

Tid og sansning

En stilistisk lesning av Tor Ulvens Avløsning

Henning Endrestad Svensson



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved institutt
for litteratur, områdestudier og språk

Det humanistiske fakultet

Veileder: Knut Stene-Johansen

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

© Henning Endrestad Svensson

2014

Tid og sansning: En stilistisk lesning av Tor Ulvens *Avløsning*

Henning Endrestad Svensson

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

Trykk: Representralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Dette arbeidet er en stilstudie av Tor Ulvens *Avløsning*. Boken er hans eneste roman, og har som enkeltverk, overraskende nok, til en viss grad blitt forbigått i den norske resepsjonen. I et forsøk på å sette romanen på begrep har jeg henvendt meg til romanteori, men oppgavens teoretiske hovedgeskjeft er anvendelsen av et kunstfilosofisk konseptuelt rammeverk fra den franske filosofen Gilles Deleuze. I denne forbindelsen innebærer det å aktualisere og utvikle hans stilbegrep i det metodiske arbeidet med et litterært kunstverk. Dette medfører å sette romansjangeren i relieff til biografisjangeren, og å lese dens formmessighet ut fra et filosofisk begrep om tid. I et forsøk på å sammenstille Georg Lukács og Deleuze vil romanlesningen ta subjektivitetens konstitusjon som sitt omdreiningspunkt. Det teoretiske blikket forsøker også å sette det sanselige foran det representasjonelle. Ved å plassere arbeidet inn i en faglig debatt om lingvistikk kontra stilistikk, forsøker jeg å si noe om kvalitative studier.

Takk

Takk til alle samtalepartnere for kultiveringen av felles interesser. Takk til veileder for avgjørende, bevisstgjørende og konstruktive tilbakemeldinger. Takk til min mor for alt.

Innholdsfortegnelse

1. Objekt.....	1
1.1 Sjanger.....	1
1.2 Innledning til romanen: to anslag til lesning.....	3
1.2.1 Selv-fravær gjennom/eller apostrof?.....	4
1.2.2 Variasjoner og/i deiktiske matriser.....	6
1.3 Resepsjon.....	9
2. Metode.....	12
2.1 Stil og stilistikk.....	12
2.1.1 Stil-analyse som inngang til empirien.....	13
2.1.2 Stil-analyse som metodisk tautologi.....	14
2.2 Deleuze for et nytt stilbegrep.....	16
3. Teori.....	20
3.1 Narrasjon og tid; Proust og tegn.....	20
3.1.1 Hukommelse og tegn: læretid.....	21
3.1.2 Deleuziansk stilistikk.....	31
3.2 Folden.....	38
3.3 Allegorien.....	40
3.4 Fri indirekte tale.....	42
4. Lesning.....	44
4.1 Bliven-subjekt.....	44
4.1.1 Huset.....	44
4.1.2 Fantasi og erindring.....	46
4.1.3 Motivet i metamorfose; subjektet i speiling.....	47
4.1.4 «Hun».....	49
4.1.5 Stammering.....	52
4.1.6 Ekkolokalisering.....	54
4.1.7 Subjektiv forgrunn mot sosial bakgrunn.....	55
4.1.8 Estetisk forløsning; subjektets avløsning.....	59
4.1.9 Geometri og metamorfologi.....	61
4.1.10 <i>Dramatis personae</i>	64
4.1.11 Ansiktet, menneskeportrettet og speilet.....	67

4.1.12	Den menneskelige komedie(?)	69
4.1.13	Det nye og den gamle	72
4.1.14	Fra innsiden og fra utsiden	74
4.2	Sansning og Tid	76
4.2.1	Avløsning	76
4.2.2	Barokk perspektivisme	77
4.2.3	Stil	80
4.2.4	Tid	84
4.2.5	Indre forskjell	87
4.2.6	Lingvistikk og stilistikk	89
4.2.7	<i>Fragmentarium</i>	92
4.2.8	Trivialiteten som allegori/mysterium	94
4.2.9	Kaos og kosmos	95
4.2.10	Romanformen som kaosmos og livsskrift	103
5.	Konklusjon	106
	Litteraturliste	107

1. Objekt

Dette arbeidet er en studie av Tor Ulvens *Avløsning*. Boken kom i 1993, altså helt mot slutten av hans forfatterskap. *Avløsning* er utgitt med én paratekstlig tilføyelse: predikatet «roman», og kan derfor rent kategorisk fremtre som en utstikker mot forfatterskapets mange mikroformater. Denne observasjonen skiller seg ut i to problemer: bokens forhold til romansjangeren, og romansjangerens formmessighet. Begge problemene vil behandles i oppgaven, selv om de hovedsakelig vil være et supplement til min hovedbeskjeftigelse: stilstudien.

De fleste kjenner nok Tor Ulven primært som lyriker, og sekundært som eksperimentator med prosaformater. Mindre kjent er han for å være romanforfatter, og *Avløsning* har i det hele tatt blitt noe forbigått i den norske resepsjonen. Boken er imidlertid det første fullstendige verket av Ulven som foreligger i engelsk oversettelse (*Replacement*), og kom ut i 2012 med et etterord skrevet av Stig Sæterbakken. Den manglende resepsjonen har bidratt til mitt ønske om å skrive om den, men først og fremst er det fascinasjonen for språkrikdommen i dette verket som utgjør den virkelige foranledningen. Forhåpentligvis kan denne oppgaven bidra til å styrke mottagelsen av boken, til tross for at dens hypoteser ikke nødvendigvis vil bli understøttet av alle.

1.1 Sjanger

Avløsning er påtrykt sjangerbetegnelsen roman, noe som legger opp til visse forventninger om lesningen. Man kunne kanskje sagt at disse forventningene nødvendigvis må være svært vage, da romanen har en lang historie med utallige verk, og en omfattende kanon av litterær innovasjon. Så hva skiller romanen fra bare å være prosa av en viss lengde? Sjangeren sier noe om verkets formmessighet, og hva som ligger i denne betegnelsen er derfor et interessant spørsmål, og da særlig i forbindelse med eksperimentell litteratur. Vi skal derfor forsøke å finne noen sterke bemerkninger om sjangeren for å sette en bok som *Avløsning* i relieff.

Først vil jeg trekke på noen av Georg Lukács' teser fra det kanoniserte historisk-filosofiske essayet *Romanens teori*. Dette verket ble først trykket i 1916, men det har på ingen måte mistet sin aktualitet som samtalepartner. Det ser både på romanformens utvikling og på

utviklingen av romanformen i forhold til andre litterære sjangre. Ved å ta utgangspunkt i subjektivitetens rolle i konstitueringen av romanformen, så opprettes også en interessant kobling mellom litteraturen og livet.

Lukács intensjon er blant annet å utarbeide en teori om romanen basert på dens formprinsipper, men han bruker også andre litterære former for å utheve hva han mener er særegent ved den: «Epopéet gestalterer en livstotalitet som er avsluttet i seg selv; romanen søker i sin form å avdekke og bygge opp livets skjulte totalitet.» (Lukács, 2001, s. 49). I sin samtid så Lukács romanformen som et betimelig tilsvarende fra kunsten på en historisk virkelighet som, for menneskene som lever i den, har mistet sin totalitet og helhet (jamfør nær sagt all modernitetsteori). Mer aktuelt i vårt henseende er hvordan han mener subjekt-instansen fungerer som definerende for sjangeren, for det er gjennom subjektets søken og usikkerhet at romanen finner sin form: «Derfor er romanen i motsetning til de andre genrene som hviler i en ferdig form, noe som er underveis, noe som blir til – som i en prosess.» (Lukács, 2001, s. 59). Dette impliserer også at romanen rent sjangerdialektisk vil være i kontinuerlig fornyelse basert på dialektikken mellom enkeltmennesket og dets omgivelser. At romanen er prosessuell i sitt vesen, er noe jeg anser for å være en tiltalende tese både rent litteraturhistorisk, så vel som i arbeidet med romaner i dag, selv om man ikke skulle ønske å uttrykke seg verken som hegelianer, marxist eller dialektiker.

Lukács' grensdragning mellom eposet og romanen har også hermeneutiske konsekvenser for hvordan vi oppfatter enkeltelementers innlemmelse i en helhet. «Et nytt livsperspektiv er således nådd på et fullstendig nytt grunnlag – en uoppløselig forbindelse mellom delenes relative selvstendighet og deres bundethet til helheten.» (Lukács, 2001, s. 61-62). Denne helheten er imidlertid ikke organisk, men begrepsmessig konstruert, og vil følgelig oppløses gang på gang, sier Lukács. Enkeltelementene må, i romanen, innlemmes i en helhet på en måte som overskrider deres blotte eksistens; de må ha en streng komposisjonell og arkitektonisk betydning, fordrer han. Delenes selvstendighet går imidlertid ikke utover romanens omfatning: «Muligheten for et diskret egetliv av deler som bare komposisjonelt er føyet sammen, har bare betydning som symptom: romantotalitetens struktur blir klart synlig på denne måten.» (Lukács, 2001, s. 62). Dette kaster lys over et saksforhold som nødvendigvis er til stede til alle tider, sier Lukács, nemlig at romanens ytre form hovedsakelig er av en biografisk art: «Denne svevingen mellom et begrepssystem som aldri kan fange livet og et livskompleks som aldri når sin fullendelse fordi denne er utopisk

immanent, kan bare objektivere seg i den organiske kvalitet som er biografiens mål.» (Lukács, 2001, s. 62-63)

Romanen får altså sin særegne prosessuelle og dynamiske form ved at den, for Lukács, representerer en slags subjektets erfaringsstruktur i en virkelighet som har mistet sitt transcendentale meningsgrunnlag. Subjektet får dermed en ny og potensielt suveren funksjon: mening oppstår først når omverdenen settes i forbindelse med den opplevde inderlighet til de mennesker som har gått seg vill i den, eller med kunstnerens subjektive, skapende og observerende blikk. I en slags hegeliansk logikk, som også her har en merkverdig likhet med freudiansk psykoanalyse, finner Lukács romanens indre form som det problematiske individs vandring til seg selv – fra grå ufrihet i en nødtørftig, heterogen og meningsløs virkelighet til klar selverkjennelse. Her fremtrer idealet om livsimmanensen som livets mening: «Meningsimmanensen som romanens form krever, ligger i heltens opplevelse av at det å få et glimt av meningen er det høyeste livet kan gi, det eneste som er verd et helt livs innsats, det eneste som har gjort kampen anstrengelsen verd.» (Lukács, 2001, s. 65).

I tysk historiefilosofisk ånd kan man altså se romanen som en refleksjon av det historiske enkeltmenneskets oppvåkning til seg selv og sin historiske virkelighet. Det jeg synes er særlig interessant her, er hvordan Lukács tenker at denne meningsimmanensen blir til i en romanform som tuftes på en biografisk matrise. Slik jeg oppfatter han, så tenker han form som det komposisjonelle system som utgjør en intratekst, men meningsproduksjonen konstrueres også autonomt av hver enkelt roman, og da ikke i relasjon til en symbolsk autoritet, men til konstitusjonen av romanens subjektivitet og subjektets egen selvreferanse. Hvis man skal ta dette på alvor er man nødt til å finne en innfallsvinkel til romananalysen som gjør konstitusjonen av subjektet til den viktigste geskjeften. Jeg ønsker ikke å overføre hele det konseptuelle rammeverket til Lukács direkte inn i dette arbeidet, men jeg mener hans romanteori sier noe vesentlig om romanen i dens mange gestalter, så jeg vil heller la meg inspirere av Lukács' subjektstenkning og sammenstille de med Deleuzes lesning av Prousts *På sporet av den tapte tid*, når vi kommer så langt.

1.2 Innledning til romanen: to anslag til lesning

I intervjuet Tor Ulven ga til Alf van der Hagen og Cecilie Schram Hoel i 1993 (van der Hagen, 1996), så svarer han bekreftende når de spør om den danske kritikeren og forfatteren

Christina Hesselholdt har regnet riktig når hun mener *Avløsning* inneholder 15 personer eller bevisstheter. Og om man teller så kommer man riktignok frem til at det er 15 distinkte, hva jeg ønsker å kalle, subjekter. Mer interessant er hvordan de er adskilt, og hvorfor Hagen og Hoel i det hele tatt så seg nødt til å spørre.

1.2.1 Selv-fravær gjennom/eller apostrof?

«(fra ditt fugleperspektiv)»

Romanen inneholder altså 15 subjekter – en betegnelse jeg for min del bruker både for å utheve at lesningen tar utgangspunkt i konstitueringen av subjektivitet, og for å understreke at det også dreier seg om et syntaktisk fenomen. Den første scenen i *Avløsning* er av et soveværelse der en strupeløs 90 år gammel mann ligger i sengen sin en sommerkveld. Fortellingen åpner i tredjeperson, men glir nesten umerkelig over i en annenpersonsforelling idet «han» blir avløst av en ung gutt (som vi leser at har gått to år på skolen). Annenpersonsfortellingen er av en annen lengde, og utgjør brorparten av romanen med 14 av de 15 subjektene. Romanen vender tilbake til han-subjektet i de siste avsnittene i boken, noe som markeres typografisk med ekstra innrykk og liten bokstav i en «direkte» syntaktisk forlengelse av der den først brøt av. «Han» utgjør slik en slags rammefortelling. Første overgang etterfølger en passasje der «han» sitter på en kaféterasse, og gjennom varmedisen betrakter båtseil mellom øyer på havet: «(...) bare hvis han stirret standhaftig på én av dem kunne han registrere hvordan avstanden mellom båten og for eksempel en av øyene stadig minket, inntil seilet ble borte bak den.» (Ulven, 1993, s. 12). Her fra gjenkomsten: «(...) for til slutt å komme til syne lenge etter, på den andre siden.» (Ulven, 1993, s. 154). Hele du-fortellingen kan derfor late til å være innskutt i tiden mellom båtseilene forsvinner, og så kommer til syne igjen på den andre siden av bukten. Dette kompliseres også av det kanskje viktigste aspektet ved subjektene sammenkobling, og ved deres adskillelse i du-fortellingen: deres tilsynekomst i romanen er anordnet etter kronologisk stigende alder som et livsløp. To problemer krystalliserer seg herfra: forholdet mellom han- og du-fortellingen, og romanens temporale dimensjon. Vi kan også foreløpig merke oss at denne diskontinuiteten understrekes av motivets forsvinning fra blikket.

At romanen inneholder 15 personer er riktignok ikke fullstendig åpenbart. Alle er de menn, og de har både fysiske og psykologiske likhetstrekk, som at de i stor grad subjektiveres gjennom å uttrykke en mangel, enten på en kvinne, på penger, trygghet, frihet eller «levd liv».

De har også nesten alle sammen fysiske skavanker: blant annet er en strupeløs, en annen er lam, en mangler et øye, en har frekvente blackouts, og den yngste gutten har et operasjonsarr «(...) et slags stempel på at du er godkjent til å være levende, slik griseskrottene hos slakteren har et blått stempel som forteller at de er godkjent til å være døde.» (Ulven, 1993, s. 16). De kjenner alle til både psykisk og fysisk smerte. De er også alle sammen fremstilt ganske nakent eller umaskert, i den forstand at vi trår nokså direkte inn i deres eksistensielle kvaler og får et inntrykk av hva som konstituerer de som subjekter på et dypt plan, på tross av de tilsynelatende trivielle situasjonene de befinner seg i. For eksempel når vi følger nattevakten i begynnelsen av tyveårene (romanens 4. subjekt) der han agerer mot, og reagerer på, omgivelsene i folketomme lokaler. Han begynner å fantasere om en kvinne, blir pinlig berørt av seg selv, og sublimerer fantasien til vage teoretiseringer om sin sosiale virkelighet. Tankene fortsetter imidlertid likevel å omhandle henne, til de finner minnet om at hun en gang skal ha sagt at han har en spesiell stemme, noe som vi lærer var forkrøplende for hans elendige selvfølelse. Fortelleren farer likt gjennom psyken til alle disse subjektene, mens de settes i spill mot omgivelser og en bakgrunn. Til tross for disse likhetstrekkene er forskjellene store nok til at vi trygt kan skille de fra hverandre som 15 ulike subjektiviteter.

Den første og mest åpenbare distinksjonen mellom dem ligger i den aldersforskjellen som vi får oppgitt, som regel på helt indirekte vis: «Du er like mange år som det er sekunder i et minutt, pluss syv til.» (Ulven, 1993, s. 125). Vi kan registrere en annen forskjell med sceneskiftene som oppstår idet subjektene avløser hverandre, noe som gjerne skjer midt i en setning. «Sceneskiftet» markeres i hver overgang ved at en lyskilde transformeres til en annen. Omgivelsene eller settingen skifter også for hvert subjekt, selv om flere av subjektene oppholder seg på samme type sted, gjerne i kjente litterære topos som soveværelset. Overgangene skjer zeugmatisk (av gr.: feste sammen), uten markering i teksten, og det lar seg vanskelig gjøre å identifisere det presise punktet i syntaksen eller syntagmet hvor det skjer. Tidlig i romanen er det en overgang fra et soveværelse der en mørkeredd gutt ligger paralyisert og stirrer på en taklampe, helt til synet blir flakkete og beskrivelsen av synsintrykket glir over i en beskrivelse av månen sett fra en litt eldre gutts øyne som har sneket seg ut hjemmefra sent på kvelden. Her et sted går overgangen: «(...) bokstaver og tall, uforståelige, desto mer fordi pæren er skrudd i slik at du ser dem opp-ned; tegnene synes å hoppe og flimre, og det virker som det i alt det blendende melkeaktige finnes områder mørkere enn andre, røykblå, kontursvake, uregelmessige flekker, som du vet er sletter, daler og kratere i overflaten (...)» (Ulven, 1993, s. 20). Et godt anslag ville kanskje være syntagmet etter

«hoppe og flimre,», men det lar seg ikke presisere. Overgangen befinner seg på et annet nivå, noe som ansporer flere av oppgavens sentrale problemstillinger, blant annet: 1) hvordan skal vi karakterisere disse zeugmaene?; 2) hvordan står de ulike subjektene til hverandre?; 3) hvordan skal vi forstå subjektet som avløst, men språket som det samme?; 4) Hvordan skal vi lese fortellerinstansen? Alle disse problemene vil bli behandlet underveis, men foreløpig vender vi oss tilbake til det innledningsmessige.

1.2.2 Variasjoner og/i deiktiske matriser

«Nei, for å gjenoppstå og dø, gjenoppstå og dø, uavlatelig.»

Avløsning er komponert av 149 avsnitt som er isolert typografisk med blanklinjer. Hvert av de enkelte avsnittene kan ses på som tablåer eller bilder, uten at de har noen sterk form for enhet, men spiller på og utvikler den foregående teksten. Vi kan innledningsvis karakterisere denne visuelle rytmen som pust, eller kunstpauser, i en skrift som ellers forskyver, forstrekker, forkorter, forstyrrer og gjør leserytmen kontinuerlig vekslende. Skriftpinnen i romanen er i det hele tatt så preget av grammatikalske irranger at den forvirrer øyet, og gjør leseprosessen til et sjongleringsarbeid med syntagmer. Boken er full av innviklede deskriptive passasjer som er slående i sin estetikk, men også i sin eiendommelige grammatikalske matrise og den særegne motivbehandlingen. Ta dette avsnittet som eksempel, hentet fra nærmere romanens slutt:

Langstrakte, kompliserte, kryssede skygger av stammer og bladløst greinverk over utkanten av plassen, de glir umerkelig hen (i form av pletter med lys og skygge) over de få menneskene som, motsatt deg, er på vei til, ikke fra, tivoliet i det lave solskinnen; fortauet stripes av den kamlignende skyggen fra jernstakettet, den burer inn skyggene av trestammer, som i sin tur ekspanderer forgrenende over den åpne plassen og gaten, strukket og forlenget til det ugjenkjennelige: til sammen et nesten fullstendig skyggebilde av den botaniske haven projisert på asfalten, og du hører fortsatt hylene fra karusellen mens du passerer gjennom dette skyggebildet, samtidig som du trekker på deg strikkevantene som inntil nå har bult i lommene dine, idet du passer på å dra dem omhyggelig inn under kanten på frakkeermet; det er ikke vår, det er bare en vinter som ligner litt. (Ulven, 1993, s. 143)

Dette er et av de få avsnittene som kun består av én lang setning med syntaktisk akrobatikk. Den utgjøres av en rekke motiver som både peker fremover og bakover i teksten, og setter de i spill mot hverandre for å innkapsle det, i denne sammenhengen, passive subjektet som i sin alderdom går i ambivalent forventning om en ny vår. Syntaksens utstrekning sammen med denne fortellerinstansens empatiserende og romlig udefinerbare utsideposisjon, skaper et tablå-aktig, eller scenisk preg, som får avsnittet til å virke som én hendelse, nesten singulær.

Det er mange måter å lese den siterte passasjen på: man kunne for eksempel, som antydnet, oppfatte den som en slags video-sekvens der et kameraøye kontrollert fanger inn og innrammer omgivelsene og således lar disse danne perspektiv til subjektets vandring. Ved et litt nærmere ettersyn, så ser vi imidlertid at den språklige fortellerinstansen overskrider denne sammenligningen, og det er flere grunner til det. Én av disse er selvsagt den subtile forskjellen mellom (ramme)fortellingen om «han» og fortellingene om «du». Eller den noe ugjennomtrengelige relasjonen mellom forteller og «du» som fremtrer i formuleringer som: «de få menneskene som, motsatt deg, er på vei til, ikke fra, tivoliet», «du hører fortsatt hylene fra karusellen mens du passerer gjennom dette skyggebildet» og «samtidig som du trekker på deg strikkevantene som inntil nå har bult i lommene dine, idet du passer på å dra dem omhyggelig inn under kanten på frakkeermet; det er ikke vår, det er bare en vinter som ligner litt.».

En annen egenart i romanen er rikdommen av språklige modaliteter. Særlig gjelder det romanens modulering av ulike temporale sekvenser og deres folding inn i hverandre – ta sitatet ovenfor som eksempel her. Ubestemmeligheten i dette avsnittets bevegelser viser seg mot slutten faktisk som en innsirkling og konstruksjon av en verbal nå-tid (inntil nå, ikke inntil da) der duet tar på seg vanter, men øyeblikket ekspanderer umiddelbart bakover og fremover i tid. Først mot det trivielle og utelatte faktum at vantene inntil da har bult i lommene, deretter mot et større bilde med et eksistensielt tilsnitt. Før denne passasjen har vi tatt del i subjektets resonnement og egen kognitive dissonans knyttet til våren, som både kommer med sorg og fortvilelse over ulevd liv, og med gleden av overstått vinter. Denne språklige fasen og dens forsvinning skjer samtidig i denne hyperfokuserede passusen, som forløser det uforløste med estetiske effekter. Ulven skriver dette frem gjennom å mobilisere språket på en helt særegen måte. Her leker grammatikken og semantikken med hverandre i samme rytme så å si. Disse litterære forholdene er vanskelige å konseptualisere, og er, som vi skal se underveis i arbeidet, en av hovedgrunnene til at jeg har henvendt meg til Deleuzes stilbegrep.

Avløsning virker så formmessig metodisk at man kan kalle den for en komposisjon av 149 passasjer. Ulvens forkjærlighet for andre kunstformer er velkjent, som han selv uttalte det i den eneste intervjuet han ga: «Min kollega Jo Eggen ønsker i et dikt å «skrive som Mozart». Min variant ville kanskje være å kunne skrive som Giacometti, eller som Anton Webern.» (van der Hagen, 1996, s. 272). Bøkene hans er fulle av referanser til andre kunstformer og han lot flere ganger inspirasjonskilden være helt eksplisitt ved for eksempel, som i *Søppelsolen*, å

titulere lyrikk med den musikalske betegnelsen *suites*. Også i *Avløsning* kan vi i komposisjonen se prinsipper som minner om musikk, som kanskje er repetisjonens og variasjonens kunstform *par excellence*. Ta Mozarts symfonier som eksempel med sine vanvittige formstrukturer i symmetriske, speilvendte, oppbrutte bifurkasjoner av motivblokker, eller bare tenk på den kulturelle betydningen av symfoni som den ultimate komposisjon. Alle passasjene eller avsnittene i *Avløsning* utgjør et komplisert nettverk av motiver, assosiasjoner, relasjoner, hverdagen og dens unntak, satt i relieff til ulike livsfaser. Til sammen utgjør de en særegen intratekst under én unik språkdrakt. Vi kan snakke analytisk om 149 deler ikke kun fordi de er isolert typografisk, men også fordi de har en indre likhet til hverandre.

Innledningsvis og generelt kan vi si at de i all hovedsak har to komponenter som settes i spill gjennom ulike fortellergrep: subjektets kognitive (u)frihet og dets romlige omgivelser; sansningens friksjon. Forholdet mellom disse to komponentene er vekslende gjennom hele romanen, men dynamikken mellom dem konstituerer alltid en forgrunn og en bakgrunn som to lag som gnisser mot hverandre. Ta dette utdraget som eksempel:

Det arbeides i døgnkontinuerlige skift der, ovner som ikke må bli kalde, antagelig: den brune røyken velter opp i vårluften. Du har sett den gigantiske portalkranen senke magneten mot en veritabel gravrøys av skrapjern. Bestående av alskens ubestemmelig, forvridd metall, gamle maskiner, bilvrak (og du faller i tanker, et par sekunder, om at bilen du nå sitter i har prinsipielle muligheter for å ende i nettopp den haugen av skrapjern) (...) (Ulven, 1993, s. 84)

På ett nivå blandes beskrivelsen av noe som fanger subjektets oppmerksomhet med dets videre innlevelse i og antagelser om hva som persiperes. På ett annet, mer abstrakt, nivå overføres de voldelige kreftene i hva som persiperes til en modallogisk tankerekke som parafraseres av fortelleren der subjektet ser utover det umiddelbare og mot sine omgivers kontingente eksistens. Det trivielle og hverdagslige i denne bilpassasjerens skue og betraktning (etter hukommelsen), legges, utover avsnittet, lag på lag i en omhyggelig skildring av geometrien, fargene og prosessen i støperiet. Det hele kulminerer i et av de fortellermessige unntakene i romanen, der fortelleren tydelig markerer avstand fra duet – tilsynelatende i ren fortellerglede og ironi:

(...) hadde du vært mer fantasifull og mer poetisk anlagt enn du faktisk er, kunne du sammenlignet det med en nedsenkning av døde sjeler (bitene med skrot) i purgatoriet (støperihallen), hvorfra de med tiden ville vende tilbake i fornyet og forvandlet (lutret) form, men denne gammelmodige og forlorne symboliseringen faller deg ikke inn. (Ulven, 1993, s. 86)

Dette er for øvrig også avslutningen på det forrige sitatets begynnende setning som går godt over én side. Her blir omgivelsenes estetiske kvaliteter i økende grad satt inn i et spill med bilder og assosiasjoner, helt til fortellerstemmen når en religiøs symbolisering. Vi kan si at fortellerens bildebegjær driver dette avsnittet mot en fullført bevegelse der forgrunnen og bakgrunnen inngår i et koreografert skyggespill. Vi kan også legge merke til at den ironiske distansen likevel ikke er veldig stor, da negasjonen også har duet som omdreiningspunkt og underbygger således også subjektets fremtreden. For det er i friksjonen mellom forgrunn og bakgrunn, i mellomrommet mellom fantasi og verdens materielle overflate at vi ser konturene av et subjekt.

Alle avsnittene har selvstendige anslag, i den forstand at de begynner en ny bevegelse, selv om de som regel viderefører elementer fra det foregående. De begynner også gjerne midt i en tankerekke, et resonnement eller en beskrivelse. Vi blir dermed alltid kastet abrupt inn i språket, et aspekt som er med på å forsterke den visuelle rytmen og vice versa. Alle passasjene har en slags enhet, men det labyrintiske preget ved Ulvens språk gjør at forståelsen nesten alltid blir utsatt frem til det igjen skjer et brudd; orienteringen om tid og sted, hvilket subjekt og hva det er involvert i er like før gjennomført før situasjonen igjen er en annen. Avsnittene begynner altså alltid midt i noe og vokser seg ut fra et komplisert sentrum (eller hjørne?). Her er vi igjen inne på det komposisjonelle nivået som utgjøres av de 149 avsnittene og deres intratekstuelle samspill. Avsnittene er konstruert som deiktiske matriser hvorigjennom fortelleren leder oss gjennom irrganger, og dette har de til felles: en langsom orientering konstitueres perspektivistisk; 149 deiktiske matriser som realiseres i ulike variasjoner.

1.3 Resepsjon

Ulven-resepsjonen i Norge har flere sider. Det er skrevet mange avisartikler, og en rekke tidsskriftartikler, blant annet i *Vinduet*, *Perifraser* og særlig i *Vagant* som også viet et eget nummer til Ulven. Det er også skrevet en håndfull masteroppgaver ved norske universiteter, med ulike innfallsvinkler til forskjellig verk, men med hovedvekt på kortprosaen. Kanskje i sentrum av resepsjonen er tre bøker: *Skjelett og hjerte: En bok om Tor Ulven* av Torun Borge og Henning Hagerup fra 1999, antologien *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, redigert av Ole Karlsen fra 2003, og doktoravhandlingen til Janike Kampevold Larsen *Materielle*

variasjoner: Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap fra 2007. Jeg ønsker at dette arbeidet skal være et bidrag til den norske Ulven-resepsjonen, så vi skal derfor se kort over hvordan det forholder seg til den mottakelsen som allerede foreligger.

Det er skrevet én annen masteroppgave om *Avløsning* ved Universitetet i Oslo: *Mørkets øyeblikk: En lesning av Tor Ulvens roman Avløsning*, av Asbjørn Stenmark fra 1999. Den er etter mine begreper et interessant og grundig arbeid, men den har en annen innfallsvinkel enn min egen. Man kan kanskje karakterisere den som en eksistensialistisk lesning, uten at det er dekkende. Den utvikler og benytter seg i stor grad av et begrepsapparat som settes sammen fra Arthur Schopenhauer og Georges Bataille. Jeg vil ikke gå ut å kritisere denne lesningen, for jeg har ikke anledning til å gå inn på den i detalj underveis, og argumentasjonen er svært omhyggelig oppbygd. Jeg ønsker derfor ikke å si så mye annet om disse to oppgavens forhold til hverandre, annet enn at de forhåpentligvis kan leses som komplementære, da ingen av dem vil kunne tømme romanen for dens innhold.

Hva gjelder de to største verkene i resepsjonen, boken til Borge og Hagerup og avhandlingen til Larsen, så er begge lesninger av, og innfallsvinkler til, forfatterskapet som helhet. Det står imidlertid påfallende lite om *Avløsning* i begge bøkene; de trekker bare ut enkelte passasjer underveis for å understøtte behandlingen av større motiv- og temakretser i korpuset. Diskrepansen mellom deres undersøkelser og mine kan også komme av at det er vidt forskjellige metoder som anvendes, og i den sammenheng ønsker jeg å fremsette en kritikk, og et forsvar for mitt eget arbeid.

Ved at å se på forfatterskapet som helhet, uten at de alltid støtter seg på analyser av enkeltverkene, så blir det kanskje ekstra viktig å spørre seg hva slags undersøkelse de bedriver. I min egen lesning så har det alltid vært enkeltverkernes intratekst og komposisjon som har forbauset og forbløffet meg i lesningen, og jeg synes at dette til en viss grad faller bort i studiene av forfatterskapet som helhet. Dette til tross for at jeg også har glede av disse studiene, og at de artikulere mange interessante sammenhenger både i forfatterskapet, og i enkeltverk. Konstateringen av motivfellesskap og tematiske anslag i flere av tekstene kan imidlertid forsømme den enkelte teksts indre forskjell (eller individualitet/identitet), og i verste fall redusere kompleksiteten i forfatterskapets mangslungne virkelighet. Begge monografiene kommenterer på en spesiell tekstpassasje i *Avløsning*, som vi skal behandle i lengde senere i oppgaven, og den kan derfor tjene som et eksempel også i dette henseende.

Hoel og Hagerup kaller den for et «Et solfylt tekststed (...)» (Borge & Hagerup, 1999, s. 84), som et av flere underspilte eksempler på at livsvilkårene i tekstene til Ulven ikke er fult

så dystre som mange skal ha hatt det til. Larsen kommenterer på dette under headeren «Lysten ved materien» (Larsen, 2007, s. 160) der hun understreker at skjønnheten i denne passasjen er et operativt nivå i teksten selv, og ikke hva den handler *om*. Videre skriver hun at teksten «(...) ikke selv kaster lys over noe, men derimot utfoldes som et sted der sansning skjer (...)» (Larsen, 2007, s. 161). Dette er beskrivelser jeg sympatiserer med, selv om jeg ikke vet hva slags skjønnhet det her er snakk om.

Jeg må uttrykke dissens når hun kommenterer mer konkret på teksten: «Men i tekstens linearitet og kanskje også i det erfaringsmessige hendelsesforløpet, har tekstens jeg en følelse av å være *i* verden, samtidig som verden, som varme og energi er i ham. (...) Virkeligheten fremtrer som allerede formet, og jegets blikk på den i ettertid får preg av kunstkommentaren» (Larsen, 2007, s. 162). Min første innsigelse er at tekstplasseringen ikke har noe «jeg», noe som er helt essensielt for min lesning av den. En annen innsigelse angår skillet mellom tekstens linearitet og et erfaringsmessig hendelsesforløp som to ulike ting. En tredje innsigelse henger sammen med den andre, og går på hvordan hun konseptualiserer erindring eller fortidig verbal modalitet som distanse. En siste innsigelse, som henger sammen med de tre øvrige, er at hun her ikke skiller mellom tekstsubjektet og fortellerinstansen. Disse unnlattelsene gjør det umulig å si noe særlig om hva slags status dette tekstfragmentet har i *Avløsning*. Spørsmålet blir da: hvordan kan man så trekke ut et slikt avsnitt fra en roman og fritt sette det inn i andre sammenhenger fra forfatterskapet uten å gjøre vold mot begge deler?

I mine øyne kan denne metoden ha gjort seg gjeldende som en søken etter fragmentets mening – en størrelse Ulven lekte mye med – som leder til at man leser hele forfatterskapet som et *fragmentarium*. Det som imidlertid forbigås her er at kun én av utgivelsene til Ulven hadde undertittelen *fragmentarium*, og det var hans første prosasamling, *Gravgaver*, fra 1988.

De bedriver en form for stilistikk ved å studere forfatterskapet som helhet, uten at de bruker stilbegrepet på denne måten. De formaliserer med lingvistiske kategorier for å utheve idiomene i teksten, og kobler så gjerne dette til filosofiske begrep som *væren*, som så speiles tilbake i hvordan Ulvens tekster produserer effekter som ligner på disse. Men det er noe merkelig uforløst ved dette. Mitt arbeid er et forsøk på å ta Ulven som en forfatter (eller komponist) i modernismens (og kanskje barokkens) tradisjon. Valget av Deleuze som teoretisk alibi er også gjort på bakgrunn av denne pretensjonen; for den enorme begrepslige verktøykassen denne kunstfilosofien inneholder, og nettopp for hans arbeid med moderne og barokk kunst.

2. Metode

Å opprette en forskningsmessig relasjon til et objekt fordrer en metode. Metode går imidlertid hånd i hånd med teori. Jeg skal ikke skrive en vitenskapens genealogi, og forsøker derfor heller å fremsette disse forbindelsene i arbeidets format. Både i naturvitenskap og i humaniora fordrer alt av vitenskapelige pretensjoner en metodisk refleksivitet, altså at man fører argumentasjonen gjennom flere ledd og nivåer. Det fordrer også en form for introspeksjon, og denne er kanskje særlig problematisk i humaniora siden man ikke har skrevet matematikk for menneskets åndsliv. Som vi skal se i dette kapitlet, så utgjør dette et sentralt problem ved stilistiske studier, og kanskje ved alle typer arbeid som kan karakteriseres under kvalitative studier.

Første setningen i *Avløsning* har 111 ord og avsluttes med det 18. skilletegnet. Første setningen i bokens fjerde avsnitt består av ett ord: «Nei.». Dette er kun telling, men det illustrerer likevel et ortografisk spenn vi gjerne kun opplever i skjønnlitteraturen. Syntaksen er nesten alltid allerede i ferd med å forskyves av tid og rom, som om den hopper inn og ut av ulike rytmer, alltid i ferd med å bli noe annet, i en annen tid og på et annet sted. Det er som om dette språket aldri hviler; sjeldent kan man slappe av i en konvensjonell grammatisk rytme i Ulvens prosa som til tider har flere irrganger enn lyrikken. I mitt forsøk på å konseptualisere dette språket har jeg henvendt meg til en visse forgreining av litteraturfaget: stilistikken.

2.1 Stil og stilistikk

Ordet stil stammer fra det latinske *stilus*, og refererer til en griffel, altså et gammelt skriveredskap. Stil fungerer i dag som en slags samlebetegnelse for den språklige uttrykksformen i en tekst, og stilistikken (det systematiske studiet av stil) har utviklet seg gjennom mange forgreininger fra den klassiske retorikkens *elocutio* (Loethe, Refsum, & Solberg, 2007). Vi omgås altså ikke enhetlige eller stivnede størrelser. Jeg anser dette som konseptuelle verktøy for å sette studieobjekter på begrep, samt en forutsetning for å kommunisere med fagfeller. Derfor vil jeg bruke litt tid på å plassere denne oppgaven i en faglig kontekst.

