

Bjelke spjelker bjelke*

Prolegomena til ei prokatallepse over Henrik Bjelkes (ikke-)essays

ARILD LINNEBERG

Motto:
Bjelken i ditt eget øye
er det beste
forstørrelsesglass
(Theodor W. Adorno:
Minima Moralia)

I

Dersom vi eventuelt ser bort fra at Marx hadde rett i sitt klassebegrep, kan vi gi ham rett i at all historie er historia om klassekamp, uttalte Georg Johannesen nylig. Det han hadde i tankene, var retorikkens *agon* som historisk drivkraft.

I denne nyretoriske ånd er det jeg her vil imøtegå mulige forsvar for Henrik Bjelke som essayist. Med andre ord en prokatallepse, som jeg gir form som en prolegomena med innhold som synopsis: en avsluttende sammenfatning som bare er ei innledning til ei retorisk lesing av Henrik Bjelkes essayistikk.

Konklusjonen er en påstand. At Bjelke spjelker bjelken. Sagt på en annen måte: Henrik Bjelkes essays er essays som ikke er det.

II

De eneste kunstverk i dag er de som ikke er det, skreiv Theodor W. Adorno i *Philosophie der neuen Musik* i 1949. Det er en påstand

som fortsatt holder, i alle fall for alle som er fanga av nominalismen. Og de som ikke er det, lager neppe kunst, i alle fall ikke kunst som ikke er det og derfor er den eneste som fortsatt kan være det, om Adorno hadde rett.

Men selv om essayet er en kunst, slik både Adorno og Lukács har hevda, er essayet ikke kunst ved ikke å være essay. Om essayet er kunst, må essayet være essay ved å være kunst som negerer begrepet om kunst. Men det gjør ikke essayet ved å negere kunsten. For om kunstens begrep er negasjonen av kunstbegrepet, gir det en negativ kunst som den eneste mulige kunsten.

Om essayet er kunst, må det med andreord være ved å negere kunsten som negativ kunst.

Essayet må bli dobbelt negativt. For om kunsten også er kritikk av kunst, må kritikken av kunsten bli kritikk av kritikken.

Mindre skolastisk sagt: Henrik Bjelkes essays negerer bare kunsten ved å opprettholde den. Fordi Henrik Bjelkes essays opprettholder skillet mellom essay og kunst. Han skriver essays som ikke er det: sakprosa om kunst. Og her feller han dommene sine, som er positive til negativ kunst. Og det er slett ikke sikkert at det er til fordel for kunsten, selv om det er til ulempe for essayistikken.

III

Jeg skal forsøke å forklare hva jeg mener, og jeg kan gjerne ta utgangspunkt i dette *jeg*, slik også Bjelke ofte gjør: han er opptatt av forskjellen mellom *jeg*'et i teksten og *jeg*'et utafor. At *jeg*'et i teksten er ei form blant andre. Som Sigbjørn Obstfelder formulerte det: *jeg*-forma i litteraturen er den mest objektive av alle. Grunnen var, mente Obstfelder, at det måtte være innlysende at *jeg*'et i teksten ikke kunne være identisk med subjektet utafor og bak den.

Slike erfaringer har også Bjelke tydelig gjort. Samtidig er han opptatt av *jeg*'ets flyktighet, de mange mulige fluktusjonene mellom forskjellige subjekt-posisjoner.

For meg ligger problemet her i, at det subjektet som sier dette i Bjelkes essay-tekster, er det subjektet som Adorno i innledninga

til *Minima Moralia* kaller „det gamle myndige“. Her vil dette si: det subjektet Bjelke betviler i sin kunst og i det han sier om den.

Muligens er dette en uløselig apori i forholdet mellom tekst og tolkning. Må en skrive surrealistisk om surrealismen for å vise at en har forstått den? Og er det mulig å gå god for den, dersom en ikke gjør det? I *Rhetorica Norvegica* (1987) kaller Georg Johannesen dette for „anti-kunstens (hermeneutikkens) aporier“.

Kan en beskrive kunst i et språk som ikke er det uten å benekte det en beskriver?

Som et myndig subjekt vil jeg derfor gjerne si: at Henrik Bjelke benekter sin kunst, når han trur at han bekrefter den.

Rettere sagt må vi tre ut av det myndige subjektets posisjon for å bli truverdige når vi snakker om at subjektet er oppløst.

Også i essayet er det myndige subjektet nemlig bare en posisjon i teksten. Kritikerens kan velge, slik jeg her gjør, å være suveren. Men det er et valg i teksten å implementere en tekststrategi blant mange mulige andre, slik Michel Foucault har vist det i essayet om hva en forfatter er.

