som en refleksjon over poesiens kår i lys av det Waldrop har beskrevet som språkets – palimpsestens – paradoksale dobbeltkarakter av ubegrensede muligheter og begrensede fortid. Boken åpnet med en refleksjon over poesiens «grunnlag» i tvil. I lesningene hevdet jeg at denne forestillingen i *Reluctant gravities* blir spilt ut mot Wittgensteins idé om dagligspråkets sikre bakgrunn. Myten om Eden, selve Skapelsens *topos*, ble i boken framstilt som et sediment i språket og, via omskrivingen av *Om visshet*, som bakgrunnen språkspillene er forankret i. I omskrivningene ble imidlertid den fastlagte bakgrunnen forsøkt rokket ved og satt i bevegelse. Det transcendentale ble omskrevet til noe hverdagslig og kontingent. Ved å trekke det angivelig fastlagte i tvil, reiste *Reluctant gravities* spørsmålet om mening og dens forutsetninger på ny. Noen absolutt frigjøring fra «fortidens byrde» i språket ble imidlertid ikke antydnet. Slik framsto trilogiens siste bok som en uavsluttet undersøkelse av det poetiske subjektets spillerom mellom den allerede skapte, «sedimenterte» menings føringer og muligheten for poetisk nyskaping – nye språkspill.

En gjennomgående tendens i *Curves to the apple* er altså framstillingen av en konflikt mellom det «funne» språket og poesiens dyrking av muligheten for en *annen* form for

mening. Spenningene mellom forelegget og avsporingen i *The reproduction of profiles*, mellom jegets nærvær i «my daily world of representation» og på det utelukkede tredjes plen i *Lawn of excluded middle* og mellom skildringen av stemmene som forankret i en bakgrunn og som grunnleggende rotløse i *Reluctant gravities*, framstår alle som distinkte uttrykk for denne konflikten. Slik jeg har lest trilogien, kan den sies å gjenspeile Waldrops beskrivelse av den paradoksale måten poesien, slik Waldrop har beskrevet det, både tar del i og danner en forskjell fra «samfunnet» og dets språk på. Gitt hennes påstand om at poesiers forskjell nødvendigvis innebærer et kritisk moment («... cannot help being critical»), er spørsmålet stadig vekk hva dette momentet består i og hva slags kritisk virkning det kan tillegges. Slik jeg har lest Waldrop synes jo dyrkingen av uavklarte «mellomrom» først og fremst å romme en usikkerhet med hensyn til en slik forutsetning.

Interessant nok finner denne holdningen gjenklang i Jacques Rancières omtale av samtidens kritiske kunst som «uncertain of its politics» (2009a: 60), en tendens som blant annet finner uttrykk i ulike former for spill nettopp på usikkerheten om kunstens politiske virkning, eller i en melankoli knyttet til forestillingen om den estetiske utopien som tapt. Ifølge Rancière kan denne usikkerheten relateres til noe mer grunnleggende, nemlig den «opprinnelige, vedvarende» uavklarheten mellom det som tilhører kunsten og det som tilhører ikke-kunsten, mellom litteraturen og hverdagslivet, mellom kunstens eller litteraturens autonomi og livsformene (2009a: 60; 2008: 550). Rancières svært interessante framstilling av dette spenningsforholdet bidrar til å klargjøre hva Waldrops innskriving av Wittgensteins dagligspråkfilosofi i konteksten av en presumptivt kritisk poesi kan innebære.

Kunst og ikke-kunst. Rancière

Ifølge Rancière utgjør ikke estetikken og politikken to «atskilte virkeligheter» (2008: 538). Både kunstens (herunder litteraturens) praksiser og politikken som handlingsform bidrar til å konfigurere og rekonfigurere, ordne og omordne verden slik vi erfarer den og, mer spesifikt, «det som er felles i et fellesskap» (537). Eksempelvis danner deltakelsen i et felles språk en konfliktfylt orden der noen, som Atle Kittang skriver i en presentasjon av Rancières tenkning, «blir rekna med» mens andre «ikkje blir rekna med». Slik fungerer språket som et ordnende instrument, som tjener «behovet for ein sanselig orden som er samanhengande, utan sprekkar og tomrom» (Kittang 2009: 61, 63). Kunsten og litteraturen kan imidlertid bidra til å omorganisere såvel språket som andre «sanselige hierarki» (63) og på den måten vise fram «det som ikkje skulle eller kunne sjåast, lar ein tale høyrast der det berre fants støy, lar høyrast som tale det ein berre hadde høyrst som støy» (Rancière sitert i Kittang 2009: 61). Gjennom

kunstens og litteraturens omorganiseringer *oppheves* sanseerfaringens «alminnelige former» (Rancière 2008: 536). Kunsten skilles ut fra hverdagslivet; den konstitueres gjennom en avvikelse [*écart*] fra alminnelige former for erfaring (2009b upag). Det er med henvisning til dette Rancière hevder at kunst er konstituert som en *autonom* form for sanseerfaring.

Analysen hans skriver seg i første omgang fra Immanuel Kants framstilling av den estetiske dømmekraftens universalitet, hvor Rancière finner et egalitært prinsipp, og i neste omgang fra Friedrich Schiller, for hvem Kants estetiske universalisme antar utvetydig politisk betydning (Rancière 2009c: 2; Davis 2010: 129-137). For Rancière innebærer imidlertid ikke estetikkens likhetspolitikk at kunst har noen umiddelbar virkning på samfunnet. Estetisk erfaring innbefatter snarere et *løfte* om sosial og politisk likhet (Rancière gjengitt i Davis 2010: 133,134). Som autonom erfaringsform kan kunsten foregripe en annen samfunnskonfigurasjon og danne spiren til «en ny form for felles liv» (Rancière 2008: 541-2).

Kunstens konstituering som autonom erfaringsform i en slik forstand er spesifikk for det Rancière omtaler som kunstens estetiske regime. «Regime» er Rancières betegnelse på det nettverket av forhold som bestemmer måten et objekt, en handling eller en form for praksis identifiseres og forstås som kunst på. Han skjelner mellom tre regimer som, slik Kittang har påpekt, er dels typologiske og dels historiske (Kittang 2009: 63). Rancières regimeinndeling kan betraktes som en fleksibel periodisering, der kunstens ulike regimer i større eller mindre grad kan være virksomme samtidig (Rancière 2004: 50).

