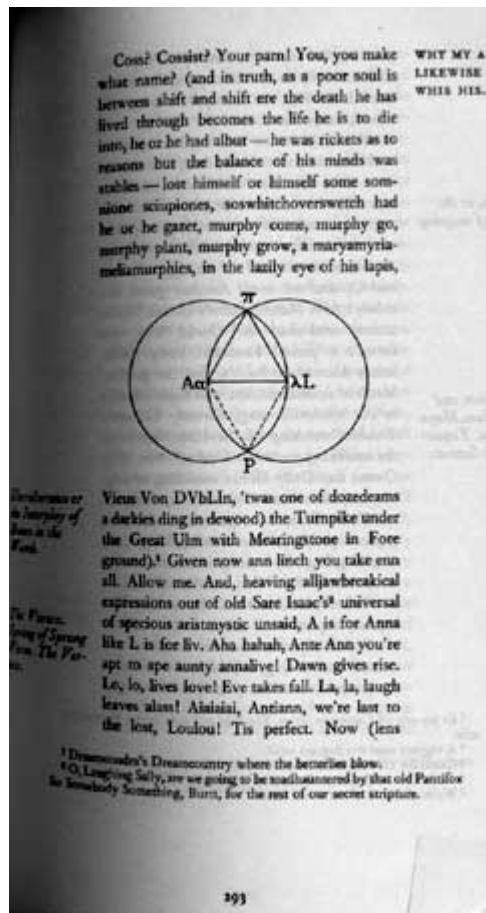


*Coincidentia oppositorum*  
*Finnegans Wake* av James Joyce  
og Nicolaus Cusanus' metafysikk



**Masteroppgave av Svein Paulsen**  
**Allmenn litteraturvitenskap, våren 2006**  
**Veileder: Kjersti Bale. Institutt for litteratur,**  
**områdestudier og europeiske språk. Det humanistiske fakultet,**  
**Universitetet i Oslo**

### Sammendrag:

Dynamikken og forløpet i *Finnegans Wake* av James Joyce blir ofte karakterisert med begrepet *coincidentia oppositorum*, motsetningers sammenfall. Begrepet stammer fra Nicolaus Cusanus, som benytter det i en metafysisk kontekst. Dets funksjon hos Cusanus blir sjelden tatt tilstrekkelig hensyn til i Joyce-forskningen, og begrepet har ikke vært gjenstand for noen større undersøkelse i forbindelse med lesninger av *Finnegans Wake*. Oppgaven argumenterer for at en lesning som tar høyde for begrepets metafysiske kontekst hos Cusanus, kan utvide forståelsen av *Finnegans Wake* ved at det åpner for en aktualisering av verkets middelalderlige tematikk. Den første delen av oppgaven redegjør for hvilken betydning og funksjon *coincidentia oppositorum* har hos Nicolaus Cusanus, og viser hvordan Giordano Bruno videreutvikler begrepet. Den andre delen benytter begrepet metodisk i en lesning av *Finnegans Wake*. Lesningen fokuserer på motsetningene mellom karakterene Shem og Shaun, og undersøker de prinsippene som motsetningene bygger på. Motsetningene og deres eventuelle sammenfall leses metafysisk ved at karakteranalysen rammes inn av to tematiske felt: teologi og estetikk, og transcendens og immanens. Den tredje delen drøfter hva lesningen har avdekket, og konfronterer anvendelsen av *coincidentia oppositorum* med Jacques Derridas metafysikkritikk.

<b>INNLEDNING</b>	<b>4</b>
<b>COINCIDENTIA OPPOSITORUM FRA CUSANUS VIA BRUNO TIL JOYCE</b>	<b>11</b>
1.1 Negativ teologi: metafysikkens språklige negasjoner	11
1.2 <i>Coincidentia oppositorum</i> , etymologi og definisjoner	15
1.3 <i>De Visione Dei</i> . Om Guds blick eller visjonen av Gud	20
1.3.1 Trinnet	21
1.3.2 Blikket	22
1.3.3 Væren	22
1.3.4 Tiden	24
1.3.5 Folden	24
1.3.6 Negasjonen	25
1.4 <i>Coincidentia oppositorum</i> hos Giordano Bruno	26
1.5 Fra Cusanus' transcendens og Brunos immanens til <i>Finnegans Wake</i>	29
<b>COINCIDENTIA OPPOSITORUM I FINNEGANS WAKE</b>	<b>31</b>
2.1 Grunnleggende om <i>Finnegans Wake</i>	31
2.1.1 Bok I – Teokratiets undergang og jakten på heltens fortelling	34
2.1.2 Bok II – Aristokratiet: sønnenes dannelse og farens skjebne	35
2.1.3 Bok III – Demokratiet: sønnene kjemper om folkets gunst	36
2.1.4 Bok IV – Tilbakevendingen til en ny begynnelse	36
2.2 Tvillingmotivet	37
2.3 Forhistorien: Finnegans visjon	38
2.4 Teologi og estetikk	43
2.4.1 Introduksjonen av Shem og Shaun	44
2.4.2 Brødre i strid	46
2.4.3 Shem the Penman	51
2.4.4 Shaun the Postman	54
2.4.5 Shems estetikk og Shauns teologi som <i>coincidentia oppositorum</i>	58
2.5 Immanens og transcendens	60
2.5.1 Shems nederlag	61
2.5.2 Skolering i metafysikk	65
2.5.3 Shaun og Shem skifter posisjon	70
2.5.4 Den nye dagen – fornyelse og gjentakelse	75
2.5.5 Immanens og transcendens som <i>coincidentia oppositorum</i>	82
<b>METAFYSIKKENS ROLLE</b>	<b>85</b>
3.1 Oppsummering og drøfting av lesningen	85
3.2 Derridas metafysikkritikk – problematisering og avslutning	90

## Innledning

For å begynne med slutten:

I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms (627.34–628.4).

Det er elven Liffey som får stemme der den renner ut i havet. Midt i sitatet blir jeg over til siste side i *Finnegans Wake* av James Joyce. Verkets avsluttende signatur er "PARIS, 1922–1939". Elvestemmen får sitt litterære rom og sin litterære tid påskrevet ved at utsigelse knyttes til nedskrivning. Motivet er brakkvannet der den forsøplede Liffey en påskemorgen oppløses i saltvannet ved Dublin Bay. Skriften er besjelet og patosfylt, elven er alene og usett. Antropomorfisert går skrift og elv opp i en høyere enhet med sitt faderlige opphav. Opphører dermed deres løp? Eller transformeres de over i vannets evige kretsløp mellom himmel og jord? Det musikalsk-poetiske i uttrykket, vokalglidningene og de insisterende repetisjonene, indikerer *noe mer*. Er det elven som besjeles av stemmen, eller stemmens sjel som naturaliseres? Naturens kretsløp vil som litterært motiv tradisjonelt bli tematisert metafysisk; at det i skriften foregår en transcenderende bevegelse mot en evig væren eller en guddommelig ånd uttrykt som "it's old and old". Utsigelsens metafysikk folder den materielle skriftstemmen inn i Faderen, "my only".

En slik lesning står imidlertid i motsetning til min forestilling om den kropps- og jordnære satiriske naturalisten og modernisten James Joyce, som rømte fra katolisismens Irland for å skrive moralsk og språklig utfordrende litteratur. En forestilling som blant annet bygger på antagonister som de aktivt forførende Molly i *Ulysses* og Issy i *Finnegans Wake*, sistnevnte også allment oppfattet som representant for barnets seksualitet (Valente 2004: 219). Forestillingen bygger videre på at fremstillingen av kroppslige funksjoner er skrevet i en blanding av et vulgært og et parodisk språk, hvor det samtidig spilles et intertekstuell spill med litterære forgjengere på ironisk avstand. Men "O bitter ending!"?

Det metafysiske spillet i sitatets litterære språk passer ikke inn i denne forestillingen. Som i Molly Blooms avslutningsmonolog i *Ulysses*, opplever jeg det språklige patos som et direkte nærvær, ikke et distansert spill med høystemt poesi. Det er denne motsetningen mellom det affirmative og det kritiske som tjener som utgangspunkt for det foreliggende arbeidet.

Mer presist er mitt overordnede perspektiv bestemt av Nicolaus Cusanus' (1401–1464) begrep *coincidentia oppositorum*. Begrepet betegner motsetningers sammenfall, og blir ofte benyttet for å anskueliggjøre de narrative polene som skaper spenning i *Finnegans Wake*. Spesielt gjelder det de stridende tvillingene Shem og Shaun, som tar opp i seg flere tradisjonelt motstridende prinsipper, som tid og rom, ånd og kropp, flyktighet og fasthet. Begrepet knyttes i Joyce-forskningen også til Giordano Brunos (1548–1600) videreutvikling av Cusanus' begrep. Brunos ideer om identitet mellom motsetninger benyttes da som regel synonymt med *coincidentia oppositorum*. De motstridende prinsippene sammenfaller hos tvillingenes far, den legendariske byggmesteren, men prosaiske pubeieren HCE. De utgjør grunnlaget for hans splittede identitet. Begrepet kan også knyttes direkte til sitater, slik for eksempel Umberto Eco gjør det i en studie fra 1962 som opprinnelig var en del av Ecos teorier om det såkalt åpne verk i *Opera Aperta*:

*Finnegans Wake* is the work in which Nichola's *coincidentia oppositorum* meets Bruno's identity of contraries, "by the coincidence of their contraries reamalgamerge in that identity of undiscernibles" (FW 49 – 50). [...] It is not by chance that Joyce cites Nichola da Cusa several times, because it is actually in this author, in the crucial historical knot in which scholasticism dissolves, that a humanistic-modern sensibility is born. In Nichola, Joyce finds a vision of a polydimensional reality, the infinite possible perspectives of a universal form that can be seen under different visual angles, in endless and complementary profiles (Eco 1989: 72–73).

Ved å fokusere på et begrep først anvendt i overgangstiden mellom middelalder og renessanse, åpner Eco for et fruktbart grep på relativt ny litteratur; *Finnegans Wake* forelå som ferdig verk i 1939. De forskjellige vinklingene i sitatet, og hvis sammenfall i formen kan oppfattes som typisk modernistiske, kan ifølge Eco føres tilbake til middelalderens idéverden. Men Eco går i sin studie, publisert på engelsk som *The Middle Ages of James Joyce*, ikke detaljert inn på hvordan begrepet fungerer i sin opprinnelige kontekst hos Nicolaus Cusanus.

Det gjør heller ikke en annen Joyce-forsker, Roland McHugh, som lik Eco har et eget kapittel kalt *coincidentia oppositorum* i *The Sigla of Finnegans Wake*. Der skriver McHugh:

Pseudo-Dionysius considered that God transcends contraries, and this dictum was taken by Nicholas of Cusa as the best definition of divinity: 'you must regard the centre and the poles as coincident, using the help of your imagination as much as possible.' The idea expanded in the brain of Giordano Bruno, who wrote: 'almost all things are made up of opposites. ... we shall ever find that one opposite is the reason that the other opposite pleases and is desired (McHugh 1976: 27).

McHugh setter begrepet inn i en over tusen år lang teologisk tradisjon, men utvikler ikke redegjørelsen til å drøfte forskjellen mellom transcendens ("God transcends contraries"), geometri ("the centre and the poles") og immanens ("almost all things are made up of opposites"). Selv om både Eco og McHugh benytter *coincidentia oppositorum* mer inngående

enn de fleste Joyce-forskere, unnlater de allikevel å utdype det videre. Hva innebærer forskyvningen fra en middelalderlig teologisk kontekst til en modernistisk litterær estetikk? Hva betyr begrepets metafysiske side for hvordan det fungerer under lesningen av *Finnegans Wake*?

At det middelalderlige er av avgjørende betydning for forståelsen av *Finnegans Wake*, er allment godtatt.<sup>1</sup> Men det inkluderer vanligvis ikke det teologiske aspektet, slik Eco noe bombastisk slår det fast: "If you take away the transcendent God from the symbolic world of the Middle Ages, you have the world of Joyce" (Eco 1989: 7). Jeg ønsker å problematisere denne oppfatningen ved å se i hvilken grad en lesning som benytter det teologiske og det transcendentale aspektet ved *coincidentia oppositorum* kan åpne for nye muligheter til å forstå vesentlige deler ved *Finnegans Wake*. Jeg vil foreta en inngående studie av hvordan en slik lesning kan arte seg, og vurdere i hvilken grad denne tilnæringsmåten kan bidra til nye innsikter. Et slikt arbeid er også etterspurt innen Joyce-forskningen. I Adaline Glasheens *Third Census of Finnegans Wake. An Index of the Characters and their Roles*, står følgende om Cusanus: "To my knowledge, no Joycean has yet read Nicholaus of Cusa or tried to work out the matter of the twins as opposite and reconciled" (Glasheen 1977: 206). Selv etter 1977 er temaet bare sporadisk berørt, men Lucia Boldrini, som i 2001 undersøkte *Finnegans Wake* i forhold til Dantes middelalder, redigerte i 2002 samlingen *Medieval Joyce*, hvor hun innledningsvis nevner Eco: "Nearly forty years on, we are still looking for a comprehensive framework that can help us assess Joyce's place in the larger context of 19th and 20th century medievalism, and through which we may examine the concept 'the medieval' in his work" (Boldrini 2002: 12). Det middelalderlige er et stort felt som hittil har fått liten oppmerksomhet i forskningen omkring *Finnegans Wake*. Det nevnes ofte, men utdypes sjelden.

Jeg vil først undersøke hvordan begrepet blir benyttet i Nicolaus Cusanus' skrifter og hvilke spørsmål begrepet er svar på. Jeg vil vurdere hvordan *Finnegans Wake* tar opp i seg og transformerer *coincidentia oppositorum*, og hvilken funksjon en dypere forståelse av begrepet får for lesningen. I praksis vil det si at arbeidet vil bli styrt av hvordan *Finnegans Wake* kan leses i forhold til Cusanus i dag, innen en litteraturvitenskapelig ramme. Et viktig anliggende blir middelalderens metafysiske språk sett fra et slikt litteraturvitenskapelig ståsted, der blant annet Jacques Derridas kritikk av vestlig metafysikkens nærhetsideologi lenge har vært

---

<sup>1</sup> Slik det for eksempel uttrykkes av Jed Deppman i artikkelen "The return of medievalism. James Joyce in 1923": "the *Wake* sketches are *medieval* materials – themes, references, narratives, hagiographies, events – reinscribed in, or by, *modernist* aesthetics" (Deppman 2002: 46). Denne sammenstillingen av det middelalderlige og det modernistiske er mye av grunnen til at *Medieval Joyce* er et eget forskningsfelt på tvers av faggrensene.

dominerende (Johnson 1981: ix). Derrida er spesielt interessant fordi mye av hans filosofisk-litterære tenkning er direkte inspirert av hans lesning av *Finnegans Wake* ved Harvard på slutten av femtitallet (Roughley 1999: 2). Jeg vil utfordre denne metafysikkritikken ved å la den møte en litteraturvitenskapelig anvendelse av Cusanus' affirmative filosofi, slik den vises ved begrepet *coincidentia oppositorum*. Jeg finner det interessant at Derrida, tross sin metafysikkritikk, regnes for å tilhøre en transcendent retning innen nyere filosofi. Derridas grep for å dekonstruere tradisjonelle filosofiske opposisjonspar er å innføre transcenderende kvasi-begreper som *différance*, som betegner det glemte grunnlaget eller forutsetningen for all filosofisk diskurs (Agamben 2000: 132–153, Smith 2003: 46–66). Det åpner for en diskusjon av hva metafysikk kan bety innen litteraturvitenskapen i dag. Min bruk av filosofiske begreper er forankret i den anvendelse de har innen litteraturvitenskapen. De begreper som kan benyttes metodisk som lesegrep vil bli tatt i bruk. Min anvendelse blir dermed pragmatisk ved at begrepenes funksjon kan forandre seg avhengig av kontekst. Ved å bruke filosofiske begreper i litteraturvitenskapens tjeneste gjør jeg spesifikt det omvendte av Derrida, som jeg mener benytter litterære innsikter i filosofiens tjeneste, til tross for at hans hensikt er å underminere nettopp slike polariteter.

Også i James Joyces utpreget litterære verker aktiviseres grenseområdet mellom filosofi og litteratur. Feltet er imidlertid farefullt, for all ettertid slått fast av Samuel Beckett i åpningssetningen i den første bokutgivelse om Joyces da pågående *Work in Progress* i 1929:<sup>1</sup> "The danger is in the neatness of identifications" (Beckett 1961: 3). Å applisere filosofi på litteratur kan være fristende. Det kan også ødelegge litteraturens egenartede væremåte. Alle Joyce-forskere skriver med Becketts blikk over skulderen. Jeg finner det allikevel, eller nettopp derfor, utfordrende og spennende å arbeide i og med det bevegelige feltet mellom filosofi og litteraturvitenskap, og mellom metafysisk middelalderfilosofi og den nyere tids diskusjoner omkring litteraturens egenart eller litteraritet. Det er min ambisjon at en utdypning av den middelalderlige tematikken i Joyces verker potensielt vil kunne gi et verdifullt bidrag både til Joyce-forskningen og til litteraturvitenskapen, ved at mange av de sentrale deler fagets diskurs vil kunne knyttes opp til en lang og ofte undervurdert tradisjon. Etter metafysikkritikken til Derrida tror jeg at et blikk på denne tradisjonen kan være av stor betydning for å kunne nærme seg mange typer skrifter fra ulike tider, kanskje spesielt store og komplekse system-verker som *Finnegans Wake*. Derridas kritikk er spesielt rettet mot et metafysikkbegrep som inkluderer den aristoteliske logikken. Jeg vil kontrastere disse

---

<sup>1</sup> Joyce skrev og publiserte utdrag fortløpende i tidsskrifter og bøker fra 1924 til 1938.

oppfatningene ved i min lesning av *Finnegans Wake* å følge Cusanus' metafysikk, som jeg vil vise er hinsides aristotelisk logikk. Jeg ønsker med Cusanus å utprøve mulighetene i det metafysiske språket.

Sentralt i oppgaven blir videre å utforske forholdet mellom det språklig-estetiske og det teologisk-filosofiske i *Finnegans Wake*. I oktober 1925 blir første versjon av "Anna Livia Plurabelle", som skulle bli første boks siste kapittel i 1939, publisert i tidsskriftet *Navire d'Argent* i Paris. Den 11. november skriver James Joyce til sin mesén Harriet Shaw Weaver: "What the language will look like when I have finished I don't know. But having declared war I shall go on *jusqu'au bout*" (Gilbert 1957: 237). Altså til den "bitter ending" som påkalles i det innledende sitatet. Denne krigen med språket hadde umiddelbart ført til sterke reaksjoner da utdraget ble publisert, som de Joyce siterte i sitt forrige brev til Weaver: "'all greek to us' 'unfortunately I can't read it' 'is it a puzzle?' 'has anybody had the courage to ask J. how many misprints are in it?' 'those French printers!' 'how is your eyesight?' 'charming'" (Gilbert 1957: 236). Unntaket, *charming*, var fra en dame som hadde hørt Joyce lese stykket. Siden utdrag fra kapitlet ennå kan høres i et opptak Joyce gjorde, vil de fleste lyttere i dag antagelig også la seg sjarmere av denne stemmen, nå med den knitrete patinaen fra et annet århundre som et ekstra tilskudd til patosen i fremføringen. Men musikaliteten i språket kan ikke skygge for den genuint visuelle karakteren som møtet med en side av *Finnegans Wake* fremdeles påkaller. Førsteintrykket vil som regel også i dag være "unfortunately I can't read it". Hva slags prosjekt har vi med å gjøre?

Som det innledende sitatet viser, spilles det – liksom i nevnte Molly Blooms avslutningsmonolog i *Ulysses* – eksplisitt og høyt med retorikkens *elocutio*, den språklige "utsmykningen"; bokstavrim, gjentakelser, rytme og klang. *Finnegans Wake* er mer enn noe annet et "språklig kunstverk". Det estetiske er påtagelig, også i passasjer som helt mangler avslutningens insisterende patos. Verkets språklighet er beryktet for sine mange neologismer og ordspill sammensatt fra en rekke ulike språk. Det språklig-estetiske trekket har fått bestemme verkets omdømme som obskurt og ugjennomtrengelig. Ikke uten grunn. Selv Joyce-forskere koketterer gjerne med at *Finnegans Wake* med rette kan betegnes som "uleselig" (Deane 2000: vii). Ingen lesninger kan komme under eller på siden av det språklig-estetiske og frem til en ren representerende funksjon. Men dermed ikke sagt at skriften kun viser tilbake til seg selv. En av mine oppgaver blir å undersøke i hvilken grad det syntetiske språket kan sies å bære med seg en teologisk-filosofisk dimensjon.

Ved å benytte *coincidentia oppositorum* ønsker jeg å få frem både det språklig-estetiske og det teologisk-filosofiske i *Finnegans Wake*. Det vil jeg gjøre ved å konsentrere



meg om to av *karakterene* i det verket som Joyce selv antydte var ”uten karakterer” (Ellmann 1983: 696), tvillingene Shem og Shaun. Der språket kan lede på avveier, er det gjentakelsene som styrer videre, men det er først og fremst karakterutviklingen som sikrer den narrative fremdriften. Shem og Shaun er en samlebetegnelse for alle de karakterer som spiller rollene som sønnene til HCE og ALP. Selv om det er moren ALP som får æren av å avslutte denne boken som igjen ifølge Joyce er ”uten avslutning” (Gilbert 1957: 246), og det er hennes forsvarsbrev om deres far som er det ettertraktede objektet som ligger bak de fleste fortellingene, er det Shem og Shaun som skaper dynamikken. I den grad deres motsetningsfylte forhold kan sies å sammenfalle, er det verd å studere hvilken funksjon deres karakterer tjener i forhold til hvilken effekt *Finnegans Wake* i sin helhet har.

I oppgaven vil jeg foruten primærverket *Finnegans Wake* se på sammenstillingen av metafysiske og estetiske aspekter først og fremst i Nicolaus Cusanus’ *De Visione Dei* (ca. 1453), fordi verket tydelig viser hvilke funksjoner *coincidentia oppositorum* har hos Cusanus. I den avsluttende, drøftende delen vil jeg benytte Derridas viktige foredrag ”Différance” (1968), fordi det er et godt eksempel på det som kan karakteriseres som transcenderende tenking i en eksplisitt ikke-metafysisk kontekst.

I *Finnegans Wake* vil jeg søke skriftsteder som kan aktualisere ovennevnte metafysikk-tematikk. Jeg må nødvendigvis se bort fra andre tilnæringsmåter og temaer. For eksempel vil mer spesifikt historiske motiver ikke bli berørt med mindre de er direkte forbundet med teologien, som når det alluderes til kirkehistorien. Trass i at flere forskere har lest *Finnegans Wake* i lys av 1. Mosebok, er det mitt inntrykk at teologiske lesninger har fått mindre oppmerksomhet enn historisk situerte de siste tyve årene,<sup>1</sup> og at en metafysisk-teologisk lesning derfor er mer påkrevd i dag. Spesielt gjelder det en lesning som evner å forene denne tematikken med dagens leserorienterte litteraturvitenskap. Jeg ønsker ikke å føre verket *tilbake* hverken til en forfatterbevissthet eller til en historisk-sosial kontekst, men søker en mer skapende *lesning* i konfrontasjon med verkets metafysiske utfordringer.

Ved avslutningsvis å drøfte min lesning og mitt metodiske valg opp mot Derridas litterært inspirerte filosofi, slik den blir benyttet innen litteraturvitenskapen, håper jeg å komme til en avklaring av hvorvidt benyttelsen av det middelalderlige begrepet *coincidentia*

---

<sup>1</sup> Et par arbeider som begrenser seg til studiet av *Finnegans Wake* i bibelsk lys er Harry Burrells *Narrative design in Finnegans Wake. The Wake lock picked* (1996) og Gian Balsamos mer postmodernistiske *Scriptural Poetics in Joyce’s Finnegans Wake* (2002). Sistnevnte har også skrevet *Rituals of Literature. Joyce, Dante, Aquinas, and the Tradition of Christian Epics* (2004), der han leser Joyces litterære liturgi innenfor en kritisk, katolsk diskurs.

*oppositorum* kan gi metafysiske innsikter som utvider forståelsen av hvordan opposisjonspar fungerer litterært og filosofisk i *Finnegans Wake*.

Oppgaven er delt inn i tre: en redegjørende, en analyserende og en drøftende del.

Først vil jeg presentere Cusanus' begrep *coincidentia oppositorum* og den betydning begrepet har i Cusanus verker, samt følge linjen via Giordano Bruno til James Joyce.

I den analyserende delen vil jeg, etter først å ha gitt en generell innføring i de fire bøkene som *Finnegans Wake* består av, dele lesningen inn i to motstridende tematiske felt. Først teologi og estetikk: portrettet av Shem i bok I og av Shaun i bok III. Deretter immanens og transcendens: brødrenes strid i bok II og deres mulige sammenfall i bok IV.

I den drøftende delen vil jeg evaluere lesningen og kontrastere min anvendelse av *coincidentia oppositorum* med dekonstruksjonens oppløsning av binære opposisjonspar. Avslutningsvis vil jeg benytte Jacques Derridas metafysikkritikk til å sette min egen lesning på prøve.

Ifølge Derrida vil alt som kan sies om Joyce allerede være inkorporert i verkene (Derrida 1992: 281). Vi tror vi leser *Ulysses* eller *Finnegans Wake*, mens det like mye er verkene som leser oss. Som studenter og utforskere av *Finnegans Wake* er vi allerede innskrevet i mengden av dens fortolkere, slik vi fremstår for eksempel i det følgende:

In fact, under the closed eyes of the inspectors the traits featuring the *chiaroscuro* coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody similarly as by the providential warring of heartshaker with housebreaker and of dramdrinker against freethinker our social something bowls along bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane of (it's as semper as oxhousehumper!) generations, more generations and still more generations (107.28–35).

Opp i gjennom årene har en del mennesker kommet seg inn i *Finnegans Wake*. Det er uvisst hvor mange som har kommet seg ut.

Jeg følger villig inspektørene inn i halvmørket, og håper at en og annen leser vil følge etter, tross alle "prearranged disappointments" som måtte inntreffe. "Our social something" får veie opp.

*Bumpily.*

## ***Coincidentia oppositorum* fra Cusanus via Bruno til Joyce**

Jeg skal i første del presentere begrepet *coincidentia oppositorum* slik det anvendes i Nicolaus Cusanus' skrifter. Før eksempler kan siteres og kommenteres, vil jeg redegjøre for hvilken kontekst det leses på bakgrunn av. Jeg må begrense kontekstualiseringen til skriftenes egen tematikk, med unntak av to viktige områder: negativ teologi og det aristoteliske motsetningsprinsipp. Jeg vil først presentere negativ teologi i form av metafysikkens språklige negasjoner, hvordan metafysikken og språket hos Cusanus er knyttet til den negative teologien, og bundet sammen i Cusanus' erkjenneshierarki. Deretter skal jeg ta opp diskusjonen omkring det aristoteliske motsetningsprinsippet, som er viktig for å få en forståelse av hva slags motsetninger det er snakk om. Jeg vil videre se på begrepet *coincidentia oppositorum*, etymologi og definisjoner, og hvordan det forholder seg til forskjellige typer motsetninger. Deretter analyserer jeg hvordan Cusanus benytter begrepet *coincidentia oppositorum* i et av sine skrifter, *De Visione Dei*. Jeg vil også kort vise hvordan Giordano Bruno transformerer og videreformidler begrepet slik det er blitt overlevert ettertiden, inkludert James Joyce. Avslutningsvis vil jeg trekke linjene helt frem til *Finnegans Wake*.

### **1.1 Negativ teologi: metafysikkens språklige negasjoner**

Som en vei inn i problematikken vil jeg se etter de språklige aspektene ved *coincidentia oppositorum*. Aspektene er viktige med tanke på anvendelsen av begrepet i lesningen av *Finnegans Wake*, hvor motsetningene i språket er åpenbare. Jeg vil hovedsakelig benytte to nyere studier, som begge har undersøkt hvordan Cusanus nærmer seg språkets grenser. Foruten at de forholder seg kritisk til tidligere Cusanus-forskning, har de den fordel at de er skrevet innenfor en horisont som omfatter nyere litteraturteoretiske og språkfilosofiske innsikter. Ved at de benytter disse innsiktene i studiet av en middelalderlig språkproblematikk, er de dermed metodisk interessante for hvordan jeg selv er nødt til å tenke i forhold til to forskjellige tidsplans benyttelse av språket. Jeg vil imidlertid også henviser til andre studier i den grad de kan bidra til en utvidet forståelse av området for undersøkelsen.

I artikkelen "Die Sprache der Metaphysik" utlegger H. G. Senger bakgrunnen for benyttelsen av begrepet *coincidentia oppositorum* i Nicolaus Cusanus' filosofi. Senger nevner James Joyces benyttelse av *coincidentia oppositorum*, men utdyper ikke denne forbindelsen.

Ifølge Senger er det avgjørende for Cusanus hvilken mulighet begrepet gir for språklig å tenke nytt omkring spørsmålet om hvordan og i hvilken grad mennesket kan erkjenne Guds vesen. Det medfører at det er språkets funksjon som instrument for en forståelse av metafysiske spørsmål, som er i fokus. Problemet er hvordan en artikulert metafysisk refleksjon over det uerfarbare i Guds vesen er mulig (Senger 2002: 63).

En forutsetning for å nærme seg metafysikkens språk i skrifter fra 1400-tallet, er kjennskapen til hvilke diskurser som danner bakgrunnen for problematikken. Cusanus' metafysikk sees av Senger som en tilbakevending fra senmiddelalderens tenking til den apofatiske eller negative teologi som beskrives i de verker som på Cusanus' tid ble knyttet til Dionysios Areopagiten, som nevnes av Paulus i *Apostlenes gjerninger* 17,19-34, men som, siden man senere har bevist at skriftene må stamme fra omtrent år 500, ofte bare kalles pseudo-Dionysios. Fra verkene *Om de guddommelige navn* og *Om den mystiske teologi* henter Cusanus forestillingen om Guds vesen som utilnærmelig både for språket og for intellektet. Ifølge Dionysios er det tre veier, tre måter å erkjenne Gud på. Den første er den symbolske som åpenbarer seg for våre sanser i den skapte naturen. Den andre er den katafatiske, eller affirmative/positive, som åpenbarer seg for vår forstand i Bibelens beskrivelser. Den tredje er den apofatiske, eller negative, erkjennelse av en Gud som er hinsides våre sanser og vår forstand (Ebbestad-Hansen 2000: 53). Det er den siste som er viktigst i forbindelse med Cusanus. Hans utgangspunkt er hvordan man kan komme det uutsigelige (latinsk *ineffabile*, tysk *das Unennbare*, svensk *det osagbara*) i tale (Senger 2002: 73, Wikström 2005: 7). I den negative teologi er mennesket i sitt språk begrenset til å omtale hva Gud *ikke* er. Guds enhet er hevet over alle motsetninger. Derfor kan Gud for eksempel sies å være både stor og liten, men samtidig hverken stor eller liten. Gud tar opp i seg eller hever seg over disse jordiske motsetningene. Denne gudstilnærmingen er den såkalte *via negativa* som er dominerende i den kristne mystikk, og som danner bakgrunnen for begrepet *coincidentia oppositorum*.

For Senger er det et hovedpoeng at Cusanus transformerer den kristne tenkningen ved å behandle problemet på en måte som også er av betydning for ontologisk erkjennelse i vår tid. Væren står like fremmed for oss som Gud gjør for Cusanus; vi mangler et språk vi kan nærme oss disse størrelsene med. Det ukjente må stilles opp mot noe vi kjenner. Tenkningen i språket kan føre oss mer eller mindre (*magis et minus*) til sannheten, men aldri gi sikker viten, vi kan hverken være sikre på at vi kjenner sannheten eller at språket i det hele tatt er i stand til å formulere problemene klart (Senger 2002: 70). Senger tar med Cusanus utgangspunkt i Dionysios' skille mellom positiv og negativ teologi, for med det å nærme seg et nytt språk som kan romme en ny tenkning omkring muligheten for erkjennelse både av Guds vesen og

av væren. Cusanus skaper dermed også grunnlaget for et ontologisk språk. For Cusanus og hans tid er imidlertid ontologien som egen vitenskap ukjent. Selve ontologibegrepet ble ikke benyttet før tidlig på 1600-tallet, da det muliggjorde en avgrenset vitenskap med metafysikken i seg selv som objekt, det vil si uavhengig av Gud (Lohr 2003: 632).

Også Iris Wikström anlegger et språkfilosofisk perspektiv. I avhandlingen *Att tala om det osagbara. Nicolaus Cusanus' cirkulära filosofi i verket De Coniecturis* undersøker hun hvordan innsikten om *coincidentia oppositorum* forener to plan: det intellektuelle og det hun kaller det sjelelige. Ved å konsentrere seg om hvordan det utlegges metodisk av Cusanus i *De coniecturis*, ferdigskrevet 1444, åpner hun for en fokusert analyse av hvordan språkets grenser kan tøyes til å omfatte det utsigelige og det ufattbare (Wikström 2005: 6/7). Videre forbinder hun det hovedsakelig metodiske verket opp mot metodens anvendelse i senere mer teologiske verker, inkludert *De Visione Dei*, som vi skal se nærmere på nedenfor. Wikströms avhandling er dermed av stor interesse for forståelsen av hvilken funksjon *coincidentia oppositorum* har hos Cusanus.

Som Senger presenterer Wikström hvordan Cusanus systematisk bygger sin tenkning rundt sidestillingen av motsetninger i språket. Wikström gjengir i et bilag også J. Kochs tabell over den hierarkiske oppbygning av de forskjellige erkjennelsesmåtene hvis oppbygning er et av hovedformålene med *De coniecturis*.<sup>1</sup> Da en kjennskap til det språklige erkjenneshierarkiet er en forutsetning for å kunne lese Cusanus' senere anvendelse av *coincidentia oppositorum* i sine skrifter, skal jeg redegjøre for hovedtrekkene på bakgrunn av Wikström og Sengers presentasjon (Wikström 102-106, Senger 73-80). Under de tre hovedplan ligger den språkløse sanseverdenen, som er kroppens domene.

**Ratio – det rasjonelle språk.** Dette er forstandens<sup>2</sup> språk og sjelens domene. Det bygger på det aristoteliske motsetningsprinsippet om at ingenting kan være og ikke være samtidig. *Ratio* deles inn i affirmativ og negativ teologi. Den affirmative benytter rasjonell argumentasjon positivt: "Gud er". Den negative bygger på at selv om Gud unndrar seg vår

<sup>1</sup> Tittelen kan oversettes til *Om konjekturane*, som ifølge Wikström viser til hvordan man kan uttrykke det absolutte ved hjelp av begrep. Mer fortolkende oversettelser er *Om formodningene*, *Om antagelsene*, *Om sannsynlighetsberegning*, *Om beskrivelse*, eller som på tysk: *Mutmassung*, som igjen da skal bety muligheten av å måle sjelen, som Wikström mener gir en god indikasjon på "begrepets ursprungliga, apriorisk betingede innebörd" (Wikström 2005: 43). Egil A. Wyller presiserer at uttrykket viser til at siden Gud forstått som den Ene ligger utenfor vår forståelsesevne (vi er Guds Andre eller annethet), blir all vår viten om Gud begenst til en upresis tanke: "Men denne vår upresise tanke står dog i et avspeilingsforhold til sannheten. Cusanus henviser stadig til det paulinske ord om at vi kjenner alt som i et spill og i en gåte. Og heri ligger det konjekturale. For en konjunktur er, heter det med en presis definisjon, 'en positiv påstand, som i annetheten griper sannheten slik den er'" (Wyller 1981: 58).

<sup>2</sup> "Forstand" skal forstås slik den tyske Cusanus-tradisjonen benytter *Verstand* som en oversettelse av *ratio*, i betydningen språk som bygger på logisk oppbygning og diskursiv argumentasjon.

erkjennelse, kan vi likevel tale rasjonelt om det ved å benytte begreper som det ubenevnbare, det uendelige, etc. Slike nektelser fremstår som sanne: "Gud er ikke". Det rasjonelle språk benytter seg av gjensidig utelukkende utsagn, det er disjunktivt. Det affirmative og det negative fremstår likevel hver for seg som motsigelsesfrie. Det rasjonelle språk er imidlertid begrenset ved at den affirmative teologi kan fremstå som tautologisk (Gud er den hellige treenighet) og den negative som relativ (Gud er ikke av denne verden).

**Intellectus – det intellektuelle språk.** Dette er fornuftens<sup>1</sup> språk og åndens domene. Her sammenfaller den affirmative og den negative teologi i *coincidentia oppositorum*. Det aristoteliske motsetningsprinsippet brytes. Utsagnene vil dermed fremstå som logisk usanne, men likevel fornuftige, fordi språket evner å omfatte områder der logikken kommer til kort. Kun ved å tillate urasjonelle motsetninger er det mulig å nærme seg teologiens kompleksitet: "Gud er og er ikke". Språket blir dermed suprarasjonelt eller et metaspråk som hever seg over det rasjonelle språk slik Guds vesen hever seg over vår forstand. Det gjør det mulig å tenke utenfor hverdagsspråket, som er bundet i sin allmenne oppfatning av verden slik den fremstår for våre sanser og vår forstand.

**Visio – det guddommelige språk.** Dette er metafysikkens språk og Guds domene. Etter at de affirmative og de negative motsetningene sammenfalt ved forrige punkt, åpner nå språket seg for den lærde uvitenhet, *docta ignorantia*, som ved Guds-visjonen hever seg over det intellektuelle språk fordi Guds region er hinsides både vår forstand og vår fornuft. Det guddommelige språket er i sin natur benektende, ingen bejaende utsagn tillates. Språket kan ikke navngi jordiske ting eller uttrykke tid fordi Gud er hinsides disse fenomenene. Konsekvensen er at både det rasjonelle og det intellektuelle språks semantikk oppløses fullstendig: "Gud hverken er eller er ikke". *Visio* kan tenkes som et metaspråk for det intellektuelle språk, en eksperimenterende måte å tenke i språket på ved å tillatte såkalte ugrammatiske setninger for å indikere intellektets oppløsning i møtet med mysteriet.

Vi kan av ovenstående hierarki se at punkt 2 og 3 ikke opphever punkt 1. Det rasjonelle språk består. Mennesket er avhengig av det for å kunne kommunisere logisk på et jordisk plan. Det kan utsi sannheter om jordiske forhold, og er en forutsetning for en videre oppstigning i hierarkiet. Det er dermed hos Cusanus ingen total relativisering med tilbakevirkende kraft. Det han søker er en avgrensing av de områder der det rasjonelle språk kan benyttes. Det språk som gjelder ved benevnelser i den fysiske verden relativiseres først

---

<sup>1</sup> "Fornuft", som *Vernunft*, er en oversettelse av *intellectus*, i betydningen språk bygget på (lærd) intuisjon som er i stand til å sette logikken til side.

ved forsøket på språklig å erkjenne den metafysiske verdens vesen. Senger understreker derfor at Cusanus ikke bedriver språkfilosofi slik vi i dag tenker oss det. Cusanus' ærend er ene og alene å undersøke hvilke muligheter vi har for rasjonell og metafysisk erkjennelse, og under hvilke betingelser slik tenkning kan oppstå (Senger 2002: 86). Verden er for Cusanus et språk i hvilket Gud uttrykker seg. Mennesket er en del av Guds uttrykk, men er bundet i sin rasjonelle tenkning: vi fremstår som språkløse i Guds språk. Vi må derfor søke et språk som overskrider vår rasjonalitet for å legge grunnen for en suprarasjonell tenkning.