Selv om vi har det moderne ordet stil fra latin, så diskuterte også grekerne stilistiske aspekter ved språk gjennom andre termer. Her, som så mange andre steder, kan vi utlegge to ulike paradigmer fra Platon og Aristoteles. Hos Platon er forestillingen om tanken og formens enhet helt sentral, og stilen oppstår først når tanken finner sin essensielle form; det er altså noen uttrykksformer som har stil og andre som ikke har det. Hos Aristoteles er i stedet essensen et produkt av de elementene som finnes og virker i teksten, og det finnes følgelig like mange stiler som det finnes ulike skrivemåter. Dette stilbegrepet har avlet mange kategorier eller stil-benevnelser, og Jakob Lothe (2007) gir flere eksempler i dette henseende: 1) individualstil, som karakteristiske eller emneavhengige trekk ved en forfatter (kafkask stil), 2) stilbenevnelser fra en spesiell tid eller epoke som klassisk, barokk, osv., 3) mediets påvirkning, da eksempelvis det er uunngåelige stilistiske forskjeller mellom to språk, 4) kategorisering etter hvordan emnet påvirker stil i for eksempel tragedie eller komedie, 5) stiltendenser som er geografiske, eksempelvis urban stil. Sistnevnte finner vi også i den klassiske retorikken der ulike stiler ble klassifisert etter sted, med sine egne grupper av dialekter, idiomer, metaforer og myter som influerte stilen (altså en lokal stil; en territorial ekspressivitet). Det er derfor også mulig å spore utviklingen av en normativ versus en deskriptiv stilistikk

Stilistikken har hentet begreper og metoder fra ulike disipliner, og da særlig fra lingvistikken, og bør kanskje tenkes som en samling ulike tilnæringsmåter til tekst, og iallfall ikke som noen enhetlig metode. Stilanalysen kan fokusere på for eksempel ordforråd, billedbruk, klanglige og rytmiske elementer eller syntaks, i følge Christian Refsum (2007). Skjematisk kan man dele stilistikkens utvikling i litteraturvitenskapen de siste hundre årene i to retninger. Den ene er den allmenne stilistikken som studerte språkets allmenne uttrykksmuligheter på en systematisk måte. Denne forbindes med Genève-skolen der Ferdinand de Saussures arbeider har vært viktige. Den andre retningen, med base i Tyskland, var mer litterært orientert der Leo Spitzers analyser har fått stor betydning. Begge disse linjene har utviklet seg langt videre, og det er heller ikke noe annet enn en historisk skillelinje.

2.1.1 Stil-analyse som inngang til empirien

Leo Spitzers *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, er et arbeid i krysningspunktet mellom lingvistikk og litteraturhistorie. Disse studiene er sensitive både for syntaktiske finurligheter så vel som intertekstuelle forbindelser, og setter slike størrelser i

sammenheng gjennom klassiske hermeneutiske refleksjons-mekanismer som den filologiske sirkel. Boken åpner med en etymologisk redegjørelse der det metodiske arbeidet for verifisering av forbindelseslinjer står sentralt. Dette går ut på å kryssjekke ordfunn med så mye relevant materiale som mulig, for dermed å unngå språklig dissonans og sikre språklig (semantisk/fonetisk) harmoni. Innledningen illustrerer altså hvordan man kan arbeide metodisk med språklige avvik. Spitzer understreker at hans arbeider ikke baserer seg på noen regulær metode man skulle kunne destillere, men det er likevel er flere anvendelige metodiske anslag å finne i disse essayene.

«In my reading of modern French novels, I had acquired the habit of underlining expressions which struck me as aberrant from general usage, and it often happened that the underlined passages, taken together, seemed to offer a certain consistency.» (Spitzer, 1967, s. 11). Et anslag til stil-analysen kan altså være å utheve avvikende eller påfallende uttrykksmåter. Spitzer forteller også om hvordan han tidligere har avansert fra slike observasjoner. Der disse uttrykksmåtene lar seg sammenfatte i en kognitiv bevegelse, eller et tankemønster, har Spitzer identifisert de med et psykologisk *etymon*, eller stamord, som for eksempel kan referere til en holdning eller en positur det litterære befester overfor en sosio-kulturell kontekst. Herfra kan man jobbe seg tilbake inn i verket igjen, for eksempel med en hypotese om litteraturens samtid som man kan utforske mot teksten, og slik etablere en hermeneutisk sirkelbevegelse mellom teser og empiriske utdrag. For å kategorisere: dette skal først og fremst være en induktiv metode, men hypotetisk-deduktive elementer spiller også en viktig rolle.

Det er en lignende oppmerksomhet for det språklige idiomet jeg ønsker å ta med meg fra Leo Spitzers arbeider. Det metodiske grepet fordrer dermed en teoretisk bevissthet om f.eks. syntagmatiske relasjoner. Jeg kommer imidlertid ikke til å koble dette til åndsfenomener i Ulvens samtid, eller et psykologisk *etymon*, men forsøke å holde dynamikken i oppgaven til vekslingen mellom teksten i *Avløsning* og et teoretisk-refleksivt nivå.

2.1.2 Stil-analyse som metodisk tautologi

Stilistikken har også blitt kraftig kritisert i litteraturfaget. Jeg ønsker å ta med biter av denne kritikken, både fordi jeg sympatiserer med argumentene, og fordi jeg mener det beriker stilbegrepet. Stanley Fish åpner essayet «What is Stylistics and Why are They Saying Such

Terrible Things About It?», fra *Is There a Text in This Class?* (1980), med å vise til en annonse for en drømmetydningsbok titulert *How to Interpret Your Own Dreams (In One Minute or Less)*. Drømmebokens omslag er pyntet med proklamasjoner som befester boken som nøkkelholderen til 583 drømmetemaer med 1442 tolkninger. Den uhyggelig naiviteten i denne metodikken, sett fra et vitenskapskritisk blikk, er selvsagt assosiasjonen Fishs ønsker å sette i forbindelse med kritikken av kvantitative studier i stilistikk. Slike studier går blant annet ut på å analysere og systematisere ortografiske tendenser hos en forfatter eller et verk, og så sette tendensene i forbindelse med andre størrelser som for eksempel en forfatters psyke. Jeg ønsker å ta noen Av Spitzers råd til følge i denne oppgaven, derfor er Fish poengterte metodekritikk interessant.

Én av lastene i fagområdet, mener Fish, er å kamuflere formaliseringer som analytiske funn med bestemte betydninger: «(...) the establishing of an inventory in which formal items will be linked in a fixed relationship to semantic and psychological values.», altså: «that these syntactic preferences correlate with habits of meaning» (Fish, 1980, s. 75). Fish kritiserer blant andre Richard Ohmann og Louis Milic – stilistikere og lingvister med orientering fra generativ grammatikk – for å haste frem en korrelasjon mellom syntaks og konseptuell orientering. Fish ser dette som symptomatisk, og viser hvordan de flere steder innrømmer å hoppe bukk over premisene for sine konklusjoner, for så likevel å rettferdiggjøre metoden ved å hengi seg til troen på at det empiriske materialet vil akkumulere med tiden, og at tesene fortsatt vil holde.

Fishs kanskje viktigste metodekritiske poeng er at «(...) the search for a paradigm of formal significances is a futile one.» (Fish, 1980, s. 77), slik at vi må tenke at all formalisering av litterære kvaliteter og språklige effekter fordrer en metodisk stringens som i det store og hele har vært fraværende. Man kan nok rettmessig si at i det i litteraturvitenskapen ofte har vært anvendt teoretiske og formaliserende verktøy – blant annet i stilistikken, formalismen og strukturalismen – i tautologiske bevegelser fra et teoretisk nivå til en tekst som så fungerer som lite mer enn et speil for det formale. Jeg er selvsagt enig med Fishs i at det ikke kan finnes noe encyklopedisk teorinivå der elementer og variasjoner allerede har fiksert betydning eller funksjon. Litterære tekster er ikke puslespill; drømmer kan ikke tilskrives verbal mening gjennom å sette sammen brikker av «ready-made» mening (noe Freud for øvrig også var den første til å latterliggjøre i sin *Drømmetydning*); vi må vokte oss vel når vi formaliserer.

Fish tar så til forsvar for en ny stilistikk «(...) an «affective» stylistics.» (Fish, 1980, s. 91), som i stedet for å postulere en objektiv formell virkelighet bak litterære verk, heller

bruker disse konseptuelle verktøyene i et forsøk på å artikulere hva leseren selv gjør når han observerer en spesiell syntaks eller et grammatisk mønster – altså når han observerer et stilelement. Fish mener dette til syvende og sist har å gjøre med et menneskesyn; hvorvidt vi passive mottakere av objektiv kunnskap som vi kun skal dechiffere, eller om vi alltid er aktive og kreative skapere av det erfaringsområdet hvorigjennom personlig kunnskap flyter.

I stilistikken har altså formelle mønstre («formal patterns») et arbitrært forhold til fortolkning. I «What is Stylistics and Why are They Saying Such Terrible Things About It? Part-II» (Fish, 1979), så argumenterer Fish for at formelle mønstre alltid allerede er fortolkning. De er ikke i teksten, men i leseren. Fishs poeng er at stilistikkens lingvistiske observasjonsevne først og fremst er en evne til å artikulere hvordan lesere konseptualiserer språklige mønstre de selv oppfatter i møtet med en tekst.

2.2 Deleuze for et nytt stilbegrep

Den danske litteraturforskeren Carsten Meiner har flere arbeider om stilistikk i nyere tid, blant annet monografien *Spejlets tale: Stilistisk fornuftskritikk fra Kant til Barthes*. Artikkelen «Deleuze and the Question of Style» (1998), er et interessant arbeid å sette i forbindelse med denne oppgaven av særlig to årsaker. Den ene er at han uthever de samme problemene som Fish gjør, men peiler ut andre utviklingsmuligheter for stilistikken. Den andre er at Meiner påbegynner en videreutvikling av stilbegrepet til Gilles Deleuze. Disse to momentene henger tett sammen, og gjør Meiners artikkel til et viktig referansepunkt for mitt prosjekt.

Meiners konseptualisering og problematisering av stilbegrepet foretas i en langt større kontekst enn hva som vanligvis gjøres. Ved å benytte seg av denne inngangen til problematikken, så mener jeg han vinner mye i tilnærmingen til flere grunnlagsproblemer i stilistikken, som vi kort har gjort oss bekjent med ovenfor. Dette gjør han gjennom en omstendig lesning av Deleuzes tenkning om stil, og alle konseptuelle problemene begrepet byr på, noe man må ta på alvor hvis begrepet skal kunne utvikles.

Han innleder artikkelen med en generell kritikk av begrepets anvendeshistorie: «In a suprisingly general way poetics, from say Aristotle to Riffaterre, has endowed the concept of style with one single function: that of identifying the individuality of texts.» (Meiner, 1998, s. 157). Fish kritiserer særlig to viktige metodiske problemer i stilistikken. Han eksponerer disse problemene ved å se på hvordan stilanalyser etablerer forholdet mellom lingvistikken

som metaspråk, og den litterære teksten. Første del av kritikken avslører hvordan formelle mønstre har et arbitrært forhold til hvordan de anvendes i fortolkningsarbeidet, den andre hevder at disse formelle mønstrene uansett ikke er annet enn konseptualiseringer/forståelsesstrategier hos leseren. Meiner ser det ikke helt ulikt, men fra en annen innfallsvinkel:

Whether the concept of style has been created by subjecting style to a syntactical analysis revealing in what way the specific style belongs to a grammatical typology or has been created with reference to the idiosyncratic genius of the author or of the epoch in question, the same difficulty arises. Style obtains its scientific signification as a deviation from the identity of an *a priori* form and obtains its functionality as a function of the space separating the specific style from the *a priori* form—whether a system of grammatical rules or a psychological model of genius. This is the case for all attempts at conceptualizing style. (Meiner, 1998, s. 157-158)

Meiner mener det gjelder hele stilistikkens historie, og refererer til viktige skikkelser i nyere tid som Spitzer, Riffaterre, Eco og Barthes. «The problem thus haunting stylistics (...) could be formulated in the following way: how do we create a concept which can identify the specific individualities of texts without reducing those to deviations from the stable identity of another form.» (Meiner, 1998, s. 158). Fishs kritikk angår hvordan stilistikkens metoder genererer ugyldige funn, mens Meiner ser etter en vei ut gjennom et nytt stilbegrep som ikke befester stil som avvik fra en ekstern norm – altså frigjøre stilistikken fra lingvistikkens skjematiseringer.

Stilbegrepet opptrer, som vi også skal komme tilbake til, i forskjellige kontekster i Deleuzes arbeider. Meiner nevner, blant annet, stil som syntaktisk fenomen, som en modalitet av livet, som destabilisering av subjektet, som en forutsetning for kunstverk, som konseptets bevegelse i filosofien. Han viser også Meiner til *Variations* av Jean-Clet Martin, som et forsøk på å systematisere disse ulike sammenhengene. Meiner foreslår å se Deleuzes stilbegrep i sammenheng med immanensplanet slik det beskrives i *What is Philosophy?*: som en strukturering av tankens bevegelser mellom det empiriske og det transcendentale. «Style would be a question of the organization of thought in general (...)» (Meiner, 1998, s. 163). Meiner utdyper dette ved å vise til Deleuzes Platon-kritikk. Platons ontologiske system skiller de transcendentale ideene fra deres empiriske kopier på flere forskjellige nivåer. Selv om ideene har ontologisk prioritet, så er forholdet til kopiene basert på identitet; det er en indre likhet mellom ideene og kopiene. Det finnes imidlertid kopier som ikke ligner ideene, og disse kaller Platon for *simulacra*. Hos Platon er disse kopiene subversive og korrupperende da de gjennom sin ikke-likhet med ideene leder tanken vekk fra tingenes essens. «A

simulacrum is the place where heterogeneous and contradictory elements assemble to form an illogical and unpredictable entity.» (Meiner, 1998, s. 164). Det sentrale for Deleuze her, som Meiner sier, er at simulacra, ved å tvinge tanken til å overskride dens representasjonelle grenser, utfordrer en kantiansk oppfatning av tenkning. Hos Kant er forståelsens enhet det som gjør persepsjonen av et objekt mulig ved at sansningen kobles til forståelsen, noe som lar oss sanse, huske eller forestille oss dette objektet som det samme objektet *over tid*. Simulacra integrerer imidlertid elementer som ikke kan representeres av forståelsens enhet i det transcendentale subjekt, men som heller tvinger et av fakultetene (tankens modi) til sin yttergrense. For Deleuze er simulakraet et bevis på at det sanselige ikke bare er noe med en *a posteriori* forskjell, men det at sanselige faktisk inneholder en *a priori* forskjell som kommer før den representasjonelle akten. På bakgrunn av muligheten for å konseptualisere estetiske objekter med en slik destabilisert identitet, så foreslår Meiner en ny stilistikk. Denne kan funderes på en konseptualisering av forskjell som griper immanente forskjeller i problematiske objekter, eller simulacra, og samtidig viser hvordan de forstyrrer forståelsens enhet og forvrenger den representative tankeakten.

Forholdet mellom det transcendentale og det empiriske, finnes i en lignende form hos Deleuze, men da begrepsliggjort som det aktuelle og det virtuelle. Det virtuelle er hos Deleuze en metastabil struktur som består av rene differensielle relasjoner som eksisterer som tendenser og ideelle komplekser, noe som gjør det både strukturert og samtidig til det som genererer kraften som betinger aktualiseringen av de problematiske objektene. Passasjen fra virtuell differensiering til aktuell differensiering impliserer en ikke-likhet: det aktuelle kan kun ligne det virtuelle ved å differensiere seg selv, forklarer Meiner.

Meiner foreslår å forstå stil som noe som aktualiserer et bilde av tanken, gjennom lingvistiske, figurale og narrative former. Her er stil en dimensjon ved tanken og ikke et avvik fra dens gitte former/normer. Her er bildet av tanken («image of thought») et bilde av hvordan den håndterer en idé som per definisjon er problematisk; det er et bilde på måten tanken strever med en ide, sier Meiner. «It is the style that actualizes the shock between idea and thought by presenting it in a formal textual context in no way rendering the notion of deviation, for example new forms, rare tropes, strange narratives, pertinent for the discussions on style.» (Meiner, 1998, s. 168-169).

Hva Meiner foreslår som «(...) the virtual stylistics of Deleuze.» (Meiner, 1998, s. 172), ville innebære en radikal ny måte å studere språk på sett i forhold til hvordan tradisjonell stilistikk har gått frem: «Style is in language but opposed to the conception of

language making style a function of syntax, of figurality of narrativity. On the contrary style is the naturalistic or cleansing aspect of language, dissolving its imaginary typologies, its syntactic invariables and rinsing from it all sorts of linguistic customs and norms covering it.» (Meiner, 1998, s. 171).

3. Teori

I denne oppgaven ønsker jeg forsøksvis å ta Carsten Meiners artikkel som et anslag til en måte å utvikle og konseptualisere stil på i arbeidet med litteratur. Det er skrevet mye om Deleuze og litteratur, men ikke fullt så mye om stil, og man finner enda mindre av teorien aktualisert på litteratur. Det er heller ikke anledning til å gjennomgå alt dette uten at det ville skvist ut selve lesningen og gjort oppgaven nesten utelukkende teoretisk. Jeg vil derfor anstrenge meg ekstra mye for å utdype betingelsene for den lesemåten jeg argumenterer for underveis. Jeg har valgt å skille ut brorparten av det teoretiske materialet i her, slik at lesningen av *Avløsning* vil bli mer konsentrert, og heller bruke dette kapittelet som et referansepunkt i lesningen, selv om det også vil være en del teoretisk refleksjon der. Det krever en utlegning av viktige konsepter og begreper fra Deleuze, samt en sammenstilling av dem for å mobilisere de metodiske verktøyene, og å klargjøre hvordan jeg har tenkt å anvende dem. Jeg har derfor valgt å gjøre den teoretiske diskusjonen med *Proust and Signs*¹ som omdreiningspunkt. Boken kom først i 1964, mens Deleuze fortsatt utviklet noen av sine kjernebegreper som forskjell og repetisjon, men ble tilføyd en ny del i 1972 etter at han innledet sitt samarbeid med psykoanalytiker, filosof og semiotiker Felix Guattari. Boken er derfor rik på begreper og innfallsvinkler fra hele Deleuzes virksomhet, anvendt på litteratur, men den er først og fremst en lesning av en av de mest monumentale romanverkene i det 20. århundre: Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*. Valget av Deleuze som teoretisk fundament er også gjort på bakgrunn av koblingen mellom litteraturen og livet som dette korpuset hele tiden insisterer på.

3.1 Narrasjon og tid; Proust og tegn

Vi vil derfor gjøre en tilpasset lesning av *Proust and Signs*, for å se på hvordan den arbeider med viktige størrelser som tegn og erindring, forskjell og stil, men igjen: særlig for å utdype en sjangerhistorisk problematikk ved romanen. Både fordi *På sporet av den tapte tid* kan ses på som en slags proto-roman fra modernismen og utover, og fordi Deleuze, uten referanse for øvrig, går langt i å følge Lukács i hans formforståelse av romanen, og særlig dens forhold til

¹ Jeg har konferert med den danske oversettelsen fra 2003, i et forsøk på å fornorske språket.

tid. Vi kan minne om Lukács' teser om romankunsten som en dialektisk bevegelse mellom subjektivitetens konstitusjon og det problematiske individs reise til seg selv; biografien som en matrise i romanen, og kunstens besvarelse av livets spørsmål. Deleuze leser Prousts roman som en forfatters reise i tegnenes verden, og dennes forhold til tid.

Proust-lesningen står selvsagt ikke for noen egen metode som kan destilleres og anvendes andre steder. Den tilhører også en annen diskurs: Deleuze mente han gjorde filosofi også i disse arbeidene. Vi vil derfor heller forsøke å lære og å utvikle dette videre i den sammenhengen vi selv tilhører.

3.1.1 Hukommelse og tegn: læretid

Deleuze leser Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* som et narrativ om en læretid, eller en fortelling om en forfatters læretid og studie av tegn. Lesningen bryter med store deler av Proust-resepsjonen ved å se på erindring og hukommelse som et redskap i en lære som overskrider dem både i sitt mål og i sine prinsipper: «Proust's work is based not on the exposition of memory, but on the apprenticeship to signs.» (Deleuze, 2000a, s. 4).

Innledningsvis kan vi si at det er en enorm forskjell i disse to ulike måtene å oppfatte bokens protagonist på; som vendt bakover i tid, eller forover i tid. Det har også med holdningen overfor omgivelsene *over tid*: «Learning is essentially concerned with signs. Signs are the object of a temporal apprenticeship, not of an abstract knowledge.» (Deleuze, 2000a, s. 4). Å gjøre seg til lærling i et av flere felt er en innstilling overfor noe, slik at man betrakter det som om det avgir tegn som kan tolkes: «One becomes a carpenter only by becoming sensitive to the signs of wood, a physician by becoming sensitive to the signs of disease.» (Deleuze, 2000a, s. 4)

Madeleinekaken har nærmest blitt et eget begrep for ufrivillig hukommelse og subjektiv assosiasjon etter å ha vært i sentrum for utallige fortolkninger av Prousts roman. Deleuze kategoriserer den som én av fire typer tegn. Den første typen er verdslige tegn («worldly signs»), som Deleuze karakteriserer som stedfortredende for en handling eller en tanke, og tilhører den sosiale virkeligheten og etiketten. Eksempelvis sier han om Madame de Guermantes: «She does not act for her friends, she does not think with them, she makes signs to them.» (Deleuze, 2000a, s. 6). Andre typen er kjærlighetens tegn som virker mellom en elsker og en elsket: «To fall in love is to individualize someone by the signs he bears or emits. (...) The beloved expresses a possible world unknown to us, implying, enveloping,

imprisoning a world that must be deciphered, that is, interpreted.» (Deleuze, 2000a, s. 7). Disse tegnene bærer også i seg kjærlighetens motsigelse, sier Deleuze, for forståelsen av disse tegnene avdekker verdener i den elskede som har tatt form uten elskerens, hvori hun/han følgelig kun er et objekt lik andre objekter, altså ikke unik. Anstrengelsen for å forstå de tegnene den elskede uttrykker sin kjærlighet gjennom blir den samme som avslører at de inneholder spor av andre; en logikk som viser Prousts idé om sjalusiens autonomi: «The first law of love is subjective: subjectively, jealousy is deeper than love, it contains love's truth. (...) It is the destination of love, its finality.» (Deleuze, 2000a, s. 9). Kjærlighetens tegn er således bedragerske, og de angår kun subjektet ved å skjule hva de uttrykker. Den tredje verden av tegn utgjøres av sanselige inntrykk og kvaliteter, og det er under denne kategorien vi finner madeleinekaken. Disse henviser ut over seg selv, som om den umiddelbart erfarte kvaliteten ved tegnet ikke tilhører objektet som midlertidig avgir den. De fremtrer derfor som noe som er innviklet, og noe som derfor må utvikles: «(...) like a tiny Japanese paper that opens under water and releases the captive form.» (Deleuze, 2000a, s. 11), noe som har tre faser: forbløffelse, søken etter meningen bak tegnet, og til slutt avdekkingen av denne, eksempelvis Combray i relasjon til madeleinekaken. Deleuze presiserer også her at de går utover både subjektiv assosiasjonsriktighet og hukommelse, som midler i en undersøkelse, for, i tilfellet madeleinekaken, å fremkalle Combray i sin essens. Sanselige inntrykk og kvaliteter er likevel materielle og derfor flyktige, og kun i den fjerde typen tegn blir essenser dematerialisert, og dermed gjort autonome og selvbevarende. Kunsten utgjør den fjerde verden av tegn som finner sin mening i en ideell essens. Disse reagerer på alle de andre verdenene og særlig på de sanselige tegnene, som vi gjennom kunsten forstår at allerede refererer til en ideell essens, og det er slik madeleinekaken får sin mening. Alle tegnene konvergerer i kunsten, sier Deleuze, for «At the deepest level, the essential is in the signs of art.» (Deleuze, 2000a, s. 14).

«The search for lost time is in fact a search for truth. If called a search for time, it is only to the degree that truth has an essential relationship to time.» (Deleuze, 2000a, s. 15). Å søke sannheten er å tolke, eller å dechiffrere, men denne prosessen identifiseres med eksplikasjonen og utviklingen av tegnet selv, og er følgelig alltid temporal, slik at sannheten er tidens sannhet. Deleuze skiller i den forbindelse mellom fire temporale strukturer i Prousts roman, alle med sin egen sannhet, deri alle typer tegn inngår i flere temporale linjer, selv om hver tegntype har én temporal struktur nært knyttet til seg.

Den første temporale strukturen er tid som passerer, eller forgangen tid («Time which passes») og er en form for tapt tid («lost time (*temps perdu*)»). Denne fremtrer hovedsakelig gjennom endringen av verdslige tegn, som fysisk nedbrytning og forfall av kropper. En annen form for tapt tid er tiden man mister («the time one loses»), og er den bortkastede tiden på verdslige distraksjoner som mislykkede kjærlighetsforhold og ettergivenhet for trivielle sanselige gleder som for eksempel en madeleinekake. En tredje form for tid er tiden man gjenvinner («the time one regains» (*le temps qu'on retrouve*)), og er en tid som kun oppfattes av intellektet. Denne intellektets anstrengelse transformerer den tapte tiden gjennom retrospektiv analyse og finner generelle lover i det trivielle, mening i det bortkastede og Combray i madeleinekaken. Den fjerde typen tid er den absolutte tiden i kunsten eller tiden man gjenvinner («time regained (*le temps retrouvé*)»).

Disse fire tegntypene utvikles av læregutten gjennom disse temporale strukturene, noe som utgjør en egen rytme av skuffelse og forvirring i romanen. Deleuze snakker om to fundamentale misforståelser når det kommer til fortolkerens søken etter tegnets mening. Den første er troen på objektet, noe som får læregutten til å tilskrive tegnets mening til objektet som bærer det. Her kan vi nevne Marcells forsøk på å nærme seg Combrays hemmelighet ved tankefullt å supe i seg te, eller når han som ung tror at de som avgir tegn faktisk besitter og forstår deres antatte mening. Skuffelsen over objektet fører til en subjektiv kompensasjon, som er den andre misforståelsen, der subjektet, i stedet for å ransake objektet for mening, rekonstruerer assosiative serier. Dette leder også til skuffelse da det reduserer alt, inklusive kunsten, til nettverk av subjektiv assosiasjonsrikdom. Alle læretidens linjer innebærer en oscillering mellom disse to bevegelsene som skuffelsens rytme. Tegnet er selvsagt både knyttet til objektet og subjektet, og dets indre struktur er således et naturlig opphav til misforståelsene. Dette er hvor kunstens forløsende virkning kommer inn i bildet. Kunsten er overskridende nettopp fordi den approprierer tegn fra alle de andre tegnenes verdener og gjør de immaterielle: «(...) on the contrary, art gives us the true unity: unity of an immaterial sign and of an entirely spiritual meaning. The essence is precisely this unity of sign and meaning as it is revealed in the work of art.» (Deleuze, 2000a, s. 40).

På sporet av den tapte tid har en egen oppfatning av essens som Deleuze forsøker å lese ut av den samtidig som han utlegger sitt eget begrepsapparat i dialog med verket. Essens avdekkes i kunstverket som forskjell, den absolutte og ultimate Forskjell, sier han. Forskjell er et konsept i Deleuzes tenkning som han utlegger i et verk som ofte betraktes som hans *magnum opus*, *Difference and Repetition*. Vi skal komme mer utførlig tilbake til begrepet

senere, for det står helt sentralt i hans filosofiske korpus, og utgjør både værens konstitusjon og det som lar oss forestille oss væren. Essens hos Proust peker mot subjektet og mot eksistensen av en indre forskjell, mener Deleuze, og siterer ham: «(...) a qualitative difference that there is in the way the world looks to us, a difference that, if there was no such thing as art, would remain the eternal secret of each man.» (Deleuze, 2000a, s. 41). Deleuze anser derfor Proust for å være Leibnizianer og essensene for å være konstituert som monader; hver enkelt definert av det perspektivet eller synspunktet («Point of view») den uttrykker til verden som dens indre kvalitet. Deleuze leser de litterære karakterene i Prousts roman som Leibnizianske monader. Dette er et ganske viktig poeng, så vil skal gjennomgå det kort her.

Ethvert subjekt uttrykker verden fra et gitt perspektiv, men dette perspektivet konstitueres av en forskjell, en absolutt intern forskjell, og hvert subjekt uttrykker derfor en absolutt forskjellig verden. Denne verden har ingen eksistens utenfor subjektene som uttrykker den, og «verden» er kun den projeksjonen eller standardiserende grensen av alle de uttrykte verdenene. Den uttrykte verden er heller ikke identifisert med subjektet som uttrykker den. Selv om essensen ikke eksisterer utenfor subjektet som uttrykker den, så er det ikke en subjektets essens, men værens essens, eller den regionen av væren som er tilgjengelig for subjektet. Essensen er den endelige kvaliteten i hjertet av subjektet sier Deleuze, men den går likevel utover subjektet selv: «It is not the subject that explains essence, rather it is essence that implicates, envelops, wraps itself up in the subject. Rather, in coiling round itself, it is essence that constitutes subjectivity.» og igjen siterer han Proust: «These worlds that we call individuals, and which without art we would never know.» (Deleuze, 2000a, s. 43).

Særlig interessant i vårt henseende er hvordan denne lesningen mener essens er inkarnert i kunstverket (eller i et hvilket som helst kunstverk), som Deleuze sier. Essens er inkarnert i substanser: farge for maleren, lyd for musikeren, ord for forfatteren. Kunst er en reell forvandling av substans som spiritualiserer den og dematerialiserer de fysiske omgivelsene. «Art is a veritable transmutation of substance.» (Deleuze, 2000a, s. 47). Denne behandlingen av substanser er uløselig forbundet med stilbegrepet. Idet essens er inkarnert i substanser, så blir dens ultimate kvalitet uttrykt som en kvalitet felles for to ulike objekter. I denne forstand må stil bestemmes som metafor, sier Deleuze, men metafor er her mer en form for metamorfose, for objektene utveksler alt som utgjør dem, til og med navnene. Han eksemplifiserer: «Thus in Elstir's painting, where the sea becomes land, the land sea, where the city is designated only by "marine terms" and the water by "urban terms" (I, 835-37).» (Deleuze, 2000a, s. 48). Dette er hvordan stil spiritualiserer substans: den reproducerer en

opprinnelig ustabil opposisjon og den komplikasjonen som konstituerer essensen som en forskjell. For essens er alltid unnfangelsen av en verden, men stil er dens kontinuerlige og oppbrutte unnfangelse, en unnfangelse som metamorfose av objekter. I en skjult referanse til Buffons berømte maksime *le style c'est l'homme même*, sier Deleuze: «Style is not the man, style is essence itself.» (Deleuze, 2000a, s. 48).

De fire temporale strukturene og de ulike læretidene inngår i en rytme av skuffelse og forvirring, men de gir også etterhvert økt innsikt i tegnet. Deleuze mener at Proust gir oss et bilde av tanken som er kontrært til særlig den klassiske rasjonalistiske filosofien. Denne postulerer at bevisstheten som bevissthet, og tenkeren som tenker, naturlig søker mot det sanne. I Prousts univers, derimot, forblir sannheter arbitrære og abstrakte så lenge de stammer fra en tankens velvilje, sier Deleuze. Den gjenvunne tiden, som søken etter sannheten, er helt motsatt det ufrivilliges eventyr. «Thought is nothing without something that forces and does violence to it» (Deleuze, 2000a, s. 95). Tvang utgjør således ledemotivet til gjenvunnet tid; inntrykk som tvinger oss til å se, sammentreff som tvinger oss til å tolke, uttrykk som tvinger oss til å tenke. Hos Proust har intelligensens sammensatte sannheter noe mindre nødvendig ved seg enn de sannheter som livet kommuniserer til oss på tross av oss selv.

«What forces us to think is the sign.» (Deleuze, 2000a, s. 97). Vi møter tegnet i et sammentreff, men det er nettopp dets kontingens som garanterer nødvendigheten av hva det leder oss til å tenke. Tenkning skjer ikke gjennom en naturlig mulighet, sier Deleuze, men er den eneste sanne skapelse. «Creation is the genesis of the act of thinking within thought itself.» (Deleuze, 2000a, s. 97). Å tenke er også alltid å fortolke, å eksplisere, å utvikle, å dechiffere, og å oversette et tegn. «Philosophy, with all its method and its goodwill, is nothing compared to the secret pressures of the work of art.» (Deleuze, 2000a, s. 98). Kunstens tegn tvinger oss til å tenke, og de mobiliserer ren tanke som essensenes åndsevne. Dermed utløser de i tanken det som avhenger minst av dens godvilje, nemlig tenkning, skriver Deleuze. Tegnene mobiliserer eller tvinger en av åndsevnene (hukommelsen, intelligensen, forestillingsevnen) til dens grense, og mobiliserer tanken som, i møte med kunsten, oppdager at det er en essensenes åndsevne. Denne ufrivillige utøvelsen er den transcendent utkanten eller grensen av en åndsevne.

Deleuze symboliserer Prousts tanke som *Antilogos*. Bakteppet er store deler av den vestlige filosofis tenkning der *Logos*, som tendensen til å konstruere et hele som inneholder delene, og en sannhet som går forut for dens dechiffriering. Noe som vil si at intelligensen alltid kommer først, og ikke etter, slik som den gjør hos Proust. Deleuze finner en viss

platonisme i Proust ved at hele søken (*recherche*) er en eksperimentering med erindring og essenser. Den disjunktive bruken av åndsevnene og deres ufrivillige utøvelse, har Platons didaktikk og dens opplæringen og utvikling av en sensibilitet overfor tegnenes voldsomhet som sin modell. Den erindrende sjel som så tolker og oppdager deres mening, er en intelligens som blir var for essens. Forskjellen mellom dem er imidlertid svært illustrerende både for hvordan Deleuze leser Proust, for hans kunstsyn for øvrig, og for hvordan Carsten Meiner ser på stilistikk. Erindring hos Platon har sitt utgangspunkt i sanselige kvaliteter og relasjoner i prosess, variasjon og opposisjon, men disse kvalitative overgangene representerer kun en tilstand i verden som imiterer Idéen. Som den fremste ontologiske størrelsen er Ideen erindringens mål; en stabil essens uten motsetninger. Ideen er sådan alltid primær og gitt på forhånd, så den disjunktive bruken av fakultetene blir bare en opptakt til dialektikken som forener dem i Logos. I *På sporet av den tapte tid* er imidlertid de kvalitative overgangene og de ustabile opposisjonene ikke tilskrevet en tilstand i verden, men i en sjel. Inntrykk som et visst solskinn, en lukt, en skisse; et kvalitativt kompleks, får sin verdi gjennom det subjektive det gjennomtrenger. Erindringens tilstøt kommer nettopp av den gitte kvalitetens uløselige forbindelse til en serie subjektive assosiasjoner. Essensen det ledes mot hos Proust er imidlertid ikke den stabile helhetlige platonske essensen, heller ikke en subjektiv essens, men et perspektiv.

Originaliteten i proustiansk erindring, sier Deleuze, er at den går fra en sinnsstemning, en sjelens tilstand, og fra dens assosiative serie til et kreativt eller transcendent perspektiv, og ikke slik som hos Platon der den går fra en tilstand i verden til predestinerte objektiviteter. Objektivitetens problem blir forskjøvet på samme måte som helhetens problem, sier Deleuze, og får en behandling hos Proust som er essensiell for moderne litteratur. Orden har kollapset både i verden og i ideene som skulle inspirere (av innånding) den.

Precisely because reminiscence proceeds from subjective associations to an originating viewpoint, objectivity can no longer exist except in the work of art; it no longer exists in significant content as states of the world, nor in ideal signification as stable essence, but solely in the signifying formal structure of the work, in its style. (Deleuze, 2000a, s. 111).

Gjennom kunsten blir erindringen en skapende prosess som overskrider det subjektive, og leder subjektet mot perspektivet som inneholder det. I denne skapelsen spiller stil den sentrale rollen: «It is style that substitutes for experience the manner in which we speak about it or the formula that expresses it, which substitutes for the individual in the world the viewpoint

toward a world, and which transforms reminiscence into a realized creation.» (Deleuze, 2000a, s. 111).

Det proustianske *antilogos* får også konsekvenser for hvordan vi oppfatter en del eller et fragment. Disse kan ha verdi i seg selv på to måter: enten fordi enkeltdelen, som et mikrokosmos, lar oss ane helheten, eller fordi det ikke eksisterer noen korresponderende del eller helhet ut fra hvilken det er utledet. Et verk om tid, slik som Prousts, omhandler biter som ikke kan totaliseres, og som ikke kan tenkes som avledet fra en og samme helhet: «Perhaps that is what time is: the ultimate existence of parts of different sizes and shapes, which cannot be adapted, which do not develop at the same rhythm and which the stream of style does not sweep along at the same speed.» (Deleuze, 2000a, s. 113). Denne måten å konseptualisere tid på i kunstverket får konsekvenser for hvordan vi forstår tegn, og ansporer en idé om det allegoriske fra Walter Benjamins *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, som vi skal se litt nærmere på litt senere. Orden har kollapset i kosmos og desintegrert i assosiative serier og ikke-kommuniserende perspektiv; tegnene begynner å snakke sitt eget språk, redusert til levningene etter katastrofe og bedrag. Uten et forenende Logos (eller et transcendentalt meningsgrunnlag), er det kun den formelle strukturen i kunstverket som kan dechiffrere det fragmentariske råmaterialet den benytter seg av, «(...) without external reference, without an allegorical or analogical «grid».» (Deleuze, 2000a, s. 113). Som Deleuze uttrykker det: «(...) it is in the meanders and rings of an anti-Logos style that it makes the requisite detours in order to gather up the ultimate fragments, to sweep along at different speeds all the pieces, each one of which refers to a different whole, to no whole at all, or to no other whole than that of style.» (Deleuze, 2000a, s. 115). Eller med (fortellerens utlegning av) erfaringen til en tenåringsgutt i *Avløsning* når han mentalt forsøker å rekonstruere bildet av et nedbrent fjøs før det brant: «(...) visse ting lærer man bare å kjenne i en tilstand av ruiner (...)» (Ulven, 1993, s. 28).