I vår tid er kunstens estetiske regime dominant. Dette regimet har sine historiske forutsetninger i bruddet med *mimesis* og de klassiske poetikkens representasjonsnormer som prinsipper for identifisering av kunstgjenstander som kunst og skrivekunst som litteratur.⁴¹ Spesielt interessant for mitt vedkommende er det at dette bruddet innebærer at vi ikke lenger har pragmatiske kriterier for å skille mellom gjenstander som tilhører kunsten og slike som tilhører dagliglivet, eller for å differensiere mellom «kunstens språk og kva som helst livs språk» (Rancière sitert i Kittang 2009: 66). Med fraværet av slike kriterier kan hvilket som helst alminnelig objekt bli gjenstand for estetisk erfaring. Tilsvarende kan enhver kunstnerisk frambringelse bli del av «the framing of a new collective life» (2005: 21). I det estetiske regimet etableres med andre ord kunsten som autonom sanseerfaring *samtidig* som dens former identifiseres med livsformene (2004: 23).⁴²

⁴¹ Rancière omtaler disse normene og prinsippene som tilhørende «kunstformenes representasjonelle [sic] regime» (2008: 540).

⁴² «The aesthetic regime asserts the absolute singularity of art and, at the same time, destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity. It simultaneously establishes the autonomy of art and the identity of its forms with the forms that life uses to shape itself» (2004: 23).

Den estetiske erfaringen rommer altså en motsigelse ettersom dens autonomi er grunnleggende forbundet med håpet om å «forandre livet» (Rancière 2002: 134). Forestillingen om kunstens autonomi som foregripelse av en annen samfunnskonfigurasjon svarer dessuten til ytterligere et motsigelsesfylt forhold: «Kunstverkets ensomhet bærer i seg et løfte om frigjøring. Men for at løftet skal bli oppfylt, må kunsten oppheves som atskilt virkelighet og forvandles til en form for liv» (2008: 545). Denne spenningen viser seg for eksempel hos Rimbaud som, når han reflekterer over ideen om en poesi som ikke vil følge rytmen i handlingen, men være i forkant, må «erkjenne at denne nye poesien var laga med restar av dagleglivets språk og med fossil frå ei kollektiv historie, og at den berre eksisterte som utopi fordi den oppheva seg sjølv som kunst» (Kittang 2009: 70).⁴³ Motsigelsen har ifølge Rancière gitt opphav til to fortolkninger av estetikkens politikk og, med dem, til to typer kunst:

Den første identifiserer den estetiske erfaringens former med formene til et annet liv. Som mål for kunsten setter den konstruksjonen av nye former for felles liv, noe som altså innebærer at kunsten avskaffer seg selv som atskilt virkelighet. Den andre plasserer derimot den estetiske erfaringens politiske løfte nettopp i kunstens atskillelse, i den motstanden kunstens form yter mot enhver forvandling til livsform. (2008: 550)

Det Rancière omtaler som «den opprinnelige, vedvarende spenningen mellom de to store former for estetikkens politikk» viser seg altså på den ene siden i en politikk som baserer seg på at kunsten blir liv og, på den andre siden, i «den motstandsfulle formens politikk» (550). Ifølge Rancière er disse to fortolkningene av estetikkens politikk imidlertid bare tilsynelatende antitetiske. De danner nemlig to figurer for kunstens «opprinnelige kjerne» i det estetiske regimet, hvor kunstens autonomi er grunnleggende forbundet med dens politikk; «kunsten er kunst i den grad den også er ikke-kunst, noe annet enn kunst» (Rancière 2008: 545).

I en utlegning av Rancières tenkning har Peter Hallward forklart at i det estetiske regimet består kunsten som kunst såfremt det grunnleggende spenningsforholdet mellom kunsten og livet opprettholdes. Forholdet – og dermed det estetiske regimet – trues imidlertid av forsøk på å bryte opp denne relasjonen enten til fordel for kunstens oppløsning i livet og det hverdagslige eller til fordel for kunstens absolutte isolering fra livet (Hallward 2005: 36). Det estetiske regimet vil dessuten opphøre med «any attempt to *equate* art and life» (36).

⁴³ Kittang parafaserer fra Rancières *Politique de la littérature* (2007).

Dagligspråkets poetikk

Med Rancières forståelse av kunstens og litteraturens konstitutive forbindelse til livet og det hverdagslige i bakhodet vil jeg nå vende tilbake til ideen om en dagligspråkets og en wittgensteinsk poetikk, som jeg diskuterte i første kapittel. Der gjorde jeg rede for Marjorie Perloffs framstilling av vendingen mot dagligspråket i amerikansk eksperimentell 70-, 80- og 90-tallspoesi. Ifølge Perloff bidro Wittgenstein til å bane vei for noen av de sentrale tendensene hun finner i denne poesien, slik som tilbakevisningen av ideen om et eget poetisk språk til fordel for en forestilling om poesiens sammenfall med dagligspråket og dagliglivet. Med angivelig støtte i Wittgenstein framholder hun dagligspråket som uoverskridelig og hevder at poesiens «kritikk av dagliglivet» kan leses i analogi med filosofens undersøkelser av det hverdagsliges «iboende fremmedhet» (1996: 184, xv).

Jeg stilte to prinsipielle spørsmål til Perloffs framstilling. Først reiste jeg tvil om hvor wittgensteinsk Perloffs «wittgensteinske» poetikk kan sies å være. I den sammenheng problematiserte jeg det jeg oppfattet som et av hennes sentrale premisser, nemlig forståelsen av det hverdagslige eller dagligspråklige hos Wittgenstein som uoverskridelig og uten utside. Med Cavell hevdet jeg at Wittgenstein snarere anerkjenner språkbrukernes trang (*FU* § 109) til å overskride det hverdagslige og snakke «utenfor språkspillet» (*OV* § 393). Jeg pekte imidlertid på at for Wittgenstein har slike overskridelser sammenheng med en *filosofisk* – eller metafysisk – tilbøyelighet. Språkbruk som fraviker fra det hverdagslige på denne måten besitter ikke noe kritisk potensial, men går «på tomgang» (*FU* § 132). Dernest problematiserte jeg i hvilken grad den language-orienterte poesiens kritiske prosjekt lar seg forstå innenfor rammene av Wittgensteins språkfilosofi. Jeg viste til den utbredte oppfatningen om language-orientert poetikk som basert nettopp på en avstandtagen fra dagligspråket og rettet mot overskridelser av dagligspråkets «grenser». På bakgrunn av dette stilte jeg spørsmål både ved analogien Perloff etablerte mellom language-orientert poetikk og Wittgensteins filosofiske undersøkelser av dagligspråket, samt ved hvor fruktbart det er å plassere et prosjekt som Waldrops innenfor et slikt rammeverk.