Det overskridende språket vil ofte ta karakter av paradokser, som begrepet *coincidentia oppositorum*. For Wikström er slike paradoksale neologismer en måte Cusanus undersøker mulighetene av å utsi det uutsigelige på. Men det kan være forskjellige ting som ikke kan sies: Det begrepslig uutsigelige, det som er uutsigelig fordi det ufattbart, og det som er uutsigelig fordi det tilskrives Guds region. Ved bestemmelsen av betydningen til Cusanus' terminologi vil dermed funksjonen på det enkelte skriftsted være avgjørende. Det holder ikke med noen forhåndsdefinert betydning (Wikström 2005: 45).

Utlegningen av språkhierarkiet som Wikström og særlig Senger gjør rede for, bygger på tolkninger av Cusanus' teorier, spesielt fra *De coniecturis* kapittel VII-X om de fire enheter, som så vidt jeg kan se fremstår som ukontroversielle og i samsvar med tidligere litteratur om Cusanus. Deres spesielle fokus er imidlertid klargjørende for hvor viktig språkets dynamikk er for forståelsen av forholdet mellom det rasjonelle/forstanden, intellektet/fornuften og visjonen/intuisjonen. De unngår imidlertid å definere *coincidentia oppositorum* nærmere fordi deres studier i sin helhet sier mye om begrepet. For å benytte det videre i lesningen av *Finnegans Wake*, er det imidlertid nødvendig å komme frem til en konsis basis, til tross for den nevnte pragmatiske vinklingen.<sup>1</sup> Vi skal derfor via etymologien vurdere noen forskjellige definisjonsforsøk for å se hvorvidt det er mulig å komme frem til én definisjon.

## 1.2 *Coincidentia oppositorum*, etymologi og definisjoner

Lawrence Bond har forklart etymologien til *coincidentia oppositorum* ved at leddene begrepet er satt sammen av har sin opprinnelse i geometri og astronomi. Begrepets første ord er fra latinsk infinitiv *coincidere* som er satt sammen av *co* og *incidere*, "sammen" og "hende", altså et sammenfall (av hendelser). Det andre ordet i begrepet kommer fra latinsk *oppositus* fra

---

<sup>1</sup> En ytterligere vanskelighet er at Cusanus benytter begrepet ulikt i forskjellige sammenhenger, og i forskjellige perioder av forfatterskapet, med en betydning som ikke nødvendigvis er konstant. Wikström mener således at det i de første verkene, blant annet i *De coniecturis*, mest farges av benyttelsen til geometriske formål, mens de i de senere, mer religiøse verkene, mer tenderer mot en språkfilosofisk betydning (Wikström 2005: 18).

infinitiven *opponere* satt sammen av *ob* og *ponere* ”foran” og ”plassere”, det vil si plassere noe foran eller overfor noe annet (Bond 2004: 458).

Dette ”noe” kan imidlertid med fordel presiseres. Da må vi se nærmere på det aristoteliske motsetningsprinsippet. I Aristoteles’ grunnleggende verk *Metafysikken* heter det at noe ikke samtidig kan være og ikke være. Det er den ”første filosofi” som nedsetter prinsippene for all vitenskap (Lohr 2003: 585, Aristotle 2004: 79). Når noe så stilles sammen med noe annet, oppstår en motsetning. Motsetningslæren er innen filosofien et stort felt, men noen grunnleggende distinksjoner fra Aristoteles er bevart. Jeg tar her utgangspunkt i en artikkel om logiske motsetninger i *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Menne/red. 1974: 118/119), men benytter ikke dens logiske symboler. Aristoteles deler læren opp i begrepslige og utsagnsmessige motsetninger. De begrepslige deler han igjen inn i fire:

**Relative motsetninger** – to motsetninger står i forhold til noe annet som de begge er relative til. Eksempel: dobbelt – halv.

**Kontrære motsetninger** – to motsetninger tillater mellomposisjoner, teoretisk en uendelighet av punkter. Eksempel: god – dårlig (Kalles senere også for polære eller diametrale motsetninger som utgjør de ekstreme punktene på en skala. Eksempel: kald – varm, mørk – lys).

**Privative motsetninger** – er knyttet til et singulært individ. Eksempel: blind – seende.

**Kontradiktoriske motsetninger** – mellom to absolutter. Det tillates ikke noe tredje alternativ (*Tertium non datur*). Eksempel: sitte – ikke-sitte.

Når det gjelder de utsagnsmessige motsetninger, finnes det ifølge Aristoteles bare to; de kontrære og de kontradiktoriske, som begge kan bestemmes som ovenfor, men også logisk ved at den kontrære motsetning eksemplifiseres med at A er kontrær med B, C, D etc., mens den kontradiktoriske motsetningen er at A er kontradiktorisk med ikke-A.

Etymologien underbygger slik et stykke på vei hva begrepet innebærer, men gir ikke noen fullgod definisjon. Vi trenger å vite hvilken type motsetninger vi har med å gjøre. Jeg skal derfor sitere fra noen definisjoner for å se om det er mulig å komme til en forståelse av hva begrepet innebærer.

”Coincidentia oppositorum” (Motsatsernas samgående). Allting har utgått från samma ursprung (ettan, punkten, det absoluta), dvs från Gud. Mångfalden utvecklar under jordelivet nödvändigtvis motsättningar. Efter avslutad utveckling återvänder dock alt till sitt ursprung, till Gud. Här sker ingen sammansmältning, utan alt bibehåller sin rikedom, sina enskildheter, dock utan fiendlighet. Det handlar därför inte om ett motsatsernas sammanfaldande utan om deras samgående till en mångfald i enheten (Helander 1999: 38).



Denne kortdefinisjonen, som benyttes i innledningen til den svenske oversettelsen av *De Visione Dei*, kalt *Gudseendet*, presenterer tre sentrale poeng: At Gud både er utgangs- og sluttpunkt, og at motsetningene forblir distinkte selv i deres sammenfall, noe som da mer presist betegnes som et *samgående*. Tredje poeng, enheten, knytter an til den forening av kristne og platoniske tanker som startet med nyplatonismens henologi eller enhetstenkning, som har Augustin og Plotin som sine mest kjente representanter. Helander har dermed implisitt plassert begrepet i en filosofisk tradisjon som historisk løper parallelt med den negative teologi nevnt ovenfor.

Vi skal se på en utfyllende definisjon, et utdrag fra samme kilde som etymologien ovenfor.

In Coincidence each set of opposites is united so that they are no longer contrary. In Cusanus' theology, God is not the coincidence of opposites, but rather, in some sense, opposites coincide in God. Moreover, for Cusanus, coincidence does not really describe God. Rather it sets forth the way God works, the order of things in relation to God and to each other, and the way by which humans may approach and abide in God. God is beyond the realm of contradictories. [...] In other words, the God as absolute unites opposites because it is their cause from which they are derived (Bond 2004: 459).

Et nytt aspekt ved begrepet oppstår når Bond vektlegger det prosessuelle. Begrepet viser "the way God works" og relasjonene mellom skaperen og skaperverket. For å få skaperverket til å "virke" behøves motsetningene. Gud selv er hinsides disse, men motsetningene går allikevel opp i Gud, uten at de *er* Gud.

Et interessant poeng hos Bond ligger i setningen "[i]n Coincidence each set is united so that they are no longer contrary". Ved at det er kontrære motsetninger som opphører, har vi en referanse til Aristoteles' punkt 2 ovenfor. Hvorvidt også de kontradiktoriske opphører, er det forskjellige meninger om. Først *Historisches Wörterbuch der Philosophie*: "Bei Nikolaus meint die Koinzidenz nicht die Zusammenfall von ursprünglich existierenden gegensätzlichen Prinzipien, sie überbrückt nicht eine dualistische Spaltung" (Nobis 1971: 1023). Den sterke begrensingen, "[h]os Nikolaus betyr koinsidensen ikke sammenfallet av opprinnelig eksisterende motsatte prinsipper, den bygger ikke bro over en dualistisk spalting", må bety at motsetningene ifølge Nobis ikke inkluderer de kontradiktoriske. Motsatt syn finner vi i Josef Stallmachs *Ineinsfall der Gegensätze und Weisheit des Nichtwissend. Grundzüge der Philosophie des Nikolaus von Kues*. Han skriver nemlig at motsetningenes sammenfall, eller *Ineinsfall*, innbefatter "zwar nicht nur konträrer, sondern ausdrücklich auch kontradiktorischer [...]" (Stallmach 1989: 1). Altså "ettertrykkelig også kontradiktoriske" motsetninger. Stallmach går implisitt i polemikk med Nobis. "Ettertrykkelig også" tyder på at det er et stridsspørsmål, som Stallmach ønsker å legge dødt. Vi kan foreløpig konkludere med at det

ikke er total konsensus blant forskerne om hva begrepet innbefatter, noe som selvfølgelig kan skyldes at Cusanus selv ikke alltid skiller mellom kontrære og kontradiktoriske motsetninger, slik Egil A. Wyller har antydnet (Wyller 1997: 144). Vi skal vi se på noen av de stedene Stallmach baserer sitt argument på.

Første eksempel er fra *Apologia docta ignorantiae*, skrevet 1447 som et forsvarsskrift for *Docta Ignorantia* fra 1440, som var blitt imøtegått med skarp kritikk av Johannes Wenck, teologiprofessor i Heidelberg (Hopkins 1981: 3). Siden Cusanus her må prøve å argumentere så klart som mulig for å forhindre feillesninger, kan forsvarsskriftet leses som en avklarende oppsummering av hans filosofi og teologi (Stallmach 1989: 2/3). Først en indikasjon på at Aristoteles, eller aristotelikerne på universitetene på 1400-tallet, ikke står høyt i kurs:

Unde, cum nunc Aristotelica secta praevaleat, quae haeresim putat esse oppositorum coincidentiam, in cuius admissione est initium ascensus in mysticam theologiam, in ea secta nutritis haec via penitus insipida, quasi propositi contraria, ab eis procul pellitur, ut sit miraculo simile – sicuti sectae mutation – reiecto Aristotle eos altius transilire (Cusanus 1964: 530).

Nå har den aristoteliske sekt forrang, som oppfatter læren om motsetningenes sammenfall som kjettersk, en lære hvis anerkjennelse er første steg i den mystiske teologis hierarki. Denne læres vei forkastes som fullstendig smakløs av de som næres i denne sekten, og den holdes fra dem som helt motsatt av deres oppgave. Det ville derfor trenge et mirakel – som ville forandre sekten – for at de skulle avskrive Aristoteles for å stige høyere opp.<sup>1</sup>

Tonen er klart polemisk siden aristotelikerne oppfattes som en sekt og det belastede, og ikke ufarlige, adjektivet ”kjettersk” bringes inn i debatten. Det er tydelig at Cusanus ønsker å skille klart ut hvilke lærer som kan anvendes i hvilke regioner. Skal man ”opp” metafysisk, må man forkaste aristotelisk logikk, som bare kan benyttes på det jordiske plan. Om logikken skriver Cusanus følgende, etter at det er brakt på det rene at mennesket på jorden trenger logikk:

Rationabilia vero animalia ratiocinantur. Ratiocinato quaerit et discurrit. Discursus est necessario terminatus inter terminos a quo et ad quem, et illa adversa sibi dicimus contradictoria. Unde rationi discurrenti termini opposite et disiuncti sunt. Quare in regione rationis extrema sunt disiuncta, ut in ratione circuli, quae est, quod lineae a centro ad circumferentiam sint aequales, centrum non potest coincidere cum circumferential. Sed in regione intellectus, qui vidit in unitate numerum complicari et in puncto lineam et in centro circulum, coincidentia unitatis et pluralitatis, puncti et linea, centri et circuli attingitur visu mentis sine discursu, uti in libellis De coniecturis videre potuisti, ubi etiam super coincidentiam contradictoriorum Deum esse declaravi, cum sit oppositorum opposite secundum Dionysium (Cusanus 1964: 549–550).<sup>2</sup>

Rasjonelle dyr resonnerer rasjonelt. En rasjonell løsning sikres av metoden i den undersøkende diskurs. Diskursen begrenses nødvendigvis av dens utgangspunkt og dens mål, og motsetningene

<sup>1</sup> Oversettelsen er min og basert på Dietlind og Wilhelm Duprés latinsk-tyske oversettelse (Cusanus 1964), samt på Jasper Hopkins engelske (Nicholas: 1981). Mine oversettelser er kun ment å være veiledende, og gjør ikke krav på å være av filologisk standard.

<sup>2</sup> I dette sitatet er det en iscenesatt Cusanus som taler. Fortellerinstansen i teksten er en av Cusanus’ elever, som leser Wencks angrep opp for sin mester. Cusanus svarer sin elev, slik at ”du” i teksten ikke henviser til en leserinstans, men til tilhøreren i teksten.

mellom disse kaller vi kontradiktoriske. I en rasjonell diskurs er motsetningene disjunktive. Dermed kan vi i det rasjonelle domene ved definisjonen av en sirkel se, at siden dens linjer fra sentrum til omkretsen er like, kan ikke senteret sammenfalle med omkretsen. Men i intellektets domene kan vi se at tallet foldes inn i enheten, linjen foldes inn i punktet, sirkelen foldes inn i senteret. Sammenfallet av enhet og mangfold, punkt og linje, sentrum og omkrets tillates uten diskursiv metodikk. Dette kan du lese om i *De coniecturis*, hvor jeg har utlagt hvordan Gud står over motsetningenes sammenfall, da han ifølge Dionysios er motsetningenes motsetning.

Vi ser at Cusanus her viser en oppfatning av kontradiktoriske motsetninger som ikke overenstemmer med Aristoteles' fordi det mellom utgangspunkt og mål nødvendigvis må finnes mellompunkter. Det er dermed tale om kontrære motsetninger i aristotelisk forstand. Det intellektuelle domene viser til punkt 2 i erkjenneshierarkiet ovenfor. Cusanus benytter geometriske eksempler for å anskueliggjøre metafysiske størrelser, slik han hadde gjort også i *Docta Ignorantia*. Geometriske eksempler på motsetninger som rett og buet kan virke kontradiktoriske, men Cusanus' eksempel, der linjen i en sirkel ved sirkelens uendelige utvidelse ikke kan skilles fra en rett, heller mer mot det kontrære.

I sitatet benytter Cusanus for øvrig et for ham sentralt begrepspar, nemlig innfolding/utfolding, som også er hentet fra geometrien, men som av Stallmach utlegges som ett av Cusanus' ontologisk-metafysiske motiver. Han setter det i forbindelse med enhetstenkningen: Gud folder all verden opp i seg (*complicatio*), og verden er skapt ved Guds utfolding (*explicatio*) av dens mangfold. Verden, ikke bare den realiserte, men alle mulige verdener, er sammenfoldet i Guds enhet, samtidig som Gud er i den realiserte verden, vår verden, i dens mangfold (Stallmach 1989: 7). Mer om foldtenkningen, som er en viktig undertekst for forståelsen av *coincidentia oppositorum*, finnes i ovennvente *De coniecturis* som Cusanus henviser leseren til:

Coincidentiam igitur complicationis et explicationis rationale caelum ambit. Quare illa rationalis complicatio explicatioque non sunt de iis oppositis, quae solum in intellectuali unitate coincidunt. In divina enim complicatione omnia absque differentia coincident, in intellectuali contradictoria se compatiuntur, in rationali contraria ut oppositae differentiae in genere (Cusanus 1966: 84).

Koinsidensen av innfolding og utfolding omkranser den rasjonelle himmel. Derfor stammer denne rasjonelle inn- og utfoldingen ikke fra hine motsetninger, de sammenfaller først i den intellektuelle enhet. I den guddommelige innfoldingen sammenfaller alt uten motsetning. I den intellektuelle kan de kontradiktoriske motsetningene tolereres, i den rasjonelle innfoldingen kommer motsetningene som motstående forskjeller sammen i arten.

”Hine motsetninger” er motsetningene som den jordiske logikkens lover forbyr, altså *ratio* i hierarkiet ovenfor. Deretter kommer ”den intellektuelle enhet”, ett trinn opp i hierarkiet. ”Den guddommelige innfoldingen” er øverste trinn. Cusanus benevner motsetningene kontradiktoriske, om så på en uaristotelisk måte. Slik jeg leser sitatet, innbefattes disse motsetningene i alle motsetningers sammenfall i den intellektuelle enhet og i den

guddommelige himmel. Hos Gud foldes alt inn i enhet. I verden foldes alt ut i sine motsetninger. ”Alt” kan dermed som Stallmach påstår inkludere også de kontradiktoriske, duale prinsipper som Nobis ville unndra *coincidentia oppositorum*. Jeg lar dermed debatten ligge. Tolkninger av Cusanus’ skrifter har helt siden Wencks tid vært et stridbart felt, men i denne oppgaven skal det forbli det eneste eksempel siden det har direkte relevans for å antyde vanskeligheten av å definere et mye anvendt begrep.

Også definisjoner har begrenset verdi hvis de ikke knyttes opp til sin anvendelse. For videre å konsentrere oss om noen partier fra et enkelt verk der begrepet benyttes flere ganger i løpet av noen få kapitler, skal vi lese utdrag fra *De Visione Dei*, for slik å kunne danne oss en klarere oppfatning av hvilken funksjon *coincidentia oppositorum* har hos Cusanus.

### 1.3 *De Visione Dei*. Om Guds blikk eller visjonen av Gud

F. Edward Cranz har redegjort for skriftens opprinnelse som svar på en forespørsel fra Tegernsee benediktinerkloster i 1452. Munkene der hadde om sommeren hatt besøk av Cusanus. De ba i forespørselen om en forklaring på forholdet mellom intellektet og emosjonene, hvilken rolle den intellektuelle ferdigheten spiller i erkjennelsen av Gud. De ba dessuten om en oversikt over hva *coincidentia oppositorum* kunne innebære. Cranz oppfatter *De Visione Dei* som denne forklaringen (Cranz 2000: 208). Ettersom verket selv fremstår i et enkelt språk og Cusanus stadig insisterer på nødvendigheten av å heve seg over forstanden og fornuften i møtet med det umulige, kan det synes rimelig at den er skrevet med munkenes forespørsel i tankene. Den er også i forordet tilegnet dem, selv om det, etter gammel tradisjon fra Augustins *Bekjennelser*, er Gud som tiltales i selve verket.

Tittelen krever en forklaring, og kan dessuten tjene som et eksempel på hvordan Cusanus retorisk opererer med paradokser – tilsynelatende motsetninger som ved nærmere ettersyn oppløses. Han benytter et portrettbilde med sentralperspektiv – slik at den portrettertes blikk følger betrakteren uansett fra hvilket punkt bildet betraktes fra – for å anskueliggjøre hvordan Guds blikk følger oss; Gud ser både den allmenne menneskeheten og det partikulære i hvert menneske. Guds blikk på oss kan samtidig oppfattes som vårt blikk på Gud, men det er et blikk vi må strebe etter. Det har Aasmund Brynildsen festet seg ved i sitt omfattende etterord til *Om den skjulte Gud*. Vår vei til Guds blikk er for Cusanus som for den mystiske teologi en paradoksal vei som fører oss inn i mørket for å finne lyset. I det metafysiske mørket blir vi seende, og kun i mørket finnes Guds blikk. Slik oversettes det av Brynildsen: ”Hvad annet er din skuen Herre, når du ser på mig med din elskende hengivelses øie, hva annet enn at du blir sett av mig?” (Brynildsen 1963: 64). Hvis vi ikke selv evner å se

blir vi ikke sett. Også Cranz omtaler hvordan tittelen kan leses tofoldig: "It might be noted that the title *De Visione Dei* has a measure of ambiguity, since we can read it as possessive or as objective genitive, 'God's vision' or (our) vision of God" (Cranz 2000: 208). Slik nedfeller verkets tematikk seg i tittelens grammatikk, det som normalspråklig ville fremstå som unøyaktig, blir hos Cusanus performativt ved at tittelen utfører det utsagnet sier.

I kapitlene IX – XI forekommer begrepet *coincidentia oppositorum* flere ganger, slik at det muliggjør en forståelse av i hvilken kontekst Cusanus benytter det. Siden det er de samme motivene som gjentas med variasjoner, kan man få et godt inntrykk av hvordan begrepet, til tross for sin fleksibilitet, benyttes sammen med en begrenset metaforikk i motivene. Den metafysiske hierarkiske oppstigningen leder til den metaforiske muren som omkranser paradiset. Eksemplene gjentar de sentrale poengene, men hvert eksempel er tatt med i den hensikt i tillegg å gjøre rede for en utvidet forståelse av *coincidentia oppositorum*: Trinnet, blikket, væren, tiden, folden og negasjonen er alle viktige aspekter ved begrepet.

### 1.3.1 Trinnet

Jeget i skriften, som for lengst er kommet forbi erkjenneshierarkiets punkt 1 og 2, er nå i nærheten av punkt 3; fremdeles innfanget av portrettets blick befinner jeget seg i en tilstand av uendelig (fysisk) ro og (metafysisk) bevegelse:

Unde exerior, quomodo necesse est me intrare caliginem et admittere coincidentiam oppositorum super omnem capacitatem rationis et quaerere ibi veritatem ubi occurrit impossibilitas, et supra illam omnem etiam intellectualem altissimum ascensum quando pervenero ad id, quod omni intellectui est incognitum et quod omnis intellectus iudiciat remotissimum a veritate, ibi es tu, Deus meus, qui est absoluta necessitas (Cusanus 1967: 132).

Derav erfarer jeg, at jeg må tre inn i dunkelheten til motsetningenes sammenfall, som overgår alt som kan fattes rasjonelt, for å søke sannheten der det umulige kommer meg i møte. Over det umulige må jeg trå som over intellektets høyeste trinn for å komme til det punkt der alt intellektuelt er ukjent, der intellektet synes å være lengst vekk fra sannheten, der finner jeg deg, min Gud, som er den absolutte nødvendighet.<sup>1</sup>

Motsetningenes sammenfall fremstår i sitatet metaforisk som det siste, høyeste trinn vi må stige over for å nå inn til det umulige, som er erkjennelsen av Guds vesen. Ved å stige over det siste trinnet oppgir vi all rasjonell tenkning før vi kan se hva som finnes på den andre siden. De motsetninger som sammenfaller, er at det absolutt umulige forenes med det absolutt nødvendige, slik det senere eksemplifiseres: "impossibilitas coincidit cum necessitate"

<sup>1</sup> Oversettelsene er mine basert på Dietlind og Wilhelm Duprés latinsk-tyske oversettelse fra 1967, men er justert noe i forhold til den latinske originalen i samme utgave, ved at jeg bl.a. beholder "rasjonalitet", i betydningen logisk tenkning, og "intellekt", i betydningen lærd (intuitiv) tenkning, der det på tysk er oversatt til *Verstand* og *Vernunft*. Også Birgit Helanders noe frie svenske oversettelse, *Gudseendet* fra 1999, er konsultert. Mine oversettelser er kun ment å være veiledende, og gjør ikke krav på å være av filologisk standard.

(Cusanus 1967: 132). Det nødvendige og det umulige forstås her som motsetninger. Det umulige i betydningen rasjonelt og fornuftig umulig, og det nødvendige som visjonens nødvendighet. Det første er den jordiske forstand, det andre er den overjordiske fornuft, det vi ikke kan tenke oss frem til diskursivt eller logisk. Det tredje er det helt forbeholdsløse møte uten krav på rasjonell forståelse. Når møtet finner sted, er all rasjonell forstand forlatt, det er punkt 1 i erkjenneshierarkiet. Også den intellektuelle fornuft, det dunkle stedet hvor motsetningene sammenfaller, er bak oss. Det er punkt 2 i hierarkiet.

### 1.3.2 Blikket

Ved tredje punkt er det *visio*, visjonen, båret frem av den lærde intuisjonen eller vår viten om vår uvitenhet, som er enerådende. Vi skal videre se på hva visjonenes blikk kan fortelle:

Et reperi locum, in quo revelate reperieris, cinctum contradictorium coincidentia. Et ista est murus paradise, in quo habitas; cuius portam custodit spiritus altissimus rationis, qui nisi vincatur non patebit ingressus. Ultra igitur coincidentiam contradictoriorum videri poteris et nequaquam citra. Si igitur impossibilitas est necessitas in visu tuo Domine nihil est, quod visus tuus non videat (Cusanus 1967: 132).

Jeg har funnet stedet hvor du åpenbarer deg udekket, omgitt av motsetningenes sammenfall. Dette er murene omkring paradiset, der du bor. Dets porter voktes av den høyeste rasjonalitets ånd. Overvinner man den ikke, åpnes ikke inngangen. Hinsides motsetningenes sammenfall kan man se deg, ikke fra denne siden. Da det nødvendige og det umulige er i ditt blikk, O Herre, gies det intet som ditt blikk ikke skuer.

I paradiset sammenfaller, etter det umulige og det nødvendige, nok to tilsynelatende motsetninger; vårt blikk og Guds blikk. Åpenbaringen består i at jeget *ser* – merk at den sykliske tilbakevendingen til det laveste punktet i hierarkiet, den språkløse sanseverden, kun er tilsynelatende. Blikket er ikke lenger det jordiske synet, men metaforisert til den himmelske visjonen, en rent mental størrelse hvis blikk forener alle kroppens sanser i et metafysisk møte. Blikket går som tidligere nevnt to veier, mennesket og guddommen speiles i hverandres bilde. Jeget går ikke i ett med Gud, men går opp i Guds enhet, på like linje med andre jeg som forlater sin fysiske eksistens. Slik holdes også panteismen – et av Wencks anklagepunkter mot Cusanus (Wenck 1981: 26) – på avstand. Hverken ting eller personer *blir* Gud. Men alt er i sitt mangfold *av* Gud. Og alt skal igjen gå opp *i* Guds enhet.

### 1.3.3 Væren

Kapittel X har følgende overskrift:

Quomodo videtur Deus ultra coincidentiam contradictoriorum et quomodo videre et esse (Cusanus 1967: 133)

Gud sees hinsides motsetningenes sammenfall og hans syn er væren.

Her knyttes Guds syn til væren, og dermed metafysikken til værenslæren, slik den også i utgangspunktet var det hos Aristoteles, og slik den i senmiddelalderen ble kombinert med teologi (Lohr 2003: 586). Væren forstås generelt som *at* noe er. Et værende forstås partikulært som *hva* det er. Gud og væren sammenstilles med det dobbelte syn – Guds syn på meg er mitt syn på Gud – som nevnt ovenfor. Hvis synet er væren, blir væren ikke statisk, men prosessuell: Væren aktualiseres i hendelsen der jegets og Guds syn sammenfaller. Koblingen til væren leser jeg slik at væren i likhet med Gud trenger den aktualiserte verden med dens værender for å kunne aktualisere sitt potensial til skapen. Uten værens aktualisering i de enkelte værender ville Gud vært uten syn, eller synet kun vært potensielt. Væren er også avhengig av værender for å synes, men det kan forekomme vanskelig å snakke om ”værens syn”, det vil i så fall bli det paradoksale ”synet som ser seg selv”, det vil si ser seg selv slik det fremstår i de enkelte værender i det de trer frem for synet. Synet blir å forstå som forut for subjektet som ser og objektet som sees. Det kan da være vanskelig å tenke seg synet eller væren prosessuelt, hvis det ikke utgår fra Gud forstått som det altomfattende Ene.

Egil A. Wyller skiller i sine Cusanus-studier skarpt mellom ontologi som værenslære og henologi som enhetslære. Ontologiens væren fremtrer *fra* henologiens ”En-Ene” (Wyller 1981: 107). Vi får da et erkjenneshierarki som begynner med det ontiske, værens enkelte elementer. Deres differens består i forskjellen mellom det ene og det andre værende. Deretter kommer det ontologiske, væren i seg selv. Dens differens består i forskjellen mellom væren og det værende. Til slutt det henologiske. Dets differens består i forskjellen mellom ”det ene qva X og det ’annet’, som er tenken og væren *under ett*” (Wyller 1981: 105). Væren i seg selv viser seg i alle værende objekter, slik Gud viser seg i naturen og i Bibelen. Uten Gud vil væren innta posisjonen som en sisteinstans. Hvor langt man ønsker å gå forut for væren i søken etter en enhetlig sisteinstans, vil variere etter hvorvidt man finner værensbegrepet tilstrekkelig i seg selv, eller hvorvidt man finner det meningsløst og dermed ønsker å søke en styrende sisteinstans, eller et styrende og overordnet prinsipp forut for væren. Med Gud vil væren utgå fra Guds enhet: ”Gud er *forut for* enhver motsigelse og motsetning da det hverken er mulig å motsi eller å motsette seg Gud” (Wyller 1981: 35). Hos Cusanus er det ingen tvil om at Gud er denne sisteinstans, men det betyr ikke at hans formelle grep – *coincidentia oppositorum* – ikke vil være av interesse for den som ønsker en mer begrenset ontologi, slik som ovenfor hos Senger. Den ontiske differens faller sammen når man transcenderer de enkelte værender i forsøket på å fornemme deres felles væren.

### 1.3.4 Tiden

Også tiden faller sammen i møtet med *coincidentia oppositorum*:

Murus autem est coincidentia illa, ubi posterius coincidit cum principio, ubi alpha et omega sunt idem (Cusanus 1967: 136).

Muren er dette sammenfall som forener det tidligere med det senere, begynnelsen med slutten, hvor alpha og omega er det samme.

Jeget konfronteres med tidens opphør. For Cusanus betegner overgangen fra det endelige til uendelige menneskets mikrokosmos: "situated at the centre of creation, at the horizon of time and eternity – he unites in himself the lowest level of intellectual reality and the highest reach of sensible nature and is thus a bond which holds creation together" (Lohr 2003: 553).

Skaperverkets lover oppheves når menneskets mikrokosmos møter murens makrokosmos. Når det tidsbundne menneskelivet oppløses og mister sitt forstands- og fornuftsspråk i gudsvisjonen, opphører all tidserfaring omkring enkeltmenneskets begynnelse og slutt. Videre opphører også menneskehetens formodete begynnelse og slutt, og enda videre også verdens begynnelse og slutt. Eskatologien blir hos Cusanus nøytral ved at den ikke fryktes. Alle mulige verdener er i *coincidentia oppositorum* foldet inn i enheten, og de kan dermed foldes ut igjen. Siden tiden i enheten er opphørt er det umulig å tenke seg noen suksessjon i hvilke verdener som har eksistert og som vil komme til å eksistere. Det kan kun uttrykkes negativt: Inne i folden hverken finnes eller finnes ikke tiden.

### 1.3.5 Folden

Etter at det på jorden utfoldete mennesket igjen foldes inn i Guds enhet, som det i sin tid ble utfoldet fra, kan det som nevnt alltid foldes ut igjen:

Redeo iterum confisus adiutorio tuo Domine, ut te ultra murum coincidentiae complicationis et complicationis reperiam. Et cum per hoc ostium verbi et conceptus tui intro et exeo simul pascua reperio dulcissima, cum te reperio virtutem explicantem, exeo. Cum te reperio virtutem complicantem partier et explicantem intro partier et exeo (Cusanus 1967: 140).

I tro på din hjelp, Herre, kommer jeg igjen for å finne deg hinsides muren der innfolding og utfolding sammenfaller. Da jeg gjennom disse dine ords porter går både inn og ut, finner jeg de søtteste enger. Finner jeg deg som kraften som folder alt inn, trer jeg inn. Finner jeg deg som kraften som folder alt ut, trer jeg ut. Finner jeg deg som kraften som folder alt inn og ut, trer jeg inn og ut.

Den rasjonelle forstanden er jordisk viten om det utfoldete. Den intellektuelle fornuften er himmelsk viten om det innfoldete, så langt slik "vitene" er mulig fra et jordisk perspektiv. Viten er da forstått som visjon og intuisjon, og basert på erfaringen av guddommelig åpenbaring av metafysisk bevegende krefter. Her kan man lese de siste setningene som nesten



sammenfallende med den trefoldige inndelingen av språket ovenfor. Foldingen ut i verden viser til punkt 1, det rasjonelle språk. Foldingen innover kan vise til punkt 2, det intellektuelle språk. Foldingene inn og ut svarer til det visjonære og guddommelige språks oppløsning av det rasjonelle og det intellektuelle språk.

### 1.3.6 Negasjonen

Verden forsvinner inn i et enhetlig noe som det ikke finnes språklige begreper for, eventuelt bare negasjoner:

Et quando video te Deum in paradise, quam illic murus coincidentia oppositorum cingit, video te nec complicare nec explicare disiunctive vel copulativa. Disiunctio enim partier et coniunctio est murus coincidentia, ultra quam existis absolutus ab omni eo, quod aut dici aut cogitari potest (Cusanus 1967: 140).

Og når jeg ser deg i paradiset, som er omgitt av disse murene av motsetningenes sammenfall, ser jeg at du hverken foldes inn eller foldes ut, hverken er disjunktiv eller kopulativ. For sammenfallets murer er på samme måte disjunksjon og forbindelse. Du eksisterer hinsides denne muren, opphøyet over alt som kan sies eller tenkes.

Det tar imidlertid opp i seg alle begreper slik at intet begrep lenger kan motsettes et annet. At Gud hverken foldes inn eller ut må forstås slik at det er fordi Gud folder alle ting inn eller ut, men selv er hinsides foldingen. Det er på den måten "God works", for å komme tilbake til det prosessuelle aspektet nevnt ovenfor. Annetheten foldes ut av enheten. Det som foldes ut, er det Cusanus kaller det andre (*alteritas*), det vil si det som er annerledes enn enheten (*unitas*). Gud får dermed betegnelsen det ikke-andre i samsvar med Cusanus' negative teologi, der det ikke-andre defineres slik av Erik A. Wyller: "Intet annet er intet annet enn intet annet: *non aliud est non aliud quam non aliud*. I denne sats – hvis tre identiske ledd Cusanus for øvrig finner en treenighetsformel – har grunnbegrepet til fullkommenhet avgrenset seg selv (*se ipsum*)" (Wyller 1981: 116). Den trefoldige negasjonen fungerer som en mal også for definisjonen av det andre: "For det annet er selvfølgelig intet annet enn det annet: *aliud est non aliud quam aliud*" (Wyller 1981: 117). Vi får dermed en variabel avhengighetsrelasjon mellom jeget og duet i sitatet, slik at den ene ikke kan tenkes uten den andre og omvendt, eller slik Cusanus uttrykker det, at den enes blick på den annen ikke er annet enn den annens blick på den ene.

Men hvordan kan sammenfallet folde inn i seg alle motsetninger samtidig som de forblir distinkte? Intuitivt er det mulig å tenke seg at alle mulige ting og verdener er potensielt tilstede i Guds folder og at de der fremstår som ikke-distinkte og ikke-motsetninger, men har potensial av distinksjon og motsetning i seg, et potensial som først aktualiseres ved utfoldingen av mangfoldet. Guds enhet er dermed avhengig av annetheten for å aktualiseres,

det er den muligheten enheten har til å virke; ”Actualitas est unitas in alteritate tantum participabilis, non igitur participatur actualitas nisi in potentia, quoniam ipsa eius est alteritas” (Cusanus 1966: 110). Hvis ”aktualiteten er den enhet som kun kan delta i annetheten” og enheten kun ”deltar i det mulige fordi det er dette som er dens annethet”, betyr det at også enheten til en viss grad foldes ut ved at den deltar i alt som aktualiserer dens potensialitet. De fire jordiske elementer har ifølge Cusanus dermed den ”oppgave” å representere enheten selv i det mangfold som kun kan eksistere i det ufoldete univers. De ”refererer” til enheten uansett hvor oppsplittet de fremstår for menneskets forstand.

Enhver lesning av Cusanus inviterer til metafysiske spekulasjoner som spiller videre på hva som faktisk står skrevet. En lesning som kun er ”forstandig” vil kunne fremstå som i utakt med hva verket utsier. Det kompliserer analysen ved at språket i analysen må underlegges de logiske lover som *De Visione Dei* forkaster. Men Cusanus selv skriver forstandig, selv om han benytter doble negasjoner. Hans verker tar ikke sin egen lære opp i seg slik at de blir uleselige for forstanden, det ugrammatiske får stort sett ikke lov til å finne sted i selve skriften, annet enn som paradokser og neologismer. Selve begrepet *coincidentia oppositorum* kan etter ovenstående gjennomgang sies å forene alt, absolutt alt, men det tar ikke plass i Cusanus’ litteratur. Den lærde uvitenhet lar normalsyntaksen bestå. Cusanus’ retoriske grep er tradisjonelle, han gjør utstrakt bruk av similer, gjentakelser og rene oppramsinger inntil grensen av manierisme, men det bikker aldri over i et guddommelig språk i betydningen logisk uleselig språk.

#### 1.4 *Coincidentia oppositorum* hos Giordano Bruno

H. Meinhardt gir i artikkelen ”Koinzidenz” en kortfattet redegjørelse for virkningshistorien til begrepet *coincidentia oppositorum* og trekker frem Giordano Brunos verk som det som har hatt mest å si for ettertiden:

Er [Bruno] schätzt Cusanus sehr hoch, kennt ganz offensichtlich – im Gegensatz zu späteren – seine Schriften noch ausführlich und benutzt sie an die Grenze des Plagiats. Das Koinzidenz-Prinzip hat eine zentrale Funktion in Brunos philosophischer Theologie: In Gott ist, ’was sonst wideresprechend und entgegengesetzt ist (contrario ed oppositio), ein und dasselbe’. ‘Absoluteste Wirklichkeit’ und ‘Absolutestes Vermögen’ sind identisch; dieses ‘Zusammenfallen’ (coincidentia) ‘kann allerdings von dem Verstande nur auf dem Wege der Negationen begriffen werden’. Im Bereich des Endlichen finden sich nur hinweisende Analogien (Meinhardt 1976: 880).

Han skatter Cusanus svært høyt og kjenner åpenbart – i motsetning til senere filosofer – hans skrifter utførlig og benytter seg av dem inntil grensen av plagiat. Koinsidensprinsippet har en sentral funksjon i Brunos teologi: I Gud er ”det som ellers er motsigende og motsatt” ett og det samme. ”Absolutt virkelighet” og ”absolutt mulighet” er identisk. Dette sammenfallet ”kan kun

begripes av forstanden ved hjelp av negasjoner". Ved tale om det endelige finnes kun analogier som kan peke på en hinsides mening.<sup>1</sup>

Definisjonen er med sin benevnelse av Gud svært nær de definisjonene vi har sett i forbindelse med Cusanus' bruk av begrepet. At "absolutt mulighet" sammenfaller "absolutt virkelighet", er imidlertid en langt svakere påstand enn at "det umulige" sammenfaller med "den absolutte nødvendighet". Bruk av negasjoner hører inn under punkt 1 i Cusanus' erkjenneshierarki og er dermed en del av det rasjonelle språk. Analogiene kan forstås som similer, et retorisk grep som Cusanus aktivt benytter for å anskueliggjøre sine tanker om det uutsigelige. Men Bruno benytter Cusanus' begreper over 100 år etter i en annen historisk situasjon, og benytter dem til andre formål. Der hvor gudsbildet fremdeles var det sentrale for Cusanus, er Bruno åpen for nye tanker.

Karl Huber argumenterer for at selv om Bruno overtar begrepet *coincidentia oppositorum*, frigjør han det fra dets guddommelige kontekst. Han sekulariserer det slik at det får en mer generell betydning som en polaritet av enhet og mangfold (Huber 1965: 10). Det kan imidlertid være like vanskelig å finne en fast definisjon hos Bruno som hos Cusanus. Vi må se hvordan begrepet brukes.

