



# Foreliggende filosofier om verden

Leibniz som pretekst i Ingvild Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*

AV MORTEN AUKLEND

## Sammendrag

I Ingvild Burkeys andre diktsamling *Den mest tenkelige av alle verdener* (2008) befinner det seg en rekke allusjoner til filosofen Leibniz' verk *Monadologien* (1714). Artikkelen studerer, med utgangspunkt i disse forbindelsene, hvordan diktjegets tilværelse resonnerer med Leibniz' tenkning om monader, verdensspeilinger og grunnleggende premisser for tenkning. Adopsjonen av et rammeverk fra 1700-tallet gjør Burkeys bok til en allegorisk dialog med Leibniz' pretekst. Lesningen av hennes verk blir dermed en underlig og ukonvensjonell korrespondanse på tvers av århundrer som krever at leseren lager en passende hermeneutisk tilnærming til denne svært filosofiske poesien.

**Nøkkelord:** Ingvild Burkey, Leibniz, allusjon, pretekst, lyrikk.

## Abstract

In Ingvild Burkey's second collection of poetry, *The Most Conceivable of All Worlds* (2008), there are many allusions to the philosopher Leibniz' work *The Monadology* (1714). Regarding these connections to an older metaphysics, the article studies how the poems' "I" and her existence resonate with Leibniz' philosophy on monads, world-mirroring and basic prerequisites for thinking. The adaptation of this 18th century framework turns Burkey's book into an allegorical dialogue with Leibniz' pretext. Consequently, the reading of her work becomes a strange and unconventional correspondence across centuries that mandates the reader to construct a fitting hermeneutic approach to this highly philosophical poetry.

**Keywords:** Ingvild Burkey, Leibniz, allusion, pretext, poetry.

### Inngang

Ingvild Burkeys diktdebut *Torden i søvne* (1994) holder det tittelen lover, for netten her er buldrende hektiske: «Byens søvn/er et kravlende mørke/en svie av maur, en elektrisk ørsk», heter det i åpningsdiktet (Burkey 1994, 9). Tittelen på hennes neste diktsamling er også talende for innhold og stil, men i den Bragepris-nominerte *Den mest tenkelige av alle verdener* (2008) skulle det tenkes større om tilværelsen slik den oppleves av en kvinne og «barnet» som en sommer bor i Kroatia, der «varmen fra land er som brølet fra en ovn» og sikadenes larm er «en konstant ringing i ørene» (Burkey 2008, 22). Metatrekk («det står ingenting her om Amerika») gjør verket til en lyrisk logg eller dagbok, og versene «jeg tenker meg arbeidet som lys/men arbeidets beveggrunner ligger i mørke» (18) antyder at diktene søker en klarhet.

Tittelen gir verket en filosofisk slagside, for den omskriver en påstand fremmet av «tyskernes første store filosof» (Schwanitz 200, 321), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), som postulerte at mennesket lever i det ettertiden har kalt «den best mulige av alle tenkelige verdener» (Berg Eriksen 1994, 396). I Leibniz' *Monadologien* (1714) heter det at det finnes «en uendelighed af mulige verdener i Guds ideer», men kun én er materialisert ut fra hensiktsmessighet og fullkommenhet, som det står i skriftets paragraf 53-54. I paragraf 55 ser den berømte påstanden slik ut: «Heri ligger årsagen til eksistensen af den bedste verden, som Guds visdom lader ham erkende, som hans godhed lader ham vælge, og som hans magt lader ham frembringe» (Leibniz 1991, 219–220).

Tittelen *Den mest tenkelige av alle verdener* oppmuntrer leseren til å stille både metafysiske og hermeneutiske spørsmål til diktene. De metafysiske vedrører Leibniz' metafysiske monadologi – hva inneholder den, hva studerer den, og hva er monader? – mens de hermeneutiske vedrører Leibniz som en ressurs i diktene: Hvordan involverer Burkey ham, og med hvilke konsekvenser? Allusjonen i tittelen kan forstås slik den teoretiseres i Gregory Machaceks artikkel «Allusion» (2007), der den «fraseologiske appropriasjonen» eller «sporet»<sup>1</sup> av forutgående tekst defineres som «a textual snippet reminiscent of a phrase in an earlier author's writing but smoothly incorporated into the new context of the imitating author's work» (2007, 525).

Det finnes mange leibnizianske «snippet[s]» i Burkeys verk, og til sammen danner de systemer som organiserer (mange av) diktene. Men disse allusjonene kan

---

1. Allusjon blir i Machaceks artikkel gitt en rekke navn: tekstekko, repetisjon, historisk lån, innflytelse, spor, markør, *trigger* eller simpelthen intertekstualitet, og artikkelen diskuterer fordeler og ulemper ved begrepene.

ikke alene fortelle hvordan verket kan leses. Til det trengs et mer overliggende lesebegrep, og i denne konteksten kan termen Maureen Quilligan lanserer i *The Language of Allegory. Defining the Genre* (1979), *pretekst*, passe. Den inkluderer et allusjonsforhold fordi preteksten finnes i allegorien (leserens aktuelle tekst), den er innmontert i den og fungerer som «key to its interpretability (though not to its interpretation)» (1992, 23). Distinksjonen mellom preteksten som kodenøkkel og som nøkkel til fortolkning er vanskelig å opprettholde. Preteksten gjør teksten lesbar på *visse* måter, og hos Burkey er Leibniz' tilsynekomst i diktene både bokstavelig (allusjoner og metaforlån) og skjult (metafysiske tenkemåter gjenkjennes som leibnizianske). Funn av pretekst får nødvendigvis konsekvenser for tekstforståelsen, for funnene «fanger» leseren, som begynner å lete etter flere pretekst-spor i tekstveven.

Quilligan hevder at pretekstens relasjon til allegorien er prinsipielt uklar. De to har et «*slippery relationship*», og som Karin Gundersen skriver i *Allegorier. Inn ganger til litteraturens rom* (1999, 13) er det ikke alltid lett å holde allegorien, forstått som sjangertekst og diskurs (der to betydningslag eksisterer parallelt i teksten) adskilt fra allegorien forstått som fortolkningseksegesi (allegoresen). Historisk sett henger de to sammen, og de kan smelte sammen hvis allegorien ikke «presenteres med en kodenøkkel, en figurindikator av en eller annen art (...)» (17). Hos Burkey er det som sagt uklart hvordan Leibniz fungerer i diktene. Hans tankegods opptrer der, men hvordan lanserer leseren hans metafysikk som «lesehypotese»?

