

Leif Høghaug

Litteraturkritikk og estetisk ideologi

Hvor finner litteraturkritikken sted? Svaret på dette spørsmålet synes å være enkelt: Aviser, magasiner og tidsskrifter; radio og tv, samt kommersielle så vel som idealistiske nettsider – dette er “steder”, gamle og nye, der det i dag gis rom for litteraturkritikk. Dette kan vi enes om. Derimot vil stedenes beliggenhet og de forskjellige romløsningene stadig skape debatt. Å gjøre rede for mangfoldet av publiseringskanaler er noe helt annet enn å lokalisere den gode kritikkens hjemsted. En kritiker kan ha mange hjem – men hvor er det best å være? Hvilke redaksjoner viser evne til å ivareta og videreutvikle kritikken? Hvis spurt vil jeg selvsagt si at jeg foretrekker det ene redaksjonelle produktet fremfor det andre; i den store internasjonale verden foretrekker jeg det prestisjetunge Literary Review fremfor det brukerdrevne Amazon; i den lille verden, den “nasjonale”, foretrekker jeg ukeavisen Morgenbladet fremfor de norske “borgerjournalistenes” nettsted, ABC Nyheter. Men å skille – eller påberope seg retten til å skille – mellom det kvalitativt gode og det kvalitativt dårlige er ikke nok. Vi må også diskutere hvordan kritikken fungerer hinsides de redaksjonelle rammebetingelsene. Med det mener jeg at vi ikke må begå den feilen å utelukkende betrakte kritikken som en komponent i mediesamfunnets uoverskuelige bilde. Kritikken er noe mer enn et mediefenomen. Vi må forstå – lese – kritikken på kritikkens egne

premisser.

Hvilke premisser? Selvfølgelig, det er problematisk å snakke om premisser i en slik sammenheng. Det lyder nesten som en anklage: “på kritikkens egne premisser” – en anklage mot noe eller noen, ikke ulik en påstand som ofte er blitt fremsatt som en klage mot kritikerstanden, og som jeg tror bør nevnes her, nemlig den påstand at kritikerne ikke leser litteraturen på litteraturens egne premisser. Kritikkens lesemåter avviker fra “normallesningen”. Kritikken er “infisert” av teori. Og dette kan selvfølgelig være en av årsakene til at vi, kritikerne, føler et sterkt behov for å peke på kritikkens premisser. Vi beskyldes for å bedrive bevisste feillesninger av litteraturen; vi har en skjult agenda; kritikken er “elitistisk”, den kommuniserer ikke med “folk flest” osv. Men hva betyr alt dette? Hva mener man når man påstår at kritikerne ikke leser litteraturen på litteraturens egne premisser? Mener man at forfatteren bak romanen eller diktsamlingen bør kjenne seg igjen i kritikerens lesning, at kritikerens oppgave kun består i å *gjengi* verket?

Jeg har ofte fått anledning til å diskutere disse og lignende spørsmål. Siden midten av nittitallet har jeg skrevet bokanmeldelser og litterære essays, primært for norske aviser og norske tidsskrifter, og siden 2003 har jeg undervist i det faget den “moderne” litteraturkritikken alltid allerede forholder seg til: litteraturvitenskap. Jeg vil også nevne at jeg lenge har vært aktiv i Norsk kritikerlag, en organisasjon hvis formål er å ivareta norske kritikeres faglige og økonomiske interesser. Hvert år deler Kritikerlaget ut kritikerpriser for beste voksenbok, beste barnebok og beste oversettelse, utdelinger som sier noe om hvordan dagens norske litteraturkritikere velger og vurderer. Enkelte har hevdet at slike symbolhandlinger er alt annet enn uproblematiske. Kritikerprisene vitner om at det først og fremst er skjønnlitterære bøker den norske litteraturkritikken løfter frem. Og i enkeltes øyne er det uheldig. Ved å dele ut kritikerprisene er vi, de norske litteraturkritikerne, med på å opprettholde skillet

