

Forord

August Wilhelm Friedrich Hegelschlegel, Leo Løvetann, Arnold Lucifer Negnaf, alle med lausbart og klovnenase: Kjært barn har mange namn, mange masker, men den fyrste gongen eg støyte på han, heitte han likevel Arild Linneberg. Det var i ein gudsjammerleg lang tekst om Marcus Jacob Monrad, brukt i undervisninga på eit kurs eg fylgde. Då eg las den vart eg, for å seia som Linneberg, jævlig glad. For vel har forsøket Linneberg der gjer på å forvandle den halvt gløynde konservative lutheranaren Monrad til ein modernismens apostel vore omdiskutert, men eg likte pennen det var førd med og fann den fändenivaldske attityden sjarmerande: Vi har litt for lett for å glorifisere sume og kaste andre på skraphaugen, og bli blinde for fortida når vi lovprisar samtida.

“Nå ser jeg ikke bort fra,” skriv Linneberg, “at noen betrakter det som en fordel at undertegnede begynte å skrive kortere, så enda kortere, og endelig slutta å skrive kritikk [...]”. Det stemmer sikkert, men for min eigen del er eg ganske nøgd med at eg oppdaga litteraturkritikken hans. Den har lærd meg mykje og mora meg endå meir.

Takk til mine musar Roan, Ottesen og Vatneødegård for å ha halde meg skjerpa i to heile år, ved stendig å tømme vin ned i nakken på meg og å freista stela ifrå meg konfekten min. Hadde det ikkje vore for dykk, ville eg vore ferdig for lenge sidan, og dét ville i grunnen vore trist.

Takk til mor mi for korrekturlesing; ho var den einaste eg kunne tillata meg å plage med – og også den einaste eg kunne våge å tiltru – det inkonsistente, neologismerike, *ad hoc* konstruerte grautmålet mitt.

Sist, men ikkje minst, ein stor takk til vegleiaren min, Sissel Furuseth, for god oppseding på akademiske omkverve. Det er fortienesta hennar at eg no er litt mindre svevande og litt meir offensiv enn før.

Alle feil som framleis finst på trykk, har eg einast meg sjølv å klandre for.

Erlend Skjetne,

rom 9453, 1. mai 2012.

Innhald

1. Innleiing	5
1.1. Problemformulering og introduksjon	5
1.2. Tekstutval	6
1.3. Teoretiske tilnærmingar	7
1.4. Struktur	8
2. Litteraturkritikk i nærkamp med gudane	11
2.1. Linneberg og kritikkomgrepet	11
2.2. Linneberg mot mediegudane: “Kritikkens narrekappe”	12
2.3. Maskert i tid og rom: Linneberg om Bergs <i>Et foranskutt lyn</i>	16
3. Litteraturteoretiske og politiske affinitetar i Linnebergs virke	23
3.1. Akademikaren og samfunnsdebattanten som litteraturkritikar	23
3.2. Linneberg og Bakhtin: Det dialogiske prinsippet	24
3.3. Linneberg og Frankfurtar-skulen: Kritisk teori	26
3.4. Linneberg om postmodernisme og dekonstruksjon: Meir enn moteord	29
3.5. Ein stille radikalar? Linneberg og sosialismen	32
3.6. Eit politisk val: Språket som identitetsmarkør	34
4. Underlagt formatet? Linneberg i aviser og tidsskrift	39
4.1. På barrikaden for gjøglarane, kvinnene og arbeidarane: “Brikt Jensen i vokskabinettet”	39
4.2. Reduksjonist av plasshensyn? To meldingar av Engelstads Skram-bok	42
5. Essayet, og ironi som kritisk form	47
5.1. Essayet som form og kritikk	47
5.2. Ironiens ironi som essayistisk og kritisk trope	53
5.3. “En roman han gikk ut fra var ironisk”: Linneberg om Hellesnes’ <i>Den postmoderne anstalten</i>	57
6. Dialogisk kritikk – med “a light overtone of parody”	65
6.1. Dialog som vidaredikting	65
6.2. Til openlyst forsvar for eg-forma: Obstfelder, Brandes og Linneberg	67
6.3. I dialog med debutanten: Linneberg om Olsens <i>Svart, svart – og et tynt lag hvitt</i>	69
6.4. Urettferdig parodi? Linneberg om dansk kroppsmoernisme	73
7. Maska og andletet bak: Linneberg konstruert	79
7.1. Ein kreativ persona med kritisk etos	79
7.2. Det falske ved det faktiske: <i>Hegelschlegel</i> og ikkje-fiksjonen	83
8. Det biografiske og anti-biografiske: Eit dilemma?	91
8.1. “Forsvar biografien!” – ironisk forstått	91
8.2. Performativ anti-biografisme? Eit paradoks	96

8.3. Spøkelsesdiktning: Linneberg om Ulvens <i>Gravgaver</i>	98
9. Sluttord, om mellomposisjonar	103
Litteraturliste	107
Appendiks: Tekstgrunnlag	111
Samandrag.....	113

1. Innleiing

1.1. Problemformulering og introduksjon

“De intellektuelle er for lengst tildelt rollen som hoffnarrer – uten hoff – i medieoffentligheten. Kritikerer har valget: å ta narrekappen på og degradere seg sjøl. Eller la mediene degradere en – ved å bøye seg for gudenes bud.”

(Linneberg 1994c:111)

Sitatet skriv seg frå slutten av eit av dei mest kjende essaya til Arild Linneberg, “Kritikkens narrekappe”. Orda gjeld litteraturkritikken i dag, men ber i seg lange historiske liner: Dei teiknar opp ei forfallssoge, fortel om ei “strukturforvandling i medieoffentligheten”, som Linneberg hevdar har vorte katastrofal for litteraturkritikken. Haldningane han har til denne utviklinga, er òg ein nøkkel til hans eigen litteraturkritikk, som er tema i hverande avhandling. Korleis opererer ein litteraturkritikar i opposisjon til etablissementet han sjølv unekteleg soknar til? Korleis held han fram i den prometeiske motstanden mot mediegudane, når han ser det som det einaste alternativet sitt å ikle seg ei narrekappe?

Dei spørsmåla er ein fyrste inngang, men det finst meir enn éin nøkkel til Arild Linnebergs litteraturkritikk. Vi skal prøve å lokalisere dei alle, gjennom ei problemstilling formulert som fylgjer: *Korleis fungerer Linnebergs framstillingsmåtar i det formidlande oppdraget litteraturkritikken har?* Dei to fyrste orda står då som ei dobbel spørsmålsformulering: 1) *På kva vis skjer det?* 2) *Er det vellykka?* I Linnebergs ånd skal vi avstå frå å gje eit eintydig, forenkla ja eller nei som svar på den siste frega, men vi vil nærme oss spørsmålet gjennom ein naudsynt kritisk tanke: I kva grad fell Linneberg sin litteraturkritikk saman med ideala han sjølv forfektar?

Arild Linneberg er fødd i 1952, og er i dag professor i litteraturvitskap ved Universitetet i Bergen. Som akademikar har han arbeidd med alt frå klassisk retorikk til postmoderne avantgarde. Han har omsorg for den marginaliserte diktinga, gløynde og feilforståtte diktarar og sjantrar. Doktorgradsavhandlinga hans, ferdigstilt i 1992, var det andre bandet i verket *Norsk litteraturkritikks historie*, om perioden 1848-1870. Serleg på 1990-talet var han noko av ein mediefigur, ikkje minst på grunn av det profilerte forholdet hans til Vigdis Hjorth; dei skreiv mellom anna den “satiriske underhaldningsromanen” *Ubehaget i kulturen* (1995) i lag. I seinare tid har han forska på forholdet mellom juss og litteratur, og han har gjeve ut fleire litteraturvitskapleg funderte, men sterkt politiske

essaysamlingar, derimellom *Tretten triste essays om krig og litteratur* (2001) og *Tolv og en halv tale om litteratur og lov og rett* (2007). Han har i det heile bak seg ein svært stor tekstproduksjon, både akademiske avhandlingar, essays og litteraturkritikk. Sistnemnde kategori er altså tema her; meir spesifikt den litteraturkritikken han skreiv i tidsskrift og til dels aviser på 1980-talet.

Dette er litteraturkritikk rik på standpunkt, ideal og politiske undertonar, som samstundes kan vera uortodoks i forma. Dei litterære verka blir formidla gjennom humor, meddikting og dialogisk openheit. Tekstane kan likne essays, i den forstand at dei er personlege og samstundes sterkt teoretiske, med breie historiske perspektiv, i eksperimentelle rammer som trekkjer det analytiske langt i retning av skjønnlitteraturen. Med denne dobbelheita føyer Linnebergs litteraturkritikk seg inn i ein evig aktuell diskusjon: Kan visse former for kritikk vera kunst? Det er eit viktig problem å ha i bakhovudet, utan at denne oppgåva skal gje seg i kast med dette spørsmålet, men snarare skilja ut og analysere det retoriske spelet og dei indre rørsleane i Linnebergs litteraturkritikk.

1.2. Tekstutval

Eg har i arbeidet med denne oppgåva lese ein stor del av alt det Linneberg har publisert, og naturleg nok sett spesielt etter bokmeldingar og liknande tekstar. Ein har ingen garanti for at ikkje noko kan finnast som ikkje leitinga har avdekt, ettersom langt frå alt materiale av Linneberg er digitalisert, og databasar på internett uansett ikkje er ufeilbarlege. Serleg kan det vera vanskar med å lokalisere avistekstar. Eg er tryggare på å ha funne det aller meste av tidsskrifttekstar, ettersom databasane på dette feltet fungerer betre, og eg i tillegg har vore i direkte kontakt med dei mest aktuelle tidsskrifta for å få dei til å leite i arkiva sine.

Naturleg nok er det ikkje aktuelt å omtala i avhandlinga alt det materialet eg har funne. Mykje er akademiske tekstar, mange av dei av ganske ny dato, og det meste av den seinaste essayistikken til Linneberg er velkjend og lett tilgjengeleg. Vi skal konsentrere oss om Linnebergs litteraturkritikk, primært bokmeldingar, men til ein viss grad essays som liknar litteraturkritikk, og med visse naturlege unnatak skal vi halde oss til 1980-talet. Dette materialet er ikkje tidlegare analysert i nemneverdig grad, delvis fordi avis- og tidsskrifttekstar har lett for å forsvinne frå overflata, og ikkje sidan bli med i antologiar og liknande. Men 1980-åra var interessante: Etter det store politiske engasjementet på 60- og 70-talet kom då ein reaksjon i form av meir individorientert litteratur, eit reflektert og sjølvkritisk oppgjær med sosialismen og mykje eksperimentell, språkproblematiserande dikting, i tillegg til radikal sanningsskepsis i ei teoretisk rørsle som dekonstruksjonen. Linnebergs kritikk blir

tidleg prega av desse impulsane, tekstane hans er i seg sjølve ei slik usystematisk og eksperimentell rørsle, ein leik med former og sjangrar, med teori, politikk og historie. Ikkje minst kan vi spore ein stendig aukande grad av retorisk sjølvmedvit i dei. Men eg har ikkje funne det føremålstenleg å la kronologien i oppgåva samsvara med kronologien internt mellom tekstane, for ein ser uansett ingen harmonisk, einsretta progresjon der. Eg har snarare vald å vera fleksibel i tekstbruken kronologisk sett; disposisjonen er altså primært tematisk.

Difor dreg eg visse vekslar også på nyare tekstmateriale, og nokre tekstar frå nittitalet vil eg granske inngåande, fordi dei kastar interessant lys over tidlegare tekstar. Ikkje minst vil eg ha Linnebergs essayistikk i bakhovudet. Det er eit korpus av større omfang enn den samla avis- og tidsskriftkritikken hans, og nokon total gjennomgang av essaya hans er ikkje mogleg innanfor rammene av denne oppgåva. Men ein kan ikkje godt utdefinere essayet frå ei avhandling som unekteleg dreier seg om ein markant essayist. Ikkje minst er det slik at bokmeldingane hjå Linneberg ofte tek ei form som liknar essayet, og det same gjer dei akademiske arbeida hans. Mange av tekstane han *kallar* essay, er såleis interessante å måle bokmeldingane hans opp imot: Det viset han brukar desse formata på, seier mykje om dei baa.

Kort sagt har eg i dette arbeidet hatt som privilegium å kunne velja tekstar frå øvste hylle, og etter eige skjønn nyttiggjort meg dei mest interessante av dei, og det i desse som har tyktest mest relevant for den tematiske tilnærminga mi. Den fridommen har vore naudsynt, for Linneberg har produsert så mykje litteraturkritikk at alt naturlegvis ikkje er like spennande som forskingsobjekt. Dei tekstane eg har vald, er dei eg har vurdert til å vera mest representative for Linnebergs praksis og ambisjonar. Bakarst i avhandlinga finst ei liste over alle tekstar av Linneberg som eg har studert i arbeidsprosessen, slik at lesaren sjølv skal kunne sjå det grunnlaget eg har hatt for vala av analyseobjekt.

1.3. Teoretiske tilnærmingar

“Ein må ikkje dekkje noko til ved å tre omgrep ned over det,” heiter det hjå Theodor Adorno (1992:28). Det er eit ideal som kan vera vanskeleg å etterkoma i ei akademisk oppgåve, men det har vore ei relevant retningsline i arbeidet med det mangslungne tekstkorpuset eg her skal analysere. Eg har nyttiggjort meg ein del generell teori om litteraturkritikk, essays og retorikk, og hatt eit skråblikk på skjønnlitterære forfattarar, essayistar og kritikarar som har vore viktige for Linneberg, som Schlegel-brørne, Holberg, Vinje og Georg Johannesen. Utover det har eg vore måtehalden, og nytta litteraturteori mest som eit reservoar å støtte analysane mine på. Dette fordi saka mi framfor alt har vore Linnebergs tekstar, som er såpass forskjellige at dei ikkje lèt seg fange opp av eitt serskild tankesett eller omgrepsapparat – eit prinsipp som

Linneberg, med Adorno, meiner gjeld for all tekst.

Til vederlag har Linnebergs tekstar i seg sjølve byde på meir enn nok teori, som i ein viss forstand har vorte mine teoriar – eller iallfall gjeve meg eit utgangspunkt: I lesinga av Linneberg kjem ein ikkje utanom litteraturteorien, som både blir drøfta eksplisitt og alludert til gjennom meir eller mindre løynde referansar. Langt frå alt har eg hatt høve til forfylgje serleg langt, men dei teoriane og teoretikarane han skriv oftast om og som synest å ha hatt sterkast influens på kritikken hans, skal vi unne ein presentasjon.

Det at studieobjektet sjølv er så teoretisk orientert, medfører ein risiko for sirkularitet i mine egne analysar, iallfall viss eg sjølv skriv sterkt teoretisk. Difor var det frå starten ein ambisjon for meg å skrive om form meir enn meining, og å nærlesja og analysere utan i for stor grad å teoretisere. Men etter kvart har eg innsett at også dét er lettare sagt enn gjort, når formuttrykk og meningsinnhald heng så nært i hop og er så avhengige av kvarandre som hjå Linneberg. Eg har forsøkt å få til ein balansegang.

1.4. Struktur

Det er mykje å kommentere ved alle tekstane eg har arbeidd med, fordi dei er så rike på allusjonar og referansar som til dels sprikar i mange retningar. Samstundes er det sumt som går igjen i mange tekstar, i form av teoretiske perspektiv, referanserammer og serskilte motiv. Eg har gått for ei mellomløyning i disposisjonen av teksten, som eg har vurdert som det beste alternativet: Jamt over har eg trekt ut av kvar einskilde tekst det eg har sett som det mest vesentlege ved han, og i det einskilde tilfellet opplyst kort om at det og det i den aktuelle analysen kan synast underkommunisert, fordi vi skal vende attende til det i eit seinare kapittel. Eg har ynskt å gjera oppgåva mest mogleg tematisk samanhengande.

Avhandlinga byrjar med eit kapittel om Linnebergs forståing av kritikkomgrepet og det synet han har på kritikkhistoria og kritikken i dag, med utgangspunkt i essayet “Kritikkens narrekappe”. Vi får også ein fyrste analyse av ei av Linnebergs bokmeldingar, som gjeld Øyvind Bergs diktsamling *Et foranskutt lyn*. Det påfylgjande kapitlet er ei naudsynt avklåring av viktige teoretiske og politiske affinitetar i Linnebergs virke. Der kjem òg eit underkapittel om Linneberg sine språklege preferansar, fordi det er ein sterk samanheng mellom politikk og språk når han skriv. Det neste kapitlet, om publikasjonstilhøve, nærare bestemt litteraturkritikken hans i aviser i motsetnad til i tidsskrift, utvidar forståinga av Linnebergs kritikk- og litteratursyn, og handlar òg om relasjonen mellom litteraturkritikar og publikum. Ikkje minst har dei tekstane vi i den samanhengen skal sjå på – ei melding av ein diktantologi redigert av Brikt Jensen, og to ulike meldingar av ei ei bok om Amalie Skram – interessante

politiske undertonar.

Etter desse kapitla kjem ein diskusjon av essayet som kritisk form, fordi vi såleis får ein naturleg overgang til eit av dei aller viktigaste elementa i Linnebergs litteraturkritikk, og ein meistertrope i essayet, ironi. Ironi pregar mellom anna Linnebergs melding av Pål Hellesnes *Den postmoderne anstalten*. Ironien slik vi finn han hjå Linneberg, er ingen trope ein kan tilgodesjå berre ein stutt definisjon og nokre vilkårlege døme: Den er så å seia ei diskursform, nedfelt i langt fleire av tekstane hans enn dei vi skal innom i kapitlet om essay og ironi, og den blir dimed òg eit moment som heng med oss inn i dei fylgjande kapitla. Gjennom meldinga av Pål Gerhard Olsens debutroman og av ei “kroppsmoernistisk” diktsamling, skal vi sjå nærare på det dialogiske prinsippet i Linnebergs kritikk, kva dette i ytste konsekvens inneber. I alt dette er Linneberg svært sjølvmedviten, og i det sjuande kapitlet drøftar vi, mellom anna gjennom termane *etos* og *persona*, korleis han konstruerer seg sjølv som litteraturkritikar. *Persona* er ein serleg mangfaldig term, og rømer noko av det maskespelet Linneberg driv i tekstane sine, ein karnevalistisk tendens vi skal sjå illustrert av eit fiktivt brev og fleire fiktive karakterar i essayet “The Rhetoric of Non-Fiction”. Linene er lange hjå Linneberg: Det er ikkje såleis at éin tekst er ironisk, éin dialogisk og ein siste karnevalistisk – dette er serteikk som glid over i kvarandre. Men nokre tekstar eksemplifiserer den eine eller andre tendensen betre enn andre. Til slutt kjem eit kapittel om noko svært viktig ved Linnebergs litteraturkritiske virke, forståinga hans av biografisk litteratur. Det emnet heng så nært i hop med sjølvkritikkforståinga hans, at kapitlet høver godt som avrunding. I den samanhengen kjem òg eit forsøk på å skjønna eit vesentleg paradoks, ein motsetnad i Linnebergs virke, mellom sjølvviscenesetjinga og den uttalte motstanden mot massekulturen sine falske identitetsframstillingar.

For store ambisjonar om å “løyse” paradoksa hjå Linneberg, kjennest det likevel gale å ha: Temaet har heile vegen vore ein litteraturkritikar og ei form for litteraturkritikk som ikkje ottast eller motset seg desse paradoksa, og visse motsetnader kan vanskeleg løysast opp gjennom andre middel enn dei forfeila totalitetskonstruksjonane Linneberg heile vegen rettar skytset mot. Endå eit paradoks kjem såleis til syne: Lojalitet mot tekstane eg har arbeidd med, krev fyrst og fremst at eg er illojal imot dei: Det dei heile vegen oppmodar til, er kreative, dekonstruktive, nærgåande blikk på stivna strukturar både i samfunnet, språket og litteraturen – og fylgjeleg òg i litteraturkritikken. Det siste får bli ståande også som min eigen ambisjon.

2. Litteraturkritikk i nærkamp med gudane

2.1. Linneberg og kritikkomgrepet

Ordet *kritikk* kjem av det greske *krinein*, med tydinga “å dømme” eller “å kunne skilja” – mellom det sanne og usanne, det gyldige og ugyldige. *Krités* var likeins eit ord for “dommar”. Når vi her til lands i daglegtala snakkar om litteraturkritikk, er det bokmeldingane i aviser og tidsskrift vi refererer til. Slike meldingar veit vi kan vera svært forskjellige, men ordet kritikk skapar serskilte forventningar. I *Norsk ordbok* har oppslaget fylgjande to punkt: “1. bedømmelse; analyserende og vurderende dom, uttalelse; anmeldelse [...], 2. klander, nedsettende dom [...]” (1998:480). Det er nok i hovudsak i sistnemnde tyding vi nyttar ordet til vanleg: Når vi kjem med kritikk av nokon, feller vi ein negativ dom. Jamvel det vi kallar “konstruktiv kritikk” har eit skjær av dette negative; det er iallfall ikkje ros det dreier seg om. Når vi nyttar det i den fyrste tydinga er det på det reine at det er tale om ei vurdering, og at denne kan vera positiv, men veldig ofte skal vurderinga førast fram til ein endeleg konklusjon, ein dom. Av litteraturkritikken ventar vi oss ein dom over det litterære verket: Kva er styrkane og kva er veikskapane ved det? Det er opp til litteraturkritikarane å felle den dommen, og sjølv om skoloringa til slike dommarar kan variere sterkt, har dei i kraft av embetet sitt ein naturleg autoritet; folk tek på alvor det dei seier.

I engelsk finst to substantiv som i lyd og meining liknar det norske “kritikk”; “critique” og “criticism”. Det fyrstnemnde kan definerast som “an act of criticizing; *esp* a critical estimate of discussion (e g and essay, article or book) [...]” (*Longman Dictionary of the English Language*, 1991:377), medan “criticism” avføder lengre ordboksoppslag: “**1a** the act of criticizing, usu unfavourably <*the new manager was the victim of ~*> **1b** a critical observation or remark **1c** a critique **2** the art or act of analysing and evaluating works of art or literature **3** the scientific investigation of literary documents (e g the Bible) with regard to such matters as origin, text, composition, character or history [...]”. (ibid.) Vi ser at nokre av dei same konnotasjonane – den negative dommen – finst i engelsk som i norsk. Men det andre og tredje punktet utvidar omgrepet: Dei dreier seg både om ein analyse, noko ein òg fann i den norske ordboksdefinisjonen, men her manglar den spesifikasjonen at analysen skal førast fram til ein dom. Denne vesentlege skilnaden peiker ut éi nokså smal og éi breiare forståing av omgrepet litteraturkritikk: Det vi i Noreg er vane med frå aviser og mange tidsskrift, er den domfellande bokmeldinga som meir eller mindre kategorisk stiller seg positiv eller negativ til eit verk. Men ein kan like gjerne, med basis i den engelske definisjonen, rekne all litterær

analyse, òg den akademiske eller vitskaplege og den friare essayistiske, inn under litteraturkritikken. Noko som talar til føremon for sistnemnde breie bruk av ordet, er at denne har i minne korleis all omtale av litteratur, også om den tilsynelatande berre er kjøleg registrerande og reint teoretisk fundert, i sjølve sitt vesen er vurderande. Det å velja éi vinkling, éin metode, vil naudsynlegvis innebera at ein vel bort noko anna. Alle val er verdival, og dét gjer i seg sjølv at litteraturvitskapen aldri kan bli heilt eksakt eller teknisk.