I den første dialogen av *Lo Spaccio della bestia trionfante*, utdrivelsen av det triumferende dyret, møter leseren figurene Saulino og Sophia i samtale om tingenes flyktighet. Sophia mener at mennesket aldri vil være fornøyd i sin situasjon, men alltid søke seg over til noe annet. Konteksten virker først hedonistisk. Det er transporten eller differensen som er det levende liv, ikke hvor man har vært eller hvor man skal. Bevegelsen mellom to forskjellige punkter er en bevegelse mellom motsetninger som får oss til å tenke oss motsetningenes sammenfall i bevegelsen. Vi kan da erstatte Cusanus' gudsblick med Brunos tanker om bevegelse. Der subjektet hos Cusanus konstitueres av gudsblikket, som er væren, konstitueres subjektet hos Bruno av bevegelseshendelsens væren, slik at væren er bliven. Men for at det skal finnes bevegelse, må det være motsetninger, presiserer Sophia hos Bruno. Bare da oppstår begjæret i retning av den andre. To like poler forblir statiske. Saulino er enig, og presiserer at tanken ikke er bare moralsk høyverdig, men også gjeldende for andre områder. Samtidig kommer han med en hentydning til Cusanus, som imidlertid bare kalles "filosofen":

Se fisica-, matematica- e moralmente si considera, vedesi che non ha trovato poco quel filosofo che è dovenuto alla raggione della coincidenza de contrarii, e non è imbecille pratico quell mago che la sa cercare dove ella consiste [...] (Bruno i Huber 1965: 10).

---

<sup>1</sup> Min oversettelse

Om man ser fysisk, matematisk og moralsk på saken, ser man at den filosofen som har kommet frem til teorien om motsetningenes sammenfall ikke har utført noen liten bedrift, og at den magikeren som vet å søke den der den finnes, ikke er noen imbesil utøver.<sup>1</sup>

Selv om Saulino utvider tematikken til å gjelde fysikk og matematikk, nevnes ikke det som var det sentrale for Cusanus: religionen. I stedet får vi hentydningen om at teorien er av interesse for en mulig motpol til kardinalen: magikeren. Hva som betegnes som magisk, er en historisk foranderlig størrelse. Frances A. Yates skriver i *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* at all magi var lyst i bann av kirken under middelalderen, med den virkning at den måtte foregå i det skjulte. Magi ble dermed forbundet med mørke krefter og onde gjerninger. I renessansen ble ifølge Yates bildet noe justert som en følge av all den nye litteratur om emnet som ble importert fra Bysants, og dessuten den for Bruno viktige *Hermes Trismegistus* fra Egypt. Det førte til at visdom og magi ble forenlige, men i forhold til kirken var magien fremdeles kontroversiell (Yates 1991: 17). At den kristne sensur ville lese verket med spesielt blikk for kjetteri, er ikke egnet til å overraske. For figuren Sophia, derimot, synes det som om bevegelsen fra kristendom til magi ikke er verd noen kommentar. I stedet får vi en forklaring på hvilke grunner Sophia har for sin egen oppfattelse av begrepets funksjon:

Quello che da ciò voglio inferire, è che il principio, il mezzo ed il fine, il nascimento, l'aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne' contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l'ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine (Bruno i Huber 1965: 10).

Hva jeg ønsker å utlede fra dette, er at begynnelsen, midten og slutten, fødselen, fremveksten, og perfektjonen av alt vi ser, kommer fra motsetninger, gjennom motsetninger, inn i motsetninger, til motsetninger: Og hvor det er motsetninger, er det aksjon og reaksjon, det er bevegelse, det er forskjell, det er mangfold, det er orden, det er grader, det er suksessjon, det er omskifting.

For Huber inneholder sitatet Brunos sentrale terminologi; at alt beveger seg fra enhet til mangfold og forenes i en fylde som strukturerer virkeligheten. At Bruno her beskriver de immanente motsetningene i alle ting som den bevegende kraft, gjør at den gamle aristoteliske lære om "den ubevegde beveger" fra hvilket alt skulle utgå, omstyrtes til fordel for en oppfattelse av at bevegelsen er i alle ting. Det betyr også at han går lenger enn Cusanus mot et panteistisk gudsbegrep. Han forlater ideen om en transcendent Gud hinsides det jordiske, til fordel for begrepet om skaperkraftens immanens i mikrokosmos.

---

<sup>1</sup> Min oversettelse her og i det følgende er fra Arthur D. Imertis *The Expulsion of the Triumphant Beast*. (Bruno 2004: 90).

### 1.5 Fra Cusanus' transcendens og Brunos immanens til *Finnegans Wake*

Hvordan skal man forholde seg til de forskjellige kontekstene i skriftene til Cusanus, Bruno og Joyce i forbindelse med begrepet *coincidentia oppositorum*? En grov kategorisering av de forutsetninger som setter rammer for benyttelsen, kan være at Cusanus benytter begrepet transcendent, Bruno benytter det immanent, og Joyce benytter det estetisk ved at begrepet muliggjør at motsetninger stilles opp mot hverandre i språkets og karakterenes dynamikk. Bevegelsen fra transcendens via immanens til deres estetiske forening er ikke absolutt, men en påminnelse om at det til forskjellige tider er forskjellig tematikk som styrer tenkningens mål. Ved å lese en slik estetisk poetikk ut av – eller inn i – *Finnegans Wake*, må enhver lesers møte med skriften fremstå som en dynamisk praksis. Verkets iboende estetiske føringer og dets virkningshistorie setter uansett visse rammer for lesningen, men dets estetiske effekt er i stor grad betinget av den enkeltes lesepraksis. Tar man med seg *coincidentia oppositorum* slik det ovenfor er oppfattet hos Cusanus og Bruno, vil møtet med begrepet i *Finnegans Wake* utvide leseerfaringen ved at de metafysiske aspektene ved verket nødvendigvis må bli mer påfallende enn ved andre lesninger. I hvilken grad den metafysiske effekten er overveiende transcendent eller immanent, er et av de spørsmål oppgaven vil utprøve.

Oppsummerende kan vi på bakgrunn av gjennomgangen ovenfor se at Nicolaus Cusanus' verdensbilde i utgangspunktet er hierarkisk og består av en fysisk, en sjelelig, og en åndelig verden. Den språklige tilgangen til den guddommelige verden er de metafysiske skrifers problemfelt. Det er den Cusanus forholder seg til og arbeider innenfor. Det logiske språket som er gyldig for rasjonell tenkning i menneskenes jordeliv, er utilstrekkelig for å gripe Guds vesen i den åndelige verden, i den grad et slikt vesen lar seg begripe. Ved hjelp blant annet av begrepet *coincidentia oppositorum* er det likevel mulig å konstruere et språk som intuitivt nærmer seg den oversanselige, overrasjonelle og overintellektuelle region. Ved at alle motsetninger faller sammen, oppløses også tenkningen knyttet til det jordiske hierarkiet i møtet med det hinsidige. Cusanus benytter altså begrepet til å oppnå innsikt i Guds vesen slik det folder alt jordisk inn under seg. Begrepet benyttes dermed transcendent ved at det muliggjør en overskridelse av den jordiske verden mot det hinsidige, slik det ble oppfattet i andre halvdel av 1400-tallet.

Giordano Brunos overtagelse av begrepet skjer på en tid hvor middelalderens rigide oppfattelse av det jordiske og det åndelige eller himmelske er kommet i bevegelse. Han beskriver som nevnt i forrige kapittel de immanente motsetningene i alle ting som den bevegende kraft, slik at vi får en panteistisk tro på at den guddommelige beveger er *i* alle ting. Dermed faller hierarkiet bort allerede i det dennesidige. Den transcendente Gud hinsides de

jordiske ting hos Cusanus erstattes av skaperkraftens immanens i mikrokosmos. Hos Bruno finnes dermed den panteisme som Wenck kritiserte Cusanus for. Begrepet *coincidentia oppositorum* forskyves til å gjelde betingelsene for bevegelse i dette liv, det bringes sammen med gudsoppfattelsen ”ned” på jorden. Bruno benytter dermed begrepet til å oppnå innsikt i hvordan denne verden selv er guddommelig, det benyttes immanent ved at det undersøker alle tings skjulte kraft.

James Joyce tar opp arven fra Cusanus og Bruno i en tid preget av nye livsanskuelser og nye vitenskapelige metoder. En dominerende diskurs er språkvitenskapen. Selv om *Finnegans Wake* ironiserer over filologisk viten, foregår diktningen innenfor et tankeunivers som er betinget av samtiden. John Bishop knytter språket til den samtidige diskursen omkring det ubevisste, slik det får dominere i språket ved at det viser seg fra sin mest ikke-kommuniserbare side, men samtidig gjør krav på å bli hørt. Det er det uklare i seg selv som kommuniseres (Bishop 1986: 4). Jeg vil isteden betone det ikke-kommuniserbare som en form for negativ teologi. Der Dionysios og Cusanus med sine ideer om negasjoner ønsker å nærme seg guddommens vesen, leser jeg *Finnegans Wake* som en metafysisk reise til språkets dunkle natt i vår tid. Ved at språkets referensielle side nedtones, åpnes det for en estetisk initiert erkjennelse som for dagens lesere neppe er styrt av ønsket om guddommelig skuen, men som allikevel kan føre mot ukjente steder. Det er ikke lenger negasjonene eller de logiske paradoksene som dominerer, men det absolutte sammenbrudd av tradisjonell overbygning til fordel for en ny estetikk som lar konflikten utspille seg i språket. Jeg vil undersøke i hvilken grad estetikken har en metafysisk basis. At *coincidentia oppositorum* også i forbindelse med lesningen av *Finnegans Wake* kan fungere teologisk, at det er mer enn et narrativt grep.

Slik jeg ser det sammenfaller transcendens og immanens i *Finnegans Wake* ved at det gamle og det ”nye” verdensbildet spilles opp på samme ”scene”; forsøket på å fremstille de språklige negasjonene ”usensurert” så å si. Cusanus, Bruno og Joyce nærmer seg språkets grenser ved å tenke mot tre områder som synes å unndra seg beskrivelse: himmelen over mennesket, jorden under det, og språket som gjennomstrømmer det. Min definisjon av *coincidentia oppositorum* på grunnlag av benyttelsen hos Cusanus og Bruno er fundert på at begrepet betegner en terskel, en språkets grense der det møter størrelser som ikke kan gripes av et rasjonelt språk. Cusanus, Bruno og Joyce sto overfor helt forskjellige mål, men var alle nødt til å våge et sprang over til språkløse regioner. Den store forskjellen er at der Cusanus og Bruno allikevel i stor grad benytter sin tids normalspråk i sine skrifter, går Joyce utover det kommunikative språkets grenser.

## *Coincidentia oppositorum* i *Finnegans Wake*

Etter å ha redegjort for betydningen av og funksjonen til *coincidentia oppositorum* hos Nicolaus Cusanus og Giordano Bruno, skal jeg anvende begrepet som et redskap til å lese *Finnegans Wake* med. Jeg vil undersøke hvorvidt en såpass rigid tilnæringsmåte er i stand til å utdype verket, og til å etablere et ståsted fra hvilket det er mulig å omfavne og forstå dets helhetlige effekt. Slik ønsker jeg å finne ut i hvilken grad begrepet kan tydeliggjøre middelalderlig-teologiske og filosofiske temaer i *Finnegans Wake*.

Som nevnt innledningsvis har jeg valgt å dele inn lesningen i to tematiske felt med hvert sitt motsetningspar, som igjen er underlagt de to mest opplagte motpolene, tvillingbrødrene Shem og Shaun. Først teologi og estetikk i portrettet av Shem i bok I og av Shaun i bok III, deretter immanens og transcendens i oppgjøret mellom Shem og Shaun i bok II, og deres mulige sammenfall i bok IV.

Før selve lesningen kan begynne, vil jeg gjøre rede for de mer generelle praktiske vanskelighetene enhver lesning av *Finnegans Wake* står overfor; å bestemme seg for en tolkning som gjør skriften til et materiale det er mulig å arbeide med.

### **2.1 Grunnleggende om *Finnegans Wake***

For å vise hva jeg bygger min lesning på, skal jeg redegjøre kort for problemene omkring struktur, språk, karakterer og plot i *Finnegans Wake*. Selv om min lesning er vinklet spesielt mot å avdekke forekomster av sammenfallende motsetninger, vil jeg ikke avvike stort fra anerkjente etableringer av forløpet i verket. Jeg vil benytte meg av Joyce-litteraturens etablerte referanseverker.

*Finnegans Wake* er delt inn i fire bøker hvorav de tre første igjen inneholder henholdsvis 8, 4, og 4 kapitler. Siste bok består av ett kapittel. Ved tidligere utgivelser av enkeltkapitler var de utstyrt med titler, men ved utgivelsen av hele verket i 1939 ble kapitelskiftene kun markert med ny side, og bøkene med romertall. Senere utgaver er svakt revidert (side og linjenummer er ikke forandret) i henhold til Joyces notater, med siste revisjon i Faber & Fabers utgave fra 1975. Jeg siterer fra et opptrykk av denne, men har også konsultert Penguins utgave fra 2000, som er identisk med førsteutgaven. Penguin har i tillegg innsatt "Outline of chapter contents" med sideangivelser (Joyce 2000: lii/liii). Disse er basert på konvensjoner i Joyce-litteraturen, men er altså ikke en del av verket slik det forelå i 1939. Men å begrense en lesning til verket alene er med *Finnegans Wake* mer enn vanlig problematisk.

Diskusjonen omkring verket begynte allerede ved utgivelsen av enkeltkapitler og ble for første gang oppsummert i *Our Exagimation Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, redigert og utgitt av Sylvia Beach i 1929. Senere har intervjuer, publiserte brev, samt mer og mindre autoriserte parafraaser og tolkninger av ord og setninger, ført til at få eller ingen lesninger av i dag er begrenset til verket alene. Sekundærlitteraturen kan grovt deles inn i tre typer: 1) Rene parafraaser av hele verket, 2) filologiske undersøkelser, 3) profilerte tolkninger. Ved å benytte et middelalderlig begrep metodisk vil jeg gi et bidrag til den tredje typen. Dette med det forbehold at "tolkning" skal forstås i sin utvidete form i retning av "lesning", for dermed eksplisitt å markere skriftens møte med leseren. Enhver lesning av *Finnegans Wake* som tilstreber et minstemål av semantisk innhold og narrativt forløp, vil uansett være nødt til å forholde seg til en form for parafrase, som igjen må bygge på tolkning av enkelte ord. Siden flerspråklige neologismer og ordspill forekommer i nesten hver eneste setning, tvinges leseren til å privilegere de tolkninger på mikronivå som kan gi sammenheng på makronivå, hvis noen form for forståelse av verkets rom, tid og utvikling skal finne sted. Det de fleste tidligere lesninger har måttet konfrontere, skal her bare antydes.

Språket, som vi kan kalle wakeansk, må leses med den samme utprøvende usikkerhet som man møter et fremmed språk med. Det er opplagt avledet av engelsk, men er altså et språk som det ikke finnes offisielle ordbøker for, kun forslag til tydninger. Syntaksen er derimot stort sett gjenkjennelig som engelsk. Er ordene i en setning noenlunde forståelige, vil det ofte være mulig å analysere den syntaktisk på vanlig måte, men resultatet gir ikke alltid semantisk uttelling. Den fonetiske effekten er påtagelig ved at den er gjenkjennelig som "poetisk": rytme og klang er påfallende musikalsk komponert slik at enhver høytlesning vil få frem ikke-semantiske ekkovirkninger så vel som semantiske forskyvninger. Som med poesi medfører det at *Finnegans Wake* strengt tatt ikke er parafraaserbar. Verkets semantikk er grunnleggende mangetydig. Hvert tegns signifikant har ofte flere signifikater, og signifikatene kan igjen gjerne bare være andre signifikanter, slik at språket fremstår som materielt: Bildet av referenten kommer ikke til syne, eller overlappes av alternative lesninger av tegnet.

Det kan videre synes umulig å skille mellom tegnenes denotative og konnotative betydning. Hvis et ord er satt sammen av semer hentet fra flere språk, kan man kartlegge disse leksikalsk, men konnotasjonene vil som oftest komme i strid med hverandre. Dessuten kan ugreie fonemer skape ytterligere muligheter for mutasjoner. Den interne konteksten kan imidlertid hjelpe noe. Det er klart at verket er systematisk oppbygget, og at det foreligger noe vi kan gjenkjenne som en narrativ struktur. Ved å benytte seg av en løs parafrase som en hjelpehypotese, kan man, avhengig av valg av ordenes semantiske betydning, lese inn et



forløp, skille fortelling fra dialog, og ane konturene av karakterene. Men denne aktiviteten, som gir partiene analyserbar *konsistens*, kan virke sekundær i forhold til den estetiske siden ved musikaliteten i språket; dets umiddelbare *effekt*. Disse to plan akkompagneres imidlertid av skriftens visuelle karakter av det vi gjerne kan kalle for *uleselighet*. Den *ser* mer fremmed ut enn den *høres*. Det har ledet mange forskere til å la rytmen og klangen langt på vei lede an i bestemmelsen av tolkningen, noe som er fristende også fordi det ofte viser seg å gi semantisk gevinst. Det betinger imidlertid at en ikke glemmer bort bibetydningene som kun det visuelle inntrykk kan hentyde til, men bare setter i parentes for eventuelt å komme tilbake til dem.

Karakterene, eller mangelen på karakterer, er en annen årsak til den svimmelhetsfølelse som gjerne rammer lesere som er vant til at for eksempel den Leopold Bloom som opptrer i første halvdel av *Ulysses*, er den samme som den karakteren som ligger ved siden av Molly Bloom i det siste kapitlet. Det går an å lese inn karakterer i *Finnegans Wake*, men det må tas hensyn til at karakterenes navn stadig forandres og at deres personligheter flyter over i hverandre. Ved å sette opp noen grunnleggende arketyper er det imidlertid mulig å holde fast ved visse gjennomgående motstridende karaktertrekk. Disse trekkene forblir faste, men bæres av forskjellige instanser avhengig av situasjonen. En kjernefamilie bestående av far, mor, to tvillingbrødre og en søster tar opp i seg alle historiens skikkelser. De spiller ut dens hendelser på en slik måte at de glir inn i historien som allestedsnærværende. Joyce benyttet i sine arbeidsnotater et eget tegnsystem for disse og de andre gjengangerne,<sup>1</sup> men jeg skal benytte de navnene som er vanlig i Joyce-litteraturen: HCE, ALP, Shem og Shaun, og Issy. Det er gjort store og systematiske undersøkelser som prøver å knytte de fleste andre navn innunder disse sentrale, men selv innen familien har karaktertrekkene en tendens til å flyte sammen. Noen overordnede motsetninger synes imidlertid å gå igjen: HCE og "folket", og Shem og Shaun. Shem og Shaun har samme funksjon, å forsvare sin fars posisjon som en venn av folket, men de har motsatte metoder, de er kontrære. Familien følges av fire kronikører og deres esel. Folket er gjerne representert ved en jury, "de tolv". Hvis man benytter A.J. Greimas' kommunikasjonsmodell (Greimas 1974: 282–284), kan man tenke seg at HCE er avsender, budskapet er hans nasjonalepos, og mottageren er nasjonen. "Hjelpere" må bli hele familien, tross indre stridigheter, og motstandere må bli folkesladderer. Kronikørene, eller evangelistene, roter så mye at deres felles innsats gjør dem nærmest nøytrale, selv om de kan oppfattes slik at de i bok I mest står på Shauns side, mens de i bok III er mer kritiske mot ham.

---

<sup>1</sup> De gjengis dessuten i *Finnegans Wake* i Issys fotnote på side 299, men uten å forklares.

Saken dreier seg om *HCE vs. the people*, eller muligens *the people vs. the people*, da HCE blant annet står for *Here Comes Everybody*.

Slik har lesere arbeidet med verket mer eller mindre systematisk, og etter hvert har de mer strukturerte, eller de tålmodigste, bygget opp et rammeverk og publisert sitt arbeid. Allerede i 1944 forelå Joseph Cambells og Henry Morton Robinsons *A Skeleton Key to 'Finnegans Wake'* som byr på en parafraze av nesten hele verket. Den førte til at mange senere lesere bygget sine tolkninger vel så mye på parafrasen som på verket, men parafrasen ble etter hvert utvidet samtidig som det filologiske arbeidet ga innsyn i nye betydninger av større partier. Det førte til en alternativ parafraze i William York Tindalls *A Reader's Guide to Finnegans Wake* fra 1969. De viktigste ordbøkene er Adaline Glasheens *Census of Finnegans Wake* fra 1956, revidert i 1963 og 1977, og Roland McHugh's *Annotations to Finnegans Wake* fra 1980, revidert i 1991. McHugh har også skrevet den lille, men betydningfulle *The Sigla of Finnegans Wake* fra 1976, som er spesielt oppklarende når det gjelder karaktertegningen. Jeg vil her benytte meg av alle disse for å gi en kort grunnskisse av plottet, slik det i dag er tilnærmet konsensus om å forstå det.

### 2.1.1 Bok I – Teokratiets undergang og jakten på heltens fortelling

Irlands forhistorie iscenesettes ved hjelp av en av dens halvglemte guder, Finnegan, og sagnet om hans fall. En ny, innvandrende helt får først dårlig mottagelse, men hans rykte blir senere gjenopprettet.

Kapittel I, side 3–29: "The Wake": begravelsen. Den falne Finnegan ligger utstrukt under Dublin. Han er i ferd med å forsvinne i landskapet, da gjestenes søl med whiskey får ham til å livne opp igjen. Men gjestene ber ham ligge stille for at neste fase av historien skal gå sin gang: Den fremmede HCE er ankommet og skal ta hans plass.

Kapittel II, side 30–47: Ryktene omkring HCE tyder imidlertid på at avløseren er av tvilsom karakter. Hans skal være sett i Dublins Phoenix Park der han blant annet skal ha gjort homoseksuelle tilnærmelser til tre soldater og dessuten blottet seg for to irske piker. Det diktes en nidvise om ham og hans fall. Lik Finnegan må han under jorden.

Kapittel III, side 48–74: Ryktene om HCE spres i tid og rom, og minnet om ham innhyles i historiens tåke. Men han viser seg ikke å være død, tvert imot får han karakter av "enhver"; han fremstår som alle irers forfader, de er alle Finnegans som strever med å våkne, slik tittelen også antyder. Som rehabilitert innehaver av en pub forskyves da ryktene omkring ham til å gjelde skylden for hans fall. Flere versjoner av hendelsen fortelles.

Kapittel IV, side 75–103: Oppsporingen av HCEs fiender blir folkets oppgave. Det sies at et brev som forteller om hans uskyld, skal være nedgravet i Phoenix Park. Brevet skal være skrevet av ALP, hans kone. Det fremgår at han har to tvillingsønner, Shem og Shaun, som stadig strides. Hans uskyld er alle irske fedres uskyld; alle fedre fremstår som hans gjengangere, det er dermed av nasjonal viktighet at brevet blir lokalisert og studert slik at nasjonen kan fremstå uplettet.

Kapittel V, side 104–25: En høne sparker tilfeldigvis brevet frem fra under en møkkahaug. Shem finner det og ber Shaun om å levere det til noen som kan sørge for at det blir tydet. Brevet synes imidlertid å være uleselig, et slurvete skrevet og nesten ødelagt dokument av null verdi. En forsamling forskere prøver å tolke det ved hjelp av forskjellige metoder. Noen mener at det er Shem selv som har skrevet brevet.

Kapittel VI, side 126–68: Tolkningen fortsetter ved hjelp av tolv spørsmål som prøver å skille ut karakterer og steder som nevnes i brevet. Detaljer blant annet om fire historikers forsøk på å forføre Shem og Shauns søster Issy skaper tvil om historien til Irlands fire provinser. Issy er splittet i sitt speilbilde, den irske legenden om Isolde. Shem "the penman", den skrivende, og Shaun "the postman", den handlende, er splittet i bibelsk broderlig strid.

Kapittel VII, side 169–95: Shem fremstilles i Shauns perspektiv som en unasjonalt folkefiende, forfyllet og med en hang til falsknerier.

Kapittel VIII, side 196–216: ALP fremstilles gjennom to pludrete vaskekoner som elven Liffey. De sladrer fra hver sin bredd om HCE og hans kones mange eskapader. Mens elven renner mot havet, følger de sladrende med. I kveldingen øker avstanden mellom dem, samtidig som kommunikasjonen forverres av at den ene blir døv og forgrenet, mens den andre blir blind og forstenet.

### **2.1.2 Bok II – Aristokratiet: sønnes dannelsen og farens skjebne**

Heltens sønner og datter leker og studerer. Helten selv settes igjen under tiltale og ser seg selv som en av historiens mange uforskyldte skremmebilder.

Kapittel I, side 219–59: Shem prøver i kveldingen gjennom rituell lek å gjøre inntrykk på den flerfoldige søster Issy i hennes syv regnbueskikkelser. Han klarer ikke å gjette hennes gåter, og Issy favoriserer isteden Shaun. Faren tordner dem inn til leksearbeid.

Kapittel II, side 260–308: De tre barna studerer metafysikk, geometri og historie, men har hver sine tolkninger og kommentarer til læreteksten. Shem og Shaun kommer i diskusjon

omkring ånd og kropp, og det ender med at Shaun slår Shem. De eksamineres til slutt og bedømmes klare til å møte den nye verden etter å ha komponert et kveldsbrev til faren.

Kapittel III, side 309–82: I puben festes det, men faren utsettes for nye beskyldninger i form av liknelser og spill. Selv spiller HCE historiens siste aristokratiske irske helt før han døddrukken kollapser og må reddes i seng av ALP.

Kapittel IV, side 383–99: HCE drømmer legenden om den fremmede Tristan som erobret den irske Isolde, slik eposet fortelles av de fire historikerne Mamalujo, til forveksling lik Bibelens fire evangelister, *Mateus*, *Markus*, *Lukas* og *Johannes*. De fire har gjerne hver sine oppfattelser av alle hendelser.

### **2.1.3 Bok III – Demokratiet: sønnene kjemper om folkets gunst**

Shaun er under anklage, men forsvarer seg og lar også foreldrene tale familiens sak. Alle sovner inn til slutt.

Kapittel I, side 403–28: HCE har en fremtidsvisjon om sønnene som skal lede landet inn i demokratiet, men vyene går under med barnas krangling. Shaun blameres, tross sine retoriske evner, i folkets påsyn, og de fire historikerne sprer ryktene om hans fråtserier.

Kapittel II, side 429–73: Shaun gir opp det irske folk, og holder en farvelpreken til Issy, nå fremtredende blant en klasse skolepiker som alle advares mot irske menns falske kjærlighetsløfter, i motsetning til familiekjærligheten som hennes far og Shaun står for.

Kapittel III, side 474–554: Shaun står under tiltale av det irske folk, representert av de fire historikerne. Han arver anklagene mot sin far, og han må tale både egen og foreldrenes sak. HCE bruker Shaun som et medium for å forsvare sitt bidrag til Irland: Han har bygget opp det moderne Dublin. ALP taler også sin manns sak.

Kapittel IV, side 555–90: Utslitt etter alle forsvarstalene sovner familien inn, men barna forstyrres av onde drømmer. Foreldrene får roet dem inn i søvnen igjen, og avslutter kvelden i en ritualisert kopulering.

### **2.1.4 Bok IV – Tilbakevendingen til en ny begynnelse**

En ny dag er i ferd med å våkne til liv, og hele historien kan begynne på nytt igjen.

Kun ett kapittel, side 593–628: Solen står opp i øst, og Irlands historie fortelles på nytt ved hjelp av legender og sagn. Selv brevet som forble utydet i bok I, kan nå fortelles. ALP, i form av eleven Liffey, får renne fritt ut mot havet, mens historien om hennes ekteskap med HCE og deres betydning for Irlands historie tar form av en avsluttende monolog. Med all storbyens søppel renner Liffey ut i havet for å gå opp i en evig gjenkomst. Siste setning brytes av midt i slik at den fullføres av første setning i bok I.

## 2.2 Tvillingmotivet

Ved en tematisk lesning i lys av *coincidentia oppositorum* er det nødvendig å følge en serie med motsetninger så langt det lar seg gjøre. Da seriene har en tendens til å forgrene seg, og skape underserier som igjen har sine underserier, byr det på visse vanskeligheter. En retorisk lesning kan se på den performative siden, troper og figurer som oxymoroner og paradokser, men er også nødt til å ta hensyn til innen hvilken talesituasjon skriftstedet finnes, om det er en anklagetale, en forsvarstale, etc. Selv om min problemstilling hovedsakelig er tematisk, vil jeg i det følgende kombinere det tematiske med det retoriske, spesielt i forbindelse med forhold som har med talesituasjoner å gjøre. Spørsmålet om hvem som uttaler i seg i hvilken situasjon kan ofte være avgjørende for forståelse av hva som sies.

Ved å se på tvillingmotivet spesielt er det mulig å holde motsetningstematikken noenlunde innen den broderlige kontekst, som har som mål på aristokratisk vis å representere brødrenes teokratiske faderlige opphav, til tiden er inne for en demokratisering. Utfordringene ligger både i å skille ut hva motsetningene tvillingene imellom består i, i å presentere hvordan de kan sies å forenes, og i å si hvilken funksjon en slik forening kan ha. Siden tvillingene tar opp i seg alle arketyper av broderkonflikter, kan det være vanskelig å avgrense konfliktområdet. Men som ved definisjonen av *coincidentia oppositorum* er det nødvendig å se på hva slags motsetninger vi har med å gjøre. Siden konteksten slik den er redegjort for ovenfor er utpreget jordisk, kan det tilsynelatende se ut som om en transcenderende lesning med utgangspunkt i Cusanus, som løfter motsetningene opp på et metafysisk plan, ikke har mye for seg. Konfliktområdet slik det spilles ut synes mer å invitere til en immanent lesning med utgangspunkt i Bruno, som lar konfliktene virke som en drivende kraft på et indre, narrativt plan. Avslutningsvis vil jeg som nevnt drøfte hvorvidt disse to plan kan sies å falle sammen uten at deres særegenheter dermed oppheves.

Siden vi beveger oss innen feltet mellom filosofi og litteratur, er det videre viktig å se på hvilken narrativ funksjon motsetningene har i fiksjonen. *Finnegans Wake* kan leses filosofisk ved å opprette prinsipper etter tvillingenes utsigelser eller (påståtte) handlinger, men det er ikke uten videre opplagt at motsetningene og deres mulige sammenfall har en filosofisk funksjon i fiksjonen. Funksjonen kan godt være narrativt begrenset ved at motsetningen strukturerer forløpet i narrasjonen. En slik strukturering kan også tilbakeføres til hvordan motsetningenes sammenfall i *De Visione Dei* ikke bare har en teologisk, men også en narrativ funksjon. Cusanus benytter *coincidentia oppositorum* også som et narrativt grep ved at begrepet fungerer som terskelmarkør for det øyeblikket i narrasjonen der det fortellende jeget er kommet til den avgjørende innsikten: det transcenderende øyeblikk der gudssynet kan

skues som væren. Dermed fungerer motsetningene dobbelt, som strukturelt verktøy for å bygge opp narrasjonen (hvordan), og som metafysisk motiv innen narrasjonen (hva). I forbindelse med en utdypende forståelse av *coincidentia oppositorum* er sistnevnte motiv avgjørende. Men ved lesningen av *Finnegans Wake* vanskeliggjøres skillet mellom hvordan og hva, og en rent tematisk lesning blir problematisk. Men dermed blir en slik lesning også spennende. Faren for at lesningen ikke ”går opp” er overhengende, men det forhindrer ikke at muligheten til å undersøke både de filosofisk-teologiske og de narratologiske motsetningene i lesningen er tilstede, spesielt når det benyttes et begrep som er skapt for helt andre formål enn det det i denne oppgaven benyttes til.

Spenningen ved å lese med *coincidentia oppositorum* slik frem og tilbake mellom middelaldersk metafysikk og modernistisk litteratur består i å se hva det er som forandrer seg og hva som kan fungere noenlunde likt innen to i helt forskjellige litterære univers.

### 2.3 Forhistorien: Finnegans visjon

Som en generell introduksjon til og bakgrunn for å forstå de tematiske feltene som lesningen deles inn i, vil jeg se på et sitat fra den innledende fortellingen om Finnegan. Det består av tre setninger, hvorav den siste i en visjon introduserer tvillingtemaet. Skriftstedet skal også tjene som et eksempel på hvordan setningene i *Finnegans Wake* bygges opp av mangetydige ord og ordkombinasjoner. Jeg vil derfor gå grundigere til verks her enn i senere sitater, slik at det tydelig vises i hvor stor grad de minste detaljer kan tolkes i forskjellige retninger, avhengig av hvilken tilnæringsmåte man har. Flerfoldigheten av tolkningsmuligheter er også et motiv i flere av kapitlene i *Finnegans Wake*, som når brevet til ALP utlegges i kapittel I.5.

I første boks første kapittel er vi med én gang inne i en ”gjenfortelling”. Fallet ”of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down all christian minstrelsey (3.18–19)”.<sup>1</sup> Diskursen er altså hypodiegetisk ved at historien vi leser blir gjenfortalt i historien. Som vist innledningsvis, er siste side signert med ”Paris 1922–1939”, som skaper et nivå overordnet historienes fortellere igjen. Hvem som forteller hva, forblir uklart og er dermed også en kilde til ulike tolkninger ved at fortellingenes funksjon i sin helhet er uviss. Som i *Ulysses* er disse ”noen” dermed i utgangspunktet en forsamling upålitelige fortellere fordi de selv er en del av fiksjonen: Som lesere kan vi ikke stole på det som blir fortalt eller dramatisert. Ofte foreligger det helt løsrevet direkte tale som det ikke umiddelbart er klart

---

<sup>1</sup> Ved sitater fra *Finnegans Wake* følger jeg vanlig praksis i Joyce-litteraturen ved å vise til sidenummer og setningsnummer. Disse er like for alle utgaver. Hele teksten med alle linjehenvvisninger ligger dessuten på <http://www.trentu.ca/jjoyce/F1-1.htm>

hvem er rettet mot. Og i rent dialogiske partier kan det dukke opp en avbrytende kommentator hvis status heller ikke kan redegjøres for med sikkerhet. Stilskiftene utover i boken kan også signalisere ulike fortellere eller skrivere som gjengir fortellere. Avviket fra normalspråk er gjennomgående i hele boken, men stilnivåene skifter fra kald kynisme til ekstatisk patos, alt etter hvem som har perspektivet eller hvem som fører pennen. Spørsmålet om hvilket forhold skriveren har til fortellerstemmen og denne igjen har til det fortalte, er konstituerende for den usikkerheten som spiller med i lesningen. At leseren hele tiden må begrense sine tolkninger opp mot slike uvissheter, gjør sitt til at leserfunksjonen blir mer avgjørende for tolkningen enn vanlig.

Generelt kan det sies at de fire fortellerne Mamalujo antagelig står bak det meste som fortelles i aural stil, selv om de ofte kan innta perspektivet til Shem eller Shaun for å prøve å overbevise sine tilhørere, som oftest juryen på tolv, som representerer det irske folket eller den generelle mening. Konteksten slik sitatet forteller det, er tidløs, men begrenset til den europeiske vestlig-kristne verden, med noen få avstikkere til USA og Australia. Fortellingen er dermed en variasjon over alle fortellinger om det arketypiske Fallet.

I sitatet vi skal se på, fortelles det om Finnegans handlinger og visjoner i forbindelse med historiske bygningsarbeider på en slik måte at vi får et frempek om hva senere fortellinger skal dreie seg om.

Som en engangsforeteelse vil jeg etter sitatet også sitere kommentarene til Cambell & Robinson, William York Tindall, Adaline Glasheen og Roland McHugh. Dette for å vise hvordan enhver lesning av verket i dag er avhengig av tolkningstradisjonen. Når jeg leser *Finnegans Wake*, er det med disses og andres kommentarer ved siden. De fungerer dermed som en fordobling av Mamalujo-kommentarene på historieplanet. I dialog med egne utlegninger av sitater senere i oppgaven vil jeg vise til disse bare ved referanser, men uten å sitere dem i sin helhet slik som her.

Vi går inn i åpningen etter at det på første side har blitt fortalt at det skal fortelles om en mytisk fortid. Som en forvrengning av skapelsesberetninger som den eldre Edda, får vi her en serie negasjoner med markører som er varianter av "ennå hadde ikke", der det røpes hva tilhørerne forutsettes å vite, nemlig det som siden skal skje: "Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed" (3.12–13). De innledende sidene har tradisjonelt blitt lest som en parodi på middelalderlige litterære modi (Hayman 1963:6). Etter fallet og gudenes torden fortelles det om Finnegans visjon om de kommende sivilisasjoner, der han bor et sted langt ute i ødemarken:

He addle liddle phifie Annie ugged the little craythur. Wither hayre in honds tuck up your part inher. Oftwhile balbulous, mithre ahead, with goodly trowel in grasp and ivoroiled overalls which he habitacularly fondseed, like Haroun Childeric Eggeberth he would caligulate by multiplicables the alltitude and malltitude until he seesaw by neatlight of the liquor wheretwin 'twas born, his roundhead staple of other days to rise in undress maisonry upstanded (joygrantit!), a waalworth of a skyscape of most eyeful hoyth entowerly, erigenating from next to nothing and celescalating the himals and all, hierarchitectitiptitoploftical, with a burning bush abob off its baubletop and with larrons o' toolers clittering up and tombles a' buckets clottering down (4.28–5.4).

Ved lesningen av *Finnegans Wake* kan det være greit å se etter i Roland McHughs *Annotations to Finnegans Wake* først. Den følger verket side for side og gir bakgrunnsinformasjon til en del av ordene. Så er det opp til leseren å vurdere nyttigheten av de forskjellige ordforklaringene.

Først ”addle liddle phifie”, hvis forbokstaver svarer til akronymet ALP, som av McHugh tolkes til normalspråklig å kunne indikere betydningen ”had a little wife”,<sup>1</sup> men ”liddle” viser også til ”Alice P. Liddell: Lewis Carroll’s model for *Alice in Wonderland*”, en sentral referanse i retning av eldre herrers interesse for småpiker (og småpikers språk – jf. barneregler-rytmen i setningen) som går igjen i hele *Finnegans Wake*.

Men McHugh forklarer hverken ”addle” eller ”phifie” ut over dette. Hvordan komme til ”addle” fra den opplagte semantiske betydningen ”had a”? For å få ALP ut av de første bokstavene av de tre ordene må først h’en bort fra ”had”. Men resten av ordet, ”dle”? *Addle* betyr fra gammelt av noe råttent, avledet fra gammelengelsk *adel*, ”stinking urine or liquid filth” (”Addle”: 2002). Etymologien antyder den skatologiske undertekst som er en sentral del av det skyldkomplekset som preger de mannlige karakterene, men her gir det tilsynelatende ikke noen umiddelbar mening. I en større sammenheng kan imidlertid forbindelsen med ALPs *rennende* status som elven Liffey, der den i slutten av bok IV renner ut i havet full av møkk, være en indikasjon på at det kvinnelige prinsipp i *Finnegans Wake* er av prosessuell, kroppslig karakter.

Hva med ”phiefie”? At ”fie” leder til ”fifille” og ”fille” (pike på fransk) og at ”fiefie” er ofte brukt som navn på kjæledyr, nevnes ikke av McHugh. Ved å søke på ”fie”<sup>2</sup> i resten av verket finner man at forbindelsen til ALP styrkes ved at ordet dukker opp igjen i kapittel I.8, der ALP i et forsøk på å holde en slikkende hund unna da hun sitter på bakken og tisser, tar en overhaling, og ”feefee fiefie, fell over a spillway [...]” (204.16). Senere dukker ordet opp i betydningen ”fy”: ”Fie, for shame [...]” (257.20) hvor det også dreier seg om bukseløse piker.

<sup>1</sup> Ved sitater fra McHughs *Annotations to Finnegans Wake* vil jeg ikke henviser til side, da sidenumrene følger numrene i *Finnegans Wake*.