Jeg kunne valgt den ydmyke; kritikerens kjæling for en kunstner, som jeg som en myndig kritiker absolutt ikke betviler at Henrik Bjelke er. Problemet er imidlertid at om en som essayist foregir å forstå hva subjektets oppløsning er, motbeviser en da ikke dette ved å vise seg som det motsatte?

Til grunn for å stille dette spørsmålet setter jeg essayets retorikk: „Essayet er en renessanseform, bygd på en nesten totusenårig retorisk tradisjon for genrebevisst stilisering av enhver tekst eller tale ved faste topoi, troper, figurer“, skriver Georg Johannesen i *Ludvig Holberg og essayet* (Oslo 1977, s.112). Med andre ord må teksten min fortsette sånn, som en ekte, det vil si uekte = stilisert henvendelse til mulige foretallsmenn og -kvinner for Henrik Bjelkes essayistikk: som den protakalepse all kritikk vel faktisk alltid er?

Altså:

IV

Om du påstår at Henrik Bjelke, når han skriver sine essays, ikke kan opptre som annet enn et myndig subjekt, har du muligens

rett. Likevel vil jeg minne deg om at det i essayets tradisjon finnes to dominerende subjektposisjoner som tekstuelle strategier det er mulig å implementere. Det myndige subjektet er det eldste, det Montaigne innskriver som den moderne essayistens holdning i sine *Les Essais*. Men som du veit, alt hos Montaigne slår dette subjektet sprekker i og med den ironiske strategien som implementeres alt i forordet, som dermed – og jeg hadde nær sagt ved å antesipere Kierkegaard – underminerer det som følger. Rettere sagt underminerer det å betrakte det som følger som sikre meninger, slik litteraturhistorikerne, ikke minst de danske, likefullt alltid har gjort. Som Paul de Man har sagt det: litteraturen er alltid allerede dekonstruert.

Det gjelder også essayet, min venn.

Og dersom det gir noen mening, og det gjør det, å hevde at ironien er essayets grunnleggende modus i denne språklige forstand, vil jeg selvfølgelig innvende mot din altfor positive tiltro til Bjelkes innsiktsfulle dommer at det gamle myndige subjektet opptrer som splitta alt hos de Montaigne.

Men hva har vi så å forholde oss til? spør du. Mitt svar er: det er fortsatt fullt mulig å lese Friedrich Schlegels tidlige skrifter. En måte å betrakte fragmentene på, er å si at de innleder essaytradisjonens andre hovedlinje, der subjektet er fragmentert i ulike spektre, som snur og vender på saksforhold fra mulige ulike vinkler. Å snu og vende på denne til dels sjølvmotsigende måten, betrakter jeg som fullstendig retorisk: vending – gresk *tropos* – er innbegrepet for den språkfigur som ironien utkrystalliserer.

Og når teksten fragmenteres, forsvinner den enheten som er tekstens eneste: den identiteten subjektet gir skinn av.

Derfor er det selvfølgelig ikke for ingenting, eller nettopp av den grunn, at „der Anwalt des Nicht-Identischen“, Theodor W. Adorno, spiller sine essays ut i skjæringsfeltet mellom nettopp de to subjektposisjonene som finnes i essaytradisjonen: det gamle myndige og det moderne fragmenterte, som for øvrig er like myndig: å ta ikke-identiteten på seg, også som essayist, krever større tekstuelle risikoer enn det å late som det motsatte.

For faktisk er det ikke lett å skrive essays, dersom en tar for gitt, at den myndige dommeren faktisk finnes i retten, men er en

fiksjon i teksten. Den som vil utprøve tekstens grunnlag, språklige grunnlag og retoriske grunn, havner nok i kunsten, der dette utprøves og med en klar konsekvens: hele den emfatisk moderne kunsten, avantgardistisk eller ikke, handler om subjektets ikke-identitet.

Det avgjørende skismaet i kritikkens og essayets historie, i forhold til kunsten, kan derfor situeres der, hvor essayisten likefullt fortsetter å opptre som det myndige subjektet som kunstneren er nødt til å forlate – både i retorisk og faktisk i moralsk forstand, og både i den fysiske og religiøse betydning av ordet.

Jeg går ut fra at du her fortsatt vil innvende, at dette gjør kritikken umulig og dermed også essayet, ettersom det er synonymt med kritikk. At dersom kritikken tar konsekvensen av kunsten, så fordufter den som kritikk.