Dette siste er svært viktig for Linneberg. Han opererer innom den breie, i norsk samanheng mindre utbreidde forståinga av kritikkomgrepet, i eit grenseområde der også bokmeldingane har mykje litteraturvitskap ved seg. Når ei av essaysamlingane hans har tittelen *Bastardforsøk*, er det talande: Tekstane er hybridar, *bastardar*. Det inneber ikkje at han ikkje tek stilling til den meir konvensjonelle litteraturkritikken slik den er og har vore; tvert imot er han seg denne historia svært medviten. Spesielt synleg blir dét i dei mange og svært forskjellige tekstane han har publisert under nemninga essay, eit korpus som tematisk strekkjer seg frå Aristoteles til post-punkbandet *Scritti Politti*, frå Magdalene Thoresen til Vladimir Majakovskij, frå Marcus Jacob Monrad til Jacques Derrida, og som vekslar mellom spøk og alvor, fakta og fiksjon. Det han har skriva som bokmeldingar i litterære tidsskrift ber også denne sjangeroverskridande tendensen i seg, og skal ein plassere det vesentlegaste av produksjonen hans sjangermessig, vil eg hevde at *kritisk essay* er den best eigna nemninga. Vi skal koma attende til essay-omgrepet. Men fyrst gjev vi eit omriss av Linneberg sitt tilhøve til litteraturkritikken som institusjon, hans eige kritikkomgrep i høve til den medierøynda han opererer innanfor, og eit døme på korleis kritikkynet hans konkret kan arte seg i ei bokmelding.

2.2. Linneberg mot mediegudane: “Kritikkens narrekappe”

Essayet “Kritikkens narrekappe” frå nettopp *Bastardforsøk* (1994) er typisk for Linneberg sin kritiske essayistikk, og for den dobbeltrolla han gjerne går inn i, som akademikar og litteraturkritikar samstundes. I denne teksten finn vi som ei underoverskrift den pregnante formuleringa “Fra kritikeren som klovn til egentlighetens sjargong”, som Linneberg òg nyttar i *Norsk litteraturkritikks historie*. Den setninga må vi dechiffere for å skjønna kvifor Linneberg står der han står. Dei strukturelle endringane ho gjeld, byrja allereie i perioden 1848-1870, då litteraturkritikken i Noreg var etablert som institusjon knytt til den politiske offentlegheita, og med moderniseringa i samfunnet gjekk gjennom store endringar. Men det er ei utvikling som ikkje har stogga, Linneberg meiner at ho framleis pågår.

“Kritikkens narrekappe” oppsummerer og spinn vidare på denne forfallskrøniken som

Linneberg byrja fortelja i doktorgradsavhandlinga si. Frå den tida då Arne Garborg i *Aftenbladet* skreiv det Linneberg kallar noregsrekorden i litteraturkritikk, tilsvarende 69 sider i bokform om Ibsens *Keiser og Galilæer*, og då ei rekkje kreative kritikarar fritt fekk boltre seg i ironiske og karnevalistiske tekstar, gjerne under pseudonym, har det gått nedover. Som døme på dei endra vilkåra brukar Linneberg si eiga tid i *Vinduet*, der det med åra og stendig nye redaktørar, vart stramma meir og meir inn på plassen litteraturkritikken fekk disponere.

Med mine egne nyvaskede ører har jeg hørt mediegudenes bud bli forkynt: at ‘det som ikke kan sies på fem minutter, er ikke verdt å si’. Det eneste en kan stille opp mot slikt, er å si til seg sjøl at mye av det som sies på mindre enn fem minutter – av de samme medieguder, heller aldri burde vært sagt. (Linneberg 1994c:102)

Om denne profittthækne og effektivitetshungrige moderne journalistikken, skreiv Oscar Wilde i si tid at den “justifies its own existence by the great Darwinian principle of the survival of the vulgarest.” (2003:1114) Linneberg verkar samd: Alt det som blir skrivi skal no vera enkelt, underhaldande og lett tilgjengeleg, publikumsvenleg og klårt formidlande. Innan litteraturkritikken blir resultatet lettferdig omgang med objekttekstane: “[m]ediene forlanger av kritikken at den skal gjøre det umiddelbart tilgjengelig, som ikke er det.” (Linneberg 1994c:103) At Linneberg tek dette alvorleg, ser ein til dømes av eit seinare essay knytt til forskinga hans på juss og litteratur, “Domstalen som genre: Tilfellet Birgitte Tengs og litteraturkritikken”, der han siterer Adornos *Estetisk teori*: “Vold mot saksforhold er potensielt allerede vold imot mennesker” (Linneberg 2001a:168).

Strukturforvandlinga representerer altså ei tingleggjering som trugar sjølvstendet til kunsten. Trass i dei mange postmoderne krumspringa vi skal sjå han tillata seg når han skriv, kan Linneberg på dette punktet nesten verke romantisk. Han deler grunnsyn med Schlegelbrørne, som levde i ei tid då romantikken enno vart sett på som radikal, og som tala for dialogisk og gjerne ironisk kunst og kunstkritikk, samstundes som dei kompromisslaust forsvara kunsten sin autonomi. Frå desse to dreg Linneberg linene via hegelianaren Marcus Jacob Monrad, som han i *Norsk litteraturkritikks historie* brukar stor plass på å gjenreise, til Walter Benjamin og Adorno, nymarxistar innan Frankfurtar-skulen. “Helt fram til og med Hegelkritikeren Adorno har den hegelianske kunstfilosofien dét felles at den konsentrerer seg om ‘saken selv’; verkets egen kjerne,” skriv Linneberg, og spissformulerer den rørsle litteraturkritikken har vore gjennom, “fra å være formidling av verket til å bli formidling til publikum” (Linneberg 1994c:103). I dette som er ei utlegning av hans eigne ideal, knyter altså Linneberg Monrad og idealismen i hop med Frankfurtar-skulen, som av samtidslitteraturen føretrekte paradoksale og disharmoniske verk. Ein kan stille seg kritisk til denne hangen til å

lesa på tvers av historia, som kan verke romantisk fordi den nærmar seg ein slags historisk-teoretisk harmoniestetikk. Likevel synest denne kreative tilnærminga til litteraturen og litteraturhistoria å vera ein styrke ved Linnebergs virke: Det at han er så var for lite synlege samanhengar på det litterære feltet, gjev veldig ofte overraskande og innovative perspektiv i tekstane hans.

I artikkelen “Når gode historier blir dårlig historie – Til Kritikken av Den Narrative Fornufta og Den Gode Smakens Ideologi i Litteraturhistorieskrivinga” avsluttar Linneberg med ei oppfordring om å “[d]ekonstruere idealismens og realismens kunstbegrep og oppgi tanken om enkle opposisjoner i fiktive forløp.” (Linneberg 1985b:174) Men det autonomiestetiske prinsippet er det vesentlegaste verneverdige frå den idealistiske tidsalderen, samstundes som han understrekar at denne ideen ikkje er synonym med det han seinare kallar *originalitetsestetikken*. Her ser Linneberg ein serskild kvalitet ved Aasmund Olavsson Vinje, som las parodisk jamvel tekstar som var meint alvorleg – til dømes i det berømte slaktet av Bjørnsons bondeforteljingar: “Dermed undermineres originalitetsestetikken til fordel for en forståelse av litteraturens intertekstualitet: diktning som retorisk praksis, ikke genial skapervirksomhet.” (Linneberg 1994c:108) Vi anar altså trass alt ein sterk ambivalens andsynes det romantiske: Linneberg trur ikkje på eit solitært diktargeni som i kraft av suvereniteten sin kan forskjønne og forstå ei splitta, kaotisk røynd: Diktaren, som Linneberg ikkje ser på som vesensforskjellig frå den dyktige litteraturkritikaren, opererer ikkje i eit vakuum, men i ein tradisjon han eller ho bør vera seg medviten. Linneberg ser såleis ingen motsetnad mellom ein autonom litteratur og litteraturkritikk, og ekstrovert retorisk og intertekstuell analyse av litteratur. Men i samfunnet lid det tvisynet han talar for, under stendig strengare krav om einstemt klårleik og journalistisk effektivitet.

Til dette høyrer òg den forskinga Linneberg har gjort på tilhøvet mellom juss og litteratur. Fordi dét er noko han har byrja med fyrst i seinare år, dukkar det ikkje opp i den forholdsvis tidlege delen av den samla tekstproduksjonen hans som er tema i denne avhandlinga. Men ein kan med føremon ha i minne erklæringane til Linneberg i eit essay som det der han drøftar Tengs-saka med eit litteraturteoretisk utgangspunkt – og jamfører litteraturkritikken med domstalen:

Kritikeren feller dommer, mer eller mindre myndige, mer eller mindre rettferdige, mer eller mindre lemfeldige, og med mer eller mindre vilkårlig lovanvendelse: de lover og regler, normer, og verdier et verk bedømmes etter. Genrens lover, tekniske regler, estetiske normer og kunstneriske normer som det enkelte verket overholder og/eller bryter, og som danner grunnlaget for dommen over verket sjølv: ut fra verkets egne lover og lovmessighet.

Som domstale kan kritikken ha mange former, som likevel har det til felles å tilhøre genren domstale. (Linneberg 2001a:155)

Linneberg meiner altså at litteraturkritikken er ein juridisk disiplin, og når ein ser attende på tydinga av sjølve ordet, at greske *krités* tyder “dommar”, er det lett å forstå poenget. Men han tykkjer at for mange litteraturkritikarar gjer ein for dårleg jobb: Gode kvalifikasjonar blir irrelevante, viss “vedkommendes vurderingsevne ikke holder mål, eller etterforskernes gransking av saken ikke er god nok, uansett karakterer fra politiskolen eller juridikum.” (Linneberg 2001a:166) Nær det gode skjønnet må det opposisjonelle instinktuet naudsynlegvis liggje, om ikkje kritikken skal drukne i vektlause flosklar og gje etter for konformiteten.

Kritikeren er derfor så å si pr. definisjon en *dissenter*: Kritikeren er en kjetter, en som står utafor, som har den nødvendige distansen kritikk forutsetter.

Slik var det under borgerskapets oppkomst. Men slik er det ikke lenger. I dag står kritikeren ikke lenger utafor, men innafor – kritikken er en integrert del av den nye medieoffentligheten. Det vil si av *simulasjonssamfunnet*, der *simulert virkelighet* erstatter virkeligheten. [...]

Dette er det nye som nå også styrer kritikkens domstaler. Kritikken er blitt kritikk-simulasjon: liksom-kritikk. (Linneberg 2001a:169-170)

Forakta for slik “liksom-kritikk” ligg nedfelt i spitnemninga “egentlighetens sjargong”. Den termen låner Linneberg frå Adorno; han finst mellom anna i “Essayet som form” (1958). “Jargon der Eigentlichkeit” er dét vi i massekulturens tid har fått som erstatning for tapet av forne tiders dialogiske, ironiske og karnevalistiske fridom, jamvel i litteraturkritikken: ein sjargong som retorisk sett fylgjer litterære skjema, samstundes som han hevdar å representere det eigentlege og sanne; ein falsk autentisitet. Når Linneberg går i rette med “forbrukarjournalistikken” innan litteraturkritikken av i dag, er det på grunn av den rørsla han meiner å ha påvist, “fra kritikeren som klovn til egentlighetens sjargong”. “Ironikerens bevissthet om ikke-identitet erstattes her av postulatet om identitet – i den enkelte personlighet, mellom liv og dikt, uttrykk og mening, dikt og verden.” (Linneberg 1994c:110) I *Norsk litteraturkritikks historie* seier han det òg: “Sakprosaistens kunstgrep er å skjule sine kunstgrep, for å skape illusjonen av klarhet, faktisitet og sannhet. / Om dette gjelder for sakprosa generelt, gjelder det også for litteraturkritikken.” (Linneberg 1992a:219) Slik held han altså tilstanden for å vera no, og som vi las i innleiinga er han ikkje veldig optimistisk i synet på framtida: “Kritikeren har valget: å ta narrekappen på og degradere seg sjøl. Eller la mediene degradere en – ved å bøye seg for gudenes bud.” (Linneberg 1994c:111) Sjølv tek han gladeleg narrekappa på seg, noko vi skal sjå i ei bokmelding karakteristisk for Linneberg:

Her er ikkje ein litteraturkritikar som bøyer seg korkje for mediegedar eller litterære gudeskikkelsar, men ein som dreg dei alle – og seg sjølv – ned på jorda.

2.3. Maskert i tid og rom: Linneberg om Bergs *Et foranskutt lyn*

Et foranskutt lyn, med undertittelen *Enola Gay, jeg*, kom ut i 1986 og var den unge Øyvind Bergs tredje diktsamling. Det er ei lita og ordknapp, men langt frå enkel bok. Dikta er namnlause og mangetydige, men alle står sorterte i avdelingar, kvar med sitt namn. Verket blir innleia med to sitat, med referansar til sider i verket: Heraklit: “Alt styres av lyn. / Kloskap er ett; å forstå det som styrer gjennom alt.” Heidegger: “Men hvordan skal vi forstå dette ‘gjennom’; / stedlig, romlig, kausalt eller hva?” Kvar av avdelingane har som epigraf eit sitat frå Wergelands *Skabelsen, Mennesket og Messias*. Opningsdiktet står åleine i ein bolk med tittelen “Exit”, og er det einaste i samlinga på rim. Eitt av kapitla, kalla “Ukrutt”, består av illustrasjonar, som ein ikkje veit om forfattaren eller andre har laga. Av dei tolv ganske enkle strekteikningane, alle i svart-kvitt, er elleve akkompagnerte av dikt.

Tittelen på verket er òg Wergeland, eit sitat frå diktet “Til en ung Digter”: “Skjald! i Himle, hvor Tiden ei aabenbarte sig end / bor Seerens Geist jo med Seiren før Striden, / og svæver med Haabet jo *foranfor* den. // Glimter ei foran Jorden, *foranfor* Tiden hans Syn? / Bagom Jordkloden drøner Historiens Torden. / Men Seerens Sang er et *foranskudt* Lyn.” (Wergeland 1991:176) Dette romantiske perspektivet står tilsynelatande i motsetnad til undertittelen på samlinga: *Enola Gay, jeg* viser mellom anna til flyet som atombomba i Hiroshima vart sleppt ifrå. Eit av motiva i samlinga er kroppen, nærare bestemt den kroppen som er vansira og pervertert som fylgje til dømes av krig; det framgår òg av dei delvis groteske teikningane. I den grad vi finn romantikk og metafysikk i Bergs univers, er det ironisk og parodisk. Han har ein rå, makaber tone, tonen til ein litterær rebell, som ein kan samanlikne med Baudelaire: Dei språklege bileta er ofte uhøyrde, klisjear blir filleriste i eit språk som er framandt og provoserande, men samstundes distinkt poetisk: Det syner oss verda så brutal som ho er, og ser ut til å tilgrise litteraturen på tilsvarande vis, men ein blir igjen freista til å seia som Oscar Wilde, om ein då tek orda hans i beste meining: “The best that one can say of most modern creative art is that it is just a little less vulgar than reality [...]” (2003:1125). Sjølv den skitnaste, mest fragmenterte litteratur er aldri meir kaotisk enn livet på jorda, og mange av dikta her er på paradoksalt vis vakre. Blandinga av høgt og lågt, av den heslige eksistensen og den opphøgde litteraturen, dannar basis i *Et foranskutt lyn*, som med dei mange allusjonane og den referanserike tydingstettleiken sin òg har ein metatematikk: den unge, inspirerte diktaren frå Wergelands høgstemt apostrofiske dikt, i møte med ei verd som

har gått av hengslene.

Linnebergs melding av verket stod på trykk i *Vinduet* nr. 3/86, under tittelen "... Mens vi venter på brakket – En samtale i tid og rom". Det er ei melding som ikkje utan vidare er meir forståeleg enn objektteksten sin. Ho er forma som manuset til eit skodespel, med det som i den avsluttande rollelista blir rekna opp til 22 rollefigurar. Nokre av dei er rett nok berre obskurt til stades i meldinga.

Epigrafen er eit sitat frå den engelske utgåva av Jean-François Lyotards *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Eit av Lyotards viktigaste poeng i dette verket er kollapsen til dei store såkalla metanarrativa, at den litteraturen som synest å forfekte universelle sanningar, i det fragmenterte postmoderne samfunnet har vorte svekt. Det same ser vi både hjå Berg og i Linnebergs melding av han.

Etter mansjetten fylgjer den fyrste replikken, tilskriven *Kritikeren*, som i heile teksten berre figurerer med denne yrkestittelen som namn: "Jeg hadde tenkt å begynne denne kritikken på denne måten," erklærer han, og overlét ordet til *Olga Myrberget*, husmor på Skarnes. Ho fortel at ho i si tid studerte litteratur, men ho vart sjølvsagt overraska då redaktøren i *Vinduet* ringde og førespurde henne om å melde Øyvind Bergs nye diktsamling. Den halvstuderte bondekona sitt inntog i litteraturkritikken er eit folkeleg og karnevalistisk innslag. Men *Olga Myrberget* blir snart overdøyd av *K*, altså *Kritikeren*, som talar med den faglege autoriteten Linneberg – ved å ikle seg narrekappa – prøver å undergrava. Slik sett kan det sjå ut som at Linneberg svekkjer sin eigen posisjon, men dét er ei sanning med modifikasjonar: For ved at *Kritikeren* – i tredjeperson – er til stades i teksten, blir vi meir merksame på sjølve kritikarinstansen, som er Linnebergs gebet, enn vi elles ville vore. Karakteren *Kritikeren* tematiserer og isceneset den røynelege kritikaren Linneberg. Utan at det blir spesifisert om han framleis er i den planlagde innleiinga si, eller inne i ein tekst som har byrja sitt eige liv, skrid *Kritikeren* alvorleg fram – i eit språk som vel å merkje har Linnebergs sereigne ordformer, "åssen", "uventu", "dikta": "Åssen kan vi best utprøve ulike tilnæringsmåter til tekstene, prøve dem mot andre språklige, sosiale horisonter, gjøre uventu mottrekk som kan kaste lys over dikta?" (Linneberg 1986c:68-69) Sjølv om ingen av rollefigurane i framhaldet gjev eksplisitt svar på spørsmålet, kan heile teksten sjåast som ein diskusjon ikring det: Korleis forstå så vanskelege dikt?

Olga Myrberget uttrykkjer uvisse om akkurat dette, før Linneberg skapar ein stor kontrast ved å introdusere ingen ringare enn *Henrik Wergelands himmelånd*:

Henrik Wergelands himmelånd: Kjære Øyvind! Dengang jeg skrev diktet mitt 'Til en

ung Digter' var jeg ennå optimistisk på vegne av kunsten. Kunstneren er *en seer!* Og diktet er seerens sang: et foranskutt lyn! Men etterpå ... Jeg har ventet og ventet, på at himmelens torden skulle forbarme seg over meg, gi meg et buldrende braks rett. Men ikke engang Welhaven forstod meg, hvordan skulle jeg vente at leserne – ? Og nå har det vært stille om meg. Lenge. Litteraturen lyner ikke med fordums ild. (Linneberg 1986c:69)

Dette idealistiske kunstsynet ligg fjernt frå det ein er van med i den postmoderne samtida vår, og *Kritikeren* prøver å seia *Henrik Wergelands himmelånd* ånd nokre formanande ord om Bergs verk som “et mottrekk mot diktet ditt, og dermed en dialog med det.” Han blir avbroten då Øyvind Berg, kalla *Dikteren*, sjølv viser seg og repeterer Heraklit-sitatet frå byrjinga av *Et foranskutt lyn*, medan *Olga Myrberget* nemner Heidegger-sitatet som eit “antimotto”.

Myndig bryt *Henrik Wergelands himmelånd* så igjennom, med tankar om korleis undertittelen *Enola Gay*, jeg egentleg skal uttydast. Men dette forsøket på å gjera diskusjonen meir direkte konsentrert rundt Bergs verk, sklid òg kraftig ut, tilsynelatande unna den opprinnelege intensjonen.

HW: Kjære Øyvind! Din undertittel kunne jeg skrive et dikt om. Den er flertydig som det, peker i så mange himmelretninger, som jeg selv så ofte forsøkte å gjøre (og like ofte ble misoppfattet for). ‘*Enola Gay*, jeg’? Du har vel lest diktet mitt ‘*Isle of Wight*’? Du kobler Norge og England, gjør du ikke?

K: Unnskyld, Henrik, du er ikke den første som ser dette, dikteren er ikke alltid foranskutt, om jeg kan få tillate meg å si det sånn. Jeg spurte en venn av meg, han sa:

En venn: ‘*Enola*’ er då ‘alone’ bakvendt, trur du ikkje?

K: Hvorpå jeg svarte: jo, det er vel ikke så vanskelig det.

En venn: ‘*Enola*’ må tyde ‘ein Ola’ (Nordmann), trur eg, som er einsam. Men òg glad, det står jo *Gay* etter.

OM: Og homofili handlar dikta ikke om, spør dere meg!

HW: Kjære Øyvind! Jeg begynner så smått å skjønne hvor du vil. ‘*Enola Gay*, jeg’ handler om ‘Subjektiviteten’ som Johan Sebastian alltid kritiserte meg så strengt for å skrive om! *Han*, som var den mest ensomme av alle, og slett ikke glad, som jeg selv (selv om han ofte lot som, men det er en annen sak). Subjektivitet – og språk, hm, sannelig en undertittel å tenke lenge på, dette, min venn. (Linneberg 1986c:69)

Merkverdig nok blir ikkje den ganske openberre konnotasjonen til Hiroshima nemnd, og dei andre sidespranga fører heller ikkje til noka avklåring. Men dei tener til å illustrere det mangetydige og udefinerbare ved Bergs verk. Nok eit steg i rett retning er det når *Olga Myrberget* les innleiingsdiktet frå Berg si diktsamling, som går på rim og minner *Henrik Wergelands himmelånd* om *Skabelsen*, *Mennesket* og *Messias*. Forsamlinga får hjelp med tolkinga av *En professor*, som med utgangspunkt i dette taktfaste, men i innhald astronomiske dimensjonerte diktet, uttalar seg om Bergs verk som eit “organisk kunstverk”:

Professoren: [...] Poenget er at diktet – og vi kunne si: diktets jeg – beveger seg i et univers av elementmotsetninger, der lyset – solen – står i sentrum. Et kosmisk

univers, som min forgjenger pleide å si det. Et univers av himmel og jord, av liv og død uendelig og endelig, mannlig og kvinnelig. Og i en stadig – uavvendelig? – bevegelse; jegets, Enolas, bevegelse ‘ut i lyset’ (strofe 1, vers 1), ‘inn i lyset’ (siste strofe, avslutningskuplett). Et jeg som er i altet, og som ...

HW (avbryter): Visste jeg det ikke, kjære Øyvind!