I lys av Rancières framstilling av de grunnleggende uavklarte grensene mellom litteraturens og dagliglivets språk i det estetiske regimet framstår det som om Perloff tilskriver Wittgenstein en vel stor rolle når hun påstår at det er *hans* anerkjennelse av det hverdagslige som har åpnet for det hun omtaler som et «mer flytende poetisk paradigme», et paradigme basert på orienteringen mot språket slik det «always already [has] belonged to the poet's culture, society, and nation» (1996: 22). En slik tilslutning er ifølge Rancière *konstitutiv* for

kunsten og litteraturen i det estetiske regimet.⁴⁴ Påpekningen av dette utgjør ikke i seg selv noen innvending mot Perloffs oppfatning av Wittgenstein som premissleverandør for undersøkelsene av dagligspråket i amerikansk eksperimentell samtidspoesi. Poenget mitt er på ingen måte å underslå Wittgensteins innflytelse på amerikanske samtidspoeter eller andre forfattere og kunstnere, en innflytelse som har vært betydelig. Påstanden min er snarere at Perloffs wittgensteinske poetikk kun synes å registrere den *ene* siden av den paradoksale relasjonen mellom poesi og dagligspråk som Rancière har gjort rede for prinsipielt, og som jeg har hevdet at viser seg i Waldrops poesi. Perloff synes altså å framholde litteraturens oppløsning i livet eller det hverdagslige på bekostning av en anerkjennelse av litteraturens avvikelse fra det hverdagslige. Mens hun riktignok framholder «*the critique of everyday life*» (184) som den aktuelle poesiens *modus operandi*, kan det hevdes at den wittgensteinske poetikken hun skisserer egentlig avskjærer poesiens kritiske – eller politiske – potensial. Både for Waldrop og for Rancière har litteraturens og kunstens kritikk eller politikk sammenheng med deres *forskjell* fra samfunnet eller dagliglivet. Perloffs påstand om at «*the ‘ordinary’ [...] turns out, after all, to be capable of being seen as the ‘aesthetic’*» (80) synes ikke å fange opp poesiens *motsigelsesfulle* forhold til det hverdagslige, slik det ikke bare framstår generelt innenfor det estetiske regimet, men også, mer spesifikt, i language-orientert diktning. Snarere kan Perloffs wittgensteinske poetikk kanskje sies å *oppheve* spenningen mellom livet og litteraturen (jamfør Hallwards poengtering av at det å gjøre kunsten lik livet innebærer det estetiske regimets opphør [2005: 36]).

I tilknytning til dette kan jeg også gripe tilbake til Perloffs påstand om at den wittgensteinske poetikken får spørsmålet om forskjellen mellom hverdagslig og litterært språk til å forsvinne (1996: 19). Det er grunn til å spørre hva som er implikasjonene av en slik løsning på dette omstridte spørsmålet, som lenge har stått sentralt i litteraturfilosofiske diskusjoner. Den toneangivende litteraturforskeren Derek Attridge har ettertrykkelig hevdet at problemet er uløselig, «*all attempts since the Renaissance to determine the difference between ‘literary’ and ‘non-literary’ language have failed*» (2004: 1). Dette betrakter han imidlertid som «*a necessary failure, one by which literature as a cultural practice has been continuously constituted*» (1). Attridges posisjon er, til tross for at han har et noe annet teoretisk utgangspunkt, forbløffende lik den til Rancière, som har avvist forsøket på å definere litteratur som en særskilt form for språkbruk (2011: 6-7). Dersom litteraturen etter renessansen

⁴⁴ På spørsmål om vi er vitne til «*a new prominence of the ordinary*» i dagens kunst viser Rancière i et intervju til det hverdagsliges «nye» og framtreddende plass i kunsten nettopp er konstitutiv for kunsten i det estetiske regimet (Rancière og Ciret 2009 [upag.]).

(Attridge) eller innenfor det estetiske regimet (Rancière) er konstituert gjennom en *uoppløselig* knute mellom det litterære og det ikke-litterære, framstår Perloffs påstand om at forskjellen mellom hverdagslig og litterært språk rett og slett er opphevet, som vanskelig å forsvare. For Rancière og Attridge vil en slik opphevelse innebære at litteraturen opphører å eksistere som litteratur.

Spørsmålet blir dermed hvorvidt det er mulig å anerkjenne paradoksets *andre* side, den som er knyttet til kunstens og litteraturens *brudd* med det hverdagslige, innenfor rammene av Wittgensteins filosofi. James Noggle har argumentert for noe slik i en artikkel der han tar til orde for en wittgensteinsk tilnærming til litteratur som eksplisitt går på tvers av Perloffs (1996: 605). Siden dette er den eneste Wittgenstein-fortolkningen jeg kjenner til som ser visse former for overskridelser av det hverdagslige i en litterær sammenheng, vil jeg kort skissere hovedtrekkene i Noggles argument.

Noggle hevder at fravikelser fra det dagligspråklige i spesifikke tilfeller kan forstås som en type litterære gester (605). Disse relaterer han til begrepet om det sublime slik det ble teoretisert av Kant (609). Ettersom Wittgenstein, som vi har sett, identifiserer fravikelser fra dagligspråket med metafysikkens uvirksomme språkbruk, innebærer Noggles tilnærming et argument for at overskridelser som resulterer i «bad philosophizing» (metafysikk) faktisk også kan gi seg utslag i «good literature» (606). Argumentet bygger på en nylesning av Wittgensteins bemerkninger om det sublime både i hans tidlige skrifter så vel som i *Filosofiske undersøkelser*, hvor han blant annet hevder at filosofiens «selsomme oppfatninge[r] skyldes en tendens til å sublimere logikken i språket vårt» (*FU* § 38).⁴⁵ Det Wittgenstein ifølge Noggle knytter til det sublime, er filosofiens «misguided attempts to transmute metaphysical meaning out of ordinary language» (607). Det dreier seg altså om Wittgensteins framstilling av våre mislykkede forsøk, som språkbrukere, på å overbelaste språkets meningsbærende kapasitet som en form for «sublime failure» (608). Metafysikkens overskridelse av språkets grenser er for Wittgenstein *illusorisk* på samme måten som det sublimes overbelastning av evnene våre *synes* å gjøre det veldige og uendelige nærværende, men egentlig bare indikerer erfaringens grenser (609).

Det Noggle omtaler som «the Wittgensteinian sublime» gir en særskilt form til den tilsynelatende motsetningen mellom det hverdagslige og dets overskridelse, der «the ordinary

⁴⁵ Når Noggle knytter det sublime hos Wittgenstein til Kant og begrepets romantiske arv, bygger han på Cavells etablering av en slik forbindelse: «Wittgenstein's appearance at the intersection of romanticism and skepticism and Kant is [...] encoded in his concept of *subliming*. ... But whereas in Kant the psychic strain is between intellect and sensibility, in Wittgenstein the straining is of language against itself [...]» (Cavell sitert i Noggle 1996: 607). Cavell utdyper i liten grad disse observasjonene og ifølge Noggle framstår han som mindre interessert i det sublimes litterære verdi, enn i dets rolle innenfor filosofiens egen «økonomi» (608).