Tegnenes språk oppnår dermed en slags autonomi. Læretiden er som sådan subjektets reise gjennom forræderske tegn, uten noe Logos som kan appropriere fragmentene. Kun den formmessige strukturen i kunstverket kan bistå dechiffreringen av råmaterialet det benytter seg av. Proust finner en forgjenger til hans egne begreper om erindring gjennom en passus fra Chateaubriands memoarer, som bemerker hvordan duften av heliotropen ikke kommer «(...) by a breeze of one's native land, but by a wild wind of the New World, without relation to the exiled plant, without sympathy for reminiscence and of voluptuousness» (Chateaubriand, III, 920).» (Deleuze, 2000a, s. 114). Funksjonen som putter subjektet og duften i kontakt med

hverandre er ikke i relasjon med noen av dem. Den operative funksjonen Proust, og her Deleuze, er ute etter er en uforenelig eller ikke-kommuniserende del som setter andre deler i forbindelse med hverandre, uten å henvise til noen helhet. Prousts Anti-Logos konstrueres derfor som en innsidig implosjon av det vestlige Logos gjennom en ny forestilling om erindringen: «(...) an associative, incongruous chain is unified only by a creative viewpoint that itself takes the role of an incongruous part within the whole.» (Deleuze, 2000a, s. 114)

Deleuze mener Proust skaper denne nye forestillingen om helhet gjennom blant annet to fundamentale figurer. Den første kaller han åpne esker og er en figur som innpakker, innhyller og innebærer; ikke ulikt tegnene. Med begrepet åpne esker så understreker Deleuze hvordan fortelleren ekspliserer eller utvikler et innhold som er inkommensurabelt med dens konteiner. Enhver eksplikasjon, som for eksempel eksplikasjonen av Combray, er en gjenopplivelse av et selv gjennom tiden; ekstraktet er essens, ikke dens beholder.

Den andre figuren kaller han lukkede kar og angår komplikasjon og sameksistensen av asymmetriske og ikke-kommuniserende deler, og markerer delens opposisjon til omgivelsene. Eksempelvis er Guermantes-ruten og Méséglise-ruten adskilt som lukkede kar, eller Albertines ulike ansikt som korresponderer med tillit eller sjalusi. Disse vil aldri konvergere, men fortelleren oppretter, hva Deleuze kaller, *transversaler* mellom dem. Fortellerens aktivitet går altså ut på å utvelge/selektere en ikke-kommuniserende del med det selvet som også oppstår i den. Den reneste formen for dette valget finner vi i oppvåkningen etter søvnen (som oppløser de lukkede karene) og utvelgelsen av et selv og en verden. Her er det også et spørsmål om hvem som velger, for rent logisk kan det ikke være det selvet som blir valgt. Deleuze betegner det som et «vi», men som et innholdsløst vi. Dette er det overskridende elementet ved søvnen, som gjør den mer dyptgående enn erindringen: den fasiliterer en aktivitet av ren fortolkning, en ren utvelgelse som, ulikt erindringen, ikke er knyttet til noen tegn. «Interpreting has no other unity than a transversal one (...) The “subject” of the search is finally no self, it is that we without content that portions out Swann, the narrator, and Charlus, distributes or selects them without totalizing them.» (Deleuze, 2000a, s. 128).

Tegnet er altså alltid et fragment uten totalisering eller forening, men relaterer inneholdt til inneholder ved inkommensurabilitet og lukkede kar til omgivelsene ved ikke-kommunikasjon. Disse er avstander, men avstander som knyttes sammen av transvarsaler: «And this is precisely what time signifies: that system of nonspatial distances, that distance proper to the contiguous or to the continuous, distances without intervals.» (Deleuze, 2000a, s. 129). Tiden, nettopp som den dimensjonen som lukker helheten for mennesket, er også den

overskridende dimensjonen som har kraften til å sette fragmenter i sammenheng: «Time is precisely the transversal of all possible spaces, including the space of time.» (Deleuze, 2000a, s. 130) Og kun kunsten kan dematerialisere tegnene på en slik måte at de kan anordnes i en estetisk komposisjon som vinner tilbake tiden for subjektet som essens, og som enhet av tegn og mening gjennom estetisk komposisjon.

Deleuze snakker, særlig i bokens første del, mye om tegn. Denne tredelte strukturen av tegn, mening og fortolkning kan gi gale hermeneutiske konnotasjoner. I bokens andre del, som ble tilføyd i 1972, etter Deleuze hadde innledet samarbeidsprosjektet med Felix Guattari, klargjør han imidlertid mye i henhold til dette. Han leser *På sporet av den tapte tid* som et subjekts læretid, og fortolkning av tegn (ikke dekoding, ikke tegnet som autoritet, men eksplikasjon og utvikling, tegnet som beholder). Proust uttalte selv at han ville at boken skulle være et *instrument* for leseren til å lese inn i seg selv, men Deleuze går lengre og sier den er en *maskin*. Maskin i den forstand at det moderne kunstverket er produktivt: det produserer visse sannheter «The modern work of art has no problem of meaning, it has only a problem of use.» (Deleuze, 2000a, s. 146). Produksjonen av sannhet skjer gjennom fortolkningen av tegn. Å tolke er å produsere tanke i tanken gjennom den ufrivillige bevegelsen som utløses av et tegn. Eksplikasjonen eller utviklingen produserer igjen apersonlige perspektiv gjennom hvilke sannheten glimtes. I Prousts roman er disse sannhetene tidens sannhet. I del to av *Proust and Signs* identifiserer Deleuze tre tidsordener og tre korresponderende maskiner: en produserer delobjekter og fragmenter uten totalitet (*Impuls*), en annen produserer resonanser og essenser (*Eros*) og en tredje produserer tvungne bevegelser (*Thanatos*). De to første har vi vært innom, den tredje har en slags motsatt virkning enn, eksempelvis, den resonansen vi finner mellom de to Combrayene som ufrivillig sammenstilles gjennom en sanselig kvalitet. Der betones den temporale avstanden mellom to inntrykk, en bevegelse som dytter den fortidige hendelsen lenger inn i tidens avgrunn. Her produseres ideen om døden, en effekt som gjør selve tiden sanselig. Gjenvunnet tid og tapt tid er betingelsene for kunstverkets form. Deres hemmelige orden

Men hva er så kunstverkets form? Hvordan er fragmentene og de avsondrede delene organisert innad i komposisjonen?, for ingen av produksjonsordnene eller sannhetsordnene har en totaliserende funksjon. Deleuze spør: «The problem is raised by Proust on several levels: What constituted the unity of a work? What makes us “communicate” with a work? What constitutes the unity of art, if there is such a thing?» (Deleuze, 2000a, s. 163). Det finnes ikke noe hele som kan totalisere delene, for delene og fragmentene er av en sånn natur

at de ikke lar seg totalisere. Det finnes et hele nettopp av denne multiplisiteten, noe som ikke er et prinsipp, men en virkning. Deleuze finner en ledetråd hos Prousts Balzac-lesning og hans tanker rundt stil:

In Balzac there coexists, not digested, not yet transformed, all the elements of a style-to-come that does not exist. Style does not suggest, does not reflect: it explains, explicates. It explicates moreover by means of the most striking images, but not dissolved into the rest, which make us understand what he means of the way we make it understood in conversation, but without being concerned with harmony and without intervening. (Deleuze, 2000a, s. 165)

Balzacs *Den menneskelige komedie* blir en viktig del av begynnelsen på den moderne kunst for Deleuze, for her går det kun an å snakke om en helhet som eksisterer utelukkende som en virkning av delene. Deleuze ønsker å sammenligne *På sporet av den tapte tid* med Balzacs roman, og finner deres største fellesnevner for å være «(...) the «terrifying confusion,» especially without concern for the whole or for harmony.» (Deleuze, 2000a, s. 166). Her vises det igjen til den ekspliserende ikke-stilen Proust finner hos Balzac. Den rene og subjektsløse transversale utvelgelsen som Deleuze fant i søvnen hos Proust «(...) multiplies the viewpoints towards the sentence, within the sentence.» (Deleuze, 2000a, s. 166).

Stil begynner med to forskjellige objekter, sier Deleuze: fjernt fra hverandre, men med en eller annen affinitet som en objektiv likhet, at de er av samme type eller at de er sammenkoblet gjennom en subjektiv assosiasjonslenke. Det essensielle, sier Deleuze, inntreffer når setningen når et særegent perspektiv for hvert av de to objektene. Dette er det særegne perspektivet fordi objektet allerede er forskjøvet av det, som om synspunktet ble delt opp i tusen forskjellige ikke-kommuniserende synspunkter, synspunktene kan settes opp inne i hverandre. Deleuze kaller dette ekpliserende stil: den produserer delobjekter, og den produserer effekter av resonanser og tvungen bevegelse. Stil kan likevel ikke sidestilles med perspektiv, men konstitueres av sameksistensen av en uendelig serie av perspektiver i den samme setningen, etter hvilket objekt som forskyves, resonerer eller forsterkes. Stilen er likevel ikke det som garanterer enheten siden den får sin enhet annensteds fra. Det er heller ikke essensen siden essens som perspektiv er evig fragmenterende og fragmentert. I en verden redusert til en kaotisk mangfoldighet er det kun kunstens formale struktur, såfremt denne ikke henviser til noe annet, som kan tjene som enhet.

Deleuze oppsummerer mange aspekter ved sine undersøkelser og neologismer under begrepet om en transversal dimensjon i Prousts verk. Deleuze siterer Umberto Eco: «(...) the work as a whole proposes new linguistic conventions to which it submits, and itself becomes

the key to its own code.» (Deleuze, 2000a, s. 168). Det er transversaliteten som tillater, sier Deleuze, at man fra togvinduet ikke forener de ulike synspunktene på et landskap, men at man får de i kommunikasjon ut fra ens egen dimensjon, mens de forblir ikke-kommuniserende i henhold til sin egen. Han eksemplifiserer også med humlen som transversalt insekt som setter planter i forbindelse med hverandre. Det er en dimensjon i tiden uten felles målestokk med den funksjon de samme objekter, kropper, legemer, personer, begivenheter og deler utfyller i rommet, uten referanse til Einstein for øvrig.

3.1.2 Deleuziansk stilistikk

Eksplikasjonen av stilbegrepet er å finne flere steder i Deleuzes korpus, der det trer inn i ulike sammenhenger som utdyper dets ulike aspekter. Essaysamlingen *Essays Critical and Clinical* omhandler forholdet mellom litteraturen og livet, men vi skal se særlig på essayet «He Stuttered», som inneholder noen utfyllende bemerkninger i vårt henseende. Deleuze bruker, som tittelen antyder, noe som både er en talefeil og en prosaisk tilføyelse i litteratur, for å snakke om stilens bevegelse i språket. En vanlig oppfatning hos middelmådige romanforfattere, sier Deleuze, er at de føler de trenger å variere sine dialogiske markører ved å erstatte «sa han» med «gråt han», «stammet han», «lo han» og så videre. Alle disse indikerer ulik stemmebruk, noe forfattere kan illustrere på flere alternativer måter: å gjøre det (snakke med patos), å si det uten å gjøre det (indikasjon på tonefall), eller når å si det er å gjøre det; når det ikke lenger er karakteren som stammer i talen, men forfatteren som stammer i språket.

«Is it possible to make language stammer without confusing it with speech? Everything depends on the way we consider language.» (Deleuze, 1997, s. 108). Dette er en helt sentral spørren for Deleuze. Stilen er, som Carsten Meiner påpeker, den aktuelle siden ved et språk hvis helhet kun har en virtuell eksistens. Deleuze ser språket som en størrelse i uendelig ubalanse og bifurkasjon. Forfatterens skapelse er utmeislingen av en mindre bruk av et stort språk, eller minoriseringen av språket, ved å tøye det: «He makes the language itself scream, stutter, stammer, or murmur.» (Deleuze, 1997, s. 110). Språket undergår en dobbel prosess: avsondringen eller seleksjonen av likhet, og konsekvisjonen eller koblingen av sekvenser. Om man oppfatter språket som noe som er i likevekt, så blir disjunksjonene eksklusive (vi må velge mellom ulike ord) og koblingene progressive (vi kobler ikke et ord med dets egne elementer). Om man derimot ikke anser språket for å være i likevekt, så blir

disjunksjonene inkluderte eller inklusive og koblingene refleksive; de følger et ganglag eller et tempo som tilhører språkets prosess heller enn talens flyt.

Deleuze henviser til Samuel Beckett for å illustrere hva han kaller inklusive disjunksjoner innenfor stamming. Becketts kunst er å bekrefte de disjunktive forholdene gjennom deres distanse uten å ekskludere den ene fra den andre, sier han. Eksempelet han bruker i dette essayet er fra den andre romanen Beckett skrev på engelsk, *Watt*, der Knotts setter på seg skoene, beveger seg i rommet og ommøblerer. «Creative stuttering is what makes language grow from the middle, like grass: it is what makes language a rhizome instead of a tree, what puts language in perpetual disequilibrium: Ill Seen, Ill Said (content and expression)» (Deleuze, 1997, s. 111). Deleuze nevner noen måter hvorpå språket kan vokse fra midten: Péguy bruker substantiver med betydningsmessig nærhet for å sette de vertikalt. Raymond Roussels stamming angår derimot ikke enkeltelementer, men syntaktiske elementer og proposisjoner, som stadig innsettes i midten av en setning, etter et prolifererende system av parenteser. Hver variabel tilstand av språket er som et punkt på en rille, som så forgrener seg fortsetter langs andre linjer, sier Deleuze:

It is a syntactic line, syntax being constituted by the curves, rings, bends, and deviations of this dynamic line as it passes through the points, from the double viewpoint of disjunctions and connections. It is no longer the formal or superficial syntax that governs the equilibriums of language, but a syntax in the process of becoming, a creation of syntax that gives birth to a foreign language within language, a grammar of disequilibrium. (Deleuze, 1997, s. 112)

En slik syntaks er også en bevegelse uadskillelig fra et mål eller en retning. Eksempelvis nås en slik ytterlighet hos Artaud med hans “puste-ord” der pusten som lyd og ren intensitet markerer en språkets grense. Dette er også to korrelative størrelser for Deleuze: tensoren og grensen. Disse virker i utallige tonaliteter, som han sier. Det nye språket er eksternt til språket, som det asyntaktiske språket er eksternt til språket som et hele; det er dets utside, ikke *på* utsiden. Ved grensen blir språket ord-malerier og ord-musikk, som om ordene der kan utlade sitt innhold. Deleuze sier faktisk at store forfattere som Hugo og Michaux oppnår rene visjoner: «When a language is so strained that it starts to stutter, or to murmur or stammer . . . then language in its entirety reaches the limit that marks its outside and makes it confront silence.» (Deleuze, 1997, s. 113) Stil markerer denne bevegelsen: det fremmede språket i språket, som får det til å stamme, og til å bevege seg mot dets grense og utside, stillheten.

Hva betyr det at store forfattere oppnår rene visjoner? For å grave litt dypere i kunstfilosofiske spørsmål, skal vi henvende oss til *What is Philosophy?*, som Deleuze skrev

sammen med Felix Guattari.² Boken som helhet behandler tittelens spørsmål blant annet ved å sammenstille filosofien med vitenskapen og kunsten som tenkningens tre store former i dens konfrontasjon med kaos. I bokens siste kapittel, «Persept, affekt og konsept» finner vi store deler av kunstsynet til Deleuze mye tydeligere artikulert enn i resten av hans korpus, her kommer også en del ideer sammen som tidligere har vært adskilt.

«Kunsten bevarer og den er den eneste ting i verden som bevares.» (Deleuze & Guattari, 2008). Kunsten varer likevel ikke lenger enn sitt materiale, enten det være seg stein, lerret, papir eller et annet. Kunsten har en form for uavhengighet, i den forstand at når den er skapt, så eksisterer den som selv-uttrykkende og selv-bevarende. Det som bevares er hva de kaller en blokk av sansninger, eller en sammensetning av persepter og affekter. Disse begrepene er helt sentrale, og svært lett å misforstå.

Skillet mellom materialet og hva som uttrykkes i materialet – sansning – er viktig. Sansningen realiseres nemlig ikke uten at materialet går fullstendig opp i sansningen. Hele materialet må bli ekspressivt. Materialets plan må trekke seg tilbake for sansenes estetiske komposisjonsplan slik at sammensetningen av persepter og affekter står på egne bein, som de sier. «Man maler, man skulpturerer, man komponerer, man skriver med sansninger. Man maler, man skulpturerer, men komponerer, man skriver sansninger.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 493). Likhet er altså ikke referanse, sansningene viser ikke tilbake til et objekt, bare tilbake på sitt materiale: «(...) smilet av olje, gestikken i brent leire, metallens elan (...)» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 493). Hele materien må bli ekspressiv; metalliske, krystallinske, steinete affekter.

«Kunstens mål er, med materialets midler, å rive perseptet løs fra objektpersepsjonene og tilstandene hos et persiperende subjekt, rive løs affekten fra affeksjonene som overgangen fra en tilstand til en annen. Trekke ut en blokk av sansninger, en ren sansningenes væren.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 494). Dette oppnås ved en metode som varierer fra forfatter til forfatter, og som er en del av verket. Forfatterens materialer er ord og syntaks slik maleren jobber med farger. I forbindelse med litteraturen presiserer de noe vi har vært inne på i Deleuzes Proust-lesning, nemlig erindringens funksjon: «Erindringen har liten innvirkning på kunsten (selv og fremfor alt hos Proust).» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 495). Ethvert kunstverk er et monument, sier de, men det feirer ikke minnet om en fortid, men fungerer som en blokk av nåtidige sansninger. Monumentets handling er ikke erindring, men fabulering.

² Her siterer jeg fra den norske oversettelsen av enkeltkapittelet «Persept, affekt og konsept» av Knut Stene-Johansen i antologien *Estetisk teori: En antologi*. Resten av sitatene fra boken er fra den engelske oversettelsen.

«Man skriver ikke med barndomserindringer, men med barndomsblokker som er nåtidens bliven-barn.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 495). Denne konseptualiseringen av erindringen i kunsten taler for et svært viktig poeng for Deleuze og Guattari: man når først perseptet og affekten i form av autonome og selvtilstrekkelige værensformer, uten henvisning til en subjektivitet, dens eventuelle latens, til opplevelsen eller det opplevde. Erindringen er selvsagt det aktuelle subjektets erindring, men må ikke tenkes som en latens eller dybdestruktur som har annen eksistens enn den funksjonen den har for subjektet i erindringsøyeblikket.

Affekter må altså ikke forveksles med emosjoner av samme grunn som persepter ikke må forveksles med persepsjoner; de tilhører ikke en subjektivitet, men er sansenes eget språk, og en tilblivelsesform. Affektbegrepet er sterkt influert av Baruch Spinoza, noe vi tydelig ser i teksten «Spinoza og oss»³. Her skriver Deleuze at ulike modi, eller kropper, ikke skal bestemmes etter kategorier som for eksempel hest og menneske, men heller i henhold til hvilke affekter de gestalterer. Deleuze eksemplifiserer med en underfundig referanse til Freud. I Freuds tekst om «Lille Hans» er det en passasje hvor vi får beskrevet en episode med en hest som drar en kjerre gjennom en by. Denne hendelsen gir oss en kort liste med affekter: «(...) å være stolt, å ha skylapper, å kjøre fort, å dra en tung last, å kollapse, å bli pisket, å trampe med beina osv.» (Deleuze, 2000b, s. 38). Dette forklarer også hvorfor Deleuze foreslår/utpeker Spinoza som forganger til etologien:

Kort sagt, hvis vi er spinozister, definerer vi ikke en gjenstand ved dens form (...) [vi] definere[r] den ved longitude og latitude. Et legeme kan være hva som helst, det kan være et dyr, et korpus av lyd, en sjel eller en idé; det kan være et lingvistisk korpus, et sosialt legeme, en kollektivitet. (Deleuze, 2000b, s. 40).

Om man tenker dette som en affektlære, er den derfor uendelig mye nærmere en metamorfologi enn en morfologi. Affekten er en dynamisk og prosessuell størrelse og viser til relasjoner mellom kropper i rommet; noe som ikke vil stivne så lenge tiden er en dimensjon. Affekten overskrider affeksjonen ved at den ikke dreier seg om en overgang fra en erfart tilstand til en annen, men mennesket i ikke-menneskelig tilblivelse. Ahab etterligner ikke Moby Dick; forbindelsen tilvirker Ahabs bliven-hval.

Perseptet eller naturens ikke-menneskelig landskap er, lik affekten, et tverrestetisk begrep. De refererer til Cezanne enigma: «Mennesket er fraværende, men fullt ut til stede i landskapet» (Deleuze, 2000b, s. 496). Perseptet er sanseliggjøringen av de umerkelige kreftene som fyller oss og får oss til å bli til. «Man er ikke i verden, man blir til sammen med

³ Oversatt av Ragnar Braastad Myklebust for *Agora*.

verden, man blir til ved å kontemplere over den. Alt er visjon, tilblivelse.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 496).

Affekt og persept i denne sammenhengen er tverrestetiske begreper, men Deleuze snakker også om tilblivelse spesifikt i forbindelse med litteratur i essayet «Literature and Life». Han innleder med å presisere at å skrive ikke er å tvinge en uttrykksform på levd liv, men at litteraturen heller beveger seg mot det vanskapte og uferdige: «Writing is a question of becoming, always incomplete, always in the midst of being formed (...)» (Deleuze, 1997, s. 1). I skriften er man bliven-kvinne, bliven-dyr, bliven-plante, bliven-mycelium, bliven-molekyl, bliven-minoritet. Tilblivelse er imidlertid ikke å oppnå en form (identifikasjon, imitasjon, mimesis), men å finne en nærhetssone, uskjelnelig eller udifferensiert, der man ikke lenger kan skilles fra en kvinne, en plante eller et dyr. Her, så vel som i *What is Philosophy?*, snakker Deleuze om en altetisisme hos forfattere. Atletismen utøves i flukten og nedbrytingen av den organiske kroppen. Forfatterens materiale er ord og syntaks: «Syntactic creation or style—this is the becoming of language.» (Deleuze, 1997, s. 5). Det er gjennom å skape syntaks at morsmålet dekomponeres, at den organiske kroppen nedbrytes til fordel for en intensiv kropp i tilblivelse, og det er gjennom syntaks at man skjærer ut et fremmed språk i det kjente. Slik kan språket nå sin utside. Jeg vil derfor foreslå at stilbegrepet best forstås etter hva det innebærer på et syntakstiks nivå.

Deleuze og Guattari eksemplifiserer med tre, hva de kaller, monumentale typer eller mangfoldigheter av sammensetninger av sansninger. Den første er vibrasjonen, og kjennetegner den enkle sansning, men som bærer en varighet eller sammensatthet ved at den stiger eller faller og impliserer en nivåforskjell. Den andre kaller de omfavnelsen eller nærkampen og betegner gjenklangen to sansninger får i hverandre ved å sammensluttet i nærkamp. Den tredje er tilbaketrekningen, delingen eller utspenningen., og viser til når to sansninger skilles fra hverandre eller løses opp, men da bare for å gjenforenes gjennom lyset, luften eller tomrommet som brer seg ut mellom dem. Disse eksemplene er abstrakte størrelser, men alle viser de til dynamiske bevegelser mellom kropper i rom. Affekten er ikke en overgang fra en tilstand til en annen, det er ikke likhet, ikke imitasjon, sympati eller imaginær identifikasjon:

Det er snarere en ekstrem kontiguitet, i en omfavnelse mellom to sansninger uten likhet, eller tvert om i avstanden fra et lys som oppfanger dem begge i én og samme refleks. André Dhôtel visste å plassere sine personer i besynderlige plante-tilblivelser, bliven-tre eller bliven-sjøstjerne. Det er ikke det, sier han, at det ene transformeres til det andre, men det er noe som går fra det ene til det andre. Dette noe lar seg ikke bestemme som annet enn sansning (Deleuze & Guattari, 2008, s. 499)

Deleuze og Guattari fremsetter en kritikk av Merleau-Ponty og fenomenologien i *What is Philosophy?*. I en videreføring og radikaliserings av den tyske fenomenologien fra Husserl og Heidegger, forsøker Merleau-Ponty å omvelte den kartesianske substansdualismen ved å folde tanke og utstrekning sammen. Kroppen er ikke i verden, og verden er ikke i kroppen, men kropp og verden krysser hverandre i kjødet, som overskridelsen og grensen mellom dem, og som det bærende element for sansningen. Kjødet blir imidlertid for «mørt» for Deleuze og Guattari, den er bare sansningens «termometer» for en tilblivelse som forsvinner idet det fremkaller sansningen sammensetning.

Deleuze og Guattari utvider denne kroppsforståelsen for sansningen med to andre elementer foruten kjødet: huset og universet. «Kanskje det ville være en forvirret sammenblanding eller kaos, om det ikke var for et annet element som holdet kjødet fast.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 504). Kroppen utfolder seg i huset, sier de, som består av «fag» eller ulikt orienterte plan som gir kjødet dets armatur. Fagene er dører, vegger, vinduer, speil og gir sansningen muligheten til å bli stående innenfor rammer som er autonome, sier de, og utgjør sidene på blokken av sansning. Videre kommuniserer huset med landskapet gjennom et vindu eller et speil, men det er også åpent mot et univers, kosmos. «Kjødet, eller snarere figuren, er ikke lenger stedet eller husets beboer, men bebor et univers som støtter huset (tilblivelse).» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 505). Dette er en overgang fra det endelige til det uendelige, men også fra en territorialisering til en deterritorialisering mot et kosmos-univers som ikke er av kjød. Og deres kritikk av fenomenologien går ut på akkurat dette: den er for menneskelig. For som de sier, sansningens væren er ikke kjødet, men sammensetningen av kosmos' ikke-menneskelige krefter, menneskets ikke-menneskelige tilblivelser, og det tvetydige hus som bytter dem ut og justerer dem. Arkitekturen er modellen i et kunstsyn som reverserer fenomenologiens «tilbake til kroppen» med «tilbake til kreftene», eller det virtuelle.

I deres diskusjon av kjødet, huset og universet foreslår de at kunsten kanskje begynner med dyret som avgrenser et territorium og bygger seg et hus. Systemet territoriet-hus endrer på organiske funksjoner som seksualitet, ernæring, aggressivitet, men det er territoriet som impliserer oppkomsten av rene sansekvaliteter og sensibilia som slutter utelukkende å være funksjonelle, og blir ekspressive. Denne fremkomsten av rene sansninger er allerede kunst, sier de. I denne sammenhengen utpeker de *Scenopoetes dentirostris*, en fugl fra Australias regnskoger, som den komplette kunstner. Den konstruerer en scene ved å bite av blader, og snu de med innsiden opp til kontrast fra bakken, stiller seg opp like ovenfor på en gren, blottes

sin fjærdrakt, og synger en sammensatt sang av andre fuglers og av sine egne toner. De henviser til den tysk-estiske biologen Jakob von Uexküll⁴, og hans begrep om en kontrapunktisk natur. Uexküll var opptatt av å beskrive hvordan alle dyr har sin særegne spatio-temporale verdener, eller *Umwelt*, som utgjør deres perseptuelle virkelighet. Dette er en bio-semiologi som går ut fra at alle organismer forholder seg til sansedata som tegn, og har følgelig et responsivt repertoar konstruert ut fra hva som har en funksjon for dyret som subjekt. Uexküll opererer med en del musikalske metaforer som kontrapunkt, noe Deleuze og Guattari tar opp i sitt arbeid. Som eksempler på kontrapunktiske relasjoner, så inneholder edderkoppens spindelweb et portrett av fluen, og flåtten er organisk konstruert til å finne sitt kontrapunkt i hvilket som helst pattedyr. «Dette er ingen finalistisk forståelse, men melodisk, hvor man ikke lenger vet hva som er kunst og hva som er natur ("naturlig teknikk").» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 509). Hver gang en melodi intervenserer som motiv i en annen melodi, så oppstår et kontrapunkt, som mellom humlen og blomsten. Disse melodiske sammensetningene føyer sammen plan og danner sammensetninger av sanser og tilblivelser, men det eksisterer også et uendelig symfonisk komposisjonsplan som åpner opp for kosmiske krefter: «Fra endo-sansning til ekso-sansning.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 509). Det er eksempelvis flåttenes komposisjonsplan som bærer lyset som lokker den ut ytterst på en gren eller et gresstrå, og tyngdekraften som lar den falle ned på et passerende pattedyr. «Kunsten begynner ikke med kjødet, men med huset. Det er derfor arkitekturen er den første av alle kunstarter» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 509). De utdyper denne arkitektoniske modellen, som er både abstrakt og konkret, med referanser til Jean Dubuffet og Bernard Cache, videre ved å foreslå å definere arkitekturen ut fra rammen. Innrammende former (veggen som isolerer, vinduets linje til territoriet, gulvet som utplanerer, taket som omslutter stedets singularitet) som ikke har noe konkret innhold eller funksjon, er et sammensatt system av punkter og kontrapunkter. Sammenføyningene av plan og rammer som er ulikt orientert bærer sammensetningene av sansninger, som «(...) sidene på en sansningens terning.» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 510).

Komposisjon er den eneste definisjonen på kunst, sier de. De opererer imidlertid med et viktig skille mellom et teknisk og et estetisk komposisjonsplan. De eksemplifiserer med to tilstander av oljemaleriet. I det første tilfellet skisserer man et hvitt lerret, for så å legge på farge, lys og skygge, altså vil det estetiske komposisjonsplanet legge seg over det tekniske og

⁴ Som med sin «melodiske forståelse av naturen» og sitt begrep om *Umwelt*, var en helt sentral inspirasjonskilde til blant annet Heideggers utmeisling av sine begreper om der-væren og væren-i-verden.

dekke det slik at sansningen virkeliggjøres i materialet. I det andre tilfellet jobber man lagvis fra en grunning slik at maleriet får en tiltagende opak flate. Dermed er det materialet som går over i sansning. I begge tilfellene må det tekniske komposisjonsplanet dekkes fullstendig av det estetiske komposisjonsplanet for at materialet skal kunne bli ekspressivt og stå oppreist av seg selv. Det er ikke snakk om et plan som er meislet ut på forhånd, eller som først kommer til syne etterpå, men som konstrueres ettersom verket skrider frem, av elementene i verket. Proust er her også mestereksempelet på hvordan komposisjonsplanet trer frem gradvis fra sammensetningene av sansninger.

3.2 Folden

Folden er et begrep som figurerer flere steder i Deleuzes korpus, men særlig utvikles det i *Foucault* og selvsagt i *The Fold: Leibniz and the Baroque*. I sistnevnte bok utvikler Deleuze begrepet i henhold til en bestemmelse av barokkens vesen og Leibniz matematisk-filosofiske korpus, men også utover dette. Det barokke refererer ikke til en essens, sier Deleuze, men til en operativ funksjon: en endeløs produksjon av folder. Primært er det snakk om to ulike typer folder: folder i materien og folder i sjelen, og relasjonen mellom disse som Deleuze illustrerer med de to etasjene i det barokke huset. Førstnevnte inkluderer både inorganisk materie så vel organiske kropp. En organisme defineres av endogene krefter, mens inorganisk materie defineres av eksogene krefter. Organismen skaper en romments interioritet, en internalisering av utsiden. I henhold til organismen innebærer bevegelsen folding-utfolding, deretter all materie innretter seg, innvikling-utvikling eller involusjon-evolusjon. «(...) just as the butterfly is folded into the caterpillar that will soon unfold.» (Deleuze, 1993, s. 9).

Gottfried Leibniz' barokke univers er, i følge Deleuze, konstruert matematisk, geometrisk og filosofisk som en uendelighet uten en forestilling om et senter: «The world is the infinite curve that touches at an infinity of points an infinity of curves, the curve with a unique variable, the convergent series of all series.» (Deleuze, 1993, s. 24). Dette er det metafysiske utgangspunktet for teorien om monaden, som Deleuze anvender i *Proust and Signs*.

The world must be placed in the subject in order that the subject can be for the world. This is the torsion that constitutes the fold of the world and of the soul. And it is what gives to expression its fundamental character: the soul is the expression of the world (actuality), but because the world is what the soul

expresses (virtuality). Thus God creates expressive souls only because he creates the world that they express by including it: from inflection to inclusion. (Deleuze, 1993, s. 26).

Forholdet mellom monaden og verden:

(...) the whole world is only a virtuality that currently exist only in the folds of the soul which convey it, the soul implementing inner pleats through which it endows itself with a representation of the enclosed world. We are moving from inflection to inclusion in a subject, as if from the virtual to the real, inflection defining the fold, but inclusion defining the soul or the subject, that is, what envelops the fold, its final cause and its completed act. (Deleuze, 1993, s. 23).

Verden eksisterer kun foldet i monadene som uttrykker den, og er kun utfoldet virtuelt som en felles horisont for alle monadene som uttrykker den: «Every perception is hallucinatory because perception has no object» (Deleuze, 1993, s. 93). Persepsjon – bevissthetens *sensibilia* – eller makropersepsjon er resultatet av de differensiale⁵ relasjonene som etableres mellom mikropersepsjoner. Monaden uttrykker verden slik den inntas gjennom dens kropp, og i henhold til materielle reseptorer eller organer. Monaden utvinner all persepsjon fra sin egen kropp, noe som leder Deleuze til å si: «All consciousness is a matter of threshold.» (Deleuze, 1993, s. 88). Tanken om den barokke kunstner er interessant i denne sammenhengen: «The baroque artist knows very well that hallucination does not feign presence, but that presence is hallucinatory.» (Deleuze, 1993, s. 125).

Det barokke univers som kosmos uten et formgitt sentra, og folden som diametralt motsatt *atomos*⁶, gjør Leibniz' *Monadologi* til en form for perspektivisme, «(...) perspectivism as a truth of relativity (...)» (Deleuze, 1993, s. 21), ikke relativisme: «It is not a variation of truth according to the subject, but the condition in which the truth of a variation appears to the subject. This is the very idea of Baroque perspective.» (Deleuze, 1993, s. 20).

Problemstillingen som er mest relevant i dette arbeidets henseende er imidlertid hvordan man kan bruket begrepet om folden for å snakke om kunst. «Baroque is abstract art par excellence: on the lower floor, flush with the ground, within reach, the art comprehends the textures of matter [7] (...) But abstraction is not a negation [7] of form: it posits form as folded (...) Material matter makes up the bottom, but folded forms are styles or manners. We go from matter to

⁵ Leibniz er også kjent for å utvikle sin egen form for kalkulus. Disse differensiale relasjonene er en integrert del av dette matematiske konseptet.

⁶ Ikke udelelig, men evig forgreinende.

⁷ «Matter thus offers an infinitely porous, spongy, or cavernous texture without emptiness, caverns endlessly contained in other caverns: no matter how small, each body contains a world pierced with irregular passages, surrounded and penetrated by an increasingly vaporous fluid, the totality of the universe resembling a “pond of matter in which there exists different flows and waves.”» (Deleuze, 1993, s. 5).

manner (...)» (Deleuze, 1993, s. 35). Altså kan folden ses på som et slags kompositorisk grunnelement i barokkens estetikk: som et stilistisk element, eller en funksjon: folden er noe som engasjerer blikket i en bevegelse som ikke har noen slutt.

3.3 Allegorien

I siste kapittel av *The Fold: Leibniz and the Baroque*, «The New Harmony», så krediterer og refererer Deleuze til Walter Benjamins utlegning av allegoribegrepet, blant annet i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* (Benjamin, 1994), for å føre oss nærmere en forståelse av det barokke. Benjamin viste at allegorien ikke var et feilet symbol, eller en abstrakt personifikasjon, men en egen formmessig kraft. Symbolet kombinerer det evige og det momentane nært verdens sentrum, mens allegorien avdekker naturen og historien underlagt tiden: «It produces a history from nature and transforms history into nature in a world that no longer has its center.» (Deleuze, 1993, s. 125).

I artikkelen «Allegories of Rendering: Killing Time with Walter Benjamin», gjør den amerikanske litteraturforskeren Robert S. Lehman, en lesning av allegoribegrepet til Benjamin. Lehman siterer den 9. historisk-filosofiske tesen til Benjamin, der han fortolker maleriet *Angelus Novus* av den tysk-sveitsiske maleren Paul Klee. Kort gjengitt ser Benjamin historiens engel i Klees maleri: i en bevegelse bort fra hva den betrakter, med øyne vendt mot fortiden og paradiset, blåser en storm historiens engel inn i fremtiden, uten at den klarer å folde vingene sammen. Vi ser ikke hva den ser: katastrofen; vi ser fremskrittet.