Jeg skal identifisere og diskutere tre leibnizianske påvirkninger som synes å forekomme i verket: 1) Eksplisitte allusjoner til *Monadologien*, 2) Leibniz' metafysikk er tilstede i diktjegets avdekning av regler og systemer (usynlige prinsipper i naturen), og 3) leibnizianske metaforlån som reflekterende flater (vinduer og speil). Utforskningen av påvirkningene skjer på kryss og tvers hos Burkey, i vers, strofer og hele dikt der monadene reflekteres i hverandre og der det utkrystalliseres en dialektikk mellom det gitte og det tenkelige. Hva betyr det at diktjegets verden er «tenkelig», og hvilke poetiske grep lar leseren forstå at kvinnen avleser verden monadologisk? Til slutt diskuterer jeg hva som kan være tanken bak den andre preteksten som dukker opp i verket, i hvert fall i lys av Quilligans teori. Sitater fra Ludwig Wittgensteins filosofi er nemlig limt inn i diktsamlingen, og jeg leser forekomsten av disse som en mulig motstand mot Leibniz-påvirkningen, med den konsekvens at Burkeys verk blir en pretekstuell dialog med ulike filosofier som støtter sammen.

### Metafysikken (Leibniz' filosofi og Burkeys)

Som et innledende forbehold til undersøkelsen kan det nevnes at Leibniz' verker er blant filosofihistoriens «mest leste og kommenterte» (Berg Eriksen 1994, 389), også i vår egen tid,<sup>2</sup> så man bør nok være Leibniz-forsker eller i det minste fagfilosof for å kunne uttale seg noenlunde kompetent om hva hans filosofi studerer. Men selv uten vekttall i filosofi kan det fastslås at den gudegitte<sup>3</sup> harmonien som postuleres i *Monadologien* forsvinner i Burkeys dikt, som heller avtegner en sekulær og, ifølge kvinnen, «tungnem» verden. Leibniz' filosofi kan oppleves noe mekanisk – den ender ofte i teologien, altså hos Gud, sjefsmonaden som er alle tings neksus – og hans «bedste verden»-tese er et omdiskutert<sup>4</sup> gudsbevis (og en *teodiceé*), som én kritiker skriver: «The core tenet of Leibniz's theodicy is that the actual world has been conceived and created by a supremely just God, who chose it as the best from among an infinity of possible worlds» (Rutherford 2014, 72).

Selv om Burkey fjerner Gud og hans preetablerte design – «mit system om den forudbestemte harmoni», som Leibniz skriver (1991, 225) – tenker diktjeget hennes i leibnizianske baner. Verden er ikke den «bedste», men den foreligger i systemer og ikke minst regler: «også regnet må følge en regel/ (...) men jeg ser den ikke» (2008, 18). Kvinnen leser verden dialektisk, i en spenning mellom preetablerte systemer og idéen om den mest *tenkelige* av alle verdener. Dette superlativet indikerer noe (kanskje) mulig, i tillegg til at det angir diktenes form: I stedet for å ordne sine tanker i prosa og paragrafer som Leibniz gjør, minner diktenes vertikale design om en person som «faller» i tanker. Diktene er svært refleksive, de utvikler resonnementer og er mer knoppskytende enn klartseende og konkluderende. Også her ser kvinnen ut til å følge Leibniz, som skriver at «at den mindste tanke, som vi bliver os bevidst, indeholder en mangfoldighed i sin genstand» (1991, 212).

Superlativet skapte hodebry for anmelderne i 2008. Én skrev at «tenkelige» ikke var en politiserende term, den måtte ikke forstås «i kraft av å være en utopi, en politisk ungdomsdrøm», men

- 
2. I Deleuze og Guattaris konseptfilosofi i *What is Philosophy?* (1994, 17) blir Leibniz brukt som eksempel.
  3. Leibniz' gudsbevis er blitt omtalt som «a fundamental act of philosophic faith, and not a systematic part of his system (...)» (Rescher, 157), mens ateisten Russell kommenterer syrlig i sin Leibniz-bok: «Most philosophers seem to suppose that, if they can establish God's existence, his goodness necessarily follows» (Russell 1937, 189).
  4. Den beste verdenen er forstått bl.a. som en idealisert Gudsby der vesener lever sammen i harmoni, som et sted styrt av fri vilje og som en realisert tilstand når balansen mellom «conflicting criteria» forsones og helheten lar seg beskue (se Jolley, 165).

som en usannsynlighet, som en idé vi ikke kan resonnerer rundt, eller tenke oss fram til. Er en annen verden mulig? Det kan godt være, men en slik annen verden vil i alle tilfelle[r] være utenfor menneskekroppens erfaringshorisont – derfor er den usannsynlig. (Hygen Meyer 2008)

Anmelderens dialektikk mellom gitte og mulige verdener er presis nok, men vurderingen er for bastant fordi verden er alltid «en annen» i fantasien og diktningen. Diktjeget selv gir uttrykk for at annenhet er umulig når hun skriver «selv da jeg forlot deg/for å bli en annen/forlot jeg deg ikke//ble jeg aldri en annen» (2008, 55), men hun forsøker likevel å skrive frem «et annet sted», som hun skriver, altså en mer genuin livsfølelse: «det egentlige er et annet sted», et sted «som utfolder seg etter andre regler» (54).

Denne regelmetaforen er viktig fordi den repeteres i diktene, særlig i diktene som er metafysiske i konvensjonell forstand. Disse diktene undersøker verdens underliggende systemer, altså regelstyrte sammensetninger i DNA-er, kjemiske og biologiske koblinger og idéhistoriske kjeder som i diktene fremstilles parallelt med og i relasjon til et *tankearbeid*. Denne verkets dikttype produserer en tenkning om tenkning, om hvordan mennesker *tenker* verden og seg selv i den, og det lyriske jeg-et oppdager tidlig at det finnes et preetablert verdenssystem i tilværelsen, et mangfoldig design som det er vanskelig å få et tankemessig grep om. Allerede i samlingens andre dikt, «jeg sitter i skyggen på terrassen», blir mangfoldet i designet utforsket. De 54 versene/8 strofer er for omfattende til å siteres i sin helhet (se vedlegg), men programdiktet antyder hvordan diktet (og hele verket) kan forstås. Særlig viktig er regler og prinsipper. Disse finnes både i naturen, i Leibniz' metafysikk og i Burkeys diktsamling, og diktet bretter disse regelbaserte systemene ut. De to første strofene ser slik ut:

jeg sitter i skyggen på terrassen  
og forsøker å høre meg selv tenke  
og forestiller meg lyden som en slags summing  
kanskje fordi forestillingen om minnet som en harddisk  
har konfigurert min evne til å forestille meg ting

som lyden av en tanke idet den tenkes  
en slags summing, eller mer som et hvin?  
barna hviner under vannsprederen  
biene summer rundt fatet med syltetøyskiver  
honningen ligger lagret  
i små sekskantete celler (2008, 10)

Der det maskinelle har omformet alt i naturen med sine analogier («minnet som en harddisk») vender kvinnen oppmerksomheten mot selve tenkningen («forestiller meg»), men verdens fysiske beskaffenhet er aldri langt unna («summing»). Det fysiske og tenkelige henger tett sammen her: I førstestrofens fire første vers får tanken form og fysikk («summing», «hvin») av det omkringliggende (barna, vannsprederen), og harddiskens «summing» i første strofe løper lett over i bienes summing i strofe to; slik hektes strofene sammen. Motiver («harddisk», «lagret») og vers (barna og biene) fra den første strofen repeteres før denne ender med en ny tanke: oppmagasineringsen av bienes honningproduksjon (v10-11).