[...] is both 'the whole truth' about language and a truth that requires supplementation by illusions to be truly apprehended» (611). Både metafysisk «nonsens» så vel som det Noggle omtaler som sublime litterære impulser kan slik sett sies å være konstituert gjennom deres paradoksale forhold til det hverdagslige, ettersom begge framstår som «(attempted) departures from what we cannot depart» (613).

I forlengelsen av disse redegjørelsene, som hos Noggle er langt mer komplekse enn hva jeg kan gå inn på her, hevder han at det sublime i moderne litteratur kan sies å operere på et språklig nivå tilsvarende den formen for filosofisk «forhekselse[...] av vår forstand» (FU § 109) som Wittgenstein er opptatt av:

[W]e get caught up in a language not ordinarily our own, which warps, for as long as it bewitches us, our attitude toward all ordinary life. The power of such language hence does not lie in its imposition of a falsehood upon us [...]. Rather, the bewitchment of such utterances [outside language games] derives from their capacity to get us to see all ordinary reality as illusory, or at least radically questionable [...]. The literary illusion of linguistic alienation hence can be viewed as the exact reversal of the traditionally conceived illusory power of mimesis: now aesthetic illusion succeeds to the extent that it can *discredit* the real. (Noggle 1996: 612)

Måten den sublime erfaringen trekker det virkelige og hverdagslige i tvil på skiller seg fra den formen for fremmedgjøring fra det hverdagslige som metafysikkens illusjoner representerer. Ifølge Noggle innebærer nemlig «the literary impulse to depart from language games» en slags renselse ettersom den frigjør oss fra det filosofiske begjæret etter å holde fast ved det illusoriske (616).

Noggles interessante og grundige framstilling synes velfundert i Wittgensteins filosofi. Slik sett viser han kanskje også begrensingene i en poetikk utledet direkte fra Wittgenstein. For selv om en godt kan se for seg en poesi som lar seg lese i samsvar med Noggles skjema, er det vanskelig å se at framstillingen belyser poesi generelt. De litterære eksemplene han viser til begrenser seg til noen linjer fra Wordsworths *Prelude* og John Keats' begrep om «negative capability» (614, 617). Noggle presiserer også selv at han i artikkelen forsøker å gjøre rede for «a very specific, historically delimited *type* of aesthetic effect» (618 n3).

De sublime litterære effektene han utreder virkemåten til synes i alle fall å stå fjernt fra hva som står på spill i Waldrops diktning. Med andre ord virker det lite oppklarende å relatere det konfliktfylte forholdet mellom poesien og det hverdagslige i *Curves to the apple* til det sublimes estetikk. Lesningene mine skulle ha gjort det klart at dette forholdet er av en annen karakter enn i Noggles modell. Slik jeg ser det finnes det nemlig få holdepunkter for å tilskrive «the Wittgensteinian sublime» noen kritisk eller politisk kraft, all den stund den

sublime overskridelsen bringer oss tilbake til dagligspråket og slik sett påminner om at, som Allan Janik skriver med utgangspunkt i Wittgenstein, «there is a limit to our action that language itself places upon us» (2005: 278-9). Snarere enn å åpne for noen kritisk dimensjon, bidrar dermed også det sublimes *illusoriske* brudd med det hverdagslige, innenfor rammeverket av Wittgensteins tenkning, til å la «alt være som det er» (FU § 124).

Mellomrommets kunst

Etter mitt syn framstår altså verken Perloffs eller Noggles wittgensteinske poetikker som særlig oppklarende med hensyn til Waldrops prinsipielle framstilling og poetiske dyrking av et uavklart forhold mellom samfunnet og det hverdagslige på den ene siden og poesiens «annethet» på den andre. Imidlertid tror jeg at Rancières redegjørelse for estetikkens politikker kan kaste lys over Waldrops prosjekt. Ifølge Rancière er en av gevinstene ved klargjøringen av estetikkens politikker at den setter oss i stand til å «forstå de paradoksale begrensningene som tynger den ‘kritiske’ kunstens tilsynelatende enkle prosjekt, som består i gjennom verkets form å forklare herredømmet eller konfrontere verdens aktuelle tilstand med hva verden kunne være» (2008: 550). Den kritiske eller politiske kunstens utfordring, slik den altså søker å skape bevissthet om eller også å forandre undertrykkende sosiale forhold, har ifølge Rancière bestått i å finne måter å gripe an spenningen mellom kunstens og livets «former» på (2009a: 46). Mer presist må slik kunst ta tak i konflikten som samtidig driver kunsten mot livet og holder den atskilt fra det (46). I denne sammenheng har bruk av kollasj hatt en paradigmatisk betydning, hevder han:

If collage has been one of modern art’s major techniques, the reason is that its technical forms obey a more fundamental aesthetico-political logic. [...] Before combining paintings, newspapers, oilcloths or clock-making mechanisms, it combines the foreignness of aesthetic experience with the becoming-art of ordinary life. (47)

For Rancière viser kollasj altså ikke bare til en teknikk eller framgangsmåte, men til en mer grunnleggende logikk. Kollasjteknikkens spill på den overskridelige grensen mellom kunst- og ikke-kunst eller mellom estetisk erfaring og det hverdagslige er et paradigmatisk uttrykk for denne logikken, som åpner for det Rancière betegner som en tredje form for estetikkens politikk (47). Det sentrale her er at kollasjens sammenstilling av den estetiske erfaringens «fremmedhet» med bruddstykker fra hverdagslivet kan ta en form som samtidig spiller på skillet mellom kunstens verden og det hverdagslige *og* på dette skillet gjennomtrengelighet (48). Denne tredje formen inntar dermed en mellomstilling mellom de to hovedformene for

kunstens politikk i det estetiske regimet – mellom kunsten som baserer seg på å bli liv og den motstandsfulle formens kunst:

It is by this crossing over of borders and changes of status between art and non-art that the radical strangeness of the aesthetic object and the active appropriation of the common world were able to conjoin and that a 'third way' micro-politics was able to take shape between the contrasting paradigm of art as life and as resistant form. (50-51)

Et av Rancières egne eksempler på denne tredje formen for estetikkens politikk er Bertolt Brechts «doble spill» på utvekslinger og forskyvninger mellom kunstens og varenes verden i skuespillet *Arturo Ui*, en allegori over nazistenes maktovertakelse og ingen kollasj i alminnelig forstand (47-49). Slik jeg ser det synes *Curves to the apple* å registrere den logikken Rancière forbinder med kollasj. Jeg bør presisere at det avgjørende her ikke er det faktum at Waldrop skriver kollasjer, men at diktningen hennes nettopp kan sies å spille på poesien samtidige skille fra livet eller samfunnet og på skillet gjennomtrengelighet (poesien både deler språket med samfunnet og er forskjellig fra det).