<sup>2</sup> Slik man kan på <http://mv.lycaenum.org/Finnegan>. Dette nettstedet arver rollen til Clive Harts *A concordance to Finnegans Wake*, siste utgave 1974, som katalogiserte alle ordene i boken alfabetisk med angivelse av hvor de kan finnes.



Likeså "Fee o Fie!" (528.3). Nok en gang i forbindelse med ALP: "They made three (for fie!) and if hec dont love alphy the lad you annoy me" (332.3). I Shauns rolle som predikant i bok III kommer hans akselererende, seksuelle tirader til søsteren Issy som en tredoblet utladning: "my sowwhite sponse, in my tons of red clover, nighty nigh to the metronome, fiehigh and fiehigher and fiehighest of all" (451.20–22). Av disse forekomstene ser vi at "phiefie" bærer med seg en underskog av seksuelle konnotasjoner som styrker en tolkning av at Finnegans visjoner slik de fortelles, går i retning av å skape avkom. Men det skjer altså i sammenheng med en tematikk som rommer både pedofili og skatologi.

Dette leder imidlertid til resten av setningen, "ugged the little craythur", hvor McHugh angir "to ugg: to fear" og "hugged", men ikke at "craythur" er en betegnelse på irsk whiskey,<sup>1</sup> altså en gjentakelse av "malt" fra forrige side. Å gå fonetisk til "hugged the little creature" kan være fristende, slik at hele setningen kan leses med betydningen "He had a little wife Annie (who) (h)ugged the little creature". Skapningen som både kan omfavnes og fryktes må da være hjemmebrent whiskey, men leder også tanken mot barn, en tanke som forsterkes ved koblingen "by the neatlight of the liquor wheretwin 'twas born" nedenfor. Til sammen får vi kombinasjonen bygningsvirksomhet og et vidtfavnende seksualliv, begge nært opp på rikelig med whiskey.

Jeg skal ikke gå like nøye inn på resten av sitatet, men la ovenstående antyde hvordan tilsynelatende uskyldige betegnelser i *Finnegans Wake* ved nærmere ettersyn ofte leder til skyldbetyngede og tabuiserte områder av driftslivet, slik temaet skyld også står sentralt i "plottet". HCE og hans sønner er gjennomgående skyldbetyngt enten de er uskyldige eller ei; de avslører seg ved sin stamming og sin feilstaving. At hele *Finnegans Wake* også kan sies å bestå av stamming og feilstaving, skulle tyde på at tematikken gjennomsyrrer hele verket, slik at tilfeldigheter sjelden spiller inn når underlige ord dukker opp. Som regel leder de språklige avvikene til noe, og gjerne noe som ikke tåler dagens lys. Verkets verden preges av nattlige forhold og nattlig språk der mye er dunkelt, mens de enkelte klare visjoner som dukker opp, ikke nødvendigvis er til gagn for de impliserte, inkludert fortellerne og leserne.

Cambell & Robinson begrenser seg i sin parafraze til å fortelle at Finnegan i sin byggevirksomhet "would calculate the altitude of the skyscraper erections, [...] hierarchitectitiptitoploftical, rising under his hand" (Cambell & Robinson 1944: 38). De gjengir altså det komplekse arkitekturadjektivet, som de utlegger med en fotnote:

---

<sup>1</sup> Dette er viktig fordi den nevnes i den gamle irske balladen "Finnegan's Wake": "he'd a drop of the craythur every morn" (Ellman 1983: 543).

This is a good word on which to practice. Note the way in which it combines the words “hierarchy”, “architect”, “tipsy”, and “toplofty”, climbing up and up, beyond every expectation, like a skyscraper. In Joyce’s text, the phrase “with larrons o’toolers clittering up and tombles a’buckets clottering down” refers to Lawrence O’Toole and Thomas à Becket, bishops respectively of Dublin and Canterbury in the time of Henry II. The former advanced in his personal career, the latter was martyred (Cambell & Robinson 1944: 38, note 1).

Vi får dermed nok et eksempel på pormanteu-metoden<sup>1</sup> som lik en dobbeltbunnet koffert forener flere rom for betydninger ved å gjemme ord i ord, samtidig som de historiske skikkelsene som er bakt inn i uttrykkene blir forklart. Her ligger en kilde til motsetninger: politisk karriere eller martyrstatus. Men Cambell & Robinson knytter ikke O’Toole og Beckett opp til tvillingtemaet som markeres ved visjonen ”wheretwin ‘twas born”.

William York Tindall har mer å utlegge om samme setning:

That Finnegan is stuttering-tottering H.C.E., a victim of Punch-and-Judy conflict (4.25), is proved by his initials [...] in imperial “Haroun Childeric Eggeberth.” Egg, child, and birth attend or follow the begetting of children. Take up your partner means dancing, but “tuck up your part inher,” the dance of life, leads to “the liquor wheretwin ‘twas born.” “Undress maisonry upstanded” unites bricklaying with undressing at home and rising to the occasion. The creator’s partner, “adde liddle phifie Annie”, is A.L.P., as the initials show, and Lewis Carroll’s Alice Liddell. Sex and building vie as tools and buckets clitter up or clotter down (5.3). Laurence O’Toole and Thomas Beckett are saints; but men of letters and builders too. [...] Jacob and Esau, Beckett and O’Toole, are recurrent twins (Tindall 1996: 33).

Vi ser her tydelig koblingen mellom Finnegan og HCE. Slik sistnevntes familie får romstere i resten av boken, gir de kropp til Finnegans visjoner. Han lever i sine etterkommere. De seksuelle hentydningene og samspillet mellom å avle nye slekter og å bygge hus de kan bo i, understrekes. I visjonen er aktivitetene forent. Referansen til 1. Moseboks stridige tvillingpar Jakob og Esau henviser til benevnelsen av deres far Isak forut for vårt sitat, men jeg tar den med her fordi den er avgjørende for å se hvordan disse tidlige pekerne mot tvillingtemaet fra første stund også innebærer motsetninger og broderstrid.

Også Adaline Glasheen tar opp Finnegans visjon: “In it, he sees boy twins born to himself (or himself divided), sees them as bucket and tool (q.v.), his workmen on the rising tower of heaven-daring Babel or as God’s saints going up and down the tower of the Christian Church. The rising tower is himself” (Glasheen 1977: xxv). Det kristne aspektet får større plass og vi får ytterligere en tolkning som presiserer viktigheten av å avlede “bucket” fra Becket og “tool” fra O’Toole. Koblingen er fonetisk akseptabel, men semantisk kan den kanskje virke noe søkt? ”q.v.” viser imidlertid til oppslaget ”Buckett and Tool” i Glasheens alfabetiske liste, der hun utyper videre:

---

<sup>1</sup> Fra Lewis Carrolls *Through the looking glass, and what Alice found there* (Carroll 2001: 225), og et av de grunnleggende prinsippene for *Finnegans Wake*.

Sts Thomas à Beckett and Laurence O'Toole (q.q.v) are so called on their first appearance: 5.3–4. A bucket to carry building material and a tool to work with it – these are the first necessities of the mason. [...] The postman's bag that Shaun (q.v.) carries is roughly a bucket, the pen Shem (q.v.) carries is a tool (Glasheen 1977: 41).

Dermed har vi en ledetråd til tvillingene ikke bare fra det eksplisitte ” wheretwin ‘twas born”, men også implisitt fra Beckett og O'Toole.

Sitatene viser hvordan det er mulig å avlede betydninger som først får sin fulle vekt ved grundig kjennskap til hele verket. Der gjentakelser av lignende ord og betydninger forekommer, tvinges leseren til å opprette traverserende linjer som gir mening kun ved tolkning i en spesiell retning. Siden denne oppgaven er ledet av tematikken omkring motsetninger, er Glasheens spekulasjoner omkring ”Buckett and Tool” av spesiell interesse. Det skaper en årvåkenhet ved enhver kombinasjon av parvise navn eller egenskaper. Selv om disse skulle dukke opp i sammenhenger som ikke synes å ha noe med tvillingparet å gjøre, kan de leses inn i den overordnede tematikken.

Det innførende eksemplet har tjent til å anskueliggjøre at enhver analyse av *Finnegans Wake* må basere seg både på en stor grad av fortolkning, men på en like stor grad av vinkling fra leserens side. Selv etter å ha fulgt Shem og Shaun gjennom hele verket med vekt på *coincidentia oppositorum* som metafysisk ledetråd, ser jeg behovet for å avgrense sitater, parafraaser og egne kommentarer ytterligere. Etter å ha vurdert forskjellige tematiske tilnæringsmåter har jeg kommet frem til to felt som jeg mener er avgjørende for hvordan broderstriden best kan forstås innen rammen av en metafysisk lesning. Disse feltene skal ikke oppfattes som absolutte hierarkiske overbygninger som hever seg over narrasjonens andre motsetninger, men de er allikevel så sentrale at de omfavner de viktigste av Shem og Shauns mange motstridende prinsipper. Jeg har innledningsvis nevnt tid og rom, kropp og ånd, flyktighet og fasthet, men har til slutt bestemt meg for å la disse spille seg ut under feltene teologi og estetikk, og immanens og transcendens. De fordeler det gir, vil jeg nevne i innledningene til de respektive kapitler.

## 2.4 Teologi og estetikk

Ved å sette det teologiske opp mot det estetiske som et eksempel på hvordan *coincidentia oppositorum* kan karakterisere Shauns og Shems grunnleggende prinsipper, får vi en mulighet til å strukturere flere av de motsetninger verket rommer. Bak disse motsetningene finnes som nevnt serier av andre motsetninger. Jeg har valgt det teologiske og det estetiske fordi feltet mellom disse disiplinene utgjør en avgjørende strids plass for de konflikter som utspilles i verket. Med det teologiske mener jeg en dogmatisk og aktiv teologi basert på én sannhet som

gir én vei i virkelighetens liv. Dette er for Shaun handlingens vei. Med det estetiske mener jeg en fleksibel og fabulerende produksjon av kunstnerisk virkelighet som kan oppfattes som en motsetning til virkelighetens liv. Dette er for Shem den kontemplative vei. Ved at disse veiene krysses, oppstår den dynamikk som ligger til grunn for hvordan *coincidentia oppositorum* kan utgjøre et grep for en dypere forståelse av hva som ellers kan synes som en ren rivalisering omkring farsarven. Shauns grunnleggende livssyn og teologi ligger bak hans angrep på Shems estetikk både i bok I og III. Disse bøkene er skrevet før bok II, og kan med fordel leses sammen. De er like på den måten at Shem i bok I fremstilles negativt, og Shaun i bok III ender med å fremstå minst like negativt. Shaun og Shem er såkalt "flate" karakterer ved at de ikke fremstår som psykologisk troverdige personer, men som utøvere av en rekke roller. Som karakterer blir de komplekse, men uten at kompleksiteten skaper individuelle trekk. De lar seg heller ikke alltid plassere som motsetninger, men inntar allikevel posisjoner som hovedsakelig kan tilbakeføres til det teologiske og det estetiske.

#### 2.4.1 Introduksjonen av Shem og Shaun

I kapittel I.4. følges rettsaken mot HCE i kapitlet før opp av en pseudo-rettssak, hvor det er uklart hvem som står tiltalt, for hvilken forbrytelse, og hvem det er som anklager. Kapitlet er viktig for tvillingtematikken fordi det er her brødrepåret kommer til syne, om enn temmelig indirekte. Å utlede en parafraze av kapitlet er mer enn vanlig vanskelig på grunn av alle de uklarheter som råder under den parodiske rettsaken. Kapitlet minner i så måte sterkt om den nattlige rettssaken i bordellet i "Circe"-kapitlet i *Ulysses*, der alle påstander forvrenges og selv den minste skyld blåses opp til en dødssynd.

Cambell & Robinson kommer med en tolkning som senere har møtt motstand, men som er interessant fordi den viser hvor vanskelig det er å diskutere eller problematisere et forløp når det ikke råder noen konsensus om hvilke karakterer vi har med å gjøre. Tolkningen er at tvillingene her står mot hverandre, det er Shem som anklager Shaun. Tvillingene har arvet HCEs karaktertrekk, historie og skyldkompleks, men det negative og positive er ulikt fordelt hos brødrene, og trekkene kan dessuten synes å gli over i hverandre. I partiet finnes imidlertid ikke navnene Shem og Shaun. Den anklagede kalles først Festy King, men identifiseres uten videre som Shaun (Cambell & Robinson 1944: 84–86). Ifølge Glasheen imidlertid er det Festy King som er Shem (Glasheen 1977:156). Ifølge Tindall er Festy King HCE selv (Tindall 1996: 87). Uenigheten blant interpretene kan leses som en utvidet versjon av hva som foregår i rettsaken selv, der heller ingen virker sikre på noe som helst. Slik har *Finnegans Wake* allerede innskrevet sin egen resepsjonshistorie; de lærde vil fortsette å

fremføre striden som forgår *i* verket i det som fremstår som en evigvarende diskusjon *omkring* det. Eventuelt kan all diskusjon rundt temaet sies å være en utvidet versjon av selve verket, *The Wake-Text*, eller enda videre *The Joyce-Text* som Derek Attridge kaller hele diskursen som den såkalte Joyce-industrien holder gående (Attridge 2002: 24). Jeg skal ikke her gå inn i diskusjonen, kun konstatere at tvillingtemaet vokser sakte fra side til side slik at det, uansett i hvilke skikkelser Shaun og Shem fremtrer, kommer til å virke styrende for narrasjonen. Utover i kapitlet kommer tvillingtemaet til å dominere over hva som egentlig foregår under rettssaken. Det mest interessante i vår sammenheng er at det leder frem til det stedet der motsetningenes sammenfall kommer eksplisitt frem:

The hilariohoot of Pegger's Windup cumjustled as neatly with the tristitone of the Wet Pinter's as were they *isce et ille* equals of opposites, evolved by a onesame power of nature or of spirit, *iste*, as the sole condition and means of its himundher manifestation and polarised for reunion by the symphysis of their antipathies. Distinctly different were their duasdestinies (92.6–11).

Den tiltalte, nå kalt Windup, og den anklagende Pinter står mot hverandre i rettssaken, og er dermed kandidater for å underlegges karakterene Shem og Shaun. Som McHugh annoterer, viser "hilariohoot" og "tristitone" til Brunos motto *In Tristitia Hilaris Hilaritate Tristitis* (I sorgen gleden, i gleden sorgen). *Isce et ille* angis som "this and that" og *iste* som "that of yours". Cambell & Robinson har her "that other" (Cambell & Robinson 1944: 88) som er nærmere "den andre", en reversering av Cusanus' betegnelse av Gud som den ikke-andre.<sup>1</sup> Vi har dermed via Bruno en utlegning som fører tilbake til Cusanus' ideer om verdens motsetninger som foldet ut i fra Guds enhetlige region, "a onesame power of nature or of spirit". Motsetningene er distinkte, men samtidig "polarised for reunion". "Symphysis" står fonetisk nær "syntese" og er ifølge McHugh gresk for "growing together".

Etter det siterte kommer det inn i rettssalen en flokk "maidens of the bar" (92.12), en blanding av skrankeadvokater og barjenter i form av 28 blomsterpiker ("a pairless trentene" (92.12) som ifølge McHugh er fransk 30 – *trente* – minus 2 – et par – er lik 28) som overstrømmer den tiltalte med utropet "Show'm the Posed" (92.13), en klar henvisning til Shauns karakter av postmann: "Shaun the Post". Han tiltrekker seg all deres oppmerksomhet, nomineres til den noe ambivalent lydende "swiney prize" (92.15) og berømmes for "having all his senses about him" (92.16). Blant pikene nevnes spesielt "a lovelooking leapgirl" (92.25) som viser til Shem og Shauns søster Issy, som er født i ett skuddår (*leapyear*) (og dermed

<sup>1</sup> Denne omtrentlige omgangen med filosofiske termer viser i hvor stor grad en filosofisk lesning av *Finnegans Wake* aldri kan legge en allerede ferdig mal på teksten. Den vil alltid snu opp ned på og trekke seg unna alt for lettvinde identifikasjoner. Men det betyr ikke at teksten ikke iscenesetter akkurat den problematikken eller tematikken den kan synes å unndra seg.

vanligvis utgjør det ekstra nummer 29 av de 28 blomsterpiker), og som i kapittel II.1 spiller rollen som dansende fristerinne. Med Issys inntreden er alle barna til HCE og ALP introdusert. Det er samtidig et frempek til tvilling- og søstermotivet som kommer til å dominere bok II. Videre får leseren også et hint om at blomsterpikenes glede over Shaun vil akkompagneres av en like stor spotteglede overfor Shem:

[A]ll the twofromthirty advocatesses within echo, pulling up their briefs at the krigkry: Shun the Punman!: safely and soundly soccered that fenemine Parish Poser, (how dare he!) umprumtu rightoway hames, much to his thanks, gratiasagam, to all the wrong donatrices, biss Drinkbattle's Dingy Dwellings where (for like your true venuson Esau he was dovetimid as the dears at Bottome) he shat in (zoo), like the muddy goalbind who he was (dun), the chassetitties belles conclaming: You and your gift of your gift of your garbage abaht our Farvver! And gaingrigando: Hon! Verg! Nau! Putor! Skam! Schams! Shames! (93.11–21).

Krigsropet "Shun the Punman" avslører for leseren "Shem the Penman" som penner ordspill (*puns*), en alkoholisert frankofil femiposør som er en skam for sin far, lik Jakob forkledt som broren Esau (som i 1. Mosebok 27.18–30 narrer faren Isak til å tro at han er gjeteren og odelsbonden Esau ved å ikle seg et saueskinn for å motta hans velsignelse og tilrane seg farsarven ("Genesis": 1611)), men også for sin søster ("Farvver" viser både til "far" og til "Colours" som viser til regnbuens dansende fargespill som i *Finnegans Wake* alltid er en Issy-markør). Sitatet gir den første karakteristikken av Shem som en falskner og hans estetiske virksomhet som en destruerende kraft. For Issy og Shaun er dette ingen måte å forvalte farsarven på. Skammen som utropes (italiensk *grigando* = ropende) på flerfoldige språk vil følge Shem i de kapitlene vi skal se nærmere på for å utdype det bildet av Shem som hans motstandere gir av ham. Disse motstanderne er først og fremst Shaun, men også, som her, Issy i alle sine varianter. Deres anklager er en fortsettelse av det irske folkets anklager mot HCE. Shem blir dermed (i hvert fall foreløpig) den som må bære den tunge arvesynden videre. I sine kunstneriske anlegg kan han ifølge Shaun og Issy her kun smusse til de sider ved faren som helst bør skjules. Shems utbroderinger av sannheten kan med Shauns teologi bare oppfattes som destruktive, ikke som skapende. Estetikken leder bort fra den rette vei. Vi skal siden se på hvordan kunsttematikken utdypes i kapittel I.7. Men mellom Shem og Shaun er det også visse prinsipielle forskjeller som først kommer til syne i det såkalte quiz-kapitlet, I.6. Vi skal se nærmere på det for oss viktigste spørsmålet og svaret der.

#### 2.4.2 Brødre i strid

Kapittel I.6 er utformet som tolv spørsmål omkring personer og steder fra kapittel I.5., der det gjenfunne brevet fra ALP fortolkes *ad absurdum* av mer eller mindre lærde interpreter. Det blir til slutt i I.5 antydnet at det må ha vært Shem som selv skrev brevet. Innledningsvis i I.6

kan det virke som om det er Shem, under navnet Jockit Mic Erewick, som stiller spørsmålene, og Shaun, som med sitt eget navn, men etternavnet Mac Irewick, skal svare. Men grunnet en misforståelse får også andre karakterer blande seg inn, blant annet søsteren Issy. I det for oss sentrale spørsmålet, nr. 11, er det imidlertid Shaun som skal prøve å gjøre rede for forholdet til sin bror. Han fremstår som en allvitende og aggressiv professor som går i polemikk med forskjellige forfattere og filosofer som har det til felles at de undersøker tidens problem. Striden tid-rom kalles her "dime-cash"-problemet (149.17). For Shauns teologi er det rommet som er det sentrale. Det er ut fra et fast sted i tilværelsen han kan kjempe mot sin bror. Shem er som kunstner fortap i den flytende tiden og kan dermed ikke oppfattes som noen fast karakter. Polemikken går fort av sporet, og Shaun selv er den første til å erkjenne at han snakker over hodene til sine tilhørere. Han prøver seg derfor på en parabel etter Æsops fabel om reven og de sure druene/rognebærene: "The Mookse and The Gripes".

Kort oppsummert kommer Mookse (Shaun), som representerer Vatikanets monistiske enhetsteologi, til Irland for å undersøke de teologiske forhold. Ved en elv (Liffey) ser han på den andre siden Gripes (Shem), som representerer den irske avarten av kristendommen, en avart som baserer seg vel så mye på gresk og russisk-ortodoks kristendom som på keltisk mystikk. Shems estetikk tar opp i seg en form for teologi som er Shaun fremmed, en teologi som baserer seg vel så mye på sanselige erfaringer som på forstandige dogmer. Parabelen er full av hentydninger til historiske kontroverser mellom Vatikanets utsendinger som opp igjennom historien har prøvd å holde orden på de ustyrlike irene, blant annet under trusselen av å utlyse bannbullen mot dem. Men også problematikken omkring tid-rom kommer på banen, da Gripes kommer til å spørre, "By the watch, what is the time, pace?"<sup>1</sup> (154.16), noe som får Mookse til å sette i gang en tirade som truer med å gjenta professorens poenger eller mangel på poenger. Mookse baserer seg på lærde skrifter og lang tradisjon for å hamle opp med kjettere. Helt siden splittelsen av kirken i den greske og den latinske, har Vatikanet måtte kjempe. Mookse og Gripes er bare de siste av en lang serie:

While that Mooksius with preprocession and with proprecession, duplicity and diplussedly, was promulgating ipsofacts and sadcontras this raskolly Gripes he had allbust seceded in monophysicking his illsobordunates. But asawfulas he had caught his base semenoyous sarchnaktiers to combuccinate upon the silipses of his aspillouts and the acheporeoozers of his haggynown pneumax to synerethetise with the breadchestviousness of his sweeatovular ducose sofarfully the loggerthuds of his sakellaries were fond at variance with the synodals of his somepooiom and his babskissed nepogreasymost got the hoof from his philioquus (156.8–18).

<sup>1</sup> Det vanligvis uskyldige spørsmålet "What's the time" forårsaker i *Finnegans Wake* alltid sterke reaksjoner forbundet med skyld omkring de mye omtalte hendelsene i Phoenix Park. Selv i ovennevnte kontekst hvor det knyttes til diskusjonen omkring tid-rom, spiller denne skyldtematikken med som et ekko av tidligere diskusjoner.

Sitatet inneholder en rekke latinske og russiske uttrykk som baserer seg på spliden om dogmene mellom de to kirkene. Siden kirkestriden kaster lys over hva som skiller Shaun og Shem, er det bryet verdt å nøste opp noe av det som skjuler seg i det intrikate skriftstedet. I henhold til Vatikanet utgår Den Hellige Ånd både fra Faderen og Sønnen. I henhold til Den ortodokse kirke utgår Den Hellige Ånd kun fra Faderen. For de ortodokse blir derfor Vatikanet skyldig i en dobbelt ”utgang” eller prosesjon, her kalt ”preprocession” og ”proprecession”. Den latiniserte Mookse forbindes med den dobbelte prosesjonen. Den irske mystikk blir i *Finnegans Wake* dermed fremstilt som i slekt med Den gresk-ortodokse og Den russisk-ortodokse kirke. Det gir Shems estetikk en utvidet kontekst. Diskusjonen, slik den gjengis i sitatet ovenfor, utgis for å være faktabasert, *ipso facto*, og ifølge skolastiske pro-contra regler. McHugh lister alle oversettelsene her, men jeg nøyer med et sammendrag. Først følger en rekke lett omskrevne latinismer som hentyder til Den Hellige Ånds duale opprinnelse i både Faderen og Sønnen. Disse bindes ved hjelp av uttrykket ”to synerethise with the” sammen med greske og russiske termer som opponerer mot de duale pavelige dogmene. Etter sitatet kommer to replikker som via forvanskningene av *enquired* og *answered*, ”enscayed” og ”amsered”, via walisisk *encyd* og *amser* (tid og rom ifølge McHugh), knyttes til tid- og romtematikken slik at Mookse igjen representerer rom, mens Gripes forbindes med tid (156.19–23). Som tidligere i fabelen utarter meningsytringene til en absurd utveksling av invektiver som lignes med en pavelig-irsk volleyballkamp.

I et brev til Joyces venn Frank Budgen, skrevet 3.9.33 av Lucia Joyce etter farens diktat, redegjøres det for noe av bakgrunnen:

The old catholics Augustiner Kirche are a good example of a Mookse gone Gripes. They separated from Rome in 71 when the infallibility of the pope was proclaimed a Dogma but they have since gone much apart. They have abolished auricular confession they have the eucarist under two species but the faithful received the cup only at Whitsun. I see no prayers to the B V M or the saints in their prayer book and no images of her or them around the church. But most important of all they have abolished the Filioque clause in the creed concerning which there has been a schism between western and eastern christendom for over a thousand years, Rome saying that the Holy Ghost proceeds from the father and the son. Greece and Russia and the East Orthodox churches that the procession is from the father alone, ex patre without Filioque. Of course the dogmas subsequently proclaimed by Rome after the split are not recognized by the east such as the Immaculate conception. See the Mooks and the Gripes that is West and east, paragraph beginning when that Mooksius and ending Philioquus. All the grotesque words in this are Russian or greek for the three principal dogmas which separate Shem from Shaun. When he gets A and B on to his lap C slips off and when he has C and A he looses hold of B” (Ellmann 1966: 284–285).

Affiniteten mellom vestkirken og Shaun og mellom østkirken og Shem er både opplagt og søkt. Opplagt på bakgrunn av Den ortodokse kirkens betoning av mysteriet og det sanselige, søkt fordi dens dogmatiske side vanskelig kan kalles mindre fastlagt enn den som utgår fra Vatikanet. Når det gjelder historiske og teologiske fakta og deres anvendelse i *Finnegans*



*Wake*, er det viktig å huske på at ingenting her er absolutt, og at alle posisjoner kan flyte over i hverandre eller forandre plass. I bunnen ligger allikevel noen grunnleggende skiller mellom Shem og Shaun, og det er disse eksemplet anskueliggjør. Karakterene tar opp i seg deler av den vestlige verdens selvforståelse, spesielt slik den diskuteres i middelalderlige teologiske og filosofiske kretser. Selv om eksemplet er sentralt, er det vanskelig å tenke seg at uenigheten skulle kunne være en av hovedgrunnene til at det har vist seg umulig å forene disse to kirkene, men spørsmålet utgjør en teologisk-historisk dimensjon bak karakterene Shem og Shaun. I 1911-utgaven av *Encyclopedia Britannica*, som Joyce benyttet, konkluderes det i artikkelen om Den ortodokse kirken, at Vatikanets teori om Den Hellige Ånd "seems alone able to satisfy the practical instincts of the West, which did not concern itself with the metaphysical aspect of the Trinity" ("Orthodox": 1911). Vektleggingen av vestkirkens praktiske interesser overfor østkirkens metafysiske, forklarer mye av bakgrunnen for hvorfor splittelsen er av interesse i forbindelse med Shaun og Shems forskjellige prinsipper.

Etter sitatet skifter hele fabelen retning ved at et tredje element trekkes inn. Lille Nuvoletta, en typisk Issy-karakter, får komme med sitt perspektiv på tingene, sett fra innsiden av sitt særpregede språk, som forener det pludrende og lekende med det høystemte og romantiske: "She tried all the winsome wonsome ways her four winds had taught her" (157:30–32). I motsetning til ALPs språk slik det arter seg for eksempel i denne oppgavens innledning, er Issys karakter rammet in i en fortellestil som karakteriseres ved at det romantiske og ungprikeaktige tar overhånd, det blir like pastisjaktig rosenrødt som i "Nausicaa"-kapitlet om Gerty MacDowell i *Ulysses*. Issy prøver å oppnå kontakt med de stridende parter, men mislykkes totalt, fordi Mookse er for "farseeing" og Gripes er for "auricular" (157.21–22). Vi får dermed tredje ledd av forbindelsen enfold-rom-syn og mangfold-tid-hørse som karakteriserer Shaun og Shems motsatte prinsipper. Issys fortelling, som utvikler seg til en tåreperse der hun ensom hopper i Liffey (og slik forenes med moren ALP), avsluttes med at natten faller på og fordunkler alle motsetninger. Det fører til at Mookse og Gripes oppløses til den grad at de plukkes opp av to vaskekoner ved Liffey, og legges i hver sin kurv på hver sin bredd, der de til slutt metamorfiseres til dødssymbolet sten (Shaun) og livssymbolet tre (Shem). Det er et frempek til kapittel I.8. der det gjentas i fortellingen om Liffey's ferd mot havet mens to vaskekoner følger med på hver sin bredd før de forvandles når kvelden kommer.

Parabelen inneholder som vist flere av de grunnleggende prinsipper som skiller tvillingene fra hverandre, og som spiller med i feltet teologi – estetikk. Ved at Shaun og Shem forbindes med kirkehistorien, får vi en kontekst der de opprinnelig har vært én kirke, som ble

splittet i to på grunn av bagateller som allikevel viste seg å bunne i bakenforliggende motsatte posisjoner i forhold til liv og lære. Det utadvendte, praktiske – den fysiske verdens logikk – (Shaun); mot det innadvendte, mystiske – den metafysiske verdens opphevelse av logikkens lover – (Shem). Vestkirkens dagklare syn mot østkirkens nattlige øre. At det teologiske trekkes mot det praktisk synlige og det estetiske trekkes mot det mystisk auditive mørket, åpner for en tilknytning til skillet mellom logikk og negativ teologi som vi så hos Cusanus. Skillet betyr at grensene mellom det teologiske og det estetiske blir uklare ved at estetisk erfaring åpner for teologisk åpenbaring.

Splittelsen får i neste fortelling, som også inngår i svaret til spørsmål 11, en utdypning i nok en parabel om hvordan Burrus (smør) og Caeseous (ost) begge opprinnelig er skilt ut fra sitt felles opphav: melken. Shaun konkluderer obskurt med noe som kan minne om en moral: “This in fact, just to show you, is Caseous, the brutherscutch or puir tyron: a hole or two, the highstinks aforefelt and anygo priggging wurms. Cheesugh! you complain. And Hi Hi High must say you are not Hoa Hoa Hoally in the wrong!” (163.8–11). Det kan synes som om Shaun her og i påfølgende avsnitt legger opp til en formildende tone overfor sin bror, men han avsløres av sin stamming. Stammingen viser til HCE og hans skyldfølelse, og indikerer at Shaun her prøver å dekke over motsetningene uten at han egentlig mener noe dypere med det, toleransen forblir rent strategisk. Forkjemperne for tid, ”the dime-show advertisers” hvis credo er ”let us be tolerant of antipathies” (163.14–15), leder hos Shaun straks til et forsøk på å trekke deres slutninger i tvil, selv om det kan synes som om de er halvveis akseptable. Men som følgende sitat viser, må Shaun ta forbehold:

I am not hereby giving my final endorsement to the learned ignorants of the Cusanus philosophism in which old Nicholas pegs it down that the smarter the spin of the top the sounder the span of the buttom (what the worthy old auberginiste ought to have meant was: the more stolidly immobile *in space* appears to me the buttom which is presented to use in time by the top primomobilisk &c.). And I shall be misunderstood if understood to give an unconditional sinequam to the heroicised furibouts of the Nolanus theory, or, at any rate, of that substrate of apart from hissheory where the Theophil swoors that on principial he was the pointing start of his odiose by comparison and that whiles eggs will fall cheapened all over the walled Bure will be dear on the Brie. (163.15–28)

De som med lærd uvitenhet forfekter Cusanus’ filosofi, altså både Bruno og Shem, forbindes her, tross epitetet ”verdige”, med drukkenskap,<sup>1</sup> som er den siden av farsarven som Shaun anser for uønskelig. Twisten står igjen om tid, ”the spin of the top”, og rom, ”the span of the buttom”, som Shaun ønsker ordnet i den rekkefølge at rommet er den faste bunnen som den flyktige tiden må forholde seg til. Referansene til Brunos *Gli Eroici Furori* og hans karakter

<sup>1</sup> *Auberginiste* forener ifølge McHugh betydningene av en pubeier (*aubergiste*) og en som har drukket seg til en rød nese (*aubergine*).

Theophilus, som binder diskursen opp mot fallende egg og jordnære oster, leder i neste sitat til noe som kan leses som en avledningsmanøver. Som vanlig i *Finnegans Wake* ender en (mannlig) diskusjon opp i absurditeter, for så å reddes eller avspores av et (kvinnelig) innbrytende element hvis funksjon som regel er å transcendere det absurde og lave over på et annet og forhåpentlig høyere plan. Noe som ikke alltid lykkes, slik som i forrige fabel.

Positing, as above, too males pooles, the one pictor of the other and the ombre the *Skotia* of the one, and looking wantingly around our undistributed middle between males we feel we must waistfully went a female to focus and on this stage there pleasantly appears the cowrymaid M. whom we shall often meet below who introduces herself upon us at some precise hour which we shall again agree to call absolute zero or the babbling pumpt of platinism. (164.4–11).

M. står for Margareen, som både Burrus og Caesous tiltrekkes av. Hun tiltrekkes på sin side av begge to, og dette utledes med sedvanlig wakeansk logikk til det historiske trekantdramaet mellom Brutus, Cassius og Cleopatra, der sistnevnte vender seg vekk fra de to og heller foretrekker et tredje alternativ, nemlig Antonius. Han spiller rollen som syntese av de stridende krefter. Dermed antyder parabelen at Shaun og Shems forhold til Issy får incestuøse trekk. Det skjer både når det gjelder forholdet mellom brødre og søster og når det gjelder syntesen av dem som peker mot faren HCE og hans datter.

Men som fabel i Shauns fortelling er eksemplet gått av hengslene, og enhver moral må sies å være basert på utilstrekkelig grunnlag. Shaun og Issy kan motbevise det meste som Shem måtte innvende ved hjelp av absurd og avvikende argumentasjon. Det hele ender her i en retorisk finale, en affektbetont *peroratio*, i retorikken siste del av talen. Der innrømmer Shaun sitt nære slektskap med Shem, om ikke annet så fra barndommen av, der de i samme seng ble bitt av samme loppe. Men slektskapet er også grunnlaget for ”my singlebiased hate” (168.7). Det kan dermed se ut som om Shaun er nødt til å innrømme sitt felles opphav med Shem, men ikke er i stand til å ta på seg de familiære forpliktelser det måtte innebære.

### 2.4.3 Shem the Penman

Shaun tar i kapittel I.7 på seg rollen som en biograf for sin bror, med det som mål å sverte Shem så langt det lar seg gjøre. Han spiller her ut sin retoriske styrke som anklager med stor oversikt over sin sak. En innledende gåte med universell betydning, ”The first riddle of the universe, asking, when is a man not a man?” (170.4–5), stilles til juryen. De prøver å besvare den mer eller mindre fantasifullt, men det er Shaun selv som må gi det avsluttende svaret på spørsmålet. En mann er ikke en mann når han er en ”Sham” (170.24), det vil si når han fremstår som skinn og forfalskning. Vi får dermed en variasjon over det teologiske og det estetiske i motsetningen sannhet – skinn. Shems interesser utlegges med avsky som både

alkoholiske og skatologiske, vinen han drikker betegnes som "Fanny Urinia" (170.28). Men, som Lucia Boldrini påpeker, er sammenhengen mellom Shems hang mot det lave i livet tett forbundet med hans estetikk. Shem "lives on the humus of the earth, and needs the soil to be fertilised. Thus the numerous allusions in *Finnegans Wake* to defecation and excrement may often also imply an allusion to the production, or product of, art" (Boldrini 2001: 120). Det er denne estetiske alkymien som Shauns teologi står fremmed overfor. Den gjør Shem til en magiker eller en kjetter. Selv måltidene han stiller i stand bærer preg av alkymi; de uenevnelige ingrediensene tilbredes i en "athanor" (184.18), som ellers er kjent som alkymistenes grue (DiBernard 1980: 10). Den estetiske og gastronomiske foredlingen av urene stoffer danner grunnlaget for Shems estetikk. I en passasje på latin kommer det frem at han produserer skrivepapir fra sin egen hud og blekk fra sin egen avføring (185.14–16). Produksjonen blir vanligvis lest som en reversering av nadverdens forvandling av brød og vin til Jesu legeme og blod (Balsamo 2004: 114), noe som selvfølgelig er provoserende for den rettroende Shaun. Ved at Shem omformer sitt materiale stiller han seg også åpen for at han omformer til løgn det Shaun oppfatter som sannhet. Mange av Shauns anklagende historier om broren går på Shems hang til å helle mer mot diktningen enn mot sannheten. Hans talenter misbrukes til å forfatte falsknerier og til å dåre publikum med sin innsmigrende sangstemme. Alle Shems vaner eller uvaner fortelles uten blygsel i parodier på episke kataloger. Han er unasjonal, feig, sleip og fremstår som totalt upålitelig i de fleste situasjoner. Men han blir avslørt av folket, og må til slutt reddes av en konstabel etter en avslørende bordellscene. Satt under tiltale av Shaun-varianten JUSTIUS (*Justice*, loven) (187.24), tiltales Shem- og Bruno-varianten "Nayman of Nolan" alias "Shem Macadamson" direkte. Det står ifølge Shaun dårlig til med tiltaltes odds, han vil trenge en hel elv for å renses for sine synder, et frempek til neste kapittel der ALP som elven Liffey forsøker nettopp å renses ut av sine sønner, men altså av begge to.

Den mest alvorlige anklagen mot Shem er hans manglende enhet. Hans splittethet, det at han ikke har noen fast kjerne, får ham til å mangfoldiggjøres i flere skinnkarakterer: "[Y]ou have become of twosome twiminds forenensst gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoarch, hiresiararch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul" (188.14–17). Det er tvilen i sjelen som for Shaun ligger til grunn for brorens utflytende selv, en tvil som ikke bunner i noe annet enn et vakuum. Mangelen på faste og evige verdier fører til at Shem ikke er i stand til å fremstå som noe annet enn en synder, det motsatte prinsipp av Shaun selv: "I shall shiver for my purity while they will weepbig for your sins" (188.24–25). Shauns teologi baserer seg på moralsk renhet, mens

Shems estetikk resulterer i et syndefullt liv. De som skal gråte, er formodentlig Issy i form av "my dear sisters" (188.22), som ikke synes å rammes av anklagen om splittethet, men er tildelt rollen som støttespiller(e) for Shaun. Shems synder rammes opp i flerfoldige utgaver av umoral og nasjonal pliktforsømmelse, og blandes med en invektivkatalog som virker uutømmelig. Imidlertid synes selv Shaun å mangle nok epiteter i sin nidvise: "[S]itting on your crooked sixpenny stile, an unfrillfroked quackfriar, you (will you for the laugh of Scheekspair just help mine with the epithet?) semisemitic serendipitist, you (thanks, I think that describes you) Europasianised Afferyank!" (190.36–191.4). Fire verdensdeler må til for å betegne Shems flyktige sinn som ikke hører hjemme noe sted, men kun eksisterer i evig eksil. Shaun kommer også inn på forskjeller i sanseapparatet brødrene imellom, ved å henspille på Shems dårlige syn: "Do you hear what I'm seeing, hammet?" (193.10–11). Som Hamlet er Shem handlingslammet i forhold til å forvalte farsarven, men han må uansett hjelpe sin bror med invektivene, og får kjeft til takk. Det er Shaun som er den klarsynte, noe Shem må være i stand til å høre: Anklagene kulminerer med stort patos og tilhørende utropstegn i en påstand om galskap, før den direkte tiltale avbrytes med en overraskende aural kommentar: "He points the deathbone and the quick are still" (193.29). Den urovekkende stemmen synes å komme fra en annen forteller, som står utenfor selve prosessen. Men som vanlig i *Finnegans Wake* er det tilnærmet umulig å identifisere autorale utsagn som ikke uten tvil kan legges inn under hovedkarakterene. Det kunne være Shems tørre oppsummering av sin brors overstyrkelige anklagetale, men den likeartede kommentaren etter Shems forsvarstale indikerer en fremmed fortellerstemme. Alternativt kan det leses som Shems pynting på nedskrivningen av historien, hvis man ser ham som den skrivende (h)ånd.