Benjamin aktualiserer en gammel dispuitt om symbolets og allegoriens status fra Goethe. I allegorien søker poeten det partikulære fra det generelle, mens i symbolet så ser poeten det generelle i det partikulære. For Goethe gir allegorien et feilaktig bilde av verden i den forstand at den viser et brudd der del og helhet forblir adskilt. I følge Goethe søker allegorikeren forgjeves å forene det symbolisten ser holistisk gjennom den absolutte identiteten av form og innhold (Lehman, 2008). Allegorisk vandring i fragmenter settes opp mot det umiddelbare synet i symbolet, som to vidt forskjellige temporaliteter. Benjamins kritikk avviser symbolets organiske holisme som står for en slags fornektelse av tiden, og derfor av historien. Allegorien, derimot, er underlagt tiden. Benjamin setter også allegorien opp mot hva han kaller episk historiefortelling, et begrep Lehman mener han har fra Lukács. Likt symbolet, konstruerer det episke et bilde av verden der helheten, og følgelig meningen,

kan inntas umiddelbart. Alt hva den allegoriske intensjonen fikseres på blir avkuttet fra sin vanlige kontekst, slik den bryter opp episk historie ved å oppløse logikken som binder øyeblikkene sammen. Allegorien står ikke for en utslettelse, men etterlater ruiner.

I artikkelen «Benjamin's Theory of Allegory» skriver den amerikanske litteraturforskeren Bainard Cowan, om allegorien med en lignende innfallsvinkel, men han er mer opptatt av allegorien som erfaring. For Benjamin, sier han, er det allegoriske hovedsakelig en erfaring som oppstår fra opplevelsen/intuisjonen av verden som ikke lenger varig, som forbigående, som forgjengelig. Allegorien er mer enn denne utsidige uttrykksformen, men også den indre intuisjonen som medfølger: «The form such an experience of the world takes is fragmentary and enigmatic; in it the world ceases to be merely physical and becomes an aggregation of signs.» (Cowan, 1981, s. 110). Han ser altså allegorien som en transformasjon av ting til tegn. Dette angår også romantikkens skille mellom symbolet og allegorien, der symbolet representerer erfaring som selvtilstrekkelig, som at alt er gitt i erfaringen.

By resorting to a fictional mode literally of "other-discourse" (*allegoria*), a mode that conceals its relation to its true objects, allegory shows a conviction that the truth resides elsewhere and is not detachable in relations between sign and signified. Furthermore, because allegory always makes so bold as to claim it points at the truth, its authentic defense must refute sophistic relativism as well as the now-fashionable assertion of "semiosis" as pure play. Truth exists as a goal, though not beyond signification, as will become clear presently. (Cowan, 1981, s. 113).

Allegorien innebærer eksistensen av en sannhet, men alltid som fraværende. Som en uttrykksform som oppstår som et tilsvarende på menneskets tilstand av å være avskåret fra sannheten, er sannhetens tilsløring dens eksistensbetingelse. Sannheten kan derfor kun forstås ved å analysere hvordan den fremtrer i representert form. Den eksisterer følgelig ikke i innholdet; den *er* form. «The activity of representation is the dwelling-place of truth, the only "place" where truth is truly present.» (Cowan, 1981, s. 114). Dette får for øvrig også konsekvenser for hvordan Benjamin leser filosofihistorien, for også filosofien deltar i sannhetens spill kun i den grad formen representerer en konfigurasjon som konstituerer ideriket. Han begynner derfor å lese filosofi som allegori, og som litteratur.

Som vi har vært inne på spiller allegorien en viktig rolle i opposisjonen mellom natur og historie. Idet naturen blir signifikant, så blir den også til historie, men denne prosessen er også en prosess av nedbrytning, en naturlig forfallsprosess. Den ligger latent i naturen selv, altså har den alltid vært underlagt døden, og den har alltid selv vært allegorisk. Døden er

intervensjonen i naturen som gjør den signifikant, og Benjamin mener emblemet som best kombinerer forestillingen om en fallen natur med det menneskelige individs totale historisitet er det barokke dødninghodet. Cowan bemerker i dette henseende at Hamlets melankoli nettopp er den besatte barokke tilstanden der objekter utstråler en signifikans som ikke er deres egne, men som blir reflektert av dødens ansikt.

Den barokke allegorien er også en bevegelse som slutter. Benjamin snakker om de mirakuløse avslutningene på barokt drama. Agentene i stykkene kan ikke tilvirke sin egen redning, og den kommer derfor fra et annet fiksjonelt lag som *deus ex machina*. Utmattelse og utarming gjennom allegorisk handling henleder mot en fyllestgjøring, men denne er kontinuerlig utsatt og forskjøvet til et punkt hinsides livet, historien og proposisjonell verifiserbarhet. «The eschatological moment, the motive force, defining allegory, exists in allegory only under the condition of death and doubt, whose grammatical marks are the future tense or the subjunctive mood.» (Cowan, 1981, s. 119). I barokkens melankolske allegori leder kausalrekker og signifikasjonsrekker alltid vekk fra livet. Først glorifiseres det naturlige objektet med intellektets glans, men ultimativt leder det mot slutten på sinnets liv i døden. Den melankolske immersjonen fungerer på denne måten: de ultimate objektene som det investeres betydning i, forvandles til allegorier som fyller ut og benekter det tomrommet der de representeres. Den allegoriske intensjonen blir ikke værende i kontemplasjonen av menneskeben og knokler, men hopper illojalt til ideen om gjenoppstandelse. Allegoriens indre struktur er disjunktiv.

3.4 Fri indirekte tale

Fortellerinstansen i *Avløsning*, er av en ganske unik art, og vanskelig å karakterisere. Til en viss grad kan man nok beskrive aspekter ved den med et velkjent begrep fra narratologien, nemlig fri indirekte tale. Litteraturforskeren Jeremy Hawthorn uthever noen interessante aspekter ved denne fortellerinstansen i sine studier av Joseph Conrad: «With its help the narrative can not only move freely to any point of action and experience, but also from any one point in the work's implied value-system to another.» (Hawthorne, 1990, s. 2). Han refererer også til Gérard Genettes distinksjon mellom hvem som ser og hvem som snakker. Denne narrative teknikken gjengir en litterær karakters tale eller tanke, og karakteriseres av

Dorrit Cohn (siteret i Hawthorne, 1990, s. 2) ved at den beholder karakterens språklige idiom selv om det for øvrig refereres i tredjeperson og i fortellingens øvrige tidsperspektiv.

Hawthorne understreker i sin diskusjon hvordan denne «forteller-teknikken» skaper tvetydigheter og eventuelle fortolkningsproblemer, men også ekspressive potensialiteter. Et vanlig fortolkningsproblem oppstår i tilfeller der avstanden mellom forteller og karakter kan se ut til å forsvinne. Den frie indirekte talen blander ofte nivåer der man først kan få inntrykk av å lese noe som er fortellerens betraktning, men som senere viser seg å tilhøre karakterene. Dette er kanskje trivielt, men i *Avløsning* er disse nivåene og fortellerens posisjonering overfor subjektene nesten en ugjennomtrengelig labyrint. Vi vil derfor forsøke å være ekstra oppmerksomme på dette.

4. Lesning

Jeg har forsøkt å etablere et faglig bakteppe for denne lesningen for å aktualisere en form for stilistikk. Målet er både å si noe historisk (her hovedsakelig om romanformen), og å si noe om en gitt teksts særegenhet (*Avløsning*). Min viktigste fordring er å bidra til Ulven-resepsjonen med en lesning av romanen hans, slik at dette vil ta mest plass i oppgaven. Jeg har forsøkt å være metodisk selvrefleksiv, og hele tiden knytte empirien til et teoretisk nivå. Altså skal vi lese boken som romankunst, og forsøke å konseptualisere teksten som sådan med et stilistisk begrepsapparat. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i hva jeg kaller de sanselige tilblivelsene i romanen som prosess (i tid), og subjektets relatering til dette. Dette kan også ses på som en videreføring av tegn-tenkningen til Deleuze i *Proust and Signs*, uten at jeg ønsker å bruke denne betegnelsen. Lesningen kan deles inn i to deler: 1) subjektivitetens krystallisering i omgivelsene, og; 2) subjektets selvrelasjon.

4.1 Bliven-subjekt

I lesningens første del skal vi først tre inn i romanen gjennom et av dens hjemligste litterære topos: huset. Flere av subjektene i romanen oppholder seg i hus, og i ulike værelser av huset. Dette vil innebære et forsøk på å følge tekstens *kronotopiske* mikrobevegelse fra dens åpning, og så gradvis forsøke å artikulere hvordan intrateksten utvikler seg. Det vil også forhåpentligvis sette subjektene i relieff av hverandre før lesningens andre del.

4.1.1 Huset

I Deleuzes kritikk av fenomenologien fremsetter han huset som sansningens begynnelse og kroppens første arnested: en arkitektonisk modell der den romlige organiseringen av plan lar sansninger fremtre. I *Avløsning* er flere av subjektene ulikt situert i hus, leiligheter og hjem, flere av de i hjemmets dyp: soveværelset. Ta romanens første avsnitt som eksempel:

En uro, en liten nervøs rykning i lyset (eller i mørket), kan man kalle det, en luftning rører gardinens fliker og slipper inn den matte glansen fra sommernatten, det blaffer slik av og til, en smal strime som gaper og forsvinner i løpet av et par sekunder, så et midlertidig mørke; det hender hver gang trekken

(for han har med hensikt, på grunn av den sterke varmen, latt det være gjennomtrekk) åpner glipen mellom gardinene, de flagrer og buler (lik et sceneteppes når skuespillere eller scenearbeidere haster forbi på baksiden av det) før de atter henger relativt ubevegelig i sine skjørteaktige folder. Et skjørt med lang splitt og hele verden gjemt bak det. Det er, i prinsippet, bare å åpne døren og begynne å gå for å finne alt, absolutt alt. (Ulven, 1993, s. 5)

Denne merkverdige passasjen innehar mange interessante aspekter. Innenfor et Deleuziansk tankesett kan man se romanens åpning som sansningens åpning. Passasjen begynner med den enkle sansningen, en ubestemt vibrasjon: «En uro», som gradvis krystalliseres ettersom syntaksen utvikler seg. Ved neste setningsledd utvikles uroen til nervøsitet mens det også legges til en oscillerende mellom lys og mørke. I fjerde setningsledd viker ambiensen og den impliserte referansen til et nervesystem, for konkretiseringen av den flakkende bevegelsen i gardinene, og legger til et nytt element: den matte glansen fra sommernatten. Herfra leser vi at det er luftens gjennomtrekk i huset som lar lysspillet utfolde seg i gardinene, en luftning «han» med hensikt har anordnet på grunn av temperaturen. Foldene i gardinen og rytmen til vinden forsterkes gjennom avsnittet til det vokser ut en simile og sammenstilling med et sceneteppes. Viktigere er assosiasjonen til skjørteaktige folder, som utvikles til noe som settes direkte opp mot det første bildet. Sidestillingen av første og andre setning: en hel verden gjemt bak et skjørt med lang splitt. De seksuelle konnotasjonene er i dette tilfellet mindre viktige enn hva som ledes videre til avsnittets siste setning og konklusjon, nemlig åpenbaringen av en verden i huset der kroppen befinner seg. Sagt med Deleuze og Guattari: huset har alltid en åpning mot kosmiske krefter gjennom sine dører og vinduer.

For å se nærmere på tekstens logikk, skal vi kaste et ekstra blikk på hvordan syntagmene forholder seg til hverandre, eller hvilket punkt på linjen som markerer en bifurkasjon. Vi har sett hvordan uroen går over til en nervøs rykning i lyset, som begynnelsen på en gradvis krystallisering av en sansning. Den nervøse rykningen, som først er plassert i lyset selv, transformeres over til gardinene som beveges av en svak vind gjennom huset. Deretter fester teksten seg ved foldene i gardinene, multipliserer disse og utvikler til slutt et komplementært bilde. Vi må imidlertid ned på enkeltordnivå før vi ser hvordan teksten «mettes». Denne ordfamilien er påfallende: uro, nervøs, fliker, slipper, blaffer, strime, gaper, glipen, flagrer, buler, folder, skjørt, splitt. Gjennom lag på lag som aspekter ved én og samme sansning blir den saturert med perspektiv; disse synonymene og likhetene peker stadig ut over seg selv, og det er omtrent som om trykket i passasjen bygges opp og forløses i siste setning der den åpner seg mot kosmos. Sansningen strekker seg over et udefinert tidsrom, men syntaksen folder inntrykk over inntrykk helt til rytmen når en intensitet hvorigjennom den

akkompagnerer verdens åpning og lukking for subjektet. Vi går fra et sensibilia, eller sanseintrykk, til en parabel; et ulvensk idiom. Kanskje kan man også lese det monumentale sceneteppet som en referanse til Shakespeare og verden som scene. Det hele foldes over hverandre i et temporalt løp til vi står igjen med et monument over et ufremkalt subjekts sansning og tilblivelse. Spørsmålet som melder seg herfra er: Hvordan forholder dette avsnittet seg til resten av romanen som en større kompositorisk enhet?

4.1.2 Fantasi og erindring

«Natten inne like varm som dagen ute. Det kunne blitt sjøen. Angrer han? Han vet ikke.» (Ulven, 1993, s. 6). Disse fire setningene åpner det tredje avsnittet i romanen. Den fundamentale usikkerheten rundt *kronotopiske* (tid-rom-bestemmelser) forbindelser begynner allerede her å melde seg som kritisk i lesningen av romanen. I det andre avsnittet ligger «han» i halvmørket i sengen, og det er rimelig å anta at dette er det samme mørke som tiltar, og de samme gardinene som i første avsnitt. Det bekreftes likevel aldri, og scenene kan være adskilt av uker eller år, bydeler eller landegrenser. Jeg uthever denne negative oppmerksomheten for å understreke hvordan teksten utvikler seg, da den til tider ligger tettere opp til en poetisk motivbearbeidelse enn noen form for episk-realistisk narrativitet. Man kan plassere disse sansningene i ett og samme døgn eller la dem drive vekk fra hverandre – forankringspunktet i teksten forandres ofte og man må hele tiden være oppmerksom på hvilke motiver og sansninger fortelleren utvikler og hva som forlates. Hvis vi vender tilbake til de fire siterte setningene kan vi dermed se en narrativ forgrening. Den frie indirekte diskursen forvansker ofte lesningen av subjektet, men resonnementet i sitatet ovenfor, som vi får presentert forkledd som en beskrivelse, kan implisere at «han» har blitt værende innendørs i påvente av nattens nedkjøling. Den kom ikke, noe som fikk han til å åpne huset for gjennomtrekk, og til å omvurdere sin egen beslutning; to definerende trekk for akkurat denne situasjonen. Vi spør videre: Er sidestillingen av natten inne og dagen ute nøytral? I dette tilfellet er det temperaturen som forener dem: samme elementet som åpner huset i første passasje. Men her åpner den heller for noe vi finner mange steder hos Ulven: en sammensetning av fantasi og erindring.

Via tvilen maler neste setning frem et scenario der subjektet nyter sine sanselige omgivelser ved sjøen, og den etterfølgende, som begynner med «Han husker forrige gang han var ved sjøen (...)» (Ulven, 1993, s. 7), er en litt lengre erindringsblokk der hovedmotivet er

en trekloss som driver innover med pålandsvinden. Ved første tilsynekomst lignet den en flaske, deretter en sigarkasse, for så å vise seg som en trekloss «(...) ganske enkelt, en vasstrukken trekloss som til slutt ble liggende og skubbe mot fjærsteinene i takt med bølgeslagene, uten noe som helst budskap (...)» (Ulven, 1993, s. 7). Denne meditasjonsøvelsen fortsetter et stykke videre, men med stadig større grad av fri indirekte tale, noe som forvirrer nivåene i subjektets tanke i møte med omgivelsene. Her fra slutten av tredje avsnitt og begynnelsen av fjerde: «(...) det er ham, han er en trekloss som kakker mot fjæresteinene en sommerdag for ti år siden. Nei. Det er han ikke. Han lever. Han sitter og ser på treklossen i vannet. / Nei. Han satt og så på treklossen i vannet for ti år siden. Eller for treogsytti år siden.» (Ulven, 1993, s. 7). Her lager sammensetningen av fantasi og erindring et slags konseptuelt problem i teksten idet «han» identifiserer seg med et erindringsmotiv. For å beskrive dette kan vi støtte oss på Deleuzes tenkning om kunsten som et aktivt fabulerende monument. Erindringen er nåtidens bliven-fortid; i den siterte passasjen skjer identifiseringen først med erindringens motiv, deretter tilbake til han selv i fortiden, og til slutt ut av erindringen, men kun for å begynne på nytt. Det ene utligner imidlertid ikke det andre; det er tilblivelsene i sansningene og bevegelsene som skjer i teksten det dreier seg om, og ikke endepunktet. Slik at vi kan heller lese dette som et moment i subjektets egen selvrepresentasjon: en glidning ut og inn av erindringsblokker og identifiseringer; et problem i subjektets selvforståelse som reflekteres i fortellerinstansens udefinerte distanse til subjektet den kretser rundt. Instansene kolliderer, men vi leser ingen dialektisk bevegelse mot en konklusjon, i stedet fortsetter serien i en ny erindring som også brytes opp i assosiasjoner og refleksjoner.

4.1.3 Motivet i metamorfose; subjektet i speiling

Det nest siste avsnittet om «han» i starten av romanen er bygd opp rundt tre lignende bilder: et fra organismen, et fra tekstilet og et fra arkitekturen. I det foregående har vi lest at «han» mangler strupe, og i dette avsnittet sitter han svett på sengen og møysommelig knepper opp skjorteknappene med stive og skjelvende fingre: «(...) en befrielse hver gang han kjenner knappens *halsstarrige* friksjon mot knappehullet opphøre (...)» (min kursivering, Ulven, 1993, s. 10). Serien går så videre ved at han sitter i sengen ved brannmuren og erindrer lydene fra pipefeierens redskaper. Er dette voldsomme erindringsfragmenter fra en operasjon for strupekreft, eller bare enkeltmotiver som bygges på hverandre ut fra en geometrisk likhet?

Eller begge deler? De virker uansett på hverandre gjennom sin billedlige metamorfose og forbereder en refleksjon av subjektet mot avsnittets siste setning: «Han undres på om han kommer til å høre lyden av feieredskapet mer.» (Ulven, 1993, s. 11). Motivet utvikles fra en fortid (fjerning av stemmebånd), til en nåtid (sittende svett på sengekanten en sommerkveld på sine eldre dager og kle av seg) og mot en fremtid som foregripes av pipefeierens rytme (han er der to ganger i året: på våren og på høsten); en fremtid som kanskje ikke kommer; en rytme som en gang vil opphøre. Fantasien og erindringen møtes i nåtiden for å lage et bilde på subjektets egen kontingente eksistens, som dødens speil og refleksjon.

Romanens andre subjekt, den unge gutten som har gått to år på skolen, befinner seg også på sitt soveværelse. Også her lar teksten en fortid og en fremtid tre langsomt frem gjennom subjektets sanseverden, som en atmosfære som gradvis fyller rommet. Alle romanens subjekter forenes i serien av variasjoner mellom lys og mørke (som sagt skjer alle overgangene i boken via en lyskilde). I dyp kontrast til den eldstes forhold til mørket: «Han har vent seg til det, er venn med det, mørkets venn (...)» (Ulven, 1993, s. 5), ligger denne unge gutten i dype angstfantasier om mørkets utbredelse i hans soverom: «(...) værelset holder på å gro til med mørke, slik vannpøler i skogen kan gro til med gress, siv og grønske, dette kan du kalle svartske (...)» (Ulven, 1993, s. 16). Det gjør også teksten – her fra begynnelsene av alle avsnittene som handler om denne gutten: «Nå er det mørkt.» (Ulven, 1993, s. 12), men det negeres rett etterpå: «Ikke helt mørkt (...)» (Ulven, 1993, s. 13), som speiler en forventning; «Du skal konstruere maskinen.» (Ulven, 1993, s. 13), maskinen som bekjemper trusselen i mørket; «Ennå ikke helt mørkt (...)» (Ulven, 1993, s. 16), men det nærmer seg; «Det er sommer, men det blir tidligere mørkt nå.» (Ulven, 1993, s. 16); «Du kan ikke lenger skjelve trådene i gardinstoffets vev (...)» (Ulven, 1993, s. 17), noe man kan hvis det er lyst ute; «Nårsomhelst.» (Ulven, 1993, s. 18), kan han slå på lyset. Det gjør han også, og det sender de angstfylte refleksjonene inn i en enda mer intens spiral, før lyspæren blir avløst av månen og han blir avløst av en annen.

Skillet mellom lyset og mørket er derfor det som åpner opp denne guttens verden, slik dette spillet åpner opp alle de andre subjektens verden. Angsten som utløses av (forventningen om) møtet med mørket fungerer som et speil som reflekterer hans livsverden. For eksempel idet han ligger og vurderer hvorvidt han kan komme unna med å titte ut av vinduet på den delen av dagen han ikke har tilgang til. Her fra midten av en parentes: «(...) du må i tilfelle nøye deg med å se på den slik du ser på et uoppnåelig dyrt modellfly i et butikkvindu), slik du så gjennom sykehusvinduet, da de gikk, etter visittiden, uten å snu seg.

De visste ikke at du sto der og stirret (...)» (Ulven, 1993, s. 16). Teksten folder syntagme på syntagme etter assosiasjonsrikdommen som befinner seg i subjektets angst og ensomhet. Mørket utløser fantasien om lyset som umiddelbart støter på foreldrenes forbud, og hans egen begrensede frihet. Assosieringen utvikler seg videre fra det han ikke har adgang til, og neste simile dobler avstanden i blikket: «nøye deg med å se på den slik du ser på». Uoppnåeligheten som, for han, stadfestes i blikket som betrakter et dyrt modellfly bak et butikkvindu overføres så til et fugleperspektiv bak et sykehusvindu hvorfra foreldrene reiser fra ham før en operasjon.

Vi skal ikke glemme at dette subjektet stadig ligger i sengen midt imellom disse fantasi- og erindringblokkene. Det jeg ønsker å rette oppmerksomheten mot er hvordan subjektets livsverden åpnes opp i teksten, og det er først gjennom dets fremtredelse i et rom, eller annerledes uttrykt: det er først gjennom sensibilia og inntrykk at subjektet møter verden med seg selv. Denne gradvise etableringen av en livsverden er nettopp den rene fortolkende og utvelgende aktiviteten Deleuze snakker om hos Proust. Det dreier seg hele tiden om hvilke transversaler som etableres gjennom tiden slik at en subjektivitet kan fremtre i møtet med en verden. Legg merke til hvordan denne angstfantasien om mørket under sengen spontant utvelger noe familiært og fornærmende, og avleder et bilde av den totale frihetsberøvelse, samtidig som det er denne bevegelsen som lar oss ane konturene av den som fabulerer: «(...) det er plass til magre, knoklete armer med lange, harde fingre (eller klør) som kan strekke seg ut og knipe til rundt ankene dine slik tanter gjør når de skal kjenne hvor tynn du er (fingrene deres strammer seg rundt benet som et fotjern for straffanger, en kort stund, før de slipper), men dette vil ikke slippe (...)» (Ulven, 1993, s. 14). De billedlige metamorfosene dobler subjektet; lar det fremtre i en verden.

4.1.4 «Hun»

Alle romanens subjekter har en kvinneskikkelse de utspiller sin subjektivitet mot. Denne fremtrer ulikt hos dem alle. Den lille gutten har et sterkt multisensibelt inntrykk av sin mor som nærmest henger igjen i rommet og hukommelsen: først den røde neglen på tommelfingeren som trykker inn lysbryteren, deretter det hvite perlekjedet som kiler kaldt i halsgropen, så kinnet hennes, dernest parfymen og lukten fra middagen, og selvsagt den lukkede døren som står for forbudet og imperativet som tvinger han til å tilvenne seg mørket. Romanens tredje subjekt avløser gutten midt i en intens sansning av, og tankespiral rundt, en

lyspære. Overgangen, som vi har sett på innledningsvis, markeres av denne lyskildens transformasjon over til månen et sted i denne setningen: «(...) pæren tilfeldigvis er skrudd i slik at du ser dem opp-ned; tegnene synes å hoppe og flimre, og det virker som det i alt det blendende, melkeaktige finnes områder mørkere enn andre, røykblå, kontursvake, uregelmessige flekker, som du vet er sletter, daler og kratere i overflaten (...)» (Ulven, 1993, s. 20). Vi leser at han er i siste året på skolen, trolig ungdomsskolen. Denne tenåringen er iallfall en av romanens største estetikere; detaljrikdommen i tankens presentasjon av omgivelsene er svært påfallende, og den metaforiske og metonymiske tenkingen som forårsaker alle metamorfosene kommer som perler på en snor. Han begynner med å beskrive konturene i månens overflate, for deretter å beskrive selve fasongen. Dette sitatet er hentet fra like etter overgangen, legg også merke til at denne setningen faktisk fører bildet tilbake til en lyspære:

Den er ikke helt full, likevel, den har en smal skygge nederst til venstre som bryter sirkelen, nærmest som om litt av det krittaktig hvite skulle være skrappt av (slik et stykke siporex får en plan flate hvis man gnurer det, bruker det som kritt, mot asfalten) og hadde etterlatt en uregelmessig kant, eller som om hele planeten holdt på å bli gnagd i stykker av kosmisk møll (som ville tiltrekkes av månen slik natssvermere tiltrekkes av en tent lyspære.) (Ulven, 1993, s. 20)

Her flyter egenskaper fra omrisset, konturene, materialteksturen og ekspressiviteten eller tiltrekningskraften om hverandre i et uforskammet nettverk av romlige assosiasjoner. Dette viser også hvordan tanken alltid er avbildet i prosess i *Avløsning*. Aldri får vi noe tilstivnet og krytallisert bilde av tanken ved et endepunkt, noe vi kanskje kan karakterisere som Ulvens *Antilogos*. Hva gjelder romanens tredje subjekt er passasjen ovenfor bare begynnelsen på en lengre bildegalskap.

Det etterfølgende avsnittet begynner med «Det ennå ikke helt gulnede gresset (...)» (Ulven, 1993, s. 21). Etter hvert som vi leser forstår vi at denne gutten har stukket av hjemmefra i natten, og at han er på vei til en jente. Denne utflukten utspiller seg som en konkret romlig rute fra et sted til et annet, men den har en overskridende temporal dimensjon. Foregripelsen av gulningen av gresset, som umiddelbart sammenstilles med blomstene som ikke lenger er der, åpner en omhyggelig beskrivelse av området rundt grensen mellom veibanen og gresset. Også her veksler blikket hans mellom å følge omrisset til et materiale, for så å dykke inn i materialet og beskrive teksturen i det, og deretter tilbake til overflaten igjen. Midt i avsnittet leser vi imidlertid: «(...) men nå, denne sene høstkvelden, finner øynene dine ikke annet enn et falmet tråsykkelspor som krysser en uttørket søledam (...)»

(Ulven, 1993, s. 22). Den foregående oppsplittingen av tiden (gulningen av gresset, fraværet av blomster) foregikk altså innenfor en erindringsblokk, og vi kan begynne å ane hva slags problemer som oppstår i denne overaktive imaginasjonen. Videre følger blikket sykkelsporene som bukker omkring hverandre og minner ham om apotekernes emblem, DNA-molekylens strukturering i en dobbel helix, taustiger, og utløser en lang tankerekke om arvelighet og kroppens utforming. Midt i denne foldingen av hjulspor, sykkelspor, emblemer og DNA dukker «hun» opp: «Noen ørsmå rusk av skitt gjemt i de salathodelignende foldene i navlen hennes (...) du har (...) grunnet på om du kan gjøre henne oppmerksom på det eller ikke; problemet har beskjeftiget tankene dine hyppig den siste tiden (...)» (Ulven, 1993, s. 22-23). I teksten dukker hun altså opp fullstendig innviklet i andre tankespor, og det kan virke som om hun kun fremtrer indirekte som en forgreining av et nærmest tvangsnevrotisk oppheng, men sammenblandingen går dypere. Det gjør også relasjonen han opplever til henne.

Helt i sentrum, både typografisk og tematisk, av den delen som handler om tenåringsgutten, er passasjen som åpner med: «Akkurat der du nå går, for noen uker siden. Det synkende sensommerlyset, det som synes å få tingene til å skinne gyldent innenfra (...)» (Ulven, 1993, s. 25)⁸. Minnet er sentrert rundt en gest eller positur. Han kneler foran henne, knyter opp skoen hennes, rister og tømmer skoen mens han holder foten hennes i hånden sin og hun støtter seg på skulderen hans. Fra denne posituren betrakter han skyggespillet i gresset som skinner i den lave sommersolen «(...) som, fremdeles, inneholdt hele sommeren (...)» (Ulven, 1993, s. 26). Derfra krystalliseres dette bildet:

(...) og plutselig følte du deg strømførende, som et relé mellom varmen fra foten hennes og varmen fra solen (eller kanskje omvendt), du var forbindelsen mellom reservoaret av skjønnhet i henne og den strenge, men uendelig mangslunne virkeligheten omkring, som begynte med de solbeskinte gresstråene foran øynene dine og endte overalt og ingen steder. Kom landskapets sene sommerlys fra henne eller kom varmen i foten hennes fra solen? Begge deler. (Ulven, 1993, s. 26)

Denne selvutslettende opplevelsen forberedes av det lave sensommerlysets evne til å få det til å se ut som om ting lyser innenfra. Allerede her begynner visjonen ved at sansegenskaper forflyttes og begynner å skape en ny form for ekspressivitet. De sansegitte omgivelsene fungerer alltid på en måte som subjektets speil ved at de fungerer som projeksjonslerret. Tenåringsgutten er nesten fullstendig oppslukt i den tankebevegelsen som forsøker å penetrere de umiddelbare omgivelsene, og subjektiviteten fremstår dermed som eksentrisk.

⁸ Dette er avsnittet Borge og Hagerup kaller «Et solfylt tekststed».

Posituren som inntas utløser også et minne hos ham om galanteriet i gamle røverromaner, slik nesten alt peker utover seg selv. Imaginasjonen følger alltid omgivelsene, men i denne erindringsblokken inntar kroppen hans en positur som så å si lukker tankebevegelsen i en sløyfe av fritt flytende energi. Bevisstheten hans tilpasser seg umiddelbart dette som en bryter i et kretskort. Denne mystisk-religiøse opplevelsen er et sterkt bilde på en eksentrisk subjektivitet som hele tiden forflyttes og forskyves vekk fra en kjerne. Slik tanken alltid avbildes i prosess, slik avbildes subjektet som forrykket.

Tenåringsgutten er fullstendig oppløst mellom landskapet og jenta, og det på flere nivåer. Kompositorisk leser vi den siterte passasjen, der han opplever seg selv som et relé, som klimakset i den delen av narrativet som omhandler ham. Dette gis av at de samme eksentriske tankebanene dominerer overalt ellers også, men at de her finner sin kjerne. Fra et større perspektiv har han jo stukket av hjemmefra midt på natten for å klatre opp på utsiden av blokken hun bor i og banke på vinduet hennes. Det fører heller ikke frem før han blir avløst av en annen idet han stirrer inn i mørket i leiligheten der hun bor. Han driver altså fremover mot hennes fravær. Nattens fremferd er dominert av minnene fra dagene og ukene i forveien som jager bevissthetens hans og legger seg som en film over nattens tegning av svake konturerer og silhuetter, «Vanskelig å få henne til å forstå.» (Ulven, 1993, s. 26).

Romanens sjette subjekt er i begynnelsen av tredveårene. Han er gjennom relasjonen til sin tidligere kjæreste, som tok sitt eget liv, fullstendig emosjonelt avstumpet. Han beskriver selv sin egen tilstand som en drone: «(...) men du lever ikke, du er til oppbevaring, i en fryseboks, og den eneste lyden i en fryseboks er duren fra motoren, den samme duren dag etter dag, ikke sterkere, ikke svakere, bare dur (...)» (Ulven, 1993, s. 63). Den emosjonelle avflatningen finner sitt motstykke i tankespiraler som ligner mest på tvangstanker: «Ikke med det første skrittet ned fra bussen, men med det andre, treffer støvelen din is, allerede knust riktignok (...)» (Ulven, 1993, s. 53). Opphenget i detaljer får flere uttrykk: både irritasjon over ikke å få fjernet et klistremerke fra en trådglassrute, og lange tankebaner han ikke klarer å avslutte om evolusjon og religion, sjelen og helvete. Det meste leder tilbake til henne, som hans knuste speil.

4.1.5 Stamming

De mange erindringene, fantasiene og den sammenflettingen der subjektet befinner seg et sted, reflekteres alltid i teksten materialitet på en eller annen måte. Vi har vært innom måten

syntagmene foldes over hverandre på, men språkets materialitet uttrykker seg også på andre måter. En erindringspassasje fra tenåringsgutten har utgangspunkt i en ren sonar sansning. De ulike lydene beskrives, men de utdypes også i sin tegnfunksjon som maner frem hele travbanen for gutten. Denne nærheten av det fjerne forsterkes i teksten i en svært konsonanttung del som imiterer de svevende lydene som ligger over hestehovenes rytmiske bulder. Her et lite utdrag: «(...) knirk fra sulkyene, svepesmell, vrinsk, prusting, iltre rop fra kuskene (...)» (Ulven, 1993, s. 24). Som om teksten begynner å stamme for å fremmane sin lydlige skyggeside. Språket strekker seg her gjennom en lang serie som traverserer flere nivåer: fortellingen om gutten som går, erindringsblokken av *sensibilia*, tolkningen av *sensibilia* og rekonstruksjonen av travbanen. Språkets materielle kvaliteter kan sies å utvikle seg langs en annen serie som så skaper en konvergens der den fonetiske siden blir ekspressiv i den grad den komplimenterer det semantiske innholdet. Erindringen som sådan inngår selv i en serie tilblivelser som åpnes opp og trekker seg tilbake igjen innenfor narrativets egne rytmer.

Dette avsnittet følger en syntaks vi finner i lignende form flere steder i romanen, men særlig i de kortere passasjene. Formelen går som følger: en lang setning hvori sansningen åpnes opp, og så to korte setninger som plasserer sansningen i en større sammenheng, eventuelt skaper en ny sammenheng. Dette er for øvrig også slik romanens første avsnitt er bygd opp. Slik trekker den seg tilbake i her: «Stille nå. Men du kan gjenkalle disse lydene for ørene, der du går.» (Ulven, 1993, s. 24). Sansningene blir på denne måten alltid integrert i «narrasjonen». Det er også viktig å bemerke at den første passasjen ikke har den samme temporale dimensjon som denne selv om syntaksen er lik, noe som sier litt om variasjonsrikdommen i komposisjonen.

Et annet eksempel er å finne rett etter en setning som strekker seg over en side, med en rytme som understreker den konstante summingen og runddans til fluens runddans i taklampen, så kommer beskrivelsen av hvordan fluen selv stopper opp i korte øyeblikk, kun for å begynne igjen: «(...) en tenkepause (liksom), som om fluen (...)» (Ulven, 1993, s. 124), eller: «(...) den hvite lysbryteren du kan skimte borte på veggen, for din del, nå, der du ligger, og må ligge, og må fortsette å ligge, inntil videre (...)» (Ulven, 1993, s. 124). Det semantiske innholdet utheves gjennom *rytmen* i syntaksen.

4.1.6 Ekkolokalisering

Vi har sett hvordan ulike sansninger bygges opp i avsnittene, og hvordan subjektene gradvis fremtrer i møte med omgivelsene. Ettersom vi blir kjent med flere av romanens subjekter kan vi se noen gjentakelser manifestere seg som enkelte ting som går igjen hos dem alle. Alle er menn og alle har en viktig relasjon til en fraværende kvinne. Vi møter romanens fjerde subjekt, som er en ung mann i begynnelsen av tyveårene som arbeider som nattevakt, idet han tenner en lykt på vei inn i en folketom hall: «(...) du stirrer mysende og konsentrert mot det tilsynelatende innholdsløse mørket, hvor ingenting avtegner seg tydelig før du tenner lykten (...)» (Ulven, 1993, s. 29). Han har også en særegen sensibilitet som i stor grad er foreskrevet av arbeidsantrekket og arbeidsforholdene. Hallen han befinner seg i ligger nesten i totalt mørke, og med sin rungende akustikk er det et uhyre responsivt rom han beveger seg i. Det går an å seksjonere den delen som omhandler hans natteferd opp i tre deler på bakgrunn av hans bevegelser: først sykler han rundt og undersøker lokalet med en lykt. Deretter stiger han av sykkelen og tenner taklyset. Til sist går han til fots mot en blafrende lyd han hører i mørket.