Mer spesifikt har jeg i lesningene sett gjentatte ganger hvordan Waldrops diktning synes å utspille seg både i det hverdagslige *og* på poesien «plen», både med grunnlag i dagligspråkets sikre bakgrunn *og* i poesien tvil. I tråd med Rancières beskrivelse av den tredje formen for kunstens politikk, kan diktene sies å spille på mulighetene for utvekslinger mellom disse nivåene, men uten at nivåene noensinne sammenfaller fullstendig. Tvert imot synes diktene å rette oppmerksomhet mot forholdenes konfliktfylte karakter.

Et sted skriver Rancière om den kritiske kunstens strategier for politisk eller sosial intervensjon at de medfører en risiko for å «tette igjen» mellomrommet mellom kunsten og livet: «Critical art *plugs the gap* by defining a straightforward relationship between political aims and artistic means: the aim is to create an awareness of political situations leading to political mobilization» (2009d: 74, min kursivering). Ifølge Rancière finnes det imidlertid ingen grunn til å forutsette slike direkte forbindelser mellom kunstneriske midler og politisk virkning (75). Slike antagelser underslår snarere litteraturens muligheter innenfor det estetiske regimet. Formuleringen hans, med sin spesifikke ordlyd («*plugs the gap*»), kan gi en ny valør til ideen om diktning som «gap gardening» hos Waldrop. Snarere enn å forsøke å fylle eller tette igjen mellomrommet mellom kunsten og livet, har jeg sett henne dyrke måten det samtidig skiller og forbinder poesien og livet på. Waldrops kollasjdiktning, «an art of separation and fusion, of displacement and connection» (Waldrop 2005f: 273), er en mellomrommets kunst også i denne forstand.

Dette betyr ikke at Waldrops diktning ikke kan ha noen form for politisk virkning, men at poetikken hennes framholder slike virkninger som mindre likefremme enn hva enkelte andre language-orienterte poeter har forutsatt (jamfør diskusjonen min i første kapittel). I essayet til seminaret om den poetiske formens politikk tar hun avstand fra seminarets tilslutning til ideen om poeten som moralsk og politisk «lovgiver» på grunn av manglende garantier for at språket vil innfri poetens gode intensjoner (2005a: 164-5). Med poetikken hun skisserer her avvises forestillingen om at poesien har noen *umiddelbar* nytteverdi:

I certainly have no desire to lay down the law. To my mind, writing has to do with uncovering possibilities rather than with codification. My key words would be 'exploring' and 'maintaining': exploring a forest, not for the timber that might be sold, but to understand it as a world and to keep this world alive. (164)

Poesiens «annethet» gir ingen direkte avkastning («timber that might be sold») i form av et bedre samfunn. Som Waldrop utdyper det i et intervju, utgjør ikke skogen noen «wholly new world», men et sted der man kan oppdage muligheter og skape nye sammenhenger (Waldrop og Retallack 1999: 366).

På dette nivået kaster altså Rancières begrep om estetikkens tredje politikk lys over hva «mellomrommets kunst» i trilogien kan innebære. På et annet og mindre generelt nivå er det viktig å skille Waldrops «fremste framgangsmåte» (Waldrop 2005f: 273) fra Rancières tross alt nokså generelle og skjematiske framstilling av kollasj som *figur* for en type fruktbare utvekslinger mellom kunst og ikke-kunst i det estetiske regimet. Når det gjelder førstnevnte, er det nødvendig med et mer fininnstilt blikk innenfor rammene av Rancières skjema.

Selve kollasjene til Waldrop innlemmer ikke først og fremst bruddstykker fra hverdagslivet eller dagligspråket i diktene, men bruddstykker av en filosofi *om* dagligspråket og det hverdagslige. Slik sett har Waldrops kollasjer en annen form for kompleksitet enn den som oppstår med den likefremme limingen av en bussbillett på et lerret eller med innskrivningen av brokker fra dagligdagse samtaler i et dikt. Kollasjene i *Curves to the apple* bidrar til en serie usedvanlige refleksjoner over det en kunne kalle det kritiske prosjektets grunnlagsproblemer, der diktene tenker høyt om forholdene mellom dagligspråk og poesi, mellom funnet tekst og nyskaping, samt mellom språkets grenser og fastlagte bakgrunn på den ene siden og mulighetene for overskridelse og forandring på den andre.

Slik jeg har sett det, danner ikke Waldrops diktning noen dagligspråkets poetikk, men den gestikulerer heller ikke i retning av noen absolutt løsrivelse fra språket og dets «lange historie». I skjæringspunktet mellom poesiens «annethet» og det felles dagligspråket tar diktene undersøkelser form av en bemerkelsesverdig kompleks utveksling med Wittgensteins

undersøkelser. Spørsmålet om hva det innebærer å innskrive Wittgenstein i et litterært prosjekt der ideen om poesiens kritiske og transformative virkning står sentralt, har vært denne oppgavens overordnede problemstilling. Det paradoksale ved en slik innskriking har etter mitt syn vært vanskelig å forbigå. Jeg har derfor problematisert tilnærminger jeg oppfatter som ensidige og forsøkt å utdype og klargjøre de interessante motsigelsene i trilogiens prosjekt. På den ene siden kan Waldrops omskrivninger sies å utfordre dagligspråkfilosofiens utelukkning av muligheten for en kritisk (eller politisk) overskridelse av dagligspråket og filosofens manglende interesse for hva verden *kunne* være. På den andre siden synes innskrikingen av Wittgensteins dagligspråkfilosofi, med dens omhyggelige klargjøring av grensene som språkspillet regler setter for ny meningsdannelse, å romme en anerkjennelse av begrensningene som hefter ved den kritiske poesiens prosjekt. Poesiens skog – eller dens plen, for å gripe til en av trilogiens figurer – danner altså ingen *fullstendig* ny verden for Waldrop, men hun blir ved å dyrke muligheten for noe slik.