Professoren: ... ehem altså konstituerer seg som transcendentalt subjekt. (Linneberg 1986c:69)

Henrik Wergelands himmelånd er altså positiv til *Professoren* si lesing av Berg. Vi merkjer oss korleis inntoget til den akademiske rollefiguren tilfører eit viktig perspektiv på verket, men det perspektivet er så nære konvensjonell litterær analyse som vi kjem i denne bokmeldinga. *Kritikeren* sjølv har innvendingar: “Kunne vi ikke kanskje heller si at dette er den problematikken diktsamlinga innledningsvis reiser – tenk på Heidegger-henvisninga i antimottoet?” Men han får motbør av *Olga Myrberget*, som kritiserer kritikarar generelt for å “alltid snakke så vanskelig”. Ho spør seg kva Dante ville sagt, og ikkje uventa er dette alt som skal til for at ein *Dante* dukkar opp i teksten. Rolla hans er rett nok minimal; *Olga Myrberget* får snart halde fram med å illustrere korleis ho sjølv ville skrive kritikken sin om ho hadde fått vera i fred: Ein meir direkte presentasjon av teksten er dét ho primært saknar, men her er det altså likevel den meir veletablerte *Kritikeren* som får styre showet, og han avbryt henne for å koma med sine egne høgtravande analysar. Dei er derimot *Dikteren* kritisk til: “Når skal du, din sløving, fortelle *Vinduets* lesere om tidsproblematikken i dikta mine! Om å telle tid! Om å sanse, være her, for helvete: den tida og samtida vi lever og må leva i!” (ibid.) Når vi veit at det er Linneberg som har skrive meldinga, blir desse orda i ein fiktiv Øyvind Bergs eigen munn, eit oppriktig forsøk på å karakterisere verket, på å utseia noko essensielt om det. Som døme siterer *Dikteren* eit av sine egne dikt, og seier strengt: “Det står på side 33, hvis du gidder å åpne boka mi, og det burde du!” Reaksjonen frå *Kritikeren* er ordlaus og angrande: “*K* (taus, ydmyk)”, står det berre. Såleis formidlar Linneberg eit av dei store poenga her, at litteraturkritikarar ofte blir så oppslukte av sine egne lesingar og forståingar at dei neglisjerer viktige aspekt ved verka dei melder. Men viss ein reknar med at Linneberg til ein viss grad identifiserer seg med karakteren *Kritikeren*, og ikkje berre formar han som parodisk projeksjon av sine egne kjepphestar, tykkjest han òg å vera audmjuk på egne vegner, som om han medgjev kor lett det trass alt er å gå i dei fellene ein sjølv plar åtvare mot.

Jamvel den russiske litteraturteoretikaren *Roman Jakobson* dukkar opp, og sluttar seg til kritikken av *Kritikeren* og den tendensen han representerer: “Norske kritikere skriver aldri om det de burde: det estetiske uttrykkets egenart! *Lese* dikta kan jo enhver leser sjøl gjøre, kritikens oppgave er en annen! Forholdet mellom *metrum* og *rytme* er viktigere enn alt annet.” (ibid.:70) Ei slik tilnærming er naturleg å tilskrive ein strukturalist som Jakobson, men

han siterer òg Lyotard som visstnok hevdar at “forholdet mellom metrum og trykk, som konstituerer og oppløser rytme, står midt i sentrum for Hegel i *Phänomenologie des Geistes*.” Alt dette blir for mykje for den nye karakteren *En lesar*, som forsvinn etter den fyrste og einaste replikken sin: “Jeg orker ikke mer!” No vaknar *Kritikeren* til liv igjen: “Jeg har’n! [...] Den poetiske formen er jo her slike glimt, bildets dialektikk som Walter Benjamin kalte det, små fakler i et stort mørke. Lynild av evighetens lys.” “For mig er Udødeligheden øde,” repliserer *Henrik Wergelands himmelånd*, og *Dikteren* seier seg samd, medan *Roman Jakobson* talar vidare om synet sitt på saka. Serleg viser han stor interesse for den fjerde avdelinga i samlinga til Berg, der det blir nytta illustrasjonar: “Slikt burde kritikerna skrive om i postmodernismens medietid. [...] Diktets mening skapes også som et ‘romlig’ system, der delene ‘overlagrer’ hverandre til et ‘samtidig’, ja ‘bilde’.” Dette er ikkje *Dikteren* heilt usamd i: “Jeg har brukt språket ‘figurativt’, og figurene ‘språklig’.” Til og med for *Kritikeren* går det opp eit lys: “Nå skjønner jeg mer. Temaene i diktbokas fjerde avdeling handler jo også om dette: å være stengt inne i ulike rom, om å være underlagt tvang, å ville slippe ut, men også søke trygghet i den tida vi romsterer i, ikke sant?” (ibid.)

Desse siste orda til karakteren *Kritikeren*, som avrundar den tematiske diskusjonen i meldinga, får han ikkje svar på. Tvert imot ebbar teksten ut i større entropi, i meir eller mindre lausrivne fråsegner frå forskjellige karakterar, derimellom éin heilt ny ein. Dette styrkar inntrykket av ei ope form.

HW: Sjelen min tok seg ofte en tur på egenhånd, den.

Enola (sliten): Åssen går det med meg i siste avdeling?

OM (letta): Ikke så bra, det handler om døden igjen, kommer som lynild i høstmørke netter, mens vi søker sammen, tida svinner.

HW: For mig er Udødeligheden øde, og Hjertet bliver kun en hulet Nat!

Dikteren (fortvila): Har dere ikke mer å si?

OM: Det er hardt å være kritiker, herr redaktør!

Enola (hans siste ord): Ingenting tror jeg på.

August Strindberg: Det är synd om människorna. (Linneberg 1986c:70)

Strindberg-sitatet som får avslutte hovudteksten, skriv seg frå guden Indras dotter i det tidleg-ekspresjonistiske *Ett drömspel*. Deretter fylgjer den nemnde rollelista, der òg Baudelaire, Dantes Beatrice, komponisten Smetana og målareren Klee dukkar opp, endå dei berre så vidt blir refererte til i teksten. Heidegger er lista opp med eit spørjeteikn i parentes bak namnet sitt, fordi han ikkje er nemnd ved namn i teksten, men blir alludert til og slik er synleg for dei som alt har lese Bergs bok og epigrafen der.

Teksten er underskriven *Diskursredaktør, deltaker og tilskuer Arild Linneberg*, ein allusjon til Hans Skjervheims kjende essay “Tilskodar og deltakar” (1976). I den grad

Kritikeren – eller snarare den røynelege litteraturkritikaren Linneberg – har meint å vera ei form for ordstyrar i sin eigen tekst, må ein seia at han har mislyktest: Ikkje berre er mykje av det som blir sagt i teksten verbale åtak på *Kritikeren*, men kakofonien manglar som heilskap all stringens, rollegalleriet er uregjerleg. Det er eit sympatisk trekk av Linneberg å la *En lesar* uttrykkje at han ikkje orkar meir; det signaliserer at han er vel vitande om at han skriv i overkant komplisert for einskilde lesarar. Men meldinga er eit åtak på tendensen han omtala i “Kritikkens narrekappe”, at litteraturkritikken har gått frå å vera formidling av verket til å bli formidling til publikum. Det er mykje her som liknar digresjonar, men ingen av dei er irrelevante andsynes objektteksten: Det dei ulike karakterane set fokus på, er ulike eigenskapar ved Bergs verk, moglege lesingar og tolkingar. Den tilnærminga er naudsynt viss ein, som Linneberg, heller enn å påtvinge publikum ei serskild lesing, nettopp vil få fram at verket er komplekst, rikt på allusjonar og utan ein berrsynt agenda. Dette samstundes som oppbygginga av og tonen i teksten – harselasen med institusjonen, representert ved kritikaren, professoren og dei kanoniske diktarane – speglar Øyvind Berg sin uhøgtidelege lyrikk og føyer seg inn i hans diskursunivers. Det er usikkert om Linneberg ynskjer å definere seg sjølv som ein av dei talande aktørane, jamvel om teksten unekteleg er underskriven han. Han reduserer sin eigen autoritet for heller å tillegge lesarane makt, ein karnevalistisk negasjon av tanken på den boklærde som eit menneske med forrang framfor andre. Men samstundes er det altså klart at det er Linneberg som talar her, gjennom fleire røyster, at han er andletet bak maskene, eit samlingspunkt trass alt.

Termen “diskursredaktør” er såleis interessant. Ein kan seia at alle redaktørar har som det viktigaste i yrket sitt å redigere diskurs, å avgjera kva røyster, kva diskursar som skal få koma til orde i ein publikasjon. Linneberg har aldri vore redaktør i *Vinduet*, han var berre ein medarbeidar, men til vederlag er han jo alltid redaktør i sin eigen tekst, i dette tilfellet ein tekst som er ordna som eit mangfald av diskursar. Det leier tanken til Bakhtin, som i *Problems of Dostoevsky's Poetics* hevda at Dostojevskij sjølv berre var éi av mange uavhengige røyster i verka sine: Det har han rett i, men om ein ser pragmatisk på det, er det jo likevel Dostojevskij som styrer utforminga av teksten, som er den ordnande instansen – diskursredaktøren. Når røystene fyrst har byrja tala, meiner Bakhtin, held dei fram med å tala som sjølvstendige storleikar, av seg sjølve, slik det synest å skje i meldinga av *Et foranskutt lyn*. Likevel trengst nokon til å samanføye dei; ein tekst skriv seg ikkje sjølv.

Den funksjonen vil Linneberg fylla som litteraturkritikar. I meldinga av *Et foranskutt lyn* er han deltakar i det skriftlege samstundes som han står som tilskodar på eit anna plan, observerande. Han går som litteraturvitar sjølv i dialog med den avantgardistiske

objektteksten, men skal på den andre sida òg vera i dialog med eit lesande publikum. Solidariteten som blir forfattaren til del, rettar seg òg mot lesaren som må arbeide seg igjennom denne komplekse teksten som bryt så kraftig med sjangerkonvensjonane. Det provar at tekstforfattaren er vel vitande om farane ved det han driv med, derimellom risikoen for at den lesaren som ikkje deler kunstsynet hans, kan finne all den tekstlege støya enerverande. Men det er ein risiko Linneberg er villig til å laupe, for han vil ikkje kapitulere for den realitetserkjenninga som vakar rett under overflata i “Kritikkens narrekappe”, at kunden, nærare bestemt lesaren, ikkje er kulturindustriens subjekt, men objekt. Linneberg skriv ikkje for å tilfredsstille publikum, for sjølv om ein kan finne ein tekst som meldinga av Bergs bok både morosam og intellektuelt stimulerande, er det ingen lettvinde løysingar her. Han etablerer eit band mellom verket og lesaren, men gjer det med ein skulemeisters sans for utfordringar: Medan mange bokmeldingar framstår som reklame for verket dei omtalar, eller som åtvaring mot å bruke tid og pengar på det, synest ein tekst som denne, for ein lesar som ynskjer klårleik og informasjon, nesten å fordre at han eller ho alt på førehand har lese verket.¹

Altså er dette ein tekst som føregjev å vera ei bokmelding, som innhaldsmessig liknar ein (rett nok svært sprikande) analyse, men som i forma vik unna båe kategoriar slik vi vanlegvis kjenner dei. Uviljen mot konvensjonelle diskursar og enkelt språk er ein eigenskap Linneberg si bokmelding deler med det verket ho handlar om, samstundes som meldinga altså er spekka med direkte referansar til verket, og seier mykje om Linnebergs syn både på kunst og litteraturkritikk. Dei felte held han ikkje for åtskilde, og i denne bokmeldinga er det då også glidande overgangar imellom dei.

¹ Om eg legg mi eiga røynsle til grunn, må eg medgje at eg ikkje forstod stort av Linnebergs melding av *Et foranskutt lyn* før etter at eg las Bergs bok. Linneberg ynskjer å drive kunstferdig, men akademisk analyse – ikkje reklame.

3. Litteraturteoretiske og politiske affinitetar i Linnebergs virke

3.1. Akademikaren og samfunnsdebattanten som litteraturkritikar

Linneberg nyttiggjer seg i stor grad bakgrunnen sin frå det akademiske feltet òg når han skriv i fora retta mot eit meir allment publikum. Det at litteraturkritikken hans står i så nært samband med den meir lukka, eksklusive akademiske verda, gjer at mykje av det han skriv skil seg frå det ein forventar av litteraturkritikk, om ein no til dømes slår opp i ei dagsavis og les bokmeldingar der. “Kritikens funktion är, brutalt uttryckt, att hjälpa en industri att sälja varor,” skriv Johan Svedjedal (2009:162). Brutalt uttrykt er dette saktens, men ein kan modifisere det og fastslå at bokmeldingar i alle fall har til føremål å lette publikums tilgjenge til det litterære verket. Les ein Linneberg sine mest kreative meldingar, kan dei altså derimot synast vanskelegare enn verket dei omtalar, og dei er lite villige til å gjera eksplisitt kva verket handlar om og om det er godt eller dårleg skrive, slik formmessig meir konvensjonelle bokmeldingar oftast gjer. Litteraturkritikken hans står i den litteraturvitskaplege analysen sitt teikn, og denne krev andre verktøy enn berre skjønnnet, som han altså òg meiner er sviktande hjå mange kritikarkolleagaer. No har han, som den uortodokse stilen i doktorgradsavhandlinga hans provar, heller ikkje noko konvensjonelt syn på akademisk arbeid. Men han ser det openbert som privilegiet sitt, som akademikar og litteraturkritikar, å kunne la røynslene frå desse virkeområda koordinerast til ein syntese i det han skriv.

Difor er det naudsynt med ei viss avklåring av dei litteraturvitskaplege retningane og skulane som i serleg grad har vorte førande for Linneberg sitt litteratursyn. Ein litteraturprofessor vil ha vore borti mangt og mykje av teori, også mange avbrigde som influerer utan nettopp å falle i smak. Men ein gjennomgang av Linnebergs samla tekstproduksjon røper ein sterk affinitet til visse litteraturteoretiske retningar, som engasjerer han i serleg grad, og som seg imellom har så mykje til felles, at dei til saman blir ein plattform han heile tida står på. Her kunne mykje vore nemnd, men Bakhtin og dialogisme og karnevalisme, Adorno og kritisk teori, postmodernisme og dekonstruksjon er dei viktigaste nøkkelorda.

Det er også slik at litteraturteoretiske strøymingar aldri oppstår eller verkar i eit fagleg vakuum: Mykje litteraturteori har røter i det politiske samfunnslivet, ikkje i litteraturen, og å velja ei slik teoretisk tilnærming til eit litterært verk, blir dimed uavvendeleg eit politisk val. Difor dette kapitlet om litteraturteoretiske og politiske affinitetar, og også ein diskusjon om det desse preferansane har å seia for språket hjå Linneberg.

3.2. Linneberg og Bakhtin: Det dialogiske prinsippet

Då Linneberg i 1979 nytta Bakhtins teoriar i hovudoppgåva si, *Arne Garborgs Haugtussa – En analyse av kunstverket i kommunikasjonen*, hadde den russiske teoretikaren relativt nyleg vorte “oppdaga” i Vesten, og han vart snøgt svært populær. I seinare tid har denne åndsmoten hausta kritikk, fordi den vidstrakte bruken av Bakhtin utvilsamt ber i seg ein fare for misbruk, for uheldig dekontekstualisering av eit omgrepsapparat som jo egentleg var tufta på serskilde døme, og som fyrst og fremst galdt romanen. Slike spørsmål melder seg også her: Det finst mange oppfatningar av tilhøvet mellom litteraturen og litteraturkritikken – Linneberg vil nedtone skilnadene og aksentuere likskapane imellom dei – men er det rett å nytte Bakhtins romanteori i analysar av litteraturkritikk? Når dette i hverande avhandling synest uunnverleg, er det fordi Linneberg ved så mange høve avslører nære band til Bakhtin. Poenget blir altså ikkje å lesa Linnebergs tekstar “med” Bakhtin, men å avklåre korleis Linneberg integrerer Bakhtin i sin eigen argumentasjon.

Dette skjer ofte i form av spreidde allusjonar; meir sjeldan i eksplisitte ordelag. Men i nyare tid har Linneberg nytta Bakhtin aktivt i forskinga på juss og litteratur, noko som mellom anna har avfødd dei to tekstane “‘Lovens lange arm’ – The Long Arm of the Law, The Hidden Discourse of the Law in Bakhtin’s Theory of the Novel” og “Romanheten i sentrum: Mikhail Bakhtin (1895-1975), dialogens filosof”.² Dei er variasjonar over eit ideal karakteristisk for Linneberg, som illustrerer godt det serskilde tilhøvet han har fått til Bakhtin: Det viktige, meiner Linneberg, er at Bakhtin restituerer retorikken som vitskap, og kombinerer den nærgåande og skeptiske lesinga retorisk gransking fordrar, med eit sterkt sosialt perspektiv.

Bakhtin definerer kunst som en form for kommunikasjon, men av et særlig slag, og han understreker at både kunst og hverdagsdiskurs har en relativ avhengighet av den umiddelbare konteksten. [...]

[...] For Bakhtin er dom og sosial vurdering synonyme begreper. Alle ytringer får sin forbindelse til den sosiale situasjonen via de verdidommene de rommer. I den sosiale vurderinga – dommene – ligger den direkte forbindelsen mellom språk og liv. (Linneberg 2001c:144)

Både i dette og det engelske Bakhtin-essayet dreg Linneberg vekslar på sine egne røynsler

² Merk alt her kor lange titlar Linneberg nyttar; dei er annleis enn “blikkfangar” titlar gjerne blir forsøkt gjort til. Når tekstar heiter “Hjemreise uten hjemkomst og lengsel uten forløsning” (*Vinduet*, nr. 4/1981), “Selkattidikt og sollosang med stjerne-gris i rommet: En fabel-aktig fabulering” (*Samtiden*, ekstranr. 1983), “Modernistens postmodernisme: ‘materiens ekstase’” (*Samtiden*, ekstranr. 1984) og “Kopernikansk mobilisering og ptolemeisk nedrustning” (*Vagant*, nr. 1/2009), appellerer det ikkje just til ein tabloid sensasjonshunger hjå lesarane. Linneberg vil ikkje la seg selja billeg.

med det norske rettsvesenet,³ og nyttar dei til forståing av dei litterære formene som pregar juridisk diskurs.⁴ Denne mistankens hermeneutikk har Bakhtin-sentensar i botnen: Relativisten Bakhtin vil avsløre retorikken i alt språk, og dei røynelege premissane som ligg til grunn for litteratur og lesing av litteratur – og Linneberg deler den ambisjonen.

Den truleg viktigaste av termene til Bakhtin, og ein nøkkel til forståing både av romanteorien hans og av Arild Linnebergs litteraturkritikk, er *dialogisme*. Utgangspunktet finst i den mellommenneskelege dialogen slik vi kjenner han frå kvardagslivet: Det er i relasjon til andre at vi utviklar oss og blir forma som menneske. Alle tankar kan i ytste konsekvens sporast attende til nokre andre, for vi kan ikkje tenkje oss ut av det språket vi alltid nyttar, men ikkje sjølve har konstruert. Dialog krev altså pre-eksisterande skilnader, som gjennom kommunikasjon blir forbunde og såleis genererer nye idear og posisjonar. Dialog fordrar samhandling mellom eit minimum av to storleikar, ein avsendar og ein mottakar, og dialogismen insisterer fylgjeleg på nærveret av ein annan enn ein sjølv: “Den andre” er alltid på utsida av vårt eige medvit, men det er like fullt vedkomande, som like gjerne kan vera ei ytring i eit vekeblad som ein faktisk person, vi vender oss til for å stadfeste og utvide vår eigen eksistens. Skil romanen fungere som kunst, må han ha det opne uttrykket som pregar den nyskapande dialogismen.

I *Problems of Dostoevsky's poetics* (1929) nyttar Bakhtin dessutan den eigentleg musikkfaglege termen *polyfoni*, bokstaveleg tala eit mangfald av røyster. Men den vellykka polyfonien krev varnæm dialog, for viss alle røystene talar i munnen på kvarandre og gneg berre på sitt eige, har vi snarare ein kakofoni enn ein polyfoni. I ein ekte polyfoni er røystene definerte av og gjennom tilhøvet til kvarandre, noko vi såg eit døme på i meldinga av Øyvind Bergs *Et foranskutt lyn*.

Like tydeleg som det dialogiske, er *karnevalismen* hjå Linneberg. Bakhtin etablerte dette omgrepet i undersøkingane sine av opphavet til romanen, mellom anna i det store verket *Rabelais and His World* (1941): Frå gamle tider av har “vanlege” menneske i føydale samfunn funne lise for den hierarkalske undertrykkinga fyrst og fremst i den årlege karnevalstida. Medan dei andre høgtidene baserte seg på at alle gjorde det dei var meint å gjera i sine respektive stillingar, for såleis å byggje oppunder den eksisterande

³ Både desse tekstane er svært personlege; Linneberg trekkjer inn ei barnefordelingssak han som forelder vart innblanda i. Vi som lesarar har dårlege føresetnader for å vita kva sanningsgehalt det er i det han fortel oss om saka, men ein kan ta seg sjølv i å bli skeptisk til dette som til ein viss grad liknar eit personleg defensorat. Argumentasjonen hans kviler heldigvis ikkje tyngre på dei subjektive røynslene enn at poenga blir godt illustrerte. Linneberg har skrivne meir om temaet i boka *Far og barn i moderlandet* (1997).

⁴ Essaysamlingane *Tretten triste essays om krig og litteratur* og *Tolv og en halv tale om litteratur og lov rett* dreier seg både om tilhøvet mellom juss og litteratur, men sett gjennom emne så forskjellige som mellomalderske krosstog, Camus' *Den fremmede*, krigen på Balkan og saka mot Arne Treholt, for å nemne noko.

samfunnsstrukturen, var karnevalet tida då alt vart snudd på hovudet: Distansen mellom klasser og stender vart utsletta, etiketten neglisjert, plutsleg var ikkje dei fattige ringare enn dei rike, latteren og lystene stod for ei stakka stund i fokus. Det seinlatinske *carne vale* tyder bokstaveleg “farvel til kjøtet”, og karnevalet blir i vår tid assosiert med det å kunne bli til einkvan annan enn seg sjølv, å la sjela forlata hamen. Det er ei æresmarkering for “den andre”, og slik sett sjølv innomgrepet av det dialogiske prinsippet. Når Linneberg gjer den klovnaktige kritikaren til sin personlege idealfigur, er det nettopp det karnevalistiske litterære rollespelet han tek til orde for, slik vi såg det i meldinga av Øyvind Berg. Folkeleg såkalla lågkultur høyrer òg innunder det karnevalistiske, og groteske, gjerne kroppslege humoristiske innslag er vanlege hjå Linneberg: Når han i eit essay om “skihoppets estetikk” vier den tredje luten “til dekonstruksjon av tissehullteorien”, når han diktar om korleis Viktor Sjklovskij på Fisketorget i Bergen heng i halefinna på ein flygefisk, når han konsekvent stavar ein annan forfattars namn feil og jamvel dekkjer til sitt eige, då er det karnevalets spøkefulle tone han skriv i.