Shem får som MERCIUS (*mercy*, nåden) lov til å avslutte med sitt eget syn på saken, men lar seg fort avspore. Han er den skrivende av de to, men han er ingen taler som Shaun. Shem må påkalle sin støttespiller, hun som er i stand til å renvaske ham, til tross for at hun bærer hele omlandets og byens avfallsstoffer med seg: "[O]ur turfbrown mummy is acoming, alpilla, betilla, citilla, deltilla, running with her tidings [...]" (194.22–23). Hun påkalles med like stor patos som Shaun benyttet i sin avsluttende anklage, men Shems tone synes allerede å være farget av den strømmende "babbling, bubbling, chattering" (195.1–2) som kjennetegner ALP selv. Shaun kan synes å ha rett: Shem har ingen egen stemme, han baserer seg på imitasjon og parodi. Men etter at Shem har avsluttet med å kalle ALP ved hennes fornavn Anna Livia, kommer den oppfølgende kommentaren igjen: "He lifts the lifewand and the dumb speak" (196.5). Der Shaun avslutning karakteriseres ved den dødbringende effekten av talen hans, innvilges Shem kraften til å få de stumme til å tale.

#### 2.4.4 Shaun the Postman

Hvis bok I kan leses som et tilbakeblikk på teokratiet, fremstår bok III som et syn inn i en mulig demokratisk fremtid. Den leses gjerne som en drøm av HCE selv, til å begynne med en ønskedrøm, men etter hvert et mareritt. Det dreier seg om Shauns muligheter til å representere slekten som politiker og teolog.

I III.1 presenteres Shauns demagogiske natur i form av en utspørring. Shaun får lov til å fortelle om sine drømmer, eller slik drømmeren drømmer Shauns drømmer. I tråd med den nyere tids skikker blir han intervjuet om sine prosjekter som om han var en politiker som må overbevise folket om sine fordeler. De fire evangelistene opptrer nå mer som journalister. De er interessert i å høre hvilke argumenter Shaun har for å kunne representere det irske folk. Hans opponent er selvfølgelig Shem, og som tidligere virker det som om Shaun helst tyr til fabler når det gjelder å anskueliggjøre hvilke forskjellige egenskaper de to brødrene står for.

Vi får dermed en parallell til fabelen om Mookse og Gripes, nemlig ”The Ondt and the Gracehoper”, Shauns variant av Æsops fabel om mauren og gresshopperen. Shaun er den arbeidsomme, plikttoppfyllende mauren uten tid, ”a weltall fellow, raumybult and abelboobied” (416.3), mens Shem er den dagdriveraktige, men fantasifulle gresshopperen som kombinerer *grace* og *joys*: ”The Gracehoper was always jiggling ajog, hoppy on akkant of his joycity” (414.22–23). De to bærer med seg de samme markørene som vi gjenkjenner fra før, Gracehoper er halvblind og boklærd, mens Ondt er skarpsynt og praktisk anlagt. I en regle hører vi også at ”[t]hese twain are the twins that tick Homo Vulgaris” (418.25). Etter fabelen blir Shaun bedt om å utdype forholdet, og gjentar mange av de samme poengene som i sin karakteristikk av broren i kapittel I.7: ”As often as I think of that unbloody housewarmer, Shem Skrivenitch, always cutting my phrose to please his phrase, bogorror, I declare I get the jawache! Be me punting his reflection he’d begin his beogrefright in muddyass ribalds. Digteter! Grundtsagar! Swop beef!” (423.14–18). At Shaun beskriver Shem som ”unbloody” indikerer en fraskrivelse av blodsbandet mellom dem, et ønske om å oppløse familien. Shems diktereivner, hans ”phrase”, fremstilles som omskrivninger av Shauns egne ideer, hans ”phrose”. Det slaviske økenavnet og de nordiske invektivene beskriver det fremmede og uirske ved Shem. Shaun benytter videre også adjektivet ”middayevil” (423.28), som ikke bare forbinder det middelalderlige med ondskap, men også alluderer til melankoliens demoniske angrep midt på dagen, etter Salme 91 kjent som den såkalte ”demon at noontide” (Boldrini 2002: 31). ”Middayevil” understreker den blanding av foreldete tanker, ondt lynne og melankoli som ifølge Shaun gjør broren ute av stand til å møte den demokratiske tidsalder.

Shaun opptrer her som en politiker som ved å sverte sin motstander fremhever sin egen etos. Alt han beskylder sin bror for, er det underforstått at han selv ikke har et snev av.

Hele invektivkatalogen truer igjen med å underminere ethvert saksforhold, men utspørrenerne er relativt milde i sin diskrete etterlysning av hva som er Shauns egne talenter. Kan han for eksempel ikke skrive like godt selv som sin bror skriver, "if only you would take your time so and the trouble of doing it" (425.7–8). Shaun lar seg villig smigre, og rabler i vei om hvordan han kunne tenke seg sine egne skriverier:

I'd pinsel it with immenuensoes as easy as I'd perorate a chickerow of beans for the price of two maricles and my trifolium librotto, the authordux Book of Lief, would, if give to daylight, (I hold a most incredible faith about it) far exceed what that bogus bolshy of a shame, my soamheis brother, Gaoy Fecks, is conversant with in audible black and prink. Outragedy of poetscaids! Acomedy of letters! I have them all, tame, deep and harried, in my mine's I (425.18–25).

Shaun bygger her videre på sin store tro på egne egenskaper. Hans eventuelle retoriske gevinst må være å få folket til å stole på hans overlegne evner og ærlige ambisjoner om ikke bare å være sitt aktive og rene selv, men også å ta til seg det beste av sin brors egenskaper. Problemet blir da at han faktisk innrømmer sin bror visse overlegne kunnskaper når det gjelder det skriftlige. Han lurer dermed seg selv inn i en tirade hvor han etter først å ha avskrevet broren alt talent, avslører at han selv gjerne vil overgå disse talentene, og tragediene og komediene som broren tydeligvis er blitt kjent for.

Shauns invektiver blir mer tidsriktige. Etter å ha pukket på det slaviske og fremmede, innlemmer han i sitatet over også "bolshy", og dermed den russiske revolusjonen. Shem tillegges revolusjonære hensikter. Her hentes også Guy Fawkes inn, kjent for sine planer om å sprengte det engelske parlamentet, og velkjent i de stadige levende ritualer som brenner hans figur hver 5. november, årsdagen for *The Gunpowder Plot*. Shem blir med det av Shaun ytterligere tilknyttet alt som er i mot demokratisk orden og offentlig administrasjon.

I kapittel III.2 kommer et komisk intermesso der Shaun opptrer som Jaunty Jaun, en tvilsom predikant som skal foredra om umoralens fordervelser for en pikeskole. Prekenen tar form av en rekke innstendige advarsler om hva som kan møte pikene hvis de setter sin lit til falske profeter, underforstått til Shem. Shaun selv synes å vite alt om de mest detaljerte perversjoner og legger ingenting imellom i sin utlegning av disse. Pikene, som er nok et kollektiv basert på Issy, lover på tro og ære å ha Shaun som sin følgestjerne, men tolker hans ord på en måte som antagelig ikke er intendert. Det kommer tydelig frem at Issy mener hun kan innlede kortvarige forhold med alle "the night's foreign males" (461.24–25), bare hun har Shaun i tankene hele tiden. Shaun selv presiserer overraskende at hans preken er en farveltale. Advarslene hans er siktet mot at broren vil ta over etter ham. Mot slutten av kapitlet ruller han

av gårde i en tønne, og ønskes lykke til av de som blir tilbake, ”export stout fellow that you are [...]” (471.36). Kapitlet gir nye innsikter i Shauns mangesidige ideer om teologiske dogmer. Han fremstår for pikene som en kristusskikkelse i det han forlater dem. Men etter å ha forkynnet sitt evangelium, etterlater han merkelig nok sin bror til å ta vare på ordet. Cambell & Robinson tolker situasjonen kirkehistorisk: ”Behind all the references to oil, wine, and vestments Joyce has been converting Shaun’s sermon into a kind of celebration of the mass. Shaun has also been consuming various Protestant sects, masticating them with great pleasure” (Cambell & Robinson 1944: 280 note 15). Der Shaun i forrige kapittel fremsto som politiker, fremstår han altså her som prest. I begge tilfeller spiller han rollen som folkeoppdrager. Det er han som føler ansvaret for at HCEs guddommelige og aristokratiske arv skal føres videre inn i det kristne demokratiets tidsalder. Slik Cambell & Robinson ser det, kan de kirkelige referansene ha overføringsverdi for oppfattelsen av Issys funksjon, her kalt Iseult (Isolde), hvis mange elskere de leser som Irlands forskjellige trosretninger: ”Iseult, as the Faith Christ left behind him, is going to be generous with her ecclesiastical favours to woosers of all denominations. High Church, Low Church, Latin, Greek, and Russian – she will embrace them all in his name” (Cambell & Robinson 1944: 283 note 23). Sidestillingen av Issys tilsynelatende ”uskyldige” seksuelle åpenhet og hennes allegoriske betydning som den uforbeholdne troens åpenhet for alle trosretninger, kan synes fremmed for den demokratiske tidsalder, eller for moderniteten. Man kan trekke tolkningen videre og tenke seg at hun dermed fremstår som like middelalderlig som Shems egenskap av å være *middayevil*. Det som for Shem skaper en hamletaktig handlingslammelse, skaper for Issy et ofeliaaktig hellig vanvidd. I mangel på å kunne forenes med Shaun, går hun med åpne øyne inn i mangfoldets verden, som kanskje også er galskapens verden. Hennes allerede i utgangspunktet multiple personlighet gir rom til en uendelighet av mulige karakterer, samtidig som hennes fysiske kropp er sterkt til stede i dans og i elskov. Hun forsvinner ikke inn i allegorien, men bærer de allegoriske mulighetene med seg til enhver tid. Det allegoriske ligger helt på overflaten slik at straks man følger et slikt spor, ser man hvor tydelig det trer frem i de talløse allusjonene og i spillet mellom karakterene.

I kapittel III.3 kommer vi overraskende tilbake igjen til Shaun, men det har tydeligvis vært et stort opphold i tid. Han er tilbake og ligger lik Finnegan utstret i landskapet omkring Dublin, tilsynelatende helt ferdig med livet og ute av kontroll. Alt synes å ha gått galt, han har est ut over all rimelighet og er i ferd med å oppløses i landskapet. De demokratiske mulighetene virker ikke oppfylt, tvert imot kan det virke som om ingen av HCEs drømmer om demokratisk styre for sin yndlingsønn har gått i oppfyllelse. Der vi i første kapittel så en



høflig utspørring av den muligens egnede politiker Shaun, blir vi i tredje kapittel presentert for fire utspørrere som ordlegger seg på en måte som er helt på høyde med Shauns egne raserianfall mot sin bror. Saken slik den her foreligger, er at Shaun står fremfor en irsk versjon av inkvisisjonen, han bringes fra skanse til skanse og alle hans argumenter plukkes fra hverandre. Igjen er det HCEs synder som skal gjennomgås, men for de fire er det også avgjørende å få vite hvilken rolle Shem spiller i fremstillingene av Shaun:

He is cured by faith who is sick of fate. The prouts who will invent a writing there ultimately is the poeta, still more learned, who discovered the raiding there originally. [...] The gist is the gist of Shaun but the hand is the hand of Sameas. Shan - Shim - Schung. There is a strong suspicion on counterfeit Kevin and we all remember ye in childhood's reverye. 'Tis the bells of scandal that gave tune to grumble over him and someone between me and thee (482.31–483.7).

Det som interesserer utspørrerne her, er hvorvidt den som “discovered the raiding”, det vil si fant ALPs brev fra første bok, er den samme som den som skrev det. Det var Shem som fant brevet, og vi har tidligere sett at Shem allerede fra første stund var mistenkt for å ha skrevet det selv. Mistanken styrkes nå ytterligere. De fire beveger seg her mot Shems posisjon, det kan virke som om de nå arbeider med den hypotese at det kun er Shem som er verdig til å forvalte den irske teologiske arven. Videre ser vi at de påberoper seg årsaksloven for å foreslå at det som kan synes å være Shauns egne argumenter, egentlig er ført i pennen av Shem. Shaun har tidligere anklaget Shem for å forfalske Shauns meninger. Nå anklages Shaun selv for å forfalske Shems skrivelier til sin egen fordel. Som McHughes *Annotations* anfører, får vi dermed nok en parallell til Jakob og Esaus historie, som spesifiserer ekkoet fra 1. Mosebok 27:22: ”The voice is Jacob’s voice, but the hands are the hands of Esau” (“Genesis”: 1611). Forvirringen omkring skriftens opphav kan være årsaken til at alle skandalene omkring HCEs dårlige rykte nå har gått i arv til Shaun, mens det synes som om Shem ifølge de fire er i ferd med å bli godtatt på grunn av sine tidligere så utskjelte skrivelier. Men utspørrerne er ikke sikre i sin sak, og det er avgjørende for dem om Shaun har noe vesentlig å si om forholdet. Svaret de får, er nok en gjentakelse av historien om Esau og Jakob som slåss allerede i livmoren (1. Mosebok 25:22: ”the children struggled together inside her” (“Genesis”: 1611)) og fortsatte sitt vanskelige samliv i oppveksten, slik Shaun allerede har fortalt det som svar på spørsmål nr. 11 i quiz-kapitlet. Også Kain og Abel trekkes inn, med hentydning til Kains svar til Gud i 1. Mosebok 4.9, da Gud spurte etter Kains bror: ”Am I my brother’s keeper?” (“Genesis”: 1611), som her forvanskes til ”Been ike his kindergardien?” (483.25–26). Shaun har nok en gang mye å si, men tydeligvis intet å tilføye. Alt hans forsvar går ut på å benytte sine retoriske evner til å tale utspørrerne rundt. Han viser til alt sitt strev for Irland, og prøver å tale også sine likesinnes sak; ”see the leabhour of my generations!” (484.29–30). Men de

fire viser seg å være like utrettelige og pågående som Shaun. Han kan ikke bare vise til sin overfladiske skikkelse: ”Hood maketh no frere. The voice is the voice of jokeup I fear. Are you imitation Roma now or Amor now?” (487.21–22). Alle Shauns forfalskningsanklager vendes mot ham selv. Han er bare en blek imitasjon av Den katolske kirke, ikke den kjærlighetsprofeten han har utgitt seg for å være, som da han imiterte kristusskikkelsen på pikeskolen i forrige kapittel.

Utspørringen går over til mer og mer å ligne et forhør, men fokuset forlater broderforholdet og går igjen over til å dreie seg om foreldrene. Shaun virker mer som et medium for ALP og HCE. Gjennom ham har de en mulighet for å komme til orde overfor de fire. Også andre stemmer lar seg høre, mens Shaun selv synes å forsvinne mer og mer.

#### **2.4.5 Shems estetikk og Shauns teologi som *coincidentia oppositorum***

Vi har sett at tematikken omkring broderstriden sakte bygges opp på et vis som kan minne om eldre, episk litteratur. Innledningsvis har vi fallet og gudenes vrede formidlet gjennom tordensskrall, og den påfølgende fortellingen om gudenes arvtagere. Fortellingen kjennetegnes ved at den viser frem de urbildene som i ettertid har vært avgjørende for selvbildet til folket som baserer sitt særpreg på opphavsmytene. En typisk episk topos er drømmen om det som skal komme. Visjonen om de kommende tider annonseres allerede på de første sidene i bok I, en bibelsk-hedensk visjon som fra første stund lar norrønt preget rus og hor falle sammen med gammeltestamentlige arketyper. Vi har dermed urmotsetningene kristendom og hedenskap. Det er disse motsetningene som forener den irske nasjon spesielt og den vestlige verden generelt i den evige strid som nasjoner bygges opp på. Den basis eller det rom som Shaun senere skal argumentere for, er altså fra første stund preget av at kaos er det bevegende prinsipp for det kosmos som omkretser karakterene. Sammenstillingen av kaos og kosmos er det wakeanske *chaosmos* slik Shem forvalter det metalitterært som det prinsipp *Finnegans Wake* bygger på. I motsetning til Shaun er han i stand til å se det faderlige kaos, og til å omskrive det til et familiært, litterært kosmos. Ved å la Shauns standhaftige fiendlighet mot ham få prege perspektivet, er Shem i stand både til å styre bildet av seg selv, og til å la broren avsløre seg i sin overivrige spotteglede. Det tilsynelatende vrengebildet av Shems lave estetikk legger dermed grunnen for det vrengebilde av Shauns teologi som først setter inn for fullt i bok III.

Også den kvinnelige siden av familien er viktig for en bredere forståelse for Shem og Shauns opptreden. ALP og Issy kan synes marginale når broderstriden får pågå side etter side, men det er viktig å merke seg at ALP får dominere første boks avslutning i I.8, og dessuten at

hun i slutten av bok IV får ”æren” av å avslutte og avrunde. Striden blant sønnene om faderfiguren settes opp mot det moderlige opphav. Det søsterlige har vist seg her og der, og danner forbindelseslinjer gjennom de fleste av partiene. Der det moderlige tematisk kan synes å være samlende, virker det søsterlige enten aktivt splittende eller ute av stand til å få oppmerksomhet nok til å samle de stridende. Men narrativt fungerer ”det evig kvinnelige” som et opprinnelig begjærselement som transcenderer over mot et reddende element. Hele striden kan leses juridisk som et evigvarende rettsdrama der vitnemålene hele tiden blir forstyrret og saken uthales. I utkanten av familien har vi de fire kronikører, som ikke kan sies å føre hverken Shem eller Shauns sak, men som har som oppgave å informere de tolv i juryen. Det vil si, narrativt er deres funksjon mer lik den delen av de kvinnelige som har det avledende som sitt merke. De er dermed markører for det marginale, alt som trekker fortellingene vekk fra den guddommelige opprinnelsen. Det marginale er også en del av Shems estetiske strategi, ved at det underminerer den fasthet som Shaun bygger sin klippetropå. Ved at Shem som den styrende ”penman” med tiden på sin side stadig følger Shauns tirader ut i det absurde og hjelper ham på vei med hans angrep, klarer han å benytte Shaun som en del av sitt kunstneriske spill. Spillet vil alltid undergrave en hvilken som helst fast posisjon Shaun prøver å innta. Siden det opprinnelige og faste synes å forsvinne i lutter marginalitet, kan det virke som om det er all sladder omkring det hele, *the whole*, men også *the hole*, som sammen utgjør det senter som ifølge Cusanus er overalt, men hvis omkrets er ingensteds (Eco 2003: 197). Shems forvaltning av hullet eller mangelen går ut på å mangfoldiggjøre Shauns tomme anklager til de til sammen skaper en oppblåst teologi som er nødt til å sprekke før eller siden. Mangfoldet i anklagene er tross alt produsert av en skriver som er i stand til å stå imot både familiens utskjelling og folkets pågående rykteflom: ”He would not put fire to his cerebrum; he would not throw himself in Liffey; he would not exlaud himself with pneumantics; he refused to saffrocake himself with a sod” (172.18–20). Shems livsvilje er nettopp det Shaun mangler, brorens sans for spill og estetikk er livgivende der Shauns dogmatiske teologi er livsfornektende. Coleen Jaurrette har kalt Shems estetikk for hans ”sensualized theology” (Jaurrette 1997: 116). Han evner å forene det sanselige og det åndelige på en måte som ikke er inkludert i de teologiske dogmer og regler Shaun følger. Men Shems spill utnytter også Shauns angrep for å skape spillets regler. Uten Shauns teologi hadde det ikke vært noe for Shem å bygge opp en estetikk på, slik også Shaun antyder: ”[Y]ou see I have read your theology for you [...]” (189.3–4).

I bok III fremstår Shaun først med all sin retoriske sjarm i vennlige omgivelser, deretter som prekende teolog i andre kapitels burleske fremtoning, mens vi i tredje kapittel

nærmest er over i tragedien. Og som de fire spør ham om det ikke er Shem som har skrevet fortellingen hans, må leseren spørre seg om det ikke er Shem som har laget triptykonet over sin brors endelikt, slik det drømmes av HCE selv i løpet av natten. Å forholde seg til utviklingen av et broderforhold gjennom en drømmende skrift kan virke problematisk, men som vist gjennomsyrrer brodermotivene narrasjonen i en slik grad at det samtidig er umulig ikke å forholde seg til tematikken. Siden det ikke er lett å skille Shauns forestillinger om seg selv ut fra Shems skriverier omkring Shauns person, er det mulig å åpne for lesemåter som tar høyde for at spillet mellom brødrene nettopp er et spill, en iscenesettelse av Shems posisjon, der han lar Shaun angripe over flere kapitler, men holder angrepene i en såpass overdrevet stil at sympatien som nevnt forblir på Shems side. Selv om narrasjonen flyter ut, er forholdet Shem – Shaun det som driver fortellingene, det som gjør det mulig å snakke om motsetninger og sammenfall av motsetninger.

Det *coincidentia oppositorum* vi får med sammenfallet av Shems estetikk og Shauns teologi, er basert på foreningen av det mystiske og det avklarede i en form for clairobcur der begge trekk kan skimtes, men ikke klart skilles fra hverandre. Ut i fra halvmørket skapes forutsetningene for den metafysikk som vi skal forfølge videre ved å se på hva som skjuler seg i feltet mellom immanens og transcendens i bok II og bok IV.

## 2.5 Immanens og transcendens

For å bygge videre på tematikken omkring det estetiske og det teologiske, vil jeg benytte begrepsparet immanens og transcendens. Begrepsparet eksplisiterer det jeg oppfatter som den sentrale dynamikken i oppgjøret mellom Shem og Shaun i bok II. Dessuten gir det en fruktbar tilnæringsmåte til deres eventuelle sammenfall eller oppløsning i bok IV. Jeg forstår her immanens og transcendens ifølge definisjonen av ”immanent” i *The Penguin Dictionary of Philosophy*: “Being within or inside, in contrast to *transcendent*, i.e. being beyond or outside. In traditional theism, God is seen as a transcendent being, i.e. not part of the world he created, whilst in other religious traditions and especially in pantheism, God is thought of as immanent” (Mautner 2000: 269). Definisjonen gir et godt grunnlag for at *coincidentia oppositorum* heretter vil lede oppmerksomheten mot litteraturens evne til å produsere eller ta opp i seg en problematikk som utspiller seg mellom skriftens konkrete og abstrakte betydning. Førstnevnte knytter jeg til immanens og sistnevnte til transcendens. Begge disse betydningsfeltene kan oppfattes metafysisk ved at den guddommelige kraft eller væren finnes i eller utenfor objektet eller bevisstheten. Vi kan også ad estetisk vei forsøke å transcendere det værende for om mulig å nærme oss væren i seg selv, slik den kan anes i møtet med et

kunstverk, som Cusanus' "jeg" stående foran portrettets blikk i *De Visione Dei*. Det metafysiske og det ontologiske er viktig i annen boks – og hele verkets – sentrale avsnitt; II.2. *Finnegans Wake*, innbefattet alt som er skrevet omkring verket, kan sees som en immanent størrelse: Skriftkorpuset er konkret. Samtidig vil en metafysisk tilnærming til skriften vise til dens transcenderende effekt: Den er abstrakt. Ved å benytte feltet mellom immanens og transcendens som mitt andre eksempel på hvordan *coincidentia oppositorum* kan karakterisere et grunnleggende prinsipp hos Shem og Shaun, vil jeg prøve å gripe fast i det uhåndgripelige ved *Finnegans Wake*. Det uhåndgripelige er samtidig det som tvillingene skal sette seg inn i i sin lekselesning.

### 2.5.1 Shems nederlag

I bok II er vi i det som vanligvis kalles den mørkeste delen av *Finnegans Wake*. Både fordi det på historieplanet mørkner når karakterene leker og kalles inn til lekselesning, og fordi de fleste lesere her føler seg mer enn vanlig i mørket når man forsøker å se for seg hendelsene på historieplanet. Samtidig er mørket – og tiden – Shems domene. Det passer bra med den negative teologis paradokser. Der bok I er tilbakeskuende og bok III er fremadskuende, er bok II det punkt det skues fra: "Time: the pressant" (221.17). Vi ser nåtiden uklart. Vi kan imidlertid oppfatte fortid og fremtid som immanent i nåtiden ved at den tar opp i seg erindringen av fortiden og visjonen av fremtiden. I kapittel II.1 settes det opp et mimespill hvor variasjoner av scener fra første bok fremføres av de involverte, med hovedrollene tildelt tre barna. Tittelen på mimen er "Mick, Nick and the Maggies", men karakterene er oppført som (den djevelske) Glugg, (den engleaktige) Chuff og (den erotiske) Issy multiplisert som (dansetruppen) The Floras. Det er om å gjøre for brødrene å respondere på Issys aktive rolle som den førende part i dansen. Spillet viser til fortiden, men dets funksjon er fremtidig: Hvem av brødrene er best egnet til å føre familien videre?

Men allerede i rollelisten kommenteres det at Issy skal ha gitt opp Shem til fordel for Shaun. Spillet går ut på at Shem-Glugg skal prøve å gjette pikenes gåter. Det klarer han dårlig første gang. Likevel tror han at han ikke helt har forspilt sin sjanse hos Issy. Han spiller ut samme historie som ble fortalt i I.7., Shauns historie om Shem, men nå er det Shem selv som fremstiller sin side av historien, med detaljerte angivelser blant annet av hva han har skrevet i eksil, navn på kapitler som inngår i *Ulysses*. Hans litterære produksjon er imidlertid ikke mye til hjelp her. Han må prøve å løse nok en gåte, men klarer ikke den heller, og er dermed foreløpig ute av dansen. Issy og de andre pikene danser forførende rundt den gjenværende Shaun-Chuff, som virker forutbestemt til å motta deres gunst. Shaun virker imidlertid ikke

særlig interessert i det erotiske spillet. Shem på sin side får som sin far muligheten til å reise seg etter fallet, og spiller sin historie sammenblandet med sin fars. Idet det mørkner, får Shem en tredje og siste gåte, men klarer heller ikke den. I skumringen mørkner det også for brødrenes forhold:

And each was wrought with his other. And his continence fell. The bivitelines, Metellus and Ametalikos, her crown pretenders, obscindgemeinded biekerers, varying directly, uruseye each oxesother, superfetated (never cleaner of lamps frowned fiercelier on anointer of hinges), while their treegrown girls, king's game, if he deign so, are in such transfusion just to know twigst timidly twomeys, for gracious sake, who is artthoudux from whose heterotropic, the sleepy or the glouch, for, shyly bawn and showly nursured, exceedingly nice girls can strike exceedingly bad times unless so richtly chosen's by (what though of riches he have none and hope dashes hope on his heart's horizon) to gar their great moments greater (252.14–25).

Shem står som Kain<sup>1</sup> igjen alene i mørket, og blomsterpikene er i ferd med å forsvinne for ham. Tilbake skuler han mot sin bror og rival. De er som to kongsemner i ferd med å miste grepet om kongens gifteferdige datter, men her altså i form av hele Issys dansetrupp. For danserne har leken vært basert på den alvorlige oppgaven det er å skille ut brødrenes eventuelle kvaliteter som kommende regenter. Gåtene har som i tradisjonelle folkeeventyr den funksjon at de kan røpe beilernes talenter også som ektemenn og barnefedre. Shems overmot har bare ført til nederlag, men det er usikkert i hvor stor grad han har selvvinnsikt nok til fatte situasjonen. Det siterte avsnittet fortsetter:

The thing is he must be put strait on the spot, no mere waterstichystuff in a selfmade world that you can't believe a word he's written in, not for pie, but one's only owned by naturel rejection. Charley, you're my darwing! So sing they sequent the assent of man. Till they go round if they go roundagain before breakparts and all dismissed. They keep. Step keep. Step. Stop. Who is Fleur? Where is Ange? Or Gardoun? (252.25–32)

Shems verden blir beskrevet som lukket inne i seg selv, den er ”selfmade”, uten forbindelse til den ”virkelige” verden fordi ”you can't belive a word he's written”. Selveste Charles Darwin påkalles for å understreke Shems nederlag. Det kan virke som om menneskehetens utvikling har gått forbi Shem. Immanent i hans estetiserende verden er kun hans løgnaktigheter og kopier. Han er dermed dømt til å miste taket på livets dans slik den nå er i ferd med å forsvinne inn i mørket, det vil si det er Shem som står i fare for å forbli inne i *sitt* mørke. Tiden er i ferd med å stoppe opp for ham. På det punkt han nå befinner seg, er han i sin isolasjon ikke en gang i stand til å spille ut det diabolske:

---

<sup>1</sup> Jfr. Første Mosebok 4.5–6: ” But unto Cain and to his offering he had not respect. And Cain was very wroth, and his countenance fell. And the LORD said unto Cain, Why art thou wroth? and why is thy countenance fallen?” (Genesis: 1611).

Creedless, croonless hangs his haughty. There end no moe red devil in the white of his eye. Braglodyte him do a katadupe. A condemn quondam jontom sick af a suckbut! He does not know how his grandson's grandson's grandson's grandson will stammer up in Peruvian for in the ersebest idiom I have done it equals I so shall do. He dares not think why the grandmother of the grandmother of his grandmother's grandmother coughed Russky with suchky husky accent since in the mouthart of the slove look at me now means I once was otherwise (252.33–253.5).

Shem er ikke lenger den potente djevel i leken, men en slapp skikkelse som har tapt spillet. Hans løgnaktige skriblerier gjør ham til en fantast som ikke er i stand til å ta vare på sin familie, og derfor kjennes uegnet til å føre slekten videre. Som nok en art i ferd med å dø ut ser han hverken arven fra sine forfedre eller muligheten til å skue inn i kommende slekter.

Slik vises også kjønnsposisjonene i mytene. De kan reduseres til det mannlige og det kvinnelige prinsipp, som begge er splittet i aktive og passive deler. Shaun synes for pikene å ta plassen som den aktive og handlekraftige, mens Shem forblir den passive drømmer. Hans eneste bud på skapende virksomhet er at det er han som skriver mytene. Men han kan derfor skrive sin egen martyrolle inn i dem, slik han også på tradisjonelt vis skriver det kvinnelige prinsipp inn i form av de poetiske musen. Som vist i slutten av det siterte avsnittet tenderer språket mot å nærme seg det patosfylte poetiske mest når det utspiller seg scener som kretser omkring tapserfaring og forgjengelighet. Det er her det første kvinnelige prinsipp trer i kraft, med Issy som den forløsende musiske instans. Når instansen ikke fører Shem til noen seier, skulle man kanskje forvente at det andre kvinnelige prinsipp, i form av den trøstende moder, ville tre inn i dansen. Men ALP forblir taus denne gangen, til tross for at hun står på rollelisten. Dermed blir spillet mer gjennomført tragisk enn tidligere; det er ingen forløsning å spore. Shem forblir lukket inne i sitt eget mørke, han evner ikke å transcendere til de musiske og lekfulle dimensjoner der pikene befinner seg. Hans eneste trøst er at pikene på sin side ikke evner å skape interesse hos Shaun.

Som i tidligere kapitler blir Shems rolle å spille den fortapte sønn til ende. Men dermed blir han her som der også den som tiltrekker seg sympati fra dem som måtte være i stand til å bivåne mimen i mørket, eller helst lese dens gestiske dramaturgi, i seg selv et problematisk foretagende. I første bok var Shems bud på sympati mer implisitt. Her stilles hans skjebne frem med et stort patos som innbyr ikke bare til sympati, men også til sentimental medlidenhet, en medlidenhet som tidligere mest har kommet Issy til del. Skuespillet har som i fabelen om Mookse og Gripes utviklet seg til et følelsesladet melodrama, et drama som universaliseres ”for ancients link with present as the human chain extends, have done, do and will again [...]” (254.8–9). Spillet blir igjen spillet om enhver, et moralitetsdrama. Hele kapitlet viser hvordan leken likner fortellingen om foreldrene og om HCEs mange konflikter slik de fremstår i folkets myter. De spilles ut om og om igjen med

variasjoner på variasjoner. Alle allusjonene til bibelske og litterære "slektninger" som dukker opp gang på gang både i spillet selv og i referatet fra spillet, i den grad de to nivåene kan skilles fra hverandre, forsterker inntrykket av at alt som hender er repetisjoner, og at alt som fortelles er gjenfortellinger. Ethvert spill synes dømt til kun å iscenesette den samme striden. Partene kan gå over i hverandre, men posisjonene som inntas, er de samme gamle:

Broderrollene basert på strid, og kvinnerollene basert på at de unge frister og de eldre trøster.

Brødrene går inn i en siste runde med en ritualisert slåsskamp, men ståket deres vekker opp så vel gamle guder som HCE: "Jehosphat, what doom is here!" (255.12). Med det er skumringen forbi og tiden er kommet for barna til å dra hjem til kvelds. For Issy betyr det at lekens gleder avløses av etterspillets tristhet: "Singabed sulks before slumber" (256.33–34), men ingenting nytter: "[w]hat is amaid today todo?" (257.1) signaliserer det nytteløse i å fortsette. "Game, here endeth" (257.31). Kapitlet avsluttes med felles aftensbønn, ikke uten referanser til tidligere hendelser: "Till tree from tree, tree among trees, tree over tree become stone to stone, stone between stone, stone under stone forever" (259.1–2). Livet gjennomgår en metamorfose inn i det livløse. Men stenens immanens er "forever", vi hører ekkoet av fadervårets "i all evighet". Tapserfaringen skrives dermed i ut i en transcenderende og suggestiv musikk, slik at den ALP som i forestillingen unnlot å vise seg i leken, allikevel kan sies å være til stede i form av musikaliteten i skriften, slik den beveger seg fra Issys personlige sentimentaliserende singularisering ("today") til ALPs mer tidløse og apersonifiserte universalisering ("forever"). Issy synes dermed å forbli i sin immanens på lik linje med Shem, mens Shauns rolle her kan sies å begrense seg til å være Issy og the Maggies' engleaktige og uopnåelige idealmann. De gjentatte påkallelser av Herren, "Loud, hear us! Loud, graciously hear us!" (258.25–26), kulminerer i et jobsk svartsyn som allikevel åpner for (svart) latter: "Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughter low!" (259.7–8). Alliterasjonene og gjentagelsene i bønnen er også den forenende kraft som får barnas uoverensstemmelser til å hvile, i hvert fall så lenge bønnen pågår. Påkallelsen av "Loud" er transcenderende, men innkapslingen av "us", barna i bønn, er immanent.

Men bønnen leder ikke til en aften i fred og ro. Tvert imot setter den stemningen for det som nå skal komme, de såkalte *nightlessons* som neste kapittel gjerne kalles. Søskenene skal ikke bare spille spillet om enhver, de må også samles rundt bøkene og lære om det som er skrevet i tidligere tider. Vi får et eksempel på hvordan middelalderens trivium og quadrivium arter seg hjemme hos HCE og ALP i form av deres jordiske roller som barneoppdragere.



### 2.5.2 Skolering i metafysikk

I kapittel II.2 er vi kommet til de sentrale deler av *Finnegans Wake*, både når det gjelder antall sider og vektleggingen av tvillingmotivet. Hittil i broderstriden er det Shauns verbale angrep på Shem som har dominert, mens det implisitt har ført leserens sympati over på Shems side. Midtveis snus dominansen slik at bok III som vist kommer til å eksponere Shaun selv i større grad, mens Shem tilsynelatende forsvinner mer og mer inn i sitt mørke. Gjennomgående i begge delene er historiene om deres far og hans offentlige rykte, og deres mor og hennes apologetiske familie- og gjenfødselskrønike. Søsterrollen er også hele tiden med. Noen ganger kan det virke som om Issy spiller en underordnet rolle, hun får ikke alltid den oppmerksomheten hun vil ha fra sine brødre, men hun kan ta igjen når det gjelder å lede dem ut i fristelse og fortapelse, slik vi har sett det med Shem i forrige kapittel. Issys nedslående forsøk på å oppnå Shauns oppmerksomhet i leken, forårsaker her at hun befinner seg i nærheten av Shems posisjon. Kapittel II.2 er avgjørende i forhold til i hvilke retninger de tre beveger seg i: innover eller utover. Issy og Shem er (som et resultat av deres respektive nederlag?) overveiende innadskuende og kontemplative, mens Shaun prøver å skue ut av seg selv og inn i læreboken.

Kapittel II.2 er, som vist på denne oppgavens forside, utformet som en middelalderlig lærebok med brede marger ment som plass for kommentarer av forskjellige lesere til forskjellige tider. I første del ser vi til høyre Shauns lærevillige og høytidlige notater i versaler, og til venstre Shems uærbødige skriblerier i kursiv. Under det hele har vi et sett fotnoter som kan synes ikke å tilføye noe særlig av pedagogisk interesse. Det viser seg isteden å være Issys små snusfornuftige skriblerier og dagboklignende opptegnelser. Som vanlig har hennes innspill den funksjonen at oppmerksomheten avledes fra det som skal læres. Hun kommer imidlertid her med flere innspill som er vel så reflekterte som lærebokens innsikter, selv om de avviker fra den korrekte lære. Selve midtpartiet kan ikke sies å være nøytralt. Shem kalles her Dolph og Shaun kalles Kev. Hvem som har skrevet den vet vi ikke, men noen stor pedagog kan det ikke ha vært, heller et kollektiv av stridende lærde eller ulærde. Midtpartiet selv og dets fortellere forblir et mysterium, det er bare mulig å peke i hvilken retning den firfoldige teksten går. Men som hos evangelistene Mamalujo kan de fire retningene samtidig peke mot himmelretningene til Irlands fire provinser, eller mot elementene jord, vann, ild, luft. Ved at skriften er delt opp i fire segmenter som står i gjensidig forhold til hverandre, skapes det en visuell flerstemmighet der det ikke uten videre kan sies at midtpartiet genererer sine kommentarer. De marginale utsagnene er avgjørende for hvordan det totale inntrykket under lesningen preges av uro: Øyets flakking omkring på sidene. Uroen eksemplifiserer hvordan

selve komposisjonen er i bevegelse slik at under- og sideutsagnene gir inntrykk av at midtpartiet ikke er autoritativt. Den farges av kommentarene og tar form av deres språk. Sideoppsettet er avgjørende for hvordan utsigelsene skaper en absurd dialog seg i mellom, der ethvert forsøk på tradisjonell pedagogisk fremdrift legges dødt. Siden Shem sterkt preger siste del av kapitlet, er det mulig å tenke seg et samarbeid barna imellom om å skrive deres egen lærebok, slik kapitlet også ender i et *nightletter* til foreldrene fra barna, som med det allerede synes å ha forduftet over til den nye verden. Stilen kan være svært muntlig og antyde tabuemner som er ubehagelig aktuelle for de involverte, som familiekjærligheten som ikke ser sin begrensning: "[A]nd maker mates with made (Oh my!)" (261.8). Flere steder preges skriften av innslag som minner om kjente stemmer fra andre steder i boken, og som vanlig peker mange av stedene direkte til andre plasser i *Finnegans Wake* så vel som til alle tiders forskjellige kunnskapssystemer. Midtveis bytter brødrene marg. Etterpå kan det virke som om Shem, som på noen sider ikke skriver mye i marginen, isteden fullstendig har overtatt nedskrivningen av midtpartiet, som tar form av en didaktisk dialog der Shem skal lære sin bror forbindelsen mellom geometri og deres kjødelige opphav. Vi får der gjengitt hvordan han ved hjelp av sine geometrikunnskaper leder sin bror under skjørtet til deres mor ALP for å eksemplifisere triangelets sentrale posisjon både i lærdommen og i livet.