Litteratur

- Aiken, William. 1973-74. «Charles Olson and the vatic», i *boundary 2*, bd. 2, nr. 1-2, s. 26-38
- Antin, David. 1974. «Some questions about modernism», i *Occident*, nr 8, s. 6-39, (2006), PEPC digital edition, [online]. Tilgjengelig fra:
<http://writing.upenn.edu/library/Antin-David_Some-Q-Modernism.html>
[10.12.2010]
- Ashton, Jennifer. 2007. «Our bodies, our poems», i *American literary history*, bd. 19, nr 1, s. 211-231
- Attridge, Derek. 2004. *The singularity of literature*. London
- Baker, Gordon. 2004a. «Wittgenstein: Concepts or conceptions?», i *Wittgenstein's method: Neglected aspects*. Malden, s. 260-278
- _____ 2004b. «*Philosophical investigations* §122: Neglected aspects», i *Wittgenstein's method: Neglected aspects*. Malden, s. 22-51
- Bernstein, Charles. 2001a. «An interview with Tom Beckett», i *Content's dream*. Evanston, s. 385-410
- _____ 2001b. «The dollar value of poetry», i *Content's dream*. Evanston, s. 57-60
- _____ 1992. *A poetics*. Cambridge, Massachusetts
- _____ 1990. «Wittgensteinianism», i *Fiction international*, bd. 18, nr. 2, s. 72-84
- Bloom, Harold. 1984. «Criticism, canon-formation, and prophecy: the sorrows of facticity», i *Raritan*, bd. 3, nr. 3, s. 1-20
- Bürger, Peter. 1998. «Montasje», i *Om avantgarden* [1974]. Overs. Eivind Tjønneland. Oslo, s. 117-136
- Calinescu, Matei. 1997. «Rewriting», i Hans Bertens og Douwe W. Fokkema (red.), *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam, s. 243-248
- Cavell, Stanley. 2006. «The Wittgenstein event», i Alice Crary og Sanford Shieh (red.), *Reading Cavell*. London, s. 8-25
- _____ 1999. «Benjamin and Wittgenstein: Signals and affinities», i *Critical inquiry*, bd. 25, nr. 2 s. 235-246
- _____ 1996. «The *Investigations*' everyday aesthetics of itself», i Stephen Mulhall (red.), *The Cavell reader*. Cambridge, Massachusetts, s. 369-389
- _____ 1995. «Notes and afterthoughts on the opening of Wittgenstein's *Investigations*», i *Philosophical passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge, Massachusetts, s. 125-186

- _____ 1994. *A pitch of philosophy*. London
- _____ 1988. «The uncanniness of the ordinary», i *In quest of the ordinary. Lines of skepticism and romanticism*. Chicago, s. 153-178
- _____ 1979. *The claim of reason: Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy*. Oxford
- Cixous, Hélène. 1996. «I virkeligheten forfatteren» [1989], i *Nattspråk*. Red. og overs. Sissel Lie. Oslo, s. 76-105
- Conte, Joseph M. 1991. *Unending design: the forms of postmodern poetry*. Ithaca
- Crary, Alice og Rupert Read. 2000. *The new Wittgenstein*. London
- Davis, Oliver. 2010. *Jacques Rancière*. Cambridge
- Derrida, Jacques. 1982. «White mythology: metaphor in the text of philosophy» [1972], i *Margins of philosophy*. Overs. Alan Bass. New York, s. 207-271
- Diamond, Cora. 2000. «Ethics, imagination and method in Wittgenstein's *Tractatus*», i Alice Crary og Rupert Read (red.), *The new Wittgenstein*. London, s. 149-173
- Doeuff, Michèle Le. 2003. *The sex of knowing* [1998]. Overs. Kathryn Hamer og Lorraine Code. New York og London
- _____ 1991. *Hipparchia's choice. An essay concerning women, philosophy, etc.* [1989]. Overs. Trista Selous. Oxford og Cambridge, MA
- _____ 1989. *The philosophical imaginary* [1980]. Overs. Colin Gordon. London og New York
- Eagleton, Terry. 2005. «Mystic mechanic. Wittgenstein and the artists», *Times literary supplement online*, (29.04.05). Tilgjengelig fra: <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/tls_selections/philosophy/article2305577.ece> [11.10.10]
- Eddington, Arthur S. 1928. *The nature of the physical world*. Cambridge
- Eliot, T. S. 1969. «The Waste Land» [1922], i *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. London, s. 59-80
- Evans, Steven R. 1996. «Rosmarie Waldrop», i Joseph M. Conte (red.), *American poets since World War II, fifth series*, Dictionary of literary biography, bd. 169. Detroit, s. 284-296
- Freitag, Kornelia. 2006. *Cultural criticism in women's experimental writing: the poetry of Rosmarie Waldrop, Lyn Hejinian and Susan Howe*. Heidelberg

- Frost, Elizabeth Ann og Cynthia Hogue. 2006. *Innovative women poets: An anthology of contemporary poetry and interviews*. Iowa City
- Froula, Christine. 1998. «Rewriting Genesis: gender and culture in twentieth-century texts», i *Tulsa studies in women's literature*, bd. 7, nr. 2, s. 197-220
- Frye, Northrop. 1985. «Approaching the lyric», i Chavia Hosek og Patricia Baker (red.), *Lyric poetry beyond new criticism*. Ithaca og London, s. 31-37
- _____ 1951. «Poetry and design in William Blake», i *The journal of aesthetics and art criticism*, bd. 10, nr. 1, s. 35-42
- Fuller, John. 1976-77. «Atget and Man Ray in the context of surrealism», i *Art journal*, bd. 36, nr. 2, s. 130-138
- Gallop, Jane. 1988. «Phallus/penis: same difference», i *Thinking through the body*. New York, s. 124-133
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsestes: literature in the second degree*. Overs. Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln
- Gibson, John og Wolfgang Huemer (red.). 2004. *The literary Wittgenstein*. London
- Gill, Jerry H. 1996. *Wittgenstein and metaphor* [1981]. Atlantic Highlands, New Jersey
- Gjesdal, Kristin. 2004. «Ånd i masse og materie. Hegel om arkitektur og om tankens arkitektoniske prinsipper», i *Agora*, nr. 1-2, s. 7-23
- Glock, Hans-Johann. 1996. *A Wittgenstein dictionary*. Oxford
- Hagberg, Garry. 2002. [Uten tittel]. Anmeldelse av Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary og Poetry on and off the page: essays for emergent occasions av Marjorie Perloff, i *The journal of aesthetics and art criticism*, bd. 60, nr. 3, s. 275-278
- Hallward, Peter. «Jacques Rancière and the subversion of mastery», i *Paragraph*, bd. 28, nr. 1, s. 26-45
- Hekman, Susan. 1999. «Backgrounds and riverbeds: feminist reflections», i *Feminist studies*, bd. 25, nr. 2, s. 427-448
- Hinton, Laura og Cynthia Hogue (red.). 2002. *We who love to be astonished: experimental women's writing and performance poetics*. Tuscaloosa
- Huemer, Wolfgang. 2004. «Introduction: Wittgenstein, language, philosophy of literature», i John Gibson og Wolfgang Huemer (red.), *The literary Wittgenstein*. London, s. 1-13
- Hume, Christine. 2000. [Uten tittel]. Anmeldelse av *Reluctant gravities* av Rosmarie Waldrop, i *Chicago review*, bd. 46, nr. 2, s. 95-98