Og jeg vil svare at du kanskje har rett. Min erfaring som kritiker er, at kunstnerne blir rasende om de i kritikertekster møter de holdningene de sjølv inntar i verkene sine: for eksempel et oppløst subjekt, som ikke vil felle dommer.

Men det er jo slik, at kunsten feller dommer uten å felle dem. Kant hadde vel rett i dette, som han stadig har rett i. Hvorfor skulle ikke da en kritisk tekst kunne felle dommer uten å felle dem: dersom essayet er kunst slik kunsten er det, men likevel som en oversettelse av den? Konkretisert: dersom en kritisk tekst inntar ulike posisjoner – og gjerne som fragmenter – i forhold til en litterær artefakt, kan ikke det være en sannere kritikk enn én som gjennomfører en enhetlig argumentasjon? For kanskje betyr det at den litterære artefakten kan betraktes prismatisk. Dét var for øvrig Adornos prosjekt i hans grundigste essay noensinne, som han skreiv på i mer enn elleve år, og som kom på trykk i *Prismen* i 1955: essayet om Kafka.

Og det finnes eksempler på kunstnere, som tar konsekvensen av kunsten også som kritikere: Dette var avantgardens prosjekt, futuristenes, dadaistenes, dels ekspresjonistenes, men særlig surrealistenes manifestmani vitner om dette.

Men manifester er vel ikke essays, sier du. Hvorfor ikke? spør jeg, og fortsetter med å si at jeg kunne ha sagt det jeg burde kunne hevde. At om det ikke er essays, er det essays som ikke er

det i en modus som gjør dem til kunst, slik kunsten har vært av-kunsting etter 1910.

Og det viktigste er: at det ikke er mulig å gå inn i den pseudo-positivistiske sakprosaen for den som har innsett dette. For om essayet går i oppløsning som kritikk, og kritikken som essay, er ikke det et paradoks. Paradokset er det motsatte. Nemlig at den humanistiske diskursen har gjort felles sak med den ikke-humanistiske: At positivistenes protokollsetninger langt på vei også har invadert intelligente humanisters retoriske register, er kanskje det djupeste symptomet på en tingliggjort kultur. De gjør til og med alt for å forsvare det: i dag kalles det formidling.

Det er derfor jeg snakker om dette: formidling er et annet ord for oversettelse.

Men dette har da ingenting med Bjelkes essays å gjøre, sier du. Jeg blir altså likevel nødt til å dvele litt lenger i avantgarden.

V

Essayteoretikere, blant andre Gerhard Haas, legger vekt på essayets fragmentariske form, og den åpne aspektaktige erkjennelsen den assosiative framgangsmåten innebærer.

Nettopp her skal en huske surrealismen. Dersom du hevder at Henrik Bjelke skriver essays, vil jeg derimot påstå: *essayet er sakprosaens surrealistiske form*.

Med sin automatiske skrift ville surrealisterne fange tankens faktiske funksjonsform, dens lynraske, springende, ulogiske, nærmest poetiske bukkeritt opp gjennom bevisstheten. Bretons *Surrealistiske manifest* er essays i samme ånd, som også er essayets ånd: essayets tankebevegelse ligger nettopp i tankens bevegelse, åpen, fri, udogmatisk og usensurert.

Det finnes få eksempler på det siste. Litteraturteoretikere som for eksempel skriver om karneval og kropp, slår seg selv på munnen i hver eneste setning: det er også det nærmeste de kommer kroppens åpninger, som de priser i hvert ord. Lovprisning av kroppen uttrykker kroppsangst – nærmest i tråd med Adornos aforisme: at god hygiene forutsetter stor kjærlighet til lorten. Dette gjelder for eksempel de mest anerkjente karnevalsteoreti-

kere, ikke minst Michael Bakthin. Han skriver om det vulgære, men tør ikke ta i det. Han lovpriser karnevalet i en diskurs som opprettholder orden. For dersom språket er sosialt, slik Bakthin hevder i sitt første betydelige verk om den formale metoden, er det å opprettholde normaldiskursen: å opprettholde samfunnets orden. Og djupest sett opprettholdes vel denne ved å opprettholde skillet mellom hånd og ånd.

Tristan Tzaras dada-manifest går derimot rett inn i vulga, slik den norske essayisten Aasmund Vinje gjorde det i midten av det forrige århundret: ved å lovprise det høye i lavstil, eller omvendt, gripes det groteske – som også lå til grunn for essayistens splittelse i de Montaignes første forsøk.