Allerede Cambell & Robinson kalte II.2 for "Triv and Quad" etter middelalderens grunnleggende skolesystem, (Cambell & Robinson 1944: 162), noe det hintes til mot slutten av kapitlet: "We've had our day at triv & quad and writ our bit as intermidgets" (306.12–13). Trivium deles inn i grammatikk, logikk og retorikk, og quadrivium i aritmetikk, musikk, geometri og astronomi. Kapitlet følger imidlertid ikke strengt denne inndelingen, men berører fritt flere sentrale historiske og grammatiske områder, samtidig som metafysikken får mye oppmerksomhet. Siden mye av det som skal læres bygger på fundamentale systemer innen vestlig middelalderlig metafysikk, følger kapitlet opp de problemene vi tidligere har sett hos Cusanus og Bruno. Hvordan skape et språk som kan nærme seg de uutsigelige områder innen teologi og filosofi. Skriftens materielle tegn brynes her tilsynelatende mot de mer abstrakte vitenskapers matematiske og geometriske språk. Men det er for disse abstraheringene at Shem finner et håndfast eksempel i moderkroppen.

I begynnelsen av kapitlet knyttes teologi og filosofi opp til jødisk mystikk. "Ainsoph, this upright one, with that noughty besighede him zeroine" (261.23–24). Vi introduseres for Ainsoph, eller En Soph, den jødiske kabbalaens guddom, som i utgangspunktet er den uevnelige, på lignende måte som vi har sett at den negative teologi innen kristendommen anser Gud for å være hinsides hva språket kan beskrive. Kabbalaen baserer seg på innsikter

som har sterke affiniteter med Cusanus' benyttelse av *coincidentia oppositorum* (Drob 2006). I artikkelen "Kabbalah" i 1911-utgaven av *Britannica*, nevnes flere ting som knytter an til tvillingenes forhold til foreldrene, sett som det mannlige prinsippets forhold både til opprinnelsen og til det kvinnelige prinsipp:

The ten Sephiroth, which form among themselves and with the En Soph a strict unity, and which simply represent different aspects of one and the same being, are respectively denominated (1) thy Crown, (2) Wisdom, (3) Intelligence, (4) Love, (5) Justice, (6) Beauty, (7) Firmness, (8) Splendour, (9) Foundation, and (10) Kingdom. Their evolution was as follows: When the Holy Aged, the concealed of all concealed, assumed a form, he produced everything in the form of male and female, as things could not continue in another form. Hence Wisdom, the second Sephirah, and the beginning of development, when it proceeded from the Holy Aged (another name of the first Sephirah) emanated in male and female, for Wisdom expanded, and Intelligence, the third Sephirah, proceeded from it, and thus were obtained male and female, viz. Wisdom the father and Intelligence the mother, from whose union the other pairs of Sephiroth successively emanated (Zohar, iii. 290). These two opposite potencies, viz. the masculine Wisdom or Sephirah No. 2 and the feminine Intelligence or Sephirah No. 3 are joined together by the first potency, the Crown or Sephirah No. 1; they yield the first triad of the Sephiric decade, and constitute the divine head of the archetypal man (Kabbalah: 1911).

Sitatets triade lar seg lese inn i fortellingen, slik at der Shaun søker den transcenderende intelligensen utenfor seg selv, har Issy den immanente visdommen i kroppen. Shem søker å inkorporere både intelligens og visdom. Til sammen skulle de ifølge kabbalaen da utgjøre menneskets arketyperiske og guddommelige hode. De tre slik de sitter overfor læreboken, kan sies å søke det guddommelige, men de kan også sies i sin søken å konstituere det guddommelige. At de dermed utgjør et triangel, er av betydning for hvordan skoletimen skal utvikle seg fra filosofi og teologi til geometri og biologi. Den kontemplative situasjonen, eller tematikken den åpner for, kobles i midtpartiet til melankolien, i "terror by the noonstruck by day" (261.26). Melankolien er på sin side en Shem-markør. Som nevnt er det han som Shaun i bok III betegner som middelalderlig *middayevil*, det vil si lammet av melankoli midt på dagen. Men melankolien kobles også til den enslige og nattlige introspeksjonen over bøkens mystikk, og deres kobling til nattlivets mer kjødelige sider: "cryptogram of each nightly bridable" (261.27). Deretter følger av et kryptogram på ti spørsmål, som alluderer til kabbalaens sefirot ("Seppiroth"), uten at de dermed følger sefirotens oppdeling. Tallet 10 viser til det mannlige og det kvinnelige prinsipp, 1 representerer det erigerte og aktive, 0 det åpne og passive. Skalaen fra 1 til 10 betegner stadiene fra "the descent of eternal spirit into phenomenal manifestation" (Cambell & Robinson 1944: 193 note 70). Men kabbalaen fungerer mest som en innføring i den metafysiske lærdom som åpner skoletimen. Samtidig er den også med på å avslutte kapitlet. Kabbalaens funksjon er å først antyde en grunnstemning, som gjelder for resten av kapitlet. Stemningen rammes så inn avslutningsvis. Men stemningen er kun underliggende. Den får ikke dominere på noen måte underveis, men er med i spillet.

Det er typisk for de innslag av forskjellige lærer som dukker opp underveis. Lærene kan virke igangsettende for utviklingen, men følges aldri opp konsekvent. Dermed unngås et kapittel som kunne virke overdeterminert av én lære. Felles for de filosofier som i kapitlet danner utgangspunktet for lærdommen, er allikevel at de kan karakteriseres som metafysiske: Allusjonene til kabbalaen og den middelalderlige, mystiske teologien er ansatspunkter som resten av kapitlet kan leses ut i fra.

De ti spørsmålene som følger, er imidlertid ikke i takt med kabbalaens skala, men kretser omkring muligheten for kunnskap om guddommens vesen. Siste spørsmål er det noe uhøytidelige "[w]hat the decans is there about him anyway, the decent man?" (262.31–263.1). *Deca* viser til det greske ordet for 10 og *decem* til det latinske. I hermetisk magi viser dekaner til de 36 egyptiske guder som via tideling utgjør zodiaksirkelens 360°, og som er astrologiens grunnlag (Yates 1991: 45/46). Men der stopper det for denne gang, metafysikken og kabbalaen blir ikke utvidet, men bryskt avvist med nok et dialogisk innspill fra hvem vet hvor: "Easy, calm your haste!" (262.1–2). Utsagnet leder via en scene fra slottet Castleknock utenfor Dublin fra 1200-tallet til HCEs mer prosaiske pub, hvor altså skoletimen finner plass. Innspillet og andre historiske sekvenser foregår i midtpartiet, og indikerer at metafysikken og historien følger på hverandre, uten at det ene følger som virkning av det andre. Partienes helhetlige effekt er likevel avhengig av at de fremstår som fragmenter av en uutømmelig søken etter viten og fortelling av historie(r).

Vi er snart tilbake i de mer obskure områder i vitenskapens historie, som i denne sammenheng er de mest sentrale; det hermetiske univers som Bruno behersket teoretisk og den alkymien som kan oppfattes som teoriens praksis:

The tasks above are as the flasks below, saith the emerald canticule of Hermes and all's loth and pleasestir, are we told, on excellent inkbottle authority, solarsystemised, serialcosmically, in a more and more almightily expanding universe under one, there is rhymeless reason to believe, original sun (263.21–27).

Gjøremålene som lignes med flaskene, henspiller på at det som er oppe, det transcendent, er likt det som er nede, det immanente, som det heter i den hermetiske ideologien omkring den Ene og den Andre (Boldereff 1968: 148). Rent romlig befinner barna seg ovenfor puben hvor flaskene er. Hos Joyce blir metafysikk og kosmologi igjen til mer fysisk håndgripelige størrelser, som allikevel bærer med seg en eim av alderdommelig lærdom, som fra gammelt av formodentlig heller ikke var så høyt hevet over det hverdagslige, slik Issy kommenterer i fotnotene til ovenstående: "And he was a gay Lutharius anyway, Sinobiled. You can tell by their extraordinary clothes" (263 note 4). Det kan virke som om Issy har tilgang til bildene i

historieboken, og godt kan forestille seg en 1500-tallsverden der *sin* og *nobile* henger sammen. Shem er inne på de samme tankene i sine kommentarer i venstre marg: "[h]earsay in paradox lust" (263.29–30 VM), hvor paradoks synes å komme fra paradisi slik at vi får, ikke bare *Paradise Lost*, men også *paradise lust*. Som nevnt er paradokset en av den negative teologis foretrukne figurer. Saligheten i denne sammenhengen er fremdeles "himmelsk", men det er en himmel som Shem og Issy godt kan tenke seg at finnes bak påtagelig mer kroppslige murer enn dem som åpenbarer seg for Cusanus i *De Visione Dei*. Her kan det synes som om bror og søster følger Bruno og kabbalaen til en alternativ og immanent teologi. For Issy er det hennes væremåte. For Shem kan det knyttes til hans estetikk. Den katolske forskeren Robert Boyle omtaler Joyce på en måte som er treffende for Shems karakter:

He was not much concerned if he ignored or damaged theological principle. If he could find some basis for advancing the cause of divine Imagination, he would accept and manipulate any theological term which served him. He is not, like a theologian, interested in dealing with the truth outside his own being. He is exclusively interested, like an artist, in expressing the true which he finds flowing through his own being (Boyle 1978: 55).

I denne immanente sannheten står Shem og Issy sammen. Mot dem står den langt mer dogmatiske, tradisjonelt rettede og englelike Shaun hvis transcendens kunne ha ledet ham mot Cusanus' lære, om han ikke hadde stått ved logikkens og empiriens aristoteliske grunn.

Midtpartiet og de tre kommentarene er en måte å forene de motsetninger på som læresetningene viser, men på en mindre ærbødig måte enn antatt mulig i tidligere tiders skoletimer. Innslagene av kabbala, hermetismen og andre mystiske lærer gjør skoleringen esoterisk. Referansene til historiske hendelser og personer er som vanlig mange og obskure og vanskelige å skille fra hverandre, noe midtpartiet selv indikerer: "Not a feature alike and the face the same" (263.16). Karakterene katalogiseres, kanskje for å læres på rams, men de enkelte hendelsenes trekk synes å ligne hverandre. Det leder til en måte å lese motsetninger på, hvor Shem og Shaun ikke er de direkte dominerende, men hvor skriftlige strategier kan synes å spille ut sine egne motsetninger. Til tross for at Shem og Issy her kan virke på linje med hverandre, skaper de aldri noen stabil enhet. Deres kommentarer kan nærme seg den annens uten at de samstemmer totalt. I stedet for en polaritet Shem + Issy vs. Shaun får vi et mangfold av motsigende krefter som trekker til alle kanter samtidig. Det er ikke bare de logiske motsetningene som ikke lar seg stille pent og pyntelig opp som i en lærebok. Alle forsøk på å innlemme polene i et overordnet sentrert hierarki vanskeliggjøres. Det som holder narrasjonen sammen, er paradoksalt nok nettopp denne bevegelsen, som faktisk skaper et system hvor ikke bare motsetninger faller sammen, men bevegelsen mot det marginale blir bevegelsen mot det sentrale. Issys mange kjønnsbetydninger legger grunnen for den foreningen av geometri

og kjønn som utvikles i kapitlet. Det formodete geometriske sentrum, ALPs triangel slik det vises som et delta i tegningen på side 293 (oppgavens forsidebilde), forgrenes med den kjønnsfiksering som dukker opp overalt ellers til et kroppslig spill med det utenfor-kroppslige. Livets guddommelige prinsipper mot livet slik det viser seg så å si i familiens skjød.

Dermed kommer ut av de forskjellige partiene også den allestedsværende historien om HCE og ALP. Som i forrige kapittel trekkes oppmerksomheten mer og mer mot at det barna egentlig driver med, er å spille ut og å lære seg alt om sine foreldre, og dermed også alt om foreldrenes og deres arketyper rolle i Irland og i den vestlige verden, slik den har utviklet seg fra slutten av middelalderen. Leken fortsetter i skoletimen, men bringes over på et stillesittende og mer språklig plan enn de barneregler og gåter som gestisk ble spilt ut i skumringen. Issys ustoppelige seksualisering av det meste som foregår, med fotnoter av typen ”startnaked and boned stiff. We vivvy soddy. All be dood” (264 note 1), fortsetter det barnlige språket som kobles med den konsekvente kroppsliggjøringen av alt som foregår: fra transcendens til immanens. Det de andre må lære om, ser Issy i seg selv. Det gjør sitt til å skape en karakter som truer med å oppløse seg i en lutter språkmaskin som ikke kan annet enn å produsere grovheter, men som ved nærmere lesning blir stående igjen som en jordnær betrakter av de himmelske ”sannheter”.

Shaun, som hun i forrige kapittel rettet sin interesse mot, er her, med sine tørre og påtatt lærde kommentarer i høyre marg, fjernt fra hennes oppmerksomhet. De to, Shaun og Issy, fremstår som rake motsetninger. Begge utgir seg for å vite alt, hun om det kjødelige, han om det åndelige. Det synes ikke å være noen kommunikasjon mellom dem. Den splittelsen mellom Shaun og Issy som var merkbar i forrige kapittel, der Shaun var merkelig kald overfor Issys tilnærmelser, ser her ut til å være forsterket. Nå er Issy like uinteressert i ham.

### **2.5.3 Shaun og Shem skifter posisjon**

Halvveis i kapitlet, like før scenskiftet, følger vi i midtpartiet en dialog brødrene i mellom, som etter hvert leder til spørsmålet om forbindelsen mellom triangelet og deres moderlige opphav. Det leder til en omfattende parentes (287.18–292.32) hvor midtpartiet fyller margene helt ut. Den markerer skifte av side for brødrene. Parentesen innledes med en påkalling av antikke ånder om hjelp til å løse triangelgåten, en påkalling som resulterer i kontakt med et

medium som på dårlig latin leverer fra seg et eksempel på antikk visdom slik den er formidlet av ”Jordani” (Giordano Bruno) og ”Jambaptistae” (Giambattista Vico),<sup>1</sup> og som ender slik:

[T]otum tute fluvii modo mundo fluere, eadem quae ex aggere fututa fuere iterum inter alveum fore futura, quodlibet sese ipsum per aliudpiam agnoscere contrarium, omnem demun amnem ripis rivalibus amplecti (287.25–28).

The fact that the whole of the river flows safely, with a clear stream, & that those things which were to have been on the bank would later be in bed; finally that everything recognises itself through something opposite & that the stream is embraced by rival banks.<sup>2</sup>

Beskjeden fra fortidens vise om at alt kjenner seg igjen i sin motsetning, og at elven omfavnes av rivaliserende bredder, kan leses slik at elven i form av moderbildet ALP tar form av den transcenderende kraft som skal kunne forene de stridende motsetninger. Ved å trekke motsetningene med seg over til det guddommelige domene, opphever hun stridighetene. Kunnskap om henne kan bare oppnås slik lærdommen om Guds vesen kunne oppnås for Cusanus; ved å tillate det absolutte sammenfall av jordiske motsetninger.

Disse motsetningene får videre i parentesteksten karakter av forskjellige teologiske doktriner som er blitt importert til Irland opp igjennom historien, og av hvordan disse doktrinens representanter har tvunget seg på folket. I tillegg nevnes hvordan de mannlige innvandrerne også har tvunget seg på Irlands kvinner, noe selvfølgelig Issy vet å utbrodere i sine fotnoter, som fortsetter å løpe selv om brødrenes margkommentarer ligger nede under parentesens før scenskiftet. Parentesens historier rammes dessuten inn av flere allusjoner av interesse for motsetningsfilosofien, Averroes’ ”doublecrossing twofold truths”<sup>3</sup> (288.3), og Cusanus’ lære, som ifølge McHugh kan spores bak parentesens siste setning ”you must, how, in undivided reawlity draw the line somewhawre” (292.31–32). Han knytter sitatet til William Butler Yeats’ *A Vision*, et verk som det ellers også ofte alluderes til. Yeats er på sin side eksplisitt med hvor han henter sin inspirasjon fra. McHugh siterer følgende fra *A*

<sup>1</sup> Giambattista Vicos (1668–1744) sykliske historiesyn deler den mytiske historien inn i tre perioder; den første er dominert av guder og helter, den andre av en aristokratisk, gudelignende overklasse, og den tredje et borgerlig, alminnelig folkestyre. Dette går ikke over i noen politisk revolusjon, men snus tvert i mot rundt ved gudenes gjenkomst slik at syklusen starter på nytt igjen. *Finnegans Wakes* fire bøker er strukturert etter samme prinsipp.

<sup>2</sup> Roland McHugh’s oversettelse i *Annotations*.

<sup>3</sup> Etter den muslimske filosofen Averroes (1176–98). Ideen om ”den doble sannhet” skapte splid i senmiddelalderen, og har også betydning både for Cusanus’ begrep og for dets benyttelse i *Finnegans Wake*. I den doble sannhet ligger det at det finnes både en filosofisk sannhet og en religiøs sannhet. Disse trenger ikke å overenstemme med hverandre. Sett fra et kristent-dogmatisk ståsted var dette ikke akseptabelt, og averoistene ble da også fordømt. En av dem, Siger av Brabant, som ble drept i 1284, får derimot sin oppreisning hos Dante, der karakteren Aquinas i *Paradiso* berømmer ham fordi ”Siger in life ’syllogised invidious truths’ [...] Siger was a master of competing truths, truths envious or in competition with one another, and this might evoke the ‘double truth’ that he practised” (Tambling 2002: 109/110). Som heretisk praksis i motsetning til kirkelig dogme er det averoistiske her en typisk Shem-markør. Den dobbelte sannhet kan også sees som en forløper for *coincidentia oppositorum*.

*Vision*: "Nicholas of Cusa's undivided reality which human experience divides into opposites". Alle de teologiske konsekvenser Irland har trukket av å ha mottatt fullstendig forskjellige religiøse dogmer utenfra, at de skaper uforsonlige strider, heves opp til en "undivided reality" der alt faller sammen, men bevarer sine distinksjoner. Sammenfallet utgjør den irske syntese av østlig og vestlig kristendom, iblandet en stor dose nordisk hedenskap.

Etter at sceneskiftet har funnet sted, er Shems første kommentar på sin nye plass i høyre marg "WHY MY AS LIKEWISE WHIS HIS" (293.1–3 HM), som kan leses som en erkjennelse av at brødrene deler samme opphav og dermed må søke sannheten samme sted. Det viser figuren på siden: to sirkler går over i hverandre og i fellesfeltet i midten trekkes ALPs nedapekende triangel som et delta. Shauns kommentar i venstre marg følger opp temaet, men hans "[u]teralterance or the Interplay of Bones in the Womb" (293.15–18 VM) tar med seg striden inn i livmoren, og gjentar allusjonen til Jakob og Esau. Midtpartiet viser også til Jakob og Esaus far, "old Sare Isaac" (293.20), ofte nevnt i *Finnegans Wake*, noe som får Issy til å klage sin nød i følgende metatekstuelle note: "O Laughing Sally, are we going to be toad hunted by that old Pantifox Sir Somebody Something, Burt, for the rest of our secret stripture" (293 note 2). Ifølge McHugh er det en allusjon til Sir Edwin Arthur Burtt's *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*, en tittel som passer godt til den utviklingen fra metafysikk til den fysikk som skrives frem i løpet av kapitlet.

Shems stemme får som nevnt styre midtpartiet mot slutten av kapitlet, mens Shaun er mest aktiv i margnotatene til venstre. Shaun blir direkte tiltalt i noen treffende kommentarer der Shem med et noe overraskende resultat deler opp brødrenes forskjellige talenter, tross sitt felles opphav, som "a daintical pair of accomplishments! You, allus for the kunst and me for something with a handel to it" (295.27–29). Her skulle man vente at det var omvendt, at det var Shaun som tok seg av handelen mens Shem forholdt seg til kunsten. Kan man dermed tro at også Shauns synsvinkel er kommet med i midtpartiet? Eller aper Shem Shaun? Shauns tørre kommentar i margen er: "*The haves and the havenots: a distinction*" (295. 27–29 VM). Temaet er klart, men det er usikkert hvem som nå inntar hvilken posisjon. Utvekslingen av roller kommenteres i midtpartiet der brødrene benevnes som "The doubleviewed seeds" (296.1), mens Shaun får et germansk rykk ute i venstremargen: "*Zweispaltung as Fundamentalisch of Wiederherstellung*" (296.9–12 VM). Hvis begge brødrene her på hver sin måte er i ferd med å anerkjenne hverandre, for i en såkalt broderlig forening å reise seg opp sammen, skal det ikke så mye til før det viser seg at det ikke er helt enkelt.

Det kan virke som om tiden er inne for Shem til å føre sin bror inn til deres felles utgangspunkt under skjørtet til ALP, "your muddy old triangular delta, fiho miho, plain for you



now, appia lippia pluvaville” (297.23–25). Sølén viser ikke bare til eventuell kroppslig utflod, men til ALPs geografiske delta der Liffey renner ut i Dublin Bay, tilsølt av storbyens smuss. Fra alle vinkler og med alle benevnelser kretses det omkring ALPs vulva før Shem finner det for godt å trekke inn HCEs allehånde veier inn til den ekteskapelige saligheten fra hvilken de begge er oppstått. Shaun noterer flittig i margin, men til slutt synes det som om en bibelsk fortellerstemme overstyrer Shem: ”And Kev was wreathed with his pother” (303.15). Repetisjonen av Kain og Abel-motivet fra 1. Mosebok 4.5, som fremheves i et avsnitt for seg selv, virker illevarslende. Det kan videre være vanskelig å skille fortelling i læreboken fra hendelse under lesningen av den. Med et ”[r]ip!” (304.1.) aktualiseres den bibelske fortellingen når broder slår broder. Shaun er her ikke i stand til hverken å argumentere mot eller rakke ned på sin bror slik han tidligere har gjort. Etter å ha vist en nærmest automatisk nedskrivningsiver og godtatt de doktriner som er blitt ham forelagt, skjer det et plutselig skifte da han ikke lenger kan akseptere belæringen. Han må ty til fysiske midler. Der argumenter tydeligvis ikke nytter, går det bra med slag. Shem klarer, til tross for sitt utsagn ”I’m seeing rayingbogeys rings round me” (304.8-9), å vende det andre kinnet til, og attpåtil spøke til Issy: ”By Saxon Chromaticus, you donet hat lovely for me! Didn’t he now, Nubilina?” (304.18–19). Mot slutten blir tonen en del hardere, slaget må rapporteres i skriftlig form: ”I plant my penstock in your posteren, chinarpot. Ave! And let it be to all remembrance. Vale!” (305.25–27). Det hilses og tas farvel på latin, det kan virke som om slaget allikevel var et vendepunkt for brødrene. Der Shem inspirert av Issy anerkjenner det kjødelige som veien til viten om det metafysiske, synes det som om Shaun står fast på at ingen sann viten kan komme ut av denne inspeksjonen av moderkjødet. Den kan bare oppfattes som blasfemisk. Dermed forsvarer Shaun sin posisjon som klippen den dogmatiske teologi bygger på: Han opphøyer ånden (transcendensen) og fornekte kjødet (immanensen).

Disse motsetningene ser ut til å følge det metafysiske hierarkiet som Cusanus’ lære bygger på. Motsetningene som der faller sammen er kun av intelligibel art. Hierarkiet er den logiske oppbygningen av motsetningsfrie argumenter eller påstander. Det sanselige aspektet ved menneskelivet, det kroppslige, har ingen plass i det cusaniske hierarkiet. De motsetninger som faller sammen for Shem er de intelligible og de sanselige. De jordiske attributter er for Shem likestilt med de himmelske essenser, en lære som heller ikke er kabbalaen fremmed (Scholem 1996: 35). Men Shems forhold til de forskjellige teologiske retningene lar seg ikke bestemme. For ham vil enhver retning som fremstår mindre dogmatisk enn den romersk-katolske være å foretrekke. Han viser en eklektisk innstilling til det disse retninger har felles.

Det resulterer i en tilnærming til det hellige som går utover didaktiske læresetninger, og søker mot den intuitive oppfattelsen av møtet med det hellige hos den enkelte.

Av største viktighet blant kabbalaens attributter, og spesielt for Shem som skriver, er ikke bare det kjødelige, men også selve skriften, en skrift som ikke bare peker mot det hellige, men som *er* det hellige (Scholem 1996: 35). Bokstavene ALP, som på tegningen signaliserer ytterpunktene i hennes delta, skulle i så fall kunne leses som like hellige som sin referent. Vi får dermed en genuint magisk tilnærming til skriften ved at tegnet og referenten er forbundet. Geometrien, alfabetet og kjønnet danner et erkjennelsestriangel som er av magisk betydning. Ordet blir kjød. Også avslutningsvis berøres kabbalaens verden, der sefirotens ti numre telles opp på irsk. Shaun noterer prektig i margin all den symbolikk som hører til, men som han som vist ikke har fått med seg allikevel. Det forblir tom lærdom. Kapitlet avsluttes som nevnt med et brev til foreldrene, fra "this land of the livvey and plenty of preprosperousness through their coming new yonks" (308.25–27). Det kan virke som om barna allererde har utvandret.

For å oppsummere kapitlet kan vi som vist si at den lærdommen som blir barna til gode i kveldingen, er alt annet enn lettfordøyelig. Jo mer alvorlig man tar den, som Shaun, desto vanskeligere blir den. Skoleringen om menneskelivets hemmeligheter lar seg ikke begrense hverken til den overleverte teologien, historien eller grammatikken. Alle gir imidlertid sine fags stemmer til den helhet som allikevel aldri kan nås ad intelligibel vei alene. Som Issy allerede ser ut til å vite, dreier det seg mest om de nære kroppslige forholdene, selv når det er det åndelige som står i fokus. Bevegelsen fra sinn til kropp og dermed fra transcendens til immanens, er gjennomgående her som i tidligere kapitler. Men det betyr ikke at det immanente vektet tyngre enn det transcendent. For at bevegelse skal kunne finne sted, er begge poler like nødvendige. Ontologisk er det selve bevegelsen som utgjør værens virkende kraft, slik vi så at også bevegelsen mellom teologi og estetikk var det som ga Shem og Shauns beskrivelser av hverandre liv i bok I og bok III.

I de neste kapitlene i bok II bringes vi ned til første etasje i puben, der kundene også har sitt å si om ting som ikke nødvendigvis er så langt vekk fra verden slik som den har blitt presentert ovenpå. Fokuset flyttes imidlertid i II.3 og II.4 mer mot HCE i hans profane skikkelse som pubvert, og vi skal derfor hoppe direkte til bok IV og det avsluttende kapitlet som på historieplanet finner sted morgenen derpå (bok III tar som vist plass i en visjon i løpet av natten).

#### 2.5.4 Den nye dagen – fornyelse og gjentakelse

Etter at bok II og III gradvis lot mørket omslutte karakterene, åpner bok IV med et vell av sanskrit for den nye dagen fra øst. Som den indoeuropeiske kilden for de fleste av språkene i *Finnegans Wake* varsler urspråket om en ny begynnelse, og samtidig om den evige gjenkomst. Også de sovende og drømmende karakterene er i ferd med å våkne til nytt liv. Der de håpefulle visjonene i bok III med hensyn til Shauns fremtid som folkeleder ender i hans fall både som predikant og som tradisjonsbærende politiker, fylles bok IV av en illusjonsløs, men affirmativ godtagelse av alle tings samtidige opphør og tilbakevending i den evige livssyklusen. Det leder til den avsluttende ekstatisk-poetiske stilen som transcenderer familielivets tilsynelatende immanens. Der ALP synes å gå opp i en høyere enhet med sin skaper, falmer med morgenlyset HCEs drøm om å se sine arvinger som fremtidens politikere. Hans erkjennelse må bli at arvtagerne forblir like syndefulle og feilbarlige som han selv. Innsikten sidestilles med tidligere irske helgners legender. Kan Shem og Shaun til tross for sin feilbarlige arv leve opp til helgneses hagiografier? Mye av boken består av tablåartete iscenesettelser av hvem som skal erstatte HCE, eller hvilke av hans egenskaper det kommende mennesket skal bringe videre. Bevegelsen mot fremtiden fremstår med en typisk paradoksal omdreining som rettet mot fortiden. Det sykliske tidsbegrepet i *Finnegans Wake* viser seg her ved at leseren forberedes for at siste side, håpet om fornyelse, fortsettes i åpningen av første boks gjentatte ”not yet” (3.10–11), urtiden da de første skriftlige kilder var i ferd med å bli skrevet.

Innledningsvis åpner dagen med stort patos. Den offisielle messens *Sanctus* erstattes av sanskritens *Sandyhas*, timen mellom nattens mørke og dagens gry. HCE kaller radiografisk med sin historie ”to the wohld bludyn world” (593.3). Han fremstår her også som fornyet, selv om det er usikkert i hvilken grad han selv har en fremtid. Uansett må hans rolle spilles videre. Vi aner at familiens sønner tross alt skal spille den, selv om det innebærer et sammenfall av egenskaper som er direkte motstridende. En stemme annonserer at det med morgenlyset skal åpenbares en malerisk overraskelse, og en hånd kommer ut av skylaget og viser frem et dokument, ”a chart” (593.19). Resten av *Finnegans Wake* – hagiografiene, brevet fra ALP som til slutt foreligger, og hennes avslutningsmonolog – kan leses som budskapet fra denne (u)hellige (h)ånd. Stilmessig skifter avsnittene fra høystemt jubel i åpningssekvensene, via ironisk distanse om helgenlegendene til surmuling om sjalu naboer i ALPs brev. Det er derfor vanskelig å snakke om noen gradvis utvikling henimot den avsluttende transcendensen i ALPs monolog. Men morgenen er ingen vanlig morgen, det er konsensus for å legge tiden til påskemorgen (Halper 1966:78). Fra Østen, *east*, kommer her

ikke direkte *easter*, men ”eatster” (623.8), passende for barna som har spilt seg gjennom variasjoner av nattverdssakramentet i tråd med myten om Finnegan som ble forsøkt fortært i første bok: ”[T]he louthly one whose loab we are devorers of (23.30–31). De går nå inn i dagen både i Finnegans og i HCEs bilde. Med en sammenstilling av østlig og vestlig visdom åpnes det for en overskridende erfaring av den nye dagens altomfattende karakter:

It was a long, very long, a dark, very dark, an allburt unend, scarce endurable, and we could add mostly quite various and somenwhat stumblemumbling night. Endee he sendee. Diu! The has gonig at gone, the is coming to come. Greets to ghasstern, hie to morgning (598.8–10).

Med sitatets farvel til *ghastern*, gårsdagens natlige gjenferd, og et morgenfriskt hei til dagen, kommer alle stridigheter som har vært inkorporert i Shaun og Shems historier til å blekne. Deres kamp tilhører det evig jordiske, men sammenfaller samtidig i møtet med dagen og det himmelske.

Shaun og Shem fremstår ikke som distinkte forskjeller i denne boken. Det har blitt argumentert for at de forenes i den historiske skikkelsen fra omkring år 500, Saint Kevin (Coemghen på irsk), men det kan også leses som om det er Shauns karakter som dominerer fortellingen om Kevin<sup>1</sup> (Tindall 1996: 314–15, Cambell & Robinson 1944: 339). Narrativt skjer det noenlunde realistisk ved at morgensolen sakte lyser opp vinduene i en kirke der glassmaleriene avbilder hans legende: ”The novened iconostase of his blueygreyned vitroils but begins in feint to light his legend. Let Phosporon proclaim!” (603.35–36). Vi får dermed en ekfrasisk fremstilling av en ikonostas, altså en triptykon bestående av tre helgenlegender, hvorav kun to behandles utførlig: Saint Kevin (605.04–606.12) og Saint Patrick (611.4–612.30). Den tredje, Saint Lawrence O’Toole, nevnes bare såvidt (613.15–16). Historiene som fortelles er forankret både som kristent legendestoff og som utgangspunktet for irsk kirkekunst. Slik belyser bokstavelig talt den nye dagen de gamle historiene.

Saint Kevin er en irsk parallell til de østlige yogiene ved at han trakk seg tilbake med sitt alter på en øy i sjøen Glendalough (605.11). Fortellingen om ham slik den gjengis her, preges av en viss satirisk distanse. Den minner om epospastisjene som innleder første bok, men har mer karakter av hagiografi. Kevin benevnes som en Guds tjener og sønn (604.27–28), noe som markeres ytterligere ved de mange epitetene som ledsager ham i en hierarkisk

---

<sup>1</sup> På bakgrunn av notisbøkene som ligger til grunn for *Finnegans Wake*, argumenterer McHugh for å benytte Joyces egne ikoner for å kunne omtale det karakterskifte som finner sted mot slutten. Vi får da en tredje, dynamisk karakter som hverken er Shem eller Shaun, men som bygger på trekk fra begge prinsipper (McHugh 1976: 90/91). Denne vinklingen er forenlig med det tilsynelatende sammenfall av motsetninger som finner sted mellom Shem og Shaun idet de erstatter HCE. Joyce-litteraturen har imidlertid stort sett beholdt de tradisjonelle navnene. Man kan eventuelt snakke om større eller mindre grad av ”shemhet” eller ”shaunhet”.

oppstigning mot kanonisering: "poor Kevin" (605.7), "piously Kevin" (605.13), "holy Kevin" (605.22), "most holy Kevin" (605.25), "venerable Kevin" (605.27), "most venerable Kevin" (605.33–34), "blessed Kevin" (605.36), og "most blessed Kevin" (606.2–3), før rekken avsluttes med "Saint Kevin" (606.4). "Saint" indikerer at fortellingen ikke kun er middelalderlig, men oppdatert til i hvert fall 1903, året for hans offisielle kanonisering. Disse epitetene gjør ham til en noe latterlig figur, på linje med hvordan Shauns åndelighet tidligere er fremstilt. Høystilen er såpass karikert at den kaster tvil over hva som fortelles: "Saint Kevin, Hydrophilos, having girded his sable *cappa magna* as high as to his cherubical loins, at solemn compline sat in his sate of wisdom" [...] (606.4–6). Kevin opphøyes via språket til sin legendariske status. Samtidig er nedsenkningen av hans legeme i vannet begrenset av at den foregår i en liten "handbathtub" (604.6), en mulig henvisning til Shem og Shauns morgenvask. Saint Kevins status fremstår, i tradisjon med Shauns prekener til Issy i III.2, som ren kirkelig retorikk. Muligens er den egnet til å kaste lys over den nye dagen, men neppe til å forvalte noen hellig arv. Slik Jack P. Dalton har vist, fylles historien, i tråd med hagiografisk tradisjon, opp av syvfoldighet, "The seven orders of clergy, the seven canonical hours, and the seven sacraments" (Dalton 1966:119). Historien domineres av Kevins søken mot vannets allehånde helliggjørende virkninger, inkludert "his holy sister water" (605.36–607.1), en indikasjon på Shem og Shauns forhold til søsteren Issy. Den avsluttes med at hans meditasjoner rettes mot helligholdelsen av vannets sakrament: "[H]e meditated continuously with seraphic ardour the primal sacrament of baptism or the regeneration of all man by affusion of water" (606.10–12). Det kjerubiske og det serafiske peker mot den engleaktige Shaun som spilte rollen som Chuff i "The Mime of Nick, Mick and the Maggies". Men hans djevlelske motpart i det spillet kommer ikke frem i partiet om Saint Kevin, annet enn via den ironiske høystilen som kaster et mistenkelighetens lys over morgenens salighet.

En annen distanserende faktor er reklameinnslagene som fyller ut mellom de andre partiene. Slike innslag er nærmest standard både i *Ulysses* og i *Finnegans Wake*. Men i *Ulysses* har de den funksjonen at de er en del av reklamemannen Leopold Blooms tankeverden. I *Finnegans Wake* fungerer de som pussige passasjer som både markerer overganger og binder sammen de forskjellige avsnittene. De øker det flerstemmige preget, og får også en komisk effekt. Det kan virke som om det er Bloom som går igjen i et verk der han strengt tatt ikke har noe å gjøre. Invasjonen av stiltrekk fra *Ulysses* er gjennomgående, og kunne være et nærmere studium verd. Her skal det imidlertid bare nevnes som et eksempel på at den metafysiske tematikk som oppgaven behandler, lett kan nøytraliseres ved at den sidestilles med det profane og hverdagslige. Poetikken til Joyce kjennetegnes av spill mellom

stilnivåer. Ved en slik lesning blir Joyces *coincidentia oppositorum* tilsynelatende uten den metafysiske gehalt som det har hos Cusanus, og blir mer i slekt med Brunos mer jordnære forståelse av det.

I det andre hagiografifragmentet fortelles det hvordan "Same Patholic" (611.10) (Saint Patrick), som kristnet Irland, overlistet den lokale "erkedruiden" "Balkelly" (611.5) (Berkeley) hos kong Leary og fikk han til å akseptere kristendommens dogme om Guds treenighet ved å vise til det irske trekløveret, *Shamrock*, hvis blad samtidig kan sies å utgjøres av både ett og tre blader. Deres dialog fortelles slik at begge snakker et østlig inspirert *pidgin English* i tråd med tematikken ellers i kapitlet. Det innledes dessuten av en omfattende dobbeltreferanse som inkluderer den irske empiristen og metafysikeren Georg Berkeley (1685–1753), som mot slutten av sitt liv også ble ordinert til biskop. Partiet er like fullt av syvfoldigheter som historien om Saint Kevin, og domineres av fargeskjæret i glassmaleriet. Den spiller videre på regnbuens syv farger slik de opptrådte som dansere i bok II, kapittel 1. Patrick McCarthy fremhever i denne forbindelse at regnbuens fargespekter tradisjonelt assosieres med den endelige, falne verden, mens det hvite lyset symboliserer evigheten (McCarthy 1980: 145). Kapitlet åpner med Berkeley, samt en liten dose Kant, for en redegjørelse om fargenes metafysikk og sansenes upålitelighet når det gjelder å bestemme ytre fenomener. "The Ding hva in idself id est" (611.21). Kong Leary ser i sin irskhet for eksempel kun varianter av grønt overalt. Bakgrunnen for møtet mellom erkedruiden og Saint Patrick er et historisk oppgjør. Det foregikk nettopp på påskesøndag, og dreide seg blant annet om hvem som kunne gjøre de mest imponerende miraklene. Kongen var vitne og dommer. Det toppet seg ved evnene til å gjøre dag til natt og vice versa (McHugh 1976: 108). Fargespekteret hos Berkeley transformeres til sollyset hos Saint Patrick. Tilknytningen partiet har til treenigheten, lar seg knapt lese uten kjennskap til forhistorien. Den markeres ved benevnelsen av en syntetisk "Shammyrag" (612.25), som her upassende nok først blir benyttet av Patrick til å tørke seg bak. Det skjer i en sekvens som allikevel leder til den forventede allusjonen til treenigheten, der han kneler dypt ned og påkaller "the firethere the sun in his halo cast. Onmen" (612.29–30). McHugh leser utsagnet som en indikator på at både Saint Patrick og HCE kan oppfattes som "a bringer of light" (McHugh 1976:108). McHugh insisterer også på å lese HCE inn i den lille innledende dialogen til Patrick-legenden, som inneholder en interessant replikk fra karakteren Muta (forandring – for McHugh en felles Shem/Shaumarkør), rettet til samtalepartneren Juva (Jove/Zevs, men også ungdom – for McHugh en HCE-markør):

So that when we shall have acquired unification we shall pass on to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct to combat and when we shall have acquired the instinct of combat we shall pass back to the spirit of appeasement? (610.23–27).