- Irigaray, Luce. 1985. «The ‘mechanics’ of fluids», i *This sex which is not one* [1977]. Overs. Catherine Porter og Carolyn Burke. Ithaca, s. 106-118
- Ishiguro, Hidé. 2001. «The so-called picture theory: language and the world in *Tractatus logico-philosophicus*», i Hans-Johann Glock (red.), *Wittgenstein: a critical reader*. Malden og Oxford, s. 26-46
- Janik, Allan. 2005. «Impure reason vindicated», i Alois Pichler og Simo Sääntela (red.), *Wittgenstein: the philosopher and his works*. Bergen, s. 263-280
- _____ 1989. «Wittgenstein, Marx and sociology», i *Style, politics and the future of philosophy*. Dordrecht, s. 59-79
- Kafka, Franz. 1999a. «Description of a struggle» [1946], i Nahum N. Glatzer (red.), *The complete short stories of Franz Kafka*. Overs. Tania og James Stern. London, s. 9-51
- _____ 1999b. «The hunter Gracchus» [1931], i Nahum N. Glatzer (red.), *The complete short stories of Franz Kafka*. Overs. Tania og James Stern. London, s. 226-230
- _____ 1993. [«Ich hätte mich ...»] [1917], i Malcolm Pasley (red.), *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Frankfurt am Main, s. 335
- Keller, Lynn. 2010. *Thinking poetry: readings in contemporary women's exploratory poetics*. Iowa City
- Kinnahan, Linda A. 2004. *Lyric interventions. Feminism, experimental poetry and contemporary discourse*. Iowa City
- Kittang, Atle. 2009. «Litteratur og politikk. Tilnærmingar til Jacques Rancières teoriar», i *Dikteunstens relasjonar: estetikk, kultur, politikk*. Oslo, s. 49-71
- Krauss, Rosalind. 1994. *The originality of the avant-garde and other modernist myths* [1985]. Cambridge, Massachusetts
- _____ 1981. «The photographic conditions of surrealism», i *October*, nr. 19. s. 3-34
- Lacan, Jacques. 2002. «The signification of the phallus», i *Écrits: a selection*. Overs. Bruce Fink. New York og London, s. 271-280
- Lyotard, Jean-François. 1993. «Wittgenstein ‘after’» [1983], i *Political writings*. Overs. Bill Readings og Kevin Paul. Minneapolis, s. 19-22
- Martz, Louis. 1954. «The meditative poem», i *The poetry of meditation*. London, s. 321-330
- Maso, Carol, C. D. Wright og Rosmarie Waldrop. 2000-2001. «Conversation on Elmgrove ave. with Carole Maso & C.D. Wright», i *Tripwire; a journal of poetics*, bd. 4, s. 116-133

- Miles, David H. 1983. «'Pleats, pockets, buckles, and buttons': Kafka's new literalism and the poetics of the fragment» i Benjamin Bennett, Anton Kaes, William J. Lillyman (red.), *Probleme der moderne. Studien zur deutschen Litteratur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen, s. 331-342
- Mitchell, W. J. T. 1988. «Wittgenstein's imagery and what it tells us», i *New literary history*, bd. 19, nr. 2, s. 361-370
- _____ 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago og London
- Moi, Toril. 2004. «From femininity to finitude: Freud, Lacan, and feminism, again», i *Signs*, bd. 29, nr. 3. Chicago, s. 841-878
- _____ 1985. «Patriarchal reflections: Luce Irigaray's looking-glass», i *Sexual/Textual politics*. London og New York, s. 127-149
- Monk, Ray. 2007. «Life without theory: Biography as an exemplar of philosophical understanding», i *Poetics today*, bd. 28, nr. 3, s. 527-570
- _____ 2005. *How to read Wittgenstein*. New York
- _____ 1991. *Ludwig Wittgenstein: the duty of genius*. London
- Monroe, Jonathan. 1996. «Syntextural investigations», i *Diacritics*, bd. 26, nr. 3/4, s. 126-141
- Moore, Marianne. 2003. «Poetry», i *The poems of Marianne Moore*. New York, s. 135
- Moran, Patricia. 1998. «'The flaw in the centre': Writing as hymenal rupture in Virginia Woolf's work», i *Tulsa studies in women's literature*, bd. 17, nr. 1, s. 101-121
- Noggle, James. 1996. «The Wittgensteinian sublime», i *New literary history*, bd. 27, nr. 4, s. 605-619
- Nordmann, Alfred. 2005. *Wittgenstein's Tractatus. An introduction*. Cambridge
- Osborne, Peter. 1995. *The politics of time*. London og New York
- O'Sullivan, Maggie (red.). 1996. «To the reader», i *Out of everywhere: linguistically innovative poetry by women in North America and the UK*. London, s. 9
- Pears, David. 1971. *Wittgenstein*. London
- Perloff, Marjorie. 1997. «The coming of age of language poetry», i *Contemporary literature*, bd. 38, nr. 3, s 558-568
- _____ 1996. *Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago
- _____ 1991 «The changing face of common intercourse: talk poetry, talk show, and the scene of writing», i *Radical artifice*. Chicago, s. 29-53