Strofene aksentuerer hvordan sansning av en fysisk verden gir form til tanken og omvendt, men trolig røper strofenes sammensmeltning av tanke og sansning diktsamlingens viktigste grep med ordet «konfigurert» (v5). En konfigurasjon (lat. *con*, «med», og *figurare*, «forme», «danne») er både et system, en (ytre) form, en atomordning og en kombinasjon, og alle disse valørene kan identifiseres i diktet, der kvinnens tankearbeid (og skriving) former, omformer, kombinerer og plasserer gjeldende forestillinger og sansninger. Ordet «konfigurert» gir dermed leseren en forståelse av at foreliggende fenomener skal systematiseres, plasseres, kombineres og (om)formes i diktets refleksive form. Konfigurasjonene skal dessuten bli til bilder i det lyriske språket, ettersom konfigurasjoner også er bildedannelser: språkbilder. Konfigurasjonene opptrer i kvinnens springende assosiasjoner før hun finner et slags helhetlig mønster i den andre strofens to siste vers, der informasjon om bienes honning samles i en visuell formdannelse: «honningen ligger lagret/i små sekskantete celler». Disse versene leder videre til strofe tre, der tankerekken ankommer ved lagringen av honning – for øvrig også en konfigurasjon av blomsternektar og biens kjertelsekret – nærmere bestemt bikubecellens sekskantete form. Diktet beveger seg altså fra sansning på terrassen via tanken til en matematisk modell og selve bildegjørelsen, motivet med den sekskantete cellens form i strofe tre:

sekskanten forekommer naturlig i naturen  
den gjenfinnes hos edderkopparten *Oxyopidae*  
som organiseringsprinsipp  
for klaser av insektøyne  
i tallrike krystaller og silikater,  
snøfnugg (2008, 10)

Denne modellens bidrag forstår kvinnen som et «organiseringsprinsipp», men den er også en metalitterær modell som angir tankestrømmens springende logikk – en

tanke leder til en annen som i et nettverk – og selve tenkningens filosofiske form i *Den mest tenkelige av alle verdener*: Tenkningen skal tydeliggjøre sammenhengende mønstre slik at verden blir helhetlig, og diktets systemiske helhet tydeliggjøres i strofene fem og seks, som også inkluderer et historisk forløp. Det var grekerne som først systematiserte læren om flater, kurver, vinkler og linjer:

for alt jeg vet  
 ga sekskanten siden opphav til Leibniz' monader  
 da han kom på tanken at sjelen hans besto  
 av en ureduserbar,  
 selvtilstrekkelig substans  
 som gjenspeilet verdens orden  
 denne mest tenkelige  
 av alle verdener (11)

Her, i strofe seks, dukker også Leibniz opp, og allusjonen gir diktet en ekstra dimensjon, nemlig ideen om den ureduserbare monaden, en «selvtilstrekkelig substans», og verdens speilede bestanddeler. Diktet gir Leibniz' metafysikk en form hentet fra naturen og matematikkens geometrier, men forsøker også å gi dette systemet en konfiguratív «orden»: Ulike former og ikke minst språk (matematikkens, biologiens, poesiens og filosofiens) danner til sammen det som kan kalles «verden», og disse formene og språkene gjør prosesser og fenomener lesbare. Som et bestemt mønster («orden») i naturen som kan gjenfinnes overalt presenterer diktet her en viktig forestilling i verket, nemlig at en komplisert og fragmentert natur tross alt er konfigurert i fenomener, former og språk som (gjen)speiler hverandre, og at «verden» kan avleses.

Ettersom diktet opptrer tidlig i samlingen angir det et rammeverk for leserens forståelse: Kvinnen prøver å tenke seg frem til en leibniziansk helhet som ikke er guddommelig, men evolusjonært og fysisk regelbundet: «klaser av insektøyne/i tallrike krystaller og silikater,/snøfnugg» (v15-17) som det heter i strofe tre. Med det resultat at naturens system synliggjøres på hyperestetisk vis: «formregelen ligger skjult inni hvert klebrige frø» heter det i diktets fjerde strofe. Den skjulte «formregelen» som sitter i «hvert klebrige frø» er en synekdotisk variant av delen som speiler helheten. Det diktet kaller et altomfattende «organiseringsprinsipp» representerer altså en orden som speiles i alle sine relasjonelle frembringelser. Diktet former en totalitetstanke som slekter på Leibniz' monadologi, der helheten er designet og der delen speiles i helheten (og omvendt), og diktet produserer tanker

som distribuerer systemisk informasjon der det veksler fra sansning («barna hviner») til cerebrale operasjoner hvor det stilles store metafysiske spørsmål: «er tanken eller sansene/ den eneste kilde/til viten om verden» (v42-44).

Burkeys assosiative poetikk i diktet mimer tankens ustyrlike mobilitet, men teksten er faktisk ordnet ved at motiver og grep (sekskanten, honningcellen, konfigurasjoner) inngår i organiseringsprinsipper som plasserer, systematiserer og kombinerer materialet. At naturen er fysisk og systemisk foreliggende sier likevel lite om hvordan monaden ser seg selv i dette systemet, men her kommer kvinnens lyriske aktivitet inn, fordi diktet avleser helheten polysemisk: Den retoriske allegorien i ordet «celler» denoterer atomsammensetning, men skaper også en konnotasjon til hvordan ting er «fanget» (lat. *cella*, «avstengt rom»). Ordet «celle» tilfører kvinnens tenkning en mer klaustrofobisk dimensjon, for systemets meningsforskyvning fra helhetlig organisering til noe celleaktig tilsier at denne monaden (kvinnen) føler seg ufri og ser seg selv i spenningen mellom det foreliggende som en helhet *og* som en avstengt helhet.

Systemets celleform indikerer at det tenkende diktjeget må fremprovosere avvik til eller åpninger i systemet, og i forsøk på å teste systemtenkningen ser hun mot slutten av diktet seg selv som et distinkt brudd med systemet, nemlig som en abnorm og *tenkelig* skapning: «hvis det ene øyet mitt hadde sittet/tjue centimeter lenger til venstre/ville verden vært en annen» (strofe åtte, v47-49). Med åpningsordet «hvis» representerer disse tre versene et alternativ til det preetablerte og røper monadens vilje til å «se» noe annet enn det som er gitt ved å strekke seg hinsides sin egen substans i *tanken*. I slike kreative sprang fra noe foreliggende til noe mulig åpner diktet opp for en mer «tenkelig» verden.