Hvis man isteden leser Juva og Muta som henholdsvis Shaun- og Shem-varianter, kommer dynamikken i konstellasjonen tydeligere frem.<sup>1</sup> Foreningen etterfølges av diversitet, og det kampinstinkt som oppstår, vendes tilbake til fredsælhet. ”Appeasement” kan tyde på en tilstrebet fredstilstand, av samme type som tvillingene flere ganger har forsøkt å inngå, men som leseren har lært seg å møte med skepsis. Utsigelsen kommer mot slutten av en dialog som står som en motsetning til en lignende dialog mellom Jute og Mutt i begynnelsen av bok I, der enhver kommunikasjon var hyllet inn i en forhistorisk tåke av forskjellige språk (16.10–18.16). Rollene til Shem og Shaun er like vanskelige å plassere i begge dialogene, men i den siste synes det sikkert at det leder til en form for ”spirit of appeasement” som ender med at Muta får låne Juvas ”hordwanderbaffle” (610.30). Den får han uten videre overrakt med ordene ”[h]ere it is and I hope it is your wormingpen, Erinmonker!” (610.32). Som skriver blir Muta ytterligere mer av en typisk Shem-karakter. Varmeflasken er ellers en Shem-markør, slik Shaun fremstiller broren lukket inne i sin ”inkbottle” i I.7: ”[H]is face enveloped into a dead warrior’s telemac, with a lullobaw’s somnbomnet and a whotwaterwottle at his feet to stoke his energy of waiting” [...] (176.35–177.1). Vannets helliggjørende kraft benyttes her for å ironisere over Shems immanens; han er seg selv nok. Det selvtilstrekkelige er analogt med hvordan (Shems) hagiografier ironiserer over Shauns skinnhellighet. Er Shem i så fall den dokumenterende (h)ånden fra skyene? Tilstedeværelsen av en overordnet instans i form av *pennen som skriver* kan iblant føles som en ubehagelig ”ånden som går” gjennom hele lesningen, og gjør at ingen utsagn er utenfor mistanke om dobbel bokføring. Shems og Shauns karaktertrekk fremstår som mindre klart definerte enn noensinne. De bevarer trekk fra sine tidlige stridigheter, men holder en kollegial tone, slik Patrick visstnok skal ha holdt overfor erkedruiden. Der det fremfor alt er behov for *appeasement* gjelder det å skjule sin agenda inntil videre. Så i den grad Shem og Shaun oppløses eller forenes på disse sidene kan alle lesere av *Finnegans Wake* allikevel ane hva som skal komme når fremtiden viser seg å være den samme gamle historien om igjen.

Men ”[w]hat has gone? How it ends?” (614.19). Spørsmålet er hva som blir igjen av Shem og Shaun hvis dagens lys sletter ut deres gamle stridigheter. Det kan virke som om de går inn i deres fars rolle som den ”sonhusband” (627.1) ALP tiltaler mot slutten, og som skal

---

<sup>1</sup> Hvis man skal følge McHughs lesning blir de avsluttende motsetninger en kamp mellom faren og sønnene, og ikke en kamp mellom sønnene. Uansett tar sønnene, eller sammenstillingen av sønnene, farens plass.

forenes med "a daughterwife" (627.2), slik at den incestuøse forbindelsen bringes videre. En slik lesning peker i retning av immanens: Altet lukkes inn i familien. Men samtidig transcenderer ALP familien i sitt avsluttende "[a] way a lone a last a loved a long the" (628.15–16). Alternativt er det hele familien som transcenderer det jordiske idet sønnene følger faren og datteren moren. For ALP kan det virke som om rolleskiftet ikke er noe problem. I begynnelsen av sin monolog ser hun tilsynelatende godtakende på barna:

The childher are still fast. There is no school today. Them boys is so contrary. The Head does be worrying himself. Heel trouble and heal travel. Galliver and Gellover. Unless they changes by mistake. I seen the likes in the twinnling of an aye. Som. So oft. Sim. Time after time. The sehm asnuh. Two bredder as doffered as nors in soun. When one of him sighs or one of him cries 'tis you all over (620.11–17).

Det kontrære har forandret seg. Tvillingene slik ALP ser dem, er i ferd med å bytte roller, men muligens "by mistake". Hennes affirmative holdning er som vist i sitatet ovenfor, ikke helt gjennomgående, men hun ser farens trekk i barna, "'tis you all over". Det kan virke som om gjenfødselen av faren har foregått i løpet av natten, fredelig og uten strid. Det er imidlertid et omstridt spørsmål i forskningen. Blant annet argumenterer en av Joyces venner, Frank Budgen, for at det kun er ALP som gjenfødes mot slutten, mens den mannlige siden av familien ikke transformeres (Budgen 1966: 13). Jeg finner det imidlertid vanskelig å godta en slik løsning. Kapitlet selv kan strekkes i flere retninger, og det kan argumenteres både for konkrete og mer abstrakte versjoner av avslutningen. Men det er uomtvistelig at alle karakterene blir med på rundreisen som fører tilbake til side 3 i *Finnegans Wake*, der alt tar til på nytt: "Yet is no body present here which was not there before. Only is order othered. Nought is nulled" (613.13–14).

Etter at "saint and sage have had their say" (613.16), kommer vi, via et intermesso som behandler egg, til brevet fra ALP. Eggene har sin betydning både realistisk som påske- og frokostegg, biologisk som livets kilde og, ifølge McHugh, metafysisk som kosmiske egg, "incorporating the primodia of all creation" (McHugh 1976: 112). Brevet, som innledes med det tradisjonelle "Dear" (615.12) bringer hele forsvarsskriftet for HCE. Det viser seg å være en anklage mot sladder fra naboene om HCEs muligens utsvevende liv. De løgnaktige naboene lignes med slangen i paradiset, og deres motiver mistenkeliggjøres. Var naboen selv ute etter ALP?:

Stringstly is it forbidden by the honorary tenth commendmant to shall not bare full sweetness against a nighboor's wiles. What those slimes up the cavern door around you, keenin, (the lies is coming out on them frecklefully) had the shames to suggest can we ever? Never! So may the low forget him their trespasses against Molloyd O'Reilly that hugglebeddy fann, now about to, get up, the hartiest that Coolock ever! (615.32–616.2).



ALPs brev synes slik det gjengis å være skrevet samme morgen med HCE, i form av Molloyd O'Reilly, fremdeles liggende ved siden av henne i sengen. Det inneholder en rekke hentydninger til de i første bok omtalte hendelsene i Phoenix Park med to piker og tre soldater, men begivenhetene er nå så forvansket at det knapt lar seg utlede noen vanlig forsvarstale av det. Nedskrivningen av brevet leder til ALPs avsluttende monolog som innledes med "[s]oft morning, city!" (619.29), der hun i den hjemlige morgenstunden transformeres til den rennende Liffey, og HCE selv transformeres til den omkringliggende Dublin. Shaun og Shem er på sin side nå fullstendig inkorporert i HCE, og må derfor også rammes både av den unnskyldende og den anklagende ALP, som er seg bevisst at hennes rolle som forfører er overtatt av hennes yngre jeg i form av Issys regnfulle skyer: "Yes, your changing, sonhusband, and your turning, I can feel you, for a daughterwife from the hills again. Imlamaya. And she is coming. Swimming in my hindmost. Diveltaking on me tail" (627.1–4). Mot slutten blir anklagene sterkere, men også driften mot døden i form av det faderlige havet: "Far calls. Coming far! End here" (628.13). Disse knappe setningene kan leses helt bokstavelig, slik Margot Norris gjør det når hun understreker det visjonsløse i dødsøyeblikket: "ALP's mystical surrender to the ultimate Other is neither Eastern nor Christian, but pagan and primitive" (Norris 1976: 97). Slik jeg ser det er det imidlertid umulig å se bort fra at det nettopp er den estetiske sammenstillingen av alle disse elementene som gjør at selv utsigelsen "end here" som er innbefattet i en rekke av poetiske besvergelses, får sin paradoksale transcenderende kraft ved at undergang forenes med oppstigning.

Oppstigningen til ALP finner som nevnt sted påskmorgen, med alt det innebærer av metafysiske og teologiske konnotasjoner. Det kan indikere at hun reiser sin vei alene, slik at det er det kvinnelige prinsipp som er transcendent, mens det mannlige gjenfødes innenfor rammen av det immanente. Det åpner for en tradisjonell lesning av det kvinnelige og det mannlige. Hun renser verden for dens synder, men går selv inn i det evige kretsløp mellom himmel og jord. Han er byen, det faste, klippen på hvilken kirken er bygget. Hun er elven, det flytende, det som renser vekk sivilisasjonens slam. Som Barbara Laman har påpekt, er det evig kvinnelige hos Joyce ikke ulikt det vi finner i den tyske romantikken: "[W]omen are guilty of sexual infractions which do not, however, prevent their elevation to divine status" (Laman 2004: 131). Spørsmålet er her om ALP går under med det kjønnslige, eller om hun selv kan transcendere det henimot det himmelske, om hun er seg bevisst sin rolle som den evige fornyer idet hun trekker med seg mannens begjær. Hun trekker også med seg datteren, som følger i hennes strøm: "[W]hat wouldn't you give to have a girl. Your wish was mewill. And lo, out of a sky! The way I too. But her, you wait" (620.26–28). Som far og sønn(er) går

opp i hverandre, så også mor og datter: "The child we all love to place our hope in for ever" (621.31–32).

Men sammenfallet mor og datter, enten det oppfattes syklisk eller lineært, er diametralt forskjellig fra det eventuelle sammenfallet vi har sporet hos karakterene Shem og Shaun i bok IV. Tross fredstilbøyeligheter, vil deres felles interesse i å etterfølge faren føre dem til en evig strid, enten de er to distinkte karakterer eller forenes i én karakter som bærer deres splittethet videre. Både Finnegan og HCE bærer Shem og Shauns motsetninger immanent i seg som sin bevegende kraft. Det er bevegelsen innover. De transcenderende elementene i fortellingen er opp til Issy med sine avledninger og ALP med sine språklige evner til å opphøye det forsøplede. Det er bevegelsen utover. For å oppnå en cusanisk *coincidentia oppositorum* kreves det et sammenfall av begge kjønn, som i overjordisk transcendens da ville ta form av en krysning av disse to bevegelsene.

### 2.5.5 Immanens og transcendens som *coincidentia oppositorum*

Ved å organisere lesningen av de to første kapitlene i bok II og bok IV i lys av problematikken omkring immanens og transcendens, har jeg kunnet holde fokus på *coincidentia oppositorum* som metafysisk begrep for å analysere Shem og Shauns motsatte prinsipper. For lesningen av bok IV har begrepet vist seg å være avgjørende for hvordan en såpass åpent verk kan få form. Det har slik vært mulig å følge én tematikk gjennom de skiftende avsnittene og den flerstemmigheten som den avsluttende boken er så rik på. Generelt muliggjør begrepet og tematikken et metodisk utgangspunkt som kan gi leseren oversikt: Jeg unngår å drukne i skriftens tvetydigheter. Resultatet er en "sterk" og styrende lesning som medfører at den metafysiske dimensjonen ved partier kan isoleres og analyseres. Lesningen er kun mulig fordi andre viktige tilnæringsmåter, som de historiske og politiske, dermed settes i parentes. Det betyr ikke at jeg underkjenner betydningen av dem, kun at de holdes nede for å få frem det som er det vesentlige i denne sammenhengen: Å vurdere i hvilken grad tvillingenes roller kan sies å falle sammen med kvinnerollene, og om sammenfallet kan sies å indikere en transcenderende bevegelse utover eller en immanent bevegelse innover, eller en altomfattende krysning.

I lesningen av bok II kapittel 1 så vi at Shem var i ferd med å falle inn i seg selv som et resultat av hans nederlag i leken. I kapittel 2 utnytter han den "immanente vendingen" til sin fordel, han transformerer nederlaget til et levedyktig prinsipp. Det metafysiske spørsmålet om transcendens og immanens er et viktig motiv under lekselesningen. Det har allikevel vært nødvendig med en skarp avgrensning av tematikken for å se klart hvordan spørsmålet

aktualiseres. I de mer obskure partiene av bok II kan det virke som om man leser med lommelykt. Man ser kun det man lyser på. Ellers er det mørkt. Ved å lyse på Shem og Shaun i forhold til immanens og transcendens har spesielt deres oppgjør i forhold til det kroppslige, i form av morens kjønn, kommet tydelig frem. Midtpunktet i fortellingen er også det midtpunktet i den negative teologi som det ikke kan pekes på uten at punktet trekker seg tilbake og forsvinner. Språket rekker ikke frem. Det transcendentale kan søkes, men aldri finnes, slik En Soph i kabbalaen må forbli ukjent, slik også Guds vesen må det i den negative teologi. For Shem er søkingen ikke begrenset til de abstrakte systemene i læreboken, de må suppleres av det sanselige i form av moderkroppen. For Shaun er ikke det en holdbar tese. Den avsporer veien til åndelig transcendens ved å føre inn det lave i form av sanseverdenen. For Shem er det hans spekulative versjon av negativ teologi: Ånden er immanent, eller den kan søkes ad immanent vei. Det uutsigelige må ikke søkes hinsides det menneskelige, men via det. For Shem er immanensen veien til transcendens ved at oppdagelsen av moderkroppen er instrumentell i forhold til en endelig metafysisk åpenbaring. For Shauns logikk vil en slik vei forbli stengt. Shauns streben etter åndelighet utgjør en sperre for innsikt fordi han ikke er i stand til å ta opp i seg det jordiske, han evner ikke å lese "naturens bok" samtidig med læreboken i metafysikk. Selv om Shaun lik Cusanus ser oppover mot himmelen, er han aldri i stand til å nå forbi forstandens *ratio*, det åndelige domene der logikken setter klare grenser for hva man kan tilegne seg av fornuftens *intellectus*. Shem ser isteden som Bruno nedover mot materialitetens immanens, eller mot kroppen. Den transcenderende veien til ånden går for Shem gjennom moderkroppens immanens som den livgivende kilde for all tilegnelse av kunnskap. Gjennom nærheten til det kjønnslige er han i stand til å fatte ånden i kjødet. Hans ferd innover er samtidig en ferd utover, analog med den negative teologis søken etter det indre lyset i det ytre mørket. Gjennom det paradoksale og det kontralogiske finner Shem frem til det *coincidentia oppositorum* som gjør ham i stand til å innse hva Shaun aldri fatter: at forstanden kan læres ad skolastisk vei, men at fornuften må åpenbares. De spiller dermed ut en variant av den middelalderlige debatten om hvorvidt veien til frelsen tar utgangspunkt i tro eller viten. Shaun tror på ånden alene slik den forvaltes av kirkens autoriserte dogmer, mens Shem kjenner kroppens intuitive åndelige viten. Shauns vei til transcendens er ferdig opptråkket, mens Shems utprøvende vei går via den kroppslige immanensen. I bok II virker disse posisjonene, og prinsippene de er basert på, uforenlige.

I bok IV er det mer utfordrende å følge det metodiske grepet som bok II åpner for. Shauns transcendentale vei og Shems immanente vei blir vanskeligere å kartlegge. Deres posisjoner som karakterer er uklare. Transformerer tvillingene over i andre roller for at

utviklingen skal kunne gå sin gang og hele syklusen begynne på nytt igjen? Boken åpner for muligheten av at de begge med ALP transcenderes over i møtet med deres opphav i den "bitter ending" som allikevel gir løfte om evig fortsettelse. Alternativet er at de immanent forblir de arketyper som skal fylle opp slektenes gang gjennom historien, uten at hverken de eller leseren gjennomgår noen form for overskridende bevegelse i retning av erkjennelse av noe guddommelig vesen. Men en slik lesning knyttet til Shem og Shauns karakterer er utilstrekkelig for å favne hva som foregår på det metafysiske plan i siste bok. Som vist i lesningen av hagiografipastisjene er det vanskelig å se tvillingenes trekk i hva som fortelles.

Om det er vanskelig å se selve karakterene, kan man like fullt forfølge prinsippene de står for via spørsmålet om transcendens og immanens. Shaun og Shem er til stede i den grad deres prinsipper tematiseres. I møtet med det østlige og det vestlige er det en tendens til at linjene krysses. Så også med Shems immanente og Shauns transcendent vei. Men selve kryssingen innebærer også en form for transcendens. Tvillingenes sammenfall tilsier at den enes utviklingslinjer transcenderer mot den andres. Vi får da en kryssbevegelse der begge linjer bevares samtidig som de utgjør den ukjente enheten X. Videre transcenderer denne dyaden over i moren i form av elven som oppløses på vei til Faderen i form av havet. Der ALP, i skikkelsen av Liffey, trekkes mot sitt faderlige opphav og den transcendent Gud, trekkes konglomeratet Shem/Shaun mot sitt faderlige opphav i ALPs mann. Tvillingene går inn i det evige kretsløp ved å spille ut sine utviklingslinjer i den samtidig fortidige og fremtidige HCE, som de begge nå skal spille for at historien skal kunne bli sirkulær. Fra aktiv deltagelse i bok II er de i bok IV underlagt krefter utenfor deres kontroll. Ved at de trekkes inn i fremtiden ved å gjenta fortiden, iscenesettes nok en gang det paradoksale spillet der den tilsynelatende reverseringen er den bevegelsen som fører til at det ikke stopper opp. Det er det gamle liv som skaper nytt liv. Potensielt åpnes det både for en bevegelse innover eller bakover og en bevegelse oppover eller fremover. I krysningspunktet mellom bevegelsene er det at livet kan starte på nytt påskemorgen, i himmelen og på jorden.

## Metafysikkens rolle

Jeg skal starte den avsluttende delen ved å oppsummere hva den tematiske gjennomgangen med utgangspunkt i Shem og Shaun har vist, med spesiell vekt på i hvilken grad begrepet *coincidentia oppositorum* har vist seg egnet som et metodisk grep for å gi en utvidet forståelse av de metafysiske aspektene ved *Finnegans Wake*. Jeg vil deretter drøfte hvorvidt verkets distanserende stilblanding kan nøytralisere metafysikkens rolle. Jeg vil argumentere for at en metafysisk lesning kan sette verkets ironiske aspekter i relieff. For å problematisere min lesning, vil jeg presentere Jacques Derridas metafysikkritikk for å vurdere hvorvidt en lesning som praktiserer dekonstruksjon av binære opposisjonspar kunne ha kommet til lignende eller helt andre resultater. Et viktig poeng i denne delen vil være å følge opp spørsmålet om transcendent og immanens slik det ble holdt åpent avslutningsvis i lesningen av bok IV.

### 3.1 Oppsummering og drøfting av lesningen

*Coincidentia oppositorum* er et metafysisk begrep som åpner for en filosofisk-teologisk forståelse av det uutsigelige i menneskets bevegelse mot væren og Guds vesen. Ved å ta spesielt hensyn til denne forståelsen av begrepet under lesningen av *Finnegans Wake* har jeg kunnet aktualisere verkets teologiske aspekter, og se dem i lys av begrepets middelalderlige kontekst. Ut fra en definisjon av *coincidentia oppositorum* som tar høyde for Cusanus' transcendent og Brunos immanente benyttelse av begrepet, har spenningen mellom disse motsetningene vært styrende for arbeidet med oppgaven. Samtidig har lesningen av bok IV vist at den åpne avslutningen innbyr til refleksjon omkring metafysikkens rolle i verket. ALPs monolog kan føre utover i en transcenderende retning mot livets opphav, som noe som ligger utenfor den menneskelige erfaring. Den kan også føre innover i retning menneskets immanente skapende muligheter. Ved å la disse spørsmålene styre min tilnæringsmåte, har jeg også blitt nødt til å avklare hvilken vekt leserrollen må spille i tilegnelsen av et på alle måter komplekst verk. Det metafysiske aspektet ved verket knyttes til min rolle som leser. Slik jeg oppfatter det, er det selve møtet mellom verk og leser som er konstituerende for metafysikken. For å kunne drøfte det metafysiske spørsmålet videre vil jeg først oppsummere hva lesningen har vist.

Etter å ha lest portrettene av Shem og Shaun i bok I og bok III med teologi – estetikk som overordnet tema, vil jeg påstå at Shauns fall som professor, politiker og predikant skyldes hans overmøt i troen på at sannhetssøkende vitenskap og sann tro gir grunnlag for riktig

handling. Han faller fordi teologien hans er basert på en klippe som fremstår som solid, men uegnet til å ta opp i seg de mer komplekse sider ved skapelsens mysterier. Konsekvensen er at Shaun fremstår som en dogmatiker hvis autoritetstro er utilstrekkelig for å møte de utfordringer som en videreføring av farsarven byr på. Istedenfor å rette opp farens rykte er han dømt til å gjennomleve farens fall på ny. Konklusjonen må da bli at til tross for hans praktiske skikkethet og den vilje Shaun har vist til å lære, er hans urokkelighet ikke livgivende. Shaun kan i sitt overmote bare skjemme ut faren og seg selv. Begge rammes: "He points the deathbone and the quick are still" (193.29). "The quick" må forstås som de aktive og de handlingskraftige. De som har bygget opp sivilisasjonen, men ikke har unngått fallet. Lik den stensymbolikk som følger Shaun, er hans tyngde en død tyngde.

Shem på sin side er knyttet til livets tre. Men han fremstår først og fremst som en fabulerende kunstner, en falskner og imitator hvis udugelighet som aktiv samfunnsborger i utgangspunktet gjør også ham uegnet til å forvalte farsarven, i alle fall slik Issy og Shaun oppfatter det i bok I. Tross hard medfart klarer han imidlertid å omskape sine visjoner på estetisk vis ved hjelp av ALP: Han er i stand til litterært å gi nytt liv både til familien, til nasjonen og til "enhver" som måtte rammes av hans språkvidd. Jeg vil derfor påstå at hans uærbødige versjoner av familiehistorien allikevel er skapende. Hans vrengebilder og kopier viser seg å være mer livgivende enn noen teologisk autorisert versjon av HCEs guddommelige storhet ville ha mulighet for å være: "He lifts the lifewand and the dumb speak" (195.05). Med sin tryllestav klarer han å overvinne sine mange nederlag i forhold til Issy. Fordi hans estetiske evner gir HCE stemme, transformerer han også de skuffelser han har påført faren.

Men konsekvensen av det er at han samtidig gir Shaun stemme, fordi HCE består av de prinsipper som ligger til grunn både for Shem og Shauns handlinger, eller mangel på handlinger. Derfor må Mamalujo i avsnitt III.3 ikke kun se mot Shaun, men samtidig vende blikket over mot Shem i jakten på den rettmessige forvalter av HCEs arv. De to fremstår til slutt som umulig å holde fra hverandre. Konklusjonen må da bli at deres motsetninger, det livløse og det livgivende, sammenfaller, fordi de utgjør den direkte årsak til at Shems estetikk er mulig. Han er fullstendig avhengig av Shauns nedrakking for selv å komme til liv som kunstner. Som kunstner kan han aktualisere den indre teologi som Shaun med sin institusjonelt pregede teologioppfatning ikke ser, den teologi som bygger på visjonær åpenbaring. For Shem er åpenbaringen imidlertid ikke noe gudssyn, men en sekularisert helvetesvisjon. Gjennom visjonen er han på alkymistisk vis likevel i stand til å la det guddommelige skinne igjennom møkka.

Lesningen har videre vist at *coincidentia oppositorum* fungerer som et dobbelt prinsipp i forbindelse med Shauns teologi og Shems estetikk. På den ene siden som et narrativt prinsipp ved at det genererer motsetningene tvillingene imellom. Det initierer bevegelsene i fortellingen. Dette prinsippet minner om Brunos forståelse av begrepet som livets iboende dynamikk. På den andre siden som et skapende prinsipp ved at Shems estetikk bygger på en negativ oppfattelse av Shauns teologi. Motstanden mot en dogmatisk og logisk basert teologi initierer estetikken som en form for mot-teologi. Dette prinsippet minner om Cusanus' forståelse av begrepet som en vending mot det uutsigelige. Der den ene siden av prinsippet vender mot det ateologiske, heller den andre mot metafysikken. Det er derfor den andre siden som er viktigst i denne sammenheng.

I bok II står spillet om transcendens og immanens. Shems innadvendthet gjør ham i stand til å søke den immanente vei. Shaun følger dogmatisk den transcenderende vei. Men i bok IV går det en transcenderende bevegelse gjennom hele kapitlet. Det bringer oss tilbake til det problemet som jeg åpnet oppgaven med. Den poetiske inderlighetens konfrontasjon med den ironiske distansen. Konfrontasjonen består i at den høylitterære stilen, slik den viser seg i påkallingen av det hellige i åpningen av bok IV og i ALPs monolog i avslutningen, blir nøytralisert blant annet av reklameinnslag og ironiske pastisjer. Helhetsinntrykket avgjøres allikevel av ALPs avsluttende monolog som jeg som nevnt finner vanskelig å lese som en poesipastisj. Den inderlighet som utsies, synes å unnsnippe den distansen som ellers kunne ha nøytralisert både resten av bok IV og hele verket. Blandingen av morgenstell i familien og reklame setter helgenberettelsene i et metalitterært perspektiv ved at de situeres som kunstferdige legender. Men jeg leser ALPs monolog som at den transcenderer metaplanet. Til tross for at monologen også er fanget i sin genre, transcenderer effekten av det poetiske den ironiske distansen. Spørsmålet blir da om inderligheten i avslutningen nøytraliserer ironien slik at helheten blir likevektig. Eller er det inderlige å regne som den transcenderende kraften som hever de jordiske stridighetene opp på værens eller det guddommelige plan? Man kan si: Slutten er åpen. Man kan også spørre: Hva åpner den *for*? Svaret er: for eksempel en diskusjon om metafysikkens rolle. Men en lesning som spiller videre på de ulike alternativer verket åpner for, vil nødvendigvis måtte bli produserende og utvidende: Man følger i den retning lesningen fører en. Etterprøvnbarheten i en skriftnær lesning må da forlates til fordel for refleksjon omkring skriftens effekt. Refleksjonen åpner igjen for spekulasjon. Man kan innvende at når verket forsvinner mens lesningen blir synlig, er faren for kreativ feillesning stor. Lesningen blir en ny skrift, tekst eller diskurs (*The Joyce-Text*) og verket blir utydelig eller forsvinner.

Men i *Finnegans Wake* er spillet mellom verket og lesningen etter min oppfatning en forutsetning for at undersøkelsen skal fungere meningsfullt. Verkets effekt er uansett avhengig av at leseren er i stand til å la seg påvirke av dets poetiske virkemidler og dets tvetydige oppbygning: Sammenhengen for eksempel mellom hagiografiene og den avsluttende monologen, er ikke gitt. Den må skapes av leseren. Effekten ligger dermed nedtegnet i verkets sidestillende komposisjonsprinsipp. For at det medskapende spillet mellom verk og leser skal fungere kreves det imidlertid at man kan skille klart mellom høystilpatisjer, som legenden om Saint Kevin, og partier som sprenger pastisjpreget. Men det er ikke uten videre opplagt hva som indikerer forskjellen mellom disse stilnivåene, man er nødt til å argumentere i forhold til hvert enkelt tilfelle. For eksempel ville ALPs ”O bitter ending!” (627.34) hatt en helt annen virkning om utsagnet var plassert i en av hagiografiene. Også lesemåten må tas i betraktning ved at man kan underdrive eller overdrive skriftens patos. Videre vil motivene i et parti ofte gi et hint om hvordan stilnivået kan oppfattes. Jo mer hellig motivet er, desto mer fare for pastisj i stilen. Der Saint Kevins vanndåp formodentlig er ment å være rensende for sjelen, er ALPs strømmende Liffey full av denne verdens avfall. Men der jeg oppfatter stilen i hagiografien som ironiserende, finner jeg stilen i ALPs monolog direkte i sin inderlighet. Forskjellen mellom hva som fortelles og hvordan det fortelles, er i disse to vannfylte partiene viktig for sammenstillingen av motsetninger. Det opphøyde fornedres med ironi og det forsøplede opphøyes med poesi. Disse to bevegelsene oppad og nedad er gjennomgående i hele *Finnegans Wake*, like fra Finnegans innledningsvis siterte visjon om tvillinger kombinert med helgnene som farer opp og ned: ”[L]arrons o’toolers clittering up and tumbles a’buckets clottering down” (5.3–4). Spillet mellom det profane og det hellige aktualiseres av de nivåer det veksles mellom. Men også i den erkjennelse som kan finne sted innen ett nivå, som når ALP mot slutten tenker med forakt gjennom sine og Irlands stolte mannsskikkelser: ”I thought you were glittering with the noblest of carriage. You’re only a bumpkin. I thought you the great in all things, in guilt and in glory. You’re but a puny” (627.23–24). Det affirmative ”[y]es” (628.8) er som i Molly Blooms avsluttende monolog i *Ulysses* ikke kritikkløst. Sidestillingen av det affirmative og det kritiske skaper en dynamikk innen nivåets rammer som jeg savner for eksempel i de to helgenlegendene.

Det kan allikevel argumenteres for at disse forekomstene av inderlighet, som Molly Blooms og ALPs avsluttende monologer, blir nøytralisert ved at de inngår i det komplekse spill av stilarter og forskjellige fortellerstemmer som utgjør *Ulysses* og *Finnegans Wake*. Jeg vil imidlertid påstå at det også i disse verkene lar seg spore et poetisk nærvær som gjør krav på leserens metafysiske innlevelse for å fungere optimalt. Spillet er satt ved at konteksten



monologene inngår i, både undergraver og fremhever performative trekk ved de stemmene som fremtrer. Det er klart at monologene ikke kun er bevissthetsstrømmer uten mål og mening, som mimetiske tankeopptak, men er intrikate narrative mønstre som kompliserer utsigelsenes funksjon. De er istand til å bevege både ironiske og metafysiske leserposisjoner. Men selv om metafysikk og pastisj står i en ironisk undergravende relasjon til hverandre, er det en forutsetning for at de skal kunne det, at begge fremstår som alternativer. Jeg vil derfor argumentere for at de enkelte poetiske partier, spesielt ALPs sluttmonolog, uansett kan leses metafysisk. Videre mener jeg at en slik metafysisk lesning igjen kan nøytralisere ironiens tendens til å totalisere verket. Den helhetlige effekten blir at stilartenes sammenfall skaper et syntetisk hele som allikevel bevarer delene instinkte. Paradokset er at den distansering og ironi som tidligere har undergravet poesiens nærvær, selv blir usikker når nærværet returnerer i form av ALPs poetiske praksis. Hvis distansen i partier som hagiografiene opphever en totaliserende nærværstenkning, kan ikke distansen selv gjøre krav på å innha en privilegert, totaliserende staus. Når distansen og ironiens prinsipp mistenkeliggjør enhver dogmatiserende totalitet, kan ikke dette prinsippet selv innta en slik privilegert plass. Nettopp på grunn av totalitetskritikken må det gis rom for at selv det poetiske nærværet må få komme til syne i andre partier, som i ALPs monolog, så lenge nærværet ikke oppfattes som totaliserende. Nærværet og det inderlige inntar ikke noen privilegert plass, men det gjør heller ikke distansen og ironien. Det ene nøytraliserer ikke det andre, uansett i hvilken retning vi tenker.

Dette ikke-nøytraliserende prinsippet oppfatter jeg som en form for *coincidentia oppositorum* i komposisjonen. Konklusjonen blir da at monologene avslutter *Ulysses* og *Finnegans Wake* fordi de evner å sette det forutgående i relieff. De har dermed en transcenderende effekt fordi de overskrider det spill med posisjoner og roller som partiene stort sett har utspilt seg innenfor. Men overskridelsen er som sagt ikke totaliserende. Distansen og ironien bevarer i sine partier slik vi så at Cusanus' negative teologi ikke fikk tilbakevirkende kraft på den jordiske logikk. Den helhetlige effekten skapes ved sidestillingen av motsetningene. Dermed fungerer *coincidentia oppositorum* også i bok IV både narrativt og tematisk. Narrativt som komposisjonsprinsipp ved at sidestillingen av ironi og inderlighet skaper en helhetlig effekt som allikevel bevarer de forskjellige stilnivåene. Tematisk ved at sammenfallet mellom transcendens og immanens likeledes holdes åpent ved at det nettopp er sammenfallet som aktualiserer verkets teologisk-filosofiske aspekt forstått som nærværet av det ujevnelige. *Coincidentia oppositorum* har ført oss fra de fysiske stridighetene mellom Shem og Shaun til metafysikkens evige spørsmål. Det er konsekvensen av å følge det middelalderliges spor i *Finnegans Wake*.

### 3.2 Derridas metafysikkritikk – problematisering og avslutning

En metafysisk lesning som den som jeg har utført ovenfor er kritiserbar fordi den er nødt til å stille leseren overfor problematiske størrelser som nærværet av væren og bevegelsen mot det hellige. For å stille lesningen på prøve vil jeg derfor konfrontere den med Jacques Derridas metafysikkritikk. Som nevnt innledningsvis har kritikken lagt grunnlaget for en skepsis overfor metafysikken innenfor litteraturvitenskapen. Som jeg også har nevnt, inkluderer hans metafysikkbegrep aristotelisk logikk og epistemologi, som er konstituerende for den nærværstenkningen som han er kritisk til. Han vil ikke avgrense den metafysiske tradisjonen fra historien i sin helhet, formulert med sidestillingen "[m]etafysikkens historie som Vestens historie" (Derrida 2006: 18). Vår historiske forståelse er ifølge Derrida metafysisk basert. Derridas begrep "metafysikk" er derfor ikke direkte sammenlignbart med metafysikkbegrepet til Cusanus og Bruno slik det er blitt fremstilt i denne oppgaven: som en søken etter språkets grenser i møte med en ujevnelig guddom eller væren. Allikevel må særlig Cusanus' gudsvisjoner sies å inneholde en nærværstenkning. Min lesning av *Finnegans Wake* ved hjelp av Cusanus og Bruno baserer seg som vist også på opplevelsen av et poetisk nærvær. Oppgaven kan derfor med fordel kontrasteres med Derridas kritikk.

Cusanus' "jeg" i *De Visione Dei* er et transcenderende jeg ved at det overskrider jordisk logikk for å nærme seg det konstituerende, transcendentede gudssynet. Det transcendentede er da forstått som definert ovenfor, som det konstituerende helliges vesen i seg selv, det ufattbare og det uutsigelige. Utfra denne definisjonen blir det transcenderende et subjekts eller en bevissthets språklige vending mot det transcendentede. For eksempel ALP eller Liffey i møtet med det faderlige havet. Derridas begrepsbruk avviker imidlertid noe fra den ovennevnte. Han anvender blant annet betegnelsen "det transcendentale" slik at det passer inn i hans fokus på skrift. For han viser det transcendentale i språket til tegnets mening (signifikatet), som han hevder den er blitt oppfattet som et nærvær. Når han omtaler den saussureanske lingvistikks syn på språket som et system av forskjeller, skriver han at "the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely" (Derrida 1981: 80). For Derrida er signifikatet en transcendentale størrelse fordi han oppfatter det som liggende bak tegnets materialitet (signifikanten). Hvis signifikatets nærvær glipper, glipper også referentens nærvær. Tegnet flyter fritt i det som kalles signifikantenes frie spill. Lesningen blir da ifølge Derrida å betegne som ikke-transcenderende. I et intervju med Derek Attridge bekrefter han denne bruken av begrepet: "'Transcend' here means going beyond interest for the signifier, the form, the

language (note that I do not say ‘text’) in the direction of the meaning or referent [...]” (Attridge 1992: 44). Det vil si at Derrida benytter ”transcendens” som et synonym til gjennomskinnlighet: Skinnet fra signifikatets nærvær gjennomstråler signifikanten slik at sistnevnte lett kan ”glemmes”. For Derrida er en slik oppfattelse av det transcenderende og det transcendentale innlemmet i hans metafysikkritikk: Han søker å gjenopprette signifikantens ikke-transcenderende betydning. Allikevel benytter han i det viktige foredraget ”Différance” metafysiske grep i en argumentasjon mot metafysikken, slik han oppfatter den som en bred betegnelse på den vestlig filosofiske tradisjon overhodet. Samtidig er det avgjørende at det kun er innen metafysikkens eget språk det er mulig å kritisere dens nærværstenkning: ”*Det gir ingen mening å skulle unngå metafysikkens begreper for å skulle rokke ved metafysikken; vi råder ikke over noe som helst språk – hverken syntaks eller ordforråd – som står utenfor denne historien [...]*” (Derrida 2006: 20). Språk er metafysikk.

Nærværstenkningen baserer seg på at enhver definisjon av et begrep må forutsette begrepets likhet med seg selv, det vil si at begrepets betydning er konstant uavhengig av kontekstuelle forhold. Begrepet, for eksempel likhet, er forstått som sådan: det er universelt. Derrida vil true autoriteten til ”*som sådan* i sin alminnelighet, og til tingenes nærvær i deres essens” (Derrida 2006: 135). Hvis vi benevner A forutsetter vi at  $A = A$ , slik Aristoteles definerer metafysikken som den vitenskap som tar seg av det værende som værende, det vil si at den betinger en identifikasjon. Slik Søren Olesen oppfatter det, er det Derridas poeng at identifikasjonen forutsetter at det (sist benevnte) værende som sådan ikke differerer fra det (først benevnte) værende: ”[V]idenskapen kan kun utforske sin genstand ved at forudsætte den definieret eller i det minste definierbar” (Olesen 2002: 30). Ved å kaste mistanke over de logiske grunnforutsetningene for den aristoteliske metafysikken nærmer Derrida seg den negative teologien og den spekulative ontologien som likeledes søker forbi logikkens grunnleggende dogmer. Det skjer ved at *différance*<sup>1</sup> ikke skal oppfattes som et begrep, men det som må forutsettes forut for alle begrepsdannelser, slik væren er forutsetningen for alle værender. Slik skaper Derrida sin såkalte grammatologi som tar hensyn til alle filosofiske begrepers innebygde motsetninger eller forskjeller. Hans kritikk rammer som nevnt dermed

---

<sup>1</sup> *Différance* er en neologisme som Derrida skaper ved å skifte ut ”e” med ”a” i det franske *différence*. Grepet skal anskueliggjøre at denne forskjell, som kun kan leses, men ikke høres, avslører gapet mellom tegn og tale samtidig som det viser til to betydninger av *différence*: å utsette og å differere. Ethvert tegns ”betydning” blir dermed mistenkeliggjort ved at det skjuler sin temporale og romlige differens. Tegnet er kun tenkelig ”*ut fra* det nærvær som det utsetter, og *med henblikk på* det utsatte nærvær som man har til hensikt å appropriere på nytt” (Derrida 2006b: 103). Dette medfører at grunnmotsetninger som binære opposisjonspar kommer i bevegelse fordi de ikke kan oppfattes som fast funderte størrelser.

ikke bare det som i denne oppgaven er kalt for metafysikk, men også den aristoteliske logikk. Ved å innlemme denne logikken i metafysikkbegrepet oppnår han å så tvil om forutsetningene for vestlig tenkning. Grammatologien er av Barabra Johnson blitt betegnet som "a science that would study the effects of this *différance* which Western metaphysics has systematically repressed in its search for self-present Truth" (Johnson 1981: ix/x). For å kritisere den nærværstenkningen som ifølge Derrida preger den filosofiske tradisjonen, må han nærme seg det unevnelige slik man før har nærmet seg væren eller Gud, men han argumenterer for at det ikke er en vanlig transcenderende bevegelse som han derved setter i spill:

Dette unevnelige er ikke et utsigelig vesen som intet navn kan nærme sig: Gud, for eksempel. Dette unevnelige er spillet som gjør at det fins nominale effekter, slike relativt enhetlige eller atomiske strukturer som vi kaller navn, kjeder med substitusjoner av navn der for eksempel den nominale effekten "différance" selv blir *revet med*, ført avsted, gjeninnskrevet, slik en falsk inngang eller falsk utgang fremdeles er en del av spillet og en funksjon av systemet (Derrida 2006b: 136).

