

Bøygen 2/20

Filosofi



Bøygen 2/20

Filosofi

Ansvarlig redaktør:

Ingrid Osen Lien
Anna Serafima Svendsen Kvam

Redaksjonssekretær:

Matias K. Buestad

Leder for skjønnlitterært råd:

Matias K. Buestad

Illustrasjonsansvarlige:

Pernille Tømte
Sunniva Storebø

Økonomiansvarlig:

Abonent- og distribusjonsansvarlig:
Sunniva Storebø

PR-ansvarlig:

Ingrid Osen Lien

Øvrige redaksjonsmedlemmer:

Camilla Vikene
Eirik Riis Mossefinn
Joakim Tjøstheim
William S. Mørch
Tomine Sandal

Omslag:

Tine Isachsen

Utforming:

Ørjan Laxaa

Trykkeri:

Xidé

Opplag:

250. 32. årgang
SSN 0806-8623 (trykt utg.)
ISSN 0809-5000 (nettutg.)
Org. nr. 986 714 391

Postadresse:

Bøygen
Marianne, c/o HF studieinfo
Pb 1079 Blindern
0316 Oslo

E-post:

boygen.bidrag@gmail.com

Nettside:

www.boygen.net eller
foreninger.uio.no/boygen

Bøygen er medlem i
Norsk Tidsskriftforening
www.tidsskriftforeningen.no

Bøygen er et litterært tidsskrift drevet på idealistisk basis av masterstudenter ved Humanistisk fakultet ved Universitetet i Oslo. Hvert enkelt nummer tar utgangspunkt i en tematisk innfallsvinkel som gir nye innganger til teori og skjønnlitteratur. *Bøygens* siktemål er å utforske aktuelle tema og problemstillinger i den litterære debatten og å være et møtepunkt for nye og etablerte stemmer.

Bøygen er gitt ut med støtte fra:

Studentsamskipnaden i Oslo og Akershus (SiO)
Institutt for lingvistik og nordiske studier (ILN)
ved UiO
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske
språk (ILOS) ved UiO
Fritt Ord
Kulturrådet



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway



Studentsamskipnaden
i Oslo og Akershus



FRITT ORD

Innhold

Bidragstydere	4	Hovedbøyggen	91
		Benjamin Yazdan	92
Leder	8	Amanda Aaserød	96
Tron Petter Aunaas		Hedvig Bergem Søliland	100
Dikt	10	Tolleff Hugo Graff	104
Marit Grøtta		Tone Myklebust	
Om fellesskap og utenforskap	12	Samen	108
		Arild Linneberg	
Forfatterspørsmål:	18	Adornos laboratorium i Estetisk teori	112
Vilde Fastvold	20		
Nikolaj Frobenius	24	Hans Petter Blad	
Linda Gabrielsen	26	Monsieur Chouchani	126
Roskva Koritzinsky	32		
		Omtaler	133
Sissel Furuseth		Tomine Sandal	
Intellektuell kolonisering av naturbegrepet	36	Pengene eller livet	
		<i>Om Penge på lommen</i>	134
Tage Reitan			
Jordnært	42	Joakim Tjøstheim	
		Katt og mus i hundeparken	
Ragnhild Reinton		<i>Om Hundeparken</i>	130
Kunst som kritikk av naturherredømmet			
Litt om Th. W. Adornos estetiske kunst	44	William S. Mørch	
		Skjønnheten; eller kunstens hendelse	
Jorunn Valle		<i>Om Seiobo der nede</i>	142
Monumentet	56		
		Camilla Vikene	
Hans Marius Hansteen		Ivanhoe og bilbomber	
Sanningas tidskjerne		<i>Om Melkemannen</i>	148
Georg Johannesen og metafysikken	58		
		Illustrasjon av Daniel Edenholt	154
Bransjespørsmål	65		
Marta Norheim	66	Illustrasjon av Sara F. Andersen	158
Ingrid Wergeland	70		
Johan Tønnesson	72		
Per Buvik			
Filosofi? Litteratur? Galskap?			
Om George Batailles	76		
Bendik Carlsen			
eg lar lampa stå	86		
Illustrasjoner av Liv Wallace	88		

Bidragstere

Ada Miko

(f. 1991) er medlem i Mørkerommet fotokollektiv. Polsk fotograf basert i Bergen. Hun driver foto- og reisebloggen More Outside www.moreoutside.net

Amalie Trones

(f. 1996) er fotograf for Mørkerommet fotokollektiv. Studerer medisin ved Universitetet i Bergen. @amalietrones

Amanda Aaserød

(f. 1994) er utdannet litteraturviter ved Universitetet i Oslo. Hun leverte sin masteroppgave i fransk litteratur om renessansepoeten Louise Labé i 2020.

Arild Linneberg

(f. 1952), forfatter og professor i allmenn litteraturvitenskap ved UiB. PI i forskningsprosjektet «A Narratology of Criminal Cases» NFR, leder av forskningsgruppa «Rhetoric, Literature and Law». Siste bokutgivelser: redaksjon, oversettelse og innledninger (sammen med Janne Sund) av *Walter Benjamin, Skrifter i utvalg*, I-II, Oslo: Vidarforlaget 2014, og *Walter Benjamin: Passasjerverket*, I-II, på Vidarforlaget (2018). Under utgivelse: ny og revidert oversettelse med innledning av *Theodor W. Adorno: Estetisk teori* på Vidarforlaget (2020).

Bendik Vasstein Carlsen

(f.1996) er student ved forfatterstudiet i Tromsø, busett i København.

Benjamin Yazdan

(f. 1992), master i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Oslo, filmkritiker for Klassekampen og Montages, og

litteraturkritiker for Bokvennen Litterær Avis.

Camilla Vikene

(f. 1988) er masterstudent i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo og redaksjonsmedlem i *Bøygen*.

Daniel Rognskog Edenholm

(f.1995) er fotograf for Mørkerommet, og går bachelor i kunst ved Universitetet i Bergen.

Emily McLean

(f. 1992) er medlem i Mørkerommet fotokollektiv. Studerer medisin i Bergen.

Fride Anette Helseth Strømme

(f. 1993) Illustratør og grafisk designer bosatt i Oslo. @kloepinne

Ingrid Wergeland

(f. 1978) er utdannet sosiolog ved UiO. Hun er fungerende forlagssjef i Forlaget Manifest. Hun har tidligere vært journalist i NRK, politisk rådgiver for SV på Stortinget. For tiden har hun permisjon fra Manifest Tankesmie hvor hun er kommunikasjonssjef.

Hans Marius Hansteen

(f 1968) dr.art., førsteamanuensis i filosofi ved Universitetet i Bergen. Leiar for bachelorprogrammet i retorikk ved UiB og underviser i filosofi, retorikk og didaktikk.

Hans Petter Blad

(f. 1962) Siste utgivelser er diktsamlingen *Tilfeldig musikk* (H//O//F 2018) og romanen *Paris-kontorene* på Forlaget Oktober i 2019.

Hedvig Bergem Søiland

(f. 1995) Leverer masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved UiO denne våren.

Joakim Tjøstheim

(f. 1992) er utdannet nordist fra Universitetet i Oslo. Han er ansatt som studiekon-sulent ved Institutt for lærerutdanning og skoleforskning. Joakim er redaksjons-medlem i Litteratur på blå og en ivrig bookstagrammer: @litteraturviteren

Johan Tønnesson

(f. 1956) tiltrådte i 2005 verdens første professorat i sakprosa ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, UiO og har bygd opp sakprosastudiet der. Han var sekretær for utredninga *God skikk* (2006). Mest solgte bok: *Hva er sakprosa* (2008/2012).

Jorunn Valle

(f. 1964) har bla. Nordisk grunnfag fra UiB, og jobber som miljøterapeut. Hun er medforfatter av boka *Nordhordland 1814-2014* og har bidratt i antologiene *Magiske gatelyst*, *Ventetid* (Skriveglede 1212) og *Det var en gang*. Hun har oversatt essays for tidsskriftet *Mellom*, og har publisert tekster i flere tidsskrift.

Julie Hagerup

(f. 1993) Litteraturviter.

Julie Hjelt Wold

(f. 1997) studerer landskapsarkitektur ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo. @arthjelt

Linda Gabrielsen

(f. 1974) er forfatter og dramatiker. Hun har master i scenetekst fra Teaterhøgskolen med cand.mag. fra Universitetet i Oslo. Hun har også studert Figurteater, vært elev ved Forfatterstudiet i Bø og Skrivekunstakademiet i Bergen.

Liv Cesilla Utvik Wallace

(f. 2002) går medie og kommunikasjon på Amalie Skram vgs, og holder ellers på med malerkunst. Stilte ut i Oslo i 2019, og åpner ny utstilling på Fana kulturhus 29. august 2020. @livcsilla

Lone Aadnekvam

(f. 1991) Illustratør bosatt i Oslo. Har studert språk og litteratur og kunsthistorie ved NTNU, og visuell kommunikasjon på KMD ved Universitetet i Bergen. @loneaad // loneaadnekvam.no

Marit Grøtta

(f. 1971), professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo. Siste artikler: «At the Door of the Theater: Kafka's Oklahoma Theater and the Nature Theater Movement», *New German Critique* (forthcoming 2020/2021); «Trickster Economy: Derrida's Baudelaire, and the Role of Money, Counterfeits, and Alms in the Modern City», *Understanding Derrida, Understanding Modernism*, red. Jean-Michel Rabaté, Bloomsbury, 2019.

Marta Norheim

(f. 1955) er litteraturmedarbeider i NRK. Ho har skrive tre sakprosbøker, den nyaste er Oppdateringar frå lykkelandet frå 2017.

Matilde Wedzicha

(f. 1997) jobber med kunst og illustrasjon i Oslo. @matildew.art

Nikolaj Frobenius

er forfatter og bor i Oslo. Han debuterte i 1986 og har siden den gangen utgitt fjorten bøker og skrevet en rekke filmmanuskripter. Høsten 2018 utgav han romanen *Kongonotatene*. Til høsten håper han å utgi romanen *Svanesang*.

Per Buvik

(f. 1945) har vært professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen, og har blant annet publisert to bøker om Bataille: Georges Bataille, Gylvendals Ariadne-serie, 1998, og *L'Identité des contraires. Sur Georges Bataille et le christianisme*, Paris, Éditions du Sandre, 2010.

Ragnhild Reinton

(f.1946) er professor emerita i litteraturvitenskap ved UiO

Roskva Koritzinsky

(f. 1989) debuterte i 2013 med novellesamlingen *Her inne et sted*, og har siden utgitt romanen *Flammen og mørket* (2015) og novellesamlingen *Jeg har ennå ikke sett verden* (2017), som hun ble nominert til Nordisk råds litteraturpris for. Koritzinsky er skrivende medredaktør i filmtidsskriftet *Montages.no*.

Sara F. Andersen

(f. 2000) studerer grafisk design og illustrasjon ved Kunsthøgskolen i Oslo.
@sarafandersen

Simen Langeland

(f. 1988) Billedkunstner og illustratør.
@simenlangeland.kunst

Sissel Furuseth

(f. 1971) er professor i nordisk litteratur ved UiO og medlem av arbeidsgruppen ved Oslo School of Environmental Humanities.

Synne Bjørnsen

(f.1995) medstifter og fotograf for Mørkerommet fotokollektiv. Bor i Bergen, og studerer ved Høgskulen på Vestlandet.

Tage Reitan

(f.1991) har studert det som tidligere het dokumentasjonsvitenskap (dok.vit) ved universitetet i Tromsø. Bidratt med korttekster og dikt i flere tidsskrifter. Senest utgitt i diktantologien *Åtgaum til kjærleiken* tilhørende Heim bokforlag. Er entusiastisk medlem av pirayaklubben i Norge. Bosatt og stort sett værfast på Røros.

Therese Kristiansen

(f. 1982) Freelance illustratør med bachelorgrad i produktdesign. @illustrator_therese // www.theresekristiansen.com

Tine Isachsen

(f. 1969) Kunstner og illustratør fra Oslo.
@tineisachsen

Tollef Hugo Graff

(f. 1991) Master i filosofi fra UiO. Jobber for tiden som bussjåfør.

Tomine Sandal

(f. 1995) er masterstudent i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo, og for tiden på utveksling ved Københavns Universitet. Hun er redaksjonsmedlem i *Bøygen* og bokredaktør i *Gnist – marxistisk tidsskrift*.

Tone Myklebust

(f.1970) bor i Egersund og jobber som forfatter og bibliotekar. Har gått forfatterstudiet i Tromsø og er tidligere utdannet innen pedagogikk og ledelse.

Tron-Petter N. Aunaas

(f. 1998) Studerer nordisk språk og litteratur ved Universitetet i Bergen, og har tidligere gått Forfatterstudiet i Bø. Redaksjonsmedlem i Prosopopeia.

Vera Lunde

(f.1995) er leiar og fotograf for Mørkerommet fotokollektiv. Busett i Bergen. @kanskjenei @moerkerommet_

Vilde Fastvold

(f. 1984) er PhD-stipendiat i medisinsk antropologi ved Universitetet i Oslo og forfatter. I 2020 kom debutromanen hennes *Felt* på Gyldendal Norsk Forlag.

William S. Mørch

(f. 1995) er tekstforfatter, litteraturviter og venter på høsten.

Yngvild Wormdal Lund

(f.1992) Studerer siste år på arkitektskolen og lever livets glade dager i København.

Leder

Lederen av Stortingets utdanningskomite, Roy Steffensen, slo nylig fast at han ikke «[t]ror mange har ropt etter filosofer de siste to månedene». Ordene falt i en pågående debatt om finansieringssystemet for høyere utdanning. Foruten å registrere at mange, deriblant vår egen UiO-rektor Svein Stølen, har kommet med betimelige innvendinger mot Steffensens påstand, har vi kunnet konstatere at også vi i *Bøygen*-redaksjonen har føyd oss inn i rekkene av de som faktisk *har* ropt etter filosofer de siste månedene. Resultatet finner du i dette nummeret, hvor en av åpningstekstene, illustrerer nettopp hvordan tenkning rundt hva felleskap er, kan eller bør være - er noe vi trenger i unntakstilstander og: noe som foregår i litteraturen.

Filosofi og litteratur er to nære fenomener. Hva litteratur er, hvordan vi skal lese litteratur og, ikke minst: hva som gjør litteraturen god, er alle filosofiske spørsmål som forfattere og litteraturlesere kan beskjeftige seg med, og litteraturforskere må forholde seg til. Litteraturen har alltid vært et sted for å utforske spørsmål om sannhet, væren og skjønnhet - for å nevne noe, samtidig som de til enhver tid rådende tankestrømninger påvirker den litteraturen som skrives og leses. I dette nummeret av *Bøygen* har vi villet gå nærmere inn på forholdet mellom litteratur og filosofi.

Våre bidragsytere har blant annet utforsket forholdet mellom fakta og fiksjon, akademiske og skjønnlitterære skrivemåter, sannhet og språk, natur og kultur. Du finner tekster som blant annet diskuterer Timothy Mortons naturbegrep, Theodor W. Adornos estetiske teori og George Batailles begrep om overskridelse - for å nevne noe. Vi har spurt et knippe forfattere hvilke rom for å utforske idéer som åpnes i skjønnlitteraturen. I spalten «Bransjespørsmål» svarer en forlagssjef, en førsteamanuensis og en kritiker på hvordan de forholder seg til den etiske sjekklista for sakprosa, som ble lagt fram av Norsk Faglitterær Forfatter- og Oversetterforening i juni 2019. Vi har også gleden av å kunne publisere en rekke skjønnlitterære tekster som på hver sin måte tematiserer og utforsker filosofiske problemstillinger knyttet til det å tenke, være i og beskrive verden.

Denne utgaven av *Bøygen* er et samarbeid med *Filosofisk supplement*, som drives av filosofistudenter ved UiO. Mens vi litteraturstudenter har utforsket deres fagfelt gjennom våre briller, har *Filosofisk supplement* hatt litteratur som tema for sitt nyeste nummer. Det hele var ment å ende heidundrandes slippfest, hvor filosofiens litteratur og litteraturens filosofi sto i fokus. Men, ei heller tidsskriftredaksjoners virke går upåaktet hen av pandemien, som har satt en midlertidig stopper for våre festplaner. I skrivende stund, mai 2020, vet vi fortsatt ikke når, hvor og hvordan vi skal lansere dette tidsskriftet, men vi vet at det skal skje! Og vi gleder oss. I mellomtiden håper vi at filosofi-nummeret, som er redigert, samtalen over, og satt sammen gjennom videokonferanse, vil finne veien til både gamle og nye lesere; både i fysisk form, men også via nettsiden vår www.boygen.net, hvor hele tidsskriftet publiseres digitalt.

God lesning og god sommer!

Ingrid Osen Lien og Anna Serafima Svendsen Kvam

Tron-Petter N. Aunaas



Emily McLean

Han er kanskje det taptes pronomen,
men jeg finner deg stadig
Når jeg leser Jacques Roubaud, for eksempel,
og han skriver: «Jeg så på deg. det mørke. det svarte.» eller i en sky
som gjentar en tidligere form;
den du sa lignet en haltende hund

Jacques Robaud, fransk poet m.m., gav i 1986 ut diktsamlingen *Quelque chose noir*, som kretser rundt hans kones dødsfall. Sitatet er hentet fra den norske gjendiktningen av Thomas Lundbo, i Oktobers gjendiktningsserie.

Marit Grøtta

Om fellesskap og utenforskap



Synne Bjørnsen

Da Giorgio Agambens bok *Fellesskapet* som skal komme skulle lanseres på norsk i oktober 2017, ble jeg invitert til å holde et innlegg, og jeg benyttet anledningen til å koble Agambens tenkning til to litterære tekster om fellesskap, skrevet av Franz Kafka og Virginia Woolf. For meg var det et poeng å vise at tenkning om fellesskapets problem særlig oppstår i politisk urolige tider og finner uttrykk både i litteraturen og filosofien.

Våren 2020 har korona-pandemien gitt oss en kriseerfaring, som på nye måter utfordrer tenkningen om fellesskapet. Denne gangen er årsaken til krisen ikke politiske konflikter, men like fullt er politiske og nasjonale strategier bestemmende for hvordan krisen gjennomlevs. Vi merker mer enn noen gang hvem som er innenfor og hvem som er utenfor; hvem som reddes og hvem som står uten hjelp. En pandemi påkaller refleksjoner om fellesskap og utenforskap, og både litteraturen og filosofien har mye å bidra med i så måte. Teksten som følger er en lett bearbeidet versjon av innlegget fra boklanseringen.

Med *Fellesskapet som skal komme* [*La Comunità che viene*] skriver Giorgio Agamben seg inn i rekken av forfattere som reflekterer over fellesskapets problemer og muligheter. Han utvikler nye begreper og tankefigurer, slik filosofer gjør, men han skriver ikke i en tradisjonell filosofisk form. Boken er utformet som en serie filosofiske korttekster eller miniessays, der det antydende og utprøvende er en del av formen. Tenkningen i disse essayene trekker veksler på litterære så vel som filosofiske forgjengere. Franz Kafka, Robert Walser og Herman Melville er blant forfatterne som nevnes (Kafka er en gjenganger i Agambens tekster). Dessuten skolastikkens tenkere, Immanuel Kant, Walter Benjamin, Martin Heidegger og Guy Debord. I dialog med litteraturen og filosofien utvikler Agamben en

tenkning om fellesskap. Samtidig vitner boken om en dialog mellom litteratur og filosofi som går lang tilbake i tid.

Da Agambens bok kom ut i 1990, var den et tilsvaret til en filosofisk utveksling om fellesskapets muligheter. To av Agambens franske kolleger hadde reist diskusjonen, Maurice Blanchot med *La Communauté inavouable* (Det uuttalte fellesskapet, 1984) og Jean-Luc Nancy med *La Communauté desœuvrée* (Det uvirksomme fellesskapet, 1986). Etter Agambens bidrag fikk samtalen også videre forgreninger. Nancy har senere fortalt at det var det post-kommunistiske klimaet på 80-tallet som gjorde drøftelsen av fellesskapet nødvendig. I det venstreradikale miljøet forsøkte man etter kommunismens endelikt å tenke seg fellesskapet på nye måter. Utfordringen

bestod i å tenke seg fellesskap som ikke var autoritært eller krevde innordning under en fane. Kunne man tenke seg et fellesskap som ikke var basert på likhet, konsensus og innordning, men ga rom for forskjeller og frihet? Her kunne man mobilisere poststrukturalismens innsikter om forskjeller og dens kritikk av alle metafysiske overbygninger. Forestillingen om et fellesskap bygget på enhet og felles identitet lar seg enkelt dekonstruere. Det er en metafysisk forestilling, som gjerne knyttes til en fjern fortid, et tappt paradisi. Det er også en forestilling som legger lokk over forskjeller og krever likhet og assimilasjon. I stedet for et slikt autoritært fellesskapsbegrep lanserte man tanken om et fellesskap basert på forskjeller – et åpent og anti-totalitært fellesskap.

Agambens bok er et bidrag til denne tenkningen. Det er imidlertid en krevende oppgave å tenke et slikt fellesskap basert på forskjeller, for det strider mot vår tendens til logisk gruppetenkning, der vi samler det som er likt i en og samme kategori og gir det en identitet eller en merkelapp (for eksempel *spanjol*, *sosialist* eller *blond*). Det som kreves er både en forståelse av det autoritære fellesskapets problem og en utprøving av en annenledes tenkemåte.

Litteraturen er også et sted for slike tankeøvelser. Det litteraturen virkelig kan, er å avdekke konvensjonelle forestillinger og å prøve ut alternative tenkemåter og erfaringer. Litteraturen lar oss se det ikke-nødvendige i det etablerte, og den viser oss mulighetene i det uhørte og nytteløse. Den som ser etter, vil oppdage at litteraturen er rik på tekster som tar for seg fellesskapets problem, og jeg vil her løfte frem to av tekster som fører tankeeksperimentet i samme retning

som Agamben.

Den første er kortteksten «Fellesskap», skrevet av Franz Kafka i 1920. Den beskriver en krets av fem venner, som har det riktig fint sammen i sin lille gruppe. Problemet er bare at det stadig melder seg en sjette person, som vil være med i gruppen. De fem vil imidlertid ikke ha ham med, for de trives med å være fem og kan ikke se poenget med å være seks. Fortellingen er preget av indignasjon rettet mot den sjette personen:

«Han gjør oss ingenting, men det er sjenerende, og det er nok; hvorfor trenger han seg inn der man ikke vil ha ham. Vi kjenner ham ikke og vil ikke ta ham opp blant oss».

Fraværet av en begrunnelse er slående, den skråsikre avvisningen virker vilkårlig, og avslutningen viser at problemet ikke får noen avslutning, men snarere gis en dynamikk:

Men hvordan skal man få gjort alt dette forståelig for den sjette, lange forklaringer ville nesten bety å ta ham opp i kretsen vår, vi lar heller være å forklare noe og tar ham ikke opp. Han kan sette trut så mye han vil, vi skubber ham vekk med albuen, men vi kan skubbe ham vekk så mye vi vil, han kommer igjen. (Kafka 2000, 115)

«Fellesskap» er en tekst som i nedstrippet form viser frem det lukkede fellesskapets problem. Det savner begrunnelse, opererer proteksjonistisk og utarter i en absurd dynamikk. I randsonen finner man de som gjerne vil delta, men som ekskluderes, og det er bare et spørsmål om tid – og om vold – før fellesskapet slår sprekker.

«Fellesskap» skildrer en mekanisme som i høyeste grad var virksom i tiden

etter første verdenskrig, da Kafka skrev teksten. Kafka var selv minoritetsforfatter – en jødisk forfatter i en tid med voksende antisemittisme og en tyskspråklig forfatter i Praha, der majoritetsspråket var tsjekkisk. I 1918 så han hvordan keiserriket Østerrike-Ungarn, som han hadde levd under hele livet, gikk i oppløsning som en del av etterspillet etter første verdenskrig. Europa slo sprekker, randsonene vibrerte, og nye nasjonalstater, nye minoriteter ble etablert. Kafkas tekster står som vitner til en tid da fellesskapet virkelig stod på spill.

Den andre teksten jeg vil peke på, er skrevet av Virginia Woolf: essayet "Three Guineas" fra 1938. Også den ble skrevet i en prekær politisk situasjon, nemlig tiden før andre verdenskrig. I essayet skildrer Woolf den fascistiske trusselen som er på fremmarsj i Europa, og hun tillater seg ikke bare å pirke i den britiske nasjonalfølelse, men også å utfordre den fra et feministisk ståsted. Hva betyr det egentlig å snakke om "vårt land"? spør hun og viser til at kvinnene i liten grad var integrert i det nasjonale "vi". Bakgrunnen var at kvinner i England fikk allmenn stemmerett så sent som i 1928 og i 1938 hadde svært begrenset tilgang til utdanning og yrkesliv. I essayet identifiserer Woolf seg med outsidersens posisjon og vil ikke inkluderes i det patriarkiske "viet" som snakket om "vårt land" og taler krigens sak. Hun lanserer tanken om en "Outsiders' Society" som består bare av mennesker uten land, bare av outsiders. På snedig vis gir hun stemme til en fiktiv kvinnelig outsider, som spør «What does 'our country' mean to me an outsider?» Og videre: «[I]n fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world» (Woolf 2000: 233; 234). Med es-

sayet pekte Woolf på patriotismens problem og ga outsiderne en stemme og et mulig fellesskap.

Disse to litterære tekstene viser at diskusjonen om fellesskapets problem er langt fra ny. Snarere er den en konstant gjennom historien, og den reises særlig i urolige politiske tider, når keiserdømmer, nasjonalstater eller totalitære regimer settes under press og spørsmålet om inklusjon og eksklusjon oppstår. Slik som den første verdenskrig, den andre verdenskrig, Sovjetunionens oppløsning, den arabiske våren, osv.

Også Agambens bok om fellesskap er knyttet til en dramatisk historisk begivenhet: Massakren på Den himmelske freds plass (Tiananmen-plassen) i 1989, samme år som Berlinmurens fall. Her viste Kinas ledere med all tydelighet hvordan et diktatur forholder seg til utbrytere. Demonstrasjonens deltagere var en mengde mennesker uten navn eller klar politisk identitet, og de ble hardt rammet av statens maktapparat: væpnede soldater og tanks.¹ Massakren illustrerer for Agamben ikke bare hvordan et diktatur møter protester, men også hvordan staten møter en eksistens uten en klar gruppeidentitet. Den viser hvor utsatt og ubeskyttet man er når man finner seg utenfor de identiteter staten anerkjenner.

Men Agamben peker nettopp på muligheten for fellesskap mellom slike enkeltindivider, og med et klassisk grep snur han den prekære situasjonen til en mulighet: Utenforskapet kan være den nødvendige forutsetningen for at man gir avkall på en autoritær forestilling om fellesskap og i stedet utvikler tanken om et fellesskap som anerkjenner forskjeller, som respekterer det ikke-assimilerbare. *Fellesskapet som skal komme* utforsker tanken om et

fellesskap der den enkelte ikke har noen fast identitet og dermed ikke lar seg summere i en identifiserbar gruppe.

Et viktig bidrag i så måte er betegnelsen «hvilken som helst singularitet,» som refererer til en enkelteksistens som fremtrer i kraft av *alle* sine egenskaper, og ikke bare i kraft av én spesifikk (og identitetsskapende) egenskap (slik som *fransk, socialist* eller *blond*). Betegnelsen «singularitet» er valgt for å unngå metafysiske og identitetspolitiske subjektsbegreper. Det betegner et entall som er én blant flere; en enkelt eksistens i en verden der det finnes mange eksistenser. Betegnelsen «hvilken som helst» kan virke lettsindig, men poenget er at den åpner for singularitetens mangfold av egenskaper, uten å prioritere mellom disse. Singulariteten kjennetegnes nettopp av sin åpenhet og sitt mangfold.

På mange måter svarer denne singulariteten til de «flytende identiteter» som er oppstått i det postmoderne, vestlige samfunn, der spørsmål om klasse og nasjonalitet får stadig mindre relevans. Ifølge Agamben gir dette en unik mulighet til å gi avkall på identitetstenkningen. Først når dette er skjedd, når man har gitt avkall på faste identiteter og bestemmelser, kan det oppstå et fellesskap uten pant i en transcendentale verden, mener Agamben. Først når mennesket fremstår uten en bestemmelse, er det virkelig fritt.

Agamben fremhever at vi i dag er ved en historisk skillelinje som kan lede til omveltning. Han viser til at mennesket i vår post-historiske tid er fristilt fra alle de ideer, bestemmelser og oppgaver som gjennom historien har preget tenkningen om menneskets vesen. Innenfor en profan og post-historisk tankehorisont har ikke mennesket noen oppgave å utføre, noe kall eller noen bestemmelse, men er

kastet inn i en verden – uten retningslinjer. Men nettopp det at mennesket er frikoblet fra alle historiske oppgaver, betyr også at det er grunnleggende fritt.

For det at mennesket er uten formål eller oppgave, gir det et stort mulighetsrom. Potensialitet eller kraft [potenza] kaller Agamben dette, med referanse til Aristoteles' tanker om potensialitet og aktualitet. Ifølge Agamben er potensialitet en grunnleggende livsbetingelse for menneskene og avgjørende for dets mulighet til lykke. Men det er vesentlig at potensialitet ikke bare innebærer muligheten for realisering, men likeledes muligheten til ikke-realisering. Det er potensialitetens «negative» side som skiller oss fra de driftsdrevne dyrene og skaper det mulighetsrom som kjennetegner det frie mennesket.

Ifølge Agamben kan vår posthistoriske situasjon synliggjøre menneskenes grunnvilkår: Vi er mulighetsvesener, som fremfor alt har mulighet til språk. Vi henvender oss og meddeler oss til hverandre stadig gjennom språket, uten at dette er knyttet til noen oppgave eller noe budskap. Poesien er kanskje det klareste eksemplet på en språkbruk som er ikke er budskapsrettet (den er «formålsløs»). Det er en slik grunnleggende erfaring av språket vi har til felles, fremholder Agamben, og det er gjennom språket at felleskapet blir til. Men dette fellesskapet fullendes aldri som noen statisk tilstand. Det er snakk om en pågående og åpen praksis – et «kommende» fellesskap. (Dermed ville det vært mer treffende om Agambens bok på norsk hadde fått tittelen *Fellesskapet som kommer* eller *Det kommende fellesskap*.) Dette fellesskapet i språket er noe vi alle erfarer hver dag. For språk forutsetter faktisk avstand og er det medium som både atskiller oss og fører oss sammen.

Sluttnoter

1 1993: 84; 2000:86.

Litteratur

Agamben, Giorgio. 1990. *La Comunità che viene*. Torino: Einaudi.

Agamben, Giorgio. 2017. *Fellesskapet som skal komme*. Oversatt av Espen Grønlie. Moss: H//O//F.

Blanchot, Maurice. 1984. *La Coummunauté invouable*. Paris: Éditions de Minuit.

Kafka, Franz. 2000. "Fellesskap". I *Efterlatte fortellinger og skisser*. Oversatt av Trond Winje. Oslo: Gyldendal.

Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois.

Woolf, Virginia. 2000. "Three Guineas". I *A Room of One's Own & Three Guineas*. London: Penguin Books.



Amalie Trones



Bokhyllen, Therese Kristiansen

Forfatterspørsmål

Hva slags rom for å
utforske ideer åpner
skjønnlitteraturen?

Vilde Fastvold



Foto: Marius Hauge

Her hadde jeg tenkt å skrive noe om forskjellen, for meg, på å skrive akademisk og skjønnlitterært, men hver gang jeg forsøkte å formulere noe konkret, oppdaget jeg at jeg ble uenig med meg selv. Det ble ikke helt presist, bildene jeg fant føltes forslitte og hvis jeg kom på noe som virket gyldig i ett tilfelle, lot det seg egentlig ikke generalisere.

At alle skilleveggene jeg satte opp så ut til å falle sammen, var i seg selv litt interessant, og det handler kanskje om to ting, tenkte jeg. Først, at antropologi, som er faget mitt, kan tillate seg å være temmelig litterær i formen. «God antropologi er også god litteratur», sa en veileder en gang til meg. For det andre: Den kunnskapen vi søker å frembringe i antropologien, er i stor grad basert på empatisk forståelse – og det har vi til felles med mye av skjønnlitteraturen. I tillegg er «objektet» vi søker å forstå – kulturer, samfunn, mennesker – ofte overlappende med litteraturens. «Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun. I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law, but an interpretive one in search of meaning». Slik definerte Clifford Geertz kultur og antropologiens oppgave i 1973. Antropologen fortolker basert på situert (men systematisk) erfaring, og selv om det er ulike leirer innenfor faget, vil de fleste være enige i at antropologien befinner seg et sted midt mellom humaniora og samfunnsvitenskapen.

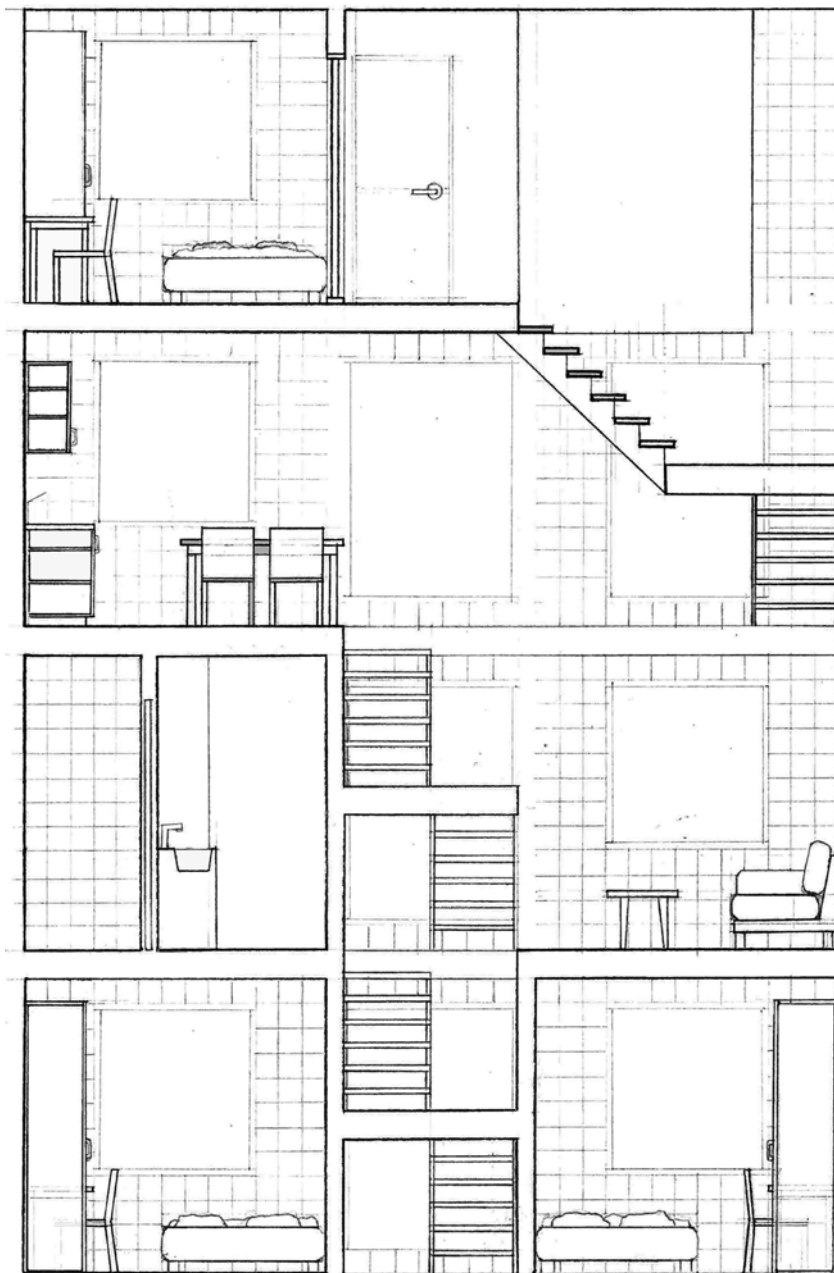
Når det er sagt, med alle overlapp og fellestrekk til side, så er det ulike krav til sjangerne, og de har ulike forpliktelser, selvfølgelig. Antropologien er forpliktet ovenfor en (igjen, fortolket, men like fullt) sannhet. Man kan ikke legge ord i en deltagers munn eller fabrikkere intervjumateriale. Sannheten gir imidlertid ikke alltid den beste forståelsen. I skjønnlitteraturen har man større frihet til å lete etter den emosjonelle sannheten, som Lucia Berlin kalte det i et intervju en gang: «I just write what seems to me to feel true. To feel emotionally true. When there's emotional truth, there follows a rhythm, and I think a beauty of image, because you're seeing clearly. Because of the simplicity of what you see». Dette resonnererte veldig i meg da jeg leste det første gang, men jeg bruker det ikke bare i det skjønnlitterære. Man kan (og bør) lete etter den emosjonelle sannheten også i et empirisk materiale.

Samtidig tror jeg det er slik at romfølelsen i de faglitterære tekstene jeg skriver, er annerledes enn i de skjønnlitterære. I akademiske tekster prøver jeg å lage rom som er fullt opplyste, med definerte kanter og former. Her skal møblementet ha sin klare funksjon, og det er lite tvetydighet: en stol er en stol, en stue en stue. Jeg ser det for

meg som et visningslokale for kunst, en white cube, der vi finner et bord med lappen «her er et bord» dandert på bordplaten, for å si det litt tullete.

I skjønnlitteraturen vil jeg derimot lage rom med skygger, omskiftelige. Det er mørklagte områder og uklare fasonger. Det jeg trodde var et kjøkken, viser seg som et budoar, eller en åker, og i dette dunkle, tvetydige og uopplyste ligger det mulighet for ny innsikt, gjennom assosiasjon, emosjon og klangbunn, så vel som gjennom analyse og forklaring (dog kanskje bare for meg selv, for det må nevnes: Litt for ofte får jeg høre fra redaktøren min at en tekstbit er preget av «irriterende uklarhet», og hun har som regel rett).

Dette handler ikke om den enkle motsetningen mellom intellekt og følelser, for begge deler er åpenbart helt nødvendig i begge former for skriveprosess. Kanskje handler det mer om hva jeg vet – og ikke vet – på forhånd, og hvor jeg har tillatelse til å bevege meg, til å stanse, lytte. Jeg kan hvile i det udefinerbare, tørre å holde meg der det vibrerer, i spennet, at det ikke forløses eller konkluderes. Her tilbyr skjønnlitteraturen anarki. Jeg kan forfølge tre dyr på en gang. Det kan bli mølje, og så plutselig klinger noe sammen.