Og om du har trudd noe annet, vil jeg for min del gjenta at jeg snakker om Bjelkes essays (som ikke er det), og særlig om de siste, i *Skandalens sted*. Men jeg kunne like gjerne si at jeg kommenterer *Tilegnet den danske offentlighed* fra 1973 eller, om i mindre grad, *Seks råb fra baghovedet* fra 1981.

Tilegnet den danske offentlighed framviser det formidlingsproblemet, som altså ligger meg på hjertet, der jeg ønsker å ha noe av min forstand. Her forsøker Bjelke blant annet å forklare eget kreativt prosjekt i en analytisk utlegning som kunne vært en skolelærer verdig, med diagrammer à la Chomskys generative grammatikk over syntaktiske strukturer i sin egen skrift. Mitt lille poeng er knytta til et problem som er langt større. Når jeg spør: hvorfor? må du gjerne svare: at han gjør det for å vise hva han gjør. Mens jeg derimot sier: at han dermed selv leverer et drende dementi av det. Dementiet består ikke først og fremst i at han blottlegger en usikkerhet overfor eget prosjekt: hvorfor må det forklares ved å oversettes til en sakprosa-diskurs? Har han ikke tiltru til det, slik det fungerer for seg sjølv? Eller vil han bare vise at han også „kan det andre“; er en „kritiker“ så god som noen (eller bedre enn de fleste)?

Det dreier seg om formidling som oversettelse. Bjelke gir åpenbart sakprosadiskursen forrang som forklaring. Han gir den så å si et privilegert ståsted i forhold til den litteraturen som han like innlysende betrakter som overordna i forhold til den sakprosa han frivillig går inn på.

Hvorfor skulle han ikke kunne forklare seg slik? vil du kanskje spørre. Jeg svarer med en antagonist: når Georg Johannesen, eller for den saks skyld Karin Moe, skriver essays om litteratur og teori, gjør de det som poeter i sin egen diskurs. De trekker åpenbart praksisen fra sin totale skriftvirksomhet inn ikke bare i metarefleksjonen, men lar framstillingsforma framvise den. Enhver god danske burde for øvrig vite dette bedre enn enhver god nordmann, eller i alle fall like godt: for der vi hadde vår Vinje, hadde dere Kierkegaard, og begge utviste det som fortsatt burde gjelde for *enhver* skriftbevisst forfatter, uansett genre: den indirekte meddelelsens dobbeltrefleksjon.

Den som splitter diskursene, slik Bjelke gjør, underminerer de innsiktene i språkets problematikk – og diskursenes rangorden – som ordkunsten gir.

Men ikke bare det. *Tilegnet den danske offentlighed* blir dermed også en ufrivillig bekreftelse på det den ønsker å avkrefte. For det å ha et ønske om at den danske offentlighet skulle ha en kritikk som kunne formidle kunsten i en sakprosadiskurs som bekrefter den ved å skille seg fra den, er ikke dét å fastholde kunsten i en marginal posisjon? Det vil si: at det er det *motsatte* av å forsvare den, annet enn som marginal?

Så kunne du innvende, at det jo er det Bjelke vil, særlig i *Skandalens sted*: forsvare kunsten som marginal, kunsten som det marginales forsvar.

Men dét er nettopp aporien i disse essays, som ikke er det. De forsvarer det marginale i en ikke-marginal diskurs.

VI

For det er utvilsomt hovedtemaet i Bjelkes sakprosaetekster; å peke på kunsten som *skandalens sted*, normbruddenes sted, som er stedet for å overskride det sosiale bånd, slik samfunnet fastlegger det. Samtlige av de kunstnere Bjelke går inn på, representerer på hver sin måte former for sosialt avvik: enten/eller både i rollen som kunstner og i egen kunst.

Få har som Bjelke syn for det farlige i å fornekte forskjellene, de differensene som konformitetens truende trykk vil kvele. At han

knytter dette til en av de få avgjørende språklige basiskategorier; nemlig kjønn, finner jeg – og jeg unnskylder ikke uttrykket – naturlig. Homoseksualitet er det tematiske sentrum for diskusjonen av samfunnets periferier. Slik sett går det linjer tilbake fra *Skandalens sted* og til *Tilegnet den danske offentlighed*; også der beskjefte Bjelke seg med spørsmålet om sensur. Den sensur som ved å ramme kunsten, rammer det avvikende.

Men for å si det på denne måten, som en innvending mot deg: ingen skandaler finner sted i *Skandalens sted*. Som essaysamling betrakta er boka helt konform med en ikke-differerende diskurs. Enhver kan nok av og til finne det fristende å fraternisere med fienden. Men da er det også nødvendig å vite at det er det en gjør.