Langdiktet «jeg sitter i skyggen på terrassen» er systemisk og mektig, det postulerer muligheter for at kvinnen kan forsøke å skape rom for noe annet når hun søker vekk fra formregler og organiseringsprinsipp i «store nettverk», i diktet representert ved blant annet «visse grønne alger». Nettverkene bekrefter helheten og designet, men monadens behov for å søke seg ut av det celleaktige viser seg i diktens form: Konfigurative grep (analogier, metaforikker) og brudd (typografisk markert med linjedeling og en korthugd syntaks) inngår i det som etter hvert blir verkets egen *undring*. I mange av diktens tankeekskurser lever kvinnen seg inn i andre veseners relasjon til «verden»: «er svalene lykkelige når de jakter/er skrikene deres lyden av triumf», som det står i åpningsdiktet (2008, 9). Undringen kan, via Leibniz, kanskje kalles «sjælens perceptioner» (1991, 222), dens dragning mot og begjær etter noe annet, og det er denne dragningen som ideelt sett skal lede monaden frem til ny selvforståelse, altså dens bevissthet om plasseringen i helheten.



Men da må monaden kunne se seg selv reflektert i omgivelsene. Akkurat dette prosjektet foregår i en av Leibniz' og Burkeys viktigste metaforer, nemlig speilingen.

### Monadene, speil og relasjoner

I tillegg til en foreliggende pretekst ser Burkeys verk ut til å skildre et samlivs- og familiebrudd. Mor og barn har formodentlig reist sørover uten du-et som ofte tiltales i diktene, men hvem/hva er dette du-et? En ekspartner og barnets far? I flere dikt fungerer du-et tilsynelatende som kvinnens selvtiltale, i andre er det som om «barnet» tiltales, så en systematikk er vanskelig å etablere. Pronomenets diskutabile innhold er imidlertid ikke avgjørende for verkets monadiske forhold, for det sentrale er at kvinnens du-tiltale i overveiende grad er en kortslettet kommunikasjon der tiltalen ikke besvares.<sup>5</sup> Kvinnens relasjon til du-et er aktiv, men hun er alene med alle sine metafysiske spørsmål: «og du, er du tilfelle?/og jeg//er jeg verden» (2008, 55). Den fraværende samtalepartnern gir ikke kvinnen annet enn «mekaniske svar/på altomfattende spørsmål», og «alle løsninger var tenkte» (55). Frustrasjonen ved å sitte fast i spørsmål og slutninger er ett av verkets viktigste tematikker, og den hindrer diktjeget å nå en ny selvforståelse. For å undersøke driften mot denne må monaden teoretiseres og kontekstualiseres.

Burkey bruker ikke monade-begrepet utenfor «jeg sitter i skyggen på terrassen», men hun anvender monaden som en filosofisk kategori i verket. Kvinnen er et slags jelelig kraftsentrum som tar del i og reflekterer helheten. Ifølge preteksten finnes det ingen kausale relasjoner mellom monader, de er unike og selvtiltrekkelige, og forandres kun av «et indre princip, da en ydre årsag ikke kan indvirke på deres indre» (Leibniz 1991, 211). For monaden kommer indre forandringer av det Leibniz kaller «perception» og «drift», slik at monaden kan konseptualiseres som en individuell, avgrenset sjelsbevegelse som forstås i form av sin persepsjon av og begjær etter et formål (Garber 2014, 219). Men dette formålet blir aldri eksplisitt hos Burkey. Et frihetsønske nevnes (2008, 64), men denne friheten er paradoksalt nok betinget av et fellesskap (du-et og barnet) som kvinnen kan se seg selv i.

Kvinnen omtaler seg selv i et dikt som «fylt av ekko/stemmer uten kropp, uten navn/skrifter» (2008, 38), altså et slags kaos av kryssende, forvirrende «ekko». Her gir trolig Leibniz' filosofi leseren et leseredskap i form av speilmetaforikker. Hver monade er på sitt unike vis «et spejl af universet» og av andre monader, som det

---

5. «[A]postrophe is 'short-circuited' communication; messages do not flow in both directions» (Kacandes, 330).

heter i *Monadologien*.<sup>6</sup> Monaden er et relasjonskonsept fordi den som en «simpel substans [...] indgår i de sammensatte» substanser (Leibniz 1991, 210). Men ettersom monadene hos Leibniz er simple og forvirrede (221) må persepsjonene ordnes. «Persepsjon» betyr nettopp å være betinget av en relasjon, «at være sat i forhold til alt andet, og kun at eksistere i kraft af et sådant forhold», som det heter i forordet til et Leibniz-utvalg (Pahuus i Leibniz 1991, 25).

Burkey anvender *Monadologien* som en relasjonsforestilling, der båndet mellom partene er viktig. Men der kvinnen finner naturfenomener harmonisk speilet – «under bølgene er havet speilvendt/kjølig og stille» (2008, 22) – er mellommenneskelige speilinger rotete. Kvinnen ønsker å se seg selv i andre mennesker, men de mange reflekterende flatene hun speiles i, er tause som du-et, og ofte kun selvreflekterende: «bildene av presidenten snudd mot veggen/som når jeg snur dem tilbake/forvandles til speil» (29). Også diktenes mest tanke- og tekstorganiserende relasjon, den mellom kvinnen og «barnet», er uklar og ikke minst asymmetrisk. I Kroatia lyder «barnets lyse latter/rundt morens mørke» (52), og moren forsøker å se verden hinsides sitt mørke, fra «der barnet ser verden» (37). Asymmetrien er tydeligst om morgenen, da omgivelsene er moderlig arrangert og barnet møter en kravløs verden: «når barnet våkner/har jeg allerede ordnet verden/den er vennlig, begripelig, klar» (37).

Diktene produserer en rekke ulike mor-barn-motiver og -speilinger av ulike valør, noe som gjør relasjonen vanskelig å avlese. I ett dikt blir barnet som springer «langs veien/ [...] med den lave solen i ryggen» omtalt som «verdens lys» (48), altså et frelsermotiv, mens bokens avsluttende strofe, der barnet «springer ut etter ballen som vinden/tok og hjertet/slår som en vimpel» (66), antyder avstanden mellom dem: Morens frykthamrende hjerte røper at barnet er utenfor hennes rekkevidde og beskyttelse. Barnet er en egen «verden», og denne uavhengigheten skaper problemer for kvinnens relasjonsforståelse.

Diktenes hyppigste metaforikk er den hvor reflekterende flater som speil, øyne, glass og vinduer opptrer, og denne metaforikken er utpreget leibniziansk: «Monaderne har ingen vinduer, gjennom hvilket noget kan komme ind eller ud», er en berømt formulering fra *Monadologien* (1991, 210). Utsagnet kan tolkes som uttrykk for sjelens lukkede selvtilstrekkelighet,<sup>7</sup> men denne forestillingen utfordres i

6. Paragraf 63 i *Monadologien* (Leibniz 1991, 222). Se også Russell (1937, viii).

7. Det sosiologen Norbert Elias ville kalt «*homo clausus*», altså et «vi-løst jeg», en lukket og isolert person som ikke ser seg selv i lys av «verden». Elias kritiserer også vestlig filosofis hang til å betrakte mening som noe individuelt. Descartes' *cogito*, Berkeleys *esse est percipi* og Leibniz' vinduløse monade er tre versjoner av det samme subjektet, og følgelig en prygelknabe i hans forskning. Se for eksempel essayet «Science or Sciences?» i *Essays I. On Sociology and the Humanities* (s. 206 i *Collected Works*).