Yngvild Lund

Nikolaj Frobenius



Foto: Privat

Min forrige roman, *Kongonotatene*, handler i utgangspunktet om en forfatters forsøk på å skrive manus til en spillefilm. Problemet er bare at det å finne en «tydelig historie» og «sannheten» om de dødsdømte norske fangene Tjostolv Moland og Joshua French, viser seg å være utrolig vanskelig i en sak hvor hele informasjonsbildet er forgiftet og manipulert både av de dømte, rettsapparatet, vitner og mediene.

Forholdet mellom fakta og fiksjon er direkte dramatisert i denne saken, og de ulike aktørene forteller høyst ulike historier om hva som er sannheten. Sånn sett blir kampen om å fortelle også en kamp om makt og overlevelse. Usikkerheten knyttet til selve sannhetsbegrepet er noe av det som driver hovedpersonen inn i en personlig krise.

I løpet av de siste ti årene har jeg kjent på en stigende utålmodighet knyttet til den selvbiografiske litteraturens refleksjonsradius. Ofte har den tatt utgangspunkt i den personlige nær-sfæren, og utledet mer eller mindre vesentlige eksistensielle litterære anskuelsesformer ut fra dette intime perspektivet.

Med denne romanen ønsket jeg likevel å prøve å skrive virkelighetsorientert, men jeg ville sette den personlige erfaringen inn i en betent politisk sammenheng. Kanskje var disse refleksjonene også medvirkende til at jeg opplevde Kongo-stoffet som såpass litterært interessant. Løgn og sannhet, beviser og indisier og manipulasjon var vevet inn i en postfaktuell vev som både var forstyrrende og fascinerende.

Det var ikke leiesoldatenes fargerike historie som egentlig interesserte meg mest, det var spørsmålene deres historie reiste: om vårt privilegerte forhold til Afrika, om mediens dramaturgi, om hvordan sannhetsbegrepet er truet i en verden av manipulasjon, om voldsdyrkelse og fascinasjonen for fascistoid tankegods.

Det er, tenker jeg, viktig å holde fast ved at litteraturen synliggjør og undersøker den ofte forvirrende menneskelige erfaringen. I en ekstremt polariserende og politisert samtid er litteraturen ett av de områdene hvor vi fremdeles kan møte den menneskelige tvilen, det upålitelige, det sammensatte – og jeg mener faktisk at det er viktigere enn noen gang. Men litteraturen skal heller ikke være redd for å løfte fram kritiske perspektiver. I det siste har jeg tenkt at romanen fremdeles er en spesielt god arena for å kombinere akkurat dette: å være et komplekst og kritisk speil i en utrolig forvirrende tid.

Linda Gabrielsen
Forfatter, dramatiker

Normaliteten har grenser
noen alltid vil falle utenfor



Foto: Milja Salovaara

KAN MAN TENKE UTEN SPRÅK?

Kan man tenke uten språk? Kan tankene frikobles fra kulturen, miljøet vi inngår i, og de personene vi er? Kan de frakobles våre kroppslige erfaringer? Jeg tror ikke det, ikke helt. Menneskene og tankene dyrkes i samme miljø. Og har sine grenser. Og blindsoner. Eller er tankene som drømmes om natten, de bildene som trer frem der, i underbevisstheten, eller i et litterært verk når man forsvinner inn i en kunstnerisk skapelsesprosess, mer frikoblet? Har de mindre kontroll og færre føringer enn for eksempel i den akademiske skrivingen? Kanskje.

Min opplevelse er at språket frakobles dagligspråket i arbeid med skjønnlitteratur. Og at det legger seg en hinne mellom teksten og virkeligheten, eller at teksten er denne hinnen som nettopp gjør det mulig å komme tettere, og muligens sannere, på virkeligheten.

Hva er forholdet mellom sannhet og språk?

En venn av meg, en pensjonert prest, sa: «Hver gang jeg skulle holde preken fikk jeg halsbrann, for jeg trodde ikke på ordene mine.» Hva er språkets- og tankenes grenser og muligheter?

AKADEMIA VERSUS KUNSTEN

Jeg vil gjøre noe jeg ikke tror på: Forestille meg et vanntett skille mellom academia og kunsten. Det er opplagt at akademiske tekster fremviser tanker, men jeg vil si noe om skjønnlitteraturens mulighet til også å tenke nyansert, om ikke enda mer kompleks. Jeg vil lage et skille mellom disse to språkene for at det skal bli lettere å tenke om grensene mellom dem, men også hvordan jeg har erfart at de nærer hverandre.

Da jeg hadde påbegynt hovedfag i sosialantropologi ville jeg gjøre feltarbeid i egen kultur, jeg ville forske på «Lesninger av samtidslitteratur». Fordi det forteller noe om vår samtid hvordan vi leser og forstår språk, sa jeg i det eneste møte jeg hadde med min veileder. Jeg hadde samtidig sendt inn mitt første romanmanus til et forlag. Da jeg fikk svar om at de gjerne ville utgi det, sluttet jeg på universitetet. Kroppen min gikk aldri tilbake. Tankene mine bekymret seg ikke for det. Jeg skrev ferdig og utga romanen, men tok (kanskje dessverre) ikke noe hovedfag. Det jeg ville undersøke i antropologien var det samme som jeg ville undersøke i romanen, bare på en litt annen måte. Det handlet om språk, om hvordan vi kommuniserer, forstår og lader verden gjennom det spesifikke språket, de spesifikke ordene vi bruker, gjennom de spesifikke situasjonene disse ordene brukes i. Jeg ville undersøke hvordan språket virker i verden.

Debutromanen min, *Kongen befaler*, handler om makt og overgrep. Men også om lammelse. Fokuset i skriveprosessen var: Hvorfor gjør ikke mormoren noe når

hun vet at morfaren forgriper seg? Morfaren på sin side; en kjærlig, tålmodig og omsorgsfull person med et omsorgsfullt språk, både overfor sin kone og sine barnebarn – kunne fortsette som han gjorde fordi språket han brukte lammet omverdenen: Hvordan kan en kjærlig og omsorgsfull mann også forgripe seg på den han elsker? Inngressen til denne romanen var: «Undertrykke gjennom å opphøye». For mange lesere handler kanskje den romanen først og fremst om et incestiøst forhold, noe den også gjør, men hovedfokuset mitt i skriveprosessen var mormorens «lammelse». Det var handlingslammelsen jeg skrev frem, for å tydeliggjøre hvordan overgrepet kunne skje, og fortsette. Hvordan mormoren ikke klarer, eller får seg til å gjøre noe, selv om hun vet at morfaren forgriper seg. I skriveprosessen gikk jeg inn i paradokser, eller maktspråk, sjakk-matt-situasjoner, gjennom bruken og opplevelsen av et dagligspråk. Kjærligheten morfaren hele tiden demonstrerer, gjør det vanskelig for mormoren å se, og ta innover seg, eller tenke om mannen sin som en overgriper. Og det var nettopp i romanens form at disse samtidighetene, eller paradokset, lett kunne vises. Eller mer presist: erfares, ved at skjønnlitteraturen åpner forestillingsrommet til leseren på en taktil måte. Ved at skjønnlitteraturen har enormt potensiale til å plassere leserens kropp i situasjonen. Og nettopp i romanens form kunne jeg la leseren både få øye på hva mormoren får øye på, og hva hun ikke vet – eller bryr seg om, eller klarer å forholde seg til og handle på.

Nå virker det som om jeg visste hva jeg ville skrive da jeg begynte. Slik var det ikke. Det handlet mer om trangten til å arbeide med språket ved å «være inne i det», slik mange forfattere skriver sine bøker fram, å jobbe med beskrivelser av verden fra språkets utallige ståsteder. Skrive frem mennesker, konstallasjoner, konflikter, paradokser, ambivalenser, blindsoner.

Det finnes ord som plutselig ikke betyr noe, eller som mister sin betydning: «kjærlighet», «barn», «bestefar».

Romanen begynte i et bilde av et eldre ektepar, to besteforeldre, som elsket hverandre, men i alt jeg skrev var det noe skummelt som lå under, uten at det ble synlig hva dette var før lenger ut i skriveprosessen. Det handlet mer om trangten til å skrive fram et språk som narrer eller holder noen fanget i forestillinger som mister betydning. For eksempel setningen: «Jeg elsker deg». Den betyr lammelse i min debutroman, ikke kjærlighet og trygghet. Henvendelsen, jeg elsker deg, blir nettopp det de må holde på avstand for å tenke og føle klart, for å gi motstand mot det man vanligvis ikke gir motstand. Altså: Normen, eller kulturens språk, får en annen betydning i akkurat denne relasjonen og spesifikke situasjonen. Mens i min siste roman, *Entré*, betyr «jeg elsker deg» det de fleste av oss oppfatter med setningen. Der er det tvert om helt andre «vanlige» ord som endrer betydning.

Den algeriske-franske litteraturprofessoren og forfatteren Hélène Cixous skriver: «Bak det første bilde som oppstår i leserens fantasi og tanke, finnes alltid et nytt, noe ennå uoppdaget, og enda et. Slik fortsetter det i en uendelighet.»

Hva er forholdet mellom tenkning og sansning?

Ordene og språktonen en litterær tekst begynner med, kan plutselig vende seg til noe annet, kan plutselig vokse vekk fra stammen sin og inn i en annen betydning. I *Kongen befaler* blir kjærligheten mellom besteforeldre til et maktspråk. Og i min

seneste roman, *Entré*, blir et alminnelig legespråk til en «giftpille» for moren som problematiserer ordene som brukes om barnet sitt. Språket har en uforutsigbar klok-skap, og indre logikk, som viser seg i det man skriver. Og som er koblet til kroppen som skriver.

Min erfaring er altså at skjønnlitteraturen har særlig potensiale for å vise hvordan språket kan frakobles dagligspråket, og dagligspråkets betydning, slik at ord eller setninger man trodde man visste hva betydde, plutselig får en ny valør eller mening. Denne skriveinstansen, eller skriveinnstillingen, er for meg en måte å henvende seg til leserens forestillings- og tankerom på. Når jeg tenker på hva jeg ville forske på i sosialantropologien, var det også slike leseroppfatninger: Hva er det vi leser når vi leser dette, hvorfor opplever vi det slik, og hva sier det om vår tid- og kultur?

Skjønnlitteraturen, både i lesningen og i skriveprosessen med en tekst, viser meg gjentatte ganger, på ulike måter, det opplagte: hvordan alt avhenger av konteksten språket sies i.

SPRÅKETS, OG TANKENES, BLINDSONER

Ifølge Virginia Woolf hadde det mennesket som befinner seg nærmest kulturens midte, i hennes tid en vestlig advokat som hadde sitt virke i en rettssal, den største blindsonen, fordi han er så innforstått med sin måte å tenke på at han ikke ser det kulturelt bestemte ved denne tenkemåten, hvilke lover og regler som ville kunne se annerledes ut i en annen tid, på et annet sted. Jo nærmere kulturens midte man befinner seg, mente Woolf, desto flere blindsoner.

Da er det kanskje ikke lenger slik at ord som i dag er tabubelagte, ikke er de farligste å si, fordi disse ordene ikke lenger befinner seg i kulturens blindsoner, men helt andre ord som vi tar for gitt, som er normen?

Selv om det altså ikke finnes et absolutt skille mellom det akademiske og litterære språket, forestiller jeg meg at hovedforskjellen mellom disse to måtene å skrive på, viser seg i selve arbeidsprosessen med teksten. Men det vil ikke si at teoretisk tenkning eller academia ikke er involvert i den skjønnlitterære skriveprosessen. Det har den absolutt vært i min seneste roman, selv om jeg har forsøkt å følge språkets og tekstens iboende logikk i hver setning.

HVA LIGGER I ORDET «KATEGORI»?

I skriveprosessen av *Entré*, viser det seg at to tenkere fra sosialantropologien blir viktige fordi to begreper dukket stadig opp i tankene mine, uten at jeg skriver disse to ordene i teksten: «anomali» brukt av Mary Douglas, som betegner enhver skapning som faller utenfor kategorien, nebbdyret er et eksempel fordi det verken er fugl eller fisk, men har både fugle- og fiskeegenskaper. Og «liminalfasen» av Victor Turner, som betegner fasen i et overgangsrituale der nye kategorier skal bli opprettet, der man for eksempel går fra barn til voksen.

Jeg fødte et barn med Down syndrom samtidig som det pågikk en debatt om hvorvidt mennesker med dette syndromet burde få leve eller ikke. Det ble etter hvert både smertefullt, interessant og nødvendig å uttrykke seg i forhold til tenkningen og argumentene som kom opp. Blant annet fra filosofer. Ifølge *Wikipedia* starter filosofi

med undring og betyr «kjærlighet til visdom». Filosofen filosoferer. Filosofen hevder: Mennesker med Down syndrom har mindre sjanse for å bli lykkelige, på grunn av sin mentale lavere skår. Jeg ble veldig opptatt av dette utsagnet, og muligens var det motspørsmålene som vokste i meg, som gjorde etterhvert at jeg begynte å skrive romanen? Noe i kulturen, snakket om noe viktig for meg, noe som gjaldt liv eller død, i et språk jeg ikke klarte å svare med, eller gå i samtale med. Var det derfor jeg fant en annen måte å uttrykke meg på i forhold til spørsmålet om noens liv er fullverdige nok? Kanskje var det posisjonen det ble snakket fra, som jeg ville rokke ved, for vet filosofen hvilken maktposisjon hun står i når hun uttaler seg til mennesker med Down syndrom? Eller mødre og fedre for barn med Down syndrom, eller mødre med foster i magen som nettopp har fått påvist Down syndrom? Vet filosofen at jeg, langt på vei kan si meg enig i, eller forstå argumentasjon som ble fremlagt, men at jeg, fem år etter debatten, føler at sønnen min er en gave jeg ikke visste at jeg ville ha?

Da min onkel, som var forskalingssnekker, ble gravlagt, bestemte tante at det skulle stå skrevet med gullbokstaver på gravstøtten hans: Poet Roar Larsen. Det er komisk, latterlig vil noen si, men også effektivt. Jeg tar meg stadig i å tenke på tantes freidige forsøk på å velte hierarkiet, eller tilkjempe seg en frihet, eller en annen rolle, eller hva vet jeg. Bare ved å putte et ord foran navnet hans.

Hva ligger i ordet «poesi»?

Hva ligger i ordet «sannhet»?

Hva ligger i ordet «syndrom»?

Hva ligger i ordet «entré»? Jeg begynner romanen med følgende setning: «Hva står igjen av et menneske?» Og vender med en gang blikket mot stedet den nyfødte ankommer. En mor føder et barn med Down syndrom, samtidig som et eldre fransk ektepar legger seg inn på en luksussuite i Paris for å begå selvmord. Romanen handler om hva som er et fullverdig menneskeliv. Og hvordan kjærlighetsevnen utfordres når man ser gjennom de andres blikk: legens, tilfeldige forbipasserendes, lovverkets.

John Cage sitt verk 4,33 er skrevet inn i teksten, og er med på å understreke og, aller helst, utvide romanens perspektiv. Eksperimentet med å la et musikkstykke bestå av 4,33 minutter stillhet, gjør at publikum blir oppmerksom på sine egne lyder, hosting og snakking, folk som reiser seg og går. På samme måte lar jeg romanen vende blikket bort fra barnet og mot oss andre, normaliteten, en kategori med grenser noen alltid vil falle utenfor.

Ordet «anomali» dukket, som nevnt, stadig opp i tankene mine. I stedet for å eliminere objekter eller levende vesener som ikke kan plasseres i en allerede avgrenset kategori, kan man skape en ny kategori. Men hva skal man kalle mennesker med Down syndrom om de ikke får kalles «mennesker», og ikke er «dyr», eller «planter», «hav», «stein» eller «jord»? Når bør vi utvide forestillingen om den allerede eksisterende kategorien?

Hvordan kan vi tenke utenfor kategoriene?

DET FLERTYDIGE

Titler som er flertydige gir rom for utvidet tenkning om teksten.

Kongen befaler peker både mot leken og autoriteten, avmaktsforholdet, som blir

skummelt når det skjer en grenseoverskridelse.

Entré peker mot det å ankomme som nyfødt, gjøre entré inn i verden, i et bestemt århundre, med kulturelle føringer for hvordan man tenker, føler, snakker og handler. Hvordan vi forestiller oss hverandre og verden. Og at det ikke finnes noe perspektiv som er «nøytralt»; å se fra et nøytralt sted - selve surdeigen i hele den antropologiske tenkningen.

Ordet «entré» peker også på det å befinne seg både innenfor og utenfor på samme tid, en mors splittelse, et utenforskap, en ressurs; å se fra to perspektiver: Å tilhøre et hjem, men ikke være helt innenfor, bare i forværelset. Å finnes i verden, men bare i periferien, ikke helt inne i varmen, i fellesskapet.

Da denne tittelen dukket opp i skriveprosessen, ble det tydeligere for meg hva romanen handlet om, og det var lettere å ta valg i forhold til dette fokuset. Jeg vil si: Det er fra entréens perspektiv at verket tenker. Verkets form er også et uttrykk for det som fortelles, og som forhåpentligvis kommuniserer med leseren: Variasjonens muligheter. Det er ikke en ren stemme gjennom hele romanen, én språktone, eller ett perspektiv å se fra. *Entré* består både av prosa, poesi, dramatikk, og sider med enkeltsetninger, og helt blanke sider uten ord.

FORESTILLINGSROMMET

Når jeg bruker tid på å observere språket, gjennom lesning og skriving, får jeg innsikt i hvordan det oppfører seg. Jeg opplever skjønnlitteraturen, og skriveprosessen, som et mulighetsrom til å rokke ved forestillingsrommet. Det er nettopp dette som er skrivekunstens storhet: Hvordan den endrer, og noen ganger utvider, verden med materialer - et lite alfabet - som vi trodde vi kjente fra før.

Jeg trenger det skjønnlitterære språket for å se og tenke klarere. Jeg trenger andres tanker, jeg trenger filosofens tanker, jeg trenger tantes tanker, tekstilkunstnerens mønstersammensetning, og musikerens opprør, jeg trenger den usedvanlige feministen og nysgjerrige jentungen, jeg trenger de små detaljene som skjer i hverdagen mens jeg krysser en vei, det jeg får øye på rundt mitt eget hushjørne, det jeg får høre: *Da Agnes Martin, den amerikanske billedkunstneren, hadde besøk av en 11 år gammel jente på atelieret sitt, ble jenta stående å beundre en rose Agnes hadde i en vase. Agnes tok rosen opp og spurte: Is this rose beautiful, Isabel? Og Isabel sa: Yes, this rose is beautiful. Agnes gjemte rosen bak ryggen: Is the rose still beautiful? Og Isabel sa: Yes, the rose is still beautiful. You see, sa Agnes, the beauty is not in the rose, the beauty is in your mind.*” Jeg trenger billedkunstnerens perspektivering og guttungen som heiser noe rart opp i flaggstanga, bare for at ingen skal se at han har tisset på seg.

For tankene mine har grenser, noen vil alltid falle utenfor.

Roskva Koritzynski



Foto: Håkon Borg

På papiret – det vil si i teorien – er alt mulig; alle rom står åpne.

I skrivningen, så vel som i livet, tar likevel de fleste for gitt en rekke sannheter, en rekke idealer, en rekke måter.

Fordi det å bli oppmerksom på dem, undersøke dem, for så å kanskje måtte gi avkall på dem, virker umulig, eller i hvert fall for vanskelig, tidkrevende, omveltende, farlig, forvirrende, destruktivt, for storslått til å holde ut. Kanskje.

Fordi det å skrive, og å skape seg et liv, ikke nødvendigvis dreier seg om utforskning og fordypning, men også om å beskytte seg, bekrefte seg, finne trøst, forskanse seg; bygge festningsverk, hager og puterom der det bare har vært åpne sletter og torturkamre. Kanskje.

Fordi begrepet «ideer» får enkelte skrivende til å tenke på opplysningstid og på folk som doserer, men som ikke vet noe om kjærlighet, og på den smale lyskjegla fra en lommelykt, og det føles mer presserende/sant/autentisk/meningsfylt å fortelle historier fra det som føles som et mørke enn å beskrive det som kommer til syne i det lille oplyste feltet. Kanskje.

(Å avskrive ideer kan selvfølgelig også kalles en idé. Her viser språket (mennesket?) seg fram på sitt ekleste og mest labyrintiske og klaustrofobiske. Her får man lyst til å bli en fugl.)

*

Jeg har balet med denne teksten uten å komme noen vei. Den blir på finurlig vis mer innfløkt og mer banal for hver gang jeg setter meg ned med den, og jeg tror det har med begrepet ideer å gjøre. På den ene siden har ordet konnotasjoner som anskuelse, ideal, virkelighetsbilde, prinsipp, holdning, overbevisning, men er ikke en idé også noe helt uventet? Oppstår de ikke nettopp i kjølvanntet av det uforutsette, av forandringer, oppdagelser og åpenbaringer, av at vi besøker steder vi aldri har vært, både i og utenfor (hvis de ordene overhodet gir mening), at vi stiller det mest grunnleggende av alle spørsmål uten å vite hva vi skal få som svar: *Hva*. Hva er liv, hva er denne verdenen, hva er mennesket, hva er universet, hva er sannhet, hva er «jeg». Og spørsmålet krever vel nettopp en villighet til å *gi slipp* på overbevisningene, om man for alvor vil bli med på ferden, men da er plutselig ideene farlige, vi kan havne steder hvor det ikke tar seg ut å oppholde seg, og så er ikke ideene oppbyggelige lenger, de

har potensial til å omvelte, frigjøre, ødelegge.

*

For en del år siden blusset debatten om hvorvidt norske skjønnlitterære forfattere er noen selvopptatte, lavpannede middelklassefjols nok en gang opp i media. *Nå må de komme seg ut av andedammen!* sa en av de oppgitte kritikerne. I årene som fulgte (uavhengig av kritikernes sukk, får vi tro), raste det inn med såkalt sosialt bevisst og klimabevisst litteratur (men hvor blir det av *historiebevisstheten!* ropte noen). Det var med andre ord mye bevissthet i omløp. Men var det mer bevissthet kritikeren ville ha? Han klødde seg kanskje irritert i nakken. Det var jo ikke dystopier der nordmenn var blitt flyktninger, eller diktsamlinger som beskrev følelsen av verneverdige bergarters ru overflate mot fingertuppene, han lengtet etter. *Hva hjelper det vel om bøkene handler om bergarter og flyktninger, når det ikke foregår noen reell forskyvning eller bevegelse eller utvidelse i tenkningen om verden! Hva med formen! Hvor kommer vel ideene til uttrykk, om ikke i formen! Og hvor avslører vel ikke forfatteren sin annenrangs intellektuelle kapasitet og mangel på kunnskap og kunstnerisk følsomhet, hvis ikke i formen, i den hjelpeløst trauste formen!*

På den andre siden av landet satt kanskje Den Skjønnlitterære Forfatteren og trykker på sin maskin. *Skjønnlitteratur er grunnforskning*, sa hun høyt for seg selv, og hun likte lyden av den setningen, og av sin egen stemme. Men snakket hun sant?

På papiret er alt mulig; alle rom står åpne.

Men påstanden tåkelegger det faktum at de aller fleste som skriver skjønnlitteratur (og de som skriver OM dem), både da og nå, tar for gitt en rekke sannheter om det vi kaller et mennesket, om det vi kaller samfunnet, om det vi kaller naturen – og om det vi kaller litteratur.

Men er det et *problem*?

Er det så jævlig *viktig*?

Er «radikale, provoserende eller utprøvende ideer» i seg selv... prisverdige?

Når alt kommer til alt har jeg like lite til overs for kritikerens romantisering av «ideer» som jeg har for den skjønnlitterære forfatterens romantisering av «tvetydighet» (noe jeg selv har gjort meg skyldig i flere ganger enn jeg kan telle, for øvrig).

Lengselen etter en Viktig eller Provoserende skjønnlitteratur og forfattere som Tenker er like umoden som påstanden om at de fleste skjønnlitterære forfattere driver med grunnforskning.

Mennesket lukter, smaker, kjenner, hører, puster.

Vi aner noe om å leve. Eller: Vi lever.

Ikke stol for mye på språket hvis det setter verden bak lås og slå med de beste intensjoner.

Kanskje skrives det ikke for mye jeg-litteratur fra middelklassen.

Kanskje er det apatien og frykten, for ikke å si depresjonen, som kommer til uttrykk i den, som er problemet.

Kanskje trenger ikke skjønnlitteraturen verken flere eller færre ideer eller ideologer, bare forfattere som oppdager at de lever. At de tenker og leser, puster og skriver. Hvem vet hva som kan skje da!

Kanskje er apatien likevel det sanneste uttrykket for hva som beveger seg i befolkningen, og kanskje skyldes det måten vi lever på, jobber på, snakker på, historien vår, kulturen vår, politikken vår, naturen vår osv osv osv.

Kanskje burde noen, i stedet for å skrive en roman om det, skrive et dikt som minner oss om at en annen verden, at mange verdener, allerede finnes. At den hemmelige hagen ligger bak smijernsporten, selv om den for øyeblikket ikke blomstrer.

Trøsten er: De skriver

De har bestandig skrevet.

De blir aldri i flertall.

De fødes fremdeles.

Vi har fått dem, og får dem, og det er en gave.

Idé til videre lesning: Inger Christensens *Det*, Walt Whitmans *Leaves of Grass*, László Krasznahorkais *Seiobo der nede*, Simone Weil om Gud, tro, personlighet, kunst. Og helt sikkert biologi, matematikk, kvantefysikk, teologi, psykologi, filosofi.

Sissel Furuseth

Intellektuell kolonisering av naturbegrepet



Daniel Edénholm

Og so fint som dei tala!
Eit Høgtidsmaal var det:
Det reine Gudsord mot vaart tunge seine
Bondemaal.

(Arne Garborg, *Bondestudentar*)

En augustmorgen i 1993 sto mamma og jeg grytidlig opp for å vaske nyopptatte gulrøtter og klargjøre dem for salg. Klokka var fem, og kroppen verket intenst av for lite søvn, men min biologiske rytme var av underordnet betydning i denne sammenheng. Så lenge rotfruktene skaffet inntekter til familiegården, var det vekstene selv, og Gartnerhallen, naturligvis, som bestemte døgnrytmen. Det var bare å pelle seg opp.

Da vi sto der på hver vår side av vaskehjulet, som pappa hadde laget selv, med blåfrosne fingre (for det var allerede begynt å bli kaldt om nettene), spurte mamma meg om hva jeg skulle studere til høsten. Det ante meg at hun kanskje ikke ville like svaret, så jeg nølte litt før det kom: «Jeg har meldt meg opp i litteraturteori, og senere blir det kanskje filosofi og livssynskunnskap». Hun kikket opp fra gulrotbunten og så skeptisk på meg: «Men, kjære deg, kan DET være særlig matnyttig, da?». Jeg kjente at jeg ble grundig irritert, og parerte krasst tilbake mens jeg pekte oppgitt mot gulrøttene: «Ja, dette er jo matnyttig nok, men jeg har da ikke tenkt å stå her resten av livet og fryse fingrene av meg!».

Et kvart århundre senere sitter jeg

på Blindern og leser Timothy Mortons «ecological thoughts» og tenker at min mor hadde et poeng. Jeg burde valgt agronomutdannelsen i stedet, for DET-TE er virkelig håpløst: «Ecology equals living minus Nature, plus consciousness» (Morton 2010, 19). Hva i huleste betyr det? «The ecological thought thinks big and joins the dots. It thinks through the mesh of life forms as far out as it can» (Morton 2010, 18). OK. En teori om alt, med andre ord. Jeg begynner å forstå. Men like fullt, hva er det du har oppdaget, Timothy, som ikke er blitt fanget opp av den menneskelige erfaring tidligere? Hvem representerer du med din plutselige mørkegrønne innsikt i verdens sammenvevethet?

Snakk for deg selv!

Artikkelen «Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects» gir kanskje et tydeligere hint om hva jeg oppfatter som hovedproblemet med Mortons objektorienterte miljøfilosofi. Hans polemikk retter seg i første rekke mot de store europeiske filosofer og vitenskapsmenn som levde og virket for tre-firehundre år siden:

The Newtonian-Cartesian idea of time and space as neutral containers in which objects float is now ended, decisively, in our everyday experience of the ecological emergency. This is not a comforting "return to Nature" but rather a treading on poisoned grounds of all kinds [...]. The

grounding of reason in the human subject is over, while the idea of a neutral ground beneath our feet has also ended (Morton 2013, 39).

Breaking News! Verden er ikke lenger stabil. Nei? Visste vi ikke det allerede? Selv tenker jeg i mitt stille sinn: Har vi noensinne hatt en stabil grunn under føttenene? Ved inngangen til 1990-tallet måtte en bonde på en middels stor gård på Østlandet betjene lån med rente på 11-12 prosent, samtidig som utbyttet av salg av korn og poteter var forsvinnende lite. Hvem er det egentlig som snakker om «comforting return to Nature»? Lever vi i samme virkelighet, Timothy?

Hvis Descartes, Kant og Newton skal være utgangspunkt for ethvert filosofisk resonnement, må det være såre enkelt å være filosof, slår det meg. Og hvis man kan spekulere over miljøets og materiens beskaffenhet kun ved å konsultere sitt eget bibliotek og sine nærmeste fagfeller på universitetet, må det være veldig behagelig å være økofilosof. Da slipper du å fryse på hendene.

Er det derfor jeg blir så aggressiv av å lese Morton, fordi han bruker stråmenn og tar snarveier, og kanskje også konfronterer meg med mitt eget klasesvik? Eller er det fordi jeg (takket være mitt bondevett, tross alt) synes Morton er påfallende dårlig sammenvevet med virkeligheten til objektorientert filosof å være? Riktignok interesserer han seg for kunst og litteratur, hvilket er et sympatisk trekk. Han skriver sågar om Darwin. Men med hvilken troverdighet skriver filosofen om natur/Natur/«natur»?

Upløyd mark?

Arne Johan Vetlesen knytter an til Morton når han i innledningen til sin siste

bok, *Cosmologies of the Anthropocene*, understreker det historisk unike i dagens klimasituasjon. Men det vanker både ros og ris til kollegaen: «Whereas Morton is spot on about the novelty of hyperobjects [radioaktivitet, global oppvarming, etc.], he is so carried away by his own rhetoric that he ends up mystifying them, ignoring the sociopolitical forces that help produce them» (Vetlesen 2019, 7). Ja, det er nettopp det som er problemet, tenker jeg. Vetlesen sier det ikke med rene ord, men han antyder at det finnes et element av akademisk kokettering hos Morton, som avleder oppmerksomheten fra de egentlige problemene. Men jeg vil faktisk også stille spørsmål ved begrepenes forklaringskraft. Hvor *nytenkende* er egentlig Morton? Sier han ikke igrunnen det alle allerede vet, bare med litt mer jålete begreper? Ignorerer de ikke begge, Vetlesen så vel som Morton, hverdagerfarinene til mennesker som lever av og med naturen i det daglige?

Som økokritisk orientert litteraturviter med bakgrunn fra norsk landbruk kjenner jeg ofte på et sterkt indre opprør når jeg leser spekulativ filosofi om natur og miljø. Dette er blitt litt av en identetskrisen for meg. For hvem er jeg egentlig når jeg leser og skriver om natur? Skal jeg være solidarisk med mine universitetskolleger eller med mine foreldre? Det synes å være umulig å føre et språk som begge parter forstår.

Stadig får jeg denne ubehagelige følelsen av at økofilosofen berører realitetene kun indirekte, at avstanden mellom begreper og virkelighet tidvis er latterlig stor, som når Bruno Latour vil erstatte begrepet «naturen» med «den kritiske sonen» (Dunker 2019, 27). Ble vi noe klokere av det? Må vi fra nå av være Latour-spesialister for å kunne uttale oss

med tyngde om det vi tidligere kalte «naturen»?

Men rett skal være rett: Man hører sjelden en fisker, bonde eller en oljearbeider si at «nå skal jeg ta meg en tur ut i naturen». Et slikt totaliserende naturbegrep skriver seg fra mennesker som har naturen på avstand i det daglige. Men så er det også nettopp det som er problemet med deler av økofilosofien, slik jeg ser det: Med stor nyhetspatos ropes det opp om radikalt nye innsikter. Omsider har man oppdaget at mennesket ikke lenger er atskilt fra naturen og materien. Filosofene har inntatt et nytt filosofisk terreng. Saken er bare den at dette terrenget allerede er befolket. Dagens økofilosofier pløyer ikke upløyd mark. Latour hadde i og for seg helt rett da han hevdet at vi aldri har vært moderne (Latour 1991).

Symbolsk vold

Begreper som «hyperobjekt», «kritisk sone» og «mesh» har noe oppkonstruert ved seg som virker fremmedgjørende på mange. Latour og Morton har muligens de beste intensjoner, men den akademiske konkurransen om å finne de beste ordene for materiens og fenomenenes sammenvevethet, virker temmelig ørkesløs. Jeg er redd begrepsarbeidet virker mot sin hensikt og i verste fall fungerer som en form for symbolsk vold.

Den amerikanske villmarksskribenten David Mazel bruker begrepet «domestic Orientalism» for å beskrive hvordan nasjonalpark-bevegelsen i USA på 1800-tallet tok kontroll over naturforståelsen (Mazel 1996, 144). Han minner om at heller ikke den senere miljøbevegelsen går fri når det gjelder spørsmålet om maktutøvelse og dominans i møte med urfolk og andre som lever i og av naturen. Når jeg leser postrstruktrualis-

tisk økokritikk av Mortons tapning, slår det meg at vi også der er vitne til en form for «domestic Orientalism» eller indre kolonisering.

Mazel minner oss forøvrig om at begrepet «environment» opprinnelig var et verb, ikke et substantiv eller et objekt, men på grunn av

a nominalizing process that effaces both act and actor, we no longer speak of what environs us, but of what our environment *is*. This is not a trivial distinction, for restoring to environment the sense of its originary action allows us to inquire into not only what environs us, but how it came to do so, by means of what agency (Mazel 1996, 138-139).

Når vi leser Timothy Mortons tekster, og ser hvordan han tar til orde for en mindre statisk natur-miljø-materie-tenkning, kan det til en viss grad virke som om han støtter Mazel i sak. Samtidig går Morton direkte i den objektiveringsfella Mazel advarer mot når begrepet «hyperobject» lanseres for å karakterisere komplekse fenomener som global oppvarming. Hyperobjekt-begrepet er ikke bare kontra-intuitivt, men det plasserer oss mennesker, slik jeg opplever det, i en paralyserende tilskuerrolle overfor fenomenet. Likevel, eller kanskje nettopp derfor, har Morton fått status som en av vår tids mest innflytelsesrike økofilosofier. Ikke minst i kunstkritikkfeltet har han vært en viktig premissleverandør det siste tiåret.

Dysfunksjonell økofilosofi

«Hans økologi er ironisk», skriver Espen Stueland om Timothy Morton i essayet «Optimismens dysfunksjonelle motstykke» (Stueland 2016, 227). Dermed

er vi inne på et siste problem ved *mørk-økologien*, nemlig at den framstår som en dekadent, intellektuell lek, uten sosiale, moralske eller politiske ambisjoner. Hvis man da ikke tar til takke med den mørke økologiens melankolske etikk. Men jeg spør med Stueland: «Hva skal man med 'økologi', mørk eller med fargesjatteringer, hvis man bare oppholder seg i en

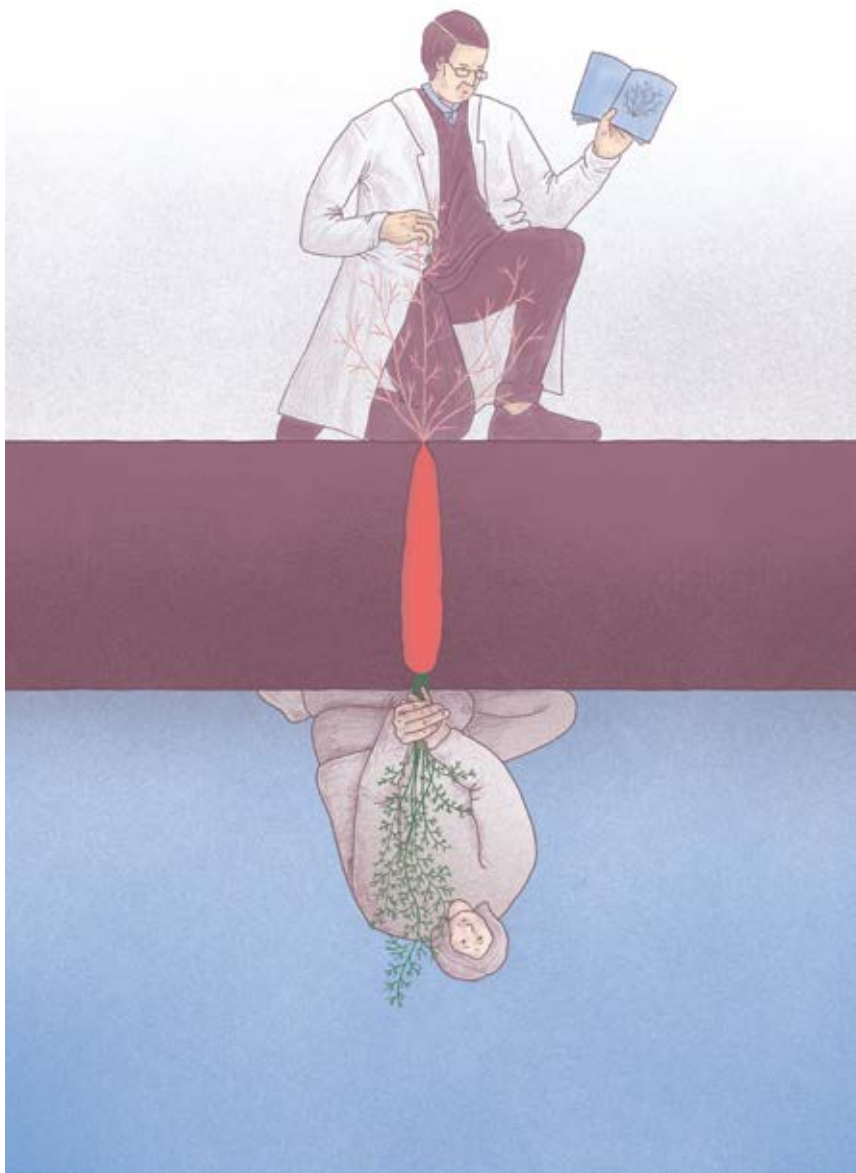
teori? Får det noen konsekvenser at man leser økologisk? Eller forblir sansningene lukket i den kognitive kraniekasse?» (Stueland 2016, 229).

Selv ønsker jeg meg en mer oppmerksom og tilstedeværende økofilosofi. Men da snakker vi kanskje ikke lenger om filosofi?

Plant et tre. Skriv et dikt.