mellom det skjønnlitterære og det faglitterære, for det er ikke til å komme forbi at det er skjønnlitterære bøker prisene løfter frem. Eller: Ved å applaudere våre litterære valg, gir vi oss til kjenne som de rettmessige etterkommerne etter de kritikerne som Friedrich Schiller i sin tid beskrev som “Zaunhütern des Geschmacks”¹ – “smakens grensevoktere”. Riktignok heter det i oversetterprisens statutter at “[p]risen deles ut for oversettelsen av et skjønnlitterært verk eller et verk som juryen anser som *litterært verdifull prosa*” (min utheving). Det er altså mulig å tenke seg at en faglitterær bok – eller la oss si en bok som de fleste leser som en faglitterær bok – en dag vil bli belønnet med en kritikerpris. Eller hva om det allerede har skjedd? Hva om det er slik at den ikke-skjønnlitterære men like fullt litterært verdifulle prosaen allerede er blitt fremhevet av oversetterprisens jury? I 2005 fikk Geir Pollen prisen for sin oversettelse av W.G. Sebalds *Austerlitz*, i 2007 var turen kommet til Karin Gundersen og hennes oversettelse av Stendhals *Henry Brulards liv*. Og det må nevnes at Tormod Eide i 2008 var nominert for sin oversettelse av Aristoteles’ *Politikken*. Sebald og Stendhal som genreoverskridende biografer? Aristoteles som – ja, hva skal vi si? – faglitteraturs Homer? Uansett, som kritiker, litteraturviter, lærer og det man vel må kunne kalle fagforeningsmann, bør jeg vite noe om hvordan norske litteraturkritikere omgås med litteraturen. Jeg bør anse meg selv som kvalifisert til å si noe om den litteraturkritikken som tilhører – eller *skriver seg fra* – mitt eget språkområde, mitt eget sted.

Eller kan jeg det? Anse meg selv som kvalifisert? For hvem er kvalifisert til å snakke om litteraturkritikken? Jeg vet ikke hvor mange ganger jeg i løpet av mine kritikerår er blitt stilt følgende spørsmål: “Men skriver du noe selv?” Og ofte med vekt på verbet: “Men *skriver* du noe selv?” La meg få understreke at det som er felles for spørsmålsstillerne, utelukkende er tilhørigheten i et norsk

¹ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1993 [1795], s. 30.

språkfelleskap. “Men skriver du noe selv?” er ikke et spørsmål som avslører spørsmålsstillerens mangel på litterær dannelselse; spørsmålsstilleren trenger ikke være en under gjennomsnittet litteraturinteressert representant for det norske næringslivet, han eller hun kan like gjerne være en av Norges anerkjente romanforfattere.

Dette er hva spørsmålet indikerer: Å skrive bokanmeldelser (og litterære essays) er ikke synonymt med *å skrive*. Den som *skriver* – den som *virkelig skriver* – er borger av en verden der norsk litteratur er ensbetydende med norsk *fiksjonslitteratur i bokform*. Denne identifisering er en uuttalt premiss for enhver som spør en norsk litteraturkritiker om han eller hun “skriver noe selv”. Så kanskje har de et poeng disse som mener at kritikerprisene er med på å opprettholde skiller – og at prisene dermed, paradoksalt nok, er med på å anonymisere den skrivende litteraturkritikeren? Uansett, enhver *påstand om* hva som teller som skrift er med på å rette oppmerksomhet mot de språklige grensene som lar seg definere ved hjelp av litteraturen. Det er disse grensene som gir meg grunn til å snakke om ideologi, eller mer presist: *estetisk ideologi*.

Hvorfor estetisk ideologi? Hvorfor dette adjektivet, *estetisk*? Umiddelbart vil flere av oss tenke på en av Paul de Mans posthumt utgitte bøker, *Aesthetic Ideology* (1996). For de Man er spørsmålet om estetisk ideologi uløselig knyttet til spørsmålet om retorikk. Velger vi å følge i de Mans fotspor – og jeg må be om unnskyldning for at jeg nå tyr til forenklinger – vil vi etter hvert finne frem til et område der ethvert ideologisk utsagn synes å belyse språkets referensielle funksjon. Ideologi skaper påstander om referensialitet og vice versa. Metaforen, ifølge Quintilian den vakreste og mest alminnelige av tropene, ligner til forveksling filosofiens språklige virkelighetsgarantist: konseptet, $A = B$. Konseptet fremmer en påstand om det som er og det som ikke er – en påstand om rasjonell grensesetting. Og hva metaforen angår, så avhenger dens suksess ikke utelukkende av at den får oss til å se en sammenheng vi ikke har sett tidligere;