Burkeys dikt, der monaden mer enn noe annet er *relasjonell*, et begrep også Leibniz bruker, men ikke utvikler utover speilingen.<sup>8</sup> Hos Burkey aksentueres relasjoner, for kvinnen består nærmest utelukkende av «vinduer» hun ser omgivelsene sine gjennom når hun forsøker å leve seg inn i andre vesener (svaler, du-et, barnet). Burkey kan sies å bygge ut Leibniz i mer metonymisk grad ved at monadene lever utpreget relasjonelle liv, og diktene undersøker hvorfor kvinnen trøbler med å se og forstå speilingene hun inngår i. Problematikken kommer til syne i et lite dikt hvor mor og barn møtes ansikt til ansikt:

kjærligheten til barnet  
erstatte ansiktet mitt med et speil  
der barnet ser verden  
klarne og skyer over

en verden av tårn  
av trapper og broer  
tusen seilende frø  
og et av dem spirer (2008, 37)

Persepsjonen av relasjonsforholdet reflekteres i diktets omskiftelige, ustabile faktorer: Ansiktet som erstattes av speil og himmelen som endrer seg, samt uttrykkene «verden» (bestemt form) og «en verden» (ubestemt), som indikerer en metonymisk splittelse; monadene lever nær hverandre, men ikke i den samme «verden». Moren dikter seg riktignok inn i barnets perspektiv, men enten speilet i første strofe er bokstavelig eller metaforisk, ser barnet bare seg selv og sin «verden» i det, ikke morens kjærlighet. Diktets omskiftelighet synes betegnende for relasjonsutforskningen i verket, der det å se seg selv i verden og i andre (jf. Leibniz' «persepsjon») er å erfare ustadige varianter og perspektiver mer enn en egentlig felles «verden». Splittelsen av «verden» i to, i kvinnens og barnets, indikerer at monadene er unike og separate. Også den adskillende cesuren mellom strofene indikerer at diktet produserer to persepsjoner fra to ulike monader før barnets verden fylles med «tårn» og «trapper og broer».

Strofe to, som adresserer tosomheten i diktet, kan kontekstualiseres på en måte som strofe én ikke kan, for de to siste versene konfigurerer det monadiske ved at kvinnen i barnet ser relasjonen i form av et frø. Muligens er dette frøet et ekko fra «jeg sitter i skyggen på terrassen», der det huset et skjult system («formregelen ligger

---

8. Se Leibniz 1991, 220.

skjult inne i hvert klebrige frø»). Og da henter frøet om en metonymisk eller kanskje heller en synekdochisk forplantning: Moren er spredd i form av «barnet», og hun ser seg selv i forplantningen. Diktet synes å både bruke og utdype Leibniz' speilingsteori, men metonymiserer den i større grad.

Diktets møte mellom mor og barn kan likevel leses metaforisk, altså som uttrykk for en type tenkelighet som finnes i det foreliggende, slik Deleuze og Guattari foreslår i sin konseptlære – en type filosofi de faktisk gir Leibniz æren for å ha initiert. De skriver der at monaden som ser et *annet* ansikt enn sitt eget blir slått av eksistensen av en mulig verden som eksisterer i denne (1994: 17). I tilfellet *Den mest tenkelige av alle verdener* er nok dette også riktig, men en litt for enkel avlesning av en problematikk som verket ikke presenterer noen løsning på. «Verden» er hos Burkey kompleks og sammensatt, og et aspekt ved samttenkingen av poesi og filosofi er at verkdiskursen ikke skaper klarhet i Leibniz' relasjonstenkning, men heller tenker med den og innsetter den i konfigurasjoner som demonstrerer hvor kompleks kvinnens tilværelse er. I «kjærligheten til barnet» er barnet en del av kvinnen, og likevel uavhengig, og dette relasjonelle forholdet blir utnyttet også på et verknivå ved at mange av diktene reflekteres i hverandre. De er selvstendige tekster samtidig som de repeterer hverandres motiver (speil, frø, regler) og bekrefter at poeten tenker i lys av Leibniz' speilinger, som tas opp i verket og utsettes for en spørrende poetisk utprøving.

### Preteksten som språklig påvirkning

Som en foreløpig konklusjon kan Burkey sies å reprodusere leibnizianske konsepter og tenkemåter som dikt-jeget igjen konfigurerer, enten metaforisk eller metonymisk. Utover i verket dukker det imidlertid opp allusjoner også til Ludwig Wittgenstein. I diktet «det jeg ville ha sagt» finnes verset «*verden er alt som er tilfelle*» (2008, 55), en tese fra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), og med innlmingen av Wittgenstein-vers får verket en dobbeltfilosofisk bunn der Leibniz suppleres av en filosof hvis språkideal divergerer fra dennes «fornuftens språk».<sup>9</sup> Hva Burkey oppnår med å hanke inn nok et filosofisk forelegg kan diskuteres både som en konfigurasjon av 1) tenkningen i verket og 2) av poesien i verket, altså et språkliggende.

Når det gjelder 1) er et mål med *Tractatus* ifølge dens forfatter å «trække en grense for tænkningen», altså å etablere hva som kan sies i en filosofisk diskurs og

9. Se *Sannhet og metode*, der Gadamer adresserer Leibniz' språkideal *analysis notionum* (Gadamer, 457).

hva som må kalles nonsens. For å trekke en slik grense må man kunne tenke «hva der ikke lader sig tænke» (Wittgenstein 1993, 35), altså overskride et foreliggende system. Å få til overskridelser av det foreliggende synes vrient for kvinnen, og i «det jeg ville ha sagt» etterfølges allusjonen av vers som anroper både sanselige, kroppslige og retoriske kategorier: «hav og himmel/hjerne og nerver/tautologier og usendte brev» (2008, 55). Begrepsparene illustrerer kvinnens forståelsesredskaper i forsøket på å tenke seg en annen verden: sansning («hav og himmel»), kropp («hjerne og nerver») og språk («tautologier og usendte brev»).

Den siste kategorien, språk, representerer verkets metalitterære problematikk, altså diktskrivingen, som kvinnen ofte er misfornøyd med («tautologier og usendte brev»). Hun forsøker å respondere med spørsmål, undring og innlevelse i andre vesener, og det er antagelig i disse bruddene med det foreliggende at Burkeys filosofiske poesi, altså punkt 2), lar seg lese som en språklig Wittgenstein-påvirkning som forplanter seg til diktenes form. Og da kan linsen på Burkeys forfatterskap utvides.