Det er verdt å legge merke til hvordan han trer inn i den folketomme hallen. Først smeller døren igjen etter han, og legger igjen et drønn som finner gjenklang i det oppstablede metallet og henger igjen i flere sekunder «(...) slik klangen fra en klokke synger i luften lenge etter at kolven har berørt den for siste gang.» (Ulven, 1993, s. 30). Mot denne voldsomme akustikken står det forsiktige blikket hans som følger lommelykten: «Lik et nervøst, gullig følehorn av lys, hele tiden med varierende lengde, og elastisk, snirklete, som skrev lysstrålen signaturer fulle av alskens kruseduller, virrer den over det asfalterte gulvet (...)» (Ulven, 1993, s. 30). Han kommer etter hvert til et slags sentrum av bygget der det står en kontorbrakke midt i rommet. Her skrur han på taklyset og stiller seg opp foran et speil, noe som utløser et interessant nivåspill i sansningen og tenkningen:

Du står der foran speilet og skjærer grimaser, mutters alene i et fullstendig folketomt jernlager, i en folketom industribyggelse, omgitt av vårnatten, i mørket (ditt indre øye ser det som en film, i fugleperspektiv, liksom tatt opp fra et fly: først bare takene og veiene, veilysene, bydelen som et kart, så zooming, nærmere og nærmere, kamera ser til slutt gjennom taket på jernlageret, så gjennom taket på kontorbrakken, og finner deg endelig stående der foran speilet (...) ingen ser eller vet hva du gjør, du er alene med ditt eget speilbilde. (Ulven, 1993, s. 34)

Det virker som om han må foreta en kognitiv romlig reise for å bli selvbevisst. Det er iallfall her han oppdager sin egen ensomhet, og begynner en desperat fantasi om en kvinneskikkelse han har møtt ved et par anledninger: «Men du vil ikke, du vil egentlig ikke være alene, du skulle ønske hun lå våken og tenkte på deg, nå, akkurat nå, nei du skulle ønske at hun kom, akkurat nå (...)» (Ulven, 1993, s. 35). For denne nattevakten er den seksuelle fantasien om henne, som han avbryter idet han blir pinlig berørt av seg selv, vevd inn i noe som eksisterer for alle subjektene: en sosial bakgrunn, eller et sosialt felt. Direkte etter avbrytelsen går tankene hans over til å bli generelle betraktninger om hvordan mennesker står i veien for hverandre. Fuglen, som han først kun hører den nervøse blafringen av (og som minner ham om lyden av en tommel som nervøst blar igjennom en telefonkatalog), fungerer derfor også som en dobling av han selv: han er alene lik fuglen. Ny dobling: «(...) som en flue i et kott (...)» (Ulven, 1993, s. 38), avskåret fra sin livsverden mens den orienterer seg rundt i et «falskt» rom, et rom uten livsverden, men fullt av ekko. Bevisstheten om denne distanseringen er svak hos han, og den trer bare inn flyktig i andre sanselige serier hvorigjennom han lager ekkoeffekter som speil. Han avløses idet solen står opp: «(...) du ser at det kunstige lyset er i ferd med å blekne, det er så vidt du og sykkelen kaster slagskygge på asfalten under gatelykten (...)» (Ulven, 1993, s. 39), noe som blir et bilde på hvordan han er i ferd med å forlate det rommet der hans subjektivitet blir speilet.

4.1.7 Subjektiv forgrunn mot sosial bakgrunn

Vi møter romanens femte subjekt midt i en oppvåkingsfase. I *Proust and Signs* er Deleuze opptatt av hvordan oppvåkingsfaser er den prosessen og overgangen fra søvnen der selvet er demontert i et overskridende virtuelt spill, og til en aktivitet av ren fortolkning fra en upersonlig instans som velger et selv. Hvis vi ser romankunstens formmessighet som noe fundamentalt knyttet til subjektivitet, blir det særlig interessant å se hvordan slike oppvåkingsfaser foregår i Ulvens roman. Denne utvelgelsen foregår gjennom et system av transversaler som knytter det nyvalgte selvet til et eldre selv, slik at man på et vis repeterer seg selv. Det første denne 25-åringen sanser etter oppvåkningen er at han har glemt å skru lyset av på soveværelset: «Et dårlig tegn.» (Ulven, 1993, s. 39). Resten av avsnittet er skrevet som et forsøk på erindring, markert gjennom at fortellerens du-henvendelse skrives i presens futurum perfektum: «Du må ha sovnet med lyset tent, og dels vidåpne, dels blunkende, men i alle fall hovne, utslitte øyne, men straks du lukket dem for endelig å hvile, skar rommet i å

rottere som et lykkehjul (eller snarere et ulykkeshjul) (...)» (Ulven, 1993, s. 39).

Oppvåkningen til ham selv blir derfor en umiddelbar smerteerfaring som dobles av den elendige forfatningen han befinner seg i. Han har tatt av seg slippet og én sko, men sovnet med øynene stirrende mot lyset for å dempe alkoholens overstyring av balansesenteret. Hver sammenstilling av erindring og sanseinntrykk, hver transversal, fornyer derfor smerten han forsøkte å stille: «(...) du skjærer i alle fall tenner av hat til disse morgnene (...) du nekter å trilles mot en ny dag som til en operasjonssal der et smertefullt kirurgisk inngrep venter deg. Du sovner igjen.» (Ulven, 1993, s. 40).

Ved neste oppvåkning står han opp. De to neste transversalene er «Husket du å kjøpe inn? Du bestemmer deg for å stå opp. Er det i dag det skal være presentasjon av kampanjen for den nye pensjonistkontoen? Du husker ikke, men du husker disse bankfolkene (...)» (Ulven, 1993, s. 40-41). Syntagme for syntagme: tanken på innkjøpet, som gjelder pils, får han til å samle seg nok til å stå opp, og tanken på arbeidet utløser en lengre utgreiing av energisk forakt som rammer inn det sosiale feltet som utgjør bankvirksomheten. Rett etter denne fortsetter «oppstandelsen» hans: «Du prøver å finne tøflene med føttene. De er ikke der de skal være, det er de aldri (men hun klarte alltid, på en eller annen måte, å holde orden på dem).» (Ulven, 1993, s. 42). Det er gjennom hans behov at hun langsomt fremtrer for ham som savn, innskutt i tre parenteser: sitatet ovenfor, når han leter etter øl og når han leter etter sigaretter. Etter hvert som han «kommer til seg selv» og begynner å drikke igjen, akkumulerer minnene som stiller seg opp som impulser for handling. «Roen. Den store roen innfinner seg etter at du er ferdig med den andre flasken (...) gleden over at den antropofage vintermorgenen ikke lenger kan ete deg (...)» (Ulven, 1993, s. 47). Blikket hans endres fra å oppfatte gatebildet som «(...) et kinetisk minnesmerke over trafikkdøden.» (Ulven, 1993, s. 44), til å beundre nysnøen som virvles opp rundt bilhjulene, og han trykker til og med nese og kinn inntil vinduet for å se nedover langs hele gaten til «(...) alle konturer av hus og gater [svinner] hen i en lun gråhet av fallende snø (...)» (Ulven, 1993, s. 47). Skjønnheten og bedøvelsen i sann forening. Den personlige metamorfologien gjør seg gjeldene også her, og en erindring krystalliseres langsomt ut fra en sansning. Denne erindringen kommer også plutselig som smerte: «I et abrupt glimt husker du (og du kjenner det som en ilende, nordlysaktig og bølgende smerte i brystet, en følelsesmessig revmatisme) at du en gang sto slik og så henne transformeres fra en langsomt bevegelig klump til et klart avgrenset individ, utsprunget av snødrevet (...)» (Ulven, 1993, s. 47-48). Transversalene begynner å lage et

nettverk, men det er stadig hun som, gjennom fraværet, repeteres og trenger mer og mer inn i hans bevissthet.

Alt leder opp mot at han ringer til henne. Dialogen gjengis som indirekte tale, og er den første gangen i romanen at vi leser pronomenet «jeg». Første gang når hun sier: «(...) å nei! du! jeg trodde jeg var ferdig med deg for godt (...)» (Ulven, 1993, s. 49), men, senere og kanskje mer sentralt, sier også han til henne: «(...) jeg mener at det egentlig er deg jeg er (...)» (Ulven, 1993, s. 50). Denne perspektivistiske leken med pronomen underbygger den totale mangelen på distanse i relasjonen han opplever til henne. Hans eget selv konstitueres gradvis gjennom savnet til henne, før han eksplisitt uttaler «jeg er deg» som et direkte uttrykk for en selvutslettende og en destruktivt overskridende relasjon. Han blir avvist og så avløst etter at han blir stående å stirre på den rødglødende kokeplaten han satt på før telefonsamtalen, som han tenner sigaretten med ettersom han ender opp med ikke å finne verken lighter eller fyrstikker.

Vi møter romanens subjekter gjennom en serie litterære topos: hjemmet, soveværelset, en måneskinnstur, et museum, en hytte; og alle disse rommene er investert eller investeres med deres subjektivitet. Romanens syvende subjekt befinner seg i og utenfor en hytte ved havet, men den er ikke hans egen. Overgangen til kystlandskap og midtsommer skjer ved en lang landskapsskildring. Den begynner med den stille og intense høysommerhimmelen, går over til fargenyansene i havet og følger disse innover mot en strand med bølgenes ferd og krusningene, inn til sanden på stranden bestående av ulike ekso- og endoskjelett. Beskrivelsen går fra den «(...) tomme og hendelsesløse (...)» høysommerhimmelen og til havets langsomme kverning av stein «(...) med en tålmodighet som bare det helt bevisstløse (...) besitter (...)», og konkluderer med at det hele gir et inntrykk av «(...) uforanderlig ro.» (Ulven, 1993, s. 64-65). Temporaliteten i denne sekvensen etterligner den stumme repetisjonen i inorganisk materie, og lager på den måten et bakteppe for fremtredelsen av mennesket: i dette tilfellet er det en mann i midten av 30-årene.

Vi møter ham idet han er i gang med å bygge sitt eget sankthansbål ved denne hytta. Det settes i kontrast til et bål som noen familier lager nede ved strandkanten. Disse menneskene utgjør en del av det sosiale bakteppet for hans egen person, som han trer ut av via forakt. Han assosierer disse menneskene med et sosialt felt han selv ikke tilhører, men ikke i nøytral forstand. Vi får etter hvert vite at hytten han er på tilhører en gammel flamme og hennes nye mann. Han legger merke til en rekke, for ham, fremmedgjørende markører: et fint møblement, rikelig med dyr alkohol, og en betraktning som utgjør romanens sløveste ekfrase,

av hva som kunne vært et maleri av Paul Klee eller Wassily Kandinsky: «Ved siden av den glade kaptein henger noe du antar skal forestille kunst; for deg ser det ut som en elefantsyk barnetegning, tykke svarte, lodne streker og røde, gule og blå farveklatter, dels innenfor, dels på tvers av strekene «(...) noen lar seg lure godt, men ikke du (...)» (Ulven, 1993, s. 67), før han i pur ikonoklastisk ånd knuser bildet. Denne resoneringsformen går igjen hos han: jeg og de andre; sosial bakgrunn og subjektiv forgrunn der den ene fremtrer mot den andre. I den indre monologen har dette den viktige funksjonen av å være hans form for selverkjennelse, «(...) (for du har, av en eller annen grunn, mye lettere for å huske det du selv sier til andre enn det andre sier til deg) (...)» (Ulven, 1993, s. 66).

Bålet han bygger utgjøres av interiøret i hytta, og også den ender han opp med å dynke i sprit. Han har en lengre rettferdiggjøring som er interessant. Han begynner å tenke at det er hans plikt å tømme hytta siden den er full av overflødige ting som uansett skal forgå på en eller annen måte, og at han derfor egentlig bare kommer tiden i forkjøpet. Den ender med: «Kommet til dette punktet i funderingene går refleksjonen over fra å være indre og uhørbar (og inreferabel) til å bli ytre og hørbar, og du sier, høyt, faktisk på grensen til å rope, Vekk med søpla! Vekk med søpla!» (Ulven, 1993, s. 71). Det er altså refleksjonen som skifter kvalitet: fra å være indre til å materialisere seg på utsiden. Og det er dette som går igjen hos ham: enhver smertefull erindring finner sin forløsning i en voldshandling, og viser til en fantasi-instans som ikke kan reguleres, og som materialiserer seg spontant som vold. «Gjennom solbrillenes blåskjær og alkoholens lett distanserende effekt ser du dem, ikke som aktørene i en spillefilm, men som de uvedkommende statistene i en fjernsynsreportasje (...)» (Ulven, 1993, s. 71). Hans opplevelse av seg selv i forhold til andre mennesker dobles i bildet med det lemfeldige spillet mellom forgrunn og bakgrunn i kamera-fokuset, og det nærmeste han er en interaksjon med de andre folkene på stranden er når han geiper til dem, og sier for seg selv: «(...) Jævla hælvetes snokete silkeklyser jæ ska skjære pikken a dere og grave dere ne sammen med kabbinkruserne deres og kjærringhøla deres så kan dere seile i hælvete til evig ti.» (Ulven, 1993, s. 71). Dette er direkte etter at han roper «Vekk med søpla!», og de stanser arbeidet og ser undrende mot ham.

Vi får hverken et klart bilde av hans tidligere liv, eller noe mer utfyllende om relasjonen han hadde til henne, annet enn at han tidvis plumpet ut med fornærmelser og vulgareiteter. Han minnes et mislykket forsøk som entreprenør i erotikkbransjen, men i en parentes i en erindringsblokk, får vi vite litt mer om hans livsførsel. Han minnes en gang han fant en hel masse tomme brennevinsflasker under et bergheng i skogkanten: «(...) en

strålende skatt (...) Når glasset brast lignet det vanndråper, skårene sprutet fra fjellveggen i kaskader, og falt i skinnende dryss over mosen og gresset på skogbunnen (det minnet om fontenene nede i byen hvor du pleide å vade etter mynter) (...)» (Ulven, 1993, s. 69). Når han kommer på hvordan hans bestemor ble gammel og skrøpelig, så tenker han først og fremst på hvor lett det ble å låne penger av henne. Jeg skal ikke spekulere i hvorvidt dette er et portrett av en rusmisbruker eller en hjemløs, men han er iallfall den største sosiale antagonisten i romanen, selv om alle subjektene er isolert fra en større enhet på en eller annen måte. Hans utskielse ender med at han naken, stupfull og utmattet begynner å gå ned mot varmen i det store bålet, og matlukten fra grillen, der nede blant de andre på stranden, før han gjennom bålets skyggespill blir avløst av skyggespillet i et maleri.

Romanens niende subjekt er en mann i midten av førtiårene. Han befinner seg på en stillehavsøy der han har reist for å trekke seg tilbake fra arbeidet for godt, og nyte resten av livet i ro og mak. Han sitter i en drosje en tidlig morgen hvorfra han betrakter vårtegn og arbeidet rundt ham: naturen og mennesket i virksomhet. De kjører forbi et støperi, noe som utløser en lang beskrivelse og forestilling av fabrikken som økosystem. Det er riktignok arbeidet han er mest opptatt av: «(...) der nede i arbeidets helvete, disse håpløse idiotene som må tyne kroppen og sjelen for hvert øre i inntekt, og som, verst av alt, tenker du, ikke har noen forestilling om noe annet og bedre (...)» (Ulven, 1993, s. 87). Han ser hånlig ned på både selve arbeidet og menneskene i arbeid, som får hans planlagte lediggang og forlystelser til å se enda bedre ut. Han stiller fornøyd opp sine egne drømmer om frihet mot en dystopisk bakgrunn: «Søvngjengere. Mus. Mus i det lille hjulet av rosa plast i dyrebutikkens vindu, mus som tyner kreftene til ingen nytte, i en annens maskineri.» (Ulven, 1993, s. 88). Han drømmer om friheten fra arbeidet, mens han holder rundt en pistol i håndvesken og lur på om han skal begå en forbrytelse.

4.1.8 Estetisk forløsning; subjektets avløsning

Romanens åttende subjekt fremtrer nesten utelukkende via sitt eget blikk som studerer to lignende malerier. Denne delen er derfor nesten én lang visuell meditasjon, eller en ekfrase. Her, som andre steder i romanen, er irrgangene i den langsomt fremskridende syntaksen med på å forsterke leken med blikk og nivåer. Kronotopiske forbindelseslinjer bekreftes av en langsom rytme som drar de ulike motivbearbeidelsene ut som lange penselstrøk før syntaksen kommer tilbake til rommet og subjektets kropp, ofte i en enkel nåtid som «du ser», «tenker

du», eller simultant, «mens du hører». I overgangen til denne delen går teksten fra å beskrive skyggespillet i bålets motlys fra stranden, og over til å beskrive speilbildet av veken på et vokslens i et maleri: pråsens forskutte vinkel «(...) i forhold til det virkelige lyset (...)» (Ulven, 1993, s. 77), på grunn av speilets tilbakelente vinkel mot veggen «(...) og det ser ut som det man (med et paradoksalt uttrykk) kan kalle speilets indre, utgjør et eget rom hvor det står et annet lys, lignende på, men ikke identisk med det første, det virkelige.» (Ulven, 1993, s. 77). Denne immersjonen i motiv og speilbilde avslører seg ikke som blikkets feste i et maleri før vi har lest én side med tekst. Dette skjer ved at subjektet, i en selvrefleksiv bevegelse, avbryter sine visuelle meditasjoner for kort å vende oppmerksomheten mot sin egen kropp, og mot intensjonen i eget blikk: «(...) og hvorfor, avbryter du dine visuelle meditasjoner, besiktiger du dette bildet med speilet så nøye? Hvorfor er du så interessert i bilder? Fordi du ser deg selv i dem? Nei.» (Ulven, 1993, s. 78). Tankerekken avsluttes ved å konkludere med at han fordyper seg i bildet for å komme unna sitt eget speilbilde, som ville avslørt bildet av en 39 år gammel ugift mann hvis ansikt har vært igjennom syv plastiske operasjoner. «I bildene er du selv fraværende.» (Ulven, 1993, s. 78).

Subjektets egen selvutspørring gjengis av fortellerinstansen i fri indirekte tale. La oss se nærmere på sitatene ovenfor. Vi leser «og hvorfor,» som et syntagme, et hengsel og et ledd som imiterer et kontant indre resonnement i bevegelse. Neste syntagme: «avbryter du dine visuelle meditasjoner», er et abrupt moment i teksten, for den endrer utsigelsen fullstendig fra å følge subjektets blikk og nedsynking i motiver, noe som i teksten opphever avstanden mellom de to instansene, slik at vi som lesere kun ser ett bilde. Når vi leser «du», så splittes oppmerksomheten i teksten, så å si i annen potens. Ikke bare rives vi opp fra den suggererende rytmen i ekfrasen, men subjektet splittes også i sin egen selvutspørring samtidig som fortellerinstansen adskiller seg fra subjektet. Vi kan således følge alle tekstens mikrobevegelser for å se hvordan subjektene forenes i den estetiske immersjonen, og hvordan de splittes opp igjen idet teksten når subjektets kropp, og integrerer dens bevegelse i et større narrativ.

Neste syntagme viderefører introspeksjonen: «besiktiger du dette bildet med speilet så nøye?». Du-henvisningen er imidlertid vidt forskjellig i annen og tredje syntagme. Den første henviser til en tankeprosess, mens den andre synker ned i videreføringen av denne tankeprosessen: «avbryter du dine», «besiktiger du dette». Forskjellen blir enda tydeligere hvis vi erstatter du med han: «og hvorfor, avbryter han sine visuelle meditasjoner, besiktiger han dette bildet med speilet så nøye?» Dette blir vanskelig, fordi utsigelsen sklir ut av seg selv

og lager to ulike «han» som bommer på hverandre; det blir gal sekvens. Hvis vi prøver det samme og bytter ut «du» med «jeg»: «og hvorfor, avbryter jeg mine visuelle meditasjoner, besiktiger jeg dette bildet med speilet så nøye?», så ser vi at det fungerer som en syntaktisk sekvens selv om det låter klønete, men monologen kan jo også betraktes som en posisjoneringsøvelse overfor et selv. Det er disse nivåglidningene som kamoufleres i du-fortellingen, og dobler subjektets egen selv-distanse i fortellerinstansen. «I bildene er du selv fraværende» må derfor også leses innenfor denne leken med pronomener og henvisning. «I bildene er du (selv) fraværende»: immersjonen lar subjektet virke som ett.

Du-fortellingen forsterker måten jeget, selvet eller subjektet splittes og forenes, ved fortellerinstansen innehar en distanse som befinner seg midt mellom jeg-fortellingen og han-fortellingen. Ekfrasen utvikler seg deretter til å betrakte et lignende maleri. Det første er av et speil med gullramme fylt av ornamenter som står litt skjevt oppstilt foran en vegg. En stake med et vokslys står foran speilet slik at man ser to lys: det «virkelige» og speilets. En kvinne med en folderik linbluse sitter vendt mot speilet tilsynelatende uten å se sitt eget speilbilde. Hendene hennes er foldet over hodeskallen i fanget hennes. Det andre maleriet er også av en kvinne, som er gravid, og sitter på en krakk ved siden av en rød skinnstol der en lys er plassert foran et speil, og det ser ut som om hun er i ferd med å knekke en lus. Først beskrives det ene, så det andre, og til slutt sammenstilles de. Punktet de skilles på er intensjonen i kroppene deres: den andre kvinnen later til å være virksom, mens den første «(...) later til å stirre inn i selve mørket, eller kontrasten mellom lyset og mørket, liksom hun allerede nå har foregrepet det totale mørket som vil avløse lyset i det øyeblikk flammen flakker og blaffer opp for siste gang (...)» (Ulven, 1993, s. 81). Ideen om døden projiseres inn i selve bildet som lar den stå som en uunngåelig fremtid, men også her er døden for alltid kommende. For alltid oppstilt mot en fremtid som en gang kommer.

4.1.9 Geometri og metamorfologi

Det tiende subjektet vi møter i romanen er en 50 år gammel mann som står innendørs i et tordenvær og betrakter røntgenbilder av seg selv som 20-åring. På samme måte som hans blikk på røntgenbildene er en optisk selvransakelse, så er passasjene som omhandler ham fylt av visuelle bilder og metamorfoser som han investerer et assosiasjons- og erindringsnettverk i. Den første passasjen om han åpner med sansning og fortsetter i et mylder av tanker og

geometrisk assosiasjon som utløses delvis av været i atmosfæren og dels av røntgenbildene. Se hvordan hans subjektivitet detonerer i møtet med lyset:

Lynet: det er som du skulle se dine egne synsnerver lyse og brenne opp, lyse og brenne opp, kremes om igjen og om igjen, grotesk forstørret, en atmosfærisk nevrologi, se og forsvinne, se og forsvinne, plutselig huske, og så glemme igjen, huske og glemme, forstå og ikke forstå, til stede og fraværende, det levde og det ulevde (...) (Ulven, 1993, s. 91)

Syntaksen danner en rytme som stadig forskyves, men med repetisjoner som reflekterer, ikke bare subjektets eget assosiasjonsnettverk, men tekstens egen åpning og lukking av ulike verdener. Dette er også bare begynnelsen på en lang assosiasjonsserie som fortsetter langs en halv side lang setning.

Metamorfosen av lynet skjer først langs en serie som følger en geometrisk funksjon: synsnerver, atmosfærisk nevrologi. Deretter langs en rytmisk/temporal linje som markeres av syntaksens gjentakelser «se og forsvinne, se og forsvinne», deretter sammenstilles flere og flere sansninger ettersom han fikserer blikket på røntgenbildene. Han ser de røykbleke knokkel-linjene sammenfiltret med linjene i lynets forgreininger. Han ser et inorganisk liv i det døde bildets bare tilsynelatende dynamiske bevegelser, som finner en refleksjon for sin umerkelige bevegelse i akvariegullfiskens tidvis umerkelige blafring med en liten finne. Han inspiserer bildene som er tatt fra siden av kroppens hans, og leser bevegelsene i linjene som en indikasjon på at rygghvirvlene er på vei bort fra hverandre:

(...) langsomt glidende i en slags vektløs (og lydløs) tilstand; det minner deg om en bygning som sprenges, vist i sakte film (skjønt i dette tilfellet snarere et slags rør i ferd med å brette i flere deler), eller, mer vagt, minner om bildene av stjernefåker og lignende astronomiske størrelser (som virkelig er i uopphørlig ekspansjon eller kontraksjon.) (...) (Ulven, 1993, s. 91)

Denne optisk-geometriske undersøkelsen er kanskje mest påfallende for sin sjonglering av bildeanalogier, men for subjektet står den først og fremst for en introspeksjon. Et tema som går igjen hos flere av subjektene i romanen er deres selvsensur, eller kroppens innestengelse og fengsling av den indre stemmen. Fra den alkoholisererte 25-åringen: «Man er ikke et normalt menneske, tenker du. Man har et stort skrik inne i seg fra det som skulle vært sagt men aldri blir det, tenker du.» (Ulven, 1993, s. 48). Eller nattevaktens komplekser for stemmen sin, som leder han til å reflektere: «(...) kanskje burde du vært et stumt speilbilde (...) kanskje burde alle vært stumme speilbilder, så de andre slapp å høre de forferdelige stemmene inne i dem.» (Ulven, 1993, s. 36). Det 10. subjektet lider i stillhet over at lykken i livet forsvant med den

store kjærligheten, og under umuligheten av å kommunisere det eller å bli forstått. Det 11. subjektet har en lengre korreksjon av, igjen, det shakespearske uttrykket om verden som en scene: verden som amatørteater der alle overspiller eller underspiller, fremtrer nakne og pansrede på én gang: «(...) bare smerten og leden og fortvilelsen og sorgen og angsten er overbevisende, men de kommer aldri til uttrykk, tenker du, de er stengt inne i hvert menneske lik en flokk utstoppede gribber som blir levende hver gang noen ser på dem (...)» (Ulven, 1993, s. 109). Denne serien med taushet speiler også en annen serie livsfaser: nattevakten holder inne kjærlighetserklæringen, 25-åringen holder ikke inne angeren og savnet, 50-åringen holder inne sorgen over tapet og 55-åringen kveles av det inautentiske livet, det urealiserte og ugjenkallelige. De speiler alle, som sagt, sin egen subjektivitet i kjærlighetsrelasjonen til en kvinne, men denne speilingen opererer også gjennom romanen som et forankringspunkt for livsløpet. Alle subjektene er isolert på et eller annet vis; det står alltid noe mellom dem og den verden og virkeligheten de fantaserer om. Kjærlighetsrelasjonen står som den mest enigmatiske og energiske ruten ut av huset og inn i verden, og serien av blokader er derfor svært interessant i forhold til hvordan romanen etablerer en subjektivitetens konstitusjon.

50-åringen lager en slående modell eller analogi for sin egen libidos forræderske kvalitet når han sammenligner den beste av forelskelsens stadier med å stå foran en uoverskuelig fornøylespark. Han forestiller seg to ulike scenarier: det ene hvor ekspressiviteten i parken skifter karakter fra å være forlystende til å bli anmassende: «(...) inntil det hele er omskapt til et hylende mareritt, som om det påkostede og rituelle fyrverkeriet ble utløst i en fengselscelle (...)». I det andre scenariet bare dempes spetakkelet inntil «(...) hele denne lystens vidunderverden ligger øde og tom (...)». Erindringen av å stå ovenfor en kaskade av urealiserte muligheter (...) før man trer inn (...)» (Ulven, 1993, s. 98), foregår mens han ser åndsfraværende på røntgenbildet av sin ungdoms skjelett. Introspeksjonen treffer dermed de store linjene i livsløpet, som han rammer inn med nostalgi; han setter opp erindringen av sin egen posisjonering overfor livets store hendelse, mot forgjengelighetens absolutte faktum, og innser at lykken ligger bak ham, og ikke foran. Det impliserte problemet blir dermed: hvordan handle når fantasien dør? Han setter seg selv opp mot hva han kaller fremtidens mennesker, de som tror at lykken ligger i fremtiden, og følgelig rammer inn nuets strev med byggingen av lykken i fremtiden. Dette er også de samme typene som ville gjort nostalgien til en dødssynd, tenker han, mens de i virkeligheten har gjort det samme som ham: plassert lykken i en tid som ikke eksisterer; forestillingen som holder nåtiden virksom.

Han erindrer tilbake til da han møtte sitt livs kjærlighet ute i regnet i en taxi-kø, og hvordan han løy om hvor han bodde for at de skulle kunne kjøre samme drosje. Erindringen får han til å grøsse over det faktum at noen få ord, en nødløgn og et innfall, kan endre livet på en så dramatisk måte: «(...) hvordan en kort rekkefølge språklyder viser seg å være en tynn edderkopptråd som dog holder et helt teaterbygg oppe, teateret med den tomme scenen, hvor dere snart skal komme inn fra hver deres kant, stanse og se på hverandre.» (Ulven, 1993, s. 95). Gjennom språket lages lystens forestillingsverden; oppstilt mot fremtiden. Gjennom språket konstrueres erindringsblokker av lykkens ruiner; oppstilt mot fremtiden.

4.1.10 *Dramatis personae*

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man his time plays many parts,
His acts being seven stages.
(Shakespeare, 1959, II, s. 7)

Serien med («eksisterende eller ikke-eksisterende») betydningsfulle og utilgjengelige kvinner er konstituert, i *Avløsning*, av lukkede kar, i den betydningen Deleuze gir uttrykket i sin lesning av Prousts roman. Der sier Deleuze at fortellerens aktivitet (som den instansen som strekker seg over hele romanens komposisjon) i disse tilfellene går ut på å selektere en ikke-kommuniserende del, eller et lukket kar, i kombinasjon med det selvet som oppstår i det. For eksempel multiplisiteten som utgjøres av Albertines mange ansikter, som eksempelvis kan korrespondere enten med sjalusi eller tillit. Som isolerte fragmenter, eller deler uten kommunikasjon med omgivelsene, kommer de i kontakt med hverandre eller omgivelsene gjennom romanens transversale dimensjon.

Vi så på hvordan erindringen og ideen om «hun» krystalliserte seg for den alkoholiserende 25-åringen i det hans langsomme morgenritual gradvis opprettet et selv i relasjon til omgivelsene. Hans egen hjelpeløshet i noe så basalt som å kle på seg, danner transversal etter transversal tilbake til en savnet verden av hennes omsorg; en mekanisme som ikke bare setter han i forbindelse med en fortidig versjon av henne, men også med en fortidig versjon av seg selv. Det er gjennom transversalene som opprettes i hans erindring og assosiasjon, at hun kommer i kontakt med hans morgenritual – en forbindelse dialogen i telefonen avkrefter definitivt – selv om også den er bygd opp transversalt i en katastrofal hastighet, som om subjektiviteten hans imploderer. Alle transversalene som opprettes til henne, blir også stående som hans konstitusjon overfor henne; utvelgelsen av et lukket kar

står for utvelgelsen av et selv (blant utallige selv). Hennes tilsvarende er også nettopp en presis avvisning av den anordningen han fremtrer i: «(...) Smerte og trøst det er ikke noe annet enn smerte og trøst med deg men jeg er ikke interessert i din smerte og jeg vil ikke være din trøst (...)» (Ulven, 1993, s. 50). Denne dialogen er kanskje den nærmeste formen for kontakt noen av romanens subjekter har med sin kvinnelige motpart. Lengst fraskåret er kanskje 50-åringen som befinner seg ute om natten sammen med en kvinne han nettopp har stiftet bekjentskap med.

De flørter fysisk og verbalt, men hans indre monolog jobber hele tiden parallelt med å negere både det som skjer mellom dem, men også deres *personae* hver for seg. For eksempel ser han egen oppførsel som tarvelig, og hennes som for ung; begge virker affektert på ham. Det er en annen kvinne i hans bevissthet, men hun er fullstendig uten identitet. Nesten hver gang kvinnen han er med agerer, så tenker han umiddelbart at hun, den andre kvinnen, aldri ville gjort det samme. Denne feminine instansen virker mer som en ideell konstruksjon eller en slags forestilling, enn et virkelig menneske: «(...) du tenker at *hun* aldri, ikke på noe vilkår, ikke under noen omstendighet, ville spørre om noe sånt (...)» (Ulven, 1993, s. 112), eller «(...) hun sier Tror du du kunne blitt glad i meg? (og det slår deg at du ikke ville nøle med å svare *henne*, om hun spurte (...) dette er ikke *henne* (...))» (Ulven, 1993, s. 111). Dette kvinne-fantom har ingen eksistens i minner eller erindring, men har egentlig kun én funksjon: negering av det som skjer her og nå (eskapisme)

«Hun» virker i det hele tatt mer som en forestilling som opprettes av en indre mekanisme som er virksom i flere av tankene hans, nemlig søken bakenfor verdens sosiale overflate, som han ser som en falsk iscenesettelse av en annen, dypere og sannere virkelighet. Vi har allerede vært innom Shakespeare-referansen i forbindelse med serien av innestengte stemmer. Den strekker sine refleksjoner over hele det sosiale feltet, som en oppsummering av hans betraktninger over tid. Foruten alle tankene som avviser henne i sammenligningen med en annen, så benekter han henne også på andre kriterier: «(...) (latteren virker på sett og vis for ung for henne, som om hun skulle lånt en tenårings fillete dongeribukse overskriblet med idolnavn) (...)» (Ulven, 1993, s. 108). Latterutbruddet er hennes reaksjon på hans parodi over sin kone (som heller ikke later til å være selve Kvinnen). Og om seg selv tenker han: «(...) og selv gjennom rusens tankeoverdøvende fossedrev hører du hvor tarvelig det låter (...)» (Ulven, 1993, s. 108). Til og med der de går: «Stien er kunstig anlagt, såpass ser du (...) et tilstrebet rustikt og gammelmodig preg.» (Ulven, 1993, s. 110).

Det er interessant å sette hennes måte å la ham identifisere seg på, opp mot den indre monologens negasjon av hennes person. En av de tingene som reduserer henne til et falskt skyggebilde er når hun spør om han noen gang har voldtatt noen. Først presiserer han for seg selv at den virkelige kvinnen aldri ville spurt om noe slikt. Deretter svarer han «(...) Nei jeg er tross alt ikke av den sorten som voldtar kvinner (...)», hvortil hun svarer «(...) Jeg tenkte meg det (...)» (Ulven, 1993, s. 113). Disse kommentarene har liten annen funksjon, for henne, enn å sette han i et fullstendig ufortjent godt lys; hun ønsker å fantasere frem han som noen hun liker, mens han er mest opptatt av å gjøre det motsatte. Hun kaller ham søt etter at han tok muligheten til å identifisere seg med alle de som ikke sier til kvinner at de skal voldta dem, og han reagerer: «Det er denne typen replikker du hater. Eller gjør du det?» (Ulven, 1993, s. 113). Det sniker seg inn en tvil hos ham, til tross for hans overbevisning av seg selv. Denne ambivalensen dukker stort sett opp i forbindelse med kroppslig kontakt. Det hele dreier seg om hvilke verdener han utleder fra tegnene personen utsender. Han er delvis klar over dette, som når han tenner sigaretten hennes med en fyrstikk, og blir truffet av øredobben hennes når hun lener seg fremover: «(...) så var det tross alt en verden du ikke kjenner som traff deg (...)» (Ulven, 1993, s. 102). Det er også disse ansporingene som later til å trekke han ut av egen forestillingsverden.

Den typen tegn Deleuze kaller åpne esker, er den andre fundamentale figuren i *På sporet av den tapte tid*. Den innpakker, innhyller og innebærer, mens fortellerens eksplikasjon og utvikling av åpne esker fremkaller et innhold som er inkommensurabelt med dens konteiner. (Husk, det er ikke snakk om lingvistikkens språk tegn her, men innstillingen overfor noe som om det kan tillæres. Altså noe som fordrer en eksplikasjon og en investering.) Øredobben hennes treffer ham nemlig med uant eksplosivitet: «Og likevel, tenker du, plutselig opprømt (og stadig litt full), eller snarere: føler du, for tanken kommer (og fordufter) så fort at den ikke rekker å finne sine detaljer (som et kart tomt for stedsnavn) (...)» (Ulven, 1993, s. 102). Han innser plutselig at det ukjente i den taktile sansningen av ørepynten viser til noe han ikke kjenner til: et vedheng ved henne som igjen viser til hennes ukjente konstitusjon. Denne mistanken setter en tvil i han, som vokser helt til han blir avløst, og viser til kanskje hans mest sentrale karaktertrekk.

Etter flere opplevelser av kognitiv dissonans i møte med det nye bekjentskapets verdener, så begynner han å betvile den autentiske kvinnen han stadig refererer til i sin indre monolog: «(...) eller kan det være noe du bare innbilder deg, fordi du ikke kjenner henne godt nok, egentlig ikke kjenner henne i det hele tatt (...)» (Ulven, 1993, s. 113). Dette skjer når han

blir oppmerksom på det ukjente i den nye kvinnen, en samtidig handling med at han finner en måte å relatere til henne på, altså å møte henne med seg selv. I begynnelsen er han anstrengt: «(...) du står der fanget (av din egen høflighet, ikke hennes fysiske styrke) (...)» (Ulven, 1993, s. 107). Det hele ender, og han blir avløst, når han stirrer dumt ut i det voksende mørket mens han konsentrerer seg om hva han skal si eller gjøre. Hans kvasi-sosialfilosofiske betraktninger faller tilbake på han selv: han står selv og spiller en dårlig rolle, nesten som et klassisk borgerlig drama der fasaden fortærer mennesket fra utsiden. Det er også det inautentiske livet som skremmer han: «Men det som plager deg (...) det er denne uthulende følelsen av noe ugjort, noe som er for sent, noe (du vet bare ikke hva) det er for sent å gjøre om igjen, for sent å gjøre i det hele tatt (...)» (Ulven, 1993, s. 106). Han produserer sin egen smerte. Han henvender seg selv til verden med falske gjester og får det samme tilbake, uten å selv være investert i tegnene som utsendes. Hans egen negasjon av virkeligheten gjør det umulig for ham å være ordentlig investert i den, og hans lidelse forblir skjult for han selv (av en disjunktiv logikk). Mot slutten av avsnittet om det som plager han (som delvis sitert ovenfor), går tankene over i en filmatisk sekvens som et bilde på hvordan han føler det viktigste i livet glippe. Siste setningen: «Bare at dét dette drømmebildet, denne lignelsen i sin allegoriske distanse ikke kan uttrykke, det er den rå smerten du føler ved tanken.» (Ulven, 1993, s. 106-107). Begynnelsen av neste avsnitt: «Gjorde det vondt? Du svarer benektende mens du biter deg i leppen og halter videre (...)» (Ulven, 1993, s. 107). Dette etter han har slått benet mot en avisbudvogn. Dette er situasjonen der hun setter seg ned for å blåse på og han fanges av sin egen høflighet. Hele hans lidelseshistorie og hvordan den som erindring om tap stilles opp mot den situasjonen han nå befinner seg i: fra den rå smerten av å miste det viktigste i livet til hans subjektive konstitusjon som uttrykker seg i nået som en kognitiv dissonans for den trøsten hun tilbyr (feil), og som han motvillig må innrømme at han liker. Ingen er helt til stede i amatørteateret. I det profesjonelle teatret er mennesket kun en sosial karakter/funksjon; hos Ulven er det som regel i tilblivelse mot dyreriket eller mineralriket: overflaten styres av en annen affektlære.