Liksom karnevalet er ein gamal skikk, meiner Linneberg som kritikarklovn å stå i lang historisk tradisjon. Førelegga for dette synet er i stor grad det det andre bandet av *Norsk litteraturkritikks historie* handlar om. Han argumenterer der og andre stader for dialogisme og karnevalisme som sosiale og litteraturkritiske prinsipp, og haldninga ytrar seg i interessa hans for marginaliserte litterære røyster, for nye og kreative tilnærmingar til meir etablerte verk, samstundes som det altså blir til maskespel og humor i hans eigen diskurs. Eit siste døme førebels kan vera forordet til *Bastardforsøk*, som blir hevda å ha *Leo Løvetann* som medforfattar, ein figur som forresten dukkar opp òg i Linneberg sin del av *Norsk litteraturkritikks historie*. Kven er så dét? Utvilsamt Arild Linneberg, men den tyske sosiologen Leo Löwenthal levde unekteleg fram til 1993. Jamvel røynelege forskarar blir tildelte roller på Linnebergs maskeradeball, men han har sjølv sagt baktankar med utvalet: Alle som får plass på gjestelista, er der fordi dei kan styrkje prosjektet hans.

3.3. Linneberg og Frankfurter-skulen: Kritisk teori

Av alle teoretiske skular han vier merksemd, er Linneberg sterkast knytt til den såkalla Frankfurter-skulen, med namn som Theodor Adorno, Walter Benjamin og nettopp Leo Löwenthal i spissen. *Institut für Sozialforschung* vart grunlagt i Frankfurt i 1923, men hamna i vanskar med nazistane og var i eksil frå 30-talet til 1949. Denne grupperinga av filosofar, sosialteoretikarar og andre lærde sysla med mange fag, og Linneberg nyttar også arven ifrå

dei til mange ulike føremål når han skriv, men det er serleg Adorno han er influert av. For å nemne noko har han omsett Adornos *Ästhetische Theorie* og *Minima Moralia* til norsk, skrivne innleiinga og gjort utvalet til samlinga *Notar til litteraturen*, og har bak seg innføringsboka *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori* (1999). Men for eit fyrste innblikk i tilhøvet mellom Linneberg og Adorno, skal vi ha som bakteppe ein kortare tekst, den òg med vidløftig tittel: “Åpenbart skriftemål, Hektor Rottweiler in memoriam”.

Denne teksten stod på trykk i *Vinduet* nr. 2/1988.⁵ *Openbert skriftemål* er (i tillegg til namnet på ein tekst av Søren Kierkegaard) ei opprinneleg katolsk kyrkjetuktforordning, tidlegare vanleg òg i Noreg i tilfelle av leiermål eller alvorlegare laster, og Linneberg seier i fyrste avsnitt at føremålet her opprinneleg var å skrive ei “litteraturkritisk sjølvangivelse”. Han medgjev at dette har medført vanskar, for “[k]ritikere skriver jo alltid om andre, for andre, på vegne av andre” (Linneberg 1988b:50), og skriftemålet hans er ikkje ærlegare enn at overskrifta får eit islett av ironi. Men det er talande at det nettopp er Adorno han konsentrerer seg om når han skal utlevere seg sjølv. For medan Linneberg i beste karnevalistiske ånd dryger lenge før han slepper katten ut av sekken, kan det her straks avslørast: *Hektor Rottweiler* var eit pseudonym Adorno skreiv under. Via Pytagoras, som to og eit halvt millenium før Hegel tenkte hegeliansk om harmonitilhøve i matematikken og musikken, kritiserer Linneberg det han med filosofen Peter Sloterdijk kallar den postmoderne “ny-pythagoreismen”, “forsøka på å etablere nye totale verdensbilder, der verden er én, og alle ting i siste instans blir identiske – som klanger i en felles harmoni.” (ibid.) Som motsats held han Adorno, og slik er vi straks framme ved kjernen i læra til han og Frankfurtar-skulen, som dei sjølve gav namnet *kritisk teori*.

Eit vesentleg trekk ved denne læra, som òg går igjen hjå Linneberg, er den gjennomgåande totalitets skepsisen, systemkritikken, motstanden mot forenkla, harmoniske verdsbilete og tankesett. Frankfurtar-skulen var sterkt influert av marxismen, men meinte at denne var vorten for dogmatisk og autoritær, og for einsidig oppteken av nokre få av ideane til Marx. Samstundes nära dei ein sterk uvilje andsynes det moderne forbrukarsamfunnet: Med kapitalismen si transformering av alle tenkjelege objekt til salsvarar, blir verda i unaturleg grad gjort til ein heilskap, ein totalitet som undertrykkjer det menneskelege. Det at vår tids rivande teknologiske utvikling kunne ende i ein slik katastrofe som den andre verdskrigen,

⁵ Teksten er pryda av eit bilete frå 1949, av tennisspelaren Gussie Moran i aksjon med racketen. Biletet er truleg teke med lang eksponeringstid, for personen Moran er ugjenkjenneleg, medan ein ser racketen i alle fasar av slaget. Det er ein illustrasjon av termen ikkje-identitet, med metonymisk tilsnitt: Vi les Morans namn under biletet, men vi ser ikkje henne; derimot ser vi slaget, som representerer det ho var og er for dei som berre kjenner namnet og virket hennar, *tennisspelaren Moran*.

prova for Frankfurter-skulen (der mange var jødar) at massekulturen i sitt vesen er fascistoid, og dei var vonbrotne over at marxismen ikkje hadde makta å stå imot det moralske forfallet.

I *Opplysningens dialektikk* (1944), som Adorno skreiv i lag med kollegaen Max Horkheimer, blir det hevda at den primære drivkrafta i medvitet vårt er sjølvberginga, som kan gje seg utslag i ein trong til undertrykking av “den andre”. Det gjev signal om at kritisk teori har dialogisk karakter, men menneskesynet kan verke pessimistisk, og Adorno legg inga stor framtidstru for dagen. Ikkje di mindre leiter han med lys og lykter etter fridom og meining, på fagområde så forskjellige som litteratur, musikk, sosiologi og psykologi. Kunstsynet hans har i utgangspunktet lys valør: Kunsten har ei sjeldsynt evne til å stå imot den naturleg determinerte “instrumentelle fornufta”, som så lett kan ta steget over i barbari. Men kulturindustrien gjer sitt yteste for å forvandle kunsten til berre nok ein regulerbar artefakt, nok eit marknadsprodukt i det undertrykkjande moderne samfunnet. “De mistilpassedes mislyder blir overdøvd av velklang,” heiter det med Sloterdijk hjå Linneberg. “Harmoniseringa har ikke øre for det lidende subjektets disharmonier.” (Linneberg 1988b:50) Men løysinga ligg i eit kunstsyn à la Adornos:

Bare dissonansenes kunst sier sannheten! sier Hektor Rottweilers estetikk. Beviset er ei parallellisme: Utviklinga av teknikken i kunsten følger utviklinga av samfunnets produktivkrefter og produksjonsforhold. Den teknisk mest avanserte kunsten er normbruddets kunst er sannhetens kunst er kunstens sannhet: Sjøkkets sannhet. Disharmoniernes dom over tingenes tilstand – i en verden styrt av teknikkens fornuft! sa Rottweiler. (Linneberg 1988b:50)

Som Bakhtin framhevar altså frankfurterane diversiteten, motsetnadene, som eit berande prinsipp i god kunst. Så lenge han ikkje går på akkord med kulturindustrien, har kunsten ein eineståande autonomi som han bør vita å nytte til sosial reaksjon og kommentar. Men språket og kunsten har lett for å stivne og bli konvensjonar, og redusere alt det røynelege til hule omgrep. Adorno kjem nærast sanninga når han søker henne i disharmonisk, antagonistisk kunst, som Samuel Becketts skodespel og Arnold Schönbergs atonale musikk, ikkje i den eintydig politisk eller filosofisk motiverte, og formmessig lite nyskapande, kunsten til slike som Sartre og Brecht.⁶

At Linneberg i “Åpenbart skriftemål, Hektor Rottweiler in memoriam” kallar Adorno ved pseudonymet hans, er uttrykk for eit andre vesentleg omgrep hjå frankfurterane: det ikkje-

⁶ Sjølv sagt finst det òg meiningsskilnader mellom Adorno og Linneberg. Eit døme er nettopp synet på Brecht, som Linneberg så seint som den 14. januar 2011 skreiv svært fordelaktig om i *Klassekampen*, under tittelen “Teateret som tribunal”: “Brecht ville lage seriøs underholdningskunst. Kunsten skulle lære oss noko. I den forstand var Brecht ein klassisist, som like gjerne er postmoderne: Han er både høgt og lågt og blandar stilane. Han perfeksjonerte melodramaet.” (Linneberg 2012:35)

identiske. Eit anti-omgrep, kunne ein kanskje kalle det, fordi stivna omgrep er noko av det det negerer: Ikkje-identitet vil seia at gjenstanden ikkje er samanfallande med omgrepet om han, at det ikkje er einskap mellom teiknet og innhaldet i det, det som med strukturalismen vart heitande signifikant og signifikat, den differensielle uttrykksstrukturen og den språklege innhaldsstorleiken. Linneberg identifiserer Søren Kierkegaard, som skreiv mykje under pseudonym, som rollemodellen til Adorno:

Kierkegaards masker vedkommer ikke sannhetsgehalten i skriftene, mener Adorno. I 'Aabenbart skriftemål' (1842) og i 'Hvo er Forfatteren af Enten-Eller' (1843) behandler Kierkegaard problemet med klar konklusjon: folk burde 'glæde sig ved, at Forfatteren er skjult, for at de alene kan have med Værket at gøre uden at generes eller distraheres af hans Personlighed.' (Linneberg 1988b:51-52)

Adorno deler i høgste grad denne ambisjonen om å “halde seg til verket” i arbeidet med litteratur. Ikkje slik å forstå at frankfurtarane var avvisande til filosofiske drøftingar, snarare tvert imot, men ein analyse som vil påtvinge verket for mange omgrep og kategorisere det for definitivt, står i fare for å oversjå den uoverstigelege barrieren ikkje-identiteten utgjør. “Sanninga er at sanninga aldri er ei hos Adorno,” skriv Linneberg i innleiinga til *Notar i litteraturen*. “Sanninga ligg i det ikkje-identiske, i brotet mellom subjekt og røyndom, uttrykk og mening, språk og verda. Ei kvar form for identitetstenking har ein tendens til å sjå vekk frå dette.” (Linneberg 1992b:20) Det blir altså kunsten, og som vi skal sjå òg essayet, si oppgåve å syne fram ikkje-identiteten. “Den subjektive sansninga, *aisthesis*, skal forsvares som sannhet, med viten om sansebedraget – i en illusjonistisk medieverden.” (Linneberg 1988b:52)

Dei mange interessefeltene og den breie orienteringa som pregar Frankfurtar-skulen og filosofien til Adorno, har Linneberg adoptert i sitt eige virke. Det sterke samfunnsengasjementet deler han òg med desse tyske våpenbrørne sine. Litteraturkritikk farga av kritisk teori, vil innhaldsmessig alltid tangere samfunnskritikken. Skal ein forstå mekanismane i samfunnet, må ein uavlateleg fylgje nøye med på det som hender i eins eiga samtid. Linneberg vier mykje plass til det moderne og postmoderne i det han skriv, men ofte gjennom uvanlege tilnærmingar.

3.4. Linneberg om postmodernisme og dekonstruksjon: Meir enn moteord

Så seint som i 2010 vart Linneberg kasta inn i den store såkalla *Hjernevask*-debatten som fylgde i kjølvatnet av Harald Eia og Ole-Martin Ihles fjernsynsserie, som serleg retta hard

skyts mot den norske kjønnsforskinga. I *Morgenbladet* det året fører kulturredaktør i avisa, Lena Lindgren, merksemda over frå den utskjelte kjønnsforskinga til det paradigmet ho ser denne forskinga som del av, postmodernismen:

Det som nå underslås er at postmodernismen er en tankestrømning som en stor generasjon tok del i. Gjennom hele 1990-tallet og halve 2000-tallet gikk horder av hel- og halvintellektuelle rundt og snakket om hvordan kultur konstruerer identitet og at språket skapte virkeligheten. Kategoriene 'kvinne' og 'mann' skulle, som resten av verden, dekodes, dekonstrueres, forskyves og overskrides. (Lindgren 2010)

Med denne forskingskulturen, som ho hevdar at nærast dogmatisk avviser røyndom og empiriske fakta, identifiserer ho lenger ute i teksten ei lang rekkje norske intellektuelle, derimellom Linneberg. Fjorten dagar seinare trykte *Morgenbladet* det svært kritiske tilsvaret hans:

Læresetninger? Hva var postmodernismen? spurte jeg sjøl allerede for tjue år siden i en leksikonartikkel. Én ting er sikkert: postmodernismen har ingen læresetninger. Begrepet oppsto innenfor anglosaksisk litteraturvitenskap som en betegnelse på en sidestrømning i modernistisk litteratur, nær sagt som en slags 'annen fornuft' innenfor det moderne. Å snakke om postmodernisme som 'paradigmeskifte' er nonsens. Det postmodernes fremste analytiker, Jean-François Lyotard, skriver at 'det postmoderne er ikke det moderne i avslutningsfasen, men begynnelsesfasen, og den er konstant'. Utlagt: det postmoderne har fulgt det moderne som en skygge. Som en alternativ konstruksjon av estetikk og filosofi siden Kant. (Linneberg 2010)

I ein viss forstand er Lindgren og Linneberg samde: Postmodernismen *er* unekteleg, som Lindgren insinuerer, eit fenomen som dreg seg unna definisjon. Men difor blir det gale, meiner Linneberg, å framstille fenomenet som eit einskapleg paradigme med felles doktrinar. Postmodernismen kan vel best kallast ei brei filosofisk rørsle, som ikkje er knytt i hop av anna enn skepsis andsynes påstått objektiv sanning. Men denne skepsisen blir, hevdar han, ofte *misforstått* som uvilje mot alt handfast, spesielt mot naturvitskapen, og tolka som nihilisme. Linneberg vil ikkje vedkjenne seg kritikken, og meiner at realitetane er stikk motsette: Lyotards poeng i omtala av den postmoderne litteraturen er "at de store fortellingene hadde forfalt, slik kunne en nå se de andre, marginaliserte fortellingene som hadde løpt parallelt med de universalhistoriske gjennom det moderne." (Linneberg 2010) Altså dreier det seg ikkje om ei avvising av "sanninga" som sådan, men ein vilje til å føre fleire delar av henne fram i lyset. Ein anar den same systemkritiske tonen som hjå frankfurtarane, men ikkje den same prekære frykta for det totalitære ved massekulturen. For såkalla postmodernistar er samfunnet og røynda saktens fragmentarisk, men meir enn dette inviterer til pessimisme, opnar det for nyskaping fordi det innbyr til å tenkje innovativt om vante omgrep og dikotomiar, om

strukturar i språket og samfunnet.

Nesten like mykje brukt og like utskjelt som den “vage” postmodernismen, er fenomenet *dekonstruksjon*. Som ord eksisterte det før Derrida, for det har ei bokstavelege tyding: å plukke sund eller demontere noko. Men Derrida gjorde det til ein filosofisk “reiskap” (eit utilstrekkeleg ord) som det til liks med Bakhtins termar har gått ein viss inflasjon i. Av mange kan det bli oppfatta som berre nok eit “byword for fashionable obscurity”, for å sitere litteraturvitaren Alex Thomson (2006:298); til liks med postmodernismen er dekonstruksjonen uvillig til å la seg kategorisere. Men også dekonstruktive analysar har vurdning for det fragmentariske og partikulære og blick for sjølvmotseiingar. Kritikken mot denne rørsle som ser ut til å avfeia sanning, finitt meining og rasjonalitet har vore omfangsrik, men tilhengjarane vil hevde at dekonstruksjon ikkje dreier seg om å bryte sund i destruktiv forstand, men snarare om presisjon, og om ein objektivitet som prøver å gå djupare enn den vi er vane med, i den forstand at dekonstruktive lesingar ikkje aksepterer noko som *gjeve*.

This is why deconstruction cannot be a method, which would imply subordinating its objects, regardless of their variety and singularity, to some kind of mechanical operation. It also entails a suspicion of theory, which necessarily involves a step back from the messy variety of the world towards some kind of underlying structure. In its concern for singularity, deconstruction might appear to be verging on *empiricism*: the doctrine that thought should begin from the individuated facts of the world as it is. Yet Derrida is equally suspicious of empiricism: because it takes for granted something as apparently self-evident as the existence of the world, and the differentiation of facts and objects in the world, empiricism cannot raise important questions about its own methodological assumptions. (Thomson 2006:299)

I dette ligg kanskje den største styrken til dekonstruksjonen som litteraturvitskapleg “verktøy” – om ein no kan få lov til å kalle han det, vel vitande om at Derrida karakteriserte alle forsøk på å seia at dekonstruksjon *er* det eine eller det andre, som ei sjølvmotseiing. Den dekonstruktive lesinga er kompromisslaus *nærlesing*, på paradoksalt vis trufast mot dei primære studieobjekta i litteraturvitskapen, nemleg dei litterære verka. Her ser vi ein tydeleg parallell til Adorno og kritisk teori. Derrida las då òg skriftene til frankfurtaren Benjamin, nettopp som dekonstruksjon.

Det vil vera upresist å kalle Linneberg “postmodernist” eller “dekonstruksjonist”. Det postmoderne er eit interessefelt for han, eit fenomen som for ein samfunnsengasjert litteraturskribent i vår tid, ikkje er til å koma utanom. Eit stort poeng innan postmoderne skriving er nettopp medvitte kring eigen retorisk praksis: Ein må ikkje fremje ein påstand som om meiningsinnhaldet i han var ei ugjendriveleg sanning, og ein må ikkje tru at språket ein

fremjar han i, er objektivt. Mykje på grunn av dette idealet ber Linnebergs tekstar mange postmoderne kjennemerke: veksling mellom røyster og diskursar, kombinert med metarefleksjon som tangerer sjølvscenesetjing. Viktig er det òg at Linneberg ikkje reknar postmodernismen for *moderne* i eit reint historisk perspektiv: Ordet er nytt, men tendensen det representerer er ikkje ny i litteraturen.

3.5. Ein stille radikalar? Linneberg og sosialismen

Når vi no har knytt Linneberg til Bakhtin, Frankfurtar-skulen og postmoderne filosofi, har ein politisk tendens vonarleg òg vorte tydeleg. Bakhtins karnevalisme har brodd mot det borgarlege samfunnet, frankfurtarane var i botn og grunn marxistar, og postmoderne kunst har ambisjon om å avsløre stivna strukturar i språket og det kapitalistiske samfunnet. Når Linneberg har røter i alle desse leirane, anar ein at han politisk sett høyrer til på venstresida. Det inntrykket blir forsterka serleg i essayistikken hans: Når han rosar avvika og det rebelske i Joachim Nielsens poplyrikk, kritiserer NATO sin retorikk som tilsikta ullen og eigentleg aggressiv, når han dekonstruerer juridisk språk og oppdagar skjulte litterære tropar der, når han omtalar moderne kjendisbiografiar som ei tingleggjering av menneskelivet – då skin den venstreintellektuelle opprørsviljen igjennom. Frankfurtarane tilskriv den moderne massekulturen ei totalitær ånd, som har rot i høgresida si forfeila forståing av individualitet. Men medan frankfurtarane sin hang til å identifisere fascistoide tendensar på alle omkverve til tider kan verke søkt, framstår Linneberg vanlegvis som meir moderat og overberande. Dei politiske haldningane blir formidla meir direkte i dei seinaste essaysamlingane hans, men i litteraturkritikken han skreiv på 1980-talet *insisterer* han sjeldan på politiske poeng, og nøyer seg med å uttrykkje det politiske i undertonar. For Linnebergs breitt orienterte kritiske essayistikk handlar *fyrst og fremst* om litteratur, dinest om politikk.

Dette blir ikkje minst tydeleg når han melder verk som er klårt politiske. Eit godt døme er meldinga “Linjeskifter på sannhetens spor” i *Vinduet* nr. 2/1980, av Espen Haavardsholms roman *Drift*, om ein lærar og tidlegare NKP-sympatisør i sosial, politisk og eksistensiell krise. Det går klårt fram at Linneberg har mange tankar kring temaet i boka, at det engasjerer han. Meldinga er lang og grundig, men mild og ettertenksam: Linneberg diskuterer nøye romanen si framstilling av sosialismen, men han er her lite subjektiv og eksperimentell, og berre forsiktig prøvande når han peiker på veikskapar ved den politiske diskusjonen i verket. Det han trekkjer fram som veikt, er at hovudpersonen sine eigentlege synspunkt blir verande fordekte eller uavklåra, at romanen på ein del punkt verkar for uærleg med lesarane. Han dreg nokre naturlege liner til Brecht, men bortsett frå dét held han seg tett

på objektteksten, som han alt i alt er godt nøgd med.

Det milde lynnet ser ein òg i ekstrasnummeret av *Samtiden* frå 1981, når han under tittelen “På grensa til grenseløsheten: sosialistiske kjærleghetsdikt” melder Arne Rustes *Grenseepisoder*, som ganske riktig er ei samling sosialistisk og humanistisk motiverte kjærleiksdikt: “Med sitt budskap om solidaritet i alle sosiale forhold,” avsluttar Linneberg i denne teksten, “er *Grenseepisoder* da, både i livskunst og ordkunst, ei grensesprengende bok, på grensa til grenseløshet.” (Linneberg 1981:104)

Linneberg støttar altså den sosialistiske ambisjonen, men forfell ikkje av den grunn til subjektiv polemikk; han synest nesten å vera *redd* for å bli tendensiøs og reduksjonistisk i analysane sine. Ein kan ane at dette måtehaldet er påverka av strøymingar i tida: Det litterære landskapet Linneberg byrja laupebana si i på 1980-talet, hadde ei god stund vore sterkt farga av sosialismen. Med ein viss rett kan ein skulde marxistisk og maoistisk dogmatikk, som i liten grad tolererte *leik* i kunsten, for å ha gjort mykje litteratur på 1970-talet programmatisk og einspora. 1980-talet baud på eit oppgjær med desse tendensane, synleg i si ytste form i eksperimentell rørsle som surrealismen. Det er såleis tidsriktig når Linneberg stiller seg kritisk til dei for påståeleg politiske dikta i Jo Eggens debutsamling *Ting og tings skygger*, som han melder i *Vinduet* nr. 2/1982, under tittelen “Poetiske punkt – og prosaiske komma”. Men han rosar Eggens punktpoesi når den blir varmare, meir biletleg, kort sagt meir *litterær*. Når Eggen kjem med samlinga *Med klar og uklar stemme* allereie året etter, og Linneberg skriv om verket i ekstrasnummeret av *Samtiden* frå 1983, under tittelen “Fragmenter av en kropp som snakker”, er det mykje det same han vektlegg: Det beste ved samlinga er ei rekkje “produktive motsigelser” i mange sterke dikt om tilhøvet mellom språk og subjekt, medan dei dikta som insisterer for sterkt på dei politiske poenga sine, blir for lettvinde og utvendige og fell igjennom som litteratur. Konklusjonen er likevel, her òg, overvegande positiv.