Bruk av pretekst og sitatinnliming kjennetegner dette forfatterskapet. Charles Darwin er omdreiningspunkt i deler av romandebuten *Falsk pike* (1997), mens Paul Éluards «Det finnes en annen verden, men den er i denne» er motto til prosaboken *Et underlig redskap. Fortellinger* (2019). Éluard-sitatet kan leses som en romantisk eller surrealistisk anfeltelse, der «verden» er skjult og må skrives frem (av poeter). I tråd med det allerede etablerte vokabularet i *Den mest tenkelige av alle verdener* må «organiseringssprinsippet» altså hentes ut av verden gjennom imaginasjon. Å tenke og skrive «verden» frem er for Burkey en dialektisk praksis, der foreliggende filosofier og en oppfølgende refleksjon over disse sammen produserer tekstmening. Praksisen kan anskues på hovedsakelig to måter. Selve grepet, at noe foreliggende limes inn i Burkeys tekster, er vesentlig da det anroper den aktuelle tekstens pretekstuelle samtalepartner. Denne gir i tillegg et rammeverk for leseren og fungerer som et ordnende prinsipp i teksten, som igjen sier noe om hvordan forfatteren har *tenkt* verket som en systematisering av arbeidet.

Men Burkeys pretekstdialog representerer også noe både innholdsmessig stort («verden») og noe stilmessig komprimert. Hun gjenbraker teser og påstander fra andre forfattere som synes klartseende og bramfrie, men de er ikke klartekst og mest av alt komprimerer de et uoverskuelig mangfold der den store «verden» får plass i en setning. Dermed oppnår Burkey retorisk kraft i det korte (som i maksimen eller tesen), noe man i mangel av et bedre uttrykk kan kalle en produktiv poetisk *åpenhet* i uttrykket. For eksempel er tesen «verden er alt som er tilfelle» i *Et underlig redskap* tittel på en fortelling som åpner slik:

Mine problemer er av filosofisk art. Gjør det dem illusoriske? Noen vil påstå at filosofien er en sykdom. Men tilbyr de noen kur? Hjelper logisk analyse mot kvikk-sand under føttene? Det eneste jeg ikke har forsøkt, er pragmatisme. (Burkey 2019, 217)

Burkeys diktning er ikke en «pragmatisme» der filosofiske teser om verden oversettes til eller praktiseres som litteratur – den kan ikke reduseres slik – men foreliggende filosofier er en særlig allegorisk motor i hennes tekster, de er springbrett for tenkning og diktning, og de inviterer leseren til å utvide det aktuelle verkets kontekst. De inviterer rett og slett leseren til å lese *mer* tekst og til å reflektere over tekstforbindelsers funksjoner. Allegorier skaper denne typen lesepraksis fordi de «are about the making of allegory in extremely particular ways», skriver Quilligan (1992: 15). De fører leserens interesse over på allusjonene og siteringen i seg selv. Tesen «verden er alt som er tilfelle» er kanskje selvforklarende, tautologisk eller tve-tydig både hos Burkey og hos Wittgenstein, men signalet leseren får er at førstnevnte låner et ufortolket materiale for å kunne dikte videre. Burkeys tekster blir slik interpretativt ubestemmelige. «Verden» er som sagt i 2008-diktene et rommelig begrep, det henviser til kvinnens tilværelse, til et underliggende system og til en relasjonell tosomhetsverden av reflekterende flater.

Burkeys Wittgenstein-sitater kommuniserer også en innforståthet med språk som en filosofisk problematikk etter den språklige vendingen på 1900-tallet. Språk må tenkes inn i metafysikken før man kan tale om «verden». Det gir kun en mediert tilgang til «verden», hvilket indikerer at vi mennesker er språkbrukere som oppholder oss i foreliggende systemer – i språkspill, grammatikker og konvensjoner – som kontinuerlig praktiseres. Disse foreliggende systemene opplever kvinnen, som vi har sett, som «celler» (jf. «jeg sitter i skyggen på terrassen»). Språk-problematikken dukker opp eksplisitt i det – så vidt jeg kan se – første diktet hvor det alluderes til Wittgenstein, «et bilde holdt oss fanget». Første strofe går slik:

et bilde holdt oss fanget  
av tanken som en gjenmurt sal  
og legemet:  
røyk som blåser bort (2008, 53)

Her korresponderer den similiske lukningen av rommet («som en gjenmurt sal») med Wittgensteins metaforiske paragraf 115 i *Filosofiske undersøkelser* (1953): «Et bilde holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå i språket vårt, og det virket som språket bare gjentok det for oss, ubønnhørlig» (Wittgenstein 2010: 79).

Hvis teorier er systemiske forestillinger som bekrefter hverandre skaper de også celler, synes sitatet å si. De samler og binder sammen, men lukker også. John Gibson tolker paragrafen slik i artikkelen «Reading for Life»:

It is because we are held captive by a certain picture – a *theory*, as Wittgenstein often puts it – that we are unable to see what is already in plain view; our metaphysical commitments prevent us from seeing our world aright. So the question becomes: how do we find that feature of our world which is already open to view but which we somehow fail to see; how do we come to identify that aspect of our form of life which can bring to clarity what we once thought only a metaphorical thesis could explain? (2004, 118)

Burkey ser ut til å dele Wittgensteins bilde- og teoriskepsis. Hvis foreliggende språkbilder og teorier holder kvinnen fast med «celleaktig» makt kan Gibsons utlegning faktisk kontekstualisere kvinnens krise: Hun er forvirret og forsøker derfor å se «what is already in plain view» i form av språk- og verdensbilder (du-et, monader og speilinger) hun har forpliktet seg overfor, men som ikke lenger duger. I sine forpliktelser overfor fortiden får foreliggende filosofier («*metaphysical commitments*») makt over kvinnen, som sitter fast: «for hvordan bevege seg fremover/fra et punkt til det neste/når mengden av punkter er uendelig/måleenheten forsvinnende/avstanden fiktiv», som det også står i «et bilde holdt oss fanget» (Burkey 2008, 53).

Ja, hvordan gjøre tilværelsen til «en utregnet bane» hvis ens redskaper («måleenheten») er skrøpelige og mellommenneskelige relasjoner («avstanden») usikre? Kvinnens respons er poetisk: I forsøk på å vikle seg ut av det foreliggende leter hun etter «et annet språk skjult i bølgene» (2008, 25), en poesi med undring og konfigurasjon som drivkraft. Wittgenstein-allusjonene skal i verket fungere som slike overskridelser. Tesene, sitatene og spørsmålene som hentes fra Wittgenstein trekker verkmeningen bort fra leibnizianske forståelser, de representerer en glidning i monadens tankesett og de indikerer en oppmerksomhetsendring for leseren: Skiftet fra metafysikk og monader til språkfokus dreier leserens fokus fra teorier og ideer til lyrisk stil og form blant annet fordi Burkeys dikt minner langt mer om Wittgensteins «små, skarpe skisser» (Åmås 2000, 108) og undrende, reflekseive tvetydigheter enn til Leibniz' paragrafprosa. Burkey lener seg mot førstnevnte ved å legge seg tett opp til *Tractatus* og *Filosofiske undersøkelser*, der et mer reflekseivt og «spørrende» språk skal konfigurere det foreliggende.