metaforens suksess avhenger like mye av dens evne til å sette en grense. Hvis Odyssevs er en løve, sier vi, så kan han ikke samtidig være et esel. Den vakreste av alle troper – som ifølge Aristoteles har noe gåtefullt ved seg – bidrar til etableringen av en sanselig verden, en estetisk og ideologisk verden ingen av oss kan unnslippe. Derfor: troper, grenser, estetisk ideologi.

Men hvem er i stand til å sette grenser? I essayet 'The Epistemology of Metaphor' skriver de Man:

We have no way of defining, of policing, the boundaries that separate the name of one entity from the name of another, tropes are not just travellers, they tend to be smugglers and probably smugglers of stolen goods at that. What makes matters even worse is that there is no way of finding out whether they do so with criminal intent or not.²

Fortsatt har vi all grunn til å gå denne språklige smugleraktiviteten nærmere etter i sømmene. Det dreier seg om en aktivitet litteraturkritikken på en eller annen måte må forholde seg til. Hvem smugler hva, og hvordan? Hvilke områder vil en "pirat" bevege seg mellom? La gå at kritikkens "symbolhandlinger" er med på å opprettholde skillelinjene. Men det betyr ikke at det er umulig å krysse grenser. Og det sier seg vel selv: en kritiker er stadig på reise i den skjønnlitterære *skriftens* farvann.

Selvfølgelig, kritikeren skriver; kritikeren "skriver noe selv". Og *hvordan* han eller hun skriver en litteraturkritisk tekst er i aller høyeste grad et spørsmål om *hvor* han eller hun skriver *fra*. Harold Bloom har ofte satt denne problemstillingen i relieff. For Bloom er kritikken et spørsmål om styrke; om å våge å gjennomføre sterke lesninger – og følgelig et spørsmål om å våge å vise hvor kritikken hø-

² Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996, s. 39.

rer hjemme. Bloom har oppdaget et hjemsted han beskriver ved hjelp av ord som kabbala og gnostisisme. Store ord, ja visst, men hva man enn måtte mene om den “mystikk” slike ord er omgitt av, så må man innrømme at de tilhører – og benevner – sterke fortolkningstradisjoner. “Gnosticism as a mode of interpretation helps us to make clear why all critical reading aspiring towards strength *must* be as transgressive as it is aggressive.”³ Ifølge Bloom har litteraturkritikeren alt å lære av de former for *agoni* de gnostiske skrifterne fremviser. Litteraturkritikeren kjemper ikke *mot*, men *med* litteraturen – omtrent slik en gnostiker kjemper med den offisielle religionens etablerte sannheter. Kritikeren er kommet hjem når han eller hun innser nødvendigheten av litterær tvekamp.

Jeg følger Bloom et godt stykke på vei. Også i en “norsk medie-situasjon” – en situasjon der de fleste kulturredaktører har bestemt seg for at litteraturkritikken må være “dagsaktuell”, dvs. underlagt journalistikkens krav – har kritikerne all grunn til å stoppe opp og spørre: Hva er det vi vil? Hvem er vi? Hvor står vi? La meg minne om noe Louis Althusser en gang sa: Det er nettopp når vi mener oss i stand til stå utenfor ideologien at vi står midt i den.