Ingen kunstner med respekt for seg sjølv vil vel finne på å si at forma er uten betydning. Det eneste mulige forsvaret jeg kan se at du kan gi av Bjelkes essay-form, måtte være: at uttrykk og betydning her drives til uforsonlig differens, noe Adorno mente var et kjennetegn på radikalt moderne kunst. For dette misforholdet er det som karakteriserer *Skandalens sted*.

Skandalens sted behandler ikke bare subjektpløsning, sosialt avvik og sensurmekanismer overfor marginalier. Et tema er forholdet mellom kaos og orden, der Bjelke – det vil si: subjektet i teksten? – forsvarer „det etter min mening nødvendige kaos“. Her knytter han an til det spørsmålet om jegets integritet som jeg ovenfor begynte med, og som han diagnostiserer som „den meget realistisk truende uorden inden i og uden om os“.

Imidlertid: *Skandalens sted* trues tydeligvis ikke av kaos i sin egen form. *Skandalens sted* rommer ryddige tekster, med et tilsynelatende enhetlig subjekt, som også skaper orden i den litterære verden, både sin egen og andres. Det er eklatant i forordet, der det snakkes om bokas *organiske* sammenheng.

Om kunst er, ikke å skape orden i kaos, men sette kaos i orden, og dette skulle gjelde for essayet som kunstform, så er dette det mest skandaløse med *Skandalens sted*.

VII

Dersom du nå sier at jeg går for langt, vil jeg delvis gi deg rett. For det er riktig at Bjelke alt i forordet til *Skandalens sted* dementerer pretensjonen i bokas undertittel, der den kalles *essays*. Fra forordet leser jeg: „Disse essays burde måske ikke hedde *essays* men *divertimenti* eller *essayistiske divertimenti* eller *portrætter og betragninger* (...) Teksterne *hedder* essays men *er* *divertimenti*“.

Sjølvs kan jeg bare en to-tre *divertimenti*. Også de er faktisk vanskelig å spille. Det interessante med dem er at de gir gjenklang av større forelegg enn de sjølv lever opp til.

Slik sett er ikke *divertimenti* noen dårlig betegnelse på essays. Essayisten er en arving, heter det: essayisten gjør seg til skueplass for åndelig erfaring. Og uten tvil gjør Bjelke dette, slik han går inn i kunstens historie, både før og nå og i ulike genrer og arter, fra litteratur til film.

Men der en før så essayet som skueplass for åndelig erfaring (Adorno) ser en det i dag kanskje snarere som en skueplass for skrift (Peter Bürger). For det dialogiske i essayet ligger i samtalen mellom tekster.

Derfor imidlertid denne prokatalapse. Prokatalapse er en imøtegåelse som har forelegg i muntlig tale, det å henvende seg til en annen for å foregripe vedkommendes kritikk. For som sakprosaens surrealistiske form står essayet muntligheten nært; slik muntligheten står surrealismen nær med sine ofte ulogiske tomrom og assosiative sprang.

Om essayet er sakprosaens surrealistiske form, betyr det ikke bare at det skulle være velegna for å skrive „kaoset kaotisk“: surrealismen var en kaoserfaring. Om essayet er sakprosaens surrealistiske form, betyr det også at essayet som form har en stilisert muntlighet, som nettopp dermed framviser et kaos: det kaos som taler gjennom det subjektet som gjennom denne form nettopp glimrer med sitt fravær.

Er essayet subjektivt i dag, er det ved å demonstrere subjektets fravær som et slikt stilisert nærvær.

VIII

„Det gir ikke noe godt vern mot avgrunnen å late som den ikke finnes“. Slik lyder et tekststed i Adornos estetikk.

En gang jeg blei spådd i *I Ching* fikk jeg å vite i ett av hexagrammene at utsikten var som en bjelke: Bjelken var solid nok, problemet med den var, at den hadde skrøpelige endestykker. Hvordan da få bjelken til å bære? Legger du den over avgrunnen, kan du falle ned i den, overskrevs på en bjelke, som ellers er solid nok.

Men en slik bjelke er det Bjelke spjelker med sine essays som ikke bærer over den avgrunnen de åpner i skrift. Skulle jeg forsvare dem, kunne jeg ikke si annet enn at det er tekster som dermed begår sjølv mord. Det er sjølvødeleggende tekster: Bare slik kan de sies å innfri det skriftlivet de lover.

Note

* At *spjelke* betyr på norsk at støtte et brækket ben o.l. med en skinne (red.).



Scene from the life of a tripple-monster
(Trykt med tilladelse fra Forlaget Arena)