En fusjon av filosofi og poesi var også Wittgensteins overbevisning. I et brev til vennen Paul Engelmann hevdet han at filosofi burde skrives som «poetic compo-

sition» (Monk 2005, 27) fordi poesiens bildeutvidende egenskaper kan *visé* det som ikke kan sies av filosofien. Lyrikkens konfigurierende egenskaper kan lage rom for det «tenkelige», et begrep som faktisk finnes i *Tractatus*: «Hvad der er tænkeligt, er også muligt» (Wittgenstein 1993, 46). I forlengelsen av et slikt sitat er det vanskelig å lese Burkeys verk som primært en Leibniz-allegori, noe Quilligans pretekstteori bekrefter: Preteksten får nemlig privilegert status som guide for fortolkning kun hvis de to forbundne tekstene er retorisk avstemte mot hverandre, det er ikke nok å bare låne ideer og motiver: «[I]t is primarily the status of the language in the pretext which determines the development of the allegory [...]» (1992, 98). Wittgensteins stil, hans skisseaktige undring og klippede syntaks er en nærliggende pretekst for Burkey hvis allegoriens «impact» er å låne og bruke pretekstens autoritet, slik Quilligan hevder (136).

Det poetiske språkets iboende muligheter til tross, Leibniz kan ikke helt forkastes som «lesehypotese» til Burkeys dikt, for de har mange spor av hans tenkning i seg. Allusjonene og speilmetaforene som blir skutt ut i verket er *Monadologien*-«ekko» som gjør leseren til en slags Leibniz-ekseget som til en viss grad «er tilbake hos de første allegorikerne» (Gundersen 1999, 17). I Leibniz-allusjonene avtegnes et allegorisk system som utfolder seg i verket, og leserens interesse for spor av forutgående tekst er en sentral del av å lese allegorier, skriver Quilligan. Allegorier er nemlig, som allusjoner, «*obsessive*». De skaper en «besatt» språkorientert leser som blir opptatt av å jakte på flere allegoriske spor i tekstveven. Denne jakten slutter ikke, og skal ikke slutte, ifølge Quilligan, som hevder at «the process of interpretation can go on indefinitely, as it is in fact supposed to with allegory» (1992, 22).

Ved siden av verkets tittel var det Leibniz-allusjonen i programdiktet som startet allegorijakten, og her kan det være på sin plass å minne om hva ordet «allusjon» betyr, nemlig «lek» (lat. *allusio*). Allusjoner opptrer gjerne som små gåter eller *trivia* (Machacek 2007, 527). Burkeys lek med Leibniz er både en tankelek, en allusjonslek og en leserlek, og lekens sentrum blir hintet til i de allerede siterte versene «og jeg er fylt av ekko/stemmer uten kropp, uten navn/skrifter». Utsagnet synes å romme hele verkets filosofilek og er kvinnens sanneste erkjennelse: Hun er et dikt-skrivende menneske som lever med ekko av stemmer hørt og skrifter lest inni seg. Sitatpraksisen er kvinnens forsøk på å klargjøre tilværelsen, men i verket snakker de to filosofiske tungene oppå og *inn* i hverandre, de distribuerer leserens interesse på ulike måter, slik at *Den mest tenkelige av alle verdener* blir en løpende, men uoversiktlig dialog som gjør diktene flerstemte og rikholdige. Leserens respons er en jakt på pretekstspor, en jakt som ikke har som mål å avdekke tekstens helhetlige lek,



men heller ser sporene som fortolkningsmuligheter (jf. Qulligans «key to its interpretability»).

### Utgang: foreliggende filosofier og diktning

Artikkelens innledende spørsmål var om Leibniz' foreliggende filosofi ble en ressurs i Ingvild Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*, og i lesningen av verket. Selv om kvinnen i et dikt avviser metafysikken – «verden er ikke det rette ordet» (2008, 19) – må svaret bli at han kan sies å fungere som retningsangivende for forståelsen. Men når den gjeldende forfatteren (med mange beundrere og få lesere) foretrekker konfigurasjon fremfor klartekst og sitatlek fremfor skjemaer blir det vanskelig å svare sikkert. Det kan for eksempel finnes andre sitater og andre filosofer i verket enn de undertegnede har funnet. Det finnes også allusjoner til skjønnlitterære verker, blant annet et godnatt-dikt av Inger Hagerup (2008, 52).

Herværende artikkel har studert hvordan diktjegets tenkning dannes og speiles i foreliggende filosofier, og denne praksisen fortsetter i Amerika-diktsuiten som avslutter verket (2008, 56-66). I denne selvbiografiske delen brettes kvinnens amerikanske slektshistorie fra farssiden ut som en historiserende motvekt til ahistoriske, ubeviselige metafysikker. Suiten er verkets private «arkiv», den er full av allusjoner til amerikansk kultur og historie, og på dette fremmede og like fullt hjemlige kontinentet finner kvinnens siste speiling sted: I denne metaforiske «flaten» reflekteres hun i oppvekstminner som kontekstualiserer henne genealogisk.

Kvinnen løftes her ut av sine metafysiske rammer og er ikke lenger «historieløs» (61), men suiten er likevel ikke verkets endelige trumfkort mot metafysikken fordi verkets dialektiske spenning mellom det gitte og det tenkelige forsones ikke. Burkeys allusjonspraksis opphører ikke i denne delen, snarere øker den betraktelig. Amerika-diktene gir kanskje monaden en «riktigere» selvforståelse, noe introspektive selvportrett som «en gang trodde jeg/at jeg kunne bli hvem jeg ville/det tror jeg ikke nå» (61) kommuniserer. Men Amerika-sitater som «*They hate our freedom*» og «*freedom to go*» er også en slags pretekst-lek, ikke med filosofiske sitater, men med et foreliggende materiale som rammer inn monadens selvforståelse parallelt med at den forlenger allusjonsleken. Verkets lek med foreliggende systemer ser altså ikke ut til å ende, og til slutt er det bare diktenes hyperrefleksive stil som gir noenlunde sikker informasjon om diktenes ærend: Å konfigurere det foreliggende slik at bilder på en annen, tenkelig verden kan produseres.

Hvorvidt diktene i tråd med tittelen skaper den «mest» tenkelige av alle verdener, er usikkert, men utforskningen deres av ulike pretekster kan betraktes som en

primær årsak til at *Den mest tenkelige av alle verdener* fungerer som litteratur: Dialogen med det foreliggende – en regelstyrt verden, filosofier og allusjoner – blir ikke mekanisk, kvinnen forsøker stadig å konfigurere det foreliggende uten at teser og forestillinger blir helt bekreftet eller avvist. I stedet skaper dialogen et nettverk av foreliggende filosofier som aktiverer og stimulerer leserens teksttilfang og lese-måter. I så måte illustrerer Ray Monks karakteristikk av *Tractatus* denne leserens erfaring av Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*. Verket er «too poetical for philosophers and too philosophical for poets, it is a work that makes extraordinarily few concessions to the reader and seems consciously designed to elude comprehension» (2005, 30).