Litteratur

-
- Dunker, Anders. 2019. *Gjenoppdagelsen av jorden. 10 samtaler om naturens fremtid*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Garborg, Arne. 1883. *Bondestudentar*. Bergen: Fr. Nygaards Forlag.
- Mazel, David. 1996. «American Literary Environmentalism as Domestic Orientalism». I: *The Ecocriticism Reader*. Cheryl Glotfelty & Harold Fromm, red. Athens & London: The University of Georgia Press, s. 137-146.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2013. «Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects». *Symploke* nr. 1-2 (Vol. 21), s. 37-50.
- Latour, Bruno. 1991. *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Stueland, Espen. 2016. *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Vetlesen, Arne Johan. 2019. *Cosmologies of the Anthropocene: Panpsychism, Animism, and the Limits of Posthumanism*. London & New York: Routledge.



Frida Annette Helseth Strømme

Tage Reitan

Jordnært



Yngvild Lund

Når jeg slumser i veg på mørke stier, ser jeg jorden.
Under meg er du. Moder jord.
Tilbedelsen de gamle drev med, skjulte hva du er.
Jeg vet, når jeg slumser på mørke stier, hva som befinner seg bak deres kjælenavn.
Det er et bakrom der de færreste slipper inn.
I det som gjemmer seg bak majestetiske navn ligger bakrommets møblement gjemt.
Der fikk jeg se en vordende mor med mark og ild i sin vom.
Helt siden døren sto på gløtt var du jord, og ikke en foretrukket mor.
For meg er du jord. Det jeg trækker på, tumler gjennom et liv og tenker på;
Hvilken mor er det så som gir fra det døde og kaller det liv?
Det er deg min jord. Hva annet enn forakt kan jeg ha for deg?
Når jeg betrakter og tenker på din skjønnhet. Den samme skjønnhet de måpende
fjes står i kø for å skildre. Skjønnhetsforventning i fraværende skaperkraft. Smilende
og tilfreds.
Det de gjør tilsmusser så min sjel. Det gjør så lite. Snart vil de bevege seg videre.
Jordens reglementer overskrides på vegen mot siste trinn.
Endeløs uvitenhet tilsynegjøres med ord til handling. Av kjærlighet gjøres det utro-
ligste, det umulige skal tre fram.
Da først vil de se min jord og dens mangel på indre skjønnhet.
En mor uten sminke.
En forløsning.

Kunst som kritikk av naturherredømmet

Litt om Th. W. Adornos
estetiske teori



Daniel Edenholm

Konstellasjonen av det som er og det som ikke er, er kunstens utopiske figur.

Th.W.Adorno

På sitt sterkeste kan poesien romme en radikalitet som ikke bare er «politisk» i konvensjonell forstand, men som rykker ved forutsetningene for tenkningen vår om samfunnet. I overskridende øyeblikk kan den vise oss at kulturens dominerende ideologi – den forbrukerkapitalistiske – har en utside, at andre måter å leve, sanse og organisere samfunn på er mulig. I dette ligger poesiens umistelighet.

Kritikeren Bernhard Ellefsen skriver dette i en bokomtale i Morgenbladet (28. februar – 3.mars 2020). Utsagnet hans berører noe vesentlig i Theodor W. Adornos estetiske tenkning og viser at hans filosofi, som mange gjerne vil kaste på historiens skraphaug, også kan være aktuell for vår tenkning om kunst og litteratur i dag. Etter postmodernismens *anything goes* og angrep på «de store fortellingene» på 1980- og 90-tallet, og etter de siste 20 årenes antimodernisme og åpenhet for kunstens mangfold og pluralitet, kan det se ut som vi har fått behov, om ikke for én stor fortelling, så iallfall for perspektiver som kan hjelpe oss å forstå både det samfunnet vi lever i, og hvordan kunsten kan spille en rolle i det. Det finner vi blant annet hos filosofer som Adorno. Men han er likevel ingen systemtenker, for han tenker samtidig erfaringsnært, med en omsorg for mangfold og anner-

ledeshet, og for det som ikke passer inn eller kan settes på begrep. Han søker mot grensene for det vi kan forstå, og derfor har også kunsten og den estetiske erfaringen en sentral posisjon i hans filosofi.

Under krigen, da Adorno oppholdt seg som flyktning i USA, skrev han og Max Horkheimer *Dialektik der Aufklärung*, med undertittelen *Philosophische Fragmente* (Opplysningens dialektikk. Filosofiske fragment), første gang utgitt i 1944. Verket er det mest leste (og kanskje mest kritiserte) av Frankfurterskolens utgivelser og vanskelig å unngå hvis man skal forstå Adornos estetiske refleksjoner. Boken ble skrevet mellom 1939 og 1944 og er preget av den fortvilelse og mangel på håp som forfatterne opplevde på den tiden. I utgangspunktet lå en uortodoks marxisme til grunn for verket, men klassekampen spiller liten rolle i den, for de to hadde mistet troen på arbeiderklassen som en revolusjonær kraft. Tre erfaringer bidro til det: fascismens triumf i Tyskland, stalinismens brutale statskapitalisme i Sovjet og den amerikanske forbrukskulturens undergraving av folks evne til å yte motstand. I denne situasjonen foretar Adorno og Horkheimer en radikal kritikk av fornuften, som de mener har regredert til *instrumentell tenkning* i det senkapitalistiske samfunn. De åpner boken med følgende utsagn: «Opplysning [...] har til alle tider hatt som mål å ta frykten fra menneskene og innsette dem som herrer. Men den fullstendig opplyste

jord stråler i den triumferende ulykkes tegn»¹ (1981a:19). Menneskehetens historiske utvikling mot opplysning og frihet slår om til det motsatte, til barbari og en ny ufrihet. I utgangspunktet er opplysningen knyttet til menneskets selvoppholdelse og dets forsøk på å fri seg fra naturkreftenes overmakt. Fornuften har slik et frigjørende potensial, men samtidig bidrar den til å etablere et nytt herredømme, nemlig over naturen. I løpet av sivilisasjonsprosessen har forholdet til naturen endret seg. Det har foregått en avfortrylling, *Entzauberung* (Max Weber), av den; den er ikke lenger bebodd av ånder og guder, eller av Gud, og magi slutter å være en måte å få kontroll over den på. I stedet blir den underlagt fornuften og oppfattet som ren materialitet, et objekt det gjelder å utnytte eller beherske. Men menneskene betaler sitt herredømme ved at de fremmedgjøres overfor det de har makt over. «Opplysningen forholder seg til tingene som diktatoren til menneskene. Han kjenner dem bare i den grad han kan manipulere dem»² (26), skriver Adorno og Horkheimer i første kapittel. Men fornuften hadde altså også et frigjørende moment, den bidro ikke bare, gjennom naturvitenskap og etter hvert teknologi, til befrielse fra naturmaktene, men åpnet også for en kritikk av standssamfunnet, sosial urettferdighet, overtro og tradisjonelle forestillinger. I opplysningstiden ble den et redskap til refleksjon og kritikk av undertrykkende samfunnsforhold, noe som blant annet kom til uttrykk i slagordene «Frihet, likhet og brorskap» og i tanken om demokrati og universelle menneskerettigheter. Karl Marx' politiske økonomi er et eksempel på det; han konfronterer det borgerlige samfunns idealer med den

reelle utbytting av mennesker og natur. Slik kunne han angripe samfunnet med dets egen ratio.

Under kapitalismen, og særlig det Adorno kaller senkapitalismen, svekkes imidlertid rasjonalitetens kritiske potensial, og den forflates til instrumentell tenkning, en form for mål/middelrasjonalitet der alt reduseres til middel for å oppnå noe annet. Forholdet mellom mennesker og naturen bestemmes i økende grad av profittbehov og markedslogikk, mens refleksjon, spekulasjon og kritikk skyves ut av fornuftens domene. Tesen er at markedslogikken legger under seg stadig flere områder i samfunnet som ikke i utgangspunktet var knyttet til den. Offentlige institusjoner som skoler, universiteter og helse- og sosialvesen styres i økende grad av den, og den trenger også dypt inn i språk, kultur og i den enkeltes psyke og evne til å gjøre erfaringer. Jürgen Habermas omtaler dette som at systemverden koloniserer livsverden, blant annet det offentlige rom der den kritiske samtale og refleksjon foregår. For ham er det viktig å bevare ulike områders uavhengighet i forhold til markedslogikken, ikke bare det offentlige rom, men også kunsten, som i hans øyne er et sted for lek og utfoldelse av livskrefter som ikke kommer til orde innenfor andre samfunnsområder.

Adorno er mer radikal. Han skriver om det totalforvaltede samfunn, og om at alt og alle er gjennomsyret av varesamfunnet og den instrumentelle fornuft; det finnes intet utenfor. Dette er han imidlertid blitt kraftig kritisert for, fordi tesen innebærer tilsynelatende at kritikk blir umulig. Men Adorno tenker i ekstremer, der de møtes skjer det noe, og han siterer komponisten Arnold Schönbergs utsagn: «Den eneste veien som ikke fører

til Rom er den gylne middelvei» (sitert fra Hammer 2002). Men han tenker også dialektisk, i motsigelser, i god essayistisk tradisjon: «Jeg forbeholder meg retten til å motsi meg selv, men ikke sannheten» (Montaigne sitert fra Linneberg 1991). Arild Linneberg omtaler ham som CIA-agent, *contradictio in adjecto*, han skaper en motsigelse i tilleggsordet; utsagn og passasjer som benekter hverandre stilles sammen, og antiteser oppstår i teksten. Det er slik han prøver å nærme seg en kompleks virkelighet. Derfor bygger han ikke opp en argumentasjonsrekke, men lager en konstellasjon av tanker, og det er i samspillet mellom dem at man må prøve å forstå det han er ute etter. Dette er tydelig i *Negative Dialektik* (1966) og *Estetisk teori* (1970), men finnes også i *Opplysningens dialektikk*. Derfor er det vanskelig å forstå verket uten å se hver tanke i sammenheng med andre og delvis motsatte tanker, og derfor blir Adorno også ofte misforstått. *Opplysningens dialektikk* er slik ikke et logisk strukturert eller lukket verk men består av fragmenter som tar for seg forskjellige sider ved den instrumentelle fornuft, blant annet antisemittismen og kulturindustrien. Den krever en åpen og mottagende form for lesning. Likevel står det fast at boken har en pessimistisk tone og består av til dels bastante utsagn.³

Men spørsmålet er: Hva har dette å si oss i dag? Etter min mening, ganske mye, og det kommer fram hvis man ikke henger seg for mye opp i det som er veldig tidsbestemt og preget av Adornos til dels kulturelitistiske holdning. Tanken om systemverdenens kolonisering av livsverden og hvordan en form for markedstenkning trenger inn overalt i samfunnet, er mer aktuell enn noensinne. Espen Hammer skriver blant annet i sin

omtale av kapitlet om kulturindustrien i *Opplysningens dialektikk* at

... man kommer ikke utenom at Adorno [...] leverer en uhyre fascinerende og samtidig skremmende diagnose – ikke bare av USA anno 1944, men kanskje i enda større grad av vårt eget samfunn. Dersom det ikke legges for stor vekt på de mer «åndsaristokratiske» trekkene ved fremstillingen, vil man dessuten finne at essayet foregriper teoretikere som Louis Althusser og Michel Foucault. Ifølge dem kan subjektet i det senmoderne anses som mer eller mindre fullstendig formet gjennom psykososiale mekanismer hvis opprinnelse kan føres tilbake til maktutøvelse og diskursive praksiser. (2002: 69)

Vår tids forventning om at den enkelte må markedsføre seg selv for å gjøre suksess i arbeids- eller kjærlighetslivet vitner nettopp om dette. Adorno gir perspektiver på tilstanden fordi han ser markedslogikkens allestedsnærvær i sammenheng med rendyrkingen av formålsrasjonaliteten. Den forsterker tendensen til at det som var en nødvendig forutsetning for menneskets frigjøring fra naturtvangen, blir dens ett og alt.

Det får også konsekvenser for språket. Dets logisk-diskursive side blir altoverskyggende i forhold til uttrykkssiden, de sanselige aspektene som bilder, rytme og musikk. I tråd med differensieringen i det moderne samfunnet foregår det slik også en form for arbeidsdeling i språket, mellom ordet som tegn og ordet som bilde. Som tegn eller begrep henvises det til filosofien og vitenskapen, erkjennelsens område, mens det som bilde overlates til kunsten (1981a:33-34). Når arbeidsdelingen absolutteres, fører det til et forfall for begge områder. Som begrepsmessig



Frida Annette Helseth Strømme

erkjennelse mister tenkningen sin mottagelighet for det individuelle og partikulære, og erkjennelsen styres av abstrakte begreper, matematiske formler og kvantitative metoder uten fotfeste i konkret menneskelig erfaring. Abstraksjonens isørken, kaller Adorno det. Kunsten på sin side blir henvist til et autonomt felt for uforpliktende lek, følelser og irrasjonalitet, men uten å kunne gjøre krav på sannhet. Slik blir den tenkningen som foregår der, ikke anerkjent som erkjennelse i streng forstand, og kunsten blir avmektig overfor politiske, økonomiske og vitenskapelige språkpraksiser. Den historiske avantgardens forsøk på å bryte ut av kunstinstitusjonens estetiserende rammer på begynnelsen av 1900-tallet (dadaisme, surrealisme) kan oppfattes som et forsøk på å sprengte det fengselet kunsten sperres inne i⁴, og mye av dagens politiske kunst, som f.eks. teaterstykket *Ways of Seeing*, kan også sees som et forsøk på å rive ned barrierene og operere i det sosiale og politiske rommet.

Når instrumentaliseringen gjennom-syrer alle sosiale relasjoner, fører den til et gap eller en ikke-identitet mellom språket og livet. Ordene makter ikke å fange opp følelser og erfaringer, de oppleves som utvendige og døde, og samfunnets forsøk på selvforståelse blir overfladisk eller utilstrekkelig.⁵ Adorno og Horkheimers svar på dette er ikke å vende fornuften ryggen, for til tross for tanken om det totalforvaltede samfunn vitner *Opplysningens dialektikk* om en vilje til kritikk og refleksjon. De søker i stedet en alternativ tenkning, der momentet av herredømme ikke er fjernet, for det kan man ikke unngå, men der fornuften kan besinne seg på sin egen tingliggjøring. Boken kan forstås som et forsøk på å reflektere inn de omkostnin-

ger sivilisasjonsprosessen har hatt, både for menneskene og for naturen. Det kan oppsummeres i ordene *Eingedenken der Natur im Subjekt* (58), ihukommelse av naturen i subjektet, og nødvendigheten av å erindre subjektet selv som natur; det står ikke bare overfor omverden for å beherske eller utnytte den, men er selv del av alt liv. Man kan snakke om subjektets hybris i vår kultur, et overmot i omgangen med naturen, og det har kostet naturen dyrt. Det ser vi i dag med klimakrisen, tap av arts mangfold og ødeleggelse av grunnlaget for vår egen eksistens. Men det koster også menneskene dyrt. «Fryktelig er det menneskene har måttet påføre seg for å skape selvet, identitetens målrettede mannlige karakter, og noe av det blir gjentatt i hver barndom» (50), skriver Adorno og Horkheimer.

I kunsten kan imidlertid streif av det fortrenge og av det som ikke fanges inn av begrepet, spores, og en annen omgang med verden enn den herskende kan anes. Derfor må tenkningen forholde seg til kunsten og la seg korrigere av den. Dette er spesielt viktig for Adorno og er noe av beveggrunnen for å skrive en estetisk teori. Han oppgir ikke teoretisk tenkning, men filosofien må ta opp i seg kunstens erfaringer for å kunne yte motstand mot herredømmefornuften. For i hans øyne er kunst ikke utelukkende lek eller uttrykk for følelser, den er også erkjennelse og artikulere menneskelig og historisk erfaring; den er en form for ubevisst historieskriving. All kunst har en realistisk impuls og vil si *comment c'est*⁶, hvordan det er, hevder han. Det gjelder også en ikke-realistisk litteratur, som f.eks. Becketts absurde teaterstykker; også i dem siver virkeligheten inn. Hans avmektige scenefigurer inkarnerer den kartesianske dualismen mellom kropp og sjel og

vitner om noe av det industrialiseringen har avstedkommet under de rådende forhold. Subjektets opphøyelse av seg selv som herre over naturen betales dyrt, og Beckett presenterer oss med regningen, uttaler Adorno: kroppene forfaller, eller de sitter fast i rullestoler, søplebøtter, krukker eller hull i jorden, mens språket går på tomgang i en evig gjentakelse av det samme, ute av stand til å gripe den eksistensielle situasjonen. Det foregår en utarming av både språket og verden; alle forskjeller viskes ut, og fargene blir borte. Becketts skikkelser lever i en endeløs melankoli. De viser omkostningene ved naturherredømmet, samtidig som stykene hans har en merkelig, og humoristisk, omsorg for smerten og det som er brakt til taushet.

Walter Benjamin, som var en viktig inspirasjonskilde for Adorno, var oppatt av at det han kalte historiens bakside, maktutøvelsen, undertrykkelsen og lidelsen, ikke kommer til uttrykk i samfunnets dominerende selvforståelse. Derfor var det i hans øyne nødvendig å bryte opp den herskende historiefortellingen om framskritt og sosial harmoni for å finne glimt av den undertrykte fortiden. Noe lignende er på spill hos Adorno, og han henvender seg altså til kunsten for å finne slike glimt. «Bringer man lidelsen på begrep, forblir den stum», skriver han i Estetisk teori. Prøver man å utsi den i det diskursive språket, fanges den ikke opp og kommer ikke til orde, og dette forsterkes i senkapitalismens gjennom-instrumentaliserte språk. Kunsten kan imidlertid heller ikke uttrykke lidelsen direkte, men den kan prøve å nærme seg det stumme og gi en fornemmelse av den. Det innebærer ihukommelse av naturen og mennesket som natur, for også den er stum så lenge vi oppfatter den ute-

lukkende som gjenstand for utbytting og vår meningstilskrivelse. Vi ser ikke dens Annethet, at det er noe ved den som unnslipper våre kategorier og begreper. Men kunsten minner oss om det vi nesten har sluttet å forholde oss til: «Jo tettere menneskene har vevet kategorienes nett over det som er annet en subjektiv ånd, desto grundigere har de vennet seg av med undringen over dette Andre. [...] Svakt, med en geberde som liksom blir fort trett, søker kunsten å gjøre dette godt igjen» (1998: 224). Derfor snakker Adorno også om det han kaller *objektets forrang*, det ved naturen og tingene som unnslipper vår kontroll, og som vi ikke må miste av syne.

Kunsten har, nettopp fordi den har blitt avsondret fra det målrasjonelle, kunnet være et sted der dette reflekteres. Litteraturen, for eksempel, har kunnet utnytte alle språkets ressurser, ikke bare det begrepelige, men også ordet som bilde og musikk. Ifølge Adorno er diktningen skueplass for det han kaller språkets dobbeltkarakter, nemlig at det er både uttrykk og redskap for kommunikasjon. Estetisismen prøvde i sin tid å kvitte seg med kommunikasjonen eller meningen, en umulig oppgave, for mening hefter ved alt språk; derfor forholder litteraturen seg også alltid til utenverdenen. Hos forfattere som Flaubert og Baudelaire, som Adorno setter høyt, finnes en spenning mellom mening og uttrykk. I essayet «Voraussetzungen» («Føresetnader») bruker han imidlertid Proust, og særlig Joyce, for å få fram dette. Hos disse forfatterne blir subjektet gjort til skueplassen for skriftens prosesser, hevder han, og gjennom en assosiativ skrift blir språket selv satt i bevegelse. Definisjon av begreper er nødvendig for vitenskapen og logisk argumentasjon, men definisjonene

er samtidig resultat av en tingliggjøring og en glemsel, for de glemmer det livet som bor i språket.

De fikserte betydningene har brutt ut av språkets liv. Men rudimentene av dette er de assosiasjonene som ikke går opp i de begrepsmessige betydningene, og som smyger seg mykt inn til ordene. Når diktningen lykkes i å vekke assosiasjonene i begrepene og på den måten korrigere det signifikative moment, så kommer begrepene i bevegelse ... [...] Den subkutane sammenhengen de danner har i diktningen forrang framfor det diskursive innholdet på overflaten, men uten at dette skulle forsvinne helt.⁷ (1981b: 437)

Forfatterens følelser og erfaringer veves inn i skriften, men assosiasjonene som skapes, er ikke bare hans, for de aktiverer også de avmerkninger av fortidens bruk som ligger gjemt i språket; i det taler fortidens stemmer. Som Baudelaire uttrykker det: «Et ord er en feltflaske fullt av minner». Slik er diktningen en form for ihukommelse, den forholder seg til det fjerne og kan minne om det som blir glemt i det diskursive språket. Den nye kunsten baler med å forvandle det kommunikative språket til et mimetisk språk, hevder Adorno, og det er dette ikke-kommunikative språket i kunstverkene, deres *Sprachähnlichkeit*, språklikhet, som er deres uttrykk. Når Adorno skriver om dette, anvender han sanselige metaforer: assosiasjonene *smyger seg inn til* ordene og skaper en subkutan sammenheng, dvs. en sammenheng som ligger under huden. Eller han skriver om *språkets gester, ordenes fysiognomi*, deres ansikts-trekk, og om at man må *tenke med ørene*. Det markerer det sanselige ved kunsten. Samtidig er det nettopp det sanselige, i

samspill med meningen, som åpner for glemte og fortrenge erfaringer. Slik siver virkeligheten inn. I *Gorgias*-dialogen forviser Platon retorikken fra filosofien, og i moderne vitenskap er den mer eller mindre oversett. Det fører også til en glemsel av menneskelige spor i språket, for de viser seg nettopp i det Benjamin kaller *die Art des Meinens*, måten å bety på, i bilder, figurer, troper, talemåter osv. Dette må filosofien reflektere for å kunne ta inn fortrenge erfaringer og besinne seg på seg selv.

«Desto nærmere man betrakter et ord, desto fjernere ser det tilbake». Benjamin siterer dette utsagnet fra Karl Kraus⁸ i en fotnote til essayet «Om noen motiver hos Baudelaire» (2018: 241). Det sier noe om at en nær sanselig omgang med språket samtidig åpner for noe fjernt og ubegripelig ved det. Det er dette Benjamin kaller aura, og som han bestemmer som *den unike åpenbaring av noe fjernt så nær det enn måtte være*. I kunsten viser auraen seg som det skjønne; gjennom det skjønne peker den mot et *mer*, noe som overskrider verkets sanselige karakter og ikke kan gripes helt. For å få fram det siterer Benjamin den franske dikteren Paul Valéry: «Det skjønne fordrer kanskje den servile etterligning av det som er udefinert i tingene» (232). Adorno overtar Benjamins begrep om aura. Og for ham er det kunstskjønne et forsøk på å gi gjensinn av det som unnslipper menneskets beherskende forhold til naturen. Kunsten er kritikk av naturbeherskelsen. Derfor ser han den i sammenheng med det naturskjønne, i hvis uttrykk noe ikke-menneskelig taler. Å erfare det naturskjønne betyr å få øynene opp for at de menneskelige kategorier og begreper ikke er alt. Det innebærer en bevissthet om det Andre og evnen til å fornemme

forskjell. Språket, meningen og subjektets intensjon representerer som nevnt et herredømme over naturen som bringer den til taushet og til sorg. Kunsten forsøker å nærme seg dette aspektet ved naturen, dens forstumming – ikke ved å etterligne den, heller ikke den enkelte naturskjønnhet, men ved å etterligne det naturskjønne *an sich*, skriver Adorno (1998: 130). Kunsten tilstreber dermed å få det ikke-menneskelige i tale: «Hvis naturens språk er stumt, så forsøker kunsten å få det stumme til å tale» (142). Han henviser til Benjamins bestemmelse av auraen ved en naturgjenstand som den unike åpenbaring av noe fjernt og mener det uttrykker nettopp dette aspektet ved det skjønne. På samme måte representerer auraen, eller det skjønne, at kunstverket gjennom sin konfigurasjon av elementer viser ut over seg selv mot noe udefinerbart. Å erfare auraen betyr å fornemme dette og respektere at det ikke kan gripes eller bli nært. Derfor sier Adorno også at auraen rommer et forhold til omgivelsene som ikke er styrt av handling og målrettethet; det er en måte å betrakte verden på der den ikke lenger oppfattes som et middel for praktiske gjøremål. Slik kan den være en påminnelse om at vi i vår vanlige (språklige) omgang med tingene og med våre liv, utøver et herredømme over dem som bringer dem til taushet og sorg.

Benjamin hevder som kjent at auraen forsvinner med den teknisk reproduserbare kunsten,⁹ men i Adornos øyne lever den videre også i en moderne disharmonisk kunst, selv om idealet om det skjønne går tapt. Selv i Becketts trøstesløse stykker finnes forestillingen om et mer, og i *Estetisk teori* omtaler han som nevnt språkets gester og figurasjoner, dets språklighet, som kunstverkets blikk,

det som ser tilbake på betrakteren fra det fjerne. Noe ubegripelig og uforståelig viser seg i kunsten, og det oppstår momentant, som en epifani. Han sammenligner det med fyrverkeri: en skrift som blusser opp og forgår uten å etterlate en betydning som kan leses. «På de områder vi har med å gjøre finnes erkjennelse bare i lynglimt», skriver Benjamin i *Pasasjeverket* (2017: 779), og slike lynglimt kan altså oppstå i kunsten. Derfor er det også noe utilnærmelig ved kunstverkene; de er rebuser eller gåter, men på samme måte som parabelen i Kafkas *Proessen* er de gåter som ikke kan løses. Slik minner de om at det er noe vi ikke forstår, noe vi ikke fanger opp med våre kategorier og begreper, og derfor er det viktig ikke bare å gjenkjenne seg selv i kunsten, men også erfare den som fremmed.

Ut fra det jeg har skrevet her, kan det se ut som kunsten i Adornos øyne er et friområde forskånet for markedslogikkens påvirkninger.¹⁰ Men slik er det ikke. For ham er kunsten bestemt av vareformen, som alt annet i samfunnet, og når noe annet kan oppstå i den, er det alltid formidlet gjennom den tingliggjøringen av erfaringen som hersker. Litteraturen henter som nevnt sitt stoff og materiale fra den virkelige verden, fra overleverte former, språklige diskurser, klisjeer og stereotyper, forfatterens erfaringer, idiosynkrasier osv.; den kan være mer eller mindre realistisk, men det viktige her er at stoffet forvandles i den kunstneriske bearbeidelsen. Alt materialet settes inn i en ny konstellasjon, og det gjør at ting plutselig kan se annerledes ut, og nye muligheter åpnes i en ellers lukket verden. Brecht eller Beckett: hos begge får ordene en annen stillingsverdi i diktet eller i teksten enn i dagliglivet. Likevel handler det fortsatt om det vanlige språk-



Fire elementer, Simen Langeland

ket. På den måten søker ikke kunsten det Andre i noe utenfor den hverdagslige verdenen, men midt i den så å si, og vi kan erfare noe fremmed og ubegripelig i det kjente. Det gir håp.

Det er heller ikke slik at det bare er kunsten som rommer spor av noe som unnslipper vareformen. Disse eksisterer også i dagliglivet. Dette er Espen Hammer opptatt av. Han viser til Adornos aforismesamling *Minima Moralia* fra 1951 der han ser ansatser til det han kaller en hverdagslivets fenomenologi. Det vil alltid finnes meningsgivende mikropraksiser i en livsverden som i økende grad er blottet for mening, hevder han; blant annet gjenfinner Adorno der «en modell for en mulig annen omgang med objekter enn den rent instrumentelle» (152).¹¹ Det samme gjelder forholdet mellom mennesker, i kjærlighet og vennskap, der man også kan avlese spor av en bedre praksis. I det hverdagslige finnes en vilje til motstand mot at alt og alle er utbyttable (152). Etter min mening viser koronaepidemien vi opplever i disse dager det. Den medfører ikke bare en følelse av angst og avmakt overfor naturen når den slår tilbake på oss, men den har også synliggjort betydningen av gode mikropraksiser som omtanke, solidaritet og empati. Plutselig har de kommet til overflaten og blitt åpenbare for alle.

Som nevnt er Adorno blitt kritisert for sin pessimisme og for at han ikke har noen forslag til handling. *Opplysningens dialektikk* ble skrevet i fortvilelse over situasjonen i 1940-årene og med lite håp om at boken skulle gjøre en forskjell. De to forfatterne omtalte den også som en flaskepost de kastet ut uten å vite om den ville bli plukket opp. Men for Adorno blir kunsten altså et tilholdssted for en form for motstand mot det totalforvaltede

samfunn, et sted der både spor av den stumme lidelsen og en annen omgang med naturen kan anes. Og, ikke minst, den bringer denne motstanden fra livsverden og ut i den offentlige samtalen, der den kan bli en del av samfunnets selvforståelse og fornuftens besinnelse på eget herredømme. Derfor er kunst ikke bare kunst, ikke bare et område for følelser og uforpliktende lek, men også en viktig del av refleksjonen over vår omgang med naturen og med hverandre – et sted som kan «rykke ved forutsetningene for tenkningen vår om samfunnet», og «vise oss at kulturens dominerende ideologi – den forbrukerkapitalistiske – har en utside, at andre måter å leve, sanse og organisere samfunn på er mulig», slik Ellefsen skriver.

Dette er etter min mening fortsatt relevant, selv om mye har forandret seg siden Adornos tid. Hammer hevder at den kunsten Adorno forholdt seg til, nemlig høymodernismen, ikke lenger er aktuell, men han understreker samtidig at hans estetiske tenkning fortsatt er gyldig. Det begrunner han blant annet med at Adorno ikke forholder seg til en streng autonomietetikk, og at han «aldri [ville] trodd at kunsten ville overleve som kritisk korrektur til våre handlingsmønstre dersom den forble et rent estetisk objekt» (Hammer: 150). Jeg mener imidlertid at det er viktig å huske at Adorno ikke bare forholder seg til modernismen, men også skriver om eldre kunst, og at mye av det han uttaler om moderne verk, også angår tidligere kunst og litteratur, for eksempel kunstens gåtekarakter. Og sier vi at modernismen er passé, noe man lett kan gjøre hvis man opererer med en stereotyp oppfatning av hva modernisme er, lukker man den inne i sin egen historiske kontekst, og vi fanges i en historieforståelse

der ting stadig går av moten og blir borte med tidens løp. Og fortiden blir det Benjamin kaller «dødt løsøre». Klassisismen, romantikken, realismen, modernismen, alle retningene tilhører bestemte historiske perioder, men de finnes også fortsatt her og nå, også i nye verk. Og, ikke minst, betydelige verk overskrider alltid den historiske konteksten og retningen vi plasserer dem i. Det er slik de kan tale til oss lenge etter at de ble skapt. Hvis ikke ville Dante, Shakespeare og Goethe, men

også Beckett, Duras, Celan, Vesaas og Hofmo være lukket for oss. Noe av det samme kan man si om Adorno; han tilhører en bestemt tid, men gir også perspektiver som peker ut over den og mot dagens situasjon. I en tid som lenge har vært preget av at vi stadig haster videre og kaster ting på historiens skraphaug uten å undersøke dem nærmere, kan det være nyttig med en ihukommelse av noen av de mulighetene vi har gått glipp av. Adornos tenkning er en av dem.

Sluttnoter

- 1 Min oversettelse
- 2 Min oversettelse
- 3 Mange av hans uttalelser viser seg ved nærmere ettersyn likevel ikke å være så bokstavelig eller absolutt ment. Selv hans negative omtale av jazz, som faller mange tungt for brystet, kan etter Linnebergs syn nyanseres og er ikke så entydig fordømmende som det kan se ut som. Det samme gjelder utsagnet om umuligheten av å skrive poesi etter Auschwitz. Dette kan jeg ikke utdype her.
- 4 Jf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (1974). Norsk oversettelse: *Om avantgarden* (1998)
- 5 Dette er tanker vi gjenfinner hos litteraturviteren og psykoanalytikeren Julia Kristeva i *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987). (Svart sol. *Om depresjon og melankoli*, 1994)
- 6 Hentydning til Becketts romantittel *Comment c'est* fra 1961; *How it is* i engelsk versjon.
- 7 Min oversettelse. Essayet finnes på norsk i *Notar til litteraturen* (1992)
- 8 Karl Kraus (1874-1936) var en kjent østerriksk forfatter og journalist i mellomkrigstiden.
- 9 Se essayet «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet» (Benjamin 2014: 360-408)
- 10 Det er heller ikke slik at dette gjelder all kunst, selv om jeg skriver kunsten i bestemt form. Kunst er mangfoldig og kompleks, og den kan brukes på mange måter (Jf. Rita Felski, *Uses of Literature*, 2008), noe Adorno også tar høyde for når han sier at den er i stadig forandring; vi vet ikke hvor den går, og den kan heller ikke bestemmes ut fra én kategori alene.
- 11 For Benjamin er barneleken en slik modell.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer. 1981a. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften* b.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Th.W. 1981b. "Voraussetzungen". *Gesammelte Schriften* b.11. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Th.W. 1998. *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal
- Benjamin, Walter. 2014. *Skrifter i utvalg I&II*. Overs. Arild Linneberg m.fl. Oslo: Vidarforlaget
- Benjamin, Walter. 2017. *Passasjeverket I&II*. Overs. Arild Linneberg og Janne Sund. Oslo: Vidarforlaget
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal
- Linneberg, Arild. 1991. "Theodor W. Adorno som CIA-agent – en torso om dialektikk og retorikk", *Kultur og barbari: essays om kunst og samfunnsvitenskap*. Red. Dag Østerberg. Oslo: Brutus Østlings Forlag

Jorunn Valle

Monumentet



Yngvild Lund

I sommer besøkte jeg Sibeliusmonumentet,
dette tjuefire tonn tunge minnesmerket,
laget i blankt stål,
sveist sammen av hundrevis av hule rør,
som et gedigent, bølgende kirkeorgel

Jeg la meg ned på steinhellen under det
og så opp på de drivende, hvite skyene mellom de klare rørpipene
lyttet til vindens sus gjennom rørene, som laget ekko og melodier -
var det Finlandia
eller Valse Triste?
Da jeg snudde meg på siden, kunne jeg se profilrelieffet av komponisten;
Jean Sibelius -
skuende utover landskapet,
som om han hele tiden passet på at vinden laget de rette melodiene
i hans monument

Jeg kikket igjen opp på den høye himmelen
Så lukket jeg øynene for bedre å kunne lytte til de ulike tonene,
og la tankene fly

Plutselig smalt det
En blåmeis hadde kollidert med det harde, blanke stålet
og lå livløs på den varme steinhellen

Hans Marius Hansteen

Sanningas tidskjerne

Georg Johannesen
og metafysikken



Daniel Edénholm

Seinast sidan den 6. august 1945 har politikken hatt metafysiske dimensjonar. Det er på tide å gjenoppdaga metafysikkens politiske dimensjon. – Det er ingen grunn til å nytta store ord i omtalen av Georg Johannesen. Verket taler for seg sjølv, klårt og tydeleg gåtefullt, og påkallar dermed svar, kommentar og utlegning. Den som spør kva som står på spel i lesinga av det, kan vanskeleg unngå dei store orda. Godt då, at ein har lært å drøfta spørsmål som er for store, som om det ein snakkar om var bøker eller bilete.

I
Av yrke var Georg Johannesen norsklærer på norsklærarskulen. Yrkesutøvinga hans var utvidande, han var lærarlærer, det vil seia filosof. Filosofi og retorikk er to sider av same sak: Grunnleggjande og vidaregåande morsmålsopplæring, det vil seia didaktikk, som «lærer å lære», det vil seia å lesa, skriva, snakka, lytta, med andre ord: Å tenkja. Med hans eigne ord: «Norsk og filosofi er det samme – dersom norsk er vårt morsmål.»¹ Skriftene til Georg Johannesen er, som lærargjeringa hans, av det sokratiske slaget: Han hadde den autoriteten som skal til for å greia seg utan apell til andre autoritetar enn den tenkjeevna eleven eller lesaren sjølv har. Den sette han til gjengjeld store krav til. Kjernepunktet formulert på tre måtar (etter fallande stilnivå): 1. *Sapere aude!* (Våg å vera klok). 2. Ha mot til å nytta deg av din eigen forstand utan frmand leiing. 3. Skjerp deg!

Sjølvsagt treff Sokrates si skildring av seg sjølv som kleggen, som vil vekkja athenarane, også Georg Johannesen sitt tilhøve til norskingane. Og mange har klagd og klagar framleis Georg Johannesen for villeiing av ungdomen og for å villa innføra framande gudar i landet. Men han nekta å tømme giftbegeret ved friviljug å ta på seg rolla som diktar. Diktarene vert ikkje forvist frå staten, slik Platon ville, det vil seia at det er nettopp det som skjer: Diktinga vert lukka inne i litteraturen og dermed utelukka frå politikken. Ytringsfridom tyder at ein kan seia kva som helst så lenge det ikkje betyr noko. Georg Johannesen siterte gjerne Janis Joplin/Kris Kristofferson: *Freedom's just another word for nothin' left to lose*.

I eit intervju eg gjorde med han i 1990, kommenterte Georg Johannesen framlegget eg gjorde til inndeling av verksemda hans slik: «Dersom du deler GJ inn i tre: 1) forskaren, 2) dikteren og 3) politikaren, omtolkar eg det til inndeling etter tre ulike situasjonar hjå intervjuaren, ikkje hjå GJ.»² – Hjå meg var dette ei inndeling ut frå den retoriske sjangerlæra: Forskaren dømmer om kva som har skjedd, dikteren syner fram det vi er saman om, politikaren kjem med framlegg om kva vi bør gjera. Georg Johannesen høyrde derimot gjenklangen av eit alt for filosofisk skilje mellom den sanne, den skjønne og den gode GJ. Sidan har eg tenkt at eit gjennomgåande trekk ved både tekstene og lærargjeringa hans er ei teoretisk og praktisk motvilje mot å

skilja spørsmål om sanning, form og moral frå kvarandre. Dét ville vore ei form for filosofisme i praksis.

«Filosofisme er å fjerne empiri og historisk kontekst fra enhver sak, som dermed i et sirkelbevis blir absolutt tautologi (ånd). Filosofi uten APTUM er filosofisme.»³ Filosofens øving i å sjå det prinsipielle i ei sak, vert ei svakheit når ei kvar sak vert eit døme på allmenne prinsipp. Og omvendt: «Retorikk uten filosofi (sannhetskjærlighet) er uten ethos og logos.»⁴ *Aptum* er latin for gresk *kairos*, på norsk *høve*. Situasjonsforståinga er avgjerande. Den sviktar når det historiske framstår som utvendig kontekst for ei alt for filosofisk filosofihistorie. Meir nytte er det i å sjå at filosofien trengst når historiske situasjonar utfordrar forståinga.