Det kan ikke sies for ofte: Litteraturkritikken er ikke bare en teoretisk disiplin; den er også praktisk, en øvelse i klokskap, *phronesis*. Den kloke vet at litteraturen ikke utelukkende er et spørsmål om det som tidligere tider kalte *ånd*; litteraturen er like mye et spørsmål om arbeid, produksjon og teknologi. Hvis vi måtte velge mellom Shakespeare og Gutenberg, hvem hadde vi foretrukket i rollen som kulturhelt? Kanskje er det umulig å velge. Kanskje må vi forsøke oss med et “ja takk, begge deler”. Med Shakespeare som vitne vil vi fortsette å undre oss over det litterære verket. Retter vi blikket mot Gutenberg, vil vi få en påminnelse om at det ikke bare er det gâte-

³ Harold Bloom, ‘The Breaking of Form’, i Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum, 1995 [1979], s. 6.

fulle ved det litterære verket som blir stående for ettertiden, men også det litterære verket som produkt, publikasjon, ting. I reproduksjonens tidsalder – en tidsalder hvis historie allerede ved det nitende århundrets slutt (om ikke tidligere) fremstod som uoversiktlig – gir det mening å snakke om det gjenstandsmessige ved verket. Dette er kritikeren fullstendig klar over. 120 år etter at Bjørnstjerne Bjørnson gjorde rede for litteraturkritikken som gjenfortelling og gjengivelse – og jeg kommer til Bjørnson om litt – *vet* kritikeren at litteraturens verk er en spesifikk kulturgjenstand som forblir uforståelig så lenge gjengivelsen og handlingsreferatet anses som gyldige forståelsesformer. Eller for å si det med Dag Solstad, som i romanen *16.07.41* (2002) opptrer som selvframstillende foredragsholder:

[...] Altså, det er egenskaper ved verket selv som avgjør om det er et betydningsfullt verk eller ikke, og ikke leserne, kritikerne, forlagene, akademia, mediene, eller for den saks skyld forfatteren. De bare godtar det, for forfatterens vedkommende forhåpentligvis med en viss takknemlighet, eller ydmykhet. Og dette gjør spørsmålet om forfattermakt eller lesermakt fullstendig irrelevant. Hvis Dagbladets kritiker skriver rosende om en roman av meg, så utøver han ikke makt. Han bare godtar et faktum. Og hvis han skriver negativt om meg, så utøver han stadig vekk ikke makt, han begår bare en for ham beklagelig feiltagelse. Dette under forutsetning av at den roman jeg snakker om virkelig er et mesterverk, hvis den ikke er det, så gjør Dagbladets kritiker sin for ham beklagelig feiltagelse i det første eksempelet, mens han i det siste eksempelet bare godtar et faktum.⁴

Solstad, slik han her fremstår, betrakter verket/romanen som en gjenstand ingen kan ta i besittelse. Hverken forfatteren eller kritikeren rår over romanen. Ved å snakke om faktum, og ved å eksemplifisere slik han gjør, dvs. ta i bruk hypotetiske eksempler, viser

⁴ Dag Solstad, *16.07.41*, Oslo: Forlaget Oktober 2002, s. 136.

Solstad at samtalen om litteraturen ikke nødvendigvis begynner med redegjørelser for motiver og tematikk; samtalen kan like gjerne begynne – eller bør begynne – med refleksjoner over bokstaven og figuren. Bokstavspråket er figurlig. Bokstavspråket er en hær av troper og figurer som smugler litterære identiteter.

La oss se på et annet “foredrag”. I 1889 utgav Bjørnstjerne Bjørnson romanen *På guds veje*. Mange vil nok mene at denne romanen er typisk for en tid der diktningen – med Georg Brandes’ berømte ord – skulle “sette problemer under debatt”. Ja, typisk for en tid der forfatterens oppgave bestod i å skrive med engasjement om det som *virkelig* skjedde i verden. Vi ser ham for oss: den 57 år gamle Bjørnstjerne, dikterhøvdingen, som i arbeidsværelset på Aulestad fester den ene polemiske setningen etter den andre til papiret. Ingen ting synes å unnsnippe forfatterens strenge blikk: religionen, familien, patriarkatet, classesamfunnet, for ikke å glemme seksualmoralen. I likhet med den samtidige Émile Zola ser han på romanen som et uvurderlig redskap i kampen for en bedre verden. Om Bjørnson er på høyde med Zola eller ikke, er en diskusjon jeg her overlater til litteraturhistorikerne; jeg begrenser meg til å fremme den nokså ufarlige (men kanskje feilaktige) påstand at Bjørnson, til forskjell fra Zola, ikke har klart å bryte ut av gårsdagens sentimental-idealistiske motivkrets. Den bjørnsonske *naturen* spiller en rolle som ikke kan kalles naturalistisk, den kan snarere kalles schillersk. “Stormen hadde været langvarig; den hadde også været forfærdeligere æn nogen, ældre folk kunde minnes.”⁵ Ikke bare stormen, men også dens virkning, står i naturmetaforikkens tegn. *På guds veje* åpner for forflytningens lese måte: kunsten å lese i overført betydning. Skriften viser til ånd, ånden viser til natur. Eller for å si det med Schiller:

⁵ Bjørnstjerne Bjørnson, *På guds veje*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn) 1889, s. 3.

Auch jetzt ist die Natur noch die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nähret; aus ihr allein schöpft er seine ganze Macht, zu ihr allein spricht er auch in dem künstlichen, in der Kultur begriffenen Menschen. [...] Die Natur, sage ich, ist es auch noch jetzt, in dem künstlichen Zustande der Kultur, wodurch der Dichtergeist mächtig ist; nur steht er jetzt in einem ganz andern Verhältnis zu derselben.⁶

[Også i dag er naturen ennå den eneste flamme som dikterånden næres av, fra den alene øser den hele sin makt, til den alene taler den også i det kunstige mennesket som er innlemmet i kulturen. [...] Også nå i kulturens kunstige tilstand, sier jeg, er det ved naturen at dikterånden er mektig, den står bare i et helt annet forhold til den.⁷]

I 1795, nesten hundre år før Bjørnson skriver *På guds veje*, gjør Schiller den oppdagelse at dikteren må søke det han en gang hadde: naturen. Diktningen er ikke lenger naiv, den er blitt sentimental. Verden er ikke lenger gitt, den må gjenskapes, gjenerindres, gjenekjennes. Og det er slik vi kan tyde Bjørnsons verk. Det gir til kjenne – om enn forsinket – en sentimentalitet hvis mulighetsbetingelse beror på en kulturell forestilling om diktningens forhistoriske (noen vil si mytiske) utgangspunkt. I opphavs tid var diktningen umiddelbar. Den var naturlig. Så har historiens storm ødelagt det hele; det umiddelbart gitte er blitt erstattet med det formidlede. *Gjenfortelle, gjengi*. Og nettopp derfor: metaforen. Metaforen er ikke bare identitetens og grensesettingens gåtefulle trope; metaforen er også formidlingens figur. Som erstatning for det forestilt tapte, er metaforen en alliert i det idealistiske forsøket på å subjektivisere diktningen, gjøre teksten avhengig av signaturen, og ikke

⁶ Schiller, op. cit., s. 31.

⁷ Schiller, 'Naiv og sentimental diktning', overs. Karl Ekroll, i Eiliv Eide m.fl. (red.), *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget 1987, s. 159-160.

omvendt: signaturen avhengig av teksten. Walter Benjamin har gitt oss en verdifull pekepinn: “Erkenntnis ist ein Haben.”⁸ – “erkjennelse er besittelse”. Den erkjennende Dikterånden – Schillers *Dichtergeist* – skriver seg inn i litteraturhistorien som besittelsens legemliggjorte signatur. Det er nettopp denne legemliggjorte signaturen, også kalt Kunstermyten, vi fortsatt, den dag i dag, evner å se for oss – i arbeidsværelset på Aulestad; i arbeidsværelset i Arbins gate (Ibsen); i arbeidsværelset på Nørholm (Hamsun).

“Men skriver du noe selv?” Eller: “Leser du noe selv?” Men hvem er i stand til å lese? Hvem mestrer kunsten? Det er nå vi kommer til den Bjørnstjerne Bjørnson som gjør rede for litteraturkritikken som gjenfortelling og gjengivelse. For Bjørnson finnes det noen som *ikke* er i stand til å lese ham. Jeg siterer det første av de tre korte avsnittene som utgjør etterskriftet til *På guds veje* – “Til læserne!”:

Næsten hværgang en fortælling gjenfortælles i bladene har jeg en følelse av slagtning; – foran jul av storslagtning til højtiden. Meget få er nemlig de, som ejer den nødvendige kunst, når en fortælling på flere hundre sider skal gængives i nogen linjer.⁹