Det er altså den monologiske agitasjonen han vil til livs. Han deler ingen konservativ tanke om eit skilje mellom litteratur og politikk, men derimot mellom litteratur og propaganda: Han forlangar integritet av litteraturen, slik han òg gjer det av litteraturkritikken, som ikkje må laupe noko anna ærend enn litteraturen sitt. Jamfør den sentensen frå Adorno som vi seinare, i ei melding av Jon Hellesnes, skal sjå han nytte som epigraf: “Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt (...), sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist.” Fritt omsett: “Ein forstår ikkje eit kunstverk når ein omset det til omgrep (...), men når ein er inne i dets immanente rørsle.” Også politisk litteratur må analyserast primært *litterært*; framfor det politiske må ein prioritere forståinga av den indre logikken i verket.

Linneberg har i minne at også lesing av litteratur – kva litteratur ein les og korleis ein les han – er eit politisk verdival. Ein treng ikkje lesa kvar ein skilde av tekstane til Linneberg med politiske briller, men i høve til den mistankens hermeneutikk han i dekonstruktivt medfør sjølv praktiserer, er det politiske tilsnittet vel verd å ha i minne òg når ein studerer han. Prosjektet hans er politisk i meir tilsikta og medviten grad enn mange andre litteraturteoretikarar og -kritikarar sitt, men når dét er sagt, er det altså eit postmoderne “prinsipp” han aksentuerer, det at heilt verdinøytrale tankar og ord overhovudet ikkje finst.

3.6. Eit politisk val: Språket som identitetsmarkør

Det var like velkjend for Bakhtin som det er for den moderne sosiolingvistikken, at språket eit individ talar, som i større eller mindre grad vil falle saman med det vedkomande skriv, kan vera ein identitetsmarkør og røpe mykje meir om utseiaren enn det orda teknisk sett uttrykkjer. I norsk har vi mange varietetar, og meir eller mindre umedvite vil vi gjera oss serskilde assosiasjonar i møte med serskilte språkformer: Å rekne ein mann som snakkar brei nordlandsdialekt for meir jovial og jordnær enn ein som snakkar “korrekt” riksmålsnært hovudstadsmål er kanskje fordomsfullt, men det er like fullt naturleg for dei fleste nordmenn å tenkje slik. Også skriftleg, innanfor eit relativt homogent språkssystem som det norske bokmålet, finn vi fleire varietetar: Det er eit ganske anna språk hjå André Bjerke enn hjå Hans Børli, for å gje eit døme, og ein har då òg ulike førestillingar knytte til dei som forfattarar – naturlegvis ikkje *berre* på grunn av språket, men delvis difor.

Også Linneberg, som kjem frå Høybråten i Groruddalen, har ei karakteristisk skriftspråksform. Det er vanlegvis eit radikalt bokmål, sterkt farga av det ein kan kalle hovudstadens munnlege austkantsjargong, slik ein høyrer den når Rolf Söder syng ei vise eller Pelle talar i *Døden på Oslo S*. Det er breitt, ein sosiolekt ein automatisk set i samanheng med arbeidarstrok og folkeleg, upretensiøs kultur. Det er vanlegare i det forholdsvise dialekttolerante Noreg enn i andre land, det å framvise så utilslørt, nesten stolt den dialektale tilhøyrsla si i skriftspråket sitt. Det inneber ikkje at ikkje språket ein brukar blir vurdert og gjeve ein serskild verdi. I “Romanheten i sentrum: Mikhail Bakhtin (1895-1975), dialogens filosof” reflekterer Linneberg så vidt over dette emnet, som saktens var noko som låg Bakhtin nære, oppteken som han var av sosial diversitet.

Vi har ikke *cockney* i Norge, sjølv om vi har stiler – *skaz* – som minner om *cockney* og kjennetegner bestemte samfunnsgrupper. Som den jeg sjølv kommer fra, på Oslos østkant, og som er en av de sosiolektene i Norge som fortsatt er sosialt stigmatisert. Vi vil – og noen sier sikkert heldigvis – aldri få høre en nyhetsoppleser på TV, eller i radio, som snakker slik folk snakker i denne delen av byen og landet. At dette

talespråket og den som taler det umiddelbart blir sosialt vurdert og samfunnsmessig plassert av andre språkbrukere, var for meg ei tidlig erfaring. Det er slikt en lærer på skolen, det er slikt en erfarer ved universitetet, når en kommer som fersk student. (Linneberg 2001c:147)

Termen *skaz* er eit opprinneleg russisk omgrep for den teknikken å la munnleg tale prege ein narrativ passasje, å styrke karakterteikninga gjennom bruk av dialektal sjargong. Dette gjer Linneberg altså i sakprosa: Han har ikkje gjeve etter for det sosiale presset, men held tvert imot på dialekten sin og nyttar denne aktivt òg i skriftspråket. Når den partikulære varieteten han nyttar ber i seg så sterke kulturelle markørar (og unekteleg konnotasjonar til *klasse*), ligg det ei politisk markering i det: Høgresida har tradisjonelt falle saman med konservative krefter i norsk språkstrid, slik at det radikale bokmålet lett blir assosiert med venstresida. At han gjev a-ending til mange verb i fortid, til hokjønns substantiv i bunden form eintal og mange inkjekjønns substantiv i bunden form fleirtal, er ikkje oppsiktsvekkjande lenger i dag. Men ein treng ikkje leite lenge etter meir uvanlege former: For å nemne noko skriv han ofte “jugi” i staden for “løyet”, “forfattera” i staden for “forfatterne”, “huet” i staden for “hodet”, “sjølv” eller “sjøl” i staden for “selv”, “gjøra” i staden for “gjøre”. Om former som desse teknisk sett er “tillatne” innanfor rettskrivingsnormene, så har dei likevel dâm av talespråk, og av opposisjon mot eit skriftspråk som vil forteia avvikande former, kneble det polyfoniske mangfaldet.

Av og til er språket til Linneberg meir moderat, av og til overdriv han det. Det fyrste skjer helst når saka har ein alvorleg karakter som kallar på ein viss stringens, gjerne når det er mindre rom for hans eigen figur, og såleis for eksperiment: Døme kunne vera intervjuet med Erik Skyum-Nilsen i *Vinduet* i 1985, og ein polemikk med Jan Erik Vold om Paal Brekke i same tidsskrift same år. Ikkje slik å forstå at han skriv konservativt der heller, men i ein del tilfelle vedkjem jo ikkje dei signala ein kan sende ut gjennom språkformene, *saka* i serleg grad. At han i slike tilfelle skriv meir konvensjonell norsk, tyder på at dei språklege vala hans alltid er medvitne. Det gjeld òg overdrivingane, som førekjem med jamne mellomrom, når saka synest å tillata humoristisk effektmakeri. Han spelar aktivt på dei konnotasjonane ulike ordformer vekkjer. I sjølve saksformidlinga er denne språklege humoren ofte med på å vege opp for ein flaum av namn, faglege termar, ordspel og innskot som vanskeleggjer teksten. For om det radikale “arbeidarklasse-bokmålet” ved fyrste augekast verkar folkeleg, sparar ikkje Linneberg av den grunn på framandorda, som òg Adorno med sitt krav om ikkje å “svike saka” til fordel for den forenklande formidlinga, tala varmt om: “Framandord er språkets jødar,” heiter eit munnhell frå Adorno, og Linneberg går aldri av vegen for å bruke slike ord,

fordi idealet er å uttrykkje seg så *presist*, ikkje naudsynlegvis så forståeleg, som mogleg. Om Linneberg alltid lykket med dette, kan diskutert, for han er meir enn dei fleste glad i forlengande, vidløftige krumspring. Men prinsippet er klart: Som vi såg i “Kritikkens narrekappe”, er det ikkje ynskeleg å “gjøre det umiddelbart tilgjengelig, som ikke er det.”

Ein term som med forsett vart utelate frå introduksjonen av Bakhtin, var *heteroglossia*. Det tyder bokstaveleg “blanding av tunger”, altså førekomst av fleire ulike språk, og i dette ligg føringa at dei mange røystene i ein polyfonisk roman, om han skal lykkast, må vera vesentleg *forskjellige*. Linneberg kan i parodisk ærend slå heilt om til andre språk eller sosiolektar, til tysk, engelsk, riksmål eller nynorsk. Det ligg mykje ironisk kraft i desse variasjonane, og potensiale for *sjølvironi*, sidan det jo er sitt eige språk han leikar med. “Mine damer og herrer, meine Damen und Herren, ladies and gentlemen,” heiter det tidleg i “‘Lovens lange arm’ – The Long Arm of the Law, The Hidden Discourse of the Law in Bakhtin’s Theory of the Novel” (Linneberg 2001b:89). I den ironiske omtala av Hellesnes *Den postmoderne anstalten* skriv han nynorsk i visse liner, og *Professoren* i meldinga av *Et foranskutt lyn* snakkar heilt annleis enn den bondske *Olga Myrberget*, for å nemne noko. Det er ein politisk brodd i dette, ein vi òg såg hjå Bakhtin: Diversiteten må fram; dei herskande og velutdanna i samfunnet må ikkje vera åleine om å bli høyrd i teksten. Faktisk går Bakhtin så langt som til å hevde at forfattaren, narratøren og karakterane berre er reiskapar som tener til å falde denne sosiale diversiteten ut. Det treng naturlegvis ikkje vera forskjellige språk reint teknisk: Dialektar og sjargongar, terminologiar og ulike gradar av autoritet, er meir enn nok til å skilja eitt “språk”, altså ein sereigen diskurs, frå ein annan.

I visse samanhengar skriv Linneberg heile tekstar på nynorsk. Når mange av omsetjingane i *Notar til litteraturen* er gjort av nynorskskribentar, nyttar han nynorsk sjølv òg, i innleiinga si til verket og i dei essaya som han sjølv har omsett frå tysk. Nynorsken hans synest å ha vorte mindre konservativ med åra, men jamvel i dei seinaste tekstane er den langt frå radikal, og ein kan såleis seia at bokmålet hans er meir nynorsknaert enn nynorsken hans er bokmålsnær. Ein tekst så gamal som frå 1979, som har tittelen “Romantikk for borgar – realisme for bonde” og til liks med hovudoppgåva hans dreier seg om Garborgs *Haugtussa*, provar ein sterk sympati med nynorsken og eit stort medvit kring tilhøvet mellom språk og politikk: Her skriv han, på nynorsk, om mottakinga i samtida av *Haugtussa*, om korleis nynorske kritikarar las det politiske i verket som ein positiv eigenskap, eit slag for bonden og det nasjonale sjølvstendet, utan at det gjekk på kostnad av dei naturalistiske kunstnarlege kvalitetane ved det. Bokmålsleiren var derimot i stor grad avvisande til det politiske tilsnittet, eller neglisjerte det heilt, og las verket som ei vending vekk frå naturalismen i retning

nyromantikken. Det går tydeleg fram at Linneberg har meir sans for nynorskresensjonen, som ikkje såg på det krasse politiske islettet i verket som ein veikskap. Linnebergs tekst blir ikkje berre ei støtteerklæring til den nynorske “ideen” om eit språk basert på folkelege dialektar, ein tanke som for hans del nok har vore inspirert av Bakhtin: Den viser også at Linneberg, alt på dette tidlege tidspunktet i karrieren, var medviten om den sosiale og politiske slagkrafta som ligg i valet av språkformer.

4. Underlagt formatet? Linneberg i aviser og tidsskrift

4.1. På barrikaden for gjøglarane, kvinnene og arbeidarane: “Brikt Jensen i vokskabinettet”

Hovudfokuset vårt er altså på Linneberg sine meldingar i litterære tidsskrift, ikkje unaturleg sidan han har skrive meir i slike fora enn i avisene. Men ein kan betre skjønna tidsskriftkritikken hans om ein har eit samanlikningsgrunnlag. Meldinga “Brikt Jensen i vokskabinettet”, som stod på trykk i *VG* 12. desember 1983, er i så måte interessant. Teksten er svært politisk, og viser korleis Linneberg alt på dette tidlege tidspunktet prøver å byggje sitt eige namn og markere seg med ei tydeleg røyst i det litterære landskapet.

Bokmeldinga, som ikkje fyller meir enn ei halv side, er flankert av eit bilete av ein lett smilande Brikt Jenssen, korrekt kledd, sitjande ved eit bord med hendene falda framfor seg. Jensen var fjernsyns- og forlagsmann og professor i allmenn litteraturvitskap. Her melder Linneberg den seksbinds antologien *Norske dikt gjennom tusen år*, redigert av Jensen og akkompagnert av ein kassett der Jensen sjølv er å høyre.

Allereie i ingressen slår Linneberg an tonen: “Fikst av Gyldendal å la Brikt Jensen gi ut ‘Norske dikt gjennom tusen år’. Kjendisen med glimtet i øyet skal blunke poesien ut til oss alle.” (Linneberg 1983a:42)⁷ Innleiingsvis er ironien altså til å ta og føle på, men denne tropen som Linneberg stendig nyttiggjer seg, er meir konsekvent gjennomført i andre, meir eksperimentelle tekstar enn denne. Dét er ei fyrste tilpassing til publikum: Enkel sarkastisk ironi kan alle forstå, men den raffinerte ironien som nærmar seg den “permanente parabasen” vi seinare skal sjå Friedrich Schlegel og Paul de Man definere han som, er rett og slett for vanskeleg, eller for litterær, for eit publikum som les ei avis i jakt på lettformidla nyhende. Her blir det snarare tale om eit “slakt” i den forma ein jamleg finn i dagspressa. Brikt Jenssens antologi får det glatte lag av den same Linneberg som vi skal sjå er grunnleggjande sympatisk innstilt andsynes mange andre, meir innovative verk. I dette tilfellet dreier det seg heller ikkje om eit kreativt arbeid, men om eit verk som sorterer ut og kategoriserer kreativt arbeid. Sjølve antologiformatet har dét faremomentet ved seg at eit slikt utval som skal framstå som representativt, i røynda vil vera alt anna enn nøytralt: Nokon må gjera utvalet, vedkomande vil alltid vera farga av personlege ideal som mange ikkje deler, og noko blir utelate som etter andre sitt syn burde vore med. Den korte bokmeldinga er naturlegvis ikkje ein eigna åstad for å gå i rette med den litterære antologien som sådan, men dei prioriteringane Brikt Jensen har gjort, er Linneberg sterkt usamd i. *VG* var ei utprega tabloidavis allereie i 1983, men Jensen

⁷ Alle vidare sitat i dette underkapitlet er frå same side.

slepper ikkje av den grunn unna med det folkefrieriet Linneberg tilskriv han.

Den fyrste innvendinga er prisen. Linneberg kommenterer at 1200 kroner for ein antologi som denne er en “[h]øy pris, når svenskenes ditto finnes i pocket til kr. 27,50!” Eit slikt reint praktisk moment som pris, som i røynda nok spelar større rolle enn litteraturvitskapen tradisjonelt har likt å tru, blir sjeldan inkludert i bokmeldingar. At Linneberg nemner det, gjev ei serskild retning til denne meldinga, fordi det viser ei orientering mot “det breie lag” i folket, eit ynske om at litteraturen skal nå ut til så mange som mogleg.

Den høge prisen kunne truleg vorte orsaka, om det ikkje var for at den elitære haldninga Linneberg implisitt knyter prissetjinga til, går som ein raud tråd gjennom heile Jensens diktantologi. Den sentrale delen av meldinga er tre korte bolkar under eigne underoverskrifter, som kvar ber i seg alvorlege ankepunkt mot det Linneberg meiner er eit altfor snevert assortiment. Det gjeld tre vesentlege manglar ved verket: humoristisk litteratur, kvinnelitteratur og arbeidarlitteratur.

Om mangelen på humor skriv han at “Brikt Jensen ‘kjører safe’. Med 40 sider Welhaven og 30 sider Ibsen. Men hvor er humoren? ‘Leilighetsdikterne’ skrev dikt med ‘crazy-humor’ utover hele det forrige århundret. Slik en Arild Nyquist skriver dem i dag. Har ikke Brikt Jensen hørt om humoristen Schwach og f.eks. det berømte sjølvportrettet hans fra 1829?” Kvinnelitteraturen er like underrepresentert: “Av den frekke salmedikteren Dorothe Engelbretsdatter (1634–1716) har Brikt Jensen bare valgt ett dikt. Fra 1800-tallet ikke et eneste kvinnedikt. Hanna Winsnes, den dristige Magdalene Thoresen og Valborg Platou f.eks burde vært med.” Til dette kjem det at den delen av verket som gjeld nyare tid, blir avslutta med 1965-debutantane. Såleis manglar til dømes Eldrid Lunden, som debuterte i 1968. “Dermed gir ‘Norske dikt’ et corny bilde av den nyere norske lyrikken,” skriv Linneberg, før han fylgjer på med eit kortare avsnitt om mangelen på arbeidarlitteratur: “Prøysen har fått fem sider. Det er lite. Men hvor er arbeideren Auerdahl? Hvor er arbeidssangene og dikta ‘fra anlegg og gruve’? Hvor er skillingsvisene, drikkevisene, arbeidsfolks latter? Politiske skjemtedikt? I alle fall ikke hos Brikt Jensen.”

Her får Linneberg altså, på sterkt avgrensa plass, gjort tre erklæringar med politiske undertonar, som sidan har vist seg å gjelde for heile det akademiske og kritiske virket hans: Når han skriv om humor er det lett å sjå det karnevalistiske tilsnittet; når han omtalar kvinnelitteraturen, uttrykkjer det solidaritet med feminismen og feministisk litteraturteori; når han fremhevar arbeidardiktinga, viser han affinitet til marxismen og dertil høyrande litteraturteori. I det heile er desse tre punkta, sett under eitt, eit slag for dei diktarane som fell

utom si tids litterære paradigme, og som såleis har vorte neglisjerte av det han ser som eit for monologisk borgarleg “etablissement” – med ein borgarleg kjendis som Brikt Jensen i front. Polyfoni er ei progressiv kraft i litteraturen, så vel som i samfunnet generelt.

Avslutningsvis går Linneberg til åtak på sjølve rolla til personen Brikt Jensen i utarbeidinga av bokprosjektet: “Det er mye rart i ‘*Norske dikt*’. F.eks. forandrer Brikt Jensen meninga med Garborgs ‘*Haugtussa*’ (1895) ved måten han kombinerer dikta på. F.eks. har han 17 sider med Paal Brekke. Men overser så å si fullstendig Brekkes viktigste bøker, ‘*Roerne fra Itaka*’ (1960) og ‘*Det skjeve smil i rosa*’ (1965).”⁸ Han trekkjer altså i tvil ikkje berre preferansane til Jensen, men sjølve kompetansen hans. Dette leier fram til konklusjonen, som er hard i dommen sin:

Det viktigste er likevel at ‘*Norske dikt*’ ikke gir noe ‘dekkende inntrykk av norske dikt gjennom tusen år’, slik forlaget hevder. Til det er det hele altfor snevert og ‘finlitterært’. Denne snevre tradisjonen skulle nå vært nyvurdert og utvida!

‘Norske dikt’ er et litteraturhistorisk vokskabinett, der Brikt Jensen sjøl står blankpolert i stivna positur.

Linneberg har i og for seg fått rett; Brikt Jensens antologi har ikkje halde seg serleg godt, og er ikkje å rekne for noko standardverk i dag. Men slike antologiar er like fullt del av det store, laust samanknytte apparatet som sakte, men sikkert etablerer ein litterær kanon i samtida si. Linneberg er her på pletten for å frata Jensens antologi den makta, nettopp fordi Jensen i utvalet sitt ikkje gjer plass til breidda (og utkantane) i det litterære landskapet.

Her vil ein kritisk lesar kunne innvende at den litteraturen Linneberg dreg fram som døme på manglane ved antologien, unekteleg òg er høgst *personlege* preferansar, nemleg hans egne: Det er langt frå gjeve at andre fagpersonar vil vera samde med han, og truleg hadde han i 1983 ikkje enno opparbeidd seg ein autoritet så stor som den argumentasjonen hans prøver å utstråle. Men det er uansett betre å verke sikker i saka si enn veik og tvilande, spesielt sidan mange lesarar av *VG* vil ha relativt liten litterær kompetanse, og såleis ha lettare enn eit meir kresent tidsskriftpublikum for å stole på han.

Det skin uansett igjennom kor viktig saka er for Linneberg; så viktig at han her skriv enklare og meir eksplisitt konstaterande enn han vanlegvis gjer, i tilpassing til formatet og til

⁸ Det er verd å merkje seg korleis ein del namn “går igjen” i det Linneberg skriv: Garborgs *Haugtussa* skreiv han altså hovudoppgåve om, Brekke vart han i 1985 involvert i ein interessant polemikk med Jan Erik Vold om, i *Vinduet*, og Ibsens svigermor, diktaren Magdalene Thoresen, skreiv han det prisvinnande essayet “Svigermors tunge” om. I undersøkinga av verksemda hans ser ein mange slike gjengangar. Ein føremon med å skrive i fleire og til dels veldig forskjellige fora, ikkje minst over lengre tid, er jo nettopp at ein kan tillata seg ein viss “gjenbruk” av emne; det blir ikkje naudsynt å koma med noko heilt nytt kvar gong. Samstundes er det sjølv sagt slik at ein person som på heiltid arbeider med litteratur, vil ha sine personlege “favorittar” som han ynskjer å syne allmugen.

publikum. Vi skal sjå ein liknande tendens i møte med to meldingar av same verk, éi i *Aftenposten* og éi i *Vinduet*: Han endrar ikkje *litteratursynet* sitt fordi om publikummet er større og dårlegare skolert enn i eit meir spesialisert tidsskrift, men han endrar forma. Dette er i seg sjølv eit signal om at han ynskjer å vera folkeleg, og ikkje minst om eit sterkt retorisk sjølvmedvit.

4.2. Reduksjonist av plasshensyn? To meldingar av Engelstads Skram-bok

I 1984 kom Irene Engelstads avhandling *Sammenbrudd og gjennombrudd: Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom*. Som vi nettopp såg, er Linneberg ein ivrig forsvarar av den lenge neglisjerte kvinnelitteraturen. Skram er derimot ein av dei få kvinnelege forfattarane som med tida har fått den høge statusen ho fortener. I Engelstads verk er den viktigaste teorien at Skram i romanane sine føregrip den psykoanalytiske forståinga av kvinnelegheit. Også psykoanalytisk litteraturteori er Linneberg svært interessert i, uttrykt mellom anna i meldinga av Tor Ulvens *Gravgaver*, som vi kjem til mot slutten. Engelstads verk er altså i Linnebergs gate på meir enn eitt vis. Han melde verket både for avisa *Aftenposten* og tidsskriftet *Vinduet*, i form av to ulike tekstar tilpassa kvart sitt forum.