«Jordskjelvet i Lisboa var nok til å kurera Voltaire frå teodiseen til Leibniz,» heiter det hjå Adorno, «og den overskodelege, første naturens katastrofe, er for ingenting å rekna mot den andre, samfunnsmessige, som dreg seg unna menneskeleg førestillingsevne, idet den skipar det reelle helvetet av menneskeleg vondskap.»⁵ Situasjonen er eit skørfeste (ei stode utan utveggar, ein apori). Etter katastrofen er evna til metafysikk lamma: Det utenkjelege er eit faktum. Mange veit at Adorno ein gong hevda at det er uråd å skriva dikt etter Auschwitz. Færre har fått med seg at han sjølv modifiserte utsegnar:

Den vedvarande lidinga har liksom mykje rett til uttrykk som den torturerte har til å skrika; difor kan det ha vore galt å seia at det ikkje let seg gjerast å skriva dikt etter Auschwitz. Men det er ikkje galt å stilla det mindre kulturelle spørsmålet, om det enno let seg gjerast å leva etter Auschwitz, om den heilt kan tillata seg det, som tilfel-

digvis unnslett og med rette skulle vore drepen.⁶

Metafysikkens sol er eit svart hol: Det gravitasjonssentret som òg forfattarskapen til Georg Johannesen krinsar om. Det er verd å merka seg at halvparten av dei diktbøkene han gav ut har titlar som siterer klassiske oppfatningar av filosofi: *Ars Moriendi eller de syv døds måter* (1966) og *Ars Vivendi eller de syv levemåter* (1995).

Lenge før ein bibliotekar eller redaktør fann opp ordet, som nemninga for den boka som kom etter fysikken (*meta ta physica*) i skriftene til Aristoteles, var metafysikken knytt til det politiske, nærare bestemt til den historiske konteksten for det som vert kalla overgangen frå mytos til logos, det vil seia til den greske tragedien. Tragedien var ikkje ei teaterframsyning for eit publikum. Dei som var til stades ved framføringane var deltakarar i eit ritual som typisk feira bystatens mytiske opphav. Den symbolske einskapen som slik vart skapt, var synleg for eit blikk utanfrå, nemleg for den sendemannen annanstads frå som vart kalla theoros – skodar eller tilskodar – og som er opphav til omgrepet teori. Det er innstillinga hans som gjer overgangen frå mytos til logos mogleg: Metafysikken har utgangspunkt i mytologien, det vil seia i utlegninga av myten med omsyn til sanninga i det som utspelar seg for augo til teoretikaren.

Slik bystaten stadfestar einskapen sin gjennom gjentakinga av opphavsmynen, skodar filosofen eit makrokosmos som speglar seg i mikrokosmos. Verdsordninga gjentek seg i ordninga av fellesskapen, og statens ordning i sjela til den einskilte. Oppsummert av Jürgen Habermas: «Teorien går over i livspraksis via sjelens

tilpasning til kosmos' ordnende bevegelser – teorien preger sin form inn på livet, den reflekterer seg i holdningen til den som har underkastet seg dens tukt, i ethos.»⁷ Kunsten å dø og kunsten å leva er to sider av same sak, det som frå gamalt vart rekna som filosofiens eigentlege emne: Læra om det rette livet. Metafisikken dreier seg om dygd og naudsyn. «Å leve er nødvendig, men neppe nok.»⁸ Filosofien høyrer til *paideia*, den greske oppsedinga, på latin *humaniora*, som er komparativsforma av *human*, og tyder 'meir menneskeleg'. Såleis er *studia humaniora* først og sist ikkje eit fagfelt, men ei oppgåve: strevet etter å bli meir menneskeleg. Dei avgjerande spørsmåla er mindre kulturelle enn etiske: Å undersøkje vilkåra for at livformer er moglege, ved å etterspora tilhøvet mellom overleving og livførsle.

II

Den typiske norske filosofen er, som understeikna, lærar ved examen philosophicum. Såleis vert vi løna for mellom anna å overtala sakeslause studentar til å tru at sofistane var nokre luringar ettersom dei dreiv med tvilsam overtalingskunst og det attpåtil mot betaling. Vi veit alle at dette er ei forenkling, men også – om vi les det studentane skriv – at det er dette som festar seg. Standardframstillinga av Platons meiningar gjev inga innsikt, men stadfestar ein moderne fordom: At retorikken ikkje er verd å akta på. Platon sjølv, derimot, tok retorikken på alvor, både i teori og praksis, og er såleis det første motdømet. Som det heiter hjå Cicero: Platon var den største talaran då han kritiserte talarane.

I norsk samanheng var ikkje Georg Johannesen den minste filosofen då han kritiserte filosofane. I tråd med prinsip-

pet om at kritikk = anerkjenning, skjedde det helst med namns nemning, som i merknadene til Hans Skjervheim – under overskrifta «Synonymia Magna» – i *Rhetorica Norvegica*. Georg Johannesen interesserte seg for positivismekritikken ettersom den var på sporet av samanhengane mellom språkbruk, kunnskapsformer og herredøme, men peikte på at Skjervheim låg under for ein alt for filosofisk hang til det allmenne. På sitt beste var Skjervheim «på språkets side mot scientismen», skreiv GJ, og heldt fram: «Men som de fleste kantianere har han uendelige mengder av god tid. FILOSOFISME = Evig Voss 1944. Psykologisme = biologisme = objektivisme = positivisme = faktisisme. Osv. Osv. HS driv ikkje seminarisme, men filosofisme. Han er alltid på same tidlause seminar med Vossakorv.»⁹

Det er ei form for platonisme som spøkjer i bakgrunnen der den moderne filosofien dreier seg om det prinsipielle: Det som går att, er tanken om at det sanne er det evige – ettersom det varige er betre og meir verkeleg enn det flyktige. Georg Johannesen var ikkje motstandar av filosofien, men han held på ein annan tradisjon, ein motstraum: Heraklit heller enn Parmenides. Protagoras og Gorgias heller enn Platon. Vico heller enn Descartes. «Klassisk retorikk godtek berre eit a verbo genreomgrep: Tre moglege verbaltider og tre moglege kommunikasjonssituasjonar gjev tre moglege tallegrar: 1) juridisk tale, retta mot fortida, 2) epideiktisk tale, retta mot notida, 3) deliberativ tale, retta mot framtida. Genrer er talemåtar, ikkje former. Dei er funksjonar, ikkje substansar.»¹⁰

Då Georg Johannesen sa dette til meg, heldt vi oss innafor det han stundom omtalte som den fjerde sjangeren:

Undersøkinga av vilkåra for talen – den allmenne språkbrukslæra, som heller ikkje er ein substans, men ein funksjon av den situasjonen som på gresk heitte *schole*, fritid, og som er opphavet til ordet skule. Øving i grammatikk, retorikk og dialektikk, altså i kunsten å tala rett, godt og sant, kan gje grunnlag for vidaregåande opplæring, om og når situasjonen ligg til rettes for å spørja om kva ein situasjon er, og kva som kan vera høvelege svar på situasjonens krav. Dette er også essayistikkens funksjon: «Essayet er et fritidsundervisningstilbud med en oppdiktet aristokrat som avsender. Essayets diskursive bruddstil gir en romlig fiksjon, en interiørsituasjon i en salong eller i et oppdiktet rettslokale i pausen mellom avgjørelser av reell betydning.»¹¹

Det er ikkje berre innhaldet i dei førestillingane vi gjer oss om sanninga som er historisk foranderlege, men også forma: Førestillinga om at det uforanderlege er eit vesenstrekk ved sanninga som såvoren. Sanning er å seia om det som er at det er og om det som ikkje er at det ikkje er, skal Aristoteles ha sagt. I så fall kan vi seia at spørsmålet etter sanninga handlar om den språklege artikulasjonen av det verande, og tale er eit tidsleg fenomen. Nokon seier noko om noko til nokon, men kva det vil seia å tale, kan ein ikkje seia noko om uavhengig av tid og stad. Tid og rom er ikkje berre vilkår for at åskodinga er mogleg, men òg for all språkbruk.

Sanninga har ei tidskerne, heiter det fleire stader hjå Adorno. For å skjønna kva det kan tyda, kan vi sjå på kva Georg Johannesen skriv om hermeneutikk i *Rhetorica Norvegica*, under overskrifta «Lyttekunsten»:

Bibelen har fire – 4 – MENINGSPLAN.

Døme: JERUSALEM.

HISTORIA: En by, historisk-geografisk mening.

ALLEGORIA: KIRKEN, en kjempende kirke, åndelig mening.

TROPOLOGIA: SJELEN, moralsk betydning, den troende sjel.

ANAGOGIA: HIMMELEN, Gudsrikets komme, seirende KIRKE.¹²

Som det òg har vore sagt: Historia fortel kva som har skjedd, allegorien fortel kva du skal tru, tropologien fortel kva du skal gjera, og anagogien kvar du skal åt. Kunsten å lytta eller lesa på fire plan gjev tilgang til fire aspekt av tilhøvet mellom sanning og tid. Å tala sant er for det første å artikulera det som er tilfelle, å gjera bruk av språkets evne til å halda fast ved det som har skjedd og slik gjera fortida nærverande. For det andre dreier det seg om kva det har å seia at vi veit at dette er tilfelle, altså kva det tyder for den forståinga av verda vi kan danna oss etterpå. For det tredje handlar dét å tala sant om å artikulera ei riktig sjølvforståing, om på grunnlag av det vi veit å kunne svara på spørsmål om kva som no er på tide. For det fjerde: Denne situasjonsforståinga artikulerer ei oppfatning av framtida, ut over ditt eige liv.

III

Om du i staden for Jerusalem i sitatet set inn Auschwitz eller Hiroshima, kjem ein historiefilosofi til synes, som òg er ei øving i metafysisk meditasjon. *Historia*: Industriell masseutrydding er bestemt mogleg. *Allegoria*: Vi lever under det utsette despoti. «Fred med rett til førstegangsbruk av atomvåpen er den utsatte terrors flate struktur og styringsform.»¹³ *Tropologia*: At ingenting kan gjera opp for det som har skjedd, gjer ansvaret til

dei overlevande desto større. Den som veit dette, må «gå til en gjerning / som er nyttig og forgjeves / eller bare forgjeves / men som er stor nok til / den kraft som er en arv».¹⁴ Å hugsa er den eigentlege moral. *Anagogia*: Å frykta døden er i dag å frykta det som er verre enn døden.¹⁵ Verre enn døden er døden før døden (leiren) eller den døden som gjer eit framhald uråd (bomba).

Mellom diktning og filosofi er det ein djup slektskap. I tråd med Georg Johannesens «Opplysninger» til vekedagane i *Ars vivendi*, kan dei seiast å vera verksemdar som høyrer laurdagen til: «Lørdag er vaske- og sovedag i grav eller seng, med besøk i dødelandet, syner og mareritt før soloppgang. Lørdag er

den aktuelle situasjonen (diktets kairos) som varig kritisk tilstand mellom fredagens to Venus-ikoner og den klassiske hviledagens lære om sinnsro (ataraxia) og selvomsorg. / Søndag er en tenkt oppstandelse til et nytt liv i frihet fra gudsfrykt og krigsangst, en ukentlig overgang til en intertekst av sitater og allusjoner.»¹⁶

Såleis er det både høveleg og høvisk at det som her er skrive først vart framført på ein laurdag, nærare bestemt på pinseaftan 2009, under Georg Johannesen-seminaret i Menighetshuset, Kirkegaten 1 i Risør. Då som no gjeld det å halda fast på ein vedvarande kritisk tilstand, ei tenking som er solidarisk med metafysikken i augneblinken for dens fall.

Sluttnoter

- 1 Om den norske skrivemåten, 1981, s 192.
- 2 «Skiljet mellom forskar og diktar er skapt av ein dum forskar», i Gjerdåker/Skarheim (red.) *Samtaler på universitetet. 19 faglige møter mellom lærer og student*. Oslo, Universitetsforlaget, 1991, s 69
- 3 *Rhetorica Norvegica*, 1987, s 276.
- 4 *Retorikkens tre ansikter*, 1992, s 65
- 5 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik* [1966], Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992, s 354, omsett her.
- 6 Op.cit. s 355.
- 7 «Erkjennelse og interesse» [1965], i Habermas: *Vitenskap som ideologi*, oversatt av Thomas Krogh og Helge Vold. Oslo, Gyldendal 1969, s 3f.
- 8 *Ars Moriendi*, venteuke, lørdag.
- 9 *Rhetorica Norvegica*, 1987, s. 276.
- 10 «Skiljet mellom forskar og diktar er skapt av ein dum forskar», i Gjerdåker/Skarheim (red.) sst.
- 11 «Litt om essayet» [1978] i: *Moralske tekster*, 1994, s 60.
- 12 Georg Johannesen: *Rhetorica Norvegica*, 1987, s 159.
- 13 *Ars vivendi*. «Opplysninger» (fredag)
- 14 «Prolog til en utstilling», *Nye dikt*.
- 15 Adorno, *Negative Dialektik*, s 364.
- 16 *Ars vivendi*, «Opplysninger» (lørdag/søndag)



Yngvild Lund

Bransjespørsmål

Etisk sjekkliste for sakprosa ble laget av en arbeidsgruppe satt ned av Norsk Faglitterær Forfatter- og Oversetterforening i juni 2019. Sjekklista er et sett åpne spørsmål om etikk som skal hjelpe forfatteren under skriveprosessen. Den ble lansert 25. februar 2020, og kan leses på <https://nffo.no/formidling/etisk-sjekkliste>.

Bøygen har spurt aktører i litteraturbransjen:

1. Trenger vi en etisk sjekkliste for sakprosa? Hvorfor eller hvorfor ikke?
2. Hvilke implikasjoner tror du den nye etiske sjekklista fra Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening får for det litterære feltet i Norge?

Ei etisk sjekkliste vil
påverke sakprosaen.

Kva om ho verkar *for*
godt?



Foto: Tove K. Breistein

Når forskarar i framtida skal karakterisere mediebildet i vår tid, vil dei neppe ty til ord som «ettertanke», «nyansering» og «generøsitet». Det offentlege ordsiftet er prega av skarpe karakteristikkar der vi kan lese at nokon «hyllar», «rasar mot», «slaktar», ja endåtil «hudflettar» nokon andre. I skrivande stund er dronning Margrethe nett blitt slakta av danskane. Dette har naturlegvis med klikk-logikk å gjere, der kvass og emosjonell retorikk er nødvendig for å slå gjennom.

Denne logikken breier seg frå media og kommentarfelt og inn i sakprosaen.

Sakprosaen i vår tid bør vere kontroversiell, og også helst «personleg». Sakprosaforfattaren blir gjerne oppmoda til å skrive seg sjølv inn i boka, og til å knyte historia si opp mot enkeltaktørar. Spissing, markante konfliktliner og personleggjering er ein tydeleg tendens. Fleire utgivingar enn tidlegare søker seg mot yttergrensene av det akseptable og lovlege. Dette skaper debatt, noko som kan vere bra. Dessverre når debattane i ettertid av kontroversielle utgivingar sjeldan eit nivå som er klargjerande.

Den etiske sjekklista vil vere med på å heve nivået både på kritiske spørsmål og på svara frå forfattarar og forlag. Eit gode, heilt klart. Som kritikar kjenner eg også rein glede ved første punkt, der forlag og forfattar blir utfordra til å tenkje gjennom spørsmål av typen: Kvifor gir vi ut denne boka, eigentleg? Det går an å ønske seg meir kraftfulle rundar internt i forlaga på nett det spørsmålet. Punkt 5, «Sitat og kjeldetilvisingar», tek opp slikt som alle forlag bør ha styr på etter kvart, men det kan aldri skade å ha det med på sjekklista, likevel.

Så langt, så godt.

Men kor mykje må folk tole?

Punkt 2 inneber ein risiko. Der skal forfattar og forlag tenkje gjennom korleis omtalte personar og deira pårørande vil reagere. Det er grunn til å tru at både den eine og den andre kan bli lei seg, sårar og vonbroten i møte med kritiske synsmåtar.

Det er ikkje krystallklart kvar grensa går mellom sårar kjensler på den eine sida, og regelrett krenking som ein ikkje skal finne seg i på den andre.

Kven som har makt og må finne seg i ting, og kven som er offer er heller ikkje hogd i stein.

I konkrete tilfelle blir det konfliktar her. På den eine sida har du har fridommen til noko, nemleg fridommen til å ytre seg. På den andre har du fridommen frå noko: Folk skal ha fridom frå krenking av privatlivets fred, likeeins frå krenking på grunn av etnisitet, religion eller seksuell legning.

Slik er det allereie, dette er nedfelt både i norsk lov og i internasjonale menneske-

rettar. Fridommen til og fridommen frå må vegast opp mot kvarandre.

Risikoen ved eit slikt punkt er at forlag og forfattarar legg band på seg for ikkje å bli skulda for krenkingar. Dei senkar takhøgda for å vere på den sikre sida.

Det er lett å hevde seg krenka og definere seg som eit offer når det røyner på. Blir det lettare med desse retningslinjene? Blir det *for* lett?

Hald fiksjonen utanfor!

Punkt 4, med den litt tørre tittelen «Form, språk og verkemiddel» inneheld nokon heilt sentrale sjekkpunkt. Mange sakprosaforfattarar i vår tid brukar skjønnlitterære verkemiddel og det kan vere vel og bra, om ein berre ikkje kjem på gli når det gjeld forholdet mellom fakta og fiksjon.

I vår tid med *fake news*, alternative sanningar og kreative konspirasjonar er det særst viktig at det går an å lite på at innhaldet i boka er henta inn etter metodar det går an å gjere greie for. Innan skjønnlitteraturen gjeld andre reglar. Fiksjonen har alltid element av fakta i seg på eitt eller anna nivå. Å blande fakta inn i fiksjonen er noko grunnleggjande anna enn å blande fiksjon inn i faktastoffet. Det siste skal ein vakte seg vel for. Det som heiter dikting i fiksjonen blir fort løgn i sakprosaen.

Oppsummert

Sjekkklista er god, ho stiller dei viktige spørsmåla. Vidare snakkar vi om ei sjekkkliste. Altså noko anna enn Ver varsam-plakaten som media er forplikta på. Det er bra.

På sitt beste kan lista føre til ein betre debatt internt i forlaget, i kontakten mellom forlag og forfattar og sist, men ikkje minst, i det offentlege rommet.

Lista vil ikkje løyse problem. I møtet mellom sjekkklista og den spesifikke boka vil det dukke opp diskusjonar. Kven er «maktpersonar», kva har «offentleg interesse»? Slik må det vere og slik bør det vere.

Det einaste som uroar meg, er punkt 2. Ikkje fordi eg elsker grafising og speulasjonar, men fordi «krenking» har blitt ein term som viser seg å kunne stoppe både ordskifte og publikasjonar. Forfattarar og forlag må ikkje vike unna for det viktige ubehaget.



Lese bok, Sara Frammarsvik Andersen

Ingrid Wergeland



Foto: Matthis Kleeb Solheim

Trenger vi en etisk sjekkliste for sakprosa? Hvorfor eller hvorfor ikke?

Et argument for en slik sjekkliste har vært at forlagene i for stor grad har bedrevet «etisk føleri» og basert seg på «ryggmarksreflekser»¹ Mange har sammenlignet behovet for en slik liste med Vær varsom-plakaten innen media. Vesensforskjellen er at eventuelle brudd på Vær varsom-plakaten behandles og håndteres i Pressens Faglige Utvalg, mens det ikke foreligger noe tilsvarende håndhevingsorgan for denne lista. Slik sett er den etiske sjekklista mer en veiledende tekst, en slags «skikk og bruk» for redaktører og forlag.

I utgangspunktet var jeg skeptisk til en slik liste. Først: Spennet mellom etisk anerkjente bøker vil alltid være ubeskrivelig stort: fra en ekstremt injurierende utleverende og ensidige skildringer trykket på eget forlag, til en knusktørr, adjektivløs fagbok i den andre enden. All den tid det er trykkefrihet i landet, vil sjekklisten ha svært få konsekvenser for det etiske nivået på sakprosaen. Derrest: dommen over kvaliteten på en bok felles i anmelderiet. I den mottagelsen felles også etiske dommer. Det har alltid vært gyldig, lenge før en slik sjekkliste ble påtenkt.

Når lista nå foreligger, er det ikke annet å si enn at den ser grei ut. Den er ukontroversiell og veiledende. Strengt tatt minner den mer om et godt kapittel i en bok som kunne hett «The noble art of sakprosaforleggeri». Og det er det jo ikke så dumt at folk kan kunne lese og bli opplært i.

Hvilke implikasjoner tror du den nye etiske sjekklista fra Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening får for det litterære feltet i Norge?

Hvis en redaktør er ukomfortabel med etiske aspekter ved en utgivelse, trenger hen ikke å finne det begrunnet i en slik liste: såpass velartikulerte er redaktører fra før av. Om så en redaktør har ønske om å gi ut en bok som strider med sjekklistas punkter, vil det uansett først være forlagets jurister som kommer til å stoppe en slik utgivelse, men da kun om det foreligger en juridisk begrunnelse, heller enn sjekklista. Jeg kan heller ikke se for meg at kritikere kommer til å sitte med sjekklista for å kontrollere underveis i lesingen, og bruke det i sin anmeldelse. Jeg tror altså ikke sjekklista får noen konsekvenser for utgivelser framover.

Sluttnoter

1 Hevdet av Simen Sætre, Prosa nr. 6/2018.

Johan Tønnesson

Ikke mere snikk-snakk.
Sakprosa-etikk, takk!



Foto: UIO

Med denne vrien på et gammelt slagord for Bjellands fiske-hermetikk, toner jeg straks flagg:

Ja, vi trenger vi en etisk sjekkliste for sakprosa. Men en slik liste kan lett forfalle til uforpliktende snikk-snakk. Forfatterne av den sjekklista som ble lagt fram i vinter hadde et sterkt bundet mandat fra Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFFO) i retning av det uforpliktende:

Vi vil understreke at det ikke er snakk om å lage et strengt sett med regler, men en liste med åpne spørsmål. [...] arbeidsgruppen skal ikke lage en Vær Varsom-plakat for sakprosa¹

Men innenfor denne løse rammen er sjekklista blitt god og poengtert. Der slås det med det samme fast at:

Sakprosaforfattere skriver om virkeligheten, om hendelser som har funnet sted, og om mennesker som lever eller har levd. Forfatterne gir implisitt et løfte om at teksten handler om noe som faktisk har skjedd, og inngår på den måten en kontrakt med leserne.

Dermed gis det ingen konsesjoner til dem som måtte mene at virkeligheten ikke finnes eller at den er umulig å beskrive slik at forfatteren kun har «virkelighetseffekter» til rådighet. Nå kan det innvendes at også en filosof som i en sakprosabok utvikler en idé, for eksempel om det guddommelige, verken skriver om virkelighet, hendelser eller mennesker. Men en slik innvending er lite relevant. Det striden står om i etikk-debatten er hvordan folk og hendelser omtales og hvordan bruken av muntlige og skriftlige kilder dokumenteres.

Mitt viktigste engasjement gjelder det siste, selv om hensynet til personvern også er svært viktig. Her er sju punkter fra sjekklista:

- Hvordan er det redegjort for hva som er sitater og omskrevne sitater hentet fra andre?
- Er mengden sitater av rimelig omfang, slik at boken fremstår som et selvstendig verk?
- Hvordan har forfatter og forlag ivaretatt rettighetene til andres stoff som boken bygger på?
- Finnes det formuleringer uten anførselstegn i teksten som også finnes i andre verk?
- Er organiseringen av stoffet originalt for fremstillingen, eller finnes den også i andres verk?

- *Er andres verk kreditert i henhold til «god skikk»?*
- Fremgår det klart hva som er forfatterens egne funn, og hva som er andres oppdagelser?

Dette er svært gode spørsmål å stille til en sakprosabok, og de samsvarer godt med den juridisk og etisk funderte utredninga *God skikk* fra 2006, som fulgte i kjølvannet av skandalen rundt bruken av kilder og litteratur i Gyldendals fembinds-verk *Historien om Norge*. Når jeg har satt det nest siste punktet i kursiv, er det fordi et negativt svar på dette spørsmålet vil gjøre utgivelsen ulovlig: «God skikk» er selve nøkkelbegrepet i Åndsverksloven. Dermed beveger vi oss fra det uforpliktende til det mer håndfast juridiske. Men hva innebærer det skjønnsmessige begrepet «god skikk»? Det ligger faktisk i svarene på de øvrige seks spørsmålene. De som skrev sjekklista hadde fått i oppdrag å stille «åpne spørsmål», men her er spørsmålene – prisverdig nok – ikke åpne i den forstand at det ene svaret kan være like gyldig som det andre.

Jeg vil gjerne ta feil

Bøygen har også bedt meg svare på spørsmålet «Hvilke implikasjoner tror du den nye etiske sjekklista fra Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening får for det litterære feltet i Norge?». Det har med rette blitt hevdet at den nevnte utredninga fra 2006, som endte opp med en rekke «anbefalinger», har støvet ned i de fleste forlag og forfatterhuler. I en fersk artikkel i NFFOs tidsskrift *Prosa* (nr. 2/2020) stiller Eirik Stokke seg sterkt tvilende til om en sjekkliste er nok. På bakgrunn av egen erfaring med å ha kritisert en bok for å være plagiat, skriver han at det er «grunn til å sette spørsmålstegn ved hvorvidt oppfordringer til god skikk er nok til å stoppe hensynsløse aktører. Det trengs et tydelig regelverk, og et organ til å håndheve det». Jeg tror, trolig i likhet med Stokke, at sjekklista ikke vil bety mye. Men jeg vil gjerne ta feil. For det første finnes det mange skikkelige forlagsfolk som nå har fått et felles dokument å referere til når nye utgivelser blir diskutert. For det andre finnes det dyktige kritikere som her har fått et ekstra verktøy å bruke for å gå bøker etter i sømmene. Men det finnes opplagt «hensynsløse aktører» i mange ledd av det litterære kretsløpet som bryr seg lite om etikken.

At det ble en sjekkliste og ikke et regelverk inspirert av pressens «vær varsom-plakat», skyldtes en sterk motstand gjennom mange år, både i forlagsverdenen og blant toneangivende forfattere. De frykter at et regelverk vil gi færre spennende utgivelser og at ytringsfriheten vil bli svekket. Den fremragende forfatteren Ivo de Figueiredo har hevdet at viss typer sakprosa «kan påberope seg den samme litterære friheten som tradisjonelt tilskrives skjønnlitteraturen»². Frank Rossavik, en sterkt liberal sjel som i likhet med Figueiredo er Brageprisvinner innen sakprosa-klassen, har en helt annen tilnærming. Han har i flere omganger etterlyst retningslinjer som kan gi sakprosaforfatteren noen rammer å dyrke sin forfatterfrihet innenfor.

Ett av Figueiredos argumenter er at den felles offentligheten sørger for å rydde opp når forfattere og forlag begår etiske overtramp. Dette kan virke naivt, for når en bok er utgitt, er ofte skaden skjedd. Likevel mener jeg det er her håpet ligger hos oss som ønsker at sjekklista skal få varig virkning: Hvis litteraturkritikere og oppmerksomme

samfunnsdebattanter slår ned på etiske overtramp, vil det skjerpe årvåkenheten hos dem som skriver og utgir bøkene.

Å bevege seg i utkanten av etiske normer framstilles stundom som modig og dristig. I visse tilfeller kan det nok være slik. Men når det gjelder dokumentasjon av kilder og litteratur, kan motivet være det motsatte: latskap. Den svenske sakprosaforfatteren Maja Hagerman presenterte for noen år siden sin arbeidsform på et forfattermøte (jeg er selv for lat til å sjekke dette med kilden). Hun fortalte at den hardeste jobben med en bok, som ofte kunne kreve et halvt års innsats, var sammenstillinga av fotnoter, kildehenvisninger, stikkordsliste og litteraturliste. Alle skribenter kjenner fristelsen til å ta lett på dette arbeidet (slik jeg nettopp demonstrerte i min selvironiske parentes).

Så lenge sakprosa-Norge nøyer seg med en etisk sjekkliste, må vi sette vår lit til underbetalte kritikeres årvåkenhet i kombinasjon med fattige forfatters og bunnlinjebekymrede forleggeres høye moral og bekjempelse av egen latskap. For å vende tilbake til tittelens fiske-inspirerte opphav: Det er håp i hangandes snøre.

Sluttnoter

- 1 Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening (NFFO) 2020: Etisk sjekkliste for sakprosa. (Utarbeidet av Anne Bitsch, Marianne Egeland, Jon Gangdal, Trygve Aas Olsen og Bjørn Olav Jahr – med Kristine Isaksen som sekretær. Lastet ned 14.4.2020: <https://nffo.no/attachments/a6c7335e2817f9d8361763b7425cd3d8a110717f/184-20200224104351226411.pdf>
- 2 Ivo de Figueiredo 2013: Profesjonene og den frie litteraturen. Trenger vi en etisk regulering av den norske bokheimen? Morgenbladet 27.9.13. Lastet ned 14.4.2020: https://morgenbladet.no/ideer/2013/profesjonene_og_den_frie_litteraturen

Per Buvik

Filosofi? Litteratur? Galskap?

Om Georges Bataille



Yngvild Lund

Georges Bataille (1897-1962) sprenger de fleste genre- og faggrenser og er for mange en forvirrende intellektuell skikkelse. Noen betrakter ham som filosof, mens han for andre primært er en særegen form for dikter. Samtidig blir han stadig oftere referert til og sitert av litteraturforskere og kunsthistorikere og innenfor disipliner som religionsvitenskap, teologi, antropologi, sosiologi, økonomi og psykologi. Kommentarlitteraturen om Bataille, i form av artikler, essays, bøker og avhandlinger, er overveldende.

Selv kalte han seg både helgen, mystiker og gal. En provokasjon, selvsagt, men om vi ser disse karakteristikkene i sin rette kontekst,¹ gir de mer mening. Sartre kalte for øvrig i en berømt artikkel Bataille «En ny mystiker».² For den eksistensialistiske filosofen lå det i dette en klar avvisning. Senere har blant andre Habermas stilt seg sterkt kritisk til Batailles tenkning.³ Det både Sartre og Habermas særlig har problemer med, er hans fornuftskritikk – som derimot ble hilst velkommen av størrelser som Roland Barthes, Jean Baudrillard, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault og Julia Kristeva.

Det jeg her er mest opptatt av, er den betydningen litteraturen har i Batailles store forfatterskap,⁴ både teoretisk og praktisk. Også i denne sammenhengen spiller hans hovedbegrep *transgression*, «overskridelse», en viktig rolle. Bataille belyser det særlig klart i forbindelse med seksualitet, så det vil jeg først gå litt inn på.

Seksualitet og overskridelse

Det er mange syn på hva som utgjør menneskets egenart. Språket og tenkevnen, sier noen. Arbeidet, sier andre. Latteren, mener atter andre. Det finnes også dem som holder en knapp på den utpekulerte grusomhet. Alt dette skriver Bataille om. Hans oppfatning er likevel at det aller mest grunnleggende er *grensen* (*la limite*) og forbudet (*l'interdit*). Begge deler mener han definerer mennesket fundamentalt og universelt, på tvers av historiske endringer. Innholdet i forbudene varierer, og grensene forflytter seg, men forbud og grenser vil uansett bestandig regulere ethvert menneskelig fellesskap.

Når Bataille er så opptatt av seksualiteten, er det fordi den klarest og mest eksemplarisk demonstrerer at et menneskes liv alltid er underlagt en bestemt orden, hinsides den eller den gitte moral, og uavhengig av individuelle praksiser og hemninger eller fravær av hemninger. Mange innbiller seg at det moderne menneske er seksuelt frigjort, hvilket skulle bety fritt i sin seksuelle utfoldelse. Men hele forestillingen om det frie menneske er for Bataille en mystifikasjon. Den menneskelige seksualiteten, *erotikken*, overskrider den biologiske naturen den er forankret i, og svært ofte også de moralske normene som vil styre den. Men det innebærer på ingen måte en opphevelse verken av naturen eller av normene.

Bataille er ingen militant tenker, slik Foucault kan være, men de er helt enige

om at det særlig fra 1700-tallet av har pågått en kamp om seksualiteten, eller den rette forståelsen av den, og særlig om skillelinjene mellom «normal» og «unormal» og «sunn» og «usunn» seksualitet. Bataille er klart på parti med den «unormale» og «usunne» seksualiteten, det vil si de ofte bisarre besettelsene som den dominerende fornuft aldri får bukt med, hvor streng den moralske og medisinske reguleringen enn er. For jo sterkere kravet om å respektere normene er, desto større blir lysten til å bryte dem. Å bryte seksuelle normer er imidlertid ikke det samme som å oppheve dem. De settes ut av spill i ekstasens lykkerus, men ingen får likevel varig adgang til en overmenneskelig tilværelse uten grensesetting på den andre siden av menneskets til vanlig begrensede liv. Hvor herlig seksualitetens lykke enn kan være, kan den aldri være permanent, og den avskaffer heller aldri *bevisstheten* om at det bestandig finnes en grense – som enten kan respekteres eller overskrides.

Overskridelsen er altså ikke en bevegelse fra negativitet til positivitet; det er en intransitiv og med nødvendighet gjentakende bevegelse; det er ikke en erfaring av et innhold og slett ikke av en tilstand, men nettopp av grensen som menneskets ontologiske vilkår. Foucault sier i en berømt artikkel om Bataille, «*Préface à la transgression*»,⁵ at overskridelsen ikke forholder seg til den grensen som overskrides slik svart forholder seg til hvitt eller det forbudte til det tillatte. Overskridelsen fører ingen steder hen; det er en erfaring som ikke stiller noe definerbart opp mot noe annet. Ingenting er positivt gitt i overskridelsens bevegelse. Om overskridelsen bekrefter noe, er det selve det faktum at menneskets væren er begrenset. Den bekrefter altså ikke

at det finnes en lykkelig tilstand på den andre siden av grensen. Lykken ligger i selve den overskridende bevegelsen, som rommer to avgjørende momenter: først, i opphisselsen, en intens, om enn for mange diffus, bevissthet om den grensen som overskrides, og om at den overskrides; så, i ekstasen, følelsen av å bli utslettet – i *la petite mort*, den lille død, som orgasmen av og til kalles på fransk.

Det er selvfølgelig ikke bare seksualiteten som omgis av tabuer, forbud og grenser i et menneskes liv. Det gjelder like mye alt som har med døden å gjøre, og ved nærmere analyse alt som truer det siviliserte menneskes verdighet som sivilisert, alt som truer sivilisasjonens fornuftsbaserte, men til syvende og sist skjøre, organisering, med arbeidet i sentrum. Alle vet, føler eller aner at det finnes noe hinsides vår begrensede, og begrensende, orden. Noen tror til og med at de virkelig kan skape (seg) en utopisk tilværelse hinsides den etablerte orden. Men forsøkene på å komme dit er som regel enten komiske, patetiske eller tragiske. Og verken revolusjonære idealister, mistilpassede utopister, kroniske kriminelle eller rusavhengige vil finne noen fortrøstning hos Bataille. Forbudene eksisterer like fullt for å bli overskredet, for blir de ikke det, kan de ikke erfares som forbud. Overskridelsen bekrefter dermed forbudet, som på sin side er et nødvendig vilkår for overskridelsen. Uten forbud, ingen overskridelse. Og uten bevissthet om det forbudet som settes ut av spill i overskridelsens forbigående bevegelse, ingen lykke eller lykkefølelse, som imidlertid ikke kan være varig.

Poesien som språklig flukt eller språklig overskridelse

Bataille tenker den uløselige relasjonen

mellom grense, forbud og overskridelse også i forbindelse med sitt eget medium: det skriftlige språket. Men han kan selv sagt ikke nøye seg med å tenke språket; han må også *bruke* det. Og det skulle allerede være klart hvorfor han aldri plasserte seg entydig i noen bestemt litterær bås, verken som filosof, poet, forsker eller romanforfatter. Hvorfor tok han ikke skrittet fullt ut og ble poet, har noen spurt, og dermed sagt at de oppfatter hans ofte ekstatiske og kryptiske, og på samme tid billedrike og tunge, uttrykksmåte som poetisk, samtidig som de vel sikter til at Bataille også skrev dikt. Poesiens, eller i hvert fall en viss lyrisk poesis, problem for Bataille er at den ikke er overskridelse, men idealisering av drømmens alternative språk og innhold. Her tenker han blant annet på deler av André Bretons og de øvrige surrealistenes poesi.⁶ Den surrealistiske poesis problem er i hans øyne at den på harmoniserende vis ønsker å oppheve menneskelivets uunngåelige grense og menneskets like uunngåelige trang til å overskride denne grensen (som altså overskridelsen ikke opphever, men *bekrefter* som grense).

La Haine de la poésie er tittelen på en tekst Bataille publiserte i 1947. Det er en tvetydig tittel, som enten betyr «Hatet til poesien» eller «Poesiens hat». Denne siste oversettelsen er nok den mest nærliggende, men det beste er å bevare tittelens dobbelthet. Bataille selv innså også at den var uklar, og endret den derfor til *L'Impossible*, «Det umulige». I et eget forord publisert i 1962, det året han døde, skriver han «at den sanne poesi var tilgjengelig for hatet alene», og at «[p]oesien hadde kraft utelukkende gjennom opprørets voldsomhet». Så legger han til at «poesien oppnår denne voldsomheten bare ved å mane frem det umulige».⁷

Bataille er likevel uten illusjoner angående hvordan hans nye tittel vil bli oppfattet, for i setningen etter det siste sitatet skriver han: «Sant nok, denne andre tittelen er langt fra å være klarere [enn den første].»

Diktere som Baudelaire og Rimbaud hadde bestandig opptatt Bataille, mens han aldri hadde kunnet fordra «*la belle poésie*», den skjønnne poesi, «lyrismen», den pompøse og frasefylte lyrikk.⁸ Når han ender med å fordømme Bretons surrealistiske diktning, er det fordi han oppfatter den som en variant av «lyrisme». Batailles syn kan selvsagt diskuteres, men vi må ta den til etterretning. Det Breton i hans øyne har pretensjoner om å skape, er noe han for egen del avviser på det skarpeste, nemlig et «nytt språk», et språk som ikke bare bryter med det vanlige, men *negerer* det. Breton vil forkanse seg i drømmen, i det hinsidige, mens det for Bataille ikke finnes noe annet språk enn det vi alle er dømt til å betjene oss av, og ikke noen annen verden enn den vi til vanlig er henvist til; for Bataille finnes det ikke noen hinsidig eksistens, bare en dennesidig. Han aksepterer derfor normalspråkets grense – men for å *overskride* denne grensen, ved så å si å *pervertere* det språket alle kjenner og bruker. Overskridelsens prosjekt står altså konsekvent mot negasjonens. Bataille avviser dadaistenes høylytte og konsekvente «Nei!» som puerilt.