- Poggi, Christine. 1992. *In defiance of painting: Cubism, Futurism, and the invention of collage*. New Haven
- Pratt, William. 2007. «Beyond modernism: Pound as vatic poet», i *Ezra Pound and the making of modernism*. New York, s. 169-187
- «Proposition, n.». *OED Online*, (mars 2011), Oxford University Press. Tilgjengelig fra: <http://oed.com/view/Entry/152801?rskey=HkShkY&result=1&isAdvanced=false>. [07.04.2011]
- Rabbås, Øyvind. 1997. Innledning til Ludwig Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser*. Oslo, s. 7-25
- Rainey, Lawrence S. 1997. «Introduction», i *A poem containing history: textual studies in The Cantos*. Ann Arbor, s. 1-20
- Rancière, Jacques. 2011. *Politics of literature*. Overs. Julie Rose. Cambridge
- _____ 2009a. «Problems and transformations of critical art», i *Aesthetics and its discontents*. Overs. Steven Corcoran. Malden, s. 45-60
- _____ 2009b. «Critique de la critique du ‘spectacle’», i *La Revue internationale des livres et des idées*, (02.07.2009), [online]. Tilgjengelig fra : <http://revuedeslivres.net/articles.php?idArt=360> [21.01.2011]
- _____ 2009c. «The aesthetic dimension: aesthetics, politics, knowledge», i *Critical inquiry*, bd. 36, nr. 1, s. 1-19
- _____ 2009d. *The emancipated spectator*. Overs. Gregory Elliott. London og New York
- _____ 2008. «Estetikken som politikk», i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori: en antologi*. Overs. Agnete Øye. Oslo, s. 533-550
- _____ 2005. «From politics to aesthetics?», i *Paragraph*, bd. 28, nr. 1, s. 13-25
- _____ 2004. *The politics of aesthetics*. Overs. Gabriel Rockhill. London
- _____ 2002. «The aesthetic revolution and its outcomes», i *New left review*, bd. 14, mars/april, s. 133-151
- Rancière, Jacques og Yan Ciren. 2009. «Jacques Rancière: literature, politics, aesthetics: approaches to democratic disagreement», i *Art press*, nr. 258, (05.09.2009), [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/002878.php> [15.01.2011]
- Reed, Brian. 2002. «‘Splice of life’: Rosmarie Waldrop renews collage», i *How (2)*, bd. 1, nr. 8, [online]. Tilgjengelig fra: http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online_archive/v1_8_2002/current/readings/reed.htm [05.05.2009]

- Retallack, Joan og Rosmarie Waldrop. 1999. «A conversation with Rosmarie Waldrop», i *Contemporary literature*, bd. 40, nr. 3. s. 329-377
- Schulte, Joachim. 2004. «Wittgenstein and Weininger: Time, life, world», i David G. Stern og Béla Szabados (red.), *Wittgenstein reads Weininger*. Cambridge, s. 112-137
- Silliman, Ron, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman og Barrett Watten. 1988. «Aesthetic tendency and the politics of poetry: A manifesto», i *Social text*, nr. 19/20, s. 261-275
- Simpson, Megan. 2000. *Poetic epistemologies. Gender and knowing in women's language-oriented writing*. Albany
- Sloan, Mary Margaret. 1998. *Moving borders: three decades of innovative writing by women*. Jersey City
- «Sprung, adj. 1». *OED online*, (mars 2011), Oxford university press. Tilgjengelig fra: <http://dictionary.oed.com/> [07.04.2011]
- Stern, David G. 1995. «The flow of life», i *Wittgenstein on mind and language*. New York, s. 160-192
- Szabados, Béla. 2004. «Eggshells or nourishing yolk? A portrait of Wittgenstein as a Weiningerian», i David G. Stern og Béla Szabados (red.), *Wittgenstein reads Weininger*. Cambridge, s. 29-61
- Ulmer, Gregory L. 1983. «The object of post-criticism», i Hal Foster (red.), *The anti-aesthetic: essays in postmodern culture*. Seattle, s. 83-110
- Vickery, Ann. 2000. *Leaving lines of gender: a feminist genealogy of language writing*. Hanover (New Hampshire)
- Voris, Linda. 1997. [Uten tittel]. Anmeldelse av Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary av Marjorie Perloff, i *Boston review*, oktober/november, [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.bostonreview.net/BR22.5/voris.html> [06.09.2010]
- Waldrop, Rosmarie. 2006. *Curves to the apple*. New York
- _____ 2005a. «Alarms and excursions» [1990], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 163-181
- _____ 2005b. «Split infinite» [1993], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 182-187
- _____ 2005c. «Form and discontent» [1996], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 196-204

- _____2005d. «Thinking of follows» [1996], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 205-213
- _____2005e. «The ground is the only figure: notebook spring 1996» [1997], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 214-259
- _____2005f. «Between, always» [2001], i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 265-273
- _____2005g. «Why do I write prose poems», i *Dissonance (if you are interested)*. Tuscaloosa, s. 260-264
- _____2002. *Lavish absence: recalling and rereading Edmond Jabès*. Middletown
- _____1997. *Grunden er den eneste figur*. København
- _____1987a. «Working notes» i Kathleen Fraser (red.), *How(ever)*, bd. 4, nr. 2, [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/print_archive/rwsnotes.html> [04.08.2010]
- _____1987b. [Uten tittel], i David Lehman (red.), *Ecstatic occasions, expedient forms*. New York og London, s. 196-197
- _____1987c. *The reproduction of profiles*. New York
- _____1971. *Against language?: Dissatisfaction with language as theme and as impulse towards experiments in twentieth century poetry*. Haag
- Ward, Geoff. 1993. *Language poetry and the American avant-garde*. London
- Waters, William. 2003. «Introduction», i *Poetry's touch: On lyric address*. Ithaca og London, s. 1-17
- Weininger, Otto. 2003. *Sex and character* [1903]. Overs. ukjent. New York
- Wijdeveld, Paul. 1994. *Ludwig Wittgenstein, architect*. Cambridge, Massachusetts
- Wittgenstein, Ludwig. 2005. *Om visshet* [1969]. Overs. Steinar I. Bergo og Øystein Hide. Oslo
- _____2001a. *Tractatus logico-philosophicus* [1922]. Overs. D. F. Pears og B. F. McGuinness. London og New York
- _____2001b. *Philosophical investigations/Philosophische Untersuchungen* [1953, tysk-engelsk parallellutgave]. Overs. G. E. M. Anscombe. Oxford
- _____2000. *Wittgenstein's Nachlass* [1998]. *The Bergen electronic edition*. Oxford og New York
- _____1999. *Tractatus logico-philosophicus* [1922]. Overs. Terje Ødegaard. Oslo

- _____ 1997a. *Filosofiske undersøkelser* [1953]. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo
- _____ 1997b. *The Blue and Brown Books. Preliminary studies for the Philosophical Investigations* [1958]. Oxford
- _____ 1995. *Filosofi og kultur. Spredte bemerkninger* [1977]. Overs. Knut Olav Åmås. Oslo
- _____ 1993. *Philosophical occasions: 1912-1951*. Red. James C. Klagge og Alfred Nordmann. Indianapolis
- _____ 1992. *Last writings on the philosophy of psychology: The inner and the outer*, bd. 2. Overs. C. G. Luckhardt og Maximilian A. E. Aue. Oxford
- _____ 1969. *Über Gewissheit/On certainty*. Red. G.E.M. Anscombe og G.H. von Wright. Overs. Denis Paul og G.E.M. Anscombe. New York
- Woolf, Virginia. 1998. «A room of one's own» [1929], i *A room of one's own and Three guineas*. Oxford, s. 1-15