For de som ikke vil dykke i pretekstfilosofier når de leser *Den mest tenkelige av alle verdener*, er en alternativ lese-måte å fokusere på verkets mer uanselige vers der allusjoner og sitater uteligger, og der kvinnens tilværelse ikke reduseres til småting, men der tingene for kvinnen bekrefter at «verden» ikke alltid er «det rette ordet». I kortvers der «den lille bølgen slikker barnets fot» (2008, 25) synes det som om tilværelsen er taktil og nær nok for kvinnen, og tilstrekkelig meningsfull i konfigurasjonen: Den lille bølgen (fra det store havet) som kilende slikker den lille menneskefoten. Verden kommer mennesket i møte og berører den, her behøves ingen store tanker og systemer, bare et barn på en strand og en innkommende bølge. I diminutive perspektiver som dette nedskaleres «verden» med poetisk klarhet, som jo var kvinnens forestilling i verkets tidlige vers «jeg tenker meg arbeidet som lys».

## Litteratur

- Berg Eriksen, Trond. 1994. *Undringens labyrinter. Forelesninger over filosofiens historie*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Burkey, Ingvild. 1994. *Torden i søvne*, Oslo: Aschehoug.
- Burkey, Ingvild. 2008. *Den mest tenkelige av alle verdener. Dikt*, Oslo: Oktober.
- Burkey, Ingvild. 2017. *Et underlig redskap. Fortellinger*, Oslo: Oktober.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. 1994. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill, London & New York: Verso.
- Elias, Norbert. 2014. «Science or Sciences?» I: *Essays I. On Sociology and the Humanities, The Collected Works of Norbert Elias*, volume 14, 2014, edited by Richard Kilminster and Stephen Mennell, Dublin: University College Dublin Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2012. *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, oversatt av Lars Holm-Hansen, Oslo: Pax.

- Garber, Daniel. 2014. «Monads and the *Theodicy*: Reading Leibniz». I: *New Essays on Leibniz's Theodicy*, Larry M. Jorgensen and Samuel Newlands (red.), Oxford University Press.
- Gibson, John. 2004. «Reading for Life». I: *The Literary Wittgenstein* (John Gibson and Wolfgang Huemer (ed.)), London and New York: Routledge.
- Gundersen, Karin. 1999. *Allegorier: innganger til litteraturens rom*, Oslo: Aschehoug.
- Hygen Meyer, Astrid. 2008. «Den mest tenkelige av alle verdener», nrk.no 2/5 (hentet 7/1 2023), [https://www.nrk.no/kultur/\\_den-mest-tenkelige-av-alle-ver...-1.5534108](https://www.nrk.no/kultur/_den-mest-tenkelige-av-alle-ver...-1.5534108).
- Jolley, Nicholas. 2005. *Leibniz*, London and New York: Routledge.
- Kacandes, Irene. 1994. «Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's 'La modification' and Julio Cortázar's 'Graffiti'». I: *Style*, Vol. 28, No. 3, Second-Person Narrative (Fall 1994, s. 329-349), Penn State University Press.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1991. *Monadologien*. I: Justus Hartnack og Johannes Sløk (red.): *Leibniz*. Indledning, oversættelse og noter ved Mogens Pahuus, 2. udgave, København: Munksgaard.
- Machacek, Gregory. 2007. «Allusions». I: *PMLA*, mars, vol. 122, No. 2 (s. 522–536).
- Monk, Ray. 2005. *How to Read Wittgenstein*, London: Granta Books.
- Quilligan, Maureen. 1992 [1979]. *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Rescher, Nicholas. 1979. *Leibniz: An Introduction to his Philosophy*, Totowa New Jersey: Rowman and Littlefield.
- Russell, Bertrand. 1937 [1900]. *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Rutherford, Donald. 2014. «Justice and Circumstances: Theodicy as Universal Religion». I: *New Essays on Leibniz's Theodicy*, Larry M. Jorgensen and Samuel Newlands (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Schwanitz, Dietrich. 2005. *Dannelse. Alt det du må vite*, oversatt av Kjell Olaf Jensen, Oslo: Pax.
- Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus Logico-Philosophicus*, på dansk ved og med noter af David Favrhøldt, København: Gyldendal.
- Wittgenstein, Ludwig. 2010. *Filosofiske undersøkelser*, oversatt av Mikkel B. Tin, Oslo: Pax.
- Åmås, Knut Olav. 2000. *Ludwig Wittgenstein*, Oslo: Gyldendals Ariadne-serien.

## Vedlegg: «jeg sitter i skyggen på terrassen»

jeg sitter i skyggen på terrassen og forsøker å høre meg selv tenke og forestiller meg lyden som en slags summing kanskje fordi forestillingen om minnet som en harddisk har konfigurert min evne til å forestille meg ting	5
som lyden av en tanke idet den tenkes en slags summing, eller mer som et hvin? barna hviner under vannsprederen biene summer rundt fatet med syltetøyskiver honningen ligger lagret i små sekskantete celler	10
sekskanten forekommer naturlig i naturen den gjenfinnes hos edderkopparten Oxyopidae som organiseringsprinsipp for klaser av insektøyne i tallrike krystaller og silikater, snøfnugg	15
og i artikuleringen av visse grønne alger som flyter på stille tjern kjedet sammen i store nettverk dessuten hos enkelte halsstarrige planter formregelen ligger skjult inni hvert klebrige frø	20
sekskanten heter også heksagonal hvilket jeg antar er gresk og stammer fra geometrien for også grekerne med sine husslaver og sitt demokrati og sin lediggang runder den brennende solen kom til et punkt da det ikke lenger var nok å måle pyramider med det blotte øyet streke opp sanden med en skrellet pinne	25 30

- for alt jeg vet  
ga sekskanten siden opphav til Leibniz' monader  
da han kom på tanken at sjelen hans besto  
av en ureduserbar, 35  
selvtilstrekkelig substans  
som gjenspeilet verdens orden  
denne mest tenkelige  
av alle verdener
- jorden har flyttet seg igjen 40  
solen flommer innover terrassen  
er tanken eller sansene  
den eneste kilde  
til viten om verden
- jeg flytter stolen 45  
jeg kunne trenge en solhatt  
hvis det ene øyet mitt hadde sittet  
tjue centimeter lenger til venstre  
ville verden vært en annen
- hvordan kan noe som ikke tenker 50  
gi opphav til noe som tenker  
der er lyden igjen  
mer som et hvin enn summing  
et bilhjul spinner i hvit sand (s. 10-11)