4.1.11 Ansiktet, menneskeportrettet og speilet

Romanens 12. subjekt er 60 år og er, lik 39-åringen, nedsunket i en ekfrase av et maleri. Begge disse subjektene fremtrer utelukkende gjennom deres blikk og refleksjoner over billedkunst. Bortimot uten subjektiv fortid og fremtid, erindring og fantasi, ligner de medium.

60-åringen beskriver et maleri av en gutt som holder en glødende vedski mot en jernlampe. Lik den andre ekfrasen er det én enkelt lyskilde som opptar blikket som ser på bildet. Tanken foregriper imidlertid, lik den andre ekfrasen, bevegelsen i bildet, altså gutten i ferd med å tenne en lampe, og her, som overalt ellers, varierer det hvor lett det er å skille beskrivelsen fra det beskrevne; subjektivitetens avtrykk er overalt.

Gutten later til å være malt under et innpust, og i ferd med å blåse liv i ilden. Foregripelsen av handlingen i bildet henleder tankene hans mot et primitivt og basalt bilde av menneskets differensiering fra resten av biosfæren:

(...) bak den fint formede munnen, hendene og øynene, som til sammen behersker ilden (noe ingen ape noensinne har gjort), ved henholdsvis å blåse, holde og betrakte (bevisst, ikke instinktivt), dette egentlig uhyre kompliserte og avanserte samspillet mellom gripeevne, pust og tenkende blick (...) og dermed kan forskyve forholdet mellom lys og mørke (...) Uheldigvis følger redselen fra mørket også med. (Ulven, 1993, s. 118-119)

Dette ganske distanserte portrettet av mennesket, viser den menneskelige aktivitet på sitt mest elementære nivå. Det er også en krystallisering av en problematikk som bearbeides estetisk gjennom hele romanen: menneskets haptiske persepsjonsfelt og spillet mellom lys og mørke. Betragtningen har imidlertid også mange andre viktige berøringspunkter med resten av romanen som vi skal se på først.

Jeg vil foreslå å tenke den upersonlige interessen i noen av blickene og betragtningene, særlig mot slutten av romanen, innenfor en kinetisk ramme. La oss først se på sitatet ovenfor, som fra mine anførselstegn begynner med en preposisjon. Guttens ansikt er formet av anstrengelsen ved å puste på ilden, og betrakteren understreker utførlig hvordan det ligner et apeansikt. Han tenker forsøksvis videre at det er den elementære anstrengelsen med å puste som utløser en «(...) frenologisk påviselig atavisme (...)» (Ulven, 1993, s. 117). Han beskriver det også som en påminnelse om menneskets felles evolusjonære hopehav med apene, eller som om et tog av all verdens levende og utdødde aper sto utålmodig i kø bak den tynne ansiktshuden. Ekfrasen skaper med dette en sterk spenning mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige ved å beskrive nettopp ansiktets bevegelser under den menneskelige handling *par excellence* – ildkontroll og avansert haptikk, bevisst pust – som en ekspressiv regress tilbake til et biologisk arnested. Menneskets distingverende positur inneholder elementene som tilbakefører gesten i en selvrefererende bevegelse. Ulven portretterer mennesket i ikke-menneskelige tilblivelser selv under dets mest distingverende positurer.

60-åringen har en annen betraktning som også har affinitet med det foregående subjektets refleksjoner. Grunnen til at jeg trekker inn kinetikk, eller bevegelseslære, er at det særlig mot slutten av romanen finns flere beskrivelser av de vanligvis skjulte kreftene bak menneskets sosiale gester, tekniske anordninger og anatomiske positurer. Tanken om menneskeansiktets skjulte atavisme videreføres i en annen analogi. Han assosierer til hvordan mennesker, når de tror seg uobservert «(...) kan sno ansiktet i de besynderligste, mest zoologiske folder, aldeles ubevisst (...)» (Ulven, 1993, s. 117). Ansiktet overskrider sin bevisste menneskelige hjemlighet, og forvandles gjennom en ubevisst motivasjon til en ekspressivitet som plasserer det i dyreriket. Ansiktet blir behandlet som en ekspressiv overflate, og blikket i 60-åringens ekfrase ser hele tiden etter kreftene bak bevegelsene og intensjonene som åpner seg opp for ham gjennom bildets inorganiske liv.

Subjektet han avløser opererer med en annen kinetikk som svarer til en mer sosiologisk analyse. Shakespeare-referansen opererer med en sosial affektlære hvorfra han dømmer menneskenes livsførsel som et elendig og inautentisk skuespilleri, fremfor å være et affirmativt og autentisk selvtuttrykk. Felles for disse to subjektene kinetikk er observatørens rolle: blikket som ser på mennesket. De zoologiske foldene i det ene tilfellet, og «(...) smerten og leden og fortvilelsen og sorgen og angsten (...) lik en flokk utstoppede gribber som blir levende hver gang ingen ser på dem (altså gribbene), eller muligens, unntaksvis, glimtvis, i de øyeblikkene den som lider glemmer å se på seg selv.» (Ulven, 1993, s. 109), i det andre; observatørrollen lager en scene der mennesket skaper seg selv i positurer; den intersubjektive verden som scene; det lidende mennesket skjærer grimaser i teatersalens mørke.

4.1.12 Den menneskelige komedie(?)

Subjektet som avløser 60-åringens immersjon i billedkunst, oppholder seg i det menneskelige rommet som tegnes opp i det foregående: det bevisste samspillet mellom blikk, gripeevne og pust. Han er 67 år, handicapet, ligger alene i sengen uten å kunne røre seg og undres over hvor hans kone har tatt veien midt på natten. Han legger først merke til at det er en lyd som mangler, og refererer ironisk til det sedvanlige uttrykket «(...) den trygge lyden av en som sover ved siden av deg (...)» (Ulven, 1993, s. 120). For ham, derimot, virker det som en øredøvende biologisk larm han ikke klarer å overhøre, og som han utmattes av før han til slutt faller i søvn. Han undersøker rommet videre og skrur på leselampen ved sengen for å bekrefte

mistanken om at hans kone ikke er i rommet. Han vil imidlertid ha mere lys, men han når ikke bort til taklampen, og forarges over at han har tenkt på å flytte lysbryteren i fire eller fem år. Han har en lengre teoretisk løsning på problemet, selv om den aldri har materialisert seg. Han tenker at han burde øvd seg i å skyte ertre eller stålkuler på lysbryteren fra sengen, og bruke et avsagd kosteskapt påsatt tyggegummi for å plukke opp ertene eller kulene til gjenbruk.

Vi kan gjenkalle ekfrasens flatterende beskrivelse av menneskets distingverende evner i dyreriket: «dette egentlig uhyre kompliserte og avanserte samspillet mellom gripeevne, pust og tenkende blick (...) og dermed kan forskyve forholdet mellom lys og mørke». 67-åringen sliter med lyden av den ubevisste pusten: unyttig oppmerksomhet. Han har tenkt til å anvende gripeevnen, den bevisste pusting og det tenkende blikket i et samspill for å manipulere forholdet mellom lys og mørke, men det er riktignok for å blåse ertre på en lysbryter (noe han, igjen, ironisk tenker å lansere som en egen gren av handicapidretten). Hans tilværelses negasjon av den menneskelige suverenitet kommer av mangelen på bevegelsesfrihet, og denne berøvelsen avleder tapet av kontroll over lys og mørke, noe som langsomt har forvandlet taklampen til et monument i soveværelsets isolat:

Med sin sykkelig blekgrønne skålform, sine oransje og vaniljesausgule sommerfugler, sine irrfarvede, gjennomført symmetriske, flatbrødstive bladornamenter, som klipt ut av syltynn is, og, ikke minst, sin gullbemalte knapp, med sine svungne, tungeformede utløpere i en konditorbarokk sirkel rundt, triumferende plantet i skålens indre sentrum, lampens sydpolspunkt, lik et stykke brystvorteptynt stjålet fra en danserinne i en luguber nattklubb. Taklampen. (Ulven, 1993, s. 122)

Gjennom en side lang erindringsblokk, som har taklampen som sitt omdreiningspunkt, utvikles dette monumentet til en slags allegori over hans handicap og lidelse. Jeg vil også påpeke at sekvensen som omhandler dette subjektet også bygges opp som en sansningens åpning, og som en gradvis krystallisering av subjektivitet gjennom det transversale nettverket som etableres av sansninger. Det første han sanser etter oppvåkningen er lyset fra nøkkelhullet «(...) som om noen hadde boret hull i selve mørket (...) nøkkelhullet i den døren du aldri benytter fordi det er umulig å få stolen igjennom den.» (Ulven, 1993, s. 119-120). Den enkle sansningen – et lyspunkt – blir overdeterminert i kraft av den umiddelbare gjenkallingen av hvor han befinner seg. Sansningen har en samtidig transversal effekt og situerer han, likt flere av romanens subjekter, isolert av sitt handicap fra en verden han ikke har tilgang til.

Han erindrer hvordan taklampen har en magnetisk virkning på flyvende insekter i varme sommerkvelder, når vinduet står åpent på grunn av varmen. Han erindrer også én

spesiell kveld der hans kone var i et dameselskap hun aldri kom hjem fra, og han ble liggende å stirre på taklampen som han ikke kan skru av og på selv. Han lå og fulgte med på hvordan en flue fløy inn gjennom vinduet og fant veien opp til innsiden av taklampen og begynte å fly i sirkel langs kanten, og hvordan den kastet en roterende kjempeskygge som feide langs taket: «(...) taktfast, utrettelig, omigjen og omigjen, den samme runden, i samme retning, en levende urviser, med lyset og sine døde artsfrender innenfor seg, omigjen og omigjen den samme formålsløse runden, den samme forvokste skyggen sveipende langs taket, et levede, eller snarere, døende, urverk, rundt og rundt (...)» (Ulven, 1993, s. 123). Han sammenligner det med blinde esler i knirkende tredemøller som heiser opp vann uten at de selv forstår det, men avviser sammenligningen i og med at fluens runddans tilsynelatende ikke tjener noen hensikt. Den bare langsomt fortærer sin oppmagasinerte energi. Han erindrer også hva slags effekt scenariet hadde på han: «(...) den drev deg nesten til vanvidd, i klinisk forstand av ordet, som om sirklingen var ledsaget av en utålelig, smertefull støy. Og du kunne ikke stå opp og slå av lyset for å få slutt på det.» (Ulven, 1993, s. 124).

Den alminnelige taklampen forvandles til et monument av allegorisk betydning ved å bli til en anordning av funksjoner som speiler hans lidelse. Ikke bare er hans kropp fanget *i* omgivelsene; hans egen bevissthet er fanget *av* omgivelsene. Det er som om rommets ekspressivitet er fullstendig ladet med hans lidelse etter flere år i det samme værelset. Lyset fra taklampen og lyden fra konas snorking har det til felles at de begge er sanseintrykk han er tvunget til å motta passivt. Fluen utgjør imidlertid en mer komplisert figur. Lyden av fluens vinger når en intensitet av utålelig smertefull støy i hans bevissthet. Dette skjer ved serien av monoton repetisjon som går hele gjennom hele natten, imiteres i syntaksen av en side lang setning med ulike variasjoner av metriske og fonetiske repetisjoner. Han beskriver det faktisk som et døende urverk; trukket opp av fluens oppmagasinerte energi, som så skal forbrukes helt til alt stopper opp og fluen faller ned blant sine egne. Fluens lille spetakkel er også noe han må observere passivt, men de eksistensielle kvaler som han projiserer inn i dens «meningsløse» og langsomme død, blir også et bilde på hans eget lodd: fanget i et fysisk rom og fanget i et mentalt rom av nevrotiske tankemønstre der gjentakelse står for smerte og hans egen langsomme død.

4.1.13 Det nye og den gamle

71-åringen som er romanens 14. subjekt, avløser den sengeliggende med beskrivelsen av en monter med smykkesteiner og to hodeskaller: én av det forhistoriske, tidlig europeiske mennesket Cro-Magnon, og en annen av det moderne menneske. Den forhistoriske hodeskallen er forstenet og mangler et eggeskallignende fragment i pannen, mens det moderne mennesket har ingen synlige skader, er ikke blitt forstenet, og «(...) på den lave pdestallen står det ganske enkelt MENNESKE.» (Ulven, 1993, s. 134). Fortelleren benytter to ganske ulike uttrykk for å beskrive de to hodeskallene: monter og pdestall. Den ene er utstilt, mens den andre er opphøyd: for sammenligningens skyld. 71-åringen står i etasjen over de andre besøkende og observerer hvordan de blir påvirket av utstillingen, som når det ser ut som de gjør en art reverens foran utstillingen, som om hierarkiet den representerer var sant i kraft av å være instituert: «Utgangsdøren mektig som en kirkeport: den synes å skulle markere vitenskapens ærverdighet.» (Ulven, 1993, s. 134).

Han går ut av museet som ligger rett ved en botanisk hage og en fornøylespark, og undrer seg over at veien er så kort mellom «(...) museets halvmørke stillhet av oldtid, til fornøylesparken der ute i vårlyset.» (Ulven, 1993, s. 135). De kontrasterende motivene han observerer begynner her å avtegne seg som en sammenstilling av det gamle og det nye; det foreldede og det moderne. Han vandrer også åndsfraværende inn i fornøylesparken, der synet av en ung kvinne og erindringen av hans gamle flamme skjer i samme øyeblikk. Det er også dette som opptar han: han har nettopp lest dødsannonsen for ektemannen til kvinnen han en gang ikke fikk, og lurar på om han skal kontakte henne.

Han går selvsentrert, fordypet i tanker, uten å påvirkes i stor grad av omgivelsene rundt han, som synes å innta et tendensiøst formmessig preg for ham. Det illustreres gjennom hvordan han forholder seg til de to utstillingene han er innom: museet og fornøylesparken. Utstillingen er et oppsett som skal lede og lade blikket på det utstilte, men hans blikk beveger seg av sine egne interesser; ikke betatt slik menneskene rundt ham ser ut til å være. Han forholder seg ganske deskriptivt til menneskenes forhold til omgivelsene som er oppsatt til deres fornøyelse og skue. Som en kommentar til hele inntrykket han får av parken: «(...) og likevel, merker du, er det noe moderat og beskjedent ved all denne tidsfordrivets støy, et stillferdig søndagsståk uten noe krav om dionysisk tøylesløshet og orgiastisk sammensmeltning og hellig vanvidd og ekstase. Slett ikke.» (Ulven, 1993, s. 135-136). Slik beskriver han premie-bamsene i en bod i fornøylesparken: «(...) en slags vaskebjørner med

tverrstripete pels, lik fangedrakter, dystert farvet som en amputert regnbue i mørkegrønt, gult og oransje, somme med en mørk stripe tvers over munnen, lik en knebel (...)» (Ulven, 1993, s. 138). Han synes også noen ligner karikaturer av Danton, som var en fransk revolusjonsfører. Uten konklusjon for øvrig, er den lakoniske sammenstillingen av dionysisk stemning med lyden fra en alminnelig fornøylespark, og av Danton som historisk karakter med premiebamsenes figur, sterkt dissonerende.

Disse sammenstillingene er også stilens bevegelse gjennom teksten, som lar ulike sansninger, motiver og verdener komme sammen og bevege seg bort fra hverandre, og lar subjektene fremtre i friksjonen mellom dem. Transversalene har også samme virkning, selv om stilbegrepet er viere og innebefatter disse. Transversalene er hovedsakelig gjeldende for det enkelte subjekt, selv om de virker sammen med større stilistiske grep. Han har akkurat sett dødsannonser for sin gamle flammes ektemann. Det førte til at han slo opp i telefonkatalogen for å finne nummeret hennes, og nå går han rundt i en fornøylespark og lur på om han ikke skal ringe henne. Hun er en gammel kjærlighet fra 40 år tilbake, og tankene om henne fungerer som transversaler og utvider hans bevissthet om seg selv: «(...) kanskje ikke engang en smerte, men en sorg, en fortvilelse, over hva?, tenker du, og fortsetter: over ulevd liv (...) (døden skremmer deg mindre jo eldre du blir), men den nagende fornemmelsen av ikke å ha opplevd noe, ikke ha hatt noe virkelig liv (...)» (Ulven, 1993, s. 137). Tankene om henne gir han følelsen av å ha tapt noe for alltid, og er romanens siste ledd i serien av tapt kjærlighet.

Akkurat hva tapet gjelder er alltid uttrykt i vage vendinger, men selve fremtredelsen av subjektene fungerer som en kommentar til dette. Parken har ingen attraksjon for ham, men likevel står han der og skyter blink med kork som prosjektil, og tenker på hvordan han mangler talent for å gi opp. Fra fortiden har han lært: «(...) du vil tvert imot ha selv de usleste og mest vandle rester av muggen kjærlighet (hvis det har noe med dét å gjøre i det hele tatt?) som måtte finnes igjen på bunnen av livet ditt, du mangler talent for å la alt håp fare.» (Ulven, 1993, s. 142). Han tenker også videre om oppgivelsen som en overmenneskelig kunst for de guddommelige og helgener. Hva slags oppgivelse er det så snakk om? Eller bedre: hva får han på tanken av en oppgivelse? Transversalene etableres tilbake til et liv som kunne blitt annerledes, og kan bli annerledes, ved å gi han et bilde av seg selv over tid. Følgelig ser han, ikke bare kontiguiteten av hans egen tilblivelsesprosess, men også det grusomme, i artaudsk forstand, i selve tilblivelsen. For det er ikke utelukkende en besørgelse av hans egen konstitusjon:

Men det verste er kanskje, tenker du, den fryktelige anelsen om at det ikke, ikke på noen vesentlig måte, kunne blitt annerledes, at det ikke hadde hjulpet deg om du hadde truffet andre valg, oppsøkt andre personer, bodd andre steder, hatt et annet yrke, blitt en annen kones ektemann og enkemann, og så videre, at en omdisponering av alle disse faktorene ikke ville ført til at du kjente mindre smerte ved våren (som nå) (...) (Ulven, 1993, s. 139)

Blikket på sin egen tilblivelse projiseres også ut på menneskene rundt ham. Eksempelvis kommenterer han distansert hvordan menneskene huler i karusellens gondoler: «(...) der de reiser igjennom sin egen skrekkblandede fryd (kan man kanskje si) uten å komme noen steder (kan man trygt fastslå).» (Ulven, 1993, s. 143). I kontekst fungerer ikke dette som en fornærmelse, men som en kommentar til den indre reisen gjennom et selv: transversalene gjør det mulig i retrospekt. Om sin egen fremtid tenker han: «(...) du sikler, og, sannsynligvis, vil fortsette å sikle, så lenge du lever, etter de foraktelige restenes rester av tid, av opplevelser, av liv, eller hva det nå skal forestille.» (Ulven, 1993, s. 142).

4.1.14 Fra innsiden og fra utsiden

Det siste subjektet vi blir introdusert for, og det nest eldste i romanen, driver syklende langs en vei. Hans relasjon til omgivelsene er av en absurd ratio; han forsøker å danne et overblikk ved å telle lyktestolpene i veibanen. Han avløser det forrige subjektet idet han lokaliserer en refleksbrikke mellom, hva som i hans system tilsvarende, lyktestolpe nummer 25 og nummer 26. Vi lærer etter hvert at tankebanene hans er svært regressive og tvangsnevrotiske, og at de drives av en aggressiv indignasjon. Det sosiale feltet han fremtrer dialektisk mot består av de late og udugelige, de som «(...) ikke er i stand til annet enn å se fjernsyn, eller lese støvete bøker (istedenfor å lese i naturens friske, vidt oppslåtte bok), degenererte vesener uten armer og ben, hode hvor bare øynene rører seg (...)» (Ulven, 1993, s. 146). Som om han fornærmer nesten alle de andre subjektene i romanen. Det er fysisk fostring som utpreger hans etos, som begunsiger han selv; en sprek 80-åring med stormsterke lunger og et fossende friskt blodomløp, som han selv formulerer det. Han sykler i nærheten av en travbane, og tenker med beundring på hestenes eleganse, og med avsky på kuskene og publikumet som med søppel og ukultur er: «En hån, tenker du, en blodig fornærmelse mot de stolte dyrene, de som en gang galopperte ville og lykkelig omkring i en ubesudlet natur, utemmet av mennesker, som frie individer! som suverene herskere over sin skjebne! sine omgivelers konger!» (Ulven, 1993,

s. 150). Denne dynamikken mellom hans subjektive forgrunn og en sosial bakgrunn rammer inn noe som overraskende ser ut til å være et møte mellom to av subjektene i romanen.

Den nest yngste gutten, som går alene langs veien en sen kveld på vei til en jente, møter på en sykkel med en dynamodreven lykt. Beskrivelsen er, fra dette perspektivet, av en gammel skranglete sykkel som knirker i en seig rytme der lyset fra lykten på sykkelen gradvis endrer styrke ettersom pedalene trampes ned. Den gamle, derimot, ser den unge nærme seg som en refleksbrikke som fremtrer på et presist punkt i systemet av lyktestolper. De nærmer hverandre langsomt, og den unge forholder seg nokså deskriptivt til den eldre herren, mens den eldre herren ser den unge komme nærmere og nærmere med sine egne voldsfantasier som forsvarsmekanisme. Her, mesteparten av den unges beskrivelse av den gamle:

(...) under skyggen fra en slags sportslue får du, mens han tramper seg gjennom lyskjeglen fra gatelykten, et glimt av hans gamle magre ansikt. Det minner om trappetrinn av tre som er så slitte at årringene og kvistene trer frem i relieff, med utallige riper og hakk, de innsunkne øynene blir nesten borte i sitt eget mørke, den tilnærmet leppeløse munnen gapende, pesende, og liksom tyggende, smattende, du hører ham harke og spytte idet han er bak ryggen din, som om han var i siste stadium av en alvorlig lungesykdom, en døende, men du glemmer ham i det øyeblikket han er ute av syne. (Ulven, 1993, s. 24-25)

Og her, en god del av den gamles blick på unggutten:

Han er ung, rene ynglingen, ser du nå, under tyve år, tynkledd for den kjølige høstkvelten (tatt i betraktning at han går (fort, men samtidig sleivete, slapt og subbete) og ikke springer, slik han burde gjort) tenker du, som om han bare hadde reist seg fra skinnstolen (der han formodentlig har ligget og dovet seg mens han har spist slikkerier og potetchips) og spasert rett ut; ganske riktig, han er fet og bumsete, ganglaget er dvaskt vraltende og rullende, ansiktet også usedvanlig stygt, med små mysende øyne (han er trolig nærsynt, men for forfengelig til å bruke briller), en grisetryneaktig oppstopper av et snyteskaft hvor neseborene nærmer seg vertikal posisjon (som hullene i en stikkontakt), vikende hake, oppblåste kinn (...) (Ulven, 1993, s. 147)

For den unge er det alderens merke på kroppen, og særlig ansiktet, som preger beskrivelsen, og etterlater han bare med et efemert og, for hans subjektivitet, perifert inntrykk av aldring. Den gamle, derimot, møter den unge med en langt dypere antagonisme. Uttrykkene er sterkere ladd med forakt for den andres kropp, blandet med antagelser om en livsførsel som han fordømmer fra kjernen av sin egen opplevde distingverte individualitet. Deres absolutte ikke-kommunikasjon i forbipasseringen bekreftes også av at den unge ler avdempet av tanken på at noen heller vil dra på travbanen enn å dra til en jente, slik han gjør. Den gamle, derimot, mistenker gutten for å le av ham, og gjør seg klar til dyst. Som karaktertrekk hos dem begge

er ikke avvisningen av den anonyme fremmede så interessant i seg selv, men dette møtet sier noe vesentlig om fortellerinstansens posisjonering overfor subjektene den følger.

Serien med avløsninger avslører sin radikalitet idet vi møter igjen et av subjektene – en innside – fra utsiden, ugjenkjennelig. Hadde det ikke vært for omgivelsene og enkelte motiver, så ville det være umulig å identifisere ham. Likeledes andre veien. Et spørsmål vi kan stille teksten er derfor: hva slags serie subjekter er dette, og hvordan står de i forhold til hverandre når to av de faktisk støter på hverandre uten noen form for kommunikasjon, og uten at det påpekes i et nivå i narrasjonen? De er alle språklig innrammet av samme stil og av samme fortellerinstans, men det er likevel ingen sympati mellom dem. Dette er et av de store problemene i teksten, slik jeg ser det, og en av de viktigste grunnene til at jeg har henvendt meg til Gilles Deleuzes kunstfilosofi.

4.2 Sansning og Tid

Jeg har forsøkt å beskrive hvordan de ulike subjektene står i relasjon til hverandre. Det har ledet oss nærmere en utspørring av fortellerinstansens egenart. Vi skal forøke og sette disse to utspørringene sammen for bedre å forstå hva slags selv-relasjon vi møter i denne (modernistiske) romanen.

4.2.1 Avløsning

Vi kan tilnærme oss problemet videre ved først å se på avslutningen av romanen fra der det første subjektet vender tilbake. Fra romanens første avsnitt er «han» situert liggende i mørke på sitt soveværelse. I flere passasjer befinner «han» seg på terrassen til en restaurant som ligger på en høyde, men det blir ikke klart at dette er en erindringsblokk fra samme dag, før han vender tilbake mot slutten av romanen: «(...) liggende i sengen, i ferd med å erindre den nyss forgangne dags utflukt (...)» (Ulven, 1993, s. 156). Denne utviklingen i narrasjonen har noen interessante implikasjoner, som at denne tilstanden: «Det er mørkt. Han ligger i mørket, nesten urørlig, urørlig på vei mot hvilen og søvnen.» (Ulven, 1993, s. 5), faktisk vedvarer gjennom hele boken. Han begynner å fabulere i, eller ut fra, erindringen mens han er på vei til å bli avløst av søvnen. Hans tilstand av bevisst drøm, eller *lucid dreaming* for å bruke det engelske og mer velkjente uttrykket, lest sammen med metakommentarene og fortellergrepene

kan lede mot en lesning som tar hele du-fortellingen og serien med avløsninger som ett fabulerende monument over hans egen avløsning. Jeg ønsker ikke å konkludere med noe, eller gi noen endelig fortolkning, i dette henseende, men kun forsøke å artikulere hvordan teksten fungerer. Så uavhengig av om vi leser du-fortellingene som hans fabulering eller ikke, så virker disse historiene på hverandre i kraft av å være anordnet kompositorisk etter gangen i livsløpet, men ikke sekvensert i temporal kronologi. Det nest yngste og det nest eldste subjektet møter hverandre, og alle de andre historiene kan like godt foregå samtidig de også, med forbehold om at de er situert i ulike årstider, noe som i så fall tilsier at de oppholder seg i forskjellige verdenshjørner.

4.2.2 Barokk perspektivisme

Komposisjonen av livsløpet i *Avløsning* utgjøres blant annet transversaler. Ved at livsløpet består av en serie avløste subjekter, så blir romanens portrettering av mennesket oppbrutt og perspektivistisk, og antar gradvis en form. Det viser seg særlig ved at samme subjekt ses fra innsiden og fra utsiden med to forskjellige blikk; alt er lagt ut på samme komposisjonsplan, og må leses som sansninger og funksjoner. Denne perspektivismen er én måte å tenke verkets transversale dimensjon på, altså som anskuelsesformer som romanen genererer i den multiperspektivistiske oppstillingen av livsforløp. Den virker på dette makronivået, men den virker også transversalt mellom de ulike subjektene, så vel som på det enkelte subjekts selvrelasjon over tid. På mikronivå ser vi den i det enkelte avsnitt og helt ned på den enkelte syntaksens bevegelser inn og ut av perspektivistiske bifurkasjoner. Subjektiviteten fremtrer kompositorisk som en kontinuerlig tilblivelsesprosess fra den minste bevegelsen i syntaksen til livsløpets mest overskuende blikk.

For å gi et konkret eksempel i dette henseende skal vi se på noen av perspektivfunksjonene og transversalene i romanens fjerde siste avsnitt, altså mot hanfortellingens avslutning. Første setning gjenkaller kroppen hans som sengeliggende og utmattet: «Han glemte å riste putene, men han har ikke krefter til å sette seg opp.» (Ulven, 1993, s. 156). Andre setning er en av de mange transversalene tilbake til romanens åpningslinjer som sansningens åpning: «Et lysblaff i veggspillet: trekken skilte gardinene et sekund.» (Ulven, 1993, s. 156). Dette er mer enn et ekko: den henviser til gjengivelsen av sansning i speilets fiktive rom. Det er vanskelig ikke å lese de neste syntagmene som

metakommentarer, eller som et sett punkter i komposisjonen som berører et stort nettverk. Begynnelsen av setningen kommenterer hele romanens bevegelse:

En sterk nok kikkert, en som ikke bare kunne vise det enkelte hus, men det enkelte vindu, og ikke bare det enkelte vindu, men det enkelte mennesket bak vinduet, og ikke bare det enkelte menneske, men, forvandlet til et sjelemikroskop, det enkelte menneskes tanker, forhåpninger, lyster, sinnstilstander, erindringer og så videre (...) (Ulven, 1993, s. 156).

Forestillingen bryter inn i åpningen av denne setningen, som går over en halv side, men vi leser etterhvert at den faktisk dannes innenfor den store (eller enorme) erindringsblokken om den forgangne dagen. Fra å peke henimot utallige fremmede subjekter, eller avløsninger, så beveger forestillingen seg innover mot «han» igjen: «(...) den ville også, høyt der oppe fra åsen, tenker han, kunne vise en strupeløs olding, innesperret på sine to rom og kjøkken (...)» (Ulven, 1993, s. 157). Det er altså kikkerten han supplerer sin egen erindring med som nå rettes mot han selv, men denne bevegelsen splittes og dobles igjen, for dette sjelemikroskopet fanger og kopierer hans egen erindring og fabulering i nåtid: «(...) i ferd med å begruble det dårende utsynet over byen (...)» (Ulven, 1993, s. 156). Herfra tenker han at om en ung mann nå sto der, på denne åsen som han minnes gjennom et sjelemikroskop rettet mot seg selv i sin egen erindring, så ville han vært helt uvitende om

(...) den strupeløse oldingen som nå faktisk ligger der, ikke i byen som helhet, som grenseløs mulighet, men akkurat der, i sin seng, i mørket, og tenker at denne forventningen om det eventyrlige dessverre, etter all tilgjengelig informasjon å dømmes, raskt ville under av mangel på næring, for aldri mer å gjenoppstå. Nei, for å gjenoppstå og dø, gjenoppstå og dø, uavlatelig. (Ulven, 1993, s. 157).

At lysblaffet plasseres i veggspeilet, er noe vi kan lese som en foregripelse av resten av avsnittets fabulering, som ender med ikke bare å reflektere «han» i en multiperspektivisme, men også å lage forbindelseslinjer til hele livsløpet. Det er ikke bare hans erindring og fabulering i isolert forstand, for han forestiller seg denne identitetsløse unge mannen som plutselig tar hans egen plass. Dermed blir ideen om livsløpet fremkalt. Først med ironisk distanse til den unges eventyrlyst, deretter en mer komplisert tilførsel som ser ut til å reflektere hans egen person, altså en svak identifikasjon. Multiperspektivismen han selv konstruerer fungerer som en vei til selverkjennelse, som om denne nivåglidningen og leken med posisjoner var en metodisk tankekonstruksjon for å anskueliggjøre egen subjektivitet.

Denne passasjen har en sentral plass i komposisjonen, med berøringspunkter til alle de andre subjektene. Den danner en slags oppsummering av en serie som går gjennom hele

romanen/livsløpet, og virker gjennom en rytme av forventning og skuffelse: «for å gjenoppstå og dø, gjenoppstå og dø. Uavlatelig.». Dette er serien av tilblivelser som vi har gjennomgått kronologisk ovenfor. Alle subjektene fremtrer et eller annet sted i dens rytme, og har et mer eller mindre bevisst forhold til den. Drivet mot «det eventyrlige» danner i det hele tatt et ledemotiv gjennom *Avløsning*. La meg først minne om hvordan denne serien med tilblivelser utvikler seg gjennom romanen.

Den yngste gutten lengter etter lyset og tryggheten, men morens imperativ, eller «ordet», står i veien, som en tvungen vei mot selvstendighet, og en blokkering av fluktlinjer. Den nest yngste har stukket av hjemmefra for å møte en jente, og vi møter han dermed i affekt av å følge sin lystimpuls. Han ender imidlertid med å stirre inn i mørket etter å ha kakket på et vindu uten resultat. Nattevakten i begynnelsen av 20-årene lengter etter en fraværende kvinne som den sosiale bakgrunnen står i veien for. 25-åringen savner sin gamle kjæreste, ringer til henne og blir avvist. Den unge mannen i slutten av 20-årene er fullstendig oppløst etter tapet av hans kjæreste fra to år tilbake, som trolig tok sitt eget liv. Han er derfor det første subjektet som forholder seg til et reelt tap. Mannen i midten av 30-årene er i ferd med å ødelegge hytta til en gammel flamme og hennes nye mann. 39-åringen er nedsunken i et bilde for å slippe unna sitt eget speilbilde. Han portretteres i en positur som skjerner han fra smerte. Mannen i midten av 40-årene vil bort fra alle kvaler og vandre makelig rundt på en stillehavsoy, og er oppslukt av fantasien om det smertefrie liv. 50-åringen var lykkelig, men er det ikke lenger, og er romanens første virkelige nostalgiker: vendt mot fortidens lykke som en ugjenkallelig singularitet. 56-åringen: lengter etter det autentiske liv og til den autentiske tilblivelse (i kjærlighetsrelasjon). 60-åringen er nedsunken i et maleri, noe han referer til som et anakronistisk-balsamisk tilfluktsrom, lignende 39-åringen. 67-åringen lengter etter friheten til å gjøre som han selv ønsker, men er fanget av de rammene som gis av hans kones omsorg. Han tror at hun har forsvunnet og at han dermed har vunnet sin frihet, men da endelig for å erkjenne at han ikke kan bruke den til noe som helst på grunn av sitt handicap. 71-åringen er i smerte ved tanken på det urealiserte. Selv om hans tap av det som kunne vært er ugjenkallelig, gir han likevel ikke opp tanken på å ringe sin gamle flamme. Mannen i begynnelsen av 80-årene later til å være i dyp fornektelse om sin egen alderdom som et uttrykk for savnet av ungdommen. Han savner også sin gamle avdøde hund, hvis egenskaper som står i dyp kontrast til hvordan han oppfatter menneskene rundt seg. Den eldste sier rett ut at hele livet hans har vært totalt bortkastet, som om mobiliseringen av subjektivitet i møtet med det nye er en tvungen repetisjon, og først og fremst en rytme som rammer inn smerte.

Dette er imidlertid kun én av flere serier som traverserer hele romanen og livsløpet. En annen serie, som vi også har vært innom, består av geometriske metamorfoser som krysser sansningens åpning, naturfenomener så vel som den menneskelige kroppens anatomi med de enkelte subjektivitetene. Som motivserier leser jeg disse to som absolutt de mest sentrale i romanen. Seriene utvikles imidlertid på to forskjellige måter: i den ene avløser subjektene hverandre, mens i den andre så forløses motiver i metamorfe tilblivelser. La oss se hva som skjer om vi setter disse to seriene opp mot hverandre innunder stilbegrepet til Deleuze.

4.2.3 Stil

Romanens komposisjon setter det eldste subjektets refleksjon om det uavlatelige opp mot serien avløsninger. Det uavlatelige henviser til den uoppbrutte syklusen av tilblivelser gjennom det enkelte livsløp, mens serien avløsninger, kan late til å stå for brudd. Hvis vi ser nærmere på betydningen av ordet, så viser en avløsning til noe som foregår på tvers av avløsning(e). Ulvens roman følger en usynlig tråd gjennom livsløpet, og plasserer således de enkelte subjektens avløsninger under en større prosess. Dette har gjort at tilblivelsene – som ved første øyensyn inntar en sekundær rolle, blant annet etter «intensjonen» i det eneste paratekstlige elementet i romanen, altså tittelen – faktisk havner helt i forgrunnen av min lesning.