Teksten i *Aftenposten*, som stod på trykk 1. april 1985 under tittelen “Skram, Freud – og kvinnen”, er pryda av ein illustrasjon av Skram gjort av Ulf Aas, og blir innleia med orda: “La meg begynne med en påstand: En av vår samtids mest betydelige forfattere døde alt i 1905!” (Linneberg 1985d:5) Deretter vender han blikket mot den renessansen Skrams forfatterskap på denne tida var midt i. Han spør seg kva denne oppsvingen kan skuldast, og kjem så inn på det nye verket av “Skramkjenneren fremfor noen, Irene Engelstad”. Han karakteriserer det som “en velskrevet, til tider dristig, men fremfor alt gjennomtenkt bok”, ikkje minst som “et nybrottsarbeid”, – “[f]or her dokumenteres virkelig Amalie Skrams aktualitet.” Lesarane får vita at Engelstads bok ikkje er enkel litteratur, men han framstiller ikkje dét som nokon uoverkomeleg barriere: “Det kan kanskje høres innviklet, når vi får høre at Engelstad viderefører problemstillingene fra den franske sprogfilosofen Algirdas J. Greimas i retning av det nyeste nye innen psykoanalysen. Men det er spennende lesning.” (ibid.) Han forklårar ytterlegare litt om Skram sett i samanheng med Freud, og presenterer nokså kort det han kallar “hovedtesen” i Engelstads verk, at det finst to hovudtypar av kvinner i Skrams romanar, representerte i ekteskapsromanane og sinnssjukehusromanane hennar. “Slik vidner ‘Sammenbrudd og gjennombrudd’, i mer enn en forstand om kvinnelig kreativitet,” avsluttar han, i ei melding som vel er av middels lengd sett i forhold til andre

typiske aviskritikkar.⁹

I *Vinduet* nr. 2/1985 skriv han kringom dobbelt så langt. Det var det då òg rom for i den kompakte bokmeldingsdelen som på den tida pla vera bakarst i tidsskriftet, der meldingane kom på laupande band i minimale typar, ofte heilt utan bilete bortsett frå miniatyrar av dei ymse bokforsidene, gjerne oppsamla nede i eit hjørne. Ingen bilete akkompagnerer Linnebergs tekst. Tittelen på meldinga er “Kvinnelighetens semantiske strukturer”, neppe ei overskrift tabloidavisene ville brukt, og det næraste ein kjem ein ingress er det prosaiske fyrste avsnittet: “Som den russiske formalisten Jurij Tynjanov i sin tid formulerte det, så består det litterære systemet i samtida også alltid av ‘usamtidige’ elementer: det foregår en kontinuerlig aktualisering og omvurdering også av fortidas litteratur.” (Linneberg 1985a:66) Dette meiner Linneberg er relevant i tilfellet Skram, med ein forfatterskap som på mange måtar var føre si tid. Han kommenterer korleis Engelstad har vald bort mellom anna *Hellemysrfolket*, Skrams mest kjende litterære bragd, for heller å konsentrere seg om ekteskaps- og sinnssjukehusromanane hennar. Han dreg deretter inn den systematiske semantikken til Greimas, som altså er del av det teoretiske grunnlaget i Engelstads bok, og viser i sin heilskap fram ein av dei såkalla aktantmodellane som ho etter mønster frå Greimas har nytta i analysen sin. Her har Linneberg, som i mange tilfelle utviser interesse for og affinitet til strukturalismen, ein interessant merknad om det han finn mest problematisk ved slik språkfilosofi: Det gode med slike modellar er at dei kan avdekkje den strukturelle fellesskapen mellom tekstar av tilsynelatande svært ulik karakter, “[m]en modellen tenderer mot å utslette det *særegne* både ved den enkelte teksten og ved f.eks. en skjønnlitterær tekst i forhold til ikke-skjønnlitterære genrer. Dét er svakheten.” (ibid.:67) Som han var inne på òg i *Aftenposten*, finst det likevel mange kvalitetar ved denne teoretiske tilnærminga, og då spesielt det nye lyset metoden kastar over kvinneleg subjektivitet. Her meiner han at Engelstad kunne gått nokre steg vidare og teke i bruk “Greimas’ egen videreutvikling av den strukturelle semantikken, [...] ut fra den tradisjonelle grammatikkens kategorier for modalitet,” men samstundes synst han at Engelstads vidareutvikling av modellen er å føretrekkje framfor Greimas si, fordi sistnemnde i for stor grad er prega av ei “svært spesielt-grammatisk og generell-ahistorisk erkjennelsesinteresse” (ibid.). Engelstad er med andre ord meir tidsriktig og aktuell enn Greimas. Psykoanalysen kjem Linneberg òg inn på, og skryt av Engelstads originale og overraskande oppdagingar i den samanhengen,

⁹ I “Kritikkens narrekappe” såg vi Linneberg erklære at lova i media no er at “det som ikke kan sies på fem minutter, er ikke verdt å si”. Ein skal faktisk lesa ganske seint om ein brukar fem minutt på teksten om Engelstad i *Aftenposten*; underteikna las i ordinært tempo, og gjorde unna dei drygt 600 orda på knappe tre minutt.

samstundes som han etterlyser “en problematisering av forholdet mellom kvinnelig og mannlig kreativitet”. Etter desse tungtvegande teoretiske vurderingane kjem den enkle og direkte, men alvorlege avslutninga noko overraskande på.

Og jeg skulle gjerne ønska meg at denne boka *Sammenbrudd og gjennombrudd* kunne ha blitt presentert på en måte som hadde ytt rettferdighet til mangfoldet i den. Boka rommer mange kloke observasjoner som tar hensyn til tekstenes tvetydigheter og forfatterens snedige symbolbruk. Irene Engelstad er ikke som Greimas reduksjonist av overbevisning!

Det er undertegnede litteraturkritiker heller ikke. Han er det bare av de plasshensyn som i dag gjør at nesten enhver litteraturkritikk på sin måte må bli det denne blei det på min: tunga ut av Vinduet.

I motsetning til *Sammenbrudd og gjennombrudd*, som både bør få avgjørende betydning for norsk litteraturvitenskapelig miljø og nå et stort Skram-interessert publikum. (Linneberg 1985a:67)

Det er interessant å merkje seg korleis det negative Linneberg har å seia om boka i *Vinduet*, overhovudet ikkje finst i meldinga i *Aftenposten*. To faktorar synest å liggje til grunn for denne skilnaden: Linneberg er ein ivrig talsmann for litteraturen og litteraturvitenskapen generelt, kvinnelitteraturen og strukturalistisk og psykoanalytisk litteraturteori spesielt. Innvendingane han i *Vinduet* har mot Skrams bok er uansett ikkje avgjerande i vurderinga, og det viktigaste for han er at det han alt i alt reknar for ei svært god bok, for publikums eiga og for litteraturvitenskapens skuld må nå ut til flest mogleg. I *Aftenposten* er plassen endå meir avgrensa enn han er i *Vinduet*, og han gjev der prioritet til det ansvaret han føler han har for å bringe Engelstads bok fram i lyset. Når plassen legg sterke føringar, er altså dei negative merknadene dei fyrste som må vike, i lag med dei tunge teoretiske vurderingane; her handlar det fyrst og fremst om å støtte oppunder saka og faget.

Ut frå dette dømet, og med meldinga av Brikt Jensen sin diktantologi friskt i minne, er det altså rimeleg å hevde at Linneberg med medvit “modererer” stilen sin, både dei teoretiske utbroderingane og eksperimentelle formtrekk, når han skriv for medium som ikkje har litteratur og kunst som sine fremste syslar. I slike fora vil det naturleg nok vera mindre rom for kreative krumspring enn i eit spesialisert tidsskrift. Det er tydeleg at Linneberg er meir komfortabel i *Vinduet*, der lesarane kan forventast å ha ein forståingshorisont noko lunde lik hans, enn i *Aftenposten* som blir halden for noko konservativ, og som blir lese av mange menneske med ulik bakgrunn.

Vi ser at Linneberg har mange strenger å spela på. Den omdiskuterte diskursen og språkbruken han la for dagen i sin del av *Norsk litteraturkritikks historie*, provar at han langt frå alltid er tilpassingsvillig, for her skreiv han på eit vis som mange fann upassande i ein

akademisk kontekst.¹⁰ Men samstundes som dette jo var meint å byggje oppunder sjølve poenget hans, at kritikaren i den perioden det der galdt nettopp ofte var ein litterær klovn, reiste det eit prinsipielt spørsmål om akademiske tekstar sin språklege karakter – kor nøktern skal eigentleg forma forventast å vera? – og hadde eit sterkt islett av protest. Ei avis som *Aftenposten* er neppe den rette ramma for liknande markeringar. At ein som til vanleg skriv radikalt bokmål, der nyttar dei konservative ordformene “sprog” og “vidne” (han skriv også “frem”, ulikt sitt vanlege “fram”) seier sitt, men ein kan mistenkje at akkurat dette er lagt inn som ein liten spøk. Poenget er likevel klårt: Skriv du for aparte, kan redaksjonen ganske enkelt la vera å trykkje teksten din. Det er lite gunstig for ein litteraturkritikar, og serleg ein ung ein som kanskje treng pengane som ligg i arbeidet. Vidare utbroderingar av slike eksterne tilhøve skal ikkje gjerast her, men desse sosiale og økonomiske faktorane spelar opplagt ei rolle for all trykt tekst, kanskje i større grad enn litteraturvitskapen vanlegvis har likt å medgje.

Så er Linneberg altså heller ikkje nøgd med plassen han får tildelt i *Vinduet*. Som han understrekar i “Kritikkens narrekappe”, og som ein kan sjå med klårleik om ein studerer ulike årgangar av dette tidsskriftet, har plassforholda her variert med ulike redaktørar og deira ulike preferansar. Det er naturleg. Men det Linneberg gjev uttrykk for i den sist siterte passasjen, er igjen ei generell misnøye med det altfor tabloide moderne mediebiletet, der plassavgrensingane og sensasjonshungeren legg band på saksframstillinga. Det er ikkje det at det ikkje i prinsippet er mogleg å fatte seg kort. Men visse ting, som Engelstads bok om Skram, er for kompliserte til å omtala med få ord. Det å måtte overforenkle vanskelege emne ser han på som ein urovekkjande autoritær tendens i samfunnet generelt, fordi det nettopp inneber at einskilde sakstilhøve må forteiast. Einskilde *røyster*, kunne ein sagt, for jo enklare og meir eintydig teksten er, jo mindre dialogisk er han. Det er interessant at denne strukturelle kritikken som altså også rettast eksplisitt mot tilhøva i *Vinduet*, er integrert i ein tekst nettopp i *Vinduet* – og dét ikkje i eit lesarinnlegg, men i eit stykke *arbeid* gjort for sjølvsame tidsskrift. At kritikaren har denne fridommen, talar til fordel for “politikken” i tidsskriftet, slik den tydelegvis var i Jan Kjærstads tid som redaktør, frå 1985 til 1989. Kva vilkår som har lege til grunn for Linnebergs oppdrag for *Aftenposten* kan vi berre spekulere i, men av dei to tekstane å døme, synest det openbert at kritikaren Linneberg har skrive meir etter hjarta i *Vinduet* enn i *Aftenposten*. Samstundes illustrerer tekstane kor forskjellige aviser og

¹⁰ Forutan Steinar Gimnes si melding av verket i *Edda*, som vi kjem attende til i sluttordet, finst drøftingar hjå 1. opponent professor Johan Fjord Jensen og 2. opponent professor Sigurd Aa. Aarnes, og dessutan tilsvar frå doktoranden, alt i *Edda* hefte 2/1993, ss. 99-129.

spesialiserte tidsskrift kan vera, og kor forskjellig den populære *bokmeldinga* er frå den breie, analysenære litteraturkritikken. Linneberg føretrekkjer sistnemnde meir romslege uttryksform, men som ein kritikarklovn på eit felt gjennomsyra av “egentlighetens sjargong”, må han somtid fire på krava.

5. Essayet, og ironi som kritisk form

5.1. Essayet som form og kritikk

Idet vi såg på omgrepet kritikk, slutta vi at mykje av Linnebergs litteraturkritikk best kan karakteriserast som kritisk essayistikk. Men kva serteikk har eigentleg essayet, og korleis blir Linnebergs litteraturkritikk farga av det? Nedfelt i essaysjangeren ligg også tropen ironi, som er av stor tyding for Linneberg, ikkje berre som trope, men som diskurs. Dette vender vi snart attende til.

Ordet essay kjem av det franske *essai*, “forsøk”, slik Michel de Montaigne fyrst brukte det, i si store samling *Essais* frå 1580. Det er eit mangefasettert fenomen som definisjonsforsøk ikkje heilt kan fange inn, men det er heller ikkje feil når *Norsk ordbok* enkelt forklarar det som “kort avhandling i populær form (bevisst subjektiv og med vekt på artistisk, poengtert fremstilling) [...]” (1998:206). Det primære oppslaget i *Longman Dictionary of the English Language* er derimot: “[...] a short piece of prose usu dealing with its subject from a limited or personal point of view [...]” (1991:537). Det som ikkje blir tydeleg i desse definisjonane, men som er eit stort poeng for mange vesentlege essayteoretikarar, er den ekstreme breidda essayforma opnar for, den opprørske nyskapinga i uttrykk og innhald. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir dette derimot insinuert: “Det som skiller essayet fra annen sakprosa, er først og fremst argumentasjonens struktur. Mens en akademisk avhandling tilstreber entydighet og en streng logisk oppbygging, kan essayisten gi større plass til digresjoner, tankeprang, analogier og eksempler.” (Lothe et al. 1997:67)

Innan essayteorien er det vanleg å tala om to historiske hovedliner. I etterordet til Holbergs *Essays* dreg Georg Johannesen desse linene heilt attende til antikken, til skiljet mellom Platon, som dikta og skreiv dialogisk, og Aristoteles med sine meir føredragsmessige, monologiske tekstar. I andre samanhengar trekkjer han òg fram “den milde Machiavelli og den kloke Erasmus, romantikeren og realisten”, som forlauparar (Johannesen 1982:9). Men som dei fleste essayteoretikarar vil vera samde i, tilskriv han nemnde Montaigne (1533-1592) og eleven Francis Bacon (1561-1626) æra for å ha konstituert sjangeren som sådan. I sine *Essais* føydde Montaigne subjektivitet og anekdotar i hop med djupe filosofiske spørsmål, på eit vis som skulle bli banebrytande. Bacon skreiv derimot tekstar som var meir vitskapleg funderte, objektive og saklege, såleis at vi i dag skil mellom det informale og det formale essayet, etter høvesvis Montaigne og Bacon.

“Det informale essayet er kapitler eller utdrag av essayistens dokumentariske jegerroman,” skriv Johannesen. “Det formale essayet [...] er sideprodukter, prosjekter og utkast,

knappe og aforistiske, nærmer de seg fragmenter av planlagte avhandlinger. / I det formale essayet er emnet viktigere enn essayisten som person.” (Johannesen 1994:114) Det er klart at humanisten Holberg, som skriv personlege og kvardagsnære essays av slaget “Om å få venner og forsone seg med fiender”, “Om poeter” og “Om ros og last”, står det informale essayet nær. Den eksperimentelle og konsekvent opposisjonelle Johannesen synest sjølv å tilhøyre denne leiren, sjølv om han verkar meir bestemt og *fastslår* mykje meir enn Holberg, som rett nok har mange meiningar, men som liksom framstiller dei alle med eit visst atterhald, vel vitande om at mange vil meine han tek feil, at det han skriv ikkje har allmenn validitet. Det verkar nærliggjande å plassere også Linneberg, som heller ikkje manglar opprørsvilje, innan den informale tradisjonen. Men han opererer ikkje berre der, han flytter seg frå tekst til tekst opp og ned langs skalaen. Liksom heile virket hans skjer i grenselandet mellom faglitterær sakprosa, litteraturkritikk og essayistikk, står den essayistiske litteraturkritikken hans mellom det formale og informale essayet. Han er subjektiv, men ikkje i den forstand at han nyttar det subjektive utelukkande som eit prisme for tekstleg erkjenning, men meir som eit kunstnært, men teoretisk motivert retorisk grep, ein argumentasjonsteknikk. Han fremjar mange og potensielt kontroversielle meiningar, men han gjer det i ein mindre direkte tone enn Johannesen, samstundes som han er meir teoretisk og meir kløvnaktig i humoren – kort sagt meir vilter i sjangerleiken – enn ein som Holberg. Johannesen er meir agitatorisk, Holberg meir “stilrein” formmessig. Den på same tid sernorske og kosmopolitiske, seriøse og narraktige Aasmund Olavsson Vinje, synest å vera det aller viktigaste førebiletet til Linneberg. Dei deler eit svært stort spenn i interesseområde, og i lynne og stil, og viktig er det òg at dei deler *tvisynet*.

Vinje har vorte kjend for denne termen, om evna til å sjå ei sak frå meir enn éi side. Paradokset var eit sertrekk ved han som person og skribent: Han var både alvorleg og sentimental, spøkefull og sarkastisk, og han skreiv om dei forskjelligaste emne, om kunst og høgkultur like gjerne som bufe og graut, skjønnlitteratur, sakprosa og ei rekkje krysningar med varierende grad av alvor og skjemt. Han var ein klassisk veldanna, men alt anna enn tannlaus *homme de lettres*, noko òg Linneberg tykkjest ha ambisjon om å vera, jamvel i ei litterær offentlegheit som ikkje verdset allmenndanning, der publikum “*er spaltet i minoriteter av ikke-offentlige resonnerende spesialister og i den store masse av offentlig mottakende konsumenter*”, for å sitere Habermas etter Johannesen (Johannesen 1994:122). Vinje skriv “bevisst litterarisert kritikk, parodierende, paradoksal og ironisk,” hevdar Linneberg, og 70 år før Bakhtin har kritikken hans “også karnevalismens degraderende grep” (Linneberg 1994c:107). Tekstane til Vinje er skiftande i humør og temperament, i stil og

modus, men er det éin karakteristikk som kan samanfatte mykje ved dei, må det bli det retoriske sjølvmedvitet: Språket hans er målretta; han veit kva teknikkar som skal til for å overtyde eller for å vekkje serskilte kjensler hjå lesarane. Den same varheita er idealet til Linneberg. Enn vidare gjeld det dei båe at dei trivst som klovnar. Med vyrnaden for det folkelege og låge, var Vinje narren i si tids finlitterære hoff. Han har “*ei sokratiske haldning til sanninga*”, skriv Sveinung Time (1982:32), for som Sokrates gjekk mellom folket i leitinga etter erkjenning, held også Vinje dialogen i fokus: Det skrivne skal vera til-tale, ikkje om-tale.

Det sosiale opprøret har Linneberg sams med Vinje, og med sin tidlegare mentor Johannesen. Sistnemnde framhevar at sjølve sjangernemninga essay, om ein les henne bokstaveleg som “forsøk”, kan vera misvisande: Essayet er langt meir enn eit forsøk; det er ei overmåte *danna* litterær form: Montaigne og Bacon “var overlegne personligheter i kraft av sosial posisjon, kunnskaper og – handlekraft! [...] Essayet er – eller var i sin opprinnelige form – et kort prosastykke om de aller største emner, skrevet for en ideell leserkrets med de best mulige forkunnskaper.” (Johannesen 1994:111) Johannesen argumenterer for at det same gjeld Holberg, og heller ikkje hjå han sjølv, eller hjå Linneberg, er det noka redsle for å ause av fagkunnskapar og kompetanse i eit avansert språk. Men påverka av den store sosiale skjønsenda, forståinga for vanlege folks kår som baronen Holberg utviser, er det som Johannesen vil reservere seg mot dei skuldingane som til dømes har vorte Frankfurtar-skulen til del, om elitisme, når han balanserer framstillinga av det kunnskapsrike og kultiverte essayet med ei presisering: Essayet er, skriv han, “aristokratisk på avsendersiden, men demokratisk på mottakersiden” (Johannesen 1994:119). Det gode essayet spring ofte ut av eit visst hovmod, men har eit idealistisk føremål, som det er avhengig av lesaren for å lykkast med: “Essayisten produserer samfunnsmessig dannelse. Essayisten provoserer til modenhet og selvtenkning ved å smigre leseren. [...] Leseren er dermed også et formelement i essayet. [...] Essayet handler alltid om essayisten og leseren, dvs. om samtalens vilkår.” (Johannesen 1994:119-120) Altså er essayet dialogisk i relasjon med lesaren, og når Linneberg balanserer tunge teoretiske utlegningar med burlesk humor, er ambisjonen hans å dyrke dette dialogiske.

Politiske undertonar kjem i tillegg: Når essayforma ber det paradoksale og eksperimentelle i seg, er vegen kort til kritikk av “systemet”, rettare sagt dei systema samfunnet er forma av. Johannesens essayistikk søkjer å gjennomskode maktstrukturar som språket fordekkjer. “Å arbeide med essayet er å arbeide i et ingenmannsland mellom diktning og vitenskap,” skriv Johannesen, “dvs. å delta på den ene og den andre siden av en front som går tvers gjennom oss. En kamppreget enhet produserer her ny kunnskap på grunnlag av hverdagsspråkets sunne fornuft, ved å overvinne uttrykksmidlenes makt over oss og våre

uttalelser.” (Johannesen 1982:10) Vi ser i desse linene ei stor tru på essayforma som samfunnskritisk verktøy, samstundes som opprørsviljen får uttrykk i ein relativt rettmessig indignasjon: Johannesen er nøye med å framheva kor *upopulært* essayet er – spesielt innan den “udanna” norske offentlegheita, som han nyttar dei fleste høve til å hudflette verbalt.

Denne indignasjonen på essayet sine vegner, finn ein i rikt monn i ein klassikar innan essayteorien, Adornos “Essayet som form”. Teksten figurerer på norsk i *Notar til litteraturen*, der Linneberg som nemnd har gjort utvalet og skrive innleiinga. Det går tydeleg fram her kor høgt Adorno held essayet, som med det kritiske potensialet sitt er ei hovudform for Frankfurtar-skulen. Adorno kjem i dette essayet om essayet, altså eit metaessay, med mange karakteristikkar av det essayet er og gjer. Språkføringa i teksten er prega av besjelingar og andre poetiske trekk; det ser ut som om essayet nærast har ein vilje i seg sjølv. Kategoriseringar unngår han, i tråd med Frankfurtar-skulens generelle omgrepsskepsis, og med ideen om essayet som eit friareal “for digresjoner, tankesprang, analogier og eksempler”, for igjen å sitere ordboka.

Adorno meiner at essayet blir handsama som mindreverdige, andsynes kunsten på den eine sida og vitskapen på den andre. Essayet er forskjellig frå dei baa, medgjev han, det plasserer seg ein stad midt imellom, men det er uavhengig og ikkje ringare: “Men essayet lar seg ikkje diktere sitt fagfelt. I staden for å yte noko vitskapleg eller skape noko kunstnarleg avspeglar det i sine krafftak den barnlege leiken som utan skruplar blir oppglødd av det andre har gjort før.” (Adorno 1992a:72) Denne forståinga, som ved fyrste augekast kan synast å gjera essayet til eit biprodukt av det som allereie er skapt, reduserer ikkje den potensielle erkjenningskrafta i det. Essayet nærmar seg kunsten fordi det avstår frå kategoriseringar; det framhevar det stykkevise og uheile, som jo var det viktigaste for Frankfurtar-skulen: Ein må ikkje underslå ein einaste bagatell ved realitetane for å skapa falsk totalitet. Det gjeld å vera trufast mot bokstavane, og mot saka så mangfaldig som ho er, ikkje mot den forståinga som alt på førehand er orientert i ei serskild retning. Essayet står i diametral motsetnad til dogmatisk ideologi, men det er heller ikkje parasittisk på kunsten, fordi det trass alt nyttiggjer seg omgrep og kan stå sakprosaen like nær som skjønnlitteraturen. Poenget er at det gode essayet aldri blir lojalt mot omgrepa, berre mot saka det har å arbeide med.