Bataille tar altså avstand fra både de besvergende og skjønnmalende poeter, de protesterende dadaister og de utopiske surrealist, fordi de ikke orker å akseptere sin skjebne og forbli der det uansett er menneskets uavvendelige bestemmelse å være: *i livet; i språket*. I den grad man godtar et skille mellom metafysikk og ontologi, er dadaistene og

surrealistene metafysikerne og Bataille ontologen i denne konflikten. Og når jeg sier «ontolog», mener jeg ikke «realist» i noen kurant betydning av dette ordet. Bataille tar for øvrig flere steder eksplisitt avstand fra «realismen» – til fordel for en *eksessiv skrivemåte*. Og med dette siste uttrykket tenker jeg ikke primært på fragmenter og hele tekster som noen kaller pornografiske, men på det generelt *overspente* og *vanvittige* i hans tekster. Bataille erkjenner og aksepterer virkeligheten som den er, men går samtidig inn i en konfrontasjon med den like til grensen av det utholdelige – en grense, som ifølge den logikken vi nå er fortrolige med, blir bekreftet idet den overskrides.

Poesien som ofring

Bataille var gjennom hele sitt forfatter-skap opptatt av offer-riter. Det som gjør ofring til noe annet enn slakt eller drap, er etter hans oppfatning dens karakter av *overskridelse*. Bevisstheten om at ulike døds- og drapsritualer overskrider en grense, gjør dem til *hellighetshandlinger*, skriver Bataille, som med det mener forbigående opphevelse, altså overskridelse, av et tabu som samtidig fastholdes. Rasjonelt sett er det absurd å ofre friske dyr som kunne mettet sultne munnar. Men mennesket er ikke bare rasjonelt; det er også styrt av et vedvarende behov for å *overskride* rasjonalitetens grenser. Det mest ekstreme uttrykket for dette behovet er rituell ofring av mennesker, og den mest eksemplariske menneskeofringen i vår kultur er korsfestelsen av Kristus, som Bataille stadig vender tilbake til. Et av hans hovedpoeng er at det menneskelige fellesskapet aldri er sterkere enn i frykten og sorgen, i redsel og gråt mer enn i latter og glede.

Poesien kan også være en form for ri-

tuell ofring – av normalspråket. Og det er i den forstand Bataille betrakter poesi som et vesentlig anliggende. Men som jeg alt har vært inne på, har han lite til overs for den poesien som er uten spenningen mellom overskridelse og fastholdelse, og heller bestreber seg på å etablere et varig *alternativt* språklig univers. Å forskanse seg i et kunstig språk-paradis frister i første rekke de lyriske dikterne. Derfor velger Bataille prosaen som sin uttrykksform. Men det dreier seg, som jeg har understreket, om en særegen prosa som *overskrider* normalprosaens mesterdiskurser: vitenskapens, filosofi-ens og romanens.

Også «de mest emosjonelle tilstander»

Å hevde at Bataille overskrider opptrukne genregrenser, er ukontroversielt. Mer diskutabelt er det nok å påstå at han overskrider etablerte *diskursgrenser*, for ifølge hans eget overskridelsesbegrep innebærer jo dette at han eksempelvis stadig bedriver filosofi når han overskrider filosofiens normaldiskurs. Selv mener han til og med at å overskride filosofien er den mest adekvate måte å bedrive filosofi på. Dermed er det innlysende at den filosofen som står ham nærmest, er Nietzsche.⁹ Og før ham marki de Sade.¹⁰

Bataille sier at han representerer en slags erfaringsfilosofi, og ikke minst hans argumentasjon for å overskride både vitenskapen og fagfilosofien peker i denne retningen. Vitenskapen kritiserer han for indifferens overfor sine objekter, filosofien for å «fjerne seg fra livet», og begge for å utestenge begjæret fra sine respektive diskurser: vitensbegjæret så vel som livsbegjæret. Å forklare diskursivt hva Bataille gjør for å bringe både den vitenskapelige og den filosofiske aktivitet over i et annet og overskridende register,

kan lett få et komisk skjær over seg, fordi man da nødvendigvis faller i det som for ham er en felle, for så vidt som splittelsen mellom hva man sier og måten man sier det på blir påtrengende. Trøsten får være at Bataille selv faller i den samme fellen både titt og ofte.

«Det er vanskelig på samme tid å filosofere og å leve», uttalte Bataille i et foredrag han holdt for fagfilosofer i 1955.¹¹ Og hvem kan si seg uenig i det? Men hvor mange filosofer innreflekterer det i selve sin filosofi? «Hva betyr menneskets refleksjon over seg selv og over det værende i sin alminnelighet, dersom refleksjonen står fremmed overfor de mest emosjonelle tilstander?», spør Bataille videre. Den filosofien og den vitenskapen han ivrer for, gir rom – i selve sin skrift – for sin egen utilstrekkelighet og for nødvendigheten av på et visst tidspunkt å gi opp og tie.

Både tradisjonell filosofi, tradisjonell vitenskap og tradisjonell romanlitteratur lider under en grunnleggende mangel – mest filosofien, virker det som Bataille mener. Denne mangelen gjør det vanskelig for den, oftest umulig, å være det Bataille hevder den *skulle* være, nemlig en nådeløs utspørring av *alt*, også av seg selv. Filosofien vil selv være det hele, og blir derfor blind for det den *ikke* er. Samtidig fremviser den nettopp derved sin underkastelse under rasjonalitetens innskrenkede og innskrenkende tyranni. Bataille krever av filosofien at den skal være opptatt av og åpen for livets *ekstreme* erfaringer – like inn i sin egen skrivemåte, og like til grensen for sin egen eksistens. Til ekstreme erfaringer regner han blant annet erotikken, galskapen, volden – og tausheten (for det finnes også en *ekstrem* taushet, som den Rimbaud representerer, geniet som forlot poesien 20 år gammel).

Men det er stadig helt vesentlig at han ikke vil negere filosofien og vende den ryggen. Han er, og vil stadig være, filosof. Men altså en «uren» filosof som, i likhet med Nietzsche og Sade, uopphørlig setter både filosofien og seg selv på spill.

Et sitat fra essayet om William Blake i *La Littérature et le Mal* antyder Batailles hovedpoeng: «Blake var ikke på noen måte en filosof; men han har sagt det vesentlige med en kraft og endog med en presisjon som filosofien bare kan misunne ham.» Tilsvarende er Sade en viktig filosofisk tenker ikke på tross av at hans viktigste uttrykksform er fiksjonens, men fordi den er fiksjonens. Og når Nietzsche samtidig er en stor filosof og en stor dikter, er begge deler knyttet til hans spesielle skrivemåte. Selvsagt, vil mange si. Men all tradisjonell filosofiundervisning går ut på å abstrahere *idéer* og neglisjere den skriftpraksisen idéene er innvevd i. Roland Barthes definerte en gang en sann forfatter (*écrivain*) som en skrivende «som språket er et problem for».¹² Det er i den forstand både Sade, Nietzsche og Bataille er sanne forfattere: like mye tenkere som forfattere, like mye forfattere som tenkere.

For å konkretisere dette synspunktet skal jeg gå aldri så lite inn på en av Batailles fiksjonstekster – ikke en av de to mest kjente, *Histoire de l'œil* (*Historien om øyet*)¹³ og *Ma mère* (*Min mor*),¹⁴ men *Madame Edwarda*,¹⁵ for ganske mange både uleselig og uutholdelig.

Det uhyrlige

For Susan Sontag er *Historien om øyet* «den kunstnerisk mest fullendte av alle pornografiske prosafiksjoner» hun kjenner, og *Madame Edwarda* «den intellektuelt sett mest originale og kraftfulle».¹⁶ Men er Madame Edwarda pornografisk,

hvis et kriterium på pornografi er dens intensjon om, og evne til, å være seksuelt opphissende? Etter mitt syn gir det liten mening å kalle denne teksten pornografisk. Den er uten tvil *obskøn*, i betydningen «uanstendig», men fremfor alt prøver den ut *grensen* mellom det obscøne og det ikke-obscøne. Den er på samme tid en metalitterær og litterær, en metafilosofisk og filosofisk og en metateologisk og teologisk tekst.

En tekst er alltid en vev av mange ulike tekster og stemmer på en gang, sa Roland Barthes.¹⁷ Opphavet til en tekst kan derfor aldri avgrenses til en suveren forfatters indre, og tekstens begynnelse er heller aldri absolutt, like lite som dens slutt. *Madame Edwarda* er en fiksjonsfortelling på bare cirka 20 sider, og er av Bataille tilskrevet psevdonymet Pierre Angélique, som i seg selv er mangetydig. Noen har pekt på at det gir assosiasjoner til en av de kristne mystikerne Bataille var mest opptatt av, nemlig Den hellige Angela (Angelica) av Foligno (1248-1309). Direkte oversatt betyr psevdonymet «Den englelike Peter». Apostelen Peter fornekter som kjent Jesus tre ganger (Matt., 26), samtidig som han tilbad ham og var disiplenes ubestridte leder.

I 1956 skrev Bataille i eget navn et forord til sin fortelling som etter det er blitt stående som en like viktig del av helheten som selve fiksjonsteksten. I senere utgaver figurerer også Bataille som selve fortellingens forfatter,¹⁸ hvilket det ikke er tvil om at han er. Samtidig mistet helheten en spenning da psevdonymet ble opphevet.

Hvis jeg nå forsøkte å referere handlingen i fortellingen, ville det snart vise seg ikke bare vanskelig, men umulig. Hvis jeg bare gjorde greie for forordet, ville det i det minste virke underlig, i

hvert fall som en utillatelig bagatellisering av fiksjonstekstens betydning.¹⁹ For å prøve å yte Batailles prosjekt rettferdighet, er jeg nødt si litt både om fortellingen og om forordet.

Meget kort sagt oppsøker jeg-fortelleren en prostituert i horestrøket Saint-Denis i Paris. Hun er like overspent som han selv, og teksten går langt i å skildre deres seksuelle eksesser. Men som nevnt kan vi likevel ikke kalle teksten pornografisk, blant annet på grunn av dens overspente, jeg ville si nesten sinnssvake, tone. Kan-skje vi på ett plan kan tale om en pornografisk parodi – en undergravende parodiering av pornografiens klisjéer. Men det er i så fall ikke det vesentlige. Det mest obscøne i teksten, og samtidig det vi blir tvunget til å ta aller mest på alvor, er nemlig en vanvittig identifisering av den prostituerte Madame Edwarda med Gud. Intet mindre. Gud som prostituert kvinne, som i tillegg kaster seg ut i de villeste utskielser. Riktignok er det hun selv som kaller seg Gud, og hun gjør det mens hun bretter ut kjønnslepene sine og tvinger den forvirrede og skremte horekunden til å stirre. Det er i sannhet sjokkerende både for ham og for tekstens lesere. Men samtidig legger Bataille sin fortelling tett opp til Den hellige Angelas *Visjonsbok*, der hun skriver om sine møter med Gud inkarnert i Kristus: «I sin medynk viste Gud seg flere ganger for meg, i søvne eller i våken tilstand: 'Se', sa Jesus, 'Se på mine sår'.»²⁰ Deretter ber Jesus Angela om å kysse de heslige sårene på hans kropp – hans *stigmata* etter korsfestelsen.

Hos Bataille er Madame Edwarda like frastøtende, men samtidig like mye et begjærsubjekt som Guds egen kropp i den lidende Kristi skikkelse. Men det Bataille overhodet ikke gjør, er å påføre kristen-

dommen en vulgær fortrenningspsykologi. Han sier altså ikke at bak kristendommens åndelige ferniss finnes de mest slibrige og perverse fantasier. Poenget for ham er å insistere på radikaliteten i kristendommen, når den renses for moralisme og søtladen humanisme. Jeg siterer Bataille selv i forordet til 1956-utgaven av *Madame Edwarda*:

Dette er meningen, uhyrligheden, i denne vanvittige bog: denne fortælling drejer sig om Gud i alle sine attributters fylde; og denne Gud er ikke desto mindre en offentlig ludder, helt som en anden. Men hvad mysticismen ikke kunde sige (når den var på nipet til at sige det, mistede den bevidstheden) siger erotikken: Gud er intet andet end en overskridelse af Gud i alle retninger; i retning af vulgariteten, i retning af rædsel og svinskhed; i sidste instans, i retning av intethed ... Vi kan ikke ustraffet tilføje sproget det ord, der overskrider alle ord, ordet Gud; i samme øjeblik som vi gør det, overskrider dette ord sig selv og ophæver sine grænser i en svimlende bevægelse. Det, det er, viger ikke tilbage for noe andet. Det er overalt, hvor det er umuligt at forvente det: det er selv en *uhyrlighed*. Enhver der får mistanke herom, tier straks stille. Eller søger en udvej og – vel

vidende, at han spidder sig selv – søger i sig selv efter det, der kan tilintetgøre det og derfor gør ham til Guds lige, lig intet.²¹

Bataille var gjennom hele sitt forfatter-skap opptatt av erfaringen av det ordinære livets begrensning. Han var overbevist om at det er et vesentlig kjennetegn ved mennesket at det aldri slår seg til ro med tilværelsens optrukne grenser, men stadig søker ut over dem – om det så er i en vanvittig higen etter å bli (lik) Gud.²² Og for å belyse denne vedvarende hangen til overskridelse, og selv være et av overskridelseshangens uttrykk, er litteraturen ifølge Bataille av største betydning: «Bare litteraturen [kan] blottstille overskridelsens spill – den overskridelsen av loven [grensen] som er nødvendig for at loven skal ha en hensikt.»²³ «Litteratur» er imidlertid ikke for Bataille en egen genre eller en bestemt diskurstype. I så måte er *Madame Edwarda* med sitt forord eksemplarisk. Men hele forfatter-skapet, med sine vekslinger, blandinger og overskridelser, er eksemplarisk. Romanene og de andre fiksjonstekstene er derfor ikke viktigere enn de teoretiske bidragene, og teorien er heller ikke viktigere enn fiksjonen, som like fullt er svært vanskelig å gripe uten teorien.

Sluttnoter

- 1 I boken *L'Expérience intérieure* (1943); dansk oversettelse og etterord ved Per Aage Brandt: *Den indre erfaring*, Kbh., Borgen, 1972.
- 2 «Un nouveau mystique» (1943); opptrykt i Sartres *Situations*, I (1947), nyutgitt under titelen *Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, coll. «Folio-Essais», 1993, s. 133-174.
- 3 I den 8. av de 12 forelesningene som utgjør Habermas' bok *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 1985.
- 4 Hans samlede verker, *Œuvres complètes*, ble utgitt i 12 bind mellom 1970 og 1988 (Paris, Gallimard). Første bind innledes med en «Présentation» av Michel Foucault, som hyller Bataille som en av de viktigste forfattere i det 20. århundre.
- 5 *Critique*, nr. 195-196, aug. – sept. 1963 (dobbeltnummer i anledning Batailles død året før. *Critique* ble grunnlagt av Bataille i 1946, som en motvekt til Sartres tidsskrift *Les Temps modernes*, lansert i 1945).

- 6 I *Det andre surrealistiske manifest* (1930) angriper Breton på sin side Bataille voldsomt.
- 7 *L'Impossible*, préface à la deuxième édition, Œuvres complètes, t. III, sous la direction de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, s. 101.
- 8 Se note i den siterte utgaven, s. 513.
- 9 Bataille utga en hel bok om Nietzsche: *Sur Nietzsche* (1945); innlemmet i *Œuvres complètes*, t. VI, sous la direction de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, 1973.
- 10 Sade-kapitler finnes i både *L'Expérience intérieure* (da. overs. ved Per Aage Brandt: *Den indre erfaring*, Kbh., Borgen, 1972), *La Littérature et le Mal* (1957) (svensk overs. ved Hans Johansson: *Litteraturen och det onda*, Sth., Symposion, 1996) og *L'Érotisme* (1957) (no. overs. ved Agnete Øye: *Erotismen*, Pax, 1996).
- 11 Opptrykt i *L'Érotisme*.
- 12 Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, s. 46.
- 13 Utgitt første gang i 1928 under psevdonymet Lord Auch, med 8 litografier av André Masson, men uten angivelse av forlag (vi vet imidlertid at forleggeren var René Bonnel). Etter tre nye utgaver under psevdonym kom Batailles eget navn på tittelbladet til den posthume utgaven på forlaget Jean-Jacques Pauvert i 1967. *Histoire de l'œil* er oversatt til norsk av Tomas Espedal: *Historien om øyet*, Spartacus, 2002.
- 14 Skrevet i 1954-1955 og posthumt publisert i 1966 (Paris, Jean-Jacques Pauvert). Oversatt til engelsk av Austryn Wainhouse: *My mother; Madame Edwarda; The Dead Man*, London, Penguin, 1989
- 15 Utgitt første gang i 1941 under psevdonymet Pierre Angélique (Paris, Éditions du Solitaire). Ugitt på nytt i 1945 under samme psevdonym, og igjen i 1956, men da med et forord signert Georges Bataille. Posthum utgave på forlaget Jean-Jacques Pauvert i 1966, med Batailles navn på tittelbladet og med 12 plansjer av Hans Bellmer. Engelsk oversettelse ved Austryn Wainhouse: *My mother; Madame Edwarda; The Dead Man* (se foregående note).
- 16 Susan Sontag, «The Pornographic Imagination» (1967), opptrykt blant annet i den engelske utgaven av *Histoire de l'œil: Story of the Eye*, London – Boston, Marion Boyars, 1979. Jeg har oversatt de siterte uttalelsene etter denne utgaven, s. 111.
- 17 Blant annet i essayet «De l'œuvre au texte» («Fra verk til tekst») (1971), innlemmet i den posthume boken *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, s. 69-77.
- 18 For eksempel i den tekstkritiske og mest autoritative utgaven ved Gilles Philippe, i Georges Bataille, *Romans et récits*, sous la direction de Jean-François Louette, avec une préface de Denis Hollier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004.
- 19 At Bataille også ga forordet en selvstendig egenverdi, fremkommer imidlertid av det faktum at han har tatt det med som «Syvende studie» i andre del av *Erotismen* (1957) (no. overs., s. 266-270).
- 20 Her oversatt etter Michel Suryas biografi om Bataille: Georges Bataille. La mort à l'œuvre, Paris, Séguier, 1987, s. 309.
- 21 Oversatt til dansk av Per Aage Brandt og trykt i tidsskriftet *Exil*, nr. 3, mai 1974, s. 108. Det samme sitatet er oversatt til norsk av Agnete Øye i *Erotismen* (s. 269). Jeg foretrekker imidlertid Brandts oversettelse.
- 22 Jeg er en av dem som mener at Bataille er vanskelig å forstå uten å ta i betraktning hans vedvarende dialog med katolisismen, og særlig mystikken (jeg har skrevet en egen bok om dette: *L'Identité des contraires. Sur Georges Bataille et le christianisme*, Paris, Éditions du Sandre, 2010).
- 23 *La Littérature et le Mal* (*Litteraturen og det onde*) (1957), Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1972, s. 25.



Lone Aandekvam

Bendik Carlsen

eg lar lampa stå



Abstrakt tanke, Matilde Wedzicha

eg lar lampa stå
igjen
lar den lyse

opp det tomme rommet
så ingen skal vere i tvil
her

er ikkje meir enn ei lampe som lyser
og lyset som stivnar



Klassekampen, Liv Wallace



En røyk i dusjen, Liv Wallace



Nyttårsaften, Liv Wallace

Hovedbøygen

Hva handler
masteroppgaven
din om?

**'Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es
Kind war ...'**

Barndom og
estetisk erfaring i
Walter Benjamins
*Berliner Kindheit um
neunzehnhundert* og
Virginia Woolfs *To the
Lighthouse* og "Solid
Objects"

Hva er tittelen på oppgaven din?

Den lange, krøkkete og litt pompøse tittelen – som jeg fortsatt liker – lyder: «*'Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war ...'*. Barndom og estetisk erfaring i Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* og "Solid Objects".»

Det advares jo gjerne mot å bruke fremmedspråklige sitater i oppgavetitler, men de tre første verselinjene i Peter Handkes vakre «Lied vom Kindsein» («Barndommens sang» eller «Barndommens vise»), skrevet til Wim Wenders' film *Himmelen over Berlin* fra 1987, passet nesten litt for godt til min undersøkelse. «Da barnet var barn, visste det ikke at det var barn.» Jeg husker at jeg gikk noen runder på dette med Handke. Selv om jeg er helt overbevist om at han må regnes blant etterkrigstidens største europeiske forfattere, ville jeg ikke at tittelen skulle lyse opp av sidene som en provokativ apologi – at det innebar at jeg tok stilling i Handke-debatten flere år etterpå, noe som uansett ville ha vært ganske studentikost. Det er selvfølgelig delte meninger om Handke også i akademien. Og det er ikke gitt at enhver sensor ville ha satt pris på det.

Likevel har dette diktet så lite med Handkes stillingtagen til borgerkrigene i det tidligere Jugoslavia og så mye med hans blikk for barndommens tidsfølelse å gjøre, at man skal være ganske vrang for å henge seg opp i hvem opphavsmannen er.

Hva handler masteroppgaven om?

Den handler om hvordan to av de største modernistiske forfatterne, Virginia Woolf og Walter Benjamin, med utgangspunkt i barndommen konstruerer et begrep om motstand mot herskende forståelser av tid, historie og tingenes verden. Grenseoppgangene mellom barnet som litterær figur og synet på barndom, og de enkelte barna i verkene – altså det partikulære og det allmenne – ble et viktig nav. Videre handler den om hvordan den estetiske erfaringen i verkene – barnets formålsløse, uegennyttige og surrealistiske sansning av omgivelsene og tingene – uttrykker en lengsel etter og et håp om en annerledes verden. Dette er noe mange har diskutert i Benjamin-resepsjonen – barnet som motbilde særlig i *Barndom i Berlin* – men ikke så mye i forbindelse med estetikk forstått som sansning av verden.

Når det gjelder Woolf har man lest barndommen hos henne biografisk, psykoanalytisk, fenomenologisk eller kjønnspolitisk, men sjelden med barnet som en motstandsfigur ved siden av feminismen. Å la tekstene hennes inngå i dialog med Benjamins filosofiske kortprosa og teoretiske skrifter gjorde det mulig å utvinne et nytt kritisk begrep om barnets og barndommens motstandskraft i forfatterskapet. Motsatt var det spennende å la Woolfs blikk for kjønne-strukturer kaste nytt lys over Benjamin. Det er i det hele tatt altfor lite snakk om Frankfurterskolen og kjønn i dag.

Foruten mindre funn av teoretisk art, som blir litt for partikulære til å utdypes her, må jeg innrømme at høydepunktet med arbeidet var å gjenlese – og finlese – *A Room of One's Own*. Som feministisk tenker er Woolf selvfølgelig suveren, og har ikke mistet noe av sin aktualitet i dag – snarere tvert imot, nå som mye kommersialisert og popularisert feminisme lener seg tungt på kamuflert nyliberal identitetspolitikk – og som essayist er hun helt uforlignelig. *A Room...* er sanseliggjort tenkning i sin reneste, mest opprørske form. I så å si hver vending oppheves enhver tenkt motsetning mellom lysende intelligens og overveldende skjønnhet.

Hva var ditt teoretiske utgangspunkt?

Kritisk teori. Jeg tok ikke utgangspunkt i én spesifikk teoretisk kongstanke, men satte blant annet i spill perspektiver fra Benjamin og Adorno om erindring, kunstfilosofi, sansning og modernitet. Jeg trakk også veksler på Schillers estetiske filosofi og Herbert Marcuses lesning/politisering av denne i *Eros and Civilization*, som jeg ved siden av Adornos tenkning om estetikken lenge har fortsatt å tenke mot og med.

Jeg har vært litt skeptisk til den såkalt post-kritiske tendensen som vinner mye terreng i fagfeltet om dagen. Toril Moi og Rita Felski har satt søkelys på flere problemstillinger som fortjener mer oppmerksomhet, men jeg har problemer med avpolitiseringen som ofte ledsager kritikken av den såkalte mistankens hermeneutikk. Det er viktig å ikke glemme at den største litteraturen rommer like betydningsfull tenkning som fagfilosofien, eller at den mest betydningsfulle filosofiske prosaen ofte er skrevet med større formbevissthet og stilistisk finfø-

lelse enn mesteparten av all fiksjon. Alt er teori.

Mitt teoretiske utgangspunkt var (og er) jo også et personlig utgangspunkt, fundert på livserfaring, politikk og intuisjon, selv om det selvfølgelig er påvirket av visse tenkere og tradisjoner jeg har vært opptatt av (foruten frankfurterne særlig Susan Sontag). «Teori» blir altfor ofte både opphøyd til og redusert ned til en abstrakt, livsfjern størrelse; noe som uhelbredelige poststrukturalister liker å holde på med for å demonstrere sin egen fortreffelighet. Kan hende er det noen ganger sånn, men da er det i alle fall litteraturvitenskapens oppgave å aktualisere, levendegjøre og formidle på en måte som forhindrer at teorien fremstår avsondret. I alle tilfeller var det viktig for meg å si-deordne og bryte ned skillet mellom fiksjon og teoretisk skrift i lesningene. Her var de perspektivutvidende samtalene jeg hadde med Kjersti Bale, som veiledet oppgaven med et kritisk og åpnende blikk, til stor hjelp.

Hvor går veien videre for deg?

Siden jeg leverte oppgaven i mai 2019 har jeg – heldigvis – kunnet livnære meg som kritiker og skribent. Jeg skriver ukentlig for Klassekampen om film, og anmelder skjønnlitteratur, sakprosa og lyrikk for BLA (Bokvennen Litterær Avis) hver måned. Jeg har også skrevet for filmmagasinet Montages.no i en sju års tid. I tillegg gjør jeg en del løsarbeid i form av introduksjoner, panelsamtaler og forfattersamtaler. Sammen med Julia Wiedlocha, som har oversatt Olga Tokarczuks *Før pløgen din over de dødes knokler* (2019/2009), var jeg nylig gjesteredaktør for et dobbeltnummer av det skandinaviske litteraturtidsskriftet *Kritiker*, med temaet «mellom fortid og

fremtid».

I vinter har jeg jobbet en del med to tekster som skal på trykk i hhv. *Agora* og idéhistorietidskriftet *Arr*. Den første er en bokomtale av Mikkel Bolts velskrevne og gode teoripolemikk *På råbeafstand af marxismen*, hvor han tar til orde for

å gjenreise marxismens totalperspektiv. Den andre er en akademisk artikkel om Walter Benjamins historiefilosofiske forståelse av mote i *Passasjeverket*. Ellers har jeg begynt å interessere meg mer og mer for naturfilosofi, og særlig for møtepunktene mellom senmarxisme og natursyn.



Vera Lunde

«Å tenke noe dristig»

Louise Labés
resepsjon, forfatterskap
og poetikk.



Foto: Privat

Hva er tittelen på oppgaven din?

«*Penser quelque folie*». *Réception, auctorialité et poétique de Louise Labé*.

Oversatt til norsk: «*Å tenke noe dristig*». *Louise Labés resepsjon, forfatterskap og poetikk*.

Hva handler masteroppgaven om?

Den handler om renessanseforfatteren og -poeten Louise Labé (152? – 1566), som var kjent som en av de viktigste kvinnelige stemmene i den franske litteraturhistorien før det i 2006 ble stilt spørsmål ved hennes eksistens som forfatter. Få måneder etter at tekstene fra hennes eneste verk figurerte på pensumet for *agrégation*, en selektiv opptaksprøve som gir tilgang til stillinger i det franske høyere skolevesenet, ga den anerkjente Rabelais-forskeren Mireille Huchon ut boken *Louise Labé. Une créature de papier* (overs. Louise Labé. *Et papirkonstrukt*), der hun mente å kunne bevise at Labé ikke hadde skrevet verket sitt. I stedet skulle det være en samling av paradoksale og parodiske tekster forfattet av en gruppe poeter som hadde utgitt verket under Labés navn, som ledd i en av Frankrikes mest sensasjonelle litterære forfalskninger gjennom tidene. Labé selv var ifølge Huchon kun en kjent kurtisane fra Lyon, som ettertiden hadde latt seg lure til å tro var forfatteren bak den lille boken utgitt i 1555, og som de egentlige opphavsmennene til verket i virkeligheten hadde ironisert over.

Louise Labé gikk på denne måten fra

å stå på pensum for Frankrikes mest prestisjefulle opptaksprøve – et sikkert tegn på hennes nyvunne plass i den akademiske kanon – til å bli betvilt som forfatter. Huchons bok satte i gang en langvarig debatt i den franske litterære offentligheten, og har siden blitt et verk som alltid nevnes når Labé diskuteres. Det er likevel grunn til å stille spørsmål ved Huchons argumentasjon, som bygger på premisset om at Labé, som var datter og kone av repslugere og altså ikke var av høy byrd, og som hadde rykte på seg for å være en kurtisane, ikke kan ha skrevet verket som ble utgitt under hennes navn. Et slikt premiss kan ikke bevises. Flere forskere har dessuten pekt på de logiske bristene i Huchons tolkninger og de kategoriske slutningene hun drar på grunnlag av tve-tydige kilder.

Ingen vet hvordan Louise Labé til-egnet seg kunnskapen tekstene hennes vitner om. Man kjenner heller ikke til omstendighetene som gikk forut for utgivelsen av verket. Likevel finnes det en rekke indisier på at hun faktisk skrev det, og det var dem jeg valgte å undersøke i oppgaven min. Jeg tok utgangspunkt i det jeg forstår som et av Labé-feltets største problemer, nemlig fragmenteringen av verket. *Les Euvres de Louise Labé Lionnoize* består av en rekke tekster i ulike sjangre og gir inntrykk av å være en heterogen samling uten indre sammenheng. Når Huchon tillegger Labés tekster ulike mannlige poeter fra fjern og nær, bygger hun nettopp på dette inntrykket. Det

innebærer at hun ser bort fra de mange ekkoene på ord- og motivnivå som finnes på tvers av tekstene, og som jeg mener taler til fordel for at de er skrevet av én forfatter. Jeg valgte derfor å se på det spesielle forholdet mellom kjærlighet og uttrykk som går igjen i alle tekstene, for å undersøke hypotesen om at Labé skrev hele verket, og kombinerte det med en analyse av den spesielle konteksten *Les Euvres* ble til i.

Huchons påstand om en litterær bløff er mest sannsynlig uberettiget. For det første finnes det gode argumenter til fordel for at det kvinnelige verket kan ha blitt hjulpet frem av Lyons humanistiske elite. Lyon var i renessansen et poetisk sentrum i Frankrike som lå nær grensen til Italia. På begynnelsen av 1550-tallet var imidlertid byen i ferd med å tape terreng til diktergruppen Pleiaden, som hadde vokst frem i Paris. Det er mulig at man i Lyon på denne tiden prøvde å rendyrke sine dikteriske særtrekk, som poesi skrevet av kvinner, for å hevde seg overfor den nye poetiske avantgarden. Ser man på *Les Euvres* som et verk inspirert av de mange kvinnelige dikterne i Italia, og som var ønsket av Lyons humanister da byens storhetstid var på hell, gir det en mer plausibel forklaring på hvordan det ble til. For det andre vitner måten verket forbinder kjærlighet og uttrykk på, om at det var en egenartet forfatter som sto bak det. Et særtrekk ved *Les Euvres* er nemlig at de skildrer kjærligheten og skriften som fenomener som er nøye knyttet til hverandre, og beskriver dem med det samme vokabularet som kilder til glede og utvikling, slik at de fremstår som ett og det samme. Dette gjorde Labés verk overskridende i en tid da det å ytre seg offentlig som kvinne innebar å få sin ærbarhet dratt i tvil – særlig hvis en skrev

om kjærlighet – og hvor andre kvinnelige forfattere derfor gjerne forsvarte skriften på moralsk grunnlag. Når Labés lyriske jeg så ga kvinners kjærlighet et uttrykk, var det imidlertid på en måte som tok erfaringene deres på alvor, og det harmonerer ikke med Huchons hypotese.

Hva var ditt teoretiske utgangspunkt?

Jeg valgte å sette analysen min inn i en større resepsjonshistorisk ramme og kombinerte den med perspektiver fra feministisk kanonteori. Om Mireille Huchon klarte å få et slikt gjennomslag for hypotesen sin, skyldtes det dels at hun fremstilte den som en motvekt til forskningens lenge ensidige fokus på diktenes *oppriktighet*, en forestilling som ikke tok høyde for forskjellen mellom det lyriske jeget og den historiske personen Louise Labé. I stedet skulle *Les Euvres* være en kunstig samling, en slags lærd spøk i stor stil, som Huchon mente å finne spor av i verket. I virkeligheten motsatte hun seg en forestilling som for lengst var forlatt av Labé-forskerne, men som levde videre i lærebøkene, slik at debatten som fulgte utgivelsen av boken hennes i 2006 i stor grad bygget på feil grunnlag. For å forstå den bedre ønsket jeg derfor å se nærmere på hele prosessen som førte Labé inn – og (nesten) ut – av kanon.

Jeg syntes det var spesielt interessant å undersøke resepsjonen av *Les Euvres* fordi de så tydelig viser hva slags forestillinger lesere fra ulike epoker har hatt om kvinnelig litteratur. Det er for eksempel påfallende hvor lenge man betraktet Labés dikt som følelser hun pøste utover papiret uten videre litterær behandling. Etter at man lenge hadde fokusert på forfatteren fremfor verket, begynte man imidlertid å forstå hvor rikt og intrikat

det egentlig var mot slutten av 1900-tallet. På 90-tallet utkom flere viktige studier av Labés verk, men disse har på langt nær fått samme oppmerksomhet som Huchons hypotese. Etter 2006 eksisterer det fremdeles en tvil rundt fortolkningen av verket som gjør det vanskelig å formidle det på skoler og universiteter, og som kan ha som konsekvens at man leser det mindre. Det gjør det desto viktigere å vise tegnene på at Labé faktisk skrev det lille og modige verket som utkom under hennes navn.

Hvor går veien videre for deg?

Den går i hvert fall til Frankrike, så mye vet jeg! Utover det er mye fremdeles usikkert, men jeg vet at jeg på en eller annen måte vil forsøke å fortsette med fransk litteratur, som betyr mye for meg. Så holder jeg på med å oversette Louise Labés verk til norsk – det vil nok ta en stund, men jeg håper at flere med tiden skal få muligheten til å oppdage tekstene hennes, som er både inderlige, underfundige og svært gripende.

Å velge seg et hjem.

En sammenlignende studie av Henrik Ibsens *Fruen fra havet* (1888) og Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* (1996)



Foto: Privat

Hva er tittelen på oppgaven din?

Jeg har fortsatt litt tid før jeg skal levere oppgaven, så jeg har ikke bestemt meg for tittel ennå. Men det blir noe å la «Å velge seg et hjem. En sammenlignende studie av Henrik Ibsens *Fruen fra havet* (1888) og Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* (1996)».

Hva handler masteroppgaven om?

Masteroppgaven min handler om hva som gjør et hus til et hjem, og hvordan dette kommer til uttrykk i dramatisk litteratur. Jeg skriver om *Nokon kjem til å komme* av Fosse fra 1996 og *Fruen fra havet* av Ibsen fra 1888, to verk som jeg mener handler om mye av det samme, selv om de er skrevet med over hundre års mellomrom. Spørsmålet om hva som gjør et hus til et hjem er i stor grad epoke-bestemt. For eksempel skulle «et riktig hjem», som man kan lese om i Ibsens stykker, inneholde et gift par og deres barn. Det idealet ble utfordret av Ibsen og flere av hans samtidige. I dag er hjemmet mer diffust, og vi har få ytre markører eller rammer.

Selv ble jeg opptatt av tematikken da jeg flyttet hjemmefra og skulle begynne å skape mitt eget hjem. Som skilsmissebarn satt jeg plutselig med mange ulike boliger som kunne kalles hjem, men med en følelse av at det bare gikk an å ha ett hjem som fullt og helt kjentes «hjemme». Fra og med den tyske, romantiske filosofien blir hjemmet, og egentlig hjemløsheten, ansett som et eksistensielt utgangspunkt

for alle moderne mennesker. Likevel er boligen essensiell i forsøket på å skape et hjem, også i dag, hvor hjemmet først og fremst handler om en følelse av tilhørighet og trygghet, som ikke så lett lar seg kommunisere. Jeg skriver om dramatikk hvor det ikke finnes indre monologer, derfor er det veldig spennende å undersøke hvordan kampen om hjemmet kan komme til uttrykk.

Både i *Nokon kjem til å komme* og *Fruen fra havet* står leseren i starten ved utsiden av et hus som hvert par forsøker å bebo sammen gjennom stykket. Vi har å gjøre med to forskjellige par som strever med å gjøre husene til sine felles hjem. De blir forhindret av utenforstående og huset, som i økende grad blir bærer av en fortid gjennom sin materialitet. Dette er bakteppet for oppgaven som mer teknisk undersøker de ulike karakterenes opplevelser av hjemmets muligheter og betingelser. Jeg nærleser begge stykkene, før jeg går videre til en sammenlignende analyse av dem.

Hva var ditt teoretiske utgangspunkt?

I utgangspunktet var jeg opptatt av det moderne dramaet og dramateori, jamfør Szondi. I dramaene jeg skriver om, kommer handlingen fram av replikker og sidetekst (scene og regi-anvisninger), men man får ikke tilgang på karakterenes «indre». Likevel går det an å lese fram en utvikling av karakterenes forhold til huset de forsøker å bebo, og til hverandre. Så selv om jeg ikke skriver noe særlig om

drama-teori i oppgaven, ligger en forståelse av dette i bunn.

I Ibsen-forskningen finnes det en tradisjon som leser Ibsen retorisk med fokus på den skrevne scenografien. To forskere som skriver seg inn den tradisjonen, og som har blitt viktig for meg i oppgaven, er Asbjørn Aarseth og Mark Sandberg. Sandberg står bak et av de nyeste tilskuddene til feltet, med sin bok *Ibsen's houses: Architectural metaphor and the modern uncanny* (2015). Hans lesning av *Fruen fra havet* er dessverre noe mangelfull i forhold til mitt perspektiv, men jeg tar med meg måten å tenke på inn i lesningen sammen med Aarseths allegoriske lese måte.

Das Unheimliche, som Sandberg referer til i tittelen sin (*uncanny* er en vanlig engelsk oversettelse av *das Unheimliche*), har blitt viktig også i min oppgave. Hvor jeg tidligere tenkte at den tyske tenkningen om hjemløshet skulle bli viktig (jf. Lukács, Benjamin, Heidegger), har jeg overrasket meg selv ved å vende meg mer mot Freuds begrep om *det uhyggelige*, eller *det uhjemlige*, som det også kunne bli oversatt til.

Men et mål for meg har gjennom hele prosessen vært at oppgaven og teorien skulle springe ut i fra mine lesninger av primærlitteraturen. I Fosse-litteraturen er det lett å havne langt inn i en diskusjon om fenomenologi eller dekonstruksjon, noe jeg har forsøkt å unngå. Ikke fordi jeg ikke synes det er interessant, men fordi de fleste som leser og blir grepet av Fosse gjør det uten å ha bred kjennskap til moderne filosofi. Et slags mantra for meg har vært å lese Fosse uten Kant, som både fenomenologene og dekonstruktivistene ender opp med å gå i dialog med. Det finnes noe som umiddelbart virker på leseren ved *Nokon kjem til å kome*

som gjør meg nysgjerrig, og jeg tror og håper en mer retorisk, og sosialhistorisk, forankret lesning kan bidra til å belyse de sidene ved Fosses verk. Det finnes en tradisjon for å lese Ibsen på denne måten, og jeg ønsker å la meg inspirere av denne tradisjonen også i Fosse-lesningen.