Serien med avløsninger er altså også en serie tilblivelser. Romanen åpner også med en sansningens tilblivelse som essens, som en subjektivitet så gradvis lar seg krystallisere i: husets beboer med dører til territoriet, vinduer til kosmiske krefter og en organisering av plan som sansningens arkitektur. Boken begynner dermed med sansningens tilblivelse, og avløsningene markerer slutten på den gitte tilblivelses-sekvensen og begynnelsen på en annen. Grunnen til at jeg undersøker tilblivelsesserien primært er at det er denne, heller enn avløsningen, som viser til tekstens bevegelse som prosess. Serien med avløsninger krysser også den viktigste sanselig-estetiske serien med metamorfoser på andre punkter på linjen enn tilblivelsesserien. Avløsningene krysser metamorfosene ved at hvert subjekt avløses i teksten via én lyskildes metamorfose til en annen lyskilde. Tilblivelsene, derimot, krysser serien metamorfoser på langt flere punkter. De møtes i sansningens åpning i huset, men også i ethvert motiv som introduseres som en transversal for subjektet. Når snøføyken i gaten danner et udifferensiert felt som den fordrukne 25-åringen projiserer sin erindring om sin tapte kjærlighet inn i, så virker dette sanse-feltet som en overflate i metamorfose. Som et ledd i

hans tilblivelsesprosess er dette motivet både en transversal tilbake i tid, så vel som en tilblivelse og oppstilling mot en fremtid. Tilblivesseriens forrang er dermed ikke bare kronologisk, men også kompositorisk.

Før vi ser på disse seriene innunder stilbegrepet må vi se litt nærmere på hvordan noen av begrepene hos Deleuze forholder seg til hverandre. Særlig viktig er forholdet mellom essens og stil, og mellom forskjell og repetisjon. Dette er først og fremst begreper han utvikler i sine ontologiske arbeider, men de står også, som vi har sett på, som sentrale størrelser i de kunstfilosofiske arbeidene (som faktiske aspekter ved vår livsverden og dens kunstmonumenter).

Deleuze kommenterer og siterer Prousts tenkning om essens:

Proust gives a first approximation of essence when he says it is something in a subject, something like the presence of a final quality at the heart of a subject: an internal difference, “*a qualitative difference* that there is in the way the world looks to us, a difference that, if there were no such thing as art, would remain the eternal secret of each man” (III, 895). (Deleuze, 2000a, s. 41)

For Proust er også kunsten det eneste rommet der en virkelig intersubjektivitet eksisterer. Kun der kan vi finne det vi forgjeves søkte i vennskapet eller kjærligheten. Kun der kan vi virkelig bli kjent med andre verdener enn vår egen som den kvaliteten som er ulik i hver enkelt absolutte indre forskjell. Hvert subjekt uttrykker en verden fra sitt gitte perspektiv, og det er dette perspektivet som er den absolutte indre forskjellen, altså uttrykker hvert subjekt forskjellige verdener som ikke har noen eksistens utenfor subjektene som uttrykker dem. Essensen er imidlertid ikke det samme som subjektet: «Essence does not exist outside the subject expressing it, but it is expressed as the essence not of the subject but of Being, or of the region of being that is revealed to the subject.» (Deleuze, 2000a, s. 43). Essens innhyller, innebærer og vikler seg inn i subjektet; ved å spole eller vikle seg rundt seg selv er det essens som konstituerer subjektivitet: «Essence is not only individual, it individualizes.» (Deleuze, 2000a, s. 43). Subjektet er derfor mer å tenke som en slags overfladisk språklig maske i forhold til essens, som individets indre forskjell.

Tenkningen om essens i forbindelse med kunst henger tett sammen med filosofikritikken og begrepsdannelsen i hva som ofte anses som Deleuzes *magnum opus*: *Difference and Repetition*. I Proust-lesningen anvender han hovedsakelig essens og stil når han snakker om hvordan kvaliteter eksisterer og uttrykker seg over tid. Men begrepene forskjell og repetisjon berører det samme. Vi skal bare gi en liten påminner i denne forbindelsen. Mye av tenkningen er en videreføring av hans verk om Sponiza, *Expressionism*

in Philosophy: Spinoza. Spinozas (Deleuze, 1990) metafysiske skjema kan i en pervers forenkling forklares slik: Substansen (en metafysisk ekvivalent til Gud) uttrykker sin essens unisont i to ulike, blant uendelig mange andre, attributter: tanke og utstrekning (en ikke-hierarkisk oppfatning av Descartes substansdualisme *res cogitans* og *res extensa*). Dette innebærer at alt som har eksistens i tanke og utstrekning har samme ontologiske status; at hele væren er distribuert likt blant alle modi (kropper, legemer). Alt som eksisterer uttrykker derfor ulike essenser, men alle essensene uttrykker samme substans. Væren er ikke her skjult for mennesket på samme måte som den er hos for eksempel Platon eller Descartes, der ideene må krystallisere seg som Logos rekonstruksjon av fragmenter fra verdens forræderske materielle overflate. Hos Spinoza er ikke lenger verdens materielle overflate et skyggespill på evige ideer, men selve stedet der væren fremtrer for oss. Deleuze utvikler riktignok et eget skjema basert på flere filosofiske innflytelser (blant andre Leibniz, Whitehead, Bergson), men den spinozistiske innflytelsen er helt sentral. Denne påminnelsen er også bare for å tilby et skjema å tenke essens inn i, siden det i filosofien er snakk om begreper som tilhører metafysikk eller ontologi som her anvendes på kunst. Det er heller ikke, som vi skal se, absolutt nødvendig å tenke dette innenfor et ontologisk eller metafysisk skjema for å begripe implikasjonene for kunstsynet, som anvender metafysikken som et formalistisk utgangspunkt.

I *Proust and Signs* bruker Deleuze essens og forskjell om hverandre. Begrepet forskjell uthever imidlertid den singulære kvaliteten ved én ting som indre forskjell. Konnotasjonene til lingvistikken og strukturalismen må blokkeres. Det er ikke snakk om den forskjellen i enkeltkomponentene i et system der deres posisjon og signifikans i systemet bestemmes av differensieringen fra alle de andre komponentene, eller ytre forskjell. Forskjell i forbindelse med essens er indre forskjell, altså noe som er i en prosess av selvdifferensiering. For Deleuze er essens noe som uttrykker seg temporalt gjennom selvdifferensiering. Altså er forskjell noe som repeterer seg selv (i tid): «Difference lies between two repetitions. (...) repetition as the differentiator of difference.» (Deleuze, 1994, s. 76). Forskjell og repetisjon står til hverandre omtrent som essens og stil. Essens må også repeteres for å uttrykke seg selv, men i forbindelse med kunst er det stilen som repeterer og uttrykker essensen ved å dra dens fødsel, som på det mest elementære nivå innebærer sammenføyningen av to kropper i metamorfose, videre i en kontinuerlig prosess. Stilens særegenhet uttrykker seg derfor som en spesiell metamorfologi. Stilen er den bevegelsen hvorigjennom essens (perspektiv) uttrykker seg som forskjell i kunst; ved å repeterer seg selv, ved å variere seg selv. I litteraturen utvikler stilens bevegelse seg som syntaktisk skapelse.

Som Deleuze skriver i essayet «Literature and Life»: «Syntactic creation or style—this is the becoming of language.» (Deleuze, 1997, s. 5). Det er gjennom syntaktisk skapelse at litteraturen dekomponerer morsmålet ved å generere et fremmed språk i språket, og gjennom stamming, som en stilens bevegelse, at språket møter sin utside av rene sansninger.

Dette fører oss tilbake til spørsmålet om hvordan de ulike subjektene står i forhold til hverandre ut fra deres fremtredelse gjennom fortellerinstansen som innkapsler dem, men som likevel holder de adskilt kompositorisk, i for eksempel hva Deleuze kaller lukkede kar i forbindelse med Prousts komposisjonsplan. Kunstens veritable transformasjon av substans skjer gjennom en stilistisk prosess: «(...) to create the viewpoint valid for all associations, the style valid for all images. It is style that substitutes for experience the manner in which we speak about it or the formula that expresses it, which substitutes for the individual in the world a viewpoint toward a world (...)» (Deleuze, 2000a, s. 111). For å si noe om essens, eller om forskjell, må man derfor forsøke å følge stilens eller repetisjonens bevegelser ettersom de utgjør det estetiske komposisjonsplanet. Heller enn å skulle bestemme essens som en enigmatisk og obskur størrelse bak hvert enkelt subjekt, så bør vi derfor heller se etter en spesiell form for perspektivisme. *Avløsning* ville også på grunn av sin språklige konstitusjon motsette seg en lesning der hvert av de enkelte subjektene skulle tilsvare en særegen essens som det skulle kunne være mulig å identifisere. Allegorisk erfaring innebærer også et perspektiv.

Det er eiendommelig ved *Avløsning* at det første pronomenet i romanen, og den første markøren for subjektivitet, er det mest anonyme og upersonlige av dem alle: «man»: «En uro, en liten nervøs rykning i lyset (eller i mørket), kan man kalle det (...)» (Ulven, 1993, s. 5). Dette man-et er også plassert i beskrivelsen eller utsiden av en begivenhet. Som vi også har vært inne på er romanen fullstendig uten et «jeg», eller språklig sentra. Det står kun anvendt i dialogene, altså som en funksjon i komposisjonen, og som en kontrapunktisk forbindelse mellom litterære karakterer, og ikke som et narrativt senter. Man kunne kanskje også sagt at det ville avlyst hele den barokke multiperspektivismen som kanskje utgjør romanens viktigste litterære gehalt. Slik som Deleuze sier om Proust er fortelleren et upersonlig «vi», og ikke et jeg. I *Avløsning* er den som en språklig instans ikke inkarnert i en person, men fungerer kun som eksplikasjonen og utviklingen av et estetisk komposisjonsplan som folder sammen de ulike subjektens tilblivelser. Derfor er «språkdrakten» eller de syntaktiske bevegelsene så like for hvert subjekt; de er alle sammen innfanget i samme stilistiske bevegelse, som strekker seg fra romanens begynnelse til dens slutt, som én gigantisk språklig metamorfose.

I *Proust and Signs* beskriver Deleuze hvordan fortelleren, som den språklige instansen som virker gjennom hele romanen, spinner sitt nett i den transversale dimensjonen gjennom en aktivitet av ren fortolkning. Dette gjelder både etableringen av transversaler på komposisjonsplanet, så vel som oppvåkingsfasens utvelgelse av et selv. Som vi har vært innom, så gjøres dette av en instans som må bestemmes som et upersonlig «vi» for selvet er noe som blir valgt og ikke noe som velger. Den transversale dimensjonen i Prousts verk konstitueres av fortellerens rene utvelgelser og fortolkninger, og det er disse som danner forbindelser mellom enkeltdeler som i utgangspunktet ikke kommuniserer med hverandre. Dette er kunstverket som et monument og som en temporal anordning: «What art regains for us is time as it is coiled within essence (...)» (Deleuze, 2000a, s. 46). Dette tenkes innenfor et form-begrep som jeg mener er anvendelig på kanskje all litteratur, men særlig romankunsten. I en roman som *Avløsning* som omhandler livsløpet og dets tapte tid, så er dette iallfall aktuelt.

Vi har sett på hvordan en av den litterære prosaens viktigste funksjoner er å etablere en multiperspektivisme. Denne beskriver flere ting: hvordan de enkelte sansningene står i forhold til hverandre, subjektets selv-relasjon, forholdet mellom de enkelte subjektene, utviklingen i motivseriene og metamorfosene etc. Det er her Deleuzes begrepsapparat egner seg spesielt godt, for perspektivismen i romanen konsentreres aldri i en enkelt instans; blikkene bare prolifrerer. Romanen utvikler denne perspektivismen på et og samme komposisjonsplan gjennom stilens utvikling av essens som sansningens tilblivelse. De tre seriene vi har endt opp med å lese som de mest transversale er serien tilblivelser, avløsninger og metamorfoser. Alle disse seriene konvergerer i en serie som kun viser seg som komposisjonens skyggeside: livsløpet. Alle subjektene og alle seriene danner dermed til sammen én idé om livsløpet som i *Avløsning* konstitueres av en multiperspektivisme av tilblivelser og metamorfoser.

4.2.4 Tid

De formmessige nyvinningene som Deleuze mener Proust gjør i den transversale dimensjonen i *På sporet av den tapte tid*, er av stor betydning fordi de viser til en temporal anordning som i romankunsten gir nye muligheter hva angår enkeltkomponenters forhold til enheten av disse komponentene. Når Deleuze spør hva det er som utgjør denne enheten, så sier det også en hel del om hvordan enkelte begreper står i forhold til hverandre. Det er ikke stilen, for den er en

bevegelse som får sin enhet fra et annet sted (essens), som den så viser til bevegelsen av gjennom tiden. Det er imidlertid heller ikke essens, fordi den som perspektiv alltid er fragmentert eller fragmenterer. Deleuze, lik Lukács, knytter romanformen til subjektets livsverden når han ser på hvordan enhet, og ikke helhet (for det er ikke noe som totaliserer) oppstår:

The answer is as follows: in a world reduced to a multiplicity of chaos, it is only the formal structure of the work of art, insofar as it does not refer to anything else, that can serve as unity – afterwards (or as Umberto Eco says, «the work as a whole proposes new linguistic conventions to which it submits, and itself becomes the key to its own code»). (Deleuze, 2000a, s. 168).

Den formimmanente nyvinningen hos Proust er, som vi har sett, hvordan transversalene er anordnet som tidens dimensjon. Og det er denne som til slutt «avløser» den monadiske subjektivitetsformen som essens, og danner muligheten for en reell intersubjektivitet gjennom kunsten: «Such is time, the dimension of the narrator, which have the power to be the whole of these parts without totalizing them, the unity of these parts without unifying them.» (Deleuze, 2000a, s. 169).

Det er viktige formmessige forskjeller i den ideen *Avløsning* fremsetter om livsløpet der den skiller seg vesentlig fra hva vi i denne sammenhengen kan kalle for moder-romanen, *På sporet av den tapte tid*. Livsløpet fremtrer kun i formen i Ulvens roman, og med en svært innfløkt temporal anordning. Derfor skal vi se litt nærmere på hvordan essens som perspektiv kan tenkes som indre forskjell gjennom tid.

Deleuzes formidling og videreføring av Kants filosofi, og da særlig tenkningen om tid, er viktig for å forstå nettopp begreper som forskjell og repetisjon. Han skrev en egen liten monografi om Kant, men her skal vi kun se på essayet «On Four Poetic Formulas That Might Summarize the Kantian Philosophy» fra *Essays Critical and Clinical*, som er en utarbeidet utgave av forordet som ble trykt i den engelske oversettelsen av Kant-boken. Tenkningen om tid er svært viktig i hele Deleuzes korpus, og særlig de begrepene han er mest kjent for, som forskjell og repetisjon, men også den språkfilosofiske *Logic of Sense*. Den spiller også en helt sentral rolle for kunstforståelsen, og særlig for romankunsten og narrativitet som temporale anordninger/innretninger, som vi arbeider med her. Denne holdningen vises også tydelig i den spissformuleringen som utgjør essayets tittel. Her behandler Deleuze Hamlet som en kantiansk karakter, på grunn av hans selv-relasjon og på grunn av dennes forholdet til tid. Den første poetiske formelen er fra Shakespeares Hamlet, akt 1, scene 5, og går som følger: «The time is out of joint.» (Deleuze, 1997, s. 27). Tiden er tatt av hengslene; man kan ikke

lenger måle tiden ut fra bevegelse, for tiden eksisterer som en tom form hvori bevegelse opptrer: «It is the form of everything that changes and moves, but it is an immutable form that does not change—not an eternal form, but precisely the form of what is not eternal, the immutable form of change and movement.» (Deleuze, 1997, s. 29). Tiden kan ikke lenger sidestilles eller sammenstilles med en form for målbar bevegelse, men er den dimensjonen hvori all bevegelse opptrer.

Den neste formelen er fra Arthur Rimbaud og går som følger: «I is an other»⁹ (Deleuze, 1997, s. 29). Tidens løsrivelse fra alt som eksisterer i den, fører også til at jeget og selvet må bestemmes annerledes, for også det eksisterer i tiden. Deleuze knytter denne formuleringen til Kants forhold til Descartes' idé om cogitoets kvalitet som bestemmelig i formelen *cogito ergo sum*. Descartes' formel, «jeg tenker», er en handling av umiddelbar determinasjon som impliserer en udestimert eksistens «jeg er», og bestemmer denne eksistensen igjen som en tenkende substans. Kants innsigelse er at denne ikke kan determineres uten å si under hvilken form den er determinert: «Hence the «I think» affects time, and only determines the existence of a «self» [*moi*] that changes in time (...)» (Deleuze, 1997, s. 29). Tiden er denne tomme formen for determinasjon, og den etterfølger ikke de intensive bevegelsene i en sjel, men omvendt. Her opereres det med et skille mellom jeget og selvet: jeget er en handling (jeg tenker) som bestemmer min eksistens (jeg er), men det må bestemmes i tiden som eksistensen av et passivt, reseptivt og forandrende selv, som representerer sin egen tankes aktivitet for seg selv. Vår selvrelasjon i tiden konstitueres av indre forskjell:

If the I determines our existence as a passive self changing in time, time is the formal relation through which the mind affects itself, or the way we are internally affected by ourselves. Time can thus be defined as the Affect of the self by itself. (...) It is not time that is interior to us, or at least it is not specifically interior to us; it is we who are interior to time. (...) Interiority constantly hollows us out, splits us in two, doubles us, even though our unity subsist. But because time has no end, this doubling never reaches its limit: time is reconstituted by a vertigo or oscillation, just as unlimited space is constituted by a sliding or a floating. (Deleuze, 1997, s. 31).

All bevissthet, all subjektivitet konstitueres i temporale forløp eller sekvenser. Derfor er selvrelasjonen et interessant moment, og særlig i forbindelse med romankunst som en lang rekke differensierende syntagmer med subjektivitet. Spesielt interessant er det å sette disse tankene i forbindelse med det roman-begrepet som vi opererer med her, og portretteringen av

⁹ En velkjent formulering som også har blitt sett på som modernismens tidligste begynnelse. Det grammatikalsk ukorrekte utsagnet (*Je est un autre*) uttrykkes først i et brev Rimbaud skrev til sin gamle lærer i 1871.

mennesket og subjektet. En essens har sin eksistens i tiden som en stilistisk prosess av selv-differensiering, men denne differensieringsprosessen representeres i tanken som en indre forskjell, og som en forskyvning av jeget i forhold til selvet. *Cogito ergo sum* må også bli sett på som en temporal sekvens. Tiden fjerner oss fra oss selv, men det er også den dimensjonen hvori vi må konstituere vår subjektivitet og vår selvrelasjon som en indre forskjell, et posisjoneringsspill gjennom sekvenser om du vil.

4.2.5 Indre forskjell

I forbindelse med *Avløsning* ønsker jeg å foreslå to seksjoner av komposisjonsplanet. Den ene – sanselig-estetiske – vil jeg betegne med begrepene essens og stil og dreier seg hovedsakelig om serien tilblivelser innenfor serien metamorfoser. De begynner likt som sansningens tilblivelse i huset, og syntaksens gradvise utvikling, men divergerer for så å møtes på forskjellige punkter i livsløpet. Den andre seksjonen består av serien avløsninger og dens forhold til serien metamorfoser, som jeg vil betegne med begrepene forskjell og repetisjon som vi kan kalle subjektivitet-serien. Dette er kun ment som tekniske anordninger for å begripe et av tekstens mest innfløkte problemer: hvordan står de 15 subjektene til hverandre? Vi har sett på hvordan de står i et ikke-kommuniserende forhold på komposisjonsplanet. Dette kan gi inntrykk av at de står til hverandre som ytre forskjell, altså at de differensierer seg fra hverandre ved at den ene står til den andre som en innside står til en utside, slik et subjekt står til et objekt, eller bien tilsynelatende står til blomsten. Slik vi nå har lest romanen, så står faktisk seksjonen avløsninger, som markerer bevissthetens inntreden i et nytt rom gjennom metamorfosen av en lyskilde, innenfor den sanselig-estetiske seksjonen i komposisjonen. Denne begynner, som vi har sett, som den enkle sansningen («En uro») som straks utvikler seg gjennom metamorfose som kompliserer sansningen («en liten nervøs rykning i lyset eller i mørket»): essensens prosessuelle væren begynner å utfolde seg i tiden som sansningens og perspektivets tilblivelse. Først etablerer teksten et «man» som det første spor av subjektivitet, men gradvis, syntagme for syntagme, innhylles den i en subjektivitet som utvikles i hanfortellingen, og som så strekker seg over hele romanen. Deretter beveger teksten seg inn i en du-fortelling som ligger enda tettere opp til subjektets indre, og omtrent i midten av romanen kan vi lese pronomenet «jeg» i et par dialoger, før ordet ikke nevnes mer, og vi til slutt kommer tilbake til hanfortellingen, lyset slokner og romanen ender. Jeget er kun en kontrapunktisk funksjon i dialogen: «at det egentlig er deg jeg er». Denne strofen står i

romanen som det menneskelige subjekts misforståtte relasjon til sin livsverden. Den står for en falsk sammensmeltning som alle subjektene søker etter i en kjærlighetsrelasjon. Dette er noe den unge mannen som har mistet sin kjære til selvmordet holder på å erkjenne: i drømmen med den fete mannens dictum står det at kjærlighets sorgen kun var et påskudd for å tre inn i det barokke drømmerommet: «(...) nei, det du må forstå er at meningen ligger i det meningsløse, det er de meningsløse ordene som inneholder alt du trenger å vite.» (Deleuze, 1997, s. 53). Det meningsløse utgjør en egen kategori i romanen, bestående av betydningsløse gjenstander og estetiske fenomener i metamorfose. Ta en av erindringsblokkene til han-subjektet som eksempel: først tror han at den vasstrukne treklossen er en flaskepost, deretter en sigarkasse. I og med at han er strupeløs, så kan vi kanskje anta at denne gjetningen er en form for ønsketenkning, altså at hans spontane reaksjon på den ubestemmelige gjenstanden var å identifisere den med fabulering. Først ønsket om mening, deretter ønsket om lysttilfredstillelse, men likevel synes han det var en lise å se på den betydningsløse klossen, som om gjenstandens motstand mot hans subjektivitet til slutt var det mest tilfredsstillende av alt.

Dette er noen tematiske ansporinger av det formmessige poenget jeg forsøker å gjøre: alle subjektene, og ideen om subjektivitet som er å finne i romanen, konstitueres i en og samme prosess. Motivnettverket, assosiasjonsformen, formen på resonnementene, på erindringene, på fantasiene, på oppmerksomheten og selv-relasjonen, er den samme stilistiske bevegelsen hos dem alle. Denne viser til deres innlemmelse i den samme tilblivelsen, i ett livsløp, gjennom den samme fortellerinstansen, i én stilistisk prosess. Deleuzes begrepsapparat lar oss se denne transversale multiperspektivismen som essens. Å lage et fremmed språk i språket selv, å bryte ned dets postulerte ortografiske normaltilstander ved å få språket til å stamme, til å ta av langs en linje (fluktlinje) mot dets utside; dette er én kontinuerlig prosess i prosaen til Ulven. Gjennom irranger og labyrintiske anordninger i syntaksen vet man aldri hvilke syntagmer som er bi-produkter, sidesprang, avvik, og hvilke som er primære og leder passasjen til dens slutt. Denne ikke-hierarkiske prosaen viser seg i subjekt-objekt-relasjoner, i hvilke motiver som er plassert i forgrunn og hvilke som er plassert i bakgrunnen, og hvordan den danner en konstant vekselveksling mellom disse. Jeg har betegnet dette som språklige metamorfoser for å understreke at det alltid samtidig er snakk om sansninger i språket, og ikke kun om lingvistiske strukturer.

4.2.6 Lingvistikk og stilistikk

Om man for eksempel skulle analysert et av avsnittene i romanen med transformasjonell generativ grammatikk, som vi kjenner fra Noam Chomsky, så ville man endt opp med enorme skjemaer som formaliserer forholdet mellom overflatestruktur og dybdestruktur, uten at det sier så veldig mye om teksten. Jeg prøver ikke å avvise hele den Chomsky-inspirerte lingvistikken med en håndbevegelse, men i forbindelse med litteratur mener jeg at også denne anvendelsen av lingvistikk blir offer for Stanley Fishs kritikk, som vi gikk gjennom innledningsvis i arbeidet. Særlig i forbindelse med Chomsky er Deleuze og Guattaris kritikk og oppgjør med lingvistikken veldig interessant, og den sammenfaller med Fishs kritikk på noen punkter. I stedet for å si at den metodiske bevegelsen fra en formalisering og til et psykologisk eller evolusjonært *etymon* er ugyldig, rent vitenskapelig, så sier de at det som her fremstilles som ren vitenskap fremfor noe er instituert makt. Deleuze står for et solid alternativ til brorparten av lingvistisk-inspirerte språk- og litteraturstudier, i den forstand de opererer med en forestilling om en ortografisk normaltilstand i språket. Og det er alltid ut fra denne at man postulerer en gitt teksts individualitet som ytre forskjell etablert av et skjema. Deleuzes brudd med denne formen for lingvistikk er ikke noe annet enn radikalt; denne dybdestrukturen som reproducerer seg overalt er ikke biologisk determinert, men en institusjonell størrelse, og litteraturen som språklig prosess tar sin kraft nettopp fra bruddet med det disiplinerte språket og sender det avgårde langs andre linjer (fluktlinj) ut fra syntaksens mange akser. Deleuze lar oss se syntaksen som den geniale anordningen den er, noe som ansporer ordets greske etymologiske røtter: «syn» som betyr sammen og «taxi» som betyr anordning eller organisasjon. Syntaksen er en anordningen hvori ulike akser møtes, kombineres, sekvenseres og utvikles i temporale forløp. Det knyttes således tett opp til begrepet taksonomi, og det kunne vært interessant å se denne idéen om syntaks i forhold til for eksempel Michel Foucaults taksonomi-begrep fra *Tingenes orden*.

Deleuze og Guattaris språkfilosofi er rik på metodiske verktøy, og er enormt opptatt av språkets (potensielle) bevegelser både på mikronivå med enkeltkomponenters relasjon i et syntagme, og på makronivå, hvordan for eksempel det kolossale romanverket til Proust er komponert. Deres tenkning om hvordan språket eksisterer og opererer i et sosialt felt er også svært interessant i denne sammenhengen. Slik de ser det er det ingen individuelle utsigelser; språk er uløselig knyttet til de sosiale formene hvori man tilegner seg det: «There is no significance independent of dominant significations, nor is there subjectification independent

of an established order of subjection. Both depend on the nature and transmission of order-words in a given social field.» (Deleuze & Guattari, 2004, s. 88). Utsigelsen er selv avhengig av en kollektiv oppstilling. For å illustrere hvordan uttalelsen er individuert og utsigelsen er subjektivisert, så henviser de til fri indirekte tale/diskurs:

It is of this reason that indirect discourse, especially “free” indirect discourse, is of exemplary value: there are no clear, distinctive contours; what comes first is not an insertion of variously individuated statements, or an interlocking of different subjects of enunciation, but a collective assemblage resulting in the determination of relative subjectification proceedings, or assignations of individuality and their shifting distributions within discourse. Indirect discourse is not explained by the distinction between subjects; rather, it is the assemblage, as it freely appears in this discourse, that explains all the voices present within a single voice, the glimmer of girls in a monologue by Charlus (...) (Deleuze & Guattari, 2004, s. 88) .

(Charlus fra *På sporet av den tapte tid*.) De griper til aspekter ved narrativitet som en illustrasjon på hvordan subjektivitet konstitueres/tilgnes språklig, og denne determinasjonen kan knyttes til den lesningen vi har gjort av *Avløsning*. Vi har lest Ulvens roman som en utforskning av subjektivitet gjennom livsløpet, som en perspektivistisk lek med pronomen, og med fortellerinstansens relasjon til konstitueringen av subjektivitet gjennom vekslinger mellom indirekte diskurs og fri indirekte diskurs. I romanen har vi identifisert den instansen som opprettholder alle disse posisjonene som essens konstituert av en multiperspektivisme, og vi har bestemt prosaens utvikling som stilistisk prosess som virker gjennom syntaktiske transformasjoner som følger et nettverk av ulike variabler (fonetiske, semantiske, grammatiske etc.) som traverserer ulike språklige plan. Det er disse verktøyene som skiller Deleuze og Guattari fra andre grener av lingvistikken: «Linguistics is nothing without a pragmatics (semiotic or political) to define the effectuation of the condition of possibility of language and the usage of linguistic elements.» (Deleuze & Guattari, 2004, s. 94).

Språket må forstås i dets prosessuelle utfoldelse, og ikke i relasjon til allmenne strukturer og former. De angriper også lingvistikken som institusjon, og setter den opp mot pragmatikken og stilistikken innenfor to begreper hentet fra organismen som ofte opptrer samtidig i deres tekster: det arboretiske (trealignende) og rhizomet (sopp) som to svært forskjellige måter noe kan organisere seg eller vokse på:

Chomsky’s abstract machine retains an arborescent model and a linear ordering of linguistic elements in sentences and sentence combinations. But as soon as pragmatic values or internal variables are taken into account, in particular with respect to indirect discourse, one is obliged to bring “hyper-sentences” into play or construct “abstract objects” (incorporeal transformations). This implies superlinearity, in

other words, a plane whose elements no longer have a fixed linear order: the rhizome model. (Deleuze & Guattari, 2004, s. 101)

Dette er to måter å organisere et system på som skiller seg fra hverandre på noen helt essensielle punkter. For eksempel er det ikke noen korrekt eller gal grammatikk om man tenker språket som en rhizomatisk struktur, for denne er ikke-hierarkisk og har ikke, lik arboretumet, noen sentraliserende funksjoner. Dette får enorme følger for hvordan vi konseptualiserer variasjonen, eller transformasjonen, eller metamorfosen, som jeg har kalt det i forbindelse med *Avløsning*: «It is the variation itself that is systematic, in the sense in which musicians say that “the theme is the variation”.» (Deleuze & Guattari, 2004, s. 103). For Deleuze er skjønnlitteraturen noe som fungerer på tross av alle grammatiske regler. Den får språket selv til å stamme ved å plassere alle dets lingvistiske og ikke-lingvistiske elementer i variasjon:

Each time we draw a line of variation, the variables are of a particular nature (phonological, syntactical or grammatical, semantic, and so on), but the line itself is apertinent, asyntactic or agrammatical, asemantic. Agrammaticality, for example, is no longer a contingent characteristic of speech opposed to the grammaticality of language; rather, it is the ideal characteristic of a line placing grammatical variables in a state of continuous variation. (Deleuze & Guattari, 2004, s. 110).

Ekspressiviteten i språket endres gjennom disse litterære effektene til språket selv deterritorialiseres, gjennom hva Deleuze kaller språkets tensorer, som får det til å møte sin utside: «The tensor effects a kind of transitivization of the phrase, causing the last term to react upon the preceding term, back through the entire chain. It assures an intensive and chromatic treatment of language.» (Deleuze & Guattari, 2004, s. 110).

Problemet med språket er like mye politisk som estetisk og ontologisk. Språket er en heterogen og variabel virkelighet, så hvorfor insisterer lingvistikken på å utarbeide et system som er homogent for å gjøre et vitenskapelig studium av språk mulig, spør de.

But the scientific model taking language as an object of study is one with the political model by which language is homogenized, centralized, standardized, becoming a language of power, a major or dominant language. Linguistics can claim all it wants to be science, nothing but pure science—it wouldn't be the first time that the order of pure science was used to secure the requirements of another order. What is grammaticality, and the sign S, the categorical symbol that dominates statements? It is a power marker before it is a syntactical marker, and Chomsky's trees establish constant relations between power variables. Forming grammatically correct sentences is for the normal individual the prerequisite for any submission to social laws. No one is supposed to be ignorant of grammaticality; those who are belong in special institutions. The unity of language is fundamentally political. There is

no mother tongue, only a power takeover by a dominant language (...) (Deleuze & Guattari, 2004, s. 112).

Hvordan litteraturen opererer innenfor store og mindre språk er noe de utvikler i blant annet *Kafka – for en mindre litteratur*, der de sporer den litterære prosaens rhizomatiske og ikke-hierarkiske anordninger og oppstillinger gjennom Kafkas forfatterskap. De refererer til store og mindre språk som ulike operative modus, der førstnevnte trekker ut konstanter fra språket, mens sistnevnte oppstiller det i kontinuerlig variasjon. Gjennom alle bifurkasjonene, transformasjonene og metamorfosene i Ulvens prosa står *Avløsning* definitivt som et eksemplar av en mindre litteratur. I en litteraturvitenskapelig kontekst står man med et motsetningsforhold mellom lingvistik og stilistikk, som mellom noe allment og noe individuelt. Stilen er imidlertid ikke noen individuell psykologisk skapelse, men en utsigelsesoppstilling som lager et fremmed språk i språket selv. Stamming i språket er som sagt ikke det samme som stamming i talen, men språkets egen stamming, som gjennom metamorfoser fører variablene i språket langs en linje til det når sin utside: «(...) the procedure of a continuous variation.» (Deleuze & Guattari, 2004, s. 108). Dette arbeidet er også et forsøk på å utøve en slik deleuziansk stilistikk, som et motstykke til den lingvistikkinspirerte stilistikken som definitivt har vært den mest dominerende retningen. Dette er ikke bare et resultat av mine egne idiosynkrasier, men også noe som underveis med arbeidet med *Avløsning* viste seg som nødvendig for å artikulere hvordan romanen fungerer. Det er nettopp lingvistikkenes skjemaer som konseptualiserer en teksts individualitet ut fra ytre forskjell, og som avvik fra en norm, som virker impotent i møtet med Ulvens roman og dens oppstilling av forskjellige subjektiviteter på et komposisjonsplan av indre forskjell. Dens særegenhet ville også gå tapt hvis man ikke kunne identifisere stilens bevegelse i romanen på dens egne premisser.

4.2.7 *Fragmentarium*¹⁰

Deleuzes kunstfilosofi nyttiggjør seg av flere begreper og analytiske verktøy som han deler med for eksempel lingvistikken og narratologien. Som jeg har forsøkt å argumentere for, så mener jeg at Deleuzes konseptuelle rammeverk har store fordeler når det gjelder å gripe teksters særegenhet og deres indre organisering, blant annet fordi formtenkningen traverserer

¹⁰ Undertittelen på Ulvens første prosasamling fra 1988, *Gravgaver*

såpass mange ulike plan, og fordi alle begrepene lar seg tilbakeføre til temporale konsepter. Det er de som har latt oss beskrive den problematiske relasjonen mellom de ulike subjektene i romanen og hvordan de står til fortellerinstansen, men som vi i stedet har kalt perspektiv eller essens i stilistisk utfoldelse. Vi har forsøkt å beskrive ulike stilistiske bevegelser i romanen som gjentar seg, selv om vi på ingen måte har analysert, eller i det hele tatt vært inne på, alle, da dette ville fordret et arbeid av en annen lengde.

Vi har imidlertid ikke utlagt alle implikasjonene av at subjektens relasjon er en av indre forskjell. De er innlemmet i en og samme stilistiske bevegelse, også det som må oppfattes som deres indre monologer som fortelleren empatisk og perspektivistisk innlemmer i sin traversering av livsløpet. For i denne forbindelsen kan vi konseptualisere fortellerinstansen i *Avløsning* på lignende måte som Deleuze gjør i *På sporet av den tapte tid*: den eksisterer i en overskridende temporal dimensjon i forhold til hva den innlemmer. Det er gjennom denne funksjonen at vi kan snakke om enheten av delene, og ikke delenes totalisering eller forening. For enkeltdelene for seg selv er underlagt en fragmentering og en allegorisk underkastelse overfor tiden, men det eksisterer likevel gjennom prosaens transversale plan en enhet av alle fragmentene. Denne fremtrer utelukkende gjennom romanens form som ideen om livsløpet de alle er innlemmet i.

Avløsning er komponert av en slags radikaliserings av fragmentet: fragmenter er puttet inn i fragmenter helt til man ikke lenger ser hvor bruddet, avviket eller avdriften ligger. Det er denne formmessige konstruksjonen vi har beskrevet som et barokt perspektiv, en idé hentet fra *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Som vi husker, sier Deleuze at det barokke ikke refererer til en essens, men til en operativ funksjon: en endeløs produksjon av folder. Deleuze tar folden som det viktigste omdreiningspunktet i sin lesning av Leibniz' univers eller kosmos, som er konstruert matematisk og filosofisk som en uendelighet uten en forestilling om et senter. Dette muliggjøres av en av de viktigste filosofiske nyvinningene Deleuze finner hos Leibniz: en ny måte å konstruere forholdet mellom det ene og det mangfoldige. Det er denne (matematiske og filosofiske) konseptuelle konstruksjonen som beskriver relasjonen mellom én verden og utallige monader: «The world is the infinite curve that touches at an infinity of points an infinity of curves, the curve with a unique variable, the convergent series of all series.» (Deleuze, 1993, s. 24).