Denne argumentasjonen blir ei åtvaring mot tinglegginga i den moderne massekulturen. Ein bør ikkje involvere seg for djupt i massefabrikerte marknadsprodukt, som reduserer åndsverk til varar. Essayet skal vera kontraintuitivt og nyskapande, og gå i nærkamp med etablerte system og tankesett. Ikkje minst minnar det om dekonstruksjonen i det at det rister av seg førestillinga om ei logisk verd: “Mistankens hermeneutikk” rettar seg ikkje berre

mot litteratur og språk, og manifesterer seg ikkje berre i tekstanalyse, men gjeld røynda og alle idear og omkverve som det er essayet sitt privilegium å handsame fritt, orientert mot kunsten eller vitskapen eller vekselvis mot dei baa, etter eigen vilje. “Essayet som form” konsentrerer seg om kulturen, i ei brei forståing av omgrepet, og Adorno viser fram mange serdrag ved essayet når han ser det i høve til moderne kultur. I den grad han overhovudet kan seiast å definere sjangeren, skjer det altså ved å stille essayet i motsetnad til noko anna. Sume har meint at dei negative definisjonane ikkje blir anna enn negasjonar, og at dette er ein veikskap ved Adornos tekst. Men å kategorisere essayet meir bestemt vil vera i strid med grunnprinsippa i det, tykkjest Adorno å meine.

Det synspunktet finn vi òg hjå Gerhard Haas, som i artikkelen “Essayets særmerke og topoi” like fullt har forsøkt å samanfatte essaysjangeren. Med breitt kjeldegrunnlag utleier han to topoi, altså “stader” essayet tek utgangspunkt i, og ytterlegare ti eigenskapar som gjerne kjenneteiknar sjangeren. For å nærme oss ei oppsummering siterer vi desse tolv punkta i stikkordsform, i samsvar med underoverskriftene hjå Haas:

1. Topos ‘spasertur’, omveg og avstikkar. Assosierende tankegang
2. Topos ‘samtalekarakter’, dialogisk struktur
3. Prosesualitet
4. Open form
5. Dialektisk syn på røyndomen
6. Det tilnærmande, perspektive og subjektive
7. Variasjon og eksperiment
8. Systemfritt
9. Det mogne og skeptiske
10. Fridom og leik
11. Kritikk
12. Forming av det forma (Haas 1982:229-238)

I møte med essayistikk som Linnebergs, verkar Haas sine moment fint poengterte serleg når det gjeld forma, uttrykket: Når han aksentuerer det dialektiske, altså varheita for dissonansar, i lag med fridommen og leiken, kjenner vi oss omgåande att i Linnebergs sjølvrefleksive prosa. Vansken er berre at denne samanfatninga, som utvilsamt ber i seg mykje “gjengs” essayteori, kan verke *for* fleksibel: Når essayet blir framstilt som elastisk *ad infinitum*, kan den formale, saksretta essaytradisjonen synast underkommunisert. Ein tøyleslaus kreativitet må jo ikkje *naudsynlegvis* prege essayet. Adornos essayistiske stil er til dømes nokså forskjellig frå Linnebergs: Han er tørrare, gjer langt færre kreative krumspring, ytrar seg meir direkte og kjøleg konstaterande, er kort sagt meir disiplinert, meir oppteken enn Linneberg av å “koma til saka”. Kva som *tener* saka best er eit anna spørsmål: Der er Linneberg, etter kva han sjølv

erklærer, heilt samd med Adorno i at truskapen mot studieobjektet er den viktigaste.¹¹

Det er dette, at han plar ha eit fagleg og gjerne òg sosialpolitisk poeng han vil fram til, og at han heile tida ivaretek teoretiske perspektiv, som gjer at Linneberg sine essays, trass i humoren og dei mange frimodige digresjonane, slektar på det formale essayet. Den måten Linneberg skriv på, fylgjer altså førebilete som Vinje og Johannesen stilistisk, Adorno politisk. Som vi har sett, er det sterke politiske understraumar i Linnebergs prosjekt, og til dette føremålet er essayet i posisjonen sin mellom kunsten og vitskapen, men samstundes frigjort frå dei bae, ideell.

Når essayet er ei lærd form, er det det òg i eigenskap av å vera dialogisk. For det er tale om dialog ikkje berre med lesarane, men med tradisjonen. Essayisten tek dette innover seg. I motsetnad til litteratur som hevdar ein suveren originalitet, som teier om banda den har til fortida, er tradisjonsrelasjonar berrsynte i essayet. I så måte er Linneberg, med sine mange referansar, direkte sitat og allusjonar, eksemplarisk. Han ser det ikkje som ein veikskap å vera knytt til forgjengarar, men som ein uavvendeleg realitet ein gjer best i å vedgå. “Prosessualiteten består av ulike topoi,” skriv Johannesen, “hvorav de viktigste er: Å innskrive essayistens privatsituasjon i saken, vise hvorfor, hvordan og at han skriver som part i saken [...]” (Johannesen 1994:132). Ein bør med andre ord erkjenne kor mykje ein som skribent har å seia for utkomet av teksten, og at ein står i gjeld til andre, og ikkje postulere noko som definitivt sant. Essayet trur overhovudet ikkje på endeleg sanning. Alle referansar hit og dit forvanskar tekstane til Linneberg, men han har støtte hjå Johannesen, som hevdar at ingen store meistrar har lagt vinn på å skrive enkelt (Johannesen 1994:121).

Det kan hevdast at Vinje er eit unnatak frå denne norma, språkleg sett. Som ein av dei tidlege viktige brukarane av det nye folkespråket nynorsk, ytra han seg upretensiøst og relativt lettforståeleg. Men samstundes gjennomsyrrar den karnevalistiske ånda skriftene hans, og tvisynet blir ei haldning som manifesterer seg i sjølve uttrykket: Orda er ikkje så eintydige som dei kan synast. Ironien står ikkje berre sterkt hjå Vinje og Linneberg, men er nedfelt i det sannings skeptiske essayet som sjanger. Ironi er ein trope i nær slektskap med det Adorno kalla ikkje-identitet, fordi den gjer signifikant og signifikat ikkje berre til ulike storleikar, men til motsetnader. Når essayet er ikkje-identitet og ironi likeså, må essayet og ironien – iallfall hjå Linneberg – naudsynlegvis vera samanknytte.

¹¹ Nokså tilfeldig oppdaga eg at Henning Hagerup, i etterordet til Tor Ulvens *Essays*, brukar Georg Johannesen og hans “disippel” Arild Linneberg til å eksemplifisere to ulike vis å skrive essays på: Ulvens tilsynelatande tørre og pedantiske stil, “hvor leserne hele veien har en klar fornemmelse av at forfatteren henvender seg til dem i Deform,” som motsetnad til “konsekvent fiksjonalisering eller litterarisering” hjå Johannesen og Linneberg (Hagerup 1997:181-182). Uansett kva ein måtte meine om desse karakteristikkane, kan ein som lesar vanskeleg oversjå dei store stilskilnadene mellom Ulven og Linneberg, som seier mykje om spennet essaysjangeren har.

5.2. Ironiens ironi som essayistisk og kritisk trope

Av dei mange retoriske verkemidla som dukkar opp i Linnebergs kunstnære kritiske essayistikk, står ironien i ei serstilling. I *Norsk litteraturkritikks historie* brukar han mykje tid på Vinje som litteraturkritikar, essayist og humorist, og framhevar at “Vinjes viktigste grep er ironi. Ironi er mer enn en språklig figur. Det er ei holdning, den subjektive, sokratiske og negative holdninga til det bestående – og den dialogiske holdninga til sannheten.” (Linneberg 1992a:239) I denne samanhengen trekkjer han fram Vinjes slakt av Bjørnsons bondeforteljingar, som viser kor kompleks ironien kan vera, ettersom “Vinje motsier Bjørnson, han lar Bjørnson motsi seg sjølv, og han motsier sine egne motsigelser mot Bjørnson.” (ibid.:245) Det er altså ironi som går utover sin primære status som trope, som blir ei strukturell rørsle i alt Vinje skriv. Vi skal sjå at det same skjer hjå Linneberg.

Sjøelve termen ironi, av gresk *eironeía*, kan best omsetjast med “tilskaping”, eller bokmålsordet “forstillelse”. *Eirôn* var ein av dei stereotypiske karakterane i antikke greske komediar: Ved å framstille seg sjølv som ringare enn han eigentleg var, ville denne rollefiguren til slutt framstå som den sigrande, medan *alazôn* var den motsette ytterlegheita, skrythalsen, som til slutt måtte gje tapt for *eirôn*.

I den klassiske retorikken er ironien definert som ein av dei fire meistertropene; dei tri andre er metafor, metonymi og synekdoke. Men allereie Quintilianus skilde “mellem ironi som trope, der svarede til den retoriske ironi og ironi som figur, hvor ironien ansås som styrende for en diskurs.” (Egeberg 1994:135) Det vesentlege for oss er ikkje skilnaden mellom trope og figur, men det faktum at ironi er meir enn eit retorisk hjelpemiddel, det er ei djuptgripande splittelse som kan gjennomsyre heile tekstar, og som innan dekonstruksjonen blir bilete på heile språket si spaltande og meiningsnedbyggjande kraft. Nettopp på grunn av dette, har ironien ein serleg viktig plass hjå Linneberg. “Trope betyr ‘å vende’,” skriv Paul de Man, “og det er denne bortvendingen, dette avviket mellom bokstavelig og figurlig mening, denne bortvendingen fra mening, som definitivt er involvert i alle tradisjonelle definisjoner av ironien [...]”. (de Man 2001:366) Men når Linneberg, og førebileta hans frå Schlegel-brørne til dekonstruksjonisten de Man, alle er spesielt opptekne av ironi, må det vera noko sers ved denne tropen sett i forhold til dei andre: “Men man har på følelsen at denne ironiens bortvending innebærer enda litt mer,” skriv de Man vidare, “en mer radikal negasjon enn den man har i ordinære troper [...]. Ironien synes å være tropenes trope, den trope som har besørget navnet ‘bortvending’ [...]” (ibid.) Han medgjev at dette ikkje er nokon fullverdig

definisjon, men hevdar at nettopp definisjonar ser ut til å bli fåfengde når vi talar om ironi, noko som ikkje overraskar når vi nettopp har sett korleis essayet òg vik unna kategoriseringar: Ironien har den same uviljen mot fastlagde strukturar, også den er open, systemfri, skiftande – stikkord som like gjerne kunne dreidd seg om heile Linnebergs virke.

Det er normalt å skilja mellom to hovudformer for ironi; situasjonell og verbal: Den fyrstnemnde dreier seg om situasjonar og hendingar av ein slik art at dei framstår som ironiske, det Friedrich Schlegel kallar “den grove ironien”, medan den sistnemnde er tilsikta ironiske ytringar, munnlege eller skriftlege, som er dei mest interessante for retorikarane. Også innan den verbale ironien finst det mange variantar, til dømes i den antikke tragedietradisjonen, der ein bitter ironi ligg i den djupe kløfta mellom dét vi som åskodarar veit og helten ikkje veit, som likevel gjeld han sjølv. Det er ein uoverkomeleg disharmoni mellom medvitet og verda, ei kjensle som dominerer også modernistisk kunst. Men om Sokrates med sine ironiske utspørjingar av allmugen fekk framheva kor avgrensa det menneskelege vitet er, så auka han samstundes kunnskapane sine gjennom dette falskspelet. “Ironien skal i den forstand ikke forstås som en rent negationslogisk ytring,” skriv Egeberg, vel å merkje om Sokrates’ læresvein Platon, “men som en talen ved siden af skriften i betydningen ud over og forbi.” (Egeberg 1994:136)

Hjå Linneberg er ironien ofte sarkastisk, og føremålet med den ironiske ytringa negativt lada omtale av eit objekt, kombinert med ein humoristisk effekt retta mot publikum. Vi såg eit døme i andre kapittel, i Linnebergs melding av Jensens diktantologi: I byrjinga av teksten figurerte ei klårt ironisk fråsegn (“Kjendisen med glimtet i øyet [...]”), som var harselas med Jensen og ikkje naudsynlegvis har mora han, men som derimot kan tenkjast å ha mora publikum. Dette er provokativt og lett gjennomsynleg. Men ein tekst som meldinga av *Den postmoderne anstalten*, som vi skal sjå på snart, er derimot ironisk i ein slik grad at all openlys “meining” i teksten blir tilsløra: Bokmeldinga byggjer i og for seg nært på objektteksten, men vegrar seg ikkje for å tolke han i retningar som opphavleg ikkje har vore intenderte frå forfattaren si side. Meir berrsynte tolkingar blir trekte i tvil, samstundes som bokmeldinga sprikar og ikkje så lett lèt seg tolke. Fleire setningar verkar “openlyst” ironiske, altså greitt forståelege, men fordi så mange sjølvmotseiingar og narraktige digresjonar òg er i spel, kan teksten som heilskap etterlata ein ei kjensle av å ha mist tråden: Når den ironiske floka ikkje blir løyst opp, kva er eigentleg Linnebergs konklusjon? Denne evna til å så tvil jamvel om den basale meininga, er ironi som har vakse seg ut av rolla som retorisk verkemiddel, og som har vorte eit huglynde, ein diskurs. Friedrich Schlegel sa det såleis:

Endelig har vi ironiens ironi. [...] Når man snakker om ironien uten ironi [...]; når man taler med ironi om en ironi, uten å merke at man på dette tidspunktet befinner seg i en annen og langt mer påfallende ironi; når man ikke lenger kan komme ut av ironien, slik det synes å være tilfellet i dette forsøket om uforståeligheten; når ironien blir til maner og således igjen ironiserer over dikteren; når man har lovet bort ironien til en overflødig billigbok uten på forhånd å anslå dens beholdning og dermed motvillig må lage ironi som en skuespiller har kroppssmerter; når ironien blir vill og uregjerlig. (Schlegel 2001:325)

Ironi av det slaget han skildrar her, blir lett dominerande i den teksten der den førekjem. Schlegel medgjev at sterkt ironisk diskurs kan verke uforståeleg, men vi finn den like fullt i rikt monn i *Athenäum*, Schlegel-brørne sitt tidsskrift, som har vore av uvurderleg tyding for “creative criticism” à la Linnebergs. “Men er nå uforståeligheten virkelig så tvers gjennom forkastelig og dårlig?” spør Schlegel (2001:326), og Linneberg spør ofte likeins – medan de Man oppsummerer det språk- og sanningssynet som ligg i botn av slike fråsegner: “Det autentiske språket er galskapens språk, feiltagelsens språk, dumhetens språk. [...] Som ethvert annet tegnsystem er det radikalt arbitrært, åpent for at betydninger kan sirkulere fritt, og grunnleggende upålitelig.” (de Man 2001:383) Ironien er altså førande for språket og språksynet: Språket må vera av ein slik art at det ikkje lèt seg gjennomskode og avsløre; ironien blir eit berande prinsipp i sjølve språket. Til dette føremålet held det ikkje med rein sarkasme og indirekte, men transparent agitasjon, for slikt skjønar dei fleste – det uforståelege må stikke djupare. Det gjer det då òg hjå Linneberg, så snart han slepper ut av slike tronge format som avisene og slike vanar som konvensjonell akademisk diskurs og prosedyre, og kan skrive så fritt som det kritiske essayet tillèt.

I den siterte artikkelen går de Man vegen om den idealistiske filosofen Fichte, som hadde det menneskelege sjølvmedvitet som si fremste interesse, fram til det han kallar Friedrich Schlegels “definisjon” av ironi: “eine permanente Parabase”. *Parabase*, heiter det på norsk, av gresk *parabasis*, “å koma el. gå fram”. Som for Fichte er det for Schlegel viktig kor skøyre dei narrative illusjonane er, at dei ikkje berre blir avbrotne no og då, men kan bli avbrotne *heile tida*. Som andre tropar blir parabasen tradisjonelt identifisert på spesifikke stader i teksten – der og der skjer avbrotet, bortvendinga i tropane – og i antikke greske komediar var parabasen eit punkt der skodespelarane braut av handlinga, tok maskene av og vende seg rett til publikum. Slik sett er den permanente parabasen ein *contradictio in adjecto*. Men gjennom eit parti i *Lucinde*, den einaste romanen i den fragmentariske forfattarskapen til Friedrich Schlegel, viser de Man ei vesentleg side ved Schlegels forståing av ironi: Det finst eit kapittel i romanen som fortonar seg som, og i bokstaveleg forstand faktisk *er*, ein filosofisk diskusjon, men som samstundes kan lesast som omtale av dei tekniske sidene ved eit samleie.

“Vi utvikler et briljant og koherent filosofisk argument,” skriv de Man, “men plutselig ser vi at vi holder på å beskrive et samleie. Eller vi gir noen en fin kompliment, og uten at vi er klar over det og bare fordi ordene har sine egne uutgrunnelige veier, så ender vi opp med fornærmelser og slibrigheter.” (de Man 2001:384) Det viser kor uregjerleg språket er, at det i meiningsinnhald nær sagt eigenhendig kan flytte seg langt bort frå intensjonen forfatternen opprinneleg hadde med formuleringane sine. Gjennom den permanente parabasen ironi, kan brotet i teksten altså skje *kontinuerleg*, utan å ende i forsoning. De Man brukar ordet *asymptote*, ein matematisk term for ei rett line som ein funksjon nærmar seg utan nokon gong å falle saman med, ein fråstand som minkar, men likevel er på veg mot uendeleg: Motsetnadene får verke i lag. Dei andre tropane representerer kanskje òg ei bortvending, men òg ein viss narrativ koherens. Det er denne systematikken ironien som “tropenes trope” skakar fundamentalt.

Når Schlegel held ironien så høgt, seier det òg mykje om kunstsynet hans, som på mange vis fell saman med ein langt seinare storleik som Adornos, og med Linneberg sitt: Opphavet til all poesi, siterer de Man Schlegel på, er “å oppheve den rasjonelle tenknings forestillinger og lover og igjen hensette oss i fantasiens vakre forvirring, i menneskenaturens opprinnelige kaos [som best dekkes av namnet “mytologi”].” (de Man 2001:383) De Man spesifiserer at “[d]ette kaoset er ikke det den tradisjonelle tolkningen har ansett som en form for skjønn – irrasjonell, men skjønn – symmetri, men det er med Schlegels egne ord ‘det forkjærte, det forrykte og det enfoldige eller dumme.’” Når Linneberg skriv om norsk “creative criticism” som alt på 1800-talet føregrip eit postmoderne kunstsyn av i dag, vakar alltid det schlegelske kunst- og kritikksynet like under overflata.

Ironien representerer ikkje-identiteten ikkje berre ved å undergrava tekstleg meaning, men ved å negere det talande subjektet: Ironi er dekonstruksjon av subjektautentisiteten, og såleis ein karnevalistisk reiskap. Det å skrive ironisk er å seia noko ein ikkje meiner, altså å ta på seg ei maske og nytte høvet det gjev til å spela ei anna rolle enn ein normalt gjer. Samstundes ser vi, hjå Vinje og Linneberg, korleis ironien mogleggjer den latterleggjeringa, reduksjonen av det høge og pretensiøse, som har vore så sentral i karnevalstradisjonen. Denne satiriske leiken strekkjer seg langt attende i historia, og gjennomsyrrar òg verk som ikkje tradisjonelt har vorte lesne som ironiske: “Noen av de mest beregnende kunstnerne fra fortiden mistenker jeg for å drive ironi med sine mest trofaste tilbedere og tilhengere,” skriv Schlegel. “Shakespeare har så uendelig mange dybder, luner og hensikter; skulle han så ikke kunne ha til hensikt å skjule listige snarer for ettertidens mest åndfulle kunstnere i sine verk for å narre dem, slik at de, før de får tenkt seg om, vil måtte tro at de selv er omtrent på linje

med Shakespeare?” (Schlegel 2001:325-326)

Dette blir for Linneberg ein grunn til å gjenlesa dekonstruktivt litteratur som historia har tilskrive finitte meiningar. Men kva viktigare er for oss: Så fremt ein som Linneberg ikkje skil strengt mellom kunst og kritikk, kan ein hevde at han i litteraturkritikken sin ofte legg for dagen ein spøkefull trass ikkje ulik den Schlegel tilskriv Shakespeare. Nokon stor skare av epigonar har vel ikkje Linneberg, men i dei mest spesielle og mest interessante tekstane sine har han denne løyndomsfulle fasaden mot det lesande publikummet, ein diskurs som ikkje vil gje lesarane lette løysingar, men snarare utfordringar, og som heller ikkje vil la objektteksten gå på “billegsal” – kunsten er for viktig til dét. Denne uviljen mot det overformidlande pregar kritikksynet hans, serleg i den forstand at han ofte avstår frå å felle dommar: Han vil ikkje tillegge verka for mykje definert meining, mellom anna fordi historia og ironien uansett kan forrykkje slike forståingar, langt bortom det opphavsmannen intenderte: Ikkje eingong det mest berrsynte og lettforståelege er verna mot forvirringa som ironien, med tida og eit skiftande publikum til hjelp, kan tenkjast å avføde. Ironien *kan* brukast sarkastisk, men fyrst og fremst er den ikkje-identitet og tvisyn, ein diskurs. Schlegel siterer seg sjølv: “Et klassisk skrift må ikke kunne forståes fullt ut. Men de som er dannet og danner seg videre, må alltid være beredt til å lære stadig mer av det.” (Schlegel 2001:327) Altså må ein vera open i møte med verket, fordi det i seg sjølv er ope jamvel om det for lengst er slutført. Det paradoksale ironiske språket blir – ideelt sett – eit medium for denne prosessuelle forståinga. Korleis denne rørsla kan arte seg hjå Linneberg, skal vi sjå døme på i ei ironisk melding av ei ironisk bok.

5.3. “En roman han gikk ut fra var ironisk”: Linneberg om Hellesnes’ *Den postmoderne anstalten*

Linnebergs melding av Jon Hellesnes’ roman *Den postmoderne anstalten* stod på trykk i *Vinduet* 4/86. Då Hellesnes gav ut boka, hadde han allereie publisert fleire essays og fagbøker av forskjellig slag, og hadde i eitt år vore tilsett som professor i filosofi ved Universitetet i Tromsø. Han debuterte som romanforfattar i 1982, med *Carolus, klovnen*, der lesarane møter Karl Hausa i 1950-talets Tyskland. *Den postmoderne anstalten* er Hellesnes’ andre skjønnlitterære verk, har same hovudperson som det fyrste, og går inn i si tids intellektuelle debatt, forma som det ein best kan kalle ein lærd satirisk spenningsroman. Hausa er i lag med andre intellektuelle på eit sumarkurs ved institusjonen *Fouchés akademi* i Vosges i Frankrike. Det viser seg tidleg at kursdeltakarane, endå om dei kom dit frivillig, no er fangar på staden,

attom eit godt vakta piggrådgerde. Men det er berre Hausa som bryr seg om det; dei andre er ikkje misnøgde med å vera der, og heller ikkje med den stendige postmodernistiske propagandaen frå leiaren Fouché og disipline hans. Hausa har mange slags opplevingar på anstalten, både av erotisk og psykedelisk art, i tillegg til ei rekkje filosofiske diskusjonar med Fouché og andre. Han er alltid i opposisjon mot dei som ukritisk går god for Fouché sin dogmatiske postmodernisme. Lykkelegvis greier han til slutt å flykte, i noko såpass dramatisk som ein luftballong.