Hvordan tolker vi dette avsnittet? Eller mer presist: Hva utsier avsnittet om litteraturkritikken? For vi velger vel å tro at det er litteraturkritikken Bjørnson sikter til når han her snakker om gjenfortelling, slakt og gjengivelse? Selvfølgelig, det er kritikerne det handler om i det lille etterskriftet. Litteraturkritikerne – som jo produserer “linjer” i bladene, men som ikke er i stand til å lese litteraturen på litteraturens egne premisser. Og dette er kritikerens oppgave, ifølge Bjørnson: gjenfortelle, gjengi. Romanene *gjengir* naturen, kritikken *gjengir* romanene.

⁸ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996 [1928/1955], s. 11.

⁹ Bjørnson, op. cit., s. 399.

Altså: I etterskriftet til 1800-tallsromanen *På guds veje* skriver Bjørnson om kritikken. Spørsmålet om kritikken trer frem i verkets paratekst. Annerledes i dag. I dag trer spørsmålet frem i verkets *tekst*. I det *skjønnlitterære* verkets tekst.

Hvor finner litteraturkritikken sted? I avisene, sier vi, i tidsskriftene, på nettet. Men også, og dette bør ikke komme som en overraskelse: i romanene. Dette er ingen “nyhet”. Igjen siterer jeg fra Solstads foredrag:

[...] Men den fiktive fortelling lar seg ikke gjenfortelle. Da blir den enten fullstendig uforståelig, eller forståelig, men ganske flat. En god historie gjør ingen roman. Romanen har nok noe som kan kalles en fortelling, en historie, eller hvis den ikke har det, så utgjør fraværet av fortellingen selve fortellingen, eller det meningsbærende plan. At fraværet av en fortelling ikke kan gjenfortelles, er opplagt, men heller ikke der hvor fortellingen kan leses direkte på papiret, lar den seg gjenfortelle. Den finnes bare i romanen. Dette vet jeg. Slik har jeg arbeidet på hele 1990-tallet. Fortellingen er der, den er utydelig, som en anelse, snart dukker den opp, snart forsvinner den, ofte inn i noe som kan fortone seg å være en annen fortelling, for så, muligens, å dukke opp igjen i sin opprinnelige, anelsesløse skikkelse, og det er denne fortellingen leseren jakter på (og forfatteren, som har vært der før og trukket opp sporene, merket lysene, pusset gjenskinnet, pustet sin ånde utover den). En gjenfortelling av denne fortelling, altså et slags innholdsreferat, kan gjøre dette ugripbare tydelig, og lar den framstå enten som en god eller nokså god historie, men er samtidig en fullstendig forfalskning. Man gjenkjenner den for så vidt, men bare som en i beste fall helt likegyldig forfalskning, som intet har å gjøre med den opprinnelige fortelling, den som bare finnes i romanen.

Jeg driver altså med å fortelle historier som ikke kan gjenfortelles. Jeg som ikke kan fortelle historier, jeg skriver ned historier

likevel, og de kan ikke gjenfortelles uten at de blir forfalskninger. Det vil jeg slå fast. Det er mitt utgangspunkt. Ja, jeg vil gå så langt som å si at det er utgangspunktet for romanen som sådan. Sånn sett skulle man tro at jeg sto godt rustet til å ta fatt på siste fase i mitt forfatterskap. Jeg har jo nådd fram til at jeg kan si at det som er mitt utgangspunkt, er det som er utgangspunktet for romanen som sådan.

Og det er riktig. [...] ¹⁰

Og her et annet eksempel. Jeg siterer følgende fra Hanne Ørstaviks *kallet – romanen* (2006):

Romanene dine handler om kvinners psykiske problemer og forhold i familien, sier Bill, hun leser opp fra et linjert ark i en skriveblokk. Hvorfor skriver du så lite om politikk?

Hun ser på meg med de blå øynene og venter, som om hun har sendt over en ball og bare venter på at jeg skal sende den tilbake så hun kan sende over en ny igjen.