Det enes forhold til det mangfoldige er også et prinsipp som i Leibniz' *Monadologi* innebærer en ny form for perspektivisme, som en metafysisk konsekvens av at verden mister et totaliserende eller forenende sentra. Hver monade uttrykker den delen av varen som er

tilgjengelig for den, selv om de uttrykker den samme verden, den uendelige kurven, folden, den konvergerende serien av alle serier:

(...) every point of view is a point of view on variation. The point of view is not what varies with the subject, at least in the first instance; it is, to the contrary, the condition in which an eventual subject apprehends a variation (metamorphosis) (...) It is not a variation of truth according to the subject, but the condition in which the truth of a variation appears to the subject. This is the very idea of Baroque perspective. (Deleuze, 1993, s. 20)

Forestillingen om det uendelige i en verden uten senter eksisterer således på mange ulike plan, men folden er en størrelse som spiller en viktig rolle overalt: «The multiple is not only what has many parts but also what is folded in many ways.» (Deleuze, 1993, s. 3); det er et spatio-temporalt konsept. Når barokken finner opp det uendelige verket eller prosessen, så er det gjennom folden, som også er et estetisk begrep. Deleuze bruker det til å beskrive tekstur og folding i barokke antrekk. Som estetisk fenomen, enkeltkomponenter eller fragmenter, viser folden til en prosess som engasjerer blikket i en bevegelse som ikke har noen slutt. Den barokke perspektivismen som jeg mener oppstår i Ulvens roman følger av denne måten å behandle fragmenter på. Prosaens møysommelige tempo, men likevel disjunktive logikk, lager et bilde på tanken som alltid i prosess, alltid underlagt tiden. Som allegorisk tankeprosess, fragment for fragment, settes alle forestillinger inn i sammenhenger som mangler et senter, og det eneste vi står igjen med er enheten av alle delene (i prosess).

4.2.8 Trivialiteten som allegori/mysterium

I forbindelse med barokk allegorisering og fragmentering, skal vi se kort på to tekster Ulven skrev om Edvard Hoppers maleri *Nighthawks*: én ekfrase, «Jeg sover» fra Vente og ikke se (1994), og ett essay «Det virkelig ubegripelige» (1992). Ekfrasen er en narrativisering av bildet, der personene settes i ulike forbindelser med hverandre, med ulike bakgrunnshistorier, med ulikt levd liv. Essayet begynner også med denne perspektivistiske leken med relasjoner, men beveger seg over i en mer abstrakt beskuelsesmåte etter hvert. Ulven er hovedsakelig opptatt av personene, og refleksjonene hans glir mer og mer over i en refleksjon over det sosiale feltet i hans egen samtid:

Nighthawks viser liksom en historie og en ikke-historie på samme tid: det er faktisk noe mellom de fire menneskene på bildet. De er på samme sted til samme tid. De inngår med andre ord i en av disse

tilfeldige sosiale konstellasjonene som det er så mange av i en storby. (...) Men det forekommer også situasjoner hvor det sosiale rommet blir så trangt og så støysvakt at personene tvinges på hverandre, enten de vil eller ikke, og uten at anonymiteten oppheves er menneskene til stede for hverandre, i en atmosfære som kan være alt fra løfterik via pinlig til truende. Kaféen i Hoppers bilde ligger som en øy av lys i et omgivende mørke, men lyset kommer ikke fra noe reddende fyrtårn i intersubjektivitetens uværsmatt, det er et pinefullt lys som avslører personenes fravær av fellesskap, kanskje til og med fravær av ønske om fellesskap, deres potensielle fiendtlighet. (...) Skjebnen har steget ned fra tindene og befinner seg i en coffee shop i en eller annen amerikansk by, innhyllet i lukten av dårlig kaffe og osende hamburgere. *Nighthawks* eier ingen hemmelighet. Bildet viser det som er å vise, noe mer finnes ikke. Det trivielle er det uforklarlige. (Ulven, 2013, s. 664-666)

Ulven fester blikket ved det nesten kliniske lyset i kaféen som lar personene stå frem for hverandre som fremmede og ikke-kommuniserende. Det absolutte trivielle faktum at disse personene sitter der som en tilfeldig konstellasjon er uforklarlig, eller virkelig ubegripelig som det heter i tittelen. Det kan se ut til at Ulven har trukket inspirasjon fra Hoppers maleri idet han har trukket opp komposisjonsplanet i *Avløsning*. Det er i det miste noen felles trekk i disse to verkene (*Nighthawks* og *Avløsning*): de er begge monumentale verker som iscenesetter en urban livsverden av trivielle og tilfeldige konstellasjoner, der friksjonen og energien som driver bildene ligger skjult. I *Avløsning* møter vi trivialiteten som livets største allegori. Heldigvis frasto Ulven fra å forsøke å besvare akkurat hva det var han så i Hoppers lyskilde; heldigvis stjal han den, og satt den inn i en ny komposisjon, som en serie metamorfoser som radikaliserer Hoppers belysning av ikke-kommuniserende personer.

I denne sammenligningens lys går imidlertid Ulven mye lenger enn Hopper: ikke bare den totale fragmentariseringen av intersubjektiviteten, men bevissthetens og jegets enhet og forening oppløses i utallige fragmenter; ikke bare en fragmentert livsverden, men et fragmentert menneske. Som romankunst er Ulvens barokke allegori et portrett av, og et komposisjonsplan over, menneskets kamp mot Tidens kaos. I *Avløsning* er de fremmede og ikke-kommuniserende subjektene satt i en relasjon av indre forskjell slik at fragmentene faktisk utfyller hverandre og lar en formmessig enhet fremtre som livsløpet.

4.2.9 Kaos og kosmos

I siste kapittel av *What is Philosophy?*, skriver Deleuze og Guattari om hvordan tenkningens tre store former – vitenskap, filosofi og kunst – konfronterer kaos: «(...) they cast planes over the chaos. (...) Philosophy, science, and art wants us to tear open the firmament and plunge into the chaos. We defeat it only at this price. And thrice victorious I have crossed the

Acheron.»¹¹ (Deleuze & Guattari, 1994b, s. 202). Men kunsten strever like mye mot opinionen, oppfatningen og klisjéen, som de anser for å være en tilsvarende utfordring for den ekspressive formingen av materialet som det kaoset er. Altså utleder kunsten krefter fra kaos som den mobiliserer mot klisjéen. «Art is not chaos but a composition of chaos that yields the vision or sensation, so that it constitutes, as Joyce says, a chaosmos, a composed chaos—neither foreseen nor preconceived.» (Deleuze & Guattari, 1994b, s. 204)

Vi har sett mye på hvordan subjektene i *Avløsning* fyller opp nåtidens vakuum med fabulering, enten i form av refleksjoner, erindring eller fantasi. Disse generelle betegnelsene gjelder tankeprosesser som strekker seg fra det helt ordinære til det ekstraordinære, fra irritasjon til sjelevaler og lidelse. Nåtidens vakuum oppstår også av en slags reversert aristotelianisme; alle subjektene er inaktive i forhold til, eller avskåret fra, det sosiale feltet de eksisterer i. Om man forsøksvis skulle brukt Aristoteles' poetikk som et prisme for Ulvens roman og sett på hvordan personene er mennesker i handling, så ville man sett at hele romanen faktisk foregår i affekt, men det er affekter som subjektene selv produserer i isolasjon. Man kunne kanskje sagt at fabelen, gjennom isolasjon, er blitt til fabulering. Det eneste subjektet som faktisk er involvert i en større sosial sammenheng gjennom arbeidet, er en ensom nattevakt som reflekterer over hvordan mennesker står i veien for hverandre. Isolasjonen kan også se ut til å tilta med alderdommen, som når han-subjektet avslutter sin erindrende fabulering og begynner å lytte til sine sanseomgivelser. Han hører drønn og en stemme forsterket gjennom en høyttaler fra et slippstillverk i nærheten. Den siste setningen i romanens nest siste avsnitt er: «Det arbeides mens han ligger der.» (Ulven, 1993, s. 158).

Sammenligningen med dramatikk er ikke for å gjøre noen karakteranalyse, men for å ta de mange teater-referansene på alvor, og for å se på hvordan det enkelte subjekt forholder seg til intersubjektive felt. Enten de bare fremtrer som bakgrunnsstøy, eller har en mer direkte innflytelse på subjektene, så markerer de ulike former for kollektive tider som beveger dem, uavhengig av deres vilje eller velbefinnende.

I denne forbindelsen kan vi vende oss nok en gang til det eldste subjektets erindringspassasje om treklossen i begynnelsen av romanen. Vi har tidligere sett på hvordan den lager et konseptuelt problem gjennom sammenstillingen av fantasi og erindring, og hvordan han selv fortaper seg i ulike identifikasjoner og indre posisjoneringer gjennom perspektivisme og metamorfose/transformasjon. Det ser ut som om han gjenfinner seg selv i forhold til den forgangne sommerdagen når teksten konstaterer: «Nei. Han satt og så på

¹¹Deleuzes og Guattaris omskrivning av første vers i siste strofe av Gérard Nervals *El Destichado* (1853)

treklossen i vannet for ti år siden.» (Ulven, 1993, s. 7), men tankebevegelsen fortsetter direkte etterpå: «Eller for treogsytti år siden.», som igangsetter en ny erindring. Tanken er alltid avbildet i prosess, i en allegorisk tid der ingen erkjennelser varer evig, men det viser også til et av subjektene ufravikelige eksistensielle grunnbetingelser: å være underlagt tiden. Komposisjonsplanet i *Avløsning* består, blant annet, av et mylder av ulike tider, men alle subjektene har en forankring i en nå-tid, hvorfra fabuleringen tar sine små eller store fraspark. «Nåtiden», som den verbale presensformen gjennom hele romanen, er nesten fullstendig overskygget av andre tider, og det er kun ved møysommelig å følge syntaksens veving av et transversalt nettverk at man kan se innkretsing av denne flyktige størrelsen. Nu et forstyrres alltid av et kaos av andre tider, som legger seg lag på lag som støy og overdeterminerer handlingene til subjektene, samtidig som de fratras enhver eventuell suverenitet. Nåtiden er tilsynelatende et vakuum på grunn av hvordan den fylles opp av ulike prosesser, enten de er indre eller ytre.

Man kunne lest denne treklossen som et av trivialitetens uforståelige elementer, men den opptrer også i en større sammenheng på komposisjonsplanet. Vi kan gjenkalle drømmen med drømmetrikken og trikkeførerer. Den ankommer med emblemer av røde kors og forlater han med emblemer av dødningshoder – et av de mest sentrale barokke motivene. Hva han kaller den fete mannens dictum kan nå ses i et nytt lys. Han opplever selv at han har ankommet denne holdeplassen for å møte sin kjære, men hun er ikke der, og han sier i drømmen, i den andre passasjen i romanen som inneholder et «jeg»: «(...) jeg tror klokken og hjertet hennes ikke virker om natten (...)» (Ulven, 1993, s. 53). Trikkeførerer svarer med å avvise motivet hans som et påskudd for å tre inn i det rommet han nå befinner seg i, og nærmest forkynner hvordan han må forstå at meningen ligger i det meningsløse. Denne karikerte scenen har vi lest som et kritisk punkt i romanens spill med og innkretsing av subjektivitet; her overskrider mennesket den subjektkonstruksjonen som søker sin fullendelse i en kjærlighetsrelasjon som livets ultimate mål – hovedkilden til tapt tid i *Avløsning*: «Hun». Dette må ikke leses som en spotting av kjærligheten, men som fluktlinjer ut av leden, og ut av subjektets fantasmagoriske tilknytning til omverdenen.

Treklossens inntreden i han-subjektets synsfelt har tre faser: først utløser den tørsten etter mening, så utløser den lysten på sigaretter, og etter å ha skuffet alle forventninger blir den liggende å duppe mot fjærsteinene med bølgeslagene. Han beskriver denne rytmen i hans perseptuelle felt som en lise. Feilidentifikasjonen og metamorfosen/transformasjonen «(...) det er ham, han er en trekloss som kakker mot fjærsteinene en sommerdag for ti år siden.»

(Ulven, 1993, s. 7), har en interessant funksjon. Metamorfosen/transformasjonen er ikke bare et interessant syntaktisk fenomen, den er også stilens selvdifferensierende prosess, altså noe som genererer en ny selv-relasjon ved å forskyve subjektet i forhold til seg selv (*Je est un autre*, Jeg er en annen). Dette er samme subjekt som i romanens siste avsnitt konkluderer: «Livet hans har vært helt bortkastet. Hvis han aldri var blitt født ville det ikke gjort noen forskjell.» (Ulven, 1993, s. 159). Feilidentifikasjonen kommer derfor fra hans følelse av selv å være totalt betydningsløs, men det betydningsløse eksisterer også i en annen tid enn hva andre motiver gjør.

Denne tiden skiller seg fra alle de ulike tidene eller prosessene som både er indre og ytre, individuelle og kollektive. Den oppdages i den felles rytmen som hans betraktning og treklossen deler; de synkroniseres i en ren betraktning uten motstand, og skaper en ny tid av en viss varighet. Denne tiden ligner mest om den tiden som eksisterer i en passasje omtrent midt i du-fortellingen, hvor fortelleren, i en overgang fra et subjekt til et annet, faktisk forlater subjekt-fortellingen og går tilbake til den helt anonyme referansen «man». Passasjen er en landskapsbeskrivelse:

(...) under den skyfrie, knallblå, tomme og hendelsesløse høysommerhimmelen kan man se hvordan havet innenfor båndet med de glitrende krusningene virker blekkfarvet, nesten svart, så lysere igjen (i en langstrakt stripe), så mørkere igjen, men nærmere land grønnlig, så nesten gulaktig, og til slutt klart inne ved strandkanten, hvor de bølgene man for noen minutter siden kunne se som et funkende, blankt bånd ute ved holmene nå, av pålandsvinden, strekkes ut til flate, skumkantede dønninger over stranden, stadig fornyede, tynne, buede, gjennomsiktige hinner, med enda mindre krusninger, nærmest skrukker, fort rullende og spillende, langs ytterkanten, slake hinner av vann over den finkornede sanden, som er oppblandet med små, meget glattslipte steiner, smygende tangslintrer (som blir knasende tørre og svarte overfor flombålet), skallfragmenter etter muslinger, hummer, krabber, snegler, rur, alle disse harde småtingene som havets bevegelser knuser og maler langsomt i stykker etter at livet har forlatt dem, slik det hele tiden kverner stein til sand, med en tålmodighet som bare det helt bevisstløse (og ikke engang det instinktstyrte dyret) besitter. Bortsett fra småbåtene og de evinnelig rastløse sjøfuglene gir det hele, trass i krusningenes flimmer og de slikkende bølgene mot stranden, et inntrykk av uforanderlig ro. (Ulven, 1993, s. 64-65)

Dette perseptet, eller naturens ikke-menneskelige landskap, har en interessant sammenstilling av ulike tider. Teksten følger havets bølging frem til strandkanten, i en syntaktisk rytme som nesten imiterer bølgenes jevne, men alltid litt irregulære takt. Når teksten beskriver stranden og steinene, så finner den en inorganisk tid som approprierer alle de andre tidene: med en tålmodighet som bare det helt bevisstløse besitter. Den samme lindrende rytmen som får den vasstrukne treklossen til å duppe i vannet er den samme som kverner skjeletter til sandstrender. Det er innenfor denne tiden at den betydningsløse gjenstanden eksisterer

sammen med de estetiske fenomenene som traverserer alt liv gjennom sine geometriske egenskaper.

Hvordan skal vi lese at det ser ut til at fortelleren her taler utenfor den subjektiviteten som gradvis innhyles i dens essens? Jeg foreslår å lese det nettopp som en sidegate ut av subjektivitetens verden, og at inntrykket av uforanderlig ro først kan mottas i et rom fritt for subjektivitet. Derav den eksentriske feilidentifikasjonen til han-subjektet; subjektiviteten søker etter mening, men meningen ligger i det meningsløse. Subjektet snubler i sine egne ben i sin søken etter livsimmanensen og meningsimmanensen, og først etter å ha gått gjennom en serie feiltagelser og misforståelser åpner det seg en annen verden, men veien går alltid gjennom lede. Bildet på tankens streben etter sannhet og mening skjer i *Avløsning*, ikke ulikt i *På sporet av den tapte tid*, fullstendig på tross av personenes egne viljer.

Romanen har én annen slik utstikker der det later til at fortelleren forlater sin empatiske posisjon for å gripe tak i noe utenfor subjektene:

(...) hadde du vært mer fantasifull og mer poetisk anlagt enn du faktisk er, kunne du sammenlignet det med en nedsenkning av døde sjeler (bitene med skrot) i purgatoriet (støperihallen), hvorfra de med tiden ville vende tilbake i fornyet og forvandlet (lutret) form, men denne gammelmodige og forlorne symboliseringen faller deg ikke inn. (Ulven, 1993, s. 86)

Denne passasjen kan også leses på andre måter. For eksempel kan ironien leses som et moment ved selv-relasjonen i den indre monologen, men i så fall er denne markante negasjonen et unntak. Det er imidlertid flere aspekter ved denne transformasjonen som antyder at vi bør lese den annerledes. Kompositorisk er dette en bildekonklusjon som forlører flere sammenstillinger av motiver, både i avsnittet hvor det står og i romanen som enhet. Vi var innoen denne passasjen i begynnelsen av arbeidet. Der så vi på konstitusjonen av forgrunns- og bakgrunnsprosesser og deres inngripen i hverandre. Sitatet ovenfor er slutten på en setning som går godt over én side og begynner med at subjektet plutselig erkjenner muligheten for at bilen han sitter i potensielt også kan ende opp i dette støperiets skraphaug. Den religiøse symboliseringen kan dermed leses som en narrativ utstikker, ikke bare på grunn av det religiøse bildets transcendentale perspektiv, men på grunn alle berøringspunktene det har med andre deler av komposisjonen.

Det trivielle og betydningsløse opptrer i tider som overskrider eller innlemmer andre prosesser, noe subjektet kun kan relatere til gjennom en slags immersjon, enten det er selvforglemmelse i studiet av et bilde eller identifikasjon med en trekloss. De står ikke som rene fluktlinjer bort fra subjektiviteten, selv om relateringen til dem fordrer en viss

selvforglemmelse. Det er også gjennom nedsynkningen i disse motivene at subjektene får mulighet til å se seg selv utenfra og dermed er de helt sentrale momenter ved deres selvforståelse. Vi kan sette dette opp mot et av credoene til den litterære bevegelsen som inspirerte Ulven som ung lyriker: Lautréamonts (pseudonym for Isidore Ducasse) berømte utsagn om skjønnheten i det tilfeldige møtet mellom en symaskin og en paraply på et operasjonsbord. Hos Ulven som romanforfatter finner mennesket skjønnheten i det *trivielle* møtet mellom et lynnedslag og et røntgenbilde, som utleder menneskets fellesskap med både den organiske og den inorganiske verden: «(...) en atmosfærisk nevrologi (...)» (Ulven, 1993, s. 91).

Så hva innebærer denne religiøse symboliseringen? Hvilken funksjon har det religiøse perspektivet? Den sengeliggende 67-åringen har en collage hengende på en av soveværelsets vegger med tilfeldige ord som er satt sammen av hans grandnevø som ikke kan lese. Den inneholder blant annet ulike navn på indiske guder, og de sentrale religiøse konseptene karma og metempsykose. Dette er den andre ansporingen til religiøse konsepter om metamorfose (foruten den nøytraliseringen som den unge tvangsnevrotikeren gjør av en kristen forestilling om religiøs lineær tid, der sjelen kan havne i helvete, ved å mobilisere den fete mannens dictum sammen med evolusjonsteori). Sammenhengen denne collagen ender opp i er imidlertid en annen. Den sengeliggende forestiller seg hvordan grandnevøen først om flere år vil være i stand til å forstå hva som henger på veggen: «(...) først da vil han være i stand til å se tilbake på det han har gjort (hvis det fortsatt eksisterer) og finne en mening som ikke var hans.» (Ulven, 1993, s. 132). Immersjonene i motiver og konsepter som lar subjektet overskride sin konstitusjon ved å relatere seg til andre tider innenfor hvilke de også tilhører er også et ledd i fragmenteringen av bevisstheten, og de, så vel som alt annet, oppleves innenfor en allegorisk tid, og er underlagt tankens relative hastighet i forhold til alt annet.

Metamorfosene og immersjonene er forskyvninger av subjektet som stilens bevegelse, men de markerer også bevissthetens inntreden i et nytt rom. Fra syntaktisk transformasjon til lysets metamorfose er de utviklingen av essens som perspektiv. Den store indre forskjellen i den kontrapunktiske konstruksjonen og destruksjonen av subjektivitet utspiller seg som én selvdifferensierende prosess gjennom et livsløp, og dette komposisjonsplanet leser jeg hovedsakelig som et kaosmos av tid, av ulike temporale prosesser. Derfor er de betydningsløse gjenstandene, samt de uforløste religiøse symboliseringene så interessante; de lager fluktklinjer ut av subjektivitetens tautologier (for eksempel dens speiling i den Andre)

som tapt tid, til andre tider – fra riften en trekloss kan lage i en livsverden, til sansningens utvikling i en planetær rytme og til slutt mot kosmos.

Romanen har én fullkommen immersjon. Som vitnesbyrd om kunstens transformative kraft, er den eksentriske, nesten schizofrene om ikke psykotiske, selvutslettende landskaperfaringen til den nest yngste gutten, romanens kanskje mest meningsløse og skjønneste passus. Vi diskuterte noen aspekter ved den i begynnelsen av lesningen, men nå kan vi kanskje se den i et nytt lys. Gutten gjør en gest ved å knele foran jenta for å hjelpe henne med å riste skoen sin. Idet han har den tomme skoen i én hånd og den nakne og varme foten hennes i den andre, så løfter han blikket og ser rett i det grønne og høye gresset, blikket fester seg ved skyggespillet mellom den lave solens beskinning, og den svake brisens berøring, av gresset. Mellom jenta og landskapet følte han seg strømførende, som et relé, og en forbindelse mellom skjønnheten i henne og den uendelig mangslungne virkeligheten overalt rundt. «Kom landskapets sene sommerlys fra henne eller kom varmen i foten hennes fra solen? Begge deler.» (Ulven, 1993, s. 26).

Erindringen og beskrivelsen av denne erfaringen er orientert språklig mer mot fysikken enn mot lyrikken, selv om det er en bearbeiding og fusjon av tradisjonelle lyriske temaer som kjærlighet og skjønnhet, kvinnen og landskapet. Hans følelse beskrives gjennom positurens geometri og de kreftene som ledes gjennom kroppen. Hans tanke følger denne bevegelsen uten motstand til hele sansningen blir én stor metamorfose, til alt utveksler hele sin konstitusjon og flyer over i alt annet i et intensivt udifferensiert felt (lyset kommer fra henne og varmen i foten hennes kommer fra solen).

Ekspressivitetens skjema utvikles her kanskje først og fremst mot en form for synestesi. I en av de mer enigmatiske delene av *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, snakker Deleuze om ulike nivåer av sansning. Disse kan tenkes å referere til ulike sanseorganer i en form for multisensibilitet. Multisensibilitet oppstår, sier Deleuze, kun hvis sansningen i et spesielt område (visuell eller auditiv, etc.) er i kontakt med den vitale kraften som overskrider dem alle: rytmen: «It is diastole-systole: the world that seizes me by closing in around me, the self that opens to the world and opens the world itself.» (Deleuze, 2003, s. 42-43). Sansenes rytmiske enhet oppdages imidlertid kun først når man går hinsides organismen, noe Deleuze betegner med et begrep han henter fra Anonin Artaud: kroppen uten organer. Den står ikke i motsetning til organene *per se*, men organiseringen av organer på den måten man kaller en organisme, sier han. Det er en intens og intensiv kropp; ikke organer, men terskler og nivåer:

(...) the body without organs is flesh and nerve; a wave flows through it and traces levels upon it; a sensation is produced when the wave encounters the forces acting on the body, an «affective athleticism,» a scream-breath. When sensation is linked to the body in this way, it ceases to be representative and becomes real; and cruelty will be linked less and less to the representation of something horrible, and will become nothing other than the action of forces upon the body, or sensation (the opposite of the sensational). (Deleuze, 2003, s. 45)

Det er merkelig hvordan passusen med landskapsekstasen knytter ulike elementer av persepsjonen gradvis sammen i en rytmisk enhet for så å beskrive en tilstand av fri flyt av energier gjennom kroppen. Vi kan derfor forstå guttens merkelige kroppssopplevelse som en kropp uten organer, en ren sanseerfaring. Følelsen det vekker i han er en affekt:

Affects are precisely these nonhuman becomings of man, just as percepts – including the town – are nonhuman landscapes of nature. Not a «minute of the world passes,» says Cézanne, that we will preserve if we do not «become that minute.» We are not in the world, we become with the world; we become by contemplating it. Everything is vision, becoming. (Deleuze & Guattari, 1994b, s. 169)

Det er imidlertid ikke en hvilken som helst affekt. Dette sitatet avslutter en av Deleuzes forelesningsrekker om Spinozas immanensfilosofi, med referanse til tekstene til D. H. Lawrence:

It's here that there is something irreducibly mystical in Spinoza's third kind of knowledge: at the same time the essences are distinct, only they distinguish themselves on the inside from one another. So much so that the rays by which the sun affects me are the rays by which I affect myself, and the rays by which I affect myself are the rays of the sun that affect me. It's solar auto-affection. (Deleuze, 1981)

Immersjonene og metamorfosene markerer bevissthetens inntreden i et nytt rom, både som et moment i den allegoriske fragmenteringen av bevisstheten, og som en fluktlinjé inn i andre former for tid, og følgelig inn i andre former for tilblivelse. Affekten defineres ikke ved å være noe emosjonelt, men ved å tilvirke en endring i en kropp. Deleuze og Guattari sitt kunstfilosofiske affekt-begrep viser til mennesket i ikke-menneskelig tilblivelse og er således et godt prisme for Ulvens korpus, som er rikt på bildekomposisjoner som demonterer den menneskelige kroppen, forvridt inn i en form tilpasset intersubjektivitetens scene.

Affekten er overskridende ved at den setter subjektet i forbindelse med nye krefter. Det er nettopp dette som er så påfallende for hele romanen: enhver tilblivelse skjer som sansningens begynnelse. Det er overalt små markører for planetær tid som årstider, men også om en mindre form; dagslyset. Subjektene orienterer seg alltid ut fra denne tiden – skillet mellom lyset og mørket er ikke en simpel symbolisering, det er ingen metafor, det er

menneskets forhold til kosmiske tider og krefter. Soveværelset som litterært topos er ikke psykoanalysens soveværelse, det er heller ikke Prousts soveværelse, men det lidende menneskets soveværelse der sansningens uavlatelige inkarnasjon skjer som fornemmelser av kosmiske tilblivelser gjennom gardinstoffets vev. Ulven er en forfatter som plasserer atavismen i menneskeansiktet, detonerer fyrverkeriet i en fengselscelle, fragmenterer livsløpet over 15 subjektiviteter og som gjenfinner de kosmiske kreftene i det lidende menneskets soveværelse. Solar auto-affeksjon, et bilde på menneskets kosmiske tilhørighet, eller en kosmisk trivialitet i Ulvens allegorisk-litterære univers.

4.2.10 Romanformen som kaosmos og livsskrift

Lukács beskriver romanformen som en uferdig og prosessuell størrelse som må organisere en enhet på nytt i hvert enkelt tilfelle, i en sveving mellom et begrepssystem som ikke kan fange livet og et livskompleks som er utopisk immanent. Dette knytter han også til konstitusjonen av subjektivitet og subjektets selv-relasjon som en ny og suveren operasjon som utheves av tapet av en meningstrascendens, slik eposet hviler på. Lukács tenker derfor at romanens form realiseres i en organisk kvalitet lignende biografiens mål. Subjektet oppnår en helt ny funksjon da det er dialektikken mellom dets konstitusjon og en meningsløs livsverden som til sist danner romanformen som en prosessuell størrelse.

Jeg anvendte Lukács' romanteori som inspirasjon for å bruke subjektiviteten som omdreiningspunktet for lesningen av *Avløsning*. Deleuzes *Proust and Sign* gjør også dette, men arbeidet går ikke direkte inn i en litteraturvitenskapelig kontekst, og tar ikke hensyn til kategorier som sjanger, og historisk utvikling av litterære former. Vi kan nå se tilbake på dette valget om det faktisk bar noen frukter. Avslutningsmessig skal jeg forsøke å være litt mer konkret i sammenknytningen av disse to størrelsene. Spenningen mellom et utopisk livskompleks (subjektivitetens søken etter meningsimmanens) og et begrepssystem som ikke kan innfange selve livet, utgjør en interessant dialektikk hos Lukács. Slik han ser det, så er det dette motsetningsforholdet som oppløses idet subjektets søken etter en mening utelukkende faller på dets egne skuldre under tapet av et transcendentalt meningsgrunnlag. Løsningen er å gjenfinne livsimmanensen i en biografisk matrise via det problematiske individs vandring til seg selv. I *Avløsning* møter vi en livsverden som er fullstendig oppstykket og fragmentert, fordelt på 15 ulike subjektiviteter, men likevel er hele denne verden og dens beboere adskilt fra hverandre på innsiden, av noe som innlemmer de alle i en og samme prosess: livsløpet.

Sådan er faktisk den formmessige enheten – produsert av alle fragmentene – i *Avløsning* konstituert som en biografisk form.

Er dette det samme som å konstatere det åpenbare i at *Avløsning* er en roman? Eller at romansjangeren og biografisjangeren har influert og fortsetter å influere hverandre gjensidig? Problemet er hvordan disse to størrelsene forholder seg til hverandre i *Avløsning*. Det biografiske må ikke misforstås som noe som refererer til Ulvens biografi, men som et formmessig aspekt ved romanen. Dette ansporer en annen betydning av tittelordet «avløsning», nemlig syndsforlatelse eller absolusjon. Det impliserte spørsmålet er: absolusjon fra hva? Tilblivelsene som aldri ble realiserte og den tapte tiden som subjektet i alderdommen er i stand til å skue tilbake på med anger og lede. Hva er så absolusjonen eller hvem innvilger den? De 15 distinkte subjektivitetene danner ett bilde av livsløpet, og ikke 15 forskjellige, som utviklingen av ett og samme perspektiv. Betegnelsen biografi har konnotasjoner til sjangeren, noe som er litt uheldig i denne sammenhengen. Jeg vil derfor sammenfatte Lukács' og Deleuzes formforståelse med å betegne den biografiske funksjonen innenfor det fiksjonelle og skjønnlitterære som *livsskrift*. Det er perspektivendringene som tilvirkes av metamorfosene og transformasjonene som setter de inn i nye forbindelser, og dermed gradvis avløser de fra seg selv i urbanitetens og trivialitetens uforståelige livsverden. Hva annet enn perspektiv kan man kalle denne fortellerinstansen? Deleuzes siste formulering i *Proust and Signs* går som følger:

Strange plasticity of the narrator: it is this spider-body of the narrator, the spy, the policeman, the jealous lover, the interpreter—the madman—the universal schizophrenic who will send out a tread toward Charlus the paranoiac, another thread towards Albertine the erotomaniac, in order to make them so many marionettes of his own delirium, so many intensive powers of his organless body, so many profiles of his own madness. (Deleuze, 2000a, s. 182)

Fortelleren i *Avløsning* er ikke inkarnert i noen person, slik den er hos Proust. Selv om mye står i fri indirekte tale, så følger fortelleren nesten alltid subjektene, og alle bruddene og utstikkerne har sin bevegelses rot i subjektene som portretteres under trivialitetens belysning. Romanen har et tempo som vi kan beskrive som allegorisk tid, i den forstand at vi følger tanken som prosess, og ikke dens tilstivnede vitensform. Et annet sentralt aspekt ved det allegoriske er romanens sanseverden. Det estetiske komposisjonsplanet betegner kunstens sanselige væren, av materiale formet til nye ekspressive sanseformer, eller *varieteter*, som Deleuze og Guattari kaller det i *What is Philosophy?*. Hele romanen følger dynamikken mellom lyset og mørket, men det blir for enkelt å lese det som en simpel symbolisering, eller

metaforisering. Det er også flere former for lys, og jeg har telt fire: det naturlige lyset, ilden (den malte så vel som sankthansbålet), elektrisiteten og smertens lys.

Smertens lys er det eneste jeg leser billedlig, og det betegnes slik eksplisitt av 60-åringen som står for romanens andre ekfrase: «(...) alt dette mens du forsøker å glemme det, det terroristiske, hvite lyset, det blendende, *hverken kunstige eller naturlige* lyset i korridoren uten begynnelse eller slutt (...) smerten er bare lys (...)» (min kursivering, Ulven, 1993, s. 116). Dette er samme subjekt som taler om atavismen i menneskeansiktet i forbindelse med den avbildede unge gutten i ferd med å tenne en lampe. Ilden settes, i romanen, inn i en kjent kontinental sammenheng – Prometheusmyten – når den står for menneskets adskillelse fra, og beherskende overskridelse av, naturen. Men det er også den samme ilden som opplyser menneskeansiktet og avslører dets skjulte atavisme. Det naturlige lyset leder sansningen, og lager en bakgrunn for menneskets umusikalske fremtredelse i en planetær og kosmisk rytme. Det elektriske lyset er kanskje hovedkilden det trivielle og uforståelige. Perspektivets utfoldelse gjennom stilens bevegelse følger disse ulike formene for lys mens de reflekterer den menneskelige livsverden, fra uroen i begynnelsen, til lyspæren i han-subjektets leselampe omsider flimrer og til slutt ryker på slutten av romanen.

5. Konklusjon

Jeg håper jeg i dette arbeidet har klart å tilføye Ulven-resepsjonen noe av verdi. Jeg håper også at jeg, ved å fremsette et forsvar for en deleuzinsk stilistikk, samtidig har sagt noe om kvalitativ metode, og kvalitative studier. For hvordan skal vi studere en kvalitet? Ved å vise hvordan den forholder seg til sin *genus*, eller sin *Umwelt*? Hvilken grad av autonomi har den?

Hva står vi igjen med? Et upersonlig og innholdsløst «vi» som distribuerer og porsjonerer ut alle subjektene uten å totalisere dem? Kanskje kan vi la det innholdsløse «vi» – en ren kollektivitet som form – stå for trivialitetens uforståelige lys. Hvor havner vi da? «Strange plasticity of the narrator: it is this spider-body of the narrator (...) who will send out a thread (...) in order to make them so many marionettes of his own delirium, so many intensive profiles of his organless body, so many profiles of his own madness.» (Deleuze, 2000a, s. 182). Hvorfor *profiler* av galskap? En term som brukes om arkitektur, gestikk, status, mimikk, ansikt, maske, eller bare «ren form» der noe fremtrer mot noe annet. Hvems galskap? «Min egen»? Introspeksjonens? Hva er dette? Kunst? Stilistikk?

Deleuze og Guattari beskjeftiget seg med skriveprosessen som tilblivelse, og som en vridning av ens egen subjektivitet. De politiske aspektene ved dette er mye mer til stede i *Kafka – for en mindre litteratur* (Deleuze & Guattari, 1994a), der de inntar en mer geo-filosofisk tilnærming til litteraturen. Ulven har ikke noe rykte for å være en politisk forfatter, men kanskje foregår det en bliven-minoritet i *Avløsning* også; kanskje er trivialitetens uforståelige lys en av de mest politiske lyktene som noen gang har blitt kastet over det urbane landskap (i Norge). Kanskje går det an å ta Ulven på alvor når han kaller seg for realist i sitt eneste intervju. «For there is no other aesthetic problem than that of the insertion of art into everyday life.» (Deleuze, 1994, s. 293). Om vi skulle definert en ny lingvistisk konvensjon i forbindelse med Ulvens roman, slik Deleuze finner en transversal dimensjon hos Proust, så kunne vi kanskje forslått folden som Ulvens nye prosaiske oppfinnelse. Kjent for å skape ufokus og rare fornemmelser i et perspektiv som innlemmer dem alle. Satt inn i en modernistisk roman med en merkverdig omskrivning av Rimbaud: du er en annen. En underfundig absolusjon gjennom et «vi» som kollektivitetens rene form. Leseren får selv avgjøre akkurat hva slags «beskinning» det her er snakk om.

Litteraturliste

- Benjamin, Walter. 1994. *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Oslo: Pax forlag.
- Borge, Torunn, & Hagerup, Henning. 1999. *Skjelett og hjerte: En bok om Tor Ulven*. Oslo: Teden norsk forlag.
- Cowan, Bainard. 1981. "Walter Benjamin's Theory of Allegory." *New German Critique* no. 22 (Special Issue on Modernism): s. 109-122.
- Deleuze, Gilles. 1981. "On Spinoza". In *Les Cours De Gilles Deleuze*.
<<http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>>: Cours Vincennes, 24/03/1981.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. 1993. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. 2000a. *Proust and Signs*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. 2000b. "Spinoza og oss." *Agora* no. 2/3: s. 36-44.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. 1994a. *Kafka - for en mindre litteratur*. Oslo: Pax forlag.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. 1994b. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. 2008. "'Persept, affekt og konsept" fra Qu'est-ce la philosophie (1991)." i *Estetisk teori: En antologi*, red. Kjersti Bale & Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fish, Stanley. 1979. "What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?—Part II." *boundary 2* no. 8 (1): s.129-146.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hawthorne, Jeremy. 1990. *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. London: Edward Arnold.
- Larsen, Janike Kampeveld. 2007. *Materielle variasjoner: Lesninger i Tor ulvens forfatterskap*, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Lehman, Robert, S. 2008. "Allegories of Rendering: Killing Time with Walter Benjamin." *New Literary History* no. 39 (2): s. 233-250.
- Loethe, Jakob, Refsum, Christian, & Solberg, Unni. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lukács, Georg. 2001. *Romanens teori*. Oslo: Gyldendal.
- Meiner, Carsten Henrik. 1998. "Deleuze and the Question of Style." *symploke* no. 6 (1/2): s. 157-173.
- Shakespeare, William. 1959. *As You Like It*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spitzer, Leo. 1967. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ulven, Tor. 1993. *Avløsning*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor. 2013. *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal.
- van der Hagen, Alf. 1996. *Dialoger 2*. Oslo: Oktober.