Sjølve fabelen i romanen kan synast noko platt, men den blir halden i ein spøkefull tone, og mange av hendingane er direkte absurde. I tillegg er historia, ikkje ulikt mange av Linnebergs tekstar, spekka med meir eller mindre løynde allusjonar. Nokre av dei tydelegaste finn vi i namna, som at *Fouché* minnar om Foucault (eit inntrykk karakterteikninga òg gjev), samstundes som det var namnet på ein politiminister under Napoleon. Har ein gode kunnskapar, eller leitar ein lenge nok, finn ein mange slike referansar i denne romanen.

Overskrifta på bokmeldinga gjev signal om ein komplisert tekst: “Fra Voss til Vosges tur-retur = post-isme uten et pre?” Det gjev meining om ein veit at Vosges på fransk blir uttala tilnærma likt det norske Voss, som er heimstaden til Hellesnes. Han – eller han i eigenskap av romanhelten – har altså ikkje kome langt unna utgangspunktet; det ser ut som at Linneberg held prosjektet hans for fåfengd. Men i tillegg stiller altså overskrifta eit spørsmål: Er postmodernismen berre eit samtidig fenomen, ein modernismens etterbyrd, noko dei karikerte postmoderne åndsmoteløvene i romanen synest å indikere? Vi veit allereie at Linneberg ser annleis på det, at han føyer det postmoderne inn i eit langt historisk perspektiv. Denne skilnaden mellom litteraturkritikaren og romanforfattaren i sjølve grunnsynet på det postmoderne, er det forholdsvis klåre utgangspunktet for denne ironiske meldinga. Men det er ikkje så enkelt at ein kan snu dei orda som står her på hovudet, og rekne med å oppdage eit eintydig svar på spørsmålet stilt i tittelen på bokmeldinga.

Teksten er drygt ei *Vinduet*-side lang, med lita skrift, utan andre bilete enn ein miniatyr av romanframsida. Etter overskrifta og mansjetten finn vi her òg ein epigraf, eller eit “ledemotiv” som Linneberg i dette tilfellet kallar det: Det er det før nemnde Adorno-sitatet: “Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt (...), sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist.” Dette er like viktig for Linneberg som det var for Adorno; det er ei oppsummering av synet deira på litteraturkritikken, som liknar det vi finn hjå Schlegel: Før den kan utseia noko som helst om objektteksten, må litteraturkritikken tilpasse seg verkets eigen logikk, og unngå å generalisere ved å påtvinge kunsten omgrep. Slik kan litteraturkritikken bli ei kunstform i seg sjølv; den har ikkje råd til å stå på for stor

fråstand frå litteraturen. Samstundes er dette eit fyrste spark til Hellesnes, som Linneberg nettopp skuldar for å ha overforenkla og feiltolka ved å redusere postmoderne forskning og litteratur til ein overflatisk trend.

Teksten er inndelt i fem avdelingar. Den fyrste bolken er den mest kryptiske; den byrjar slik: “Men slik kunne jeg begynne. *Jeg* er fangen. Jeg sitter i tårnet. Jeg får ikke fortelle hva jeg ser.” (Linneberg 1986a:64) Dette “jeg” er ein parallell til fangen i Hellesnes’ bok, Karl Hausa. Samstundes ligg det eit ordspel i det, fordi teksten ikkje er underteikna Linneberg, men pseudonymet *Arnold Negnaf*. Som “Kritikkens narrekappe” avslører, spelar dette på Ronald Fangen, ein kristen forfattar og essayist: *Arnold* er eit anagram av Ronald, og *Negnaf* Fangen baklengs. Framhaldet:

Tårnet er hvitt. Et A4 ark projisert ut i rommet. Tårnet har fire vegger. 4A4. Det har redaktøren bestemt. Men vi liker gutten. ‘Kjære Jon!’ sier vi – med nesten like raffinerte ordspill som i den nye boka til Jon Hellesen, når han f.eks. beskriver filosofen Michel Foucault og kaller ham Fouché. For han liker å kalle, Hellesen. Å sette navn på ting. Å la noe representere noe. For å se om det holder. Overfor dem som sier at representasjonslære om tegn og betydning ikke holder. Og han veit nok hva han snakker om, Helleset. Det sier han iallfall til meg, vår nye fangevokter, Jan Helle, en dynamisk mann, født i 1946, høy panne, halvlangt hår, store briller og skarpt blikk.

Men jeg er fangen. Jeg sitter i tårnet. Jeg er fengsla av ei bok. Jeg får ikke fortelle hva jeg ser. (Linneberg 1986a:64)

Ein anar allereie ironien. Det blir insinuert at Hellesnes, gjennom å taka sine på det postmoderne, er oppteken av å prove at “representasjonslære om tegn og betydning”, altså ein nesten idealistisk idé om einskap mellom signifikant og signifikat, faktisk held. Det veit vi at den poststrukturalistisk orienterte Linneberg, med det ikkje-identiske som eit mantra for heile prosjektet sitt, ikkje er samd i. Karnevalismen undergrev den innbilte einskapen i subjektet, den ikler andleta masker, men dei billege namneomskrivningane til Hellesnes er for lite raffinerte til å fungere såleis. For å understreke poenget nyttar han stendig nye, ukorrekte namn på Hellesnes, men endringane er ikkje større enn at ein alltid ser kven det dreier seg om. Linneberg insinuerer at den Hellesnes som i romanen gjer postmodernismen til fangevaktar for folk som helst vil unnsleppe han, har vorte noko av ein fangevaktar sjølv.

Effektbruken i det fyrste sitatet er likevel moderat samanlikna med den som ventar oss i neste avdeling:

Vi dirrer av spenning idet hovedpersonen i boken plutselig oppdager at han er holdt fanget på det store mystiske godset. [...] Og for en fart Helledriv skaper, der han tar oss med på sine dristige fluktforsøk fra filosofenes natt og tåke! Nei, vi røper ikke mer av handlingen. Bare så mye: slutten er virkelig et kapittel for seg selv! En både ironisk og gripende avsløring av postmodernistenes villfarelser. Leve friheten! Friheten leve! Død over døden! Roper vi og unnslipper til *Klassekampens* gledeshyl den postindustrielle

tidsalder i en premoderne luftballong. (Linneberg 1986a:64)

Fordi han går til åtak på to frontar samstundes, maksimerer Linneberg ironien i dette avsnittet. Ikkje berre er det ein harselas med *Den postmoderne anstalten* som spenningsroman, det er også eit spark til den tabloide litteraturkritikken han held for dominerande i dag, ein kritikk han meiner feller lettbeinte dommar ved å ause frå eit smalt spekter av billege klisjear. Han imiterer og stiliserer det han vil vi skal oppfatte som andre kritikarar sin diskurs. Ein treng ikkje vera veldig var for å oppdage dette; dei ufullstendige setningane og dei overdrivne utropsteikna er i seg sjølve signal om at det ikkje er “den eigentlege” Linneberg som talar, men derimot ein som tek på seg maska til “dei andre” kritikarane, dei som *ikkje* fylgjer verkets indre rørsle og som difor feller banale dommar – dei han opponerer mot.

Han provar så det retoriske sjølvmedvitet sitt, når han i tredje avdeling gjer dét som liknar ei heilomvending. Han ser at den spissa ironien ikkje kan halde fram utan å bli for einssidig og påståeleg. Han kan nesten verke positiv til romanen:

Men slik kunne jeg ikke fortsette. Jeg er fangen, som sitter i boka og sier: *Den postmoderne anstalten* er ikke bare et bilde på det fengslende og tvingende i postmodernismens tanker. *Den postmoderne anstalten* er heller ikke bare ei latterliggjøring av en ny ‘åndsmote’. *Den postmoderne anstalten* er en filosofisk kritikk av ‘*det postmoderne*’. *Den postmoderne anstalten* er altså ei bok som – på postmodernistisk vis – spiller ulike genrens språkspill. (Linneberg 1986a:65)

Dette er eit vanskeleg avsnitt. Det høyrest i seg sjølv tilforlateleg ut, samstundes som det er ein måte å skrive på som like lite som førre sitat, rimar med Linneberg sin eigenart som kritikal: Den insisterande tonen, dei hyppige gjentakningane av romanen sitt namn og dei konstaterande setningane som knappast inviterer til diskusjon, står på mange vis i skarp kontrast til den opne kritikken han vanlegvis skriv. Sjølv om språkbruken her verkar seriøs og velovervegen, vil ein lesar som kjenner Linneberg sin stil, kunne ane at også dette er ironi, og bli forvirra: Meinte ikkje kritikaren det han nettopp, i openbert ironiske ordelag, eigentleg hevda? Er så dette nye avsnittet det ærlege, viser dét kva han i røynda meiner? Teksten balanserer på ein ironisk knivsegg: Det *er* kvalitetar ved romanen, men det er ikkje gjeve at dei er tiltenkte frå Hellesnes si side.

Deretter skjer det merkelege at jeg-personen hevdar å ha hatt telefonisk kontakt med *Arnold Negnaf*, det namnet som teksten står signert med. Men førebels får han vera i tredjeperson, utan at det blir spesifisert kven det “jag” som enno talar, er meint å vera.

Kritikeren Arnold Negnaf fortalte over telefonen at han mente boka til hovedpersonen, vossingen Karl Hausa, på sitt mest essayistiske var en svært god roman. Mulig det,

svarte jeg, men kan et godt essay være en god roman? Jeg tok en telefon til Jean-François Lyotard. Det er Leo Løvetann som ringer, sa jeg, og Lyotard svarte at boka til Karl zu Hause burde vært skrivi på fransk og engelsk og utgitt på tysk av Suhrkamp forlag i Bratislava, der den straks ville blitt utsolgt. [...] På enkelte punkter kaster von Hause lys inn i det mørket jeg sjøl havna i etter å ha skrivi *La Condition Postmoderne* i 1979. Jeg er jo tross alt en liberaler! Jeg har aldri støtta terrorismen! Og det er ikke min skyld! at kunnskapen – og både kunsten og vitenskapen – ikke lenger kan legitimere seg gjennom ‘*de store fortellingene*’ [...]. (Linneberg 1986a:65)

Dette manierte avsnittet syner oss litt av maskespelet i objektteksten. Linneberg vrid og overdriv, og skapar fiksjon like narraktig som den vi finn i romanen. Lyotard var i live den gongen teksten vart skriven, men det var neppe berre å ta ein telefon til han likevel. *Leo Løvetann* spelar som nemnd på Leo Löwenthal. Suhrkamp Verlag var eit forlag mange innan Frankfurtar-skulen gav ut skrifter på, og det er vel ikkje sikkert at Hellesnes sin underhaldningsroman så lett ville passert gjennom nålauga der. Det er med andre ord mykje løgn her, og nettopp sanningsomgrepet vil gjerne vera stridens eple, i usemja mellom to motpolar i synet på postmoderne filosofi.

Den staden der Linneberg går nærast objektteksten, er eit avsnitt der Hellesnes får synet sitt på det postmoderne karakterisert gjennom omtale av romanfiguren Hausa:

Takk skal du ha, gutt! skyter Heller-rød inn her, for du veit vi kan ikke oppheve skillet mellom hva som er rett og hva som er galt, hva som er sant og hva som er usant! Pinadø, nei! Vi kan heller ikke avgjøre det ut fra universelt gyldige regler for hva det er. Vi må alltid avgjøre det i forhold til den konkrete situasjonen vi befinner oss i her og nå, og da gjør vi det med krav på at avgjørelsene våre *skulle kunne ha* universell gyldighet, hvilket er noe annet. Vi kunne også si det sånn: Vi *forutsetter* gyldige etiske normer for våre (fornuftige) handlinger. I det enkelte konkrete tilfellet vil vi også kunne avgjøre om noe er usant eller urett – sjølv om vi ikke uten videre kan si at vi veit hva som til enhver tid vil være sant og rett.

Slik talte ikke Zarathustra. Men slik taler Karlahausa. Han har sikkert lest Richard Rortys kritikk av både Lyotard og Habermas og vel så det.

En jævla mannsjåvist! Maktmennenske i kjønnsrollespørsmål! Det er hva Kallemann Helvete er, der han overhauser alle damene i boka si! ville Olga Myrberget skyte inn her, om hu hadde fått lov til å anmelde boka. (Linneberg 1986a:65)

Olga Myrberget hugsar vi frå meldinga av Øyvind Bergs *Et foranskutt lyn*. Det avsnittet ho figurerer i her kan verke som ein digresjon, men indikerer noko som i ei meir tradisjonell bokmelding fort ville vorte nemnd i reine ordelag, at “helten” i Hellesnes’ roman ikkje framstår som spesielt sympatisk eller seriøs, han synest snarare overflatisk, til dels fordi *framstillinga* av han er ein smule overflatisk. Men kan hende er det passende at ein roman så humoristisk i tonen, ikkje byd på meir overtydande karakterskildringar enn dei vi finn hjå Hellesnes. Som lesar kan ein lure på når denne meldinga skal ta tak i slike kvalitetsmessige

moment ved objektteksten, men ein må vente forgjevast. Den fjerde og siste avdelinga er kort nok til å siterast *in extenso*.

Men slik kan det ikke fortsette: Hva med terroristhølet Loch, livssynsmenasjeriet, sammenhengen mellom terrorisme, fascisme, nyreligiøsitet og hele røret, middelalderfilosofen Agrippa von Nettesheim, representasjonsteoriene, turen til dødsriket gjennom badekarsluket, frokosten med Fouché og alt det andre boka handler om! roper Leo Løvetann.

Og postmodernismen er åpen. Men veggene er hvite, jeg sitter i tårnet mellom 4A4, jeg er

ARNOLD NEGNAF (Linneberg 1986a:65)

Slik sluttar teksten, med namnet *Arnold Negnaf* på signaturplassen, innfelt av to vassrette liner. Denne siste luten liknar ei orsaking av alt det Linneberg har skrive – og late vera å skrive – i teksten. Ganske riktig er mykje utelate i meldinga som tek mykje plass i romanen. Fyrst i nest siste avsnitt listar han opp nokre fleire stikkord frå romanplottet, og han er ironisk også då: Han har nedprioritert dei nemnde momenta fordi han ser dei som uviktige, som dårleg litteratur. Meldinga har snarare konsentrert seg om overordna diskusjonar – som går utover objektteksten sitt eige univers. Er han derimot fundamentalt positiv til eit verk, noko vi får sjå døme på i meldingane av Pål Gerhard Olsens *Svart, svart – og et tynt lag hvitt* og Tor Ulvens *Gravgaver*, vil dialogen med verket vera tettare; då syner han objektteksten ærlegare fram, gjennom parafrasar, sitat og samanskrivingar. I meldinga av *Den postmoderne anstalten* er det derimot *basale* problem som må takast tak i, forfeila premissar, og dét krev ei breiare tilnærming.

Det vil så visst vera feil å kalle *Den postmoderne anstalten* ein spenningsroman, for plottet er for absurd og språkføringa for munter til at verket blir spennande. Det å tvinge vanskelege postmoderne problemstillingar inn i eit format som normalt høyrer underhaldningsindustrien til, er eit påfunn som Hellesnes gjer det tydeleg at ikkje skal takast heilt alvorleg. Linneberg nemner sjangerleiken, men spesifiserer ikkje korleis kombinasjonen av form og motiv blir ein parodi både på spenningsromanen og på filosofisk litteraturvitskapleg diskurs, at det klisjéprega, openbert “dårlege” ved romanen kan vera *tilsikta*.¹² Han prøver likevel å *vise* at det er slik, gjennom å vidareføre den viltre diskursen frå romanen i si eiga melding. Men det trengst ei veldig varnæm lesing for å oppdage alt dette:

¹² Underteikna har gjort seg seg den refleksjonen at Linneberg og Hjorths bokprosjekt *Ubehaget i kulturen*, i grunnen minner om *Den postmoderne anstalten*: Båe bøkene er forsøk frå meritterte litteratar på å seia noko om åndslivet i samtida i ei lett og humoristisk form, og båe nærmar dei seg kanskje det i overkant flåsete, for ingen av verka har oppnådd nokon serleg status i ettertida. *Ubehaget i kulturen*, som tek utgangspunkt i eit universitetsmiljø, vart slakta av kritikarane og karakterisert som mislykka humor, som platt og eindimensjonal. Yngvar Ustvedt i Dagbladet gav til dømes terningkast éin.

Det er lett å oppfatte denne bokmeldinga som utelukkande negativ, men dét er den ikkje.

I “Kritikkens narrekappe”, i underkapitlet “Fra en postmoderne tullings innbilske dagbok”, viser Linneberg til denne meldinga og til den negative reaksjonen han fekk frå romanforfattaren, ikkje berre på sjølve teksten, men på det at han skreiv under pseudonym.

Muligens hadde han gått etymologisk til verks (jfr. Arnold: gml. dansk for Arild), og når sant skal sies, var det undertegnede som hadde forsøkt seg med en ironisk omtale av en roman han gikk ut fra var ironisk, skrivi av en forfatter som forsto ironi. Men som ikke engang forsto sin egen: filosofen var til og med personlig fornærma over Negnafs forvrengning av hans ærverdige navn. (Linneberg 1994c:106)

“[E]n ironisk omtale av en roman han gikk ut fra var ironisk” kan ein òg kalle Vinjes omtale av Bjørnsons bondeforteljingar, men truleg er Linneberg ironisk også når han skriv dette, for det verkar på meldinga som at han nettopp *ikkje* har oppfatta *Den postmoderne anstalten* som tilstrekkeleg ironisk – eller sjølvironisk. Men kanskje tek han feil, kanskje blir han sjølv narra av Hellesnes’ ironi, til å la seg provosere? Om romanen som humor skriv Linneberg lite. Det tematiske i romanen må ein naturlegvis ta for det det er, men forma er i sitt vesen så useriøs at ho liknar ein spøk. Er Linneberg ved sin fulle kritkarrett til å ta så lett på éi side ved verket, for heller å aksentuere ei anna? Kanskje, men det kan innvendast at det sterke engasjementet hans *mot* romanens tendens, *for* det postmoderne, forblindar han litt i denne bokmeldinga. *Den postmoderne anstalten*, og Linnebergs melding, illustrerer såleis både kor effektiv og kor forvirrande ironi kan vera. Linneberg nektar ikkje for at mykje i Hellesnes’ roman er meint ironisk. Men om det er *vellykka* som ironi eller ikkje, kjem heilt an på ein usikker faktor, nemleg kor langt inn i teksten ein les ironien. Linneberg synest å ha lese Hellesnes’ ironi berre som det tropen ironi primært er, ein eintydig negasjon av det sagte. Men i iveren etter å gå i rette med dei argumenta han utleier av denne ironien, nemner han ikkje at Hellesnes jo kan ha gjort det Linneberg sjølv gjer, utvida ironien til *system*, til permanent parabase, ei rørsle i heile teksten. For *Den postmoderne anstalten* er, om ein les han med medvit om potencialet ironien har, meir enn eit åtak på eit innbilt postmoderne “paradigme”; det er ein satire over all stivbeint polarisering på det litterære feltet, og ein litteraturvitskap segmentert av det som meir enn ulike skular og metodar, er stendig skiftande *motar*.

Meldinga er på si side eit glimrande døme på ein asymptote, slik vi såg Paul de Man nytte omgrepet: Linene spring aldri saman, vi finn ingen forsonande konklusjon til slutt. Lesinga er dekonstruktiv: Linneberg går i rette med det han tolkar som Hellesnes’ primære *idé* (som Linneberg nok har andre kjelder til enn berre denne meldinga), men han er ikkje ein-sidedig negativ til objektteksten. Han vil snarare framheva at det gode ved han ikkje

naudsynlegvis finst på grunn av, men snarare *trass i* Hellesnes sine intensjonar. Den indre rørsle i teksten stoggar ikkje der forfattaren vil ho skal stogge, ho held fram og fram og blir eit arbeidsområde for litteraturkritikken, som gjennom denne dialogen med verket sjølv nærmar seg kunsten. Dekonstruksjonen vil avsløre djupstrukturar og er difor var for og veik for ironi, og tek større omsyn til verket enn til forfattaren og tanken han eller ho kan ha hatt med det.

Altså slår Linneberg med denne meldinga, og Hellesnes med romanen, meir eller mindre tilsikta fleire slag for den karnevalistiske ironien og prinsippet ikkje-identitet: Vi har sett ei melding som ikkje vil seia beint ut kva ho meiner, om ein roman som heller ikkje vil røpe seg. Ikkje di mindre brukar Linneberg ironien til å fasthalde, iallfall på yta, det som har vorte eit av prinsippa hans, at heilt eintydige dommar oftast er dårlege dommar, i jussen som i litteraturkritikken. Difor nektar meldinga å koma med bastante fråsegner, men ho nyttar evna ironien har, til å seia mykje utan faktisk å seia det. Det finst ein kritikk av Hellesnes sitt *prosjekt* her, men anten Linneberg har forstått det rett eller ikkje, er meldinga interessant fordi ho røper så mykje om hans eige prosjekt. Meir enn ein tekst om ein tekst, er denne meldinga eit innlegg i den store debatten om det postmoderne, og om kva litteraturkritikk er og bør vera.

6. Dialogisk kritikk – med “a light overtone of parody”

6.1. Dialog som vidaredikting

Med opne, men endå nærsøkne meldingar som den av *Et foranskutt lyn* og av *Den postmoderne anstalten* friskt i minne, kan ein med ein viss rett generalisere og kalle heile Linnebergs litteraturkritiske produksjon dialogisk; tekstane er samtaler med verka. Det er ikkje vanskeleg å førestille seg at dialog er viktig i litteraturkritikken, som jo er tekstar om anna tekst, og som såleis kviler fullt og heilt på “den andre”. Ikkje di mindre kan det dialogiske synast å vera eit vagt og etter kvart noko utvatna omgrep. Vi skal i dette kapitlet spesifisere korleis det dialogiske i reindyrka form kan arte seg i litteraturkritikken til Linneberg, og også kva vanskar ei slik form medfører.

Det Michael Riffaterre i “Litteraturkritikkens diskurs” skriv om som allmenne trekk ved litteraturkritikken, liknar det dialogiske prinsippet slik det manifesterer seg hjå Linneberg:

Det er derfor min antagelse, at kritikkens diskurs er grundleggende parafrastisk. Når man som kritiker beskriver og fortolker sitt objekt, når man evaluerer objektets æstetiske verdi, da approprierer og utvikler man de former, man således kommenterer. Sprogbrugen i kritikken kan være en anden, men som hovedregel gælder en semantisk lighed. (Riffaterre 1994:97)¹³

Appropriasjon er nøkkelordet her; det er inkorporeringa av “den andre”, i dette tilfellet objektteksten, i kritikkteksten. Såleis kan ein overkoma barrieren mellom kunst og kritikk, og dialogen mellom dei to blir til føremon for båe. Når Friedrich Schlegel som Jena-romantikkens kanskje fremste litteraturkritikar skreiv i *Athenäum*, var tekstane hans gjerne forma som forlengingar av den litterære objektteksten: “For Schlegel var litteraturkritikken et forsøk over det litterære verket som skulle bringe teksten til større bevissthet om seg selv