Hvor går veien videre for deg?

Det eneste riktige svaret på det er sommerferie. Og egentlig har jeg vel ikke tenkt så langt heller en gang. Jeg satser jo på at det finnes en vei også for meg, selv etter Covid-19, men jeg har en følelse av at den i starten vil være noe humpete.

I utgangspunktet var planen å levere på tiden i mai, og så sette meg ned og tenke litt på dette med veien videre når oppgaven var trygt i havn. Men alt går litt treigere her på hjemmekontoret, så nå skal jeg i alle fall forsøke å levere innenfor den forlengede fristen før sommeren. Jeg var ganske så fornøyd med den kortsiktige planen min for i høst, som bestod av å fortsette i jobben på Ibsen-senteret som vitenskapelig assistent, og som publikumsvert på Oslo Nye. På fritiden skulle jeg surfe på finn.no og bli en ekspert på å gå på jobbintervjuer. Nå er jeg selvsagt permittert fra teateret, men jeg håper jeg får komme tilbake i løpet av høsten. Jeg er også litt usikker på hvor mange jobber som vil bli utlyst i sommer og høst som jeg vil være kvalifisert til. Som vitenskapelig assistent er jeg så heldig å få et lite innblikk i hva det innebærer å jobbe innenfor academia, og å få være en del av et spennende forskningsmiljø. Det har absolutt gitt mersmak, selv om det er litt vanskelig å se for seg å skulle begynne med søknader og nok et langt prosjekt akkurat nå. Jeg vet forhåpentligvis mer om hvilke veier som åpner seg for meg når oppgaven er i boks, og jeg kan se det

hele mer på avstand. Egentlig vil jeg bare ta det lugnt, jobbe litt og leve godt, men billig. Er det ikke det alle drømmer om ved innspurten av en masteroppgave?



Julie Hagerup

Tollef Hugo Graff

«Adskilt fra verden
fant mennesket seg
selv – eller hva er
nominalisme?»



Foto: Privat

Hva handler masteroppgaven om?

Som det fremgår av tittelen på oppgaven er 'nominalisme' et sentralt begrep. I korte trekk er dette en filosofisk posisjon som forstår det partikulære som virkelig, mens derimot det allmenne – tanker og begreper – forstås som avledet av det partikulære, og ansees dermed som noe abstrakt og rent subjektivt.

Nominalismen benekter at det foreligger en tilgrunnliggende fornuftig, allmenn struktur utenfor menneskets tanker og erkjennelse. Allmenne begreper som tenkningen frembringer er derfor ifølge nominalismen ikke i seg selv egentlig virkelige, men er snarere å betrakte som mer eller mindre nyttige ytre «merkelapper» for å kunne orientere oss i verden. Det allmenne er slik sett kun abstrakte *navn* - latinsk *nomen*, derav betegnelsen *nominalisme*. 'Rosens navn' av Umberto Eco handler for øvrig filosofisk sett om akkurat dette spørsmålet, nemlig om hvorvidt noes navn bare er et navn, eller om det også kan sies å gripe noe dypere og mer. Finnes det en tilgrunnliggende, fornuftig orden i verden som vi kan erkjenne, eller er alle fornuftige, allmenne sammenhenger våre egne mer eller mindre fåfengte forsøk på å skape orden i en tilværelse som i seg selv er ordensløs? Det er dette spørsmålet William av Baskerville – hovedpersonen i Ecos roman - konfronteres med.

Selv om de færreste er seg bevisst nominalismen som en filosofisk posisjon, så er jeg av den oppfatning at denne ten-

kemåten er langt mer utbredt enn det de fleste er klar over. I masteroppgaven siterer jeg blant annet den norske filosofen Hjalmar Hegge (1920-2003) som i sin utmerkede – og fortsatt høyst aktuelle – doktoravhandling fra 1988 skriver at

"den nominalistiske holdning til tenkning og erkjennelse tør være både det mest bestemmende og det minst pååktede trekk ved vår vesterlandske kultur idag, i filosofi og vitenskap såvel som i kunst og litteratur og religiøst og sosialt liv. Selv om tenkning og erkjennelse uomtvistelig er retningsgivende for denne kultur – og i langt høyere grad enn vi vanligvis er klar over – oppfattes de som noe ytterst abstrakt og tillegges egentlig ingen reell eksistens." (*Frihet, individualitet og samfunn*, s. 90).

I ett henseende handler masteroppgaven min om å gi grunner for – og dermed sannsynliggjøre – denne oppfatningen om nominalismens dominerende utbredelse. Jeg forsøker å gjøre dette ved å fremvise nominalismens vesentlige grunntrekk, for på den måten å være bedre i stand til å kunne gjenkjenne dens tilstedeværelse i den moderne verden. Slik sett kan avhandlingen betraktes som en samtidsanalyse. Hvis nominalismen er så dominerende som det her hevdes, så innebærer det også at flere av de mest grunnleggende utfordringer vi står overfor i dag – eksempelvis når det gjelder forholdet til naturen, sosialt og

samfunnsmessig, religiøs, vitenskapelig, kunstnerisk – dypst sett kan begrunnes i problematiske ensidigheter ved den nominalistiske tenkemåte. Å overvinne disse ensidighetene tror jeg avhenger av en god forståelse av nominalismens grunntrekk og utbredelse.

Nominalismens utbredelse har på sin side en historie, og det er denne tilblivelseshistorien som opptar store deler av oppgaven, ved at den søkes fremstilt på en systematisk måte. Jeg håper og tror at en slik historisk-systematisk fremstilling kan bidra til å forstå nominalismens grunntrekk på en bedre måte. Nominalismen er uttrykk for dype krefter som virker gjennom historien, og som har sterk innvirkning på vår samtid. Uten en god forståelse av slike historiske bevegelser tror jeg vi mangler vesentlige orienteringspunkter for både å kunne forstå oss selv på en god måte, så vel som å kunne antyde mulige retninger fremover.

Hva var ditt teoretiske utgangspunkt?

Avhandlingen er i stor grad preget av min interesse for den tyske idealismen, spesielt Hegel og Goethe. Det har i den sammenheng vært svært viktig for mitt vedkommende å kunne knytte meg an til tenkere som har formidlet denne tradisjonen på en levende og relevant måte. Nevnte Hjalmar Hegge har vært viktig i så måte. Det samme har ikke minst Helge Salemonsens. De har begge anlagt viktige perspektiver for min tenkning gjennom måten de har videreført tråden fra den tyske idealismen på. Dette utgjør et viktig bakgrunnstappe for oppgaven. Jeg mener for øvrig at vi er svært heldige som har deres filosofisk og idéhistoriske bidrag av så høy kvalitet foreliggende på vårt eget språk, slik som *'Tenkningen som erfaring'*, *'Under kunnskapens tre'* og *'Fri-*

het, individualitet og samfunn'. Jeg håper og tror at disse verkene kommer til å få en enda større betydning i nær fremtid. De fortjener dessuten å oversettes til andre språk.

Et viktig poeng i denne tradisjonen – som jeg altså føler meg særlig knyttet til – er at filosofiske innsikter og perspektiver ofte kommer vel så tydelig til uttrykk gjennom litteratur og kunst som i ren fagfilosofi. Dette står i kontrast til mye av den analytiske filosofien, hvor rettesnoeren for god filosofi er 'klarhet, klarhet og klarhet'. Og naturligvis er 'klarhet' viktig for å uttrykke seg på en god måte, ikke bare innen filosofi. Men ved å betone dette på en så ensidig måte, går en lett glipp av andre aspekter som er vel så viktige. Med Platon kunne vi for eksempel sagt at filosofien blant annet bør bestrebe seg på å uttrykke seg på en vakker måte, for dermed å likne mest mulig det den søker. Og i så fall blir ikke vakkerhet å betrakte som irrelevant eller utvendig for den filosofiske virksomhet, men går snarere til dens kjerne.

Hva skjønnhet faktisk innbefatter er en sak for seg, men gjennomgående må en vel kunne si at den er mer pregende for litteraturen enn for fagfilosofien – i hvert fall slik den ofte bedrives. Det finnes slik sett aspekter ved filosofien som poeten må sies å kunne fremheve på en bedre måte enn en rent klarhetsstandhaftig fagfilosof. At Platon uttrykker seg på en så poetisk måte som han gjør, er derfor etter min mening et uttrykk for dybden i hans filosofi. Tenk bare på dialoger som *Faidros* og *Symposion*. De er litterære mesterverker vel så mye som de uttrykker den dypsindigste form for filosofi. Grensene for hva som er filosofi og hva som er litteratur viskes på den måten ut, uten at jeg tror noen dermed virkelig

tør påstå at verkene kan avskrives som filosofiske av den grunn.

Med denne tradisjonen som bakteppe er det for mitt vedkommende nærliggende å se filosofi og litteratur i et nært forhold med hverandre. I masteroppgaven fant jeg det derfor naturlig på tilmålte steder å bringe inn skjønnlitteratur så vel som billedkunst for å belyse filosofiske poenger. Samtidig kan selve avhandlingen i seg selv sies å være skrevet som en fortelling; en fortelling om hvilke historiske bevegelser som lever i oss; om hvor vi kommer fra og hvem vi er.

Hvor går veien videre for deg?

Masteroppgaven er egentlig skrevet som første ledd i et større arbeide, så på sikt ønsker jeg å skrive dette ferdig. For øvrig er jeg veldig interessert i middelalderens

mystiker Mester Eckhart, så jeg ønsker å begynne på et større arbeide om ham når tiden er moden for det. Ellers liker jeg godt å undervise, så kanskje begynner jeg å jobbe som lærer etterhvert.

Når det er sagt, så var valget av en humanistisk utdannelse – slik jeg tror tilfellet er for mange andre også - ikke først og fremst begrunnet i vissheten om trygge jobbmuligheter, men snarere i et ønske om personlig modning og dannelses. Og dette er jeg ikke ferdig med etter en mastergrad på universitetet. Snarere fortsetter det, etter min erfaring enda mer intenst enn tidligere. Slik sett kan veien videre sies å være en utdypning av det jeg vil si at jeg har holdt på med hele tiden. Bare på nye måter.

Tone Myklebust

s a m e n



Tone Myklebust

Alt i naturen held samen, før det løyser seg opp og blir borte. Fuglane flyg i flokk. Dannar rette liner på himmelen som for ein augneblink vidar seg ut og blir ei bølge, før dei finn tilbake til si opphavlege form. Den som viskar ut alle enkeltindivider og gjer resten av kaoset uthaldeleg.

På bordet ligg noko eg ikkje er sikker på kva er, det liknar ein sykkelhjelm eller ein hjerne. Omriset er for uklårt, maleriet for langt borte. Fondygryta trer tydelegare fram. I den kan du dyppa det du måtte ynskja, ein sykkelhjelm, ein hjerne eller noko heilt anna. Elefanthud eller kart, kjem du nær nok blir alle forskjellar viska ut. Det mest interessante er uansett menneska som står og studerer bileta, som bruker auge og fingertuppar for å finna ut kva som skjer. Men det er for mange her som berre leiter etter ein sitjeplass, for mykje surr, for fin utsikt. Og spør meg ikkje om det er plass ved bordet mitt, det er det ikkje. Alt i naturen held samen, men her er det ikkje plass, ikkje i hovudet, ikkje i kroppen, ikkje ved bordet. Husj! Gå vekk! Ikkje eta her, du kan ikkje stå der og kika på dei tomme stolane.

Det står ein rosa buss parkert i sanddynene utanfor. Babyrosa, han ser absurd ut. Alle veger fører til havet, veger i rosa og grått og brunt og blod. Alt som kan krypa og gå samlar seg i svære straumar som renn ut i havet. Men ikkje sjå på meg. Det er faktisk ikkje eg som sit her på ein svart pinnestol og drikk øl og et dansk rugbrød med laks medan stemmene rundt meg summer som fluene rundt ein kuhale. Nei, sa eg, ikkje sjå på dei tomme stolane! Kan henda eg burde henta ein ekstra tallerken og setja den på andre sida av bordet saman med eit glas vatn. Held det? Eg vil ikkje bli pressa inn i ekteskapeleg idyll, ikkje i min eigen og særskilt ikkje i andre sin. Ikkje møta blikket til nokon, eg ser på alle som farlege, som schæferar med potensiell rabies. Eg drysser tinga mine utover bordet og får ein plutselig lyst til å drikka meg full. To slurkar pils til, det hjelper litt, turtalet søkk ein smule.

Eit anna bord, nabobordet, blir ledig, og nokon av vakarane slår seg ned der. Dei smiler til meg, det er påskeegg, påskeferie, påskepasjon, pasjonsfrukt, og hvad fanden tenker du på? Dra av ham skoene på den der måte, en stakkels 2-åring! En dritt i forkledning, sier 7-åringen ofte, og han har sjølvsagt rett. Barn har gjerne det. Kan eg klara nokon andre no? Kan henda, det nærmar seg, eg ser dei an, men ingen ektepar kjem på tale, ingen skravledamer, ingen gamlisar, nei, det er opptaget, seier eg. Dessverre, tyvärr, I'm sorry!

Kunstmuseumkafear pleier å vera rimelegare. Eg er framleis opprørder over prisen på maten, og et raudbetesalaten min utan hemningar, lar noko av safta drypa nedover haka. Du er jammen i kontakt med kjenslene dine, sa kurshaldaren i drama for fleire år sidan. Han blei skremt, trur eg. For mykje, for lite, det stoppar aldri, eg evnar ikkje å skru på ein passeleg stråle. Eg let augo kvila på ein mann som ser utover havet. Han har heilt kvitt hår og skjegg, sikspens på hovudet, og han tygger uavbrote, munnen

går opp og ned, ned og opp. Hvad fanden tygger du på, lille mann? Noko kona di nyleg sa?

Det står en sjåfør utafor den babyrosa bussen. Han ser forlate ut. Hvad fanden gjør jeg her? tenker han kan henda. Eg begynner å få taket på det no, ser morsk nok ut, siklar, berre litt, men nok til at ingen kjem hit, folk går i ein slak bue utanom. Sjåføren tastar på ein mobiltelefon, eller kan henda han berre står og ser ned i handa si og latar som om han tastar på ein mobiltelefon. Det er ingen som kan avsløra han herifrå. Så mange gamle folk, så grå hovud, så stor opphoping av rynker og briller og krøller på ein plass. Kunst for dei gamle. Oss gamle. Kvifor strøymmer ikkje barna til? Kva er galt med denne staden?

Til no har eg lykkast i å skremma bort alle. Ei dame i poncho stoppar opp, litt for lenge. Men hvad fanden tenkjer ho på? Er eg i ferd med å sjå sosial ut igjen, ein einsleg kafégjest i normalforkledning? Du er bestandig så *hyggeleg*, sa ei venninne til meg ein gong. Det var ikkje meint som ein kompliment, ho klaga på at eg snappa menn framfor augo hennar. Datamaskinen ligg i kjellaren, innelåst i eit garderobeskap. Eg skriv for hand. Det danske sproget infiserer hjernen min, eg blir besett av det, ikkje noko anna språk påverkar meg på den der måde. Kan henda, måske, var eg danske i eit tidlegare liv. Liovv. Kva ser du syster, her på din stue, det tenkjer eg stadig på. Gjer ikkje alle det? Lurer på korleis dei blir oppfatta, tar seg ut for omverda. Dama ved nabobordet reddar skjerfet mitt opp frå golvet. Det var ved å falle ned, seier ho. Så får nabobordet besøk av ubodne gjestar. Eg høyrer dei, men ser ikkje opp, ser ikkje opp, ingen kan tvinga meg, nei, tyvärr, dessverre, I'm sorry. I'm waiting for somebody. For myself. For the alcohol to be sufficiently effective.

Det er i alle fall effektivt å spre sakene sine utover bordplata. Bussjåføren går aleine rundt inni den tomme bussen, eg kan sjå han gjennom dei halvskitne rutene. Han stoppar ved eit sete, så går han vidare. Stoppar ved eit nytt, går vidare. Dei opphavlege og dei ubodne gjestane ved nabobordet konverserer kvarandre høfleg. Ei feit dame med svarte lakksko ler høgt på andre sida av rommet. Skulle eg snakka med nokon, måtte det vore 13–14 åringen som står ved disken no. Han er tynn som eit strå og har ein forseggjort sveis. Han er sikkert framleis plastisk nok, fantastisk nok til å kunna føra ein meningsfull samtale med.

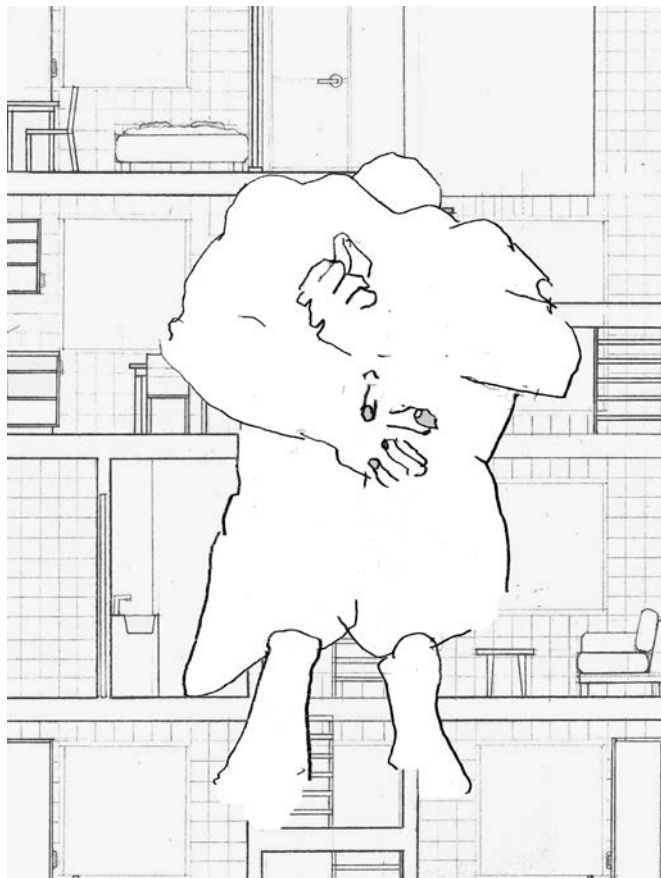
Ein liten unge har plutseleg dumpa ned ved bordet mitt. Kva? Når skjedde det? Eg ser meg rundt, kikar på ungen og greier ikkje å bestemme meg for kva eg skal gjera. Skal eg skremma han vekk eller rydda bordplata, smila og henta fram pedagogen i meg? Snart kjem vel heile familien rennande, som når den fine jenta i miniskjørt blir etterfylgt av den mykje styggare kjærasten og kompisane hans så snart haiketuren er i boks. Brått møter eg blikket til faren. Han står ved disken i sæggebukser og ser ung ut. Han ser sliten ut òg. Så hvad gjør man nu, lille du? Eg er nesten ferdig å eta. Det haldt så og sei heilt inn. Men eg må gå no. Gå, før det er for seint. Livet mitt ender snart. Kjensla er akutt. Alt ender.



Yngvild Lund

Arild Linneberg

Adornos laboratorium i *Estetisk teori*



Yngvild Lund

«Skillet mellom kunst og den såkalte vitenskapen er i den sfæren vi beveger oss, fullstendig gjenstandsløst»
(Theodor W. Adorno)¹

I.

Da *Estetisk teori* utkom første gang på norsk i 1998, fikk både forlaget, Gyldendal, og jeg oss en overraskelse: den ikke helt letteste mursteinen solgte ut på tre måneder. Et nytt opplag blei trykt, og fort utsolgt. I 2003 kom et tredje opplag. Siden har *Estetisk teori* knapt nok vært å oppdrive antikvarisk; mange har etterspurt den. Nå utgir Vidarforlaget verket i ei ny utgave. Jeg har foretatt ei lettere revidering, og skrive ei innledning: «Det gåtefullt estetiske: *Estetisk teori* og det estetisk gåtefulle».²

Estetisk teori er et gåtefullt verk. *Teori* kan vel ikke være *estetisk*? Da er det vel ingen teori, er det blitt spurt og svart av folk som har gått ut fra det etablert positivistiske skillet mellom kunst og vitenskap. Adorno utfordrer nettopp dette: «Skillet mellom kunst og den såkalte vitenskapen er i den sfæren vi beveger oss, fullstendig gjenstandsløst». «I kunstfilosofien mangler i regelen ett av to, enten kunsten eller filosofien», het det i et fragment av Friedrich Schlegel i 1798. Det ville Adorno sette som motto for *Estetisk teori*. Her skulle kunst og filosofi forenes.

«Framstillingen er innbegrepet av metoden», skreiv Walter Benjamin i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 1926. Det samme gjelder for *Estetisk teori*.

II.

«Alle kunstverk, og kunst i det hele tatt, er en gåte; det har fra gammelt av irritert kunstteorien», står det i *Estetisk teori*, i kapitlet «Gåtekarakter, sannhetsgehalt, metafysikk».³ Kapitlet begynner slik: «Estetikken skal ikke oppfatte kunstverkene som hermeneutiske objekter; det en i dagens situasjon skulle forsøke å begripe, er deres ubegripelighet». *Estetisk teori* har en anti-hermeneutisk kunstforståelse, det er ikke et verks «mening» som skal uttolkes, men det sanselege, sansbare, formene, i tråd med den opprinnelige betydninga av *aisthesis* som sansning og sanselære: «Kunsterfaringen tar ... den sensuelle differensieringen opp i seg som medium for gestaltning».

Her vil jeg imidlertid peke på den gåtefulle karakteren *Estetisk teori* sjøl har som et verk som nærmer seg kunsten, ja etterlikner kunsten, i filosofiens medium. *Estetisk teori* er nemlig heller ikke bare kunstfilosofi, men noe mer: ei ny form for tenkning, filosofi i kunstnerisk form ut fra ei innsikt om at kunsten gir noe filosofien ikke kan gi, «i forhold til rasjonell erkjennelse, har kunsten noe som er gjenstridig. Den rasjonelle erkjennelsen er fremmed for lidelsen». Susan Buck-Morss kaller Adornos tenkning *atonal filosofi*.⁴ Den bryter med tradisjonen på en måte som har affinitet til Arnold Schönbergs komposisjoner.

Få, hvis noen, har imidlertid interessert seg for hvilken kunstnerisk form *Estetisk teori* faktisk har, samt hva det

impliserer. Både hos Arnold Schönberg og hos Walter Benjamin står den jødiske mystikken, kabbala, sentralt. Det samme er tilfellet med *Estetisk teori*.

III.

«Den formen noe tenkes i er ikke
indifferent mot det som blir tenkt»
(*Estetisk teori*)

Om noen spør om Adornos skrivemåte i *Estetisk teori*, er svaret: han skreiv den ikke! Han *talte* den. Han dikterte verket muntlig. Det begynte vel for så vidt med at han holdt forelesninger i emnet allerede i 1950, siste gang over to semestre i 1967/68. De forelesningene han holdt om estetikk i 1958/59 er utgitt i bokform. Han foreleste uten manuskript, men med notater til en disposisjon.⁵ For Adorno var forelesningene «i en viss forstand et laboratorium».⁶ Han la vekt på det produktive i «tankenes gradvise utvikling gjennom det å snakke».

Adorno talte den estetiske teorien inn på diktafon, begynte på første versjon 4. mai 1961. Det ser ut til at han var ferdig 24. januar 1968. Han fortsatte så med å notere fram til 16. juli 1969, på dagen tre uker før han døde.

Etter å ha talt inn teksten, begynte han med den skriftlige bearbeidelsen. De fleste vil nok ikke oppfatte *Estetisk teori* som en spesielt muntlig tekst, den er jo tettere enn det meste. Men muntligheten er en åpenbar surrealistisk impuls. Surrealistene var opptatt av det de kalte tankens egentlige virkemåte, som kommer til uttrykk når vi lar tankene fly, assosierer fritt. Da henger det ofte ikke på greip, muntlig språk er springende, assosiativt, usammenhengende, ofte ulogisk – slikt surrealistene eksperimenterte med og kalte automatisk skrift. Det var en type

alogisk språk, mer likt drømmens enn normalspråket. Et friere språk, en friere tanke, usensurert og løssluppent. Positivismens «protokollsetninger» innebar tankeforbud, mente Adorno, et forbud mot å tenke ut over det gitte, såkalte fakta. Adorno ville, som surrealistene, derimot forsøke å spekulere fritt. Men ikke usaklig. Utgangspunktet var nettopp saken, i dette tilfellet kunsten.

Kunsten, saken, har to avgjørende sider. Kunsten er mimetisk, og forlanger mimetisk atferd av fortolkeren. Den har sin egen rasjonalitet, og forlanger at den som tenker over den, reflekterer over denne rasjonaliteten. Det er det Adorno gjør i *Estetisk teori*, som mimer, etterlikner kunsten, og i denne etterlikninga ligger refleksjonen over kunstens rasjonalitet.

Første versjon av *Estetisk teori* besto av korte paragrafer, à la Wittgensteins *Traktatus*. I andre versjon blei dette erstatta av sju store kapitler. Da Adorno i 1968 gikk løs på det for tredje gang, oppga han også inndelinga i kapitler: teksten framsto nå som en stor massiv, sammenhengende tekstblokk, bare inndelt av noen få blanke linjer.

I et brev skriver han:

Det er interessant for meg at det under arbeidet med *innholdet* i tankene tvinger seg fram bestemte konsekvenser for *formen*, noe som ikke er uventet, men som likevel nå overrasker meg. Det dreier seg ganske enkelt om at det ut fra mitt teorem, det at det filosofisk ikke finnes noe 'første', nå også følger at man ikke kan bygge opp en argumenterende sammenheng med vanlig trinnvis rekkefølge, men må montere helheten som en rekke av delkomplekser, som på samme tid er likevektige og konsentrisk ordnet, på samme trinn;

konstellasjonene deres, ikke rekkefølgen må gi ideen.⁷

I *Det tyske sørgespilletets opprinnelse* hadde Walter Benjamin brutt med prinsippet om kontinuerlig framstilling. Med *Estetisk teori* tar Adorno Benjamin på alvor: At ideen skulle følge av konstellasjonene mellom momentene, ikke av rekkefølgen. Saken selv – kunsten – umuliggjorde ei akademisk framstillingsform:

De [framstillingsproblemene] består [...] i, at den så-deretter-rekkefølgen som knapt er til å unngå i en bok, viser seg så fullstendig uforenlig med saken at en disposisjon i tradisjonell forstand, som jeg tidligere har benyttet (også i «Negativ dialektikk»), viser seg å være ugjennomførbar. Boken må skrives i konsentriske, likevektige, parataktiske deler, som er ordnet rundt et midtpunkt, som de uttrykker gjennom sin konstellasjon.

Adorno rakk ikke å foreta en siste redigering før han døde. Nå består *Estetisk teori* av fire deler:

- I. Estetisk teori
- II. Paralipomena
- III. Ekskurs: Om kunstens opprinnelse
- IV. Tidlig innledning

Både formelt og tematisk er verket komponert litterært med affinitet til musikken. Del I: *Estetisk teori*, består av tolv store kapitler, tette tekstblokker som minner om noe Adorno påpekte i den modernistiske litteraturen, hos Proust og Joyce, og som han kalte «den objektive fysiognomikken av ord». Det gjaldt det grafiske oppsettet, verkets *Gestalt*. Dessuten har Adorno lagt musikalske

komposisjonsprinsipper til grunn. Som Susan Buck-Morss framholder i *The Origin of Negative Dialectics*, 1977, ville Adorno utvikle en skrivemåte som skulle svare til Arnold Schönbergs atonale tolv-tonekunst.⁸ Uansett er det to musikalske teknikker Adorno anvender i verket, «rekkeprinsippet» fra tolvtonemusikken og «serieprinsippet» fra den – frie – serielle musikken. Å legge vekt på at verket av den grunn består av tolv kapitler, ville kanskje være å presse sitronen vel hardt. Men kapitlene og temaene danner serier, av gjentakelser med temavariasjoner. Som Adorno framholdt i et essay han skreiv samtidig som han arbeida med *Estetisk teori*, om Rudolf Borchardts dikt, er de «musikkliknende i sine framgangsmåter», «overfører den musikalske ideen om form [...] til språket», de har «repriser i musikalsk forstand», «likner musikken i måten å forme på, revolterer mot det at tradisjonelt sett har meningen hatt forrang».⁹

Adorno så Borchardts dikt som et viktig forelegg for sin egen skrivemåte i *Estetisk teori*. Og som i Borchardts poesi skapes det i Adornos verk en sammenheng av likheter og forskjeller som i musikken; som en musikalsk versjon av identitet og differens i filosofien. Etersom en leser gjennom kapitlene, støter en på kjenninger: temaer, problemstillinger, uttrykksmåter, som utvikles i «konsentriske sirkler». Forståelsen skjer ikke lineært, snarere sirkulært: å lese fra kapittel til kapittel blir å legge sirkel på sirkel – en stadig større spiral som slynger seg sentrifugalt. Men der de sentripetale kreftene også stadig trekker leseren mot sentrum av hver sirkel.

Men så, etter 449 sider, skjer det noe. Vi kommer til del to: *Paralipomena* – «etterstilt vedheng eller appendiks til et

litterært verk», som det står i ordboka. Teksten blir luftig, åpnes. De hermetiske tekstblokkene brytes opp, systemet brytes ned i bruddstykker. Adorno hadde kanskje til hensikt å føye disse hundre sider med fragmenter inn på ulike steder i de tolv kapitlene. Imidlertid utforma han dem slik de nå står, som biter, etter hovedteksten. Flere av dem hører til de mange *schöne Stellen* i *Estetisk teori*, og modifiserer hovedteksten for eksempel i synet på høy og lav kunst, kunst og filosofi – og surrealistisk montasje.

Samtidig antyder de at *Estetisk teori* også har kompositoriske trekk fra malerkunsten. Hos Picasso finner Adorno desintegreerte verk: delene har selvstendighet, i montasjene er de selvstendigjorte, verkene får fragmentkarakter. «Det fragmentariske er den kategorien som her finner sin plass, men ikke som kontingente enkeltheter: bruddstykket er del av verkets totalitet, som motsetter seg bruddet».

Men ikke bare delene, og fragmentene, også setningene skal ha sin selvstendighet og egentynge: «hver setning skal hvile i seg selv, like nær midtpunktet». I essayet om Borchardt pekte han på likheter mellom Borchardt og den seine Hölderlins poesi – som Adorno også framholder som et stilistisk forbilde for skrivemåten i *Estetisk teori*. Adorno karakteriserte Hölderlins seine poesi som «parataktisk»: paratakse framfor syntaks, sideordning framfor lineær utvikling og kontinuerlig sammenheng.¹⁰ En kan undre seg over valget av en poet i grenselandet til galskapen, til dels inn i psykosene, som forbilde for et filosofisk verk. Roman Jakobson har vist hvordan Hölderlins siste dikt preges av at vanlige deixis er bortfalt; henvisende og personlige pronomen.¹¹ Den schizofrene dikte-

ren hadde mista evnen til normal dialog; blei han spurt hvordan det sto til, svarte han med sitater fra Molières skuespill og tilsvarende geberder. Som Roman Jakobson også viser, var den poetiske språkfunksjonen imidlertid til fulle intakt.

Adorno legger vekt på «det fremmede» hos Hölderlin, den «språkløses veltalenhet», «kvalmen over kommunikasjonen», og det musikalske ved poetens «rene språk»: «Stor musikk er begrepsløse synteser; dette er urbildet av Hölderlins sene diktning». Det poetiske språket er her «parataksar, som unnviker den underordnende syntaksens logiske hierarkier. [...] Språkets forvandling til en rekke er musikalsk».¹²

Også de to siste delene av *Estetisk teori* viser verkets diskontinuerlige karakter. Etter fragmentene er det plassert en ti siders «ekskurs om kunstens opprinnelse». Konklusjonen er: det finnes ikke noe første.

At det ikke finnes noe første, demonstreres så til sist. I *Estetisk teori* kommer det første sist: innledningskapitlet. Det er til overmål kalt «tidlig innledning» – og var etter sigende skrivi først. Men uansett hva Adorno måtte ha tenkt om å skrive ei ny innledning; slik denne drøyt førti siders delen nå står, er den kunstteoriens svar på Laurence Sternes antiroman *Tristram Shandy*, der forordet kommer i kapittel 22 – for å vise det fiktive i kronologiske forløp. Og i Adornos tilfelle vel for å en gang for alle dementere grunnprinsippet i tradisjonell hermeneutikk: «urfiksjonen om helhetlig og sammenhengende mening».¹³

Det må kunne sies at Adorno langt på vei lyktes med å oppfylle sitt idealmål, å forstå kunsten ved å etterlikne den: *Estetisk teori* er en teori som er estetisk, kunstnerisk i sin form, samtidig

som den uten tvil er en av historias mest dyptpløyende refleksjoner over hva kunst og estetikk representerer.¹⁴ Likevel er det muligens grunn til å stille det spørsmålet Adorno stilte både til kunsten og verken: hva er vitsen? Meninga med det hele?

Den språklige språkløsheten, bruddet med kommunikasjonsspråket, har både ei historisk-politisk og ei personlig side. Etter å ha blitt drivi på flukt og ut i tretten års eksil, nekta Siegfried Kracauer, Adornos venn, å tale og skrive tysk.¹⁵ Han vendte bare sporadisk tilbake til Tyskland på to korte besøk. Vemmelsen over det tyske språket var stor. Det gjaldt også for Rudolf Borchardt, slik Adorno så det, Rudolf Borchardt, den erkekonserverative, nasjonalisten, som like fullt måtte flykte fra Tyskland og blei arrestert av SS i Italia i 1944. «Erfaringen av språkets forfall hadde Borchardt felles med Karl Kraus. Hans verdenssmerte gjelder like mye språket som hans subjektive ensomhet og det virkeliges fremmedhet».¹⁶ Og det er ikke bare det tyske språket som er ødelagt, «språkets krise» skyldes at det er ødelagt «av kommers, slik kommunikasjonen er kompromittert av varebyttet». I *Estetisk teori* utdyper Adorno dette. Kunsten avviser «fornedrelsen» ved byttesamfunnet, ved «det totale byttesamfunnet: i dette samfunnet er alt bare for noe annet». I mediasamfunnet ser Adorno dette som et grunntrekk: «kommunikasjonens uvesen har erstattet det å beskjeftige seg med saken».

Adorno så den psykisk syke Hölderlins ensomhet og fremmedhet i verden, han følte seg sjøl hjemløs språklig, kulturelt og filosofisk, både i eksilet, i USA, og i etterkrigs-Tyskland. Ifølge Leo Löwenthal følte de seg i eksistensielt eksil, som «*Transcendental Obdachlose*», hjemløse i verden, i Tyskland både før og

etter krigen.¹⁷ «Påstanden om at Hitler ødela den tyske kultur, er ikke noe annet enn et reklametriks fra dem som vil bygge den opp igjen ved skrivebordet», sier Adorno i *Minima Moralia*:

Hva Hitler ødela av kunst og tanker, hadde for lengst ført en avspaltet og apokryf eksistens, som fascismen kunne feie vekk de siste restene av. Den som ikke ville være med, var allerede i flere år før det tredje rikets utbrudd tvunget inn i indre emigrasjon.

Brev til Günter Grass, 4. november 1968: «... sikkert vet jeg også, at studentene, og de intellektuelle i det hele tatt, har overtatt jødernes rolle for Tysklands reaksjonære».¹⁸

Minima Moralia, memoarene, bruddstykkene fra livet i eksilet og etter hjemkomsten, ga han undertittelen «refleksjoner fra det beskadigede livet». Livet var ødelagt av avbruddet. Men filosofien Adorno utvikler i *Estetisk teori* utgjør en forskjell, den er sjøl det Andre, fremmed, gåtefull, ufullendt og avbrutt. Gåtefullt estetisk – om det estetisk gåtefulle.

«Det å være fremmed for verden er et moment ved kunsten; den som har en annen fornemmelse av den enn at den er fremmed, har overhode ingen fornemmelse av den», sier Adorno. Det samme må vel sies om *Estetisk teori*.

IV.

«Å sjå på verdslege tekstar som heilage er svaret på at all transcendens gjekk over i det verdslege og overvintra ingen andre stader enn der han er løynd»
(Adorno «Om sluttscenen i *Faust*»)¹⁹

Merkelig nok er det få eller ingen som har diskutert forholdet mellom Walter

Benjamins *Passasjeverket* og Adornos estetiske teori. I innledningen til den norske utgaven av *Passasjeverket* er kabbalismens betydning for Benjamin demonstrert,²⁰ og det vil føre for langt å gjenta det her. Det som imidlertid er sikkert, er at Adorno ikke bare var klar over det teologiske rasteret i *Passasjeverket*, men overfor Benjamin insisterte på betydningen av det. Ettersom Adorno anså Benjamin som sin viktigste inspirasjonskilde, må spørsmålet bli: hvilken innflytelse hadde dette på Adornos egne skrifter, og på *Estetisk teori*?

Interessen for kabbala viser seg ikke bare i forholdet til Benjamin, men i hans korrespondanse gjennom tretti år med Gershom Scholem, kabbala-eksperten framfor noen.²¹ Den jødiske mystikken sto sentralt hos ledende tysk-jødiske intellektuelle på 1930-tallet; Ernst Bloch, Leo Löwenthal, til og med Siegfried Kraucauer og Max Horkheimer var opptatt av dette. Ernst Blochs skrifter, *Geist der Utopie*, 1923 og *Spuren*, 1930, – samt *Prinzip Hoffnung*, 1954-1959, viser også at Benjamins kobling av historisk materialisme og kabbala ikke var så eksentrisk. Forholdet mellom materialisme og metafysikk sto på dagsorden. For radikale tenkere. Og kunstnere.

Både Rolf Tiedemann, utgiver av Adornos verker, og Jürgen Habermas, har påpekt at «Adornos tenkning har affinitet til motiver i den jødiske mystikken» (Tiedemann), og at hans idé om forsoning og utopi «kretser rundt bilder fra den jødisk-kristelige mystikken» (Habermas).²² I den tidlige Adorno-resepsjonen var en oppmerksom på dette før det nærmest gikk i glemmeboka, for så igjen å få oppmerksomhet hos enkelte nyere fortolkere.²³

Både som filosof og komponist var

Adorno opptatt av Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg. Hos Mahler og Schönberg fant Adorno kabbalistiske motiver, for eksempel i Mahlers Faust-musikk, i åttende symfoni, i Schönbergs opera *Moses und Aron*, kantaten *En overlevende fra Warzawa*, og oratoriet *Die Jakobsleiter*. Adorno mente også å finne en skjult jødisk-mystisk struktur i Schönbergs komposisjoner.