Det spiller ingen rolle, sier jeg. Hun rynker brynene. Det har ikke noe å si, sier jeg. Har det ikke noe å si, sier hun og setter seg enda lenger fram på sofaen.

Og jeg er bare matt, matt matt matt, tyngden i å skulle begynne å forklare henne, hva skal jeg si til henne, kvinners psykiske problemer, hallo.

De ser ut til å ha store likheter med deg, kvinnene i romanene dine, sier hun. Javel, sier jeg, hvordan da. Alder, bakgrunn, ting du har sagt i intervju, sier hun. Som hva da, sier jeg. Som at du mener det samme, sier hun. Hva mener du, mener det samme, sier jeg. Ja, at det romanpersonene mener er det samme som du også mener, sier hun. Og da blir de jo litt deg. Jeg kan si ja, tenker jeg, og jeg kan si nei, begge deler er like sanne. Men det er jo ikke sånn det er, tenker jeg. Jeg skriver romaner, sier

¹⁰ Solstad, op. cit., s. 146-147.

jeg. Ja, sier hun. Hun ser på meg, smiler, synes visst dette er morsomt. Det er romanene som snakker, sier jeg. Og så, sier hun, hva så?¹¹

“Det er romanene som snakker, sier jeg.” Det er ikke forfatteren som snakker i eller gjennom romanen. Romanen “sier” at den er uavhengig av forfatteren; at den befinner seg utenfor det “stedet” der spørsmålsstillerne vinner frem ved å sette problemer under debatt. Men det ene “stedet” er ikke synonymt med en avvisning av det andre, og det bør ikke herske noen tvil om at spørsmålsstilleren er nødvendig for at litteraturen skal kunne forklare og kritisere seg selv, “snakke seg selv”. Igjen: Det er nettopp når vi mener oss i stand til å stå utenfor ideologien at vi står midt i den.

Hvem smugler hva? Solstad og Ørstavik trer begge frem som pirater – i kritikkens farvann. De er begge opptatt av litteratur- og verkforståelsens premisser. Ja, de er begge godt i gang med å lokalisere det området der forståelsen – den kritiske selvforståelsen – kan finne sted. Og en slik “topografisk” aktivitet lar seg vanskelig adskille fra den agonistiske lesemåten som Bloom – i dialog med de Man – betrakter som litteraturkritikkens store prosjekt. Den litterære tvekampen er ikke til å unngå. Solstad og Ørstavik kjemper med (og ikke mot) kritikken. Kampen står om en gjenstand: *verkegjensanden*, et kunstnerisk objekt ingen kan gjøre krav på (Solstad); et objekt som “snakker” (Ørstavik), ja et objekt som “sier” at det unnslipper – men likevel ikke kan unngå å forholde seg til – forståelsesformer som er operative i massemediene. Men hva betyr alt dette? Betyr det at vi, når alt kommer til alt, er tilbake til start? Den gamle lekse nok en gang: kritikerne – anmelderne i aviser, tidsskrifter osv. – leser ikke litteraturen på litteraturens egne premisser?

Til dette kan vi svare: *Ingen* leser litteraturen på litteraturens egne premisser; litteraturen leses alltid allerede på kritikkens premisser – også i romanene. Litteraturkritikkens “sted” er ikke avmerket på et

¹¹ Hanne Ørstavik, *kallet – romanen*, Oslo: Forlaget Oktober 2006, s. 31-32.

kart; snarere tvert imot dreier det seg om et “sted” – en topos – som blir til hver gang den litterære samtalen forsøker å sirkle inn litteraturens selvforståelse, dvs. dens poetikk, dens tropologi, “smugleraktivitet” og estetiske ideologi. Og det er nettopp på dette “stedet” at forfattere som Solstad og Ørstavik gir rom for litteraturkritikk. Forfatterene gir rom – og de inviterer til tvekamp. Metaforen, formidlingens figur, slår gnister – og igjen bør vi sitere litteraturkritikeren Harold Bloom: “As literary history lengthens, all poetry necessarily becomes verse-criticism, just as all criticism becomes prose-poetry.”¹² Så: Hvor står vi? Hvem er vi? Hva er det vi vil?

¹² Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford: Oxford University Press 1980 [1975], s. 3.