Systemet er rent språklig, og det gis ingen mulighet til overskridelse av det. Det unevneliges forhold til væren og språket skal likevel forstås som en måte å omgå den tradisjonelle metafysiske og ontologiske tenkningen på, ved å komme forut for den.<sup>1</sup> Men i avslutningen av "Différance" viser Derrida allikevel til alle singulære tings del i den universelle væren, også det språk som betegner tingene (Derrida 2006b: 138). Selv regner han ikke det som en form for transcendens, men blant andre Daniel W. Smith argumenterer for at Derrida ved å arbeide i utkanten av metafysikken ikke kan unngå transcendensen: "Immanent within metaphysics, there lies a formal structure of transcendence that can never be made present as such, but that nonetheless functions as the condition (the 'quasi-transcendental' condition) of metaphysics itself" (Smith 2003: 49). Smith mener at den dekonstruksjon av metafysikken Derrida bedriver, må betegnes som transcendent fordi dekonstruksjonen er avhengig av transcendensens formale struktur. Han begrunner sitt syn ved å vise til Derridas lesninger av filosofitekster som prøver å fremvise motsetninger "within the immanent and manifest movement of traditional philosophical concepts and their 'binary oppositions', a latent and transcendent movement of *différance* that is never present as such in the text but constantly serves to disrupt and destabilise it" (Smith 2003: 52). Den metafysikken som kritiseres må forstås som en stivnet og negativt dominerende metafysikk som allikevel kan angripes innenfra. Derridas kritikk blir ironisk nok en form for gjenoppliving av forutsetningene for

---

<sup>1</sup> Derrida har allikevel blitt lest inn i en transcenderende filosofisk tradisjon (Agamben 2000: 153). Også Atle Kittang ser Derridas tenkning som "innafor en problematikk som vi framleis kan kalle transcendentalfilosofisk, fordi den dreier seg om mulighetsvilkåra for tenkning, erkjennning og handling" (Kittang 1996:13).

metafysisk tenkning overhodet. Ved å eksplisittere immanente motsetninger som ligger gjemt i språket, setter Derrida i spill en bevegelse mot det som til enhver tid er språkets underliggende fundament, men som ikke kommer til syne i den tradisjonelle filosofiske litteraturen. Lesningene hans har derfor det fellestrekk at det er filosofiens og litteraturens ontologi det dreier seg om, den universelle væren som betinger deres singulære værender. Slik jeg oppfatter det, er spørsmålet om under hvilke betingelser litteratur er mulig, et transcendent spørsmål fordi det søker å komme hinsides litteraturen slik den fremstår som det eller det verk. Trekker man de faste posisjonene til de binære opposisjonsparene i tvil, frigjøres et spill som lar leseren erkjenne usikkerheten ved å tillegge verket autoritativ mening. Ingen posisjon får dominere den andres. Å basere lesninger på et slikt grunnlag, vil som regel fungere undergravende så lenge verkets påstander eller tematikk er noenlunde eksplisitt. De fleste opposisjonspar vil la seg avsløre som mindre absolutte enn de tilsynelatende fremstår som. Hvorvidt det er riktigst å betegne Derridas anvendelse av *différance* som transcendent, transcendental eller kvasi-transcendental skal ikke drøftes videre her. Eksemplene skal kun illustrere at vi med denne tenkningen befinner oss innenfor en diskusjon som dreier seg om grunnforutsetninger for hva språket kan uttrykke, på en måte som grenser opp til den negative teologi, selv om den ifølge Derrida ikke *er* det. På direkte spørsmål i 1968 var svaret: ”Det er den, og det er den ikke ... Det er den især ikke ... ” (Derrida 2002: 88).<sup>1</sup>

Et verk som *Finnegans Wake* har imidlertid som vist en grunnleggende ubestemthet. Dens mangetydige ordspill utgjør en uvisshetens estetikk som tilsynelatende bekrefter en kritikk som Derridas. Hvordan kan en slik undergravende lesning fungere der? Ved å se på prinsippene bak motsetningene Shem og Shaun kunne man godt få en lesning som for eksempel tok for seg det aktive kontra det passive hos de to, på en måte som ikke nødvendigvis ville arte seg særlig ulikt den metode som er benyttet i denne oppgaven. Men hvis meningen med en slik lesning var å underminere verkets metafysiske pretensjoner, ved å se på aktivitet qva aktivitet, og passivitet qva passivitet, vil lesningen måtte gå i en helt annen retning. Man ville bli nødt til å argumentere for at tvillingparets motsetninger normalt ville bli lest som faste og urokkelige posisjoner. Først deretter kunne man undergrave disse posisjonene ved å vise til at både Shems passivitet ”som sådan” eller Shauns aktivitet ”som sådan” ikke var så absolutte som det først syntes. Det kunne man gjøre ved å peke på alle de

---

<sup>1</sup> Dette er et stort tema hos Derrida etter hans såkalte ”etiske vending” på 80-tallet. Hans tenkning omkring religion og gudsbegrep i sine senere arbeider har gjort at han i enda større grad enn tidligere blir lest i tråd med den negative teologi (Svennungson 2004: 140–141, Lernout 1990: 227–229). En interessant følge av denne vendingen er at det kan være fristende å la den yngre Derrida kritisere den eldre.

mellomsoner og utskiftninger som finnes mellom posisjonene. I slike lesninger vil dekonstruksjonen fungere metodisk og dermed stille seg åpen for kritikk om at den for Derrida nettopp *ikke* er en generell analysemetode, slik blant andre Derek Attridge har gitt uttrykk for:

[A] number of the very specific arguments made by Derrida in relation to particular philosophical texts have been generalized ad absurdum, and used to legitimate free-wheeling discourses claiming to be deconstructive: all binary oppositions and all indications of presence are illusory or evil, all meaning is indeterminate, there is a place in every text where it undoes itself, language is essentially unreliable or self-reflexive, communication always fails, intention or context or theme are irrelevant, there is no such thing as the referent, etc., etc. A major topic for intellectual historians of our time will be the (mis)appropriation of Derrida's work in this manner, often by intelligent and well-informed commentators (Attridge 1992: 12).

Sitatets liste rommer de fleste av de farer en anvendelse av dekonstruktiv filosofi *som metode* byr på i litteraturvitenskapen, og alle illustrerer hvor lett det er å ende opp med en konklusjon som bare bekrefter det filosofiske utgangspunktet. Samtidig viser listen til fenomener som faktisk produseres i møtet med et verk som *Finnegans Wake*. Ufordringen blir da å unngå å totalisere verket ved å definere det ut i fra en forhåndsintatt "dekonstruktiv" posisjon, men prøve å la lesningen spille sitt spill med verket på tross av – eller nettopp på grunn av – de fenomener som er inkludert i Attridges liste. Men i *Finnegans Wake* er dekonstruksjonen selve forutsetningen for møtet verk – leser. Motsetningsparene skaper en dynamisk bevegelse, men fra første stund er det klart at skriften sprer tvil omkring muligheten av en fast grunn, slik den for eksempel fremstår i Finnegans fordrukne drøm om tvillinger nevnt innledningsvis. Byggverket vakler allerede i visjonen om det. De dogmatiske sidene ved Shaun og det brogete utvalg av den irske allmenne mening som er gestaltet av de tolv jurymedlemmene, får aldri noe fast feste. De undergraves for det første av materialiteten i språket og for det andre av alle de rollebyttene som karakterene til stadighet gjennomgår. En lesning som forsøker å dekonstruere *Finnegans Wake*, vil fort finne at skriften under lesningen dekonstruerer seg selv. Derridas *différance* settes i spill allerede i åpningsidens første ord, neologismen "riverrun", hvis mange betydninger det finnes flerfoldige lesninger av.

En lesning Derrida selv har gjort av et utdrag fra *Finnegans Wake*, kretser for eksempel rundt mulige betydninger av "he war" (258.12), uten henvisning til kontekstens Shem og Shaun i slutten av bok II.2. Lesningen er kontroversiell blant Joyce-forskere fordi han benytter Joyce til å bekrefte sin egen filosofi (Lernout 1990: 62, Slotte 2003: 195). Derrida får dermed de to ordene til å fremstå som en definisjon av nettopp *différance*:

[T]he Babelian confusion between the English *war* and the German *war* cannot fail to disappear – in becoming determined – when listened to. One is constrained to *say* it either in English *or else* in

German, it cannot therefore be received as such by the ear. But it can be read. The homography retains the effect of confusion, it shelters the Babelism which here, then, plays between speech and writing (Derrida 1984: 145).

Sitatet tydeliggjør i hvilken grad Derrida bygger sin filosofi nettopp på litteratur som *Finnegans Wake*, ved at hans lesning av to ord her mer går ut på implisitt å trekke linjene mellom Joyces litterære praksis og hans egen filosofi, enn å kontekstualisere skriftsteder. Da tvetydigheten er grunnleggende for hele verket, blir Derridas lesning en innfallsvinkel til hvordan både han selv og Joyce arbeider. Derridas lesning av *Ulysses* går på samme måte ut på å vise forskjellene mellom de gjentatte "yes" i Molly Blooms monolog (Derrida 1992: 266). Begge disse lesningene er utpreget muntlig-litterære i formen, de er blitt trykket mer eller mindre som de foredrag de opprinnelig var, og de er preget av en blanding av inneforståthet (han snakker til Joyce-forskere) og koketterende enkelhet (det han sier er selvinnslysende for dem). Lesningene er dermed essayistiske praktiseringer av Joyce-fragmenter, i en ledig form som ligger svært langt fra en akademisk dekonstruksjon av binære opposisjonspår. I denne oppgaven har ingen av disse to måtene å lese på vært noen inspirasjonskilde.

Undersøker man imidlertid Derridas praktisering av Joyces skrifter utover de nevnte foredragene, viser det seg at både *The Post Card, Glas* og "Plato's Pharmacy" i *Dissemination* står i forbindelse med *Finnegans Wake*. Førstevnte bygger ifølge Derrida selv på Shauns rolle som postmann og Shems rolle som "penman" (Roughley 1999: 33). I *Glas* er sideoppsettet fra avsnitt II.2 kopiert (Roughley 1999: 45). Det vil føre for langt å gå inn på alle disse forbindelsene her, jeg skal nøye meg med et lite utdrag fra "Plato's Pharmacy" som viser at det kan være vel så interessant å lese Derrida med Joyce som å lese Joyce med Derrida. I en fotnote i kapitlet "The filial inscription: Theuth, Hermes, Thoth, Nabû, Nebo", henter Derrida til at hele essayet kan betraktes som en lesning av *Finnegans Wake* (Derrida 1981: 88 note 20). Kapitlet er fullt av henvisninger til sønners oppgjør med faren, og inneholder blant annet følgende, som implisitt er en treffende karakteristikk av hva som foregår i bok IV, lest med skrift som tilnæringsmåte. "Thoth" (skriftens gud) må da leses som Shem/Shaun og hans far som HCE:

The system of these traits [The hierarchial opposition between son and father, subject and king, death and life, writing and spech etc.] brings into play an original kind of logic: the figure of Thoth is opposed to its other (father, sun, life, speech, origin or orient etc.), but as that which at once supplements and supplants it. Thoth extends or opposes by repeating or replacing. By the same token, the figure of Thoth takes shape and takes its shape from the very thing it resists and substitutes for. But it thereby opposes *itself*, passes into its other, and this messenger-god is truly a god of the absolute passage between opposites. If he had any identity – but he is precisely the god of non-identity – he would be that *coincidentia oppositorum* to which we will soon have recourse again. In distinguishing himself from his opposite, Thoth also imitates it, becomes its sign and representative, obeys it and *conforms* to it, replaces it, by violence if need be. He is thus the

father's other, the father, and the subversive movement of replacement. The god of writing is thus at once his father, his son, and himself (Derrida 1981: 93).

Ved å fokusere på skrift finner Derrida her en fruktbar innfallsvinkel til problematikken omkring sønnenes erstatning av faren. Slik han ser det, blir selve bevegelsen mellom identitetene, det differerende så å si, til det som konstituerer den nye identiteten, som han da kaller en ikke-identitet. Vi kan her igjen se hvor nær Derridas argumentasjon ligger negativ teologi. Ved samtidig å benytte begrepet *coincidentia oppositorum*, uten å henvise til Cusanus, legger han seg tett opp til en metafysisk lesning, selv om hans forehavende er å undersøke hvordan skriften alltid differerer fra seg selv. Det kunne vært en mulig tilnæringsmåte i forhold til Shem og Shauns forhold til HCE i hele *Finnegans Wake*. Ved å vektlegge glidningene mellom de forskjellige identitetene som allerede er gitt i verket, kunne man undersøkt glidningenes funksjoner. Man kunne funnet frem til mange av de samme resultater som jeg har gjort ved å benytte *coincidentia oppositorum* som metodisk grep, for eksempel sammenfallet av Shauns teologi og Shems estetikk. Hva har så min eksplisitt metafysiske lesning kunnet tilføre som en mer skriftfokusert tilnæringsmåte ikke har kunnet?

Ved å benytte middelalderlig metafysisk filosofi som grep for å anskueliggjøre motsetninger, har jeg kunnet lese *Finnegans Wake* som negativ teologi, slik jeg har definert begrepet under avsnitt 1.1. Det innebærer partier som i utgangspunktet kan leses som relativiserende, men som ved nærmere analyse viser seg å være åpen for nettopp en slik metafysikk som Derrida kritiserer. Det betyr ikke at det gjenoprettes noen "tapt" mening eller at partiene påføres en lesning som i urimelig grad trekker den mot hårene i retning av å opprette faste signifikater for hver signifikant. Lesningen har derimot vist at det er mulig å fokusere på visse tematiske felt og følge opp de bevegelser som et slikt leserblikk skaper. Ved at tematikken er styrt av en cusanisk kontekst som et eksempel på det middelalderlige i *Finnegans Wake*, har det vært mulig å peke på trekk ved verket som ville forblitt mindre tydelige ved andre typer lesninger, her ved at teologi og estetikk, og immanens og transcendens har åpnet for verkets metafysiske dimensjoner. De tematiske feltene kunne godt ha blitt satt opp uavhengig av *coincidentia oppositorum*, men begrepets metafysiske grunn har tilført lesningen sider som en mer nøytral lesning i forhold til binære opposisjonspar ikke ville ha merket seg i samme grad. Shaun har til dels fått form som en dogmatisk skolastiker, Shem som en avvikende heretiker. De er dermed blitt tydeligere som karakterer enn hva man vanligvis ville tenke dem. I det ligger også en fare for at deres mange rollers *différance* ikke har blitt tatt tilstrekkelig hensyn til. Ved å peke på noen av de utallige tvetydigheter som ikke er blitt påpekt, kunne man lett ha blokkert lesningen. De spesielle motsetningene mellom



Shem og Shaun som jeg har fokusert på, er avhengig av at de løftes frem. En mer uforbeholden lesning av *Finnegans Wake* kunne iverksatt et rikere, men også mer u håndterlig spill av motsetninger, der språket, karakterene og de rollene de spiller, ustanselig omrokkers og ethvert tilløp til mening stadig forstrekkes og undermineres. Bli leserens rolle i en mer tematisk rettet lesning da det motsatte av hvordan en dekonstruksjon kan arte seg? Får leseren ingen andre muligheter enn å lete etter kosmoset i kaoset?

Hvis man ser etter transcenderende bevegelser i skriften, kan man fort komme til å oppfatte hvert ords mange betydninger som en form for overskridelse av mening. Ved å kartlegge de forskjellige betydningene kan man sette opp en liste over det strukturelle hierarkiet, hvilken betydning som antas å være viktigst konteksten tatt i betraktning. Man ender da gjerne opp med noen få betydninger som synes å være de mest meningsfulle ved at de står i tilknytning til likeartede ord i samme setning eller andre steder. I Derridas lesning av "he war" går han for eksempel fort i retning av "war" i betydningen krig, samtidig som han beholder meningen "he was". Resultatet blir en fabulering over sammenhengen mellom ordets tvetydighet og babelsk forvirring innen en krigskontekst. Lesningen er på mange måter typisk for Derrida ved at han gjerne begrenser seg til små partier fra større verk. Han har lagt grunnen for en rekke måter å nærme seg litteratur på, men mange av disse lesemåtene er i dag som nevnt mer allmenn metode for ideologikritiske lesninger av litteratur som i utgangspunktet ikke fremstår som tvetydig.

Å lese modernistisk litteratur på denne måten vil neppe gi de helt store uttellingene. Derimot kan lesninger av juridiske og politiske skrifter være mer utfordrende og gi mer igjen. Men også teologiske. Er det mulig å tenke seg også Cusanus' forestilling om transcendens på en måte som gir selve visjonen karakter av ikke å utgå hverken fra Gud eller subjektet, siden han som nevnt var nøye med å benevne at det er selve gudssynet som er væren? Væren eller visjonen blir da å regne som en differerende størrelse som iverksettes som en hendelse mellom Gud og det enkelte subjekt, men ikke tilhører noen av dem. Væren eller visjonen vil betinges av differensen. Det er vanskelig å tenke seg noe som i Cusanus' kontekst ikke skulle kunne i Gud som en sisteinstans: Væren kan kun utgå fra Gud, visjonen *er* ikke Gud, men uten Gud har den ikke noen "ubeveget beveger". Først i forlengelsen av Cusanus med Bruno er det mulig å tenke seg en væren som i seg selv er dynamisk ved at den består av motsetningene som setter tingene i spill. Ved å holde forskjellen på Cusanus' og Brunos forhold til væren og Gud i minne, er det mulig å se hvordan disse spørsmålene ligger under Shems og Shauns motstridende prinsipper, som vist i lesningen av bok II.

I denne oppgaven har det å lese Joyce ved å benytte middelalderlig metafysikk metodisk gitt meg en mulighet til å snu opp ned på forestillingen om skriftens ikke-metafysiske materialitet i *Finnegans Wake*. Diskusjonen omkring metafysikk eller ikke-metafysikk åpner for en motsetning som innebærer at Cusanus' oppfattelse av Gud som en garantist for tenkningen mister sin totaliserende status. Men de formelle grep han benytter, viser seg likevel aktive. De er imidlertid aktive på en litterær eller estetisk måte: Der *coincidentia oppositorum* for Cusanus er et grep for å betegne terskelen mennesket må over for å kunne skue Guds vesen, har begrepet i lesningen utgjort en tilnæringsmåte for å kunne anskueliggjøre bevegelser i *Finnegans Wake* som peker mot det middelalderlige og med det det metafysiske. Ved å bringe disse måtene å tenke på inn i lesningen har jeg satt i spill en produktiv iscenesettelse av hva verket kan by på av muligheter for leseren. Det som er gitt i selve skriften, slik den for eksempel viser seg i partier i siste bok, er en uttalt feiring av livets begynnelse på ny en påskemorgen med alt det innebærer av religiøse forestillinger. Lesningen kan så gå i teologisk forskjellige retninger uten at disse uteslutter hverandre. Tvert i mot, slik de første linjer i bok IV viser, åpnes det for forskjellige østlige og vestlige varianter. Verket innbyr til anvendelse. Jeg har prøvd å vise at en anvendelse av *coincidentia oppositorum* aktualiserer en historisk affinitet til den middelalderlig tenkningen som preger tematikken i *Finnegans Wake*. Det tilsynelatende utidsmessige møter dermed verkets samtid på en måte som beriker det ved å utvide dets resonansbunn. Det er umulig å lese ut fra en utelukkende cusanisk kontekst, leserens horisont vil alltid spille med. Men ved å se etter spesielt middelalderlige trekk vil også de trekkene som bryter med den cusaniske konteksten komme tydeligere frem. Utfordringen ligger da i å kontrastere disse med hva som forekommer å være mer ublandet middelaldersk tematikk. En ahistorisk benyttelse av *coincidentia oppositorum* i betydningen sammenfallende motsetninger tar ikke hensyn til begrepets metafysiske kontekst. Min oppfatning er at begrepet da blir lite meningsfullt. Det kan med fordel erstattes av rene retoriske motsetningsbetegnelser som ikke trekker med seg metafysiske aspekter, for eksempel oxymoron eller paradoks. Begrepet er derimot nyttig for å få frem nettopp det metafysiske spillet i verket. For eksempel i forbindelse med rivaliseringen mellom Shem og Shaun. En forening av to motstandere som kjemper om samme farsarv kan ikke karakteriseres ved hjelp av *coincidentia oppositorum*. Det må for det første være motsatte prinsipper det dreier seg om, og deres sammenfall må være en hendelse som har som funksjon å nærme seg et over-rasjonelt, over-logisk språk som benytter paradokser for å kunne utsi det uutsigelige. Det er *coincidentia oppositorum* som prinsipp for metafysikkens språk. Som også Eric McLuhan har argumentert for, er det i bok IVs metafysikk ikke bare det eskatalogiske

omkring de siste ting som aktualiseres, men også det anagogiske omkring de evige mysterier (McLuhan 1997: 266). Det vil si at verket inviterer til en allegorisk lesning som ønsker å ta vare på dets teologisk-mystiske karakter på en måte som er beslektet med den negative teologi. I det allegoriske ligger at det må opprettes en forbindelse mellom skriftens materialitet og hva materialiteten peker på utenfor seg selv. I det anagogiske ligger at det som påpekes, er av mystisk-guddommelig karakter. Det skapes en metafysisk åpning der motsetningenes sammenfall eksplisitt fører til en transcenderende bevegelse i møtet med det guddommelige. Jeg ser anvendelsen av *coincidentia oppositorum* som en slik åpning.

At åpningen har en spesifikk teologisk-historisk kontekst, er forsøkt vist i denne oppgaven. Men rammebetingelsene har satt begrensninger når det gjelder undersøkelsens omfang. Oppgaven har antydnet bevegelsen fra det middelalderlige hos Cusanus via det modernistiske hos Joyce til det poststrukturalistiske hos Derrida. Dette bevegelse feltet bindes sammen av korrespondansene som krysser det. En mer omfattende undersøkelse av den negative teologis rolle som mer eller mindre uttalt basis både hos James Joyce og hos andre modernister, kunne utdypet og videreført den tematikken som her er antydnet. Modernismen hos Joyce kunne fremstå også som en praksis for middelalderlige strømninger på 20-tallet. Videre kunne man trekke linjen videre til Joyces innvirkning på Derridas poststrukturalistiske filosofi. Ved å se for eksempel på Derridas bruk av Joyce er det mulig å reversere den bevegelsen jeg har gjort. En slik reversering ville bringe Derridas innsikter tilbake til en av de kilder de har sprunget ut av. Samtidig kunne den tydeliggjøre hvilket potensial *Finnegans Wake* kan by på. En slik oppgave kunne ha ført i retning av innsikter som ennå er utforskede, blant annet hvordan *Finnegans Wake* ad franske omveier har lagt premissene for mye av litteraturvitenskapen i dag. Innen Joyce-forskningen er forskningen så vidt påbegynt med utgivelser som Geert Lernouts *The French Joyce* (1990), Alan Roughleys *Reading Derrida Reading Joyce* (1999) og artikkelsamlingen *James Joyce and the Difference of Language* (2003). Men det mangler fremdeles et større arbeid som evner å kartlegge hvordan en hel generasjon av franske filosofer, foruten Derrida blant andre Jacques Lacan, Hélène Cixous, Philippe Sollers, Julia Kristeva og Gilles Deleuze, har latt verker som *Finnegans Wake* være avgjørende for deres måte å tenke språk og litteratur på. En kobling mellom utforskningen av denne virkningshistorien og den forskningen som beskjeftiger seg med den middelalderlige siden av Joyces verker, ville potensielt kunne gi interessante perspektiver på hvordan det stadig pågående arbeidet i språkets grensetrakter setter i spill en over tusenårig lang diskusjon som beveger seg mellom det teologiske, det ontologiske og det språkkritiske.

## Litteratur:

- “Addle”. 2002. *Shorter Oxford English Dictionary*, fifth edition, Oxford University Press, Oxford
- Agamben, Giorgio. 2000. “Den absolutte immanens” [1996/1998], oversatt av Helge Jordheim og Ragnar Braastad Myklebust, i Ragnar Braastad Myklebust (red.): *Agora : Tidsskrift for metafysisk spekulasjon*, nr. 2 – 3, Aschehoug, Oslo, s. 132–153
- Aristotle. 2004. *The Metaphysics*, translated by Hugh Lawson-Tancred [1998], Penguin Books, London
- Atherthon, James S. 1959. *The Books at the Wake : A Study of Literary Allusions in James Joyce’s Finnegans Wake*, Faber and Faber Limited, London
- Attridge, Derek. 1992. “‘This Strange Institution Called Literature’: An Interview with Jacques Derrida”, i Jacques Derrida: *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge. Routledge, New York, s. 33–75
- Attridge, Derek. 2002. “Reading Joyce”, i Derek Attridge (ed.): *The Cambridge Companion to James Joyce* [1990], Cambridge University Press, Cambridge, s. 1–32
- Balsamo, Gian. 2002. *Scriptural Poetics in Joyce’s Finnegans Wake*, Studies in Irish Literature ; 7, Associated University Presses, Cranbury
- Balsamo, Gian. 2004. *Rituals of Literature : Joyce, Dante, Aquinas, and the tradition of Christian Epics*, Associated University Presses, Cranbury
- Beckett, Samuel. 1961. “Dante... Bruno. Vico.. Joyce”, i Sylvia Beach (ed.): *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* [1929], Faber and Faber, London, s. 1–22
- Bishop, John. 1986. *Joyce’s Book of the Dark : Finnegans Wake*, The University of Wisconsin Press, Madison
- Boldereff, Frances M. 1968. *Hermes to his son Thoth : Being Joyce’s Use of Giordano Bruno in Finnegans Wake*, Classic Non-Fiction Library, Woodward
- Boldrini, Lucia. 2001. *Joyce, Dante and the Poetics of Literary Relations : Language and Meaning in Finnegans Wake*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Boldrini, Lucia. 2002. “Introduction: MIDDAYEVIL JOYCE”, i Lucia Boldrini (ed.): *Medieval Joyce*, European Joyce Studies 13, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, s. 11–44
- Bond, H. Lawrence. 2004. “A Brief Glossary of Cusan Terms”, i Christopher M. Belitto, Thomas M. Izbicki, Gerald Christianson (eds.): *Nicholas of Cusa : A Guide to a Renaissance Man*, Paulist Press, Mahwah, s. 458–464

- Boyle, Robert. 1978. *James Joyce's Pauline Vision : A Catholic Exposition*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville
- Bruno, Giordano. 2004. *The Expulsion of the Triumphant Beast* [1584/1830/1888], translated and edited by Arthur D. Imerti [1964], University of Nebraska Press, Lincoln
- Budgen, Frank. 1966. "Resurrection", i Jack P. Dalton and Clive Hart (eds.): *Twelve and a Tilly : Essays on the Occasion of the 25<sup>th</sup> Anniversary of Finnegans Wake*, Faber and Faber, London, s. 11–15
- Brynhildsen, Aasmund. 1963. "Efterord", i Nicolaus Cusanus: *Om den skjulte Gud*, Servolibris, Oslo 1963, s. 27–64
- Cambell, Joseph, and Henry Morton Robinson. 1944. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, Harcourt, Brace and Company, New York.
- Cusanus, Nicolaus. 1964. *Philosophisch-Theologische Schriften*, Band I, hg. und eingeführt von Leo Gabriel ; übers. und komm. von Dietling und Wilhelm Dupre. Studien- und Jubiläumsausgabe, Lateinisch-Deutsch. Herder, Wien
- Cusanus, Nicolaus. 1966. *Philosophisch-Theologische Schriften*, Band II, hg. und eingeführt von Leo Gabriel ; übers. und komm. von Dietling und Wilhelm Dupre. Studien- und Jubiläumsausgabe, Lateinisch-Deutsch. Herder, Wien
- Cusanus, Nicolaus. 1967. *Philosophisch-Theologische Schriften*, Band III, hg. und eingeführt von Leo Gabriel ; übers. und komm. von Dietling und Wilhelm Dupre. Studien- und Jubiläumsausgabe, Lateinisch-Deutsch. Herder, Wien
- Cusanus, Nicolaus. 1999. *Gudsseedet*, översättning av Birgit H. Helander, Artos, Skellefteå
- Carrol, Lewis. 2001. *Through the Looking Glass and what Alice found there* [1871], Wordsworth, London
- Cranz, F. Edward. 2002. "Bibliographical Background to *De Visione Dei* of Cusanus", i *Nicholas of Cusa and his age : Intellect and spirituality*, Essays dedicated to the memory of F. Edward Cranx, Thomas P. McTighe, and Charles Trinkaus / edited by Thomas M. Izbicki and Christopher M. Bellitto. Studies in the history of Christian thought ; v. 105. Brill, Leiden, s. 206–218
- Dalton, Jack P. 1966. "Advertisement for the Restoration" [1964], i Jack P. Dalton and Clive Hart (eds.): *Twelve and a Tilly : Essays on the Occasion of the 25<sup>th</sup> Anniversary of Finnegans Wake*, Faber and Faber, London, s. 119–138
- Deane, Seamus. 2000. "Introduction", i James Joyce: *Finnegans Wake*, Penguin, London, s. vii–xlix

- Deppman, Jed. 2002. "The Return of Medievalism: James Joyce in 1923", i Lucia Boldrini (ed.): *Medieval Joyce*, European Joye Studies 13. Editions Rodopi B.V., Amsterdam, s. 45–77
- Derrida, Jacques. 1981. "Plato's Pharmacy" [1968], translated by Barbara Johnson, i *Dissemination* [1972], The University of Chicago Press, Chicago, s. 61–172
- Derrida, Jacques. 1984. "Two Words for Joyce", translated by Geoff Bennington, i Derek Attridge and Daniel Ferrer: *Post-structuralist Joyce : Essays from the French*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 145–160
- Derrida, Jacques. 1992. "Ulysses Gramophone. Hear Say Yes in Joyce" [1988], translated by Tina Kendall and Shari Benstock, i *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge, Routledge, New York, s. 253–309
- Derrida, Jacques. 1997. *Of Grammatology* [1967], translated by Gayatri Chakravorty Spivak [1976], John Hopkins University Press, Baltimore
- Derrida, Jacques. 2002. "Diskussion" [1968], i *Differance* [sic], oversat af Søren Gosvig Olesen, Det Lille Forlag, København, s. 87–107
- Derrida, Jacques. 2006. "Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapenes diskurs", i *Dekonstruksjon*, oversatt av Karin Gundersen, Spartacus, Oslo, s. 15–48
- Derrida, Jacques. 2006b. "Différance", i *Dekonstruksjon*, oversatt av Karin Gundersen, Spartacus, Oslo, s. 91–138
- DiBernard, Barbara. 1980. *Alchemy and Finnegans Wake*, State University of New York Press, Albany
- Drob, Sanford L. 2006. "The Doctrine of *Coincidentia Oppositorum* in Jewish Mysticism", <http://www.newkabbalah.com/CoincJewMyst.htm> [20.04.06]
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik. 2000. "Dionysios Areopagiten", i *Den levende kjærlighets flamme : Kristen mystikk fra Augustin til vår tid*, Gyldendal, Oslo, s. 50–61
- Eco, Umberto. 1989. *The Middle Ages of James Joyce : The Poetics of Chaosmos* [1962], translated from the Italian by Ellen Esrock [1982], Hutchinson Radius, London
- Eco, Umberto. 2003. *Middelalderens Æstetik* [1987], på dansk ved Thomas Harder, Forum, København
- Ellman, Richard (ed.). 1966. *Letters of James Joyce*, Volume III, Faber and Faber, London
- Ellman, Richard. 1983. *James Joyce*, new and revised Edition [1959/1982], Oxford University Press, New York
- "Genesis". 1611. *The Bible*, King James version, <http://Genesis.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/KjvGene.html> [20.04.06]

- Gilbert, Stuart (ed.). 1957. *Letters of James Joyce*, Faber and Faber, London
- Glasheen, Adaline. 1977. *Third Census of Finnegans Wake : An Index of the Characters and Their Roles*, University of California Press, Berkeley.
- Greimas, A. J. 1974. *Strukturel semantik* [1966], oversat fra fransk af Gudrun Hartvigsen, Borgen, København
- Halper, Nathan. 1966. "The Date of Earwicker's Dream", i Jack P. Dalton and Clive Hart (eds.): *Twelve and a Tilly*, Northwestern University Press, Evanston, s. 72–90
- Hayman, David. 1963. *A First-Draft Version of Finnegans Wake*, University of Texas Press, Austin
- Helander, Birgit. 1999. "Introduktion", i Nicolaus Cusanus: *Gudsseendet*, Artos, Skellefteå, s. 7–44
- Hopkins, Jasper. 1981. "Introduction", i *Nicholas of Cusa's debate with John Wenck : a translation and an appraisal of De ignota litteratura and Apologia doctae ignorantiae*, translation and appraisal by Jasper Hopkins, A.J. Banning Press, Minneapolis, s. 3–18
- Huber, Karl. 1965. *Einheit und Vielheit in Denken und Sprache Giordano Brunos*, Winthertur
- Jauretche, Coleen. 1997. *The Sensual Philosophy : Joyce and the Aesthetics of Mysticism*, The University of Wisconsin Press, Madison
- Johnson, Barbara. 1981. "Introduction", i Jacques Derrida: *Dissemination*, The University of Chicago Press, Chicago, s. vii–xxxiii
- Joyce, James. 1982. *Finnegans Wake* [1939/1975], Faber & Faber, London
- Joyce, James. 2000. *Finnegans Wake* [1939], Penguin, London
- Joyce, James. 2000b. *Ulysses* [1922/1960], Penguin, London
- Joyce, James. 2006. *Finnegans Wake* [1939/1975], Finnegans Web by Trent University, <http://www.trentu.ca/jjoyce/F1-1.htm> [20.04.06]
- Joyce, James. 2006b. *Finnegans Wake* [1939/1975], Concordex by Mark Thompson, <http://mv.lycaeum.org/Finnegan> [20.04.06]
- "Kabbalah". 1911. *Encyclopedia Britannica*, 11<sup>th</sup> Edition, <http://www.1911encyclopedia.org/K/KA/KABBALAH.htm> [20.04.06]
- Kittang, Atle. 1996. "Innledning", i Jacques Derrida: *Marx' spøkelser*, Pax Forlag A/S, Oslo
- Laman, Barbara. 2004. *James Joyce and German Theory : 'The Romantic School and All That'*, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury
- Lernout, Geert. 1990. *The French Joyce*, The University of Michigan Press, Ann Arbor

- Lohr, Charles H. 2003. "Metaphysics", i C. B. Schmitt and Quentin Skinner (eds.): *The Cambridge History of Renaissance Philosophy* [1988], Cambridge University Press, Cambridge, s. 537–638
- Mautner, Thomas. 2000. "Immanent", i *The Penguin Dictionary of Philosophy*, Penguin, London, s. 269
- McCarthy, Patrick. 1980. *The Riddles of Finnegans Wake*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford.
- McHugh, Roland. 1976. *The Sigla of Finnegans Wake*, Edward Arnold, London.
- McHugh, Roland. 1991. *Annotations of Finnegans Wake* [1980], Revised Edition, The John Hopkins University Press, Baltimore
- Meinhardt, H. 1976. "Koinzidenz", i *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 4: I – K, Schwabe & Co Verlag, Basel, s. 879–881
- Menne/red. 1974. "Gegensatz. II Logischer G.", i *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 3: G – H, Schwabe & Co Verlag, Basel, s. 118–119
- Nicholas, of Cusa. 1981. "A Defense of Learned Ignorance" [1449], i *Nicholas of Cusa's debate with John Wenck : a translation and an appraisal of De ignota litteratura and Apologia doctae ignorantiae*, translation and appraisal by Jasper Hopkins, A.J. Banning Press, Minneapolis, s. 41–68
- Nobis, H. M. 1971. "Coincidentia Oppositorum", i *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band I: A – C, Schwabe & Co Verlag, Basel, s. 1022–1023
- Norris, Margot. 1976. *The Decentred Universe of Finnegans Wake*. The John Hopkins University Press, Baltimore
- Olesen, Søren Gosvig. 2002. "Indledning", i Jacques Derrida: *Differance*, Det Lille Forlag, København, s. 11–46
- "Orthodox". 1911. *Encyclopedia Britannica*, 11<sup>th</sup> Edition,  
[http://www.1911encyclopedia.org/O/OR/ORTHODOX\\_EASTERN\\_CHURCH.htm](http://www.1911encyclopedia.org/O/OR/ORTHODOX_EASTERN_CHURCH.htm)  
 [20.04.06]
- Roughley, Alan. 1999. *Reading Derrida Reading Joyce*, The Florida James Joyce Series. University Press of Florida, Gainesville
- Scholem, Gershom. 1996. *On the Kabbalah and its Symbolism* [1960], Translated by Ralph Mannheim [1965], Schocken Books Inc., New York
- Senger, H. G. 2002: "Die Sprache der Metaphysik", i *Ludus sapientiae : Studien zum Werk und zur Wirkungsgechichte des Nikolaus von Kues*. Brill, Leiden, s. 63–87



- Slote, Sam. 2003. "No symbols where none intended: Derrida's war at *Finnegans Wake*", i Laurent Milesi (ed.): *James Joyce and the Difference of Language*, Cambridge University Press, Cambridge
- Smith, Daniel W. 2003. "Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in recent French Thought", i Paul Patton and John Protevi: *Between Deleuze and Derrida*, Continuum, London, s. 120–134
- Stallmach, Josef. 1989. *Ineinsfall der Gegensätze und Weisheit des Nichtwissend : Grundzüge der Philosophie des Nikolaus von Kues*, Aschendorf, Münster
- Svenungsson, Jayne. 2004. *Guds återkomst : En studie av Gudsbegrepet inom postmodern filosofi*, Logos Pathos Nr.3, Glänta Produktion, Göteborg
- Tambling, Jeremy. 2002. "'Averroes' Search': Dante's Modernism and Joyce", i Lucia Boldrini (ed.): *Medieval Joyce*. European Joyce Studies 13. Editions Rodopi B.V., Amsterdam, s. 93-115
- Tindall, William York. 1996. *A Reader's Guide to Finnegans Wake* [1969], Syracuse University Press, Syracuse
- Valente, Joseph. 2004. "Joyce and Sexuality", i Derek Attridge (ed.): *The Cambridge Companion to James Joyce* [1990], Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge, s. 213–233
- Yates, Frances A. 1991. *Giordano Bruno and The Hermetic Tradition* [1964], The University of Chicago Press, Chicago
- Wenck, John. 1981. "On Unknown Learning" [1442/1443], i *Nicholas of Cusa's debate with John Wenck : a translation and an appraisal of De ignota litteratura and Apologia doctae ignorantiae*, translation and appraisal by Jasper Hopkins, A.J. Banning Press, Minneapolis, s. 19–40
- Wikström, Iris. 2005. *At tala om det osagbara : Nicolaus Cusanus cirkulära filosofi i verket De Coniecturis*. Åbo Akademi, Åbo
- Wyller, Egil A. 1981. *Enhet og annethet : en historisk og systematisk studie i henologi*, I-III, Dreyers forlag, Oslo
- Wyller, Egil A. 1997. *Docta ignorantia : Cusanus og latinsk middelalder*, henologisk skriftserie bind 10, Spartacus Forlag AS og Andresen & Butenschøn AS, Oslo