I flere av Adornos ikke bare musikalske, men også litterære skrifter, viser han kabbalismens betydning. Hos Ernst Bloch, naturligvis, og hos Benjamin, og ikke minst hos Kafka, hos Borchhardt og til og med hos den mest kanoniserte tyske forfatteren av alle: Goethe, ikke minst i *Faust*. «Ein har ofte sett eit samsvar mellom Kafka og Kabbala ... den jødiske mystikken forsvinn faktisk i opplysning i sin seine fase», skriver han om Kafka og utdyper i detalj den antinomiske mystikkens og sabbatianismens innslag i Kafkas tekster. Borchhardts musikalske lyrikk betegner Adorno som «den jødisk-mystiske lærens sanne språk», og hos Goethe finner han både «læren om apokatastasis» (at alle skal bli frelst til slutt), og «kabbalistisk kraft». «Metafysikken i *Faust* er ... det at naturens ordning forsvinn i ei anna ordning», i tråd med jødisk messianisme. Hos Goethe har det transcendent blitt sekularisert i tråd med kabbalas tradisjonsforståelse.²⁵

Også i *Estetisk teori* er det teologiske rasteret underliggende, om enn ikke på nøyaktig samme måte som i Benjamins *Passasjeverket*, der livets tre i jødedommen danner fundamentet for verkets koordinatsystemer.²⁶ Når Benjamin og Adorno snakker om teologi, snakker de om jødisk mystikk, (den kierkegaardske, kristne eksistensialismen som enkelte har villet ha det til at de skulle represen-

tere, tok begge eksplisitt avstand fra). Om teologiens betydning for kunsten og i *Estetisk teori*, leser vi blant annet: «Kunstens teologiske arv er sekulariseringen av åpenbaringen, ethvert verks ideal og skranke», og: «[s]ituasjonen spisses til i spørsmålet om kunsten etter teologiens fall er mulig, og om den i det hele tatt er det uten teologi».

I *Estetisk teori* klinger det messianske med i framstillinga av kunsten som mimesis, som i samme øyeblikk som den etterlikner virkeligheten, gjør seg forskjellig fra den – noe debattantene av såkalt virkelighetslitteratur for øvrig kanskje burde legge seg på hjertet – :

Om det er noe sant i Schopenhauers tese om at kunsten er verden om igjen, så er dette en verden med en komposisjon, der elementene fra den første er iblandet, i tråd med den jødiske beskrivelsen av den messianske tilstanden, der alt skal være som i den vanlige og likevel med den lille forskjellen.

Måten Adorno her beskriver kunstens verden på, er i tråd med Benjamins beskrivelse av den messianske tilstanden i Benjamins essay «Franz Kafka», «det forvrengte liv [...] vil forsvinne når Messias kommer» for å rette opp verden ved å forandre den litt: «En stor rabbi har sagt at Messias ikke vil endre verden med makt, bare så vidt rette på den».²⁷ Dirk Braundstein har kalt det en «revolusjon på silkepoter».²⁸ Også kunstens utopiske moment følger hos Benjamin og Adorno av denne messianske figuren.

I *Negative Dialektik*, 1966, snakker Adorno, om «metafysikkens transmutasjon til historie», om historia som «sekulariserer metafysikken i det som rett og slett er den sekulære kategorien,

forfallet».²⁹ Dette angår et hovedelement i Adornos og Benjamins metode, det å bedrive mikrollogiske analyser av detaljer: I og med «de mystiske impulsene som er sekularisert i dialektikken» går «metafysikken inn i mikrologien».³⁰ I ei forelesning om «metafysikk, begrep og problemer», 1965, spurte Adorno etter åndshistoriske forbilder med relevans for en metafysikk forvist til «en materialistisk immanens», og han fant disse «i den mystiske læren – slik den er felles for kabbala og kristelig mystikk, for eksempel hos Angelus Silesius – umåtelig relevant for det dennesidige og dermed historiske når det gjelder transcendenten og enhver mulig forestilling om transcendenten».³¹

Sammenhengen mellom historisk materialisme og denne teologien tok Adorno for seg i det lange brevet han skreiv til Benjamin om utkastet til *Passasjeverket* i august 1935: «En restituering av teologien eller snarere en radikaliserings av dialektikken helt inn i dens teologiske glødekjerne må jo samtidig innebære en skjerping til det ytterste av det samfunnsmessig-dialektiske, ja økonomiske motivet».³²

I *Estetisk teori* blir kunsten dobbelt bestemt i dette spennet mellom historisk materialisme og kabbala. «Kunstverkenes prosesskarakter er ikke noe annet enn deres tidskjerner», heter det, sannheten viser seg bare i lysglimt: «Det er tenkelig at det som til og med kreves i dag, er verk som selv brenner ut sin tidskjerner, som gir sitt eget liv til det øyeblikket sannheten kommer til syne og som forsvinner sporløst». Kunsten har «en tilbøyelighet til å objektivere det forsvinnende», – «Hegel overså det, og dermed også, midt i dialektikken, tidskjernen i kunstens sannhetsgehalt». Sannhetsge-

halten i tidskjernen er sekularisert transcendens, og dermed opplysning: «Om all kunst er sekularisering av transcendens, så deltar all kunst også i opplysningens dialektikk».

Kunstverkenes sannhet, tidskjernen, som skimter fram i lysglimt, er i tråd med kabbalismens historiekonstruksjon – lyset som blei spredt via det kosmiske fallet, som gjorde menneskets oppgave til å samle de spredte lysglimtene. I *Estetisk teori* er dette en av de figurene Adorno bruker for å beskrive kunstens historiske bane, og i denne sammenhengen får hans bestemmelse av kunstverket som fyrverkeri mening: «Prototypisk for kunstverkene er fenomenet fyrverkeri, som på grunn av sin flyktighet og som underholdning knapt nok er blitt verdig et teoretisk blikk». I tråd med Benjamins begrep om «profan åpenbaring» i dialektiske glimt, ser Adorno kunstverkene som – fysisk – apparisjon:

Fyrverkeriet er apparisjon par excellence: noe som kommer empirisk til syne uten å være tyngt av den lasten å skulle være varig – det er på samme tid himmelske tegn og noe som er frambrakt, menetekel, en skrift som blusser opp og forgår, uten å etterlate seg en betydning som kan leses.

Det som viser seg, er himmelske tegn, menetekel, som i Daniels bok (5: 1-31) i Det gamle testamentet, en uforståelig skrift på veggene som ikke kan tydes av andre enn av israelitten Daniel.

Igjen er det den messianske interpretasjonsfiguren – verden om igjen, men forskjellig – Adorno tyr til: «kunstverkene skiller seg fra det feilbarlige værende [...] ved å likne fyrverkeriet i det at de aktualiserer seg som et fenomen med et utstrålende uttrykk. De er ikke bare em-

piriens Andre: alt i dem blir det Andre». Rett og slett ved å være og være slik den er, er kunsten paradigme for dette Andre, noe transcendent, overskridende: «Ved å være der postulerer kunstverket en væren for det ikke-værende».

Det som forener lidelse og drøm, er poesien paradigme i «Tale om lyrikk og samfunn».³³ I *Estetisk teori* er det kunstens paradigme, lidelsen ved undertrykkelsen, drømmen om en annen tilstand. Dette er Adornos – slik det var Benjamins – kabbalistiske versjon av marxismens utopi om det klasseløse samfunnet, men som en revolusjon på silkepoter. Når kunstverket insisterer på dette, «på det uvirkelige i sin egen virkelighet, er det at de i pregnant forstand framviser noe som tilhører noe Annet».

I *Minima Moralia* har Adorno satt ord på utopien: «Framskritt må betraktes fra et stort, massivt perspektiv: at ingen sulter lenger, ingen tortur, at intet Auschwitz lenger kan finnes. Bare da ville framskrittets idé være uten løgn».³⁴ Og: «Et frigjort samfunn ville ikke være noen enhetsstat, men virkeliggjøringen av det allmenne ved å forsone differensene. ... En bedre tilstand ville være en tilstand, der en kunne være forskjellig uten å ha angst for det».

I *Estetisk teori* er utopien mer eskatologisk formulert, som apokatastasis, at alle skal bli frelst til slutt. Samtidig skal forsones med fortid: «En befridd menneskehet skulle tilfalle arven fra dens fortid, forsonet». Og fortidas ofre med de nålevende: «Bare en befridd, forsonet menneskehet kan en gang kanskje gjøre det godt igjen mot de døde», og han legger til «og gi seg hen til fortidens kunst uten å skamme seg, uten at det blir en forrykt hevn mot samtidskunsten».

V.

I en overraskende passus om Bertolt Brechts og Kurt Weills opera *Mahagonny*, 1930, skriver Adorno om «helhetens formkonstruksjon. [...] Montasje som en form [...] der bare bruddstykker av en oppløst virkelighet føyes sammen [...] det er en invers, lucifersk teologi som her griper fatt i den gamle teologiens midler og fordreier dem».³⁵ Brecht, som betrakta Bibelen som sin viktigste lærebok i retorikk,³⁶ hadde opprinnelig tenkt å kalle stykket «Lucifers aftensang». Lucifer, «lysbæreren», er den falne engelen som representerer den inverse, fordreide religionen, den forvrengte verdens teologi – Adornos kabbala. Adorno så den inverse teologi som det viktigste han og Benjamin hadde felles. Og både i Brechts stykke og i kabbalismen skal ‘bruddstykker av en oppløst virkelighet føyes sammen’ i nye konstellasjoner. Skape en ny verden ved å føye sammen bitene på nytt.

Så vel i Benjamins *Passasjeverket* som i Adornos *Estetisk teori* skal meninga framgå, ikke av noen lineær tankeutvikling, men av konstellasjonen av løsrevne, fragmentariske momenter, sidestilte som i Hölderlins parataktiske poesi, i Borchardts musikalske fraseringer – og i musikkens språkløse språk. En kunst som Becketts er ifølge Adorno «tett på

det å tie», nærmer seg tausheten, gir uttrykk til det som ikke har uttrykk, utsier «det som ikke kan utsies i noe språk med mening».

Dette språket rommer bilder, men uten å avbilde, i tråd med «det urgamle jødiske bildeforbudet»: «I tillegg til sin teologiske side har det gammeltestamentlige bildeforbudet også en estetisk. At man ikke skal gjøre seg noe bilde, nemlig et bilde av noe, sier også at et slikt bilde ikke er mulig». Kunsten avbilder ikke virkeligheten; «Kunstverk er bilder uten noe som er avbildet og derfor også bildeløse; vesen som framtredeelse». Annet steds i *Estetisk teori*, heter det: «Kunstverkene yter rettferdighet mot en virkelighet som ynder å skjule sitt vesen». Det er gåtefullt nok, eller som Walter Benjamin skal ha sagt det – det gåtefulle er hverdagslig, og det hverdagslige gåtefullt.

Og slik er det vel *Estetisk teori* ved å etterlikne kunsten i sin egen form blir et bildeløst bilde som ikke avbilder kunst, men er tett på det å tie ved å utsi noe som ikke kan utsies i noe språk med mening? Det radikalt Andre, og for store ord til å ta i vår munn: en befridd menneskehet. Det er vesen som framtredeelse; kunstens vesen som framtredeelse, filosofi som formens innhold, og innholdet som gåte.

Sluttnoter

1 I etterlatte skrifter, forelesning om negativ dialektikk, 1965/66, Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften* (NS), IV/14, Frankfurt aM: Suhrkamp, s. 218.

Jeg går ut fra at Theodor W. Adorno (1903-1969) ikke trenger noen nærmere introduksjon, *Ästhetische Theorie* var hans ufullførte hovedverk, utgitt i 1970, året etter hans død.

2 *Estetisk teori*, Vidarforlaget 2020, s 10-113.

3 Da siste ombrekning og korrektur av den nye utgaven av *Estetisk teori* ikke er foretatt, har jeg unnlatt å føre opp sidetall.

4 Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, kap. 8, «Theory and Art: In Search of a Model», s. 122-135, spesielt s. 127-132.

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1958/59), Abteilung IV: Vorlesungen Band 3 der Nachgelassenen Schriften, 2009, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2017.

- 6 Utgiver Eberhard Ortland.
- 7 Se utgivernes etterord i Estetisk teori. Dessuten Arild Linneberg *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*, Gyldendal 1998.
- 8 Buck-Morss, op.cit.
- 9 «Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Ruldolf Borchardts», i Theodor W. Adorno (red.), *Rudolf Borchardt. Ausgewählte Gedichte, Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1968, s. 7-35, Noten zur Literatur, IV, s. 63-90.
- 10 Adorno, «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», foredrag på årsmøtet i Hölderlin-Gesellschaft, i Berlin 7. juni 1963, utvida utgave trykt i *Neue Rundschau*, 75/1964, så i *Noten zur Literatur*, III, 1965, s. 156-210.
- 11 Roman Jakobson & Elmar Holenstein, *Hölderlin, Klee, Brecht*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1976, og Roman Jakobson, «The Language of Schizophrenia», sammen med Grethe Lübke-Grothues, *Poetics today*, Vol 2, no 1a, 1980, s. 137-144, dessuten i Roman Jakobson / Krystyna Pomorska, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Minnesota Archive Editions, 1985.
- 12 «Parataxis», s. 184-185.
- 13 «Voraussetzungen», 27. okt 1960, trykt i *Die Neue Rundschau* 1962, hefte 1, i *Noten zur Literatur*, III, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1965, s. 136-155, «Føresetnader», i Arild Linneberg (red.) *Notar til litteraturen*, Oslo: Det norske Samlaget, 1991, s. 148-164, til norsk ved Arild Linneberg, s. 138.
- 14 Jeg tar for meg hovedtemaene i innledninga til den nye utgaven.
- 15 Jf. Siegfried Kracauer, *Massens ornament. Weimar Essays*, oversatt til norsk og med innledning av Arild Linneberg og Janne Sund, utgis på Vidarforlaget 2020.
- 16 Borchardt-essayet, s. 64.
- 17 Leo Löwenthal, «Erinnerungen an Theodor W. Adorno», foredrag, Adorno-konferansen i Frankfurt, 1983, Linneberg, *Røff guide til Adornos estetiske teori*, s. 93-94.
- 18 Jf. *Røff guide*, s. 95.
- 19 «Om sluttscenen i Faust», «Zur Schlusszene des Faust», publisert første gang i Akzente 1959, hefte 6, i *Noten zur Literatur*, II, 1961, s. 7-18, i Arild Linneberg (red.) *Notar til litteraturen*, 1991, s. 95-105, s. 95, til norsk ved Atle Kittang.
- 20 Arild Linneberg og Janne Sund, «Innganger og utveier. Passasjer om Walter Benjamin og Passasjeverket», i Walter Benjamin, *Passasjeverket*, I-II, til norsk og med innledning av Arild Linneberg og Janne Sund, Vidarforlaget 2017, bind I, s. 13-108.
- 21 'Der liebe Gott wohnt im Detail'. Theodor W. Adorno – Gerschom Scholem. *Briefwechsel 1939-1969*, utg. Theodor W. Adorno Archiv, ved Asaf Angermann, Frankfurt aM: Suhrkamp, 2015, 560 s.
- 22 Jf. Ansgar Martins *Adorno und die Kabbala*, Universitätsverlag Potsdam, 2016, s. 11.
- 23 Ulf Liedke, Reinhard Matern, Steven Wassers-trom, jf. Jan-Erik Ebbestad Hansen, «Theodor Adorno og den jødiske kabbalaen», i *Arr – idéhistorisk tidsskrift*, 3-4, 2017.
- 24 *Adorno – Scholem. Briefwechsel*, s. 305.
- 25 For en detaljert gjennomgang av dette, se innledninga til den reviderte oversettelsen av *Estetisk teori*.
- 26 Jf. Linneberg og Sund, innledn., *Passasjeverket*, note 21.
- 27 Walter Benjamin, *Skrifter i utvalg*, I-II, Arild Linneberg (red.), til norsk ved Arild Linneberg og Janne Sund et al, Vidarforlaget 2014, bind I, s. 455.
- 28 Dirk Braunstein, *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, Bielefeld 2011, s 378.
- 29 *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften (GS) 6, s. 353, jf Martins, s. 68.
- 30 *Negative Dialektik*, GS 6, s. 354, s. 399.
- 31 NL IV/14, s. 158 f., Martins, s. 38.
- 32 *Adorno – Benjamin. Briefwechsel*, s. 143.
- 33 Theodor W. Adorno, «Tale om lyrikk og samfunn», i Kittang, Linneberg et. al (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 1991 og seinere, s. 394-409, til norsk ved Arild Linneberg, opprinnelig radioforedrag, trykt i *Akzente* 1957/1, i *Noten zur Literatur* I, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1958, s. 73-104.
- 34 Theodor W. Adorno *Minima Moralia*, til norsk og med innledning av Arild Linneberg, Pax forlag/Bokklubbens kulturbibliotek, Oslo 2003, «Langt fra skuddlinjen», s. 76-79.

- 35 Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI*, GS 19, s. 193 f.
- 36 Jf. Arild Linneberg, «Asketisk med skjønnheten for skjønnhetens skyld: Bertolt Brecht», i Johan Grip (red) *Brecht på norsk*, Bokklubbens lyrikkbibliotek, 1999, s. 243-255, s. 243.

Litteratur

- Adorno, Theodor W., *Estetisk teori*, (1970), overs. Arild Linneberg, ny revidert utgave, Oslo:Vidarforlaget, 2020
- , *Ästhetik* (1958/59), Abteilung IV: Vorlesungen Band 3 der Nachgelassenen Schriften, 2009, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2017.
- , «Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Ruldolf Borchardts», i Theodor W. Adorno (red.), *Rudolf Borchardt. Ausgewählte Gedichte, Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1968, s. 7-35, Noten zur Literatur, IV, s. 63-90.
- , «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins», foredrag på årsmøtet i *Hölderlin-Gesellschaft*, i Berlin 7. juni 1963, utvida utgave trykt i *Neue Rundschau*, 75/1964, så i *Noten zur Literatur*, III, 1965, s. 156-210.
- , «Voraussetzungen», 27. okt 1960, trykt i *Die Neue Rundschau* 1962, hefte 1, i *Noten zur Literatur*, III, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1965, s. 136-155, «Føresetnader», i Arild Linneberg (red.) *Notar til litteraturen*, Oslo: Det norske Samlaget, 1991, s. 148-164, til norsk ved Arild Linneberg, s. 138.
- , «Om sluttscenen i Faust», «Zur Schlusszene des Faust», publisert første gang i *Akzente* 1959, hefte 6, i *Noten zur Literatur*, II, 1961, s. 7-18, i Arild Linneberg (red.) *Notar til litteraturen*, 1991, s. 95-105, s. 95, til norsk ved Atle Kittang.
- , *Der liebe Gott wohnt im Detail'. Theodor W. Adorno – Gerschom Scholem. Briefwechsel 1939-1969*, utg. Theodor W. Adorno Archiv, ved Asaf Angermann, Frankfurt aM: Suhrkamp, 2015
- , *Minima Moralia*, til norsk og med innledning av Arild Linneberg, Pax forlag/Bokklubbens kulturbibliotek, Oslo 2006
- , *Musikalische Schriften VI*, GS 19
- , *Nachgelassene Schriften*, IV/14, Frankfurt aM: Suhrkamp, 2018
- , *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften (GS) 6, Frankfurt aM: Suhrkamp
- , «Tale om lyrikk og samfunn», i Kittang, Linneberg et. al (red.) *Moderne litteraturteori*. En antologi, Oslo: Universitetsforlaget, 1991 og seinere, s. 394-409, til norsk ved Arild Linneberg, opprinnelig radioforedrag, trykt i *Akzente* 1957/1, i *Noten zur Literatur I*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1958, s. 73-104.
- , *Adorno – Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, Theodor W. Adorno Archiv, utg. Henri Lonitz, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1994.
- Benjamin, Walter, *Skrifter i utvalg*, I-II, Arild Linneberg (red.), til norsk ved Arild Linneberg og Janne Sund et al, Vidarforlaget 2014
- , *Passasjeverket*, I-II, til norsk og med innledning av Arild Linneberg og Janne Sund, Vidarforlaget 2017
- Braunstein, Dirk, *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, Bielefeld 2011
- Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1977
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik, «Theodor Adorno og den jødiske kabbalaen», i *Arr – idéhistorisk tidsskrift*, 3-4, 2017
- Jakobson, Roman & Holenstein, Elmar, *Hölderlin, Klee, Brecht*, Frankfurt aM: Suhrkamp, 1976, og Roman Jakobson, «The Language of Schizophrenia», sammen med Grethe Lübbecke-Grothues, *Poetics today*, Vol 2, no 1a, 1980, s. 137-144, dessuten i Roman Jakobson / Krysty-

- na Pomorska, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Minnesota Archive Editions, 1985.
- Kracauer, Siegfried, *Massens ornament. Weimar Essays*, oversatt til norsk og med innledning av Arild Linneberg og Janne Sund, utgis på Vidarforlaget 2020.
- Linneberg, Arild, «Det gåtefullt estetiske: *Estetisk teori* og det estetisk gåtefulle», innledning til nyutgaven av *Estetisk teori*, s. 10-113.
- , Røff guide til *Theodor W. Adornos estetiske teori*, Oslo:Gyldendal 1998
- , «Asketisk med skjønnheten for skjønnhetens skyld: Bertolt Brecht», i Johan Grip (red) *Brecht på norsk*, Bokklubbens lyrikkbibliotek, 1999, s. 243-255.
- Linneberg, Arild og Sund, Janne, «Innganger og utveier. Passasjer om Walter Benjamin og Passasjeverket», i Walter Benjamin, *Passasjeverket*, I-II, Vidarforlaget 2017, bind I, s. 13-108.
- Martins, Ansgar, *Adorno und die Kabbala*, Universitätsverlag Potsdam, 2016.



Julie Hjelt Wold

Hans Petter Blad

Monsieur Chouchani

Emmanuel Lévinas, skriver Shmuel Wygoda, ble ved krigens slutt, av doktor Henri Nerson (en jødisk obstetriker, Lévinas' nærmeste venn), fortalt om «en enestående og ditto bisarr person han hadde blitt kjent med i Vichy, under krigsårene», en mann som gikk under navnet monsieur Chouchani.

Chouchanis ytre framtoning var «utstikkende, til og med kvalmende», men likevel, ifølge Henri Nerson (forsiktigheten selv), var det åpenbart at «Chouchanis kunnskaper var formidable».

Doktor Nerson, viden kjent (fortsetter Wygoda, tolker jeg ham rett) for sin edruelige evne til å bedømme både folk og begivenheter, var «i en tilstand av voldsom opphisselse» da han fortalte om Chouchani. Nerson anbefalte, nei, bønnfalte Emmanuel Lévinas om å erfare (hvilket naturligvis ville si å oppsøke, å forsiktig banke på døren hos, å lytte ydmykt til) monsieur Chouchanis fortolkningskunst.

I to år nektet Lévinas å følge sin venns oppfordring. Lévinas var åpenbart skeptisk til hva denne løsgjengeraktige eksistensen kunne yte ham; la oss derfor, for all enkelhets skyld se Chouchani for oss som en av de av samfunnet utstøtte, som med en overlegen mine leter etter mat blant søppel og avfall, keiserlig vettskremt, illeluktende, bedagelig i sin framferd.

«Undertiden når mennesket gyser i fremmedgjørelsen mellom Jeg og verden, gripes han av den tanke at noe må gjøres», skriver Martin Buber i *Jeg og du*.

Først i 1947 gikk Lévinas med på å treffe Chouchani. Lite vites om hva som utspilte seg mellom dem, hva som ble sagt, men de satt sammen en hel natt, og tidlig på morgenen, da han var på vei til å gå, sa Lévinas til Nerson, skriver Shmuel Wygoda, leser jeg, at «jeg er ikke sikker på hva han vet, men alt jeg vet, er at det han vet, det vet han».

Fra det øyeblikket av ble Emmanuel Lévinas så besatt av studiet av Talmud, samlingen av jødiske skriftlærdes tolkning av loven, at han dedikerte all sin ledige tid til å tilegne seg forståelsen av loven og de rabbinske kommentarene. De neste fem årene studerte Lévinas med Chouchani. Alene med Chouchani, eller i følge med Nerson, og ukentlig, i en engere krets, leste og diskuterte de skånselsløst Talmud.

Fortolkningsarbeidet, kan det karakteriseres som en *negativ arkeologi*? Gjenstander fra fortiden, brokker, de vises tanker om alt fra jordbruk og arbeid og det mest dagligdagse og intime, til hvordan alle tenkelige tvistemål skal løses; kronglete, uhåndterlige setninger bringes inn i våre liv, ikke for å løftes fram som noe kunstferdig, fra en glorverdig fortid, snarere motsatt, for å brukes, i den gjenstridige hverdagen.

Elie Wiesel sier, i *Le chant des morts*, i *De dødes sang*, hva Chouchanis opprinnelse angår, at hans fødested kunne være Marrakech, eller Vilnius, så Chisinau i Moldova, Safed i Israel, snart Calcutta eller Firenze. Monsieur Chouchani kom med uendelighet av bevis og presise detaljer, og maktet alltid å framstille det sist nevnte fødestedet som en endelig, biografisk sannhet.

Men allerede neste dag lot han hele konstruksjonen falle i grus, og han ville, nærmest i forbifarten, beskrive den fortryllende atmosfæren i sin de facto fødeby, et eller annet sted i Egypt.

«Størrelsen på hans overdrivelser oversteg det å være en løgn. Det var en filosofi».

For Wiesel ga Chouchani, da de første gang møttes, inntrykk av å være en «en uteligger, en som var uønsket overalt, til og med i himmelen», men da han døde i 1968 (betegnende nok), i Montevideo i Uruguay, var det Wiesel som betalte for begravelsen, overbevist om at Chouchanis virkelige navn var Mordehai Rosenbaum.

Ifølge Salomon Malka, forfatteren av «*Monsieur Chouchani : L'énigme d'un maître du XXe siècle*», hadde Chouchani fotografisk hukommelse, som barn ble han dratt med rundt på bondelandet i Øst-Europa og vist fram som en attraksjon i landsby etter landsby, plassert på en tønne eller et vogn gulv for å være synlig for alle, der han på oppfordring gjenga ufattelig lange passasjer fra både Bibelen og Talmud på rams, mens faren gikk rundt og tok imot betaling.

Chouchanis virkelige navn må ha vært Hillel Perlmann, sier Shalom Rosenbaum, født i Brest-Litvosk (konkluderer Yael Levine), men når Chouchani valgte å presentere seg som Chouchani, som betyr «en person fra Shushan», eller Susa, en by ikke langt unna Tigris, der bibelske Daniel og Nehemja levde, under tiden for jødernes fangenskap i Babylon.

Om da ikke hans fulle navn er Mordechai Ben Shushan, i så fall en henvisning til den første jøden som ikke var av Judas stamme, og derved, sier Shmuel Wygoda

(i artikkel i avisen Haaretz, signert Yair Sheleg), med henvisning til Esters bok «er Chouchani den første til å mestre diasporaens prøvelser», eller, til å anskueliggjøre stedet som født av teksten, og minnet som foranledningen for hendelsen, slik jeg, som leser, velger å tolke ham.

Chuchani, Shushan, Susa, navnet lyder uttalt som en henstilling på et for oss uforståelig språk, om å være stille, om å lese videre; et normativt *hysj*.

Sluttnote

Monsieur Chouchani er et upublisert første kapittel i romanen *Paris-kontorene*, fra 2019. Kapittelet ble strøket samme dag romanen ble sendt til trykken, hos Livonia, et norskeid trykkeri i Riga. Livonia, eller Livland som det heter på norsk, er et historisk landskap med uklare grenser beliggende mellom Estland og Latvia, gjennom historien underlagt en endeløs rekke herskere, med et eget språk som i dag bare tales av en håndfull mennesker. Å gjengi *Monsieur Chouchani* her er således et første skritt i retning av å gjenforene teksten med romanen den muligens fortsatt tilhører.



Ada Miko

Omtaler

Tomine Sandal

Pengene eller livet

Asta Olivia Nordenhof
*Scandinavian Star. Del 1 –
Penge på lommen*

Basilisk, 2020,
170 sider



I år er det 30 år siden 159 mennesker døde i brannen på passasjerfergen Scandinavian Star. NRK og DR har markert hendelsen med lansering av dokumentarserien «Scandinavian Star». Den danske forfatteren Asta Olivia Nordenhof har også markert 30-årsdagen: *Penge på lommen* er første bok av en planlagt romanføljetong på til sammen syv romaner, der tragedien på Scandinavian Star fungerer som et gjennomgående motiv.

Seriens første bok starter riktignok ikke med mordbrannen, men med den navnløse jeg-fortelleren som befinner seg på en busstur gjennom Fyn. Hun får øye på en eldre mann, og det er noe ved denne mannen som rokker ved fortelleren, slik starter hun å fortelle om Kurt og Maggie. De lever sammen i et forhold som preges av vold, alkohol og etter hvert alvorlig sykdom. Samlivet er preget av samfunnets ujevne maktforhold mellom kjønnene. Maggie har hele livet opplevd misbruk og overgrep fra ulike menn, Kurt inkludert. For Maggie synes det likevel ikke å være andre muligheter enn å finne seg i det, selv om hun «bliver ødelagt af det»¹ (s. 113) når Kurt, som hun tross alt elsker, kaller henne «luder» og spytter på henne. Hun er også økonomisk avhengig av Kurt, slik hun alltid har vært avhengig av menn for å klare seg. I beskrivelsen av forholdet viser Nordenhof at kjærligheten aldri er frakoblet økonomien. Men forholdet mellom Kurt og Maggie er også mer komplisert. Nordenhof skriver seg under huden på dem begge, og begge står igjen som fullt ut realiserte og ufor-

glemmelige romankarakterer.

I *Penge på lommen* blir historien om Kurt og Maggie akkompagnert av en tekstpassasje som nærmest kan beskrives som et politisk kampskrift, sentrert rundt mordbrannen på Scandinavian Star. Politiet klarte aldri å oppklare hvem som sto bak brannen, men fortelleren trekker frem det økonomiske motivet som det mest sannsynlige. Nordenhofs «true crime» handler ikke så mye om å avsløre gjerningsmannen, men heller om å avsløre kapitalismens morderiske karakter: «Hvis det er sandt, og det tror jeg, at branden på Scandinavian Star blev anstiftet med økonomisk vinding for øje, døde de 159 mennesker ikke kun på grund av nogle enkelte mænds kyniske risikovillighed, de døde for en idé» (s. 83). Hun understreker at dødsfallene ikke kan avskrives som et katastrofalt feilgrep, men må forstås som en innebygd del av det kapitalistiske systemet: «Nogen og noget kan blive nødt til at dø, for at andre kan vinde. Det er ideen» (s. 83).

Nordenhof skriver medrivende fra et tydelig politisk ståsted. Med sitt litterære språk viser hun at økonomi og menneskers livsvilkår er nært forbundet. Det er et spørsmål om pengene eller livet: «Underklassen lever kortere. Også her» (s. 83). Romanens budskap forsterkes av at mordbrannen på Scandinavian Star faktisk fant sted, og tretti år senere er fortsatt ingen dømt. Vi vet at 159 mennesker ble drept, og at 28 av disse var barn. Men fortelleren lar ikke Scandinavian Star forbli en trist enkelthendelse i norsk og dansk

historie. Hun understreker at det ikke er noe usædvanlig ved akkurat denne hendelsen: «Hvis det er noget usædvanligt ved sagen, er det alene at kapitalismens dødsopfer [...] som regel ikke skal findes i Skandinavi» (s. 82). Nordenhof bruker mordbrannen som et omdreiningspunkt for å rette et kritisk blikk på kapitalismen som system, både i Skandinavia og i resten av verden.

Fortellingen om Scandinavian Star og fortellingen om Maggie og Kurt fungerer først og fremst som to ulike spor i teksten. Romanen avslutter likevel med å binde trådene sammen. Kurt har i løpet av livet klart å spare opp litt penger, og han bestemmer seg for å investere i Scandinavian Star. Det er et stort øyeblikk for ham: «Det han følte var en hævnens eufori. Han tenkte på alle dem, der gerne havde set ham fejle, alle dem, for hvem hans liv var et ligegyldigt og lille liv» (s. 170). Kurt er ikke rik, men han har noen «penge på lommen», og med investeringen i passasjerfergen tar han steget ut i et økonomisk felt han til nå ikke har hatt tilgang til, men alltid drømt om.

Penge på lommen demonstrerer hvordan det økonomiske språket brukes for å dominere arbeiderklassen. Fortelleren forklarer: «Der er en tavshad, en frygt for at være dum, der sætter ind der, hvor økonomien begynder» (s. 71). For Kurt handler den økonomiske investeringen også om å bevise overfor alle andre at han ikke er dum, at han ikke er ubetydelig. Fortelleren prøver på sin side å bryte med det økonomiske språkets makt. Hun understreker nødvendigheten av å ta det uvante språket i bruk: «Jeg prøver alligevel. Jeg vil. / Jeg ved godt, at det er et af forretningsmandens virkemidler. Det er hans triumf, at han opererer på et sprog, der kalder til tavshed. Hans triumf, at jeg

tror, jeg er dum» (s. 80). Nordenhof skriver overbevisende om hvordan overklassen bruker språket som et maktmiddel. For å bryte kapitalismens herredømme over kroppene våre, er vi nødt til å utfordre det økonomiske språkets makt over oss.

Det er også en språklig kløft mellom Maggie og Sofie, mellom mor og datter. Sofie har fått flere muligheter enn sin mor, hun studerer, tjener sine egne penger og lever uavhengig av en mann. Hun har mer kulturell kapital enn sin mor, mens Maggie kun kjenner igjen ingrediensene, kan Sofie uttale de franske rettene på kafeens menykort. Maggie er stolt over datteren, men føler seg mindreverdige: «Nu kan hun ikke undgå at frygte, at studiet forklarer Sofie noget, som hun selv kun uhyggeligt aner, at Sofie kunne slå op i en bog og finde sin mor blottet» (s. 129). Det er vokst frem en avstand mellom de to som en gang var hverandres nærmeste, en avstand som også oppleves tragisk fra Sofies side: «Hun ser på sin mor fra en sorg, som Maggie aldrig kommer til at forstå» (s. 137).

Da Sofie forteller at hun har fått en kjæreste – en jente – er det først kommunikasjonen som ligger i kroppsspråket som svikter. Hun forteller det til sin mor, og feiltolker morens fortvilede ansikt til at hun er skrekkslagen og sint over det hun har hørt. Men det er en helt annen tanke som passerer i Maggies hode:

Helt uden midler, allerede resigneret, har Maggie afventet den dag, hun skulle stå som en tavs og dum stueplante og overhøre Sofies kæreste kalde Sofie en luder inde bag døren til gæsteværelset. [...] Hun har ikke anet, hvad hun skulle stille op mod den ødelæggelse, hun uvægerlig måtte tro, ville indhente Sofie [...] Nu, med

en lykkelig ignorance, forestiller hun sig, at hendes bekymringer har været unødvendige. At Sofie går fri, at hun selv gør. (s. 138-139).

Scenen ender med at Maggie strekker hånden ut til Sofie og sier at hun både elsker og er stolt over henne. Feilkommunikasjonen er rettet opp i, og mor og datter feirer med champagne servert i «en stor isspand, en foranstaltning ingen af dem før har stiftet bekendtskab med» (s. 139). Avstanden mellom Maggie og Sofie eksisterer fortsatt, men det finnes et likevel et fellesskap mellom dem: kvinnefel-

leskapet. Maggies historie gjør at *Penge på lommen* kan leses som en kritikk av det patriarkalske samfunnet, og det er tydelig at kapitalismen og patriarkatet operer som medsammensvorne.

I et intervju med *Klassekampen* i mars uttalte Asta Olivia Nordenhof: «Jeg ville ikke at kapitalismekritikken skulle være kamuflert».² Det har hun klart. Hun retter blikket mot hvilke uretter vi aksepterer både i økonomiens og kjærlighetens navn. Med *Penge på lommen* har Nordenhof brakdebutert som romanforfatter. Heldigvis står seks kommende romaner for tur.

Sluttnoter

1 Nordenhof, Asta Olivia. *Scandinavian Star. Del 1 – Penge på lommen*. København: Basilisk, 2020.

2 Fossum, Hedda Lingaas. «Pluss og minus», *Klassekampen* 7. mars 2020.

Joakim Tjøstheim

Katt og mus i hundeparken

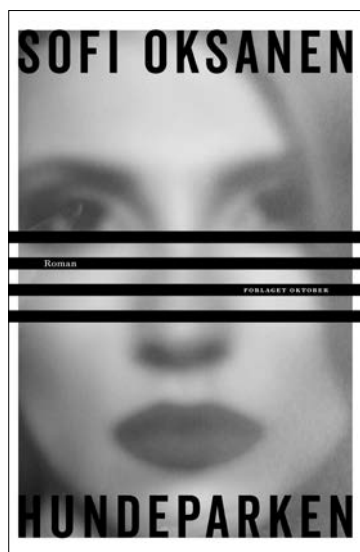
Sofi Oksanen

Hundeparken

Oversatt av Turid Farbregd

Forlaget Oktober

387 sider



Det finske stiske forfatterikonet Sofi Oksanens sjette roman på norsk, *Hundeparken*, er en feiring av motiver og temaer som allerede er rikt behandlet i Oksanens øvrige forfatterskap. Allere med debutromanen *Stalins kyr* fikk hun stjernestatus i Finland, og for andrebo-ken *Utrenskning* fikk hun Nordisk råds litteraturpris. Med det kom den inter-nasjonale leserskare for Oksanens føtter. Hun er i dag blant Finlands mest aner-kjente nålevende forfattere.

Hundeparken syder av nasjonal og politisk historie og har en iøynefallende virkningsfull fortellerteknikk. Historien tro har Sovjetunionen før fortellingens begynnelse gått i oppløsning, og Ukrai-na har erklært seg som en selvstendig stat. Fortellingen hopper i tid fra 1992 til 2016, to år etter slutten på den toår-ige Ukraina-krisen. Viktor Janukovitsj utpeker seg som en viktig aktør. Han fi-gurerer ikke direkte i fortellingen, men Oksanen har kalt en av fortellingens nøkkelpersoner Viktor. Slik retter hun fokus mot Janukovitsj. Han var Ukrai-nas statsminister i periodene 2002–04 og 2006–07. Da han stilte til presidentvalg i 2004, oppstod oransjerevolusjonen. Janukovitsj ble beskyldt for valgfusk og ga fra seg makten til Viktor Jusjtsjenko. I 2010 vant Janukovitsj presidentvalget. Presidentens nei til en samarbeidsavtale med EU satte i gang Maiden-opprøret i 2014. En rekke demonstrasjoner førte til et hundretalls dødsfall. Janukovitsj ble avsatt av nasjonalforsamlingen i Ukraina samme år. Men i stedet for å utbrodere

sentrale historiske hendelser baker Oksa-nen den overhengende fortellingen om et land i radikal forandring elegant inn i handlingsforløpet.

For Olenka, fortelleren i romanen, gikk drømmen om et annerledes liv i oppfyllelse. Vi får vite at hun har brukt de siste seks årene på å skape ny identitet i Finlands hovedstad. Samtidig får den flimrete fortellingen leseren til å tenke at Olenka fremdeles ikke vet hvem hun er. Hoppene i tid og sted fremhever hvor-dan nåtiden, og minner om fortiden, er forbundet med hverandre. Olenkas nye identitet virker ustabil og uklart definert. Fortellingen åpner med at Daria, en slags tidligere kollega av Olenka, henvender seg til henne på en benk ved en hunde-park i Helsinki. Brått forsvinner Olenka ned i dypet av handlingene hun begikk som tvang henne til å flytte til en annen del av verden og kvitte seg med sitt gamle jeg. Daria og Olenka har begge utspilt sine roller som surrogater og koordinator i Ukrainas postsovjetske surrogatindus-tri. Når Daria på nytt gjør entré i Olenkas liv, er det for å kreve en siste utbetaling for jobben hun har gjort.

Oksanen har flyttet fortellingen lenger frem i historisk tid fra de tidligere roma-nene *Stalins kyr* og *Utrenskning*. Det sov-jetiske bakteppet har falt og etterlatt seg surrogatindustrien, fortellingens kjerne-punkt, som et symbol på at de sovjetiske statene og republikkenes økonomiske problemer ikke umiddelbart opphørte med unionens oppløsning. Det hører for eksempel til Olenkas fortid at hun stakk

av til Paris for å jobbe som modell. Bare her ser vi hvordan romanen fremstiller skjønnhet som en vare det er mulig å leve av. Med den korte modellkarrieren tjente Olenka og familien hennes til livets opphold. Senere ble surrogatindustrien en redning, da Olenka var tilbake i Ukraina og uten jobb. Hun jobber seg oppover i systemet. Etter hvert er det hun som lokker godtroende jenter inn i industrien. Jentene kommer til klinikken bærende på egne drømmer om det glamorøse modellivet, men ender opp som utnyttbare eggprodusenter. Veien inn er uansett ikke gitt med et vakkert ansikt og en smidig, fruktbar kropp. Kunden er, når sant skal sies, ikke bare opptatt av det ytre, men også av donorens rulleblad, også om prikken tilhører et familiemedlem. Dette fikk Olenka kjenne på kroppen i starten av karrieren. Hun er pen å se på, men har en mørk familiehistorie som forfølger henne. Olenka får en ny identitet allerede her, på terskelen til en industri som skal true med å ødelegge det nye livet hennes flere år senere.

Tidlig forteller Olenka om da hun og familien i Ukraina ble ranet. Senere befinner hun seg hos Viktors mor, som har hyret et par thailandske kosmetologer. Gjennom disse motivene, i tillegg til surrogatindustriens utseendekriterier, tematiserer romanen konsekvensene av en global og nasjonal forfordeling av ressurser. Et minst like påtrengende tema er spørsmålet om hvem vi er, og hvordan ytre omgivelser virker inn på rollevalg og personlig historie. Det er umulig ikke å få med seg romanens behandling av nasjonal identitet, men hva med kjønnsidentitet? Sterke kvinner dominerer Oksanens forfatterskap, og *Hundeparken* er ikke et unntak. Olenka kjemper en tapper kamp for å beholde det livet hun har stablet på

beina, uten å begå flere moralske utskikkelser. Og uten kvinnen stopper hjulene i surrogatindustrien opp. Oksanen leker imidlertid med denne sannheten når hun lar en mann med slitne svømmere besøke klinikken på vegne av konen sin og seg selv. Behovet for hjelp til reproduksjon melder seg på grunn av mannen og ikke kvinnen. Spillet strammer seg til når Oksanen i tillegg gjør ham til dreiningspunktet for hele fortellingen.

Vi får også vite en del om to andre menn med avgjørende betydning for Olenkas liv og selvforståelse. Den første av disse er faren hennes. I fortellingens nåtid lever han ikke lenger. To av romanens deltitler, «Lille sol» og «Pappas datter», reflekterer hvem Olenka har vært, er og ønsker å være for faren. Olenka virker ikke stolt over det hun har gjort, og mye av skammen hennes er mulig å spore til spørsmålet om hva faren ville tenkt om henne hvis han hadde visst. Historien er fortalt i andrepersonsperspektiv og fremstår derfor som en forklaring av eller en unnskyldning for handlinger Olenka har begått. Likevel er det ikke faren hun unnskylder seg overfor. Når hun har reist til Helsinki og endret identitet, er det fordi hun er på flukt fra en annen som har vært involvert i surrogatvirksomheten hennes: «Hvor lenge hadde Daria holdt oppsikt med meg, hvor lenge hadde hun drevet og fotografert meg? I dager, uker, måneder, eller enda lenger? Hun kunne allerede ha sendt bilder til hyenene som var etter meg. Jeg visste ikke hvem som ville bli den første til å kaste seg over meg. Den tidligere sjefen, eller kanskje du, eller løpegutten din, eller alle sammen i felles front.»¹ Bildet kompliseres av at Olenka akkurat har fortalt at hun lengter etter denne personen. En sterk kvalitet ved teksten er hemmeligholdet og ambi-

valensen rundt hvilken relasjon aktørene har til hverandre, før vi til slutt får vite hvordan alle bitene henger sammen.

Stalins kyr og *Utrenskning* var kjennetegnet av en motivert og tematisk orientert metaforbruk som utvidet tekstens meningspotensial. I den aktuelle romanen velger Oksanen en litt annerledes, men like effektiv strategi når det gjelder å produsere betydning. De hyppige metaforene er ofret til fordel for en historie som er så vakkert fortalt at hvert ord slutter opp om tekstens viktigste tema:

skjønnhetens pris. Lite er overlatt til tilfeldighetene i det som best kan beskrives som en blanding av romantisk krim og familiekrønike. Forfatterens vilje til å sette undertrykte nasjoner på verdenskartet og avkle historiens mørkeste politiske skandaler har ikke bleknet, og det skorter verken på originalitet eller uforutsigbarhet når Oksanen svinger pennen på nytt. Med *Hundeparken* fortsetter Oksanen veien videre på et forfatterskap av utvalgte bunnsolide utgivelser. Oksanens fans og nye lesere vil ikke bli skuffet.

Sluttnoter

- 1 Oksanen, *Hundeparken*, overs. Farbregd (Oslo: Forlaget Oktober, 2020), 43.

William S. Mørch

Skjønnheten; eller kunstens hendelse

László Krasznahorkai

Seiobo der nede

Oversatt av Ove Lund

Cappelen Damm

400 sider



En hvit stripe skiller det kullsvarte mørket og det grønne, blå og lilla skjæret i sløret som faller bak brudeandas avlange hode. Stripen stanser ved de røde, runde øynene med store, tomme pupiller som fylles av skogen, mens den svømmer ned en bekk i Pennsylvania, med andunger på slep. På tvers overfor andeflokken, treffer de snart en tømmerstokk, for dem er den et enkelt hinder på veien, for andre en bro, og for ytterligere andre et motiv. Likefremt klatrer de over og svømmer videre ned bekken. Snart farer en livredd hare over stokken, forfulgt av en rev. Senere står en vadefugl og bukker verdig, med sitt lange, oransje nebb ned mot vannflaten. I nattemørket smyger en gaupe seg over. Tidlig om morgenen spretter en belteisfugl ut av vannet med en liten ørret hengende fra nebbet, før den slår fisken ihjel mot det harde treverket. Alt fanges på video, ubegripelig for faunaen rundt denne tømmerstokken, i en bekk, i en skog, i Pennsylvania, USA. Snart lastes det opp på internett og tar del i millioner av menneskers bevissthet, uendelig langt utenfor dyrelivets horisont. Og så skriver jeg om det, som en slags ekfrase av videoen av livet rundt stokken, slik at de får et slags eget liv i teksten, via ordene, slik at du ser denne mosegrodde stokken over bekken, med busker og trær over bredden, at det på sett og vis ikke lenger bare er et dyreliv, eller en stokk, eller et videoklipp, men at alt, i en linje, syntetisert via min innbilingskraft, blir omdannet til et estetisk uttrykk hvor dyra for alltid befinner seg.

Og omtrent slik begynner også *Seio-bo der nede* av den ungarske forfatteren László Krasznahorkai, hans andre roman på norsk: med Kamo-elven i Kyoto, vannet som renner ned den og «steinene under vannmassene som skyller over dem der de ligger plassert kunstig og asymmetrisk for å bryte bølgene» (9), hvor «Kamo-jegeren» står, helt stille, som en skulptur med et bankende hjerte og dyrets instinktive vilje; en hvit egretthegre, eller ooshirosagien, klar for å spidde sitt bytte. Langs elvebredden renner bilene, syklene og fotgjengerne ned veien, uten å stanse for å se dette naturkunstverket. Den hvite egretthegren, som i japansk zenbuddhisme symboliserer renhet, tar for Krasznahorkai form av noe større i det den:

gir mening til alt som omgir den, gir mening til verdenen som spinner rundt i den rasende bevegelsen, [...] fordi den er et helt unikt tilfelle i denne egnen, dette landskapets urokkelige kunstner, som med sin perfekte ubevegelighets make-løse estetikk, som den artistiske oppfyllelsen av urokkelig konsentrasjon [...] rager den over den sanseløse kavalkaden av alt den er omgitt av, og introduserer en slags målløshet – endog vakker – over den lokale betydningen som gjennomsyrrer alt (12-13).

Ooshirosagien støpes om til kunstnerens fremtredelse i seg selv som verk, som (levende) ting og som kunst: et naturvesen som, i møte med sivilisasjonens

funksjonelle steinplassering, gir oppvisning i den rene tilstedeværelsens dans; eller et vindu til zenbuddhismens satori (fullstendig forståelse) og kenshō (å se sin sanne natur), en måte å være i verden: den stillestående egretthegren i sin hverdagslige jakt er helt enkelt skjønnhet. Eller sagt med William Butler Yeats: «How can we know the dancer from the dance?».

Seiobo der nede er en bok om kunst: om de som skaper, de som opplever og kunstverkets kraft og vesen. Krasznahorkai strekker blikket bredt; gjennom sitt utvalg forsøker han å innkapsle en slags kunstens udødelige gestalt, via vidt forskjellige kunstformer, geografi, tidsaldre, religioner og sosiale klasser – tvinnet sammen i hans mangefasetterte, men egenartede ordstrøm gjennom 17 deler. Jeg skriver delene, for det er ikke riktig enkelt å plassere bokens sjanger. Rent innholdsmessig vil det kanskje være riktig å kalle det en samling med kunstkritiske eller essayistiske noveller eller fortellinger, men det er sannsynligvis feil, av flere årsaker.

Boken følger ikke en ordinær kapitelinndeling fra 1 til 17, men Fibonacci's tallrekke fra 1 til 2584, altså er hver del i boka nummerert etter det tilsvarende tallet i rekken. Dersom du deler et vilkårlig tall i rekken på sitt forrige, f.eks.: 2584/1597, vil du alltid ende opp på samme, uendelige (irrasjonelle) tall: 1,618(...), også kjent hos den antikke matematikeren og skulptøren Feidias som Phi; det gyldne snitt. Fibonacci's tallrekke dukker derfra opp i kunsten som malen på det skønne forhold, både i skulpturer, malerier, arkitektur og musikalsk komposisjon, men også i naturen, som for eksempel i antall blader på blomster. Derfor blir tallrekken ofte kalt universets

kode. Når Krasznahorkai velger å dele inn boken etter denne, formidler han at bokens struktur er ment å sees som en helhet, at hver del går opp i hverandre i en naturlig progresjon. Og tross de, grovt talt, overflatiske ulikhetene mellom delenes fortellinger, er det som kan kalles fortellingenes underliggende kjerne, via stilistikk, strukturelt hendelsesforløp og diverse repeterende fenomener, oftere den samme.

Den alt nevnte ooshirosagien, som et ubetraktet kunstverk som skaper seg selv, men likevel gir mening til det omliggende (som noe nærguddommelig), blir et motivert holdepunkt for leseren; en ledetråd inn i bokens poetikk. Gjennom hele boken treffer vi skikkelser tatt ut av sin naturlige habitus: en eksilert nordamatiker på en øy uten ordentlig papir, en vestlig arkitektstudent som bivåner et ritual ved en shinto-helligdom i Ise, en fremmed kunstner som dukker opp i en kunstnerkoloni for å grave ut hesteskulpturer dypt nede i jorden mens resten sover, en østeuropeisk mann på kunstferie i Venezia, en mislykket arkitekt som holder foredrag om barokk musikk på lokalbiblioteket for et, ganske raskt, lamslått publikum, og, selvsagt, ooshirosagien, som aldri ville jaktet i Kamo-elven, om ikke det var for menneskenes kunstige steinplassering.

Oppimot samtlige av bokens personer har en eller annen nærhet til estetiske objekter, enten som skaper eller betrakter, og av disse har nesten alltid noen en overveldende, nærmest mystisk-guddommelig opplevelse i møte med kunsten. Betrakterne opplever en slags estetisk kenosis; iakttakeren tømmer seg selv for å fylles av kunstverkets ånd eller vesen. Et eksempel er i «Morto Christo», hvor fortellingens hovedperson betrakter

et renessanse-maleri som fremstiller den dødende eller nylig døde Jesus Kristus. Kristusfigurens halvlykkede øyne åpner seg helt, slik at betrakteren får øyekontakt med Kristus, som til gjengjeld fører til at betrakteren dør og svever ut av kroppen og ut i verden – nå en del av eteren.

Som en parallell til personenes fremmedhet eller utenforskap, er det alltid kunstverk plassert utenfor sentrum som skaper disse voldsomme opplevelsene. Personene søker seg gjerne mot det kanoniserte, men oppdager i stedet randens estetiske speil eller kaleidoskoper. Eksempelvis et maleri av en glemt kunstner i hjørnet av utstillingen til en langt mer berømt (N.N. vs. Tintoretto), et foredrag om barokk musikk og J.S. Bach (fremfor musikken i seg selv) eller realistiske hesteskulpturer av jord nede i dype groper som ikke er skapt for å bli sett, like nedenfor en kunstnerkoloni.

Dersom den mystisk-estetiske opplevelsen uteblir, dreier gjerne fortellingen seg om den aktuelle tilsidesettelsen, eller avsløring av tildekkingen, av det som ellers kanskje egentlig er, eller skulle vært, stor kunst. Eksempelvis 4000 år gamle skrikende statuer ved kinesiske keisergraver skjult under jorden, en eksilert dramatikers epigraf som kastes av uforstående ved hans død og hans arv forfalskes av historikerne, avsløringen av et maleris sanne opphavsmann, som kun er interessant for oppdageren, slik at selv ikke museet som stiller ut verket hører om det når det annonseres.

I dette universet blir alle slags mennesker overrumplet av kunst i kanons skygger. Krasznahorkai kretser slik alltid rundt det lille blant det store og stiller spørsmål ved hva som er stor kunst, hvem som er store kunstnere, hvem

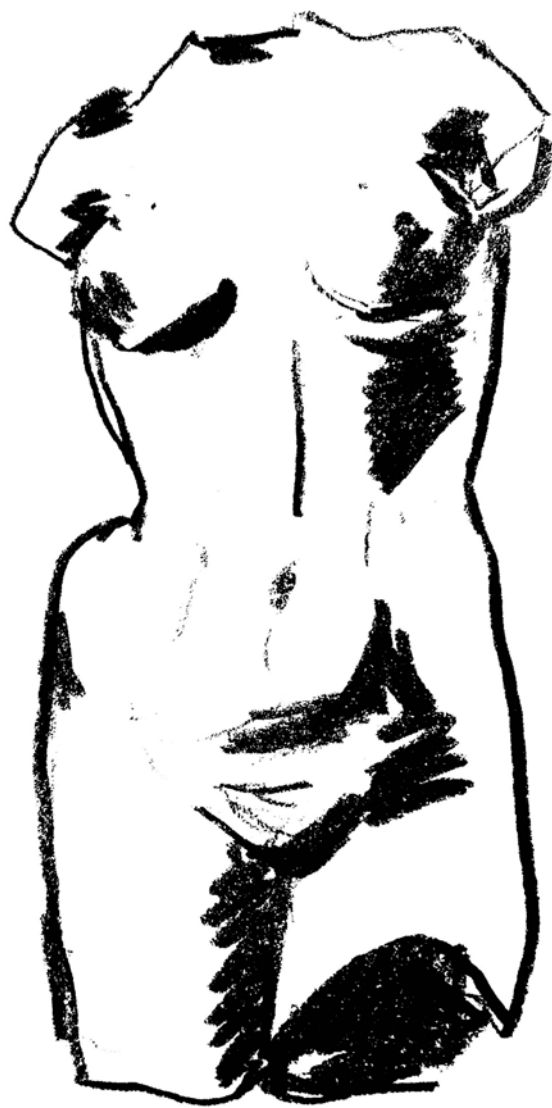
kunsten er for og ikke minst hva som er og ikke er kunst. Dette gjenspeiles i verkets struktur, hvor hver enkelt del inngår i et syntetisk hele på en annen måte enn en samling fortellinger eller en novellesamling, men mer som en langfragmentert roman, bundet sammen av stil, alt nevnt motiv og tematikk og en konsekvent stemme eller et konsekvent blikk; en styrende bevissthet som binder sammen delene fra start til slutt på et implisert plan.

Krasznahorkais stil er ofte overdådig, pompøs og pedantisk, men han er samtidig ikke redd for å ta det ned på et konkret, fortellende og selvironisk nivå. Ved siden av partier som det allerede siterte om ooshirosagien, er det gjerne lange partier fulle av egennavn: gatenavn, personer, fjell, elver, bydel, osv., og han tar seg sjelden tid til å tilegne navnene predikater; det er leserens oppgave å kjenne, eller bekjentgjøre seg, alle egennavnene – eller forsøke å forstå det gjennom sammenhengen og lese videre. Setningene er løpende, kregende og lange som elver; de korteste er omtrent 1 side, den lengste er over 40. Og som elver tar de del i et omfattende nettverk, nærmest umulig å skue i sin helhet, men må bautes hver for seg, helst flere ganger. De lange setningene bygger oppunder ideen om romanen som et altomgripende verk, som om sidestilte rekker ved nøye utvalgte synek-doker innbefatter seg verden som den har vært, er og vil bli. De kaster under seg kontinenter, epoker, overganger mellom liv og død, og veksler mellom å være alvorlige, poetiske, spøkefulle, inderlige, ironiske, patetiske, alt i ett; foranderlighet og rigiditet ved siden av hverandre, samlet i setningens rom og slik: i seg selv.

Ooshirosagien blir beskrevet som ubeskuet, at ingen stanser og tar seg tid

til å se egretthegrens ubesudlede tålmodighet. Men dette er bare en halvsannhet, for blikket og stemmen som følger oss gjennom boken, Krasznahorkais, er der for å beskrive ooshirosagien, og alt annet, og ordene og setningene selv er en

slags ubesudlet tålmodighet og krever et konsentrert blikk av leseren, slik at også boka selv kan gjøre sin fremtredelse, og at også leseren kan, via Krasznahorkai, oppdage eller gjenkjenne nærheten til litteraturens ånd.



Yngvild Lund

Camilla Vikene

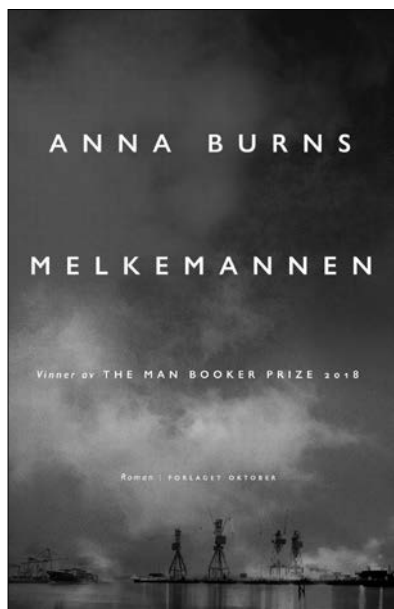
Ivanhoe og bilbomber

Anna Burns

Melkemannen

Forlaget Oktober

365 sider



Når man ser til Nord-Irlands nyere historie, står konflikten om nasjonal tilhørighet sterkt. Landet nektet i 1922 å la seg innlemme i den irske fristaten. Siden dette har indre konflikt og maktkamp kulminert. Den konfesjonelle tilhørigheten utgjør den tydeligste markøren i Nord-Irlands innbyrdes stridighet.

Bakteppet for den nordirske forfatteren Anna Burns' *The Milkman* (2018) er det som på engelsk kalles «The Troubles». Dette var en periode som strakk seg over 29 år, fra 1968, og som var den mest intense fasen av Nord-Irlands indre konflikt mellom katolikker og protestanter. Paramilitære grupperinger var vanlig i befolkningen under «The Troubles», samt terrorhandlinger og vold. Mange liv gikk tapt i perioden.

Burns har tidligere gitt ut to bøker, *No Bones* (2001) og *Little Constructions* (2007). For *The Milkman* har hun vunnet flere priser, blant annet den prestisjetunge Bookerprisen i 2018. Boken kan sies å være Burns store gjennombrudd. Kirsti Vogts norske oversettelse, *Melkemannen*, ble utgitt tidligere i år.

Med et muntlig men skarpt språk, skildrer Burns det hverdagslige liv for katolsk arbeiderklasse under ekstreme politiske uroligheter på 70-tallet i Nord-Irland. Handlingen foregår i et land og en by som ikke eksplisitt navngis. Det gjør heller ikke befolkningens religiøse tilhørighet. Derimot gis det hint som «riktig religion», «gal religion», «andre siden av veien», «timinuttersområdet» og «landet på andre siden av vannet».

Med disse antydningene forventes leseren selv å regne ut det bakenforliggende landskapet. Samtidig skaper hintene et stort rom for utfoldelse. De navnløse markørene i boka retter fokus fra konkrete steder og handlinger over på de effekter undertrykkende makt kan ha på en hvilken som helst samfunnsgruppe. Maktens former er komplekse, den har ikke geografiske eller religiøse grenser. Burns roman er en beretning som peker på maktmisbruk og avmakt, knyttet både til grupper og enkeltindivider.

Melkemannen er en førstepersonsfortelling, og det kommer tidlig frem at jeg-fortelleren skildrer historien med et tilbakeskuende blikk. Karakterene bærer ingen egne navn, men navngis basert på relasjoner. De er enten noens mor, far, søster, bror, sønn, datter, ektefelle, lærer, nabo – og så videre. Det er kanskje bare det som trengs i et samfunn preget av politisk furore? I denne bydelen har befolkningen sine roller som skal oppfylles under sosiale konvensjoner, stort sett bestemt av paramilitære, statsfornekterne. Det er ikke rom for å skille seg ut. Da ender man opp i kategorien «utafor-folkeskikken». Her havner også hovedkarakteren, «Jenta-som-går», akkompagnert av blant annet «tablettjente», «atomgutt», «mannen-som-ikke-elsker-noen» og «kvinnene-med-sakene»; feministene.

«Jenta-som-går» kalles også for «Mel-lomsøster». «Mellomsøster» er atten år og bor sammen med sin mor og sine tre yngre søstre. Av de eldre søsknene er noen døde og andre forviste, eller de har

giftet seg og flyttet for seg selv. Hennes «kanskje-kjæreste» er bilmekaniker. Hun er forelsket, men holder ham bevisst på avstand fordi hennes mor, som er del av et fellesskap av religiøse og fromme kvinner, maser om at hun må gifte seg. At «kanskje-kjæreste» liker feminine greier som å se på solnedganger og å lage mat, kvinnefolkgreier, har også noe å si.

«Mellomsøster» vil ikke vite om de politiske urolighetene som omgir henne. Hun stenger dem ute ved å lese 1800-talls romaner, ofte mens hun er ute og går. *Ivanhoe*, *Brødrene Karamasov*, *Tristram Shandy*, *Forfølgelighetens marked* og *Madame Bovary* er eksempler på hennes litterære preferanser. Vanen med å stikke nesen ned i klassikere når hun beveger seg omkring i bydelen, vekker for øvrig paranoia og mistenksomhet i samfunnet: «Jeg visste at ved å lese mens jeg gikk mista jeg den avgjørende kontakten med utviklingen rundt meg og at det ganske riktig var risikabelt [...] Å bevisst ikke ville vite var derfor nøyaktig det gå-og-lese handla om». Ved å velge vekk viten om problemene som omgir henne, bryter hun i stor grad med omgivelsens konvensjon, den som tilsier at det politiske problemet er det eneste viktige, og hun fremstår nærmest usolidarisk. Dette slipper «Jenta-som-går» å ta stilling til, helt til den eldre, beryktede, paramilitære toppfiguren Melkemannen fatter sin interesse for henne. Da snus tilværelsen på hode.

Bydelen fortellingen utspiller seg i, florerer av rykter så snart noen bryter med normene – alt fra å se på feil TV-program til å oppsøke sykehus om du blir alvorlig skadet. På sykehuset kan nemlig politiet huke tak i deg og gjøre deg til en informant for «den andre siden», en forbrytelse som straffes med døden. De

paramilitære har tatt loven i egne hender, og de har øyne over alt. Hva gjør en ung, uerfaren jente når en av disse som utøver loven, den mest beryktede paramilitære av dem alle, innleder en seksuell rovjakt på henne? Hvem kan hun vende seg til når ryktene spres om at hun er Melkemannens elskerinne, han som vet alt om henne og ymter frem på om bilbomber og hennes «kanskje-kjæreste» i en og samme setning? Mellom linjene er Melkemannen tydelig på at han tar det han vil ha, og at hun skal bli hans. Men hun har ikke noe ønske om å bli en del av hans verden eller være hans eiendel, en såkalt «groupiekvinne»: «Når det gjaldt groupiekvinnen, var det altså den høyt verdsatte posisjonen som den mannens utvalgte kvinne som representerte virkelig måloppnåelse for henne». Her oppnås altså status gjennom mannen alene, og desto mer tøff og farlig han er, desto høyere er trofeets, altså kvinnens, verdi.

Frykten strammer grepet om «Jenta-som-går». Hun er klemmt mellom blikkene til bydelens religiøse og fromme kvinner, den opposisjonelle motstandsgruppen, statens institusjonaliserte spioner og det mistroiske nærmiljøet hun bor i. Dermed gjør hun det eneste hun kan – lukker seg inn i seg selv, alene med angsten. Den rådende mentaliteten blir likevel gjennomgående illustrert med en ufarliggjørende letthet og makeløs galgenhumor som strengt tatt er nødvendig for å komme seg helskinnet gjennom denne boka:

Det finnes folk datter [...], folk med mye bedre grunn til psykologisk [...]. Og så var mamma i gang med oppad-og-fremad-preiket igjen, med sitt hierarki for lidelse: de som hadde lov til å lide; de som hadde lov til det men feilte stygt ved å trekke

kvota si ut i tid; de som i likhet med pappa var urettmessige oppkomlinger som stjal retten til å lide fra noen andre.

Denne tragikomiske skildringen av depresjon peker på inngrodde tankemønstre om individuell egenverdi som kan oppspores i det kollektivistiske arbeiderklasse miljøet boka skildrer, under det den unge kvinnen kaller for «det hatefulle syttitallet».

Melkemannen er en beretning om et hverdagsliv som er gjennomsyret av politisk konflikt, mistillit, makt og avmakt. Den forteller om kamp mot undertrykkelse fra et samlet fellesskap og på det individuelle plan mot fellesskapet. Fortelleren åpner for at leseren får delta i den opposisjonelle enklaven disse livene utspiller seg i, og viser hvordan de paramilitære som utkjemper en kamp mot undertrykkelse, selv opprettholder undertrykkelsen innad. Dette er et grep som er i tråd med hennes gjennomgående frykt for å stikke seg ut. Å bryte rådende konvensjoner i fornekerdiskursen og dermed havne i «utafor-folkeskikken»- kategorien:

Selv om jeg er i mindretall med lese-og-gå, sa jeg, så betyr ikke det at jeg tar feil. Hva om et menneske som var tilregnelig, lengstevenninne, mot et helt bakteppe, en gruppetenkning, som ikke var tilregnelig, da ville det mennesket antakelig bli betrakta som gal av den kollektive bevisstheten – *men ville vedkommende være gal?* Ja, sa venninne, hvis han eller hun holdt fast på sin versjon av livet mot de samla oddsene fra en verden som var imot dem.

Blir det for mange som er «utafor-folkeskikken», oppstår det problemer i forbin-

delse med den sterke maktstrukturen og i utøvelsen av denne.

Den franske filosofen og idehistorikeren Michel Foucault tok i stor grad tok for seg begrepet makt, blant annet ved å skrive om de ulike institusjoners disiplinering av kroppen:

«Av en formløs deig, en klosset kropp, har man laget den maskin man trengte. Smått om senn har man omformet kroppens holdninger, en velberegnet tvang utøves og gjør seg til herre over hver legemsdel, underlegger seg hele kroppen så den til enhver tid er tjenestevillig»¹.

Er det ikke nettopp slik den allmenne frykten i *Melkemannen* opprettholdes, og det statsfornektende, selverklærte maktorgan holder sin bydel i et jerngrep? Tar en utgangspunkt i dette, kan spiralen virke håpløs og mennesket fullstendig blottet for egenvilje. Det utelukker også individenes evne til å reproducere normen og vedlikeholde det «syttitalshatet» de lever i. Er ikke «Jenta-som-går» en egen aktør i det hele tatt, når hun for eksempel sår tvil om sin fremtid med «kanskje-kjæreste» fordi han liker såkalte kvinnfolkgreier? Og er hun en føyelig masse i fornekermaskineriet, eller utøver hun motmakt?

Den tilbakeskuende fortellerstemmen gir ingen konklusjon, men peker på sin egen manglende erfaring som ung. Jeg vil påstå at det til tross for de grufulle handlingene som utføres i dette dystre miljøet, kan skimtes håp. Håpet finnes i fortellerens refleksjoner og ikke minst i de mange – og sjokkerende – vendingene som forekommer i boka sine siste kapitler. Determinerte skjebner frigjøres omkring «Jenta-som-går», og hun oppnår en innsikt og kontakt med seg selv hun aldri ville fått hadde ikke den kalde og

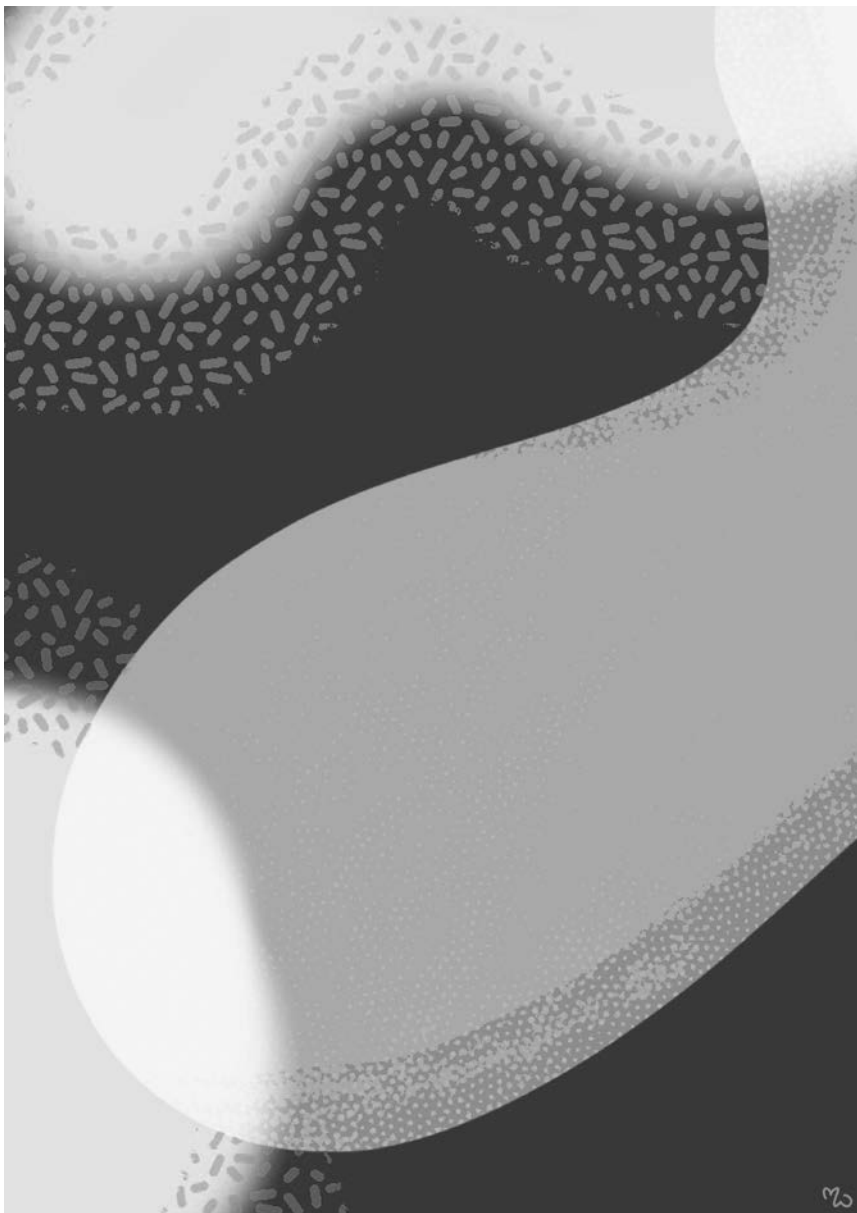
fryktinngytende Melkemannen oppsøkt henne.

Anna Burns krever et våkent blikk fra sine lesere når hun på mesterlig vis og med utradisjonell kommasetting ver-
ver lange setninger fulle av innskudd og

anekdoter inn i et jordnært språk. Språket kan legge realistiske bilder på leserens netthinne. Kirsti Vogts oversettelse presterer å videreformidle dette fortrefelig!

Sluttnoter

- 1 Foucault, Michel. *Overvåkning og straff*. (Oslo: Gyldendal. 1994) s. 127



Abstrakt tanke, Matilde Wedzicha



Panorama 2, Daniel Edenholm



Filosofisk supplement søker tekster til #3/2020

Stoisisme

Stoisismen var en av de hellenistiske filosofiske skolene, og ble grunnlagt av Zenon av Citium en gang før 300 f.Kr. Stoikerne gikk imot mange av de andre filosofiske retningene, og ble på et tidspunkt den dominerende tankeretningen innenfor antikkens filosofi.

Stoikerne beskjeftiget seg med det meste som en filosof kan bedrive. De utviklet en teori for formallogikk som er bemerkelsesverdig moderne, teorier om Gud og kosmos, en epistemologi som tjente som den foretrukne skyteskiven for antikkens skeptikere, og et sett med etiske teorier som har inspirert mennesker helt frem til vår tid, for å nevne noe. Det er særlig etikken som har fått oppmerksomhet de senere år, og den stoiske etikk har i likhet med Aristoteles' etiske teori vært en viktig bidragsyter til den moderne dydsetikken. Stoikerne hevdet at dyd er både nødvendig og tilstrekkelig for å leve et godt liv, og at andre faktorer som penger, nytelse og helse ikke er nødvendige for å bli lykkelig.

I senantikken havnet stoisismen i skyggen av nyplatonismen, men den har likevel hatt en tendens til å dukke opp med jevne mellomrom gjennom filosofihistorien. Stoikerne inspirerte opptil flere av kirkefedrene, og Epiktets *Håndbok* ble i en lettere omskrevet form brukt som en håndbok for klosterlivet av diverse munkeordener. Montaigne henter også mye fra stoikerne i sine essays, og Spinozas teorier i hans hovedverk *Etikk* har mange likheter med stoisismen. Stoikernes betraktninger om hvordan følelser og oppfatninger oppstår har også vært viktig for utviklingen av kognitiv-atferdsterapi, som er en av de dominerende retningene innen psykoterapi. I vår tid har stoisismen også blitt en særdeles populær filosofiretning i ikke-akademiske miljøer. Stoisismen har dermed for enkelte blitt en slags populærfilosofi, om enn en med dyptgående filosofihistoriske røtter.

Gitt stoikernes betydelige bidrag til filosofien, samt renessansen som stoisismen nå gjennomgår både i og utenfor academia, mener vi at det er på høy tid at *Filosofisk supplement* dediserer et nummer til den stoiske filosofien.

Til neste nummer av *Filosofisk supplement* søker vi tekster som omhandler stoikerne og deres teorier. Fristen for innsending av tekster er **15. juli 2020**, tekstene skal være klare til å trykkes senest **15. august 2020**.

Vil du bidra med en tekst til neste utgivelse av *Filosofisk supplement*? Send oss en e-post med ideutkast, et arbeid du vil omarbeide, skisser, forslag til anmeldelse eller ferdige tekster på **bidrag[at]filosofisksupplement.no**. Vi vurderer også tekster som går utenfor tema. Alle innsendte artikkelbidrag leses anonymt i tråd med «blind review».

Bøygen søker bidrag til neste nummer med tema

POLITIKK

Politisk litteratur har blitt anklaget for å være enøyd, simpel eller agiterende.

Samtidig: Å se forbi det politiske potensial i antikke drama, Ibsenske familieeksildringer, Virginia Woolfs essayistikk eller George Orwells romaner, er vanskelig. Kanskje handler det ikke så mye om å bestemme om litteraturen er politisk, men på hvilken måte den kan eller bør være det?

Siden utgangen av syttitallet har det politiske i litteraturen ofte vært stilt opp som en motsetning til estetisk eller litterær kvalitet. Men skjer det en vending i skrivende stund? I høst benyttet vinneren av Nordisk råds litteraturpris, Jonas Eika, sin taketale til å fremme et ramsalt angrep på den danske statsministerens politiske linje. Her hjemme etterlyser initiativtakerne bak *Forfatternes klimaaksjon* en litteratur som tar utgangspunkt i erkjennelsen om at klimakrisa er i ferd med å eskalere – og at handling er nødvendig for å stanse den. Samtidig har forfattere som Edouard Louis og Asta Olivia Nordenhof i skjønnlitterær form satt fokus på økende økonomisk og sosial ulikhet i en stadig mer globalisert og aggressiv kapitalisme.

Hvordan uttrykker det politiske seg i samtidslitteraturen? Innsnevres litteraturen om vi forventer at den skal være nyttig i politiske prosjekter? Bidrar litteraturen til å forme oss som politiske vesener? Kan vi bruke politisk teori eller teori om det politiske til å lese litteratur?

Til vårt neste nummer søker vi fag- og skjønnlitterære tekster på inntil ti sider, gjerne også kortere, som tematiserer politikk eller relasjonen mellom litteratur og politikk. Alle tekster sendes i Word-format. Vi søker også illustrasjoner, og disse må være mellom 1 og 5 MB.

Send bidrag til boygen.bidrag@gmail.com. Frist for innsending er 20.september.



Sjefdame, Sara Frammarsvik Andersen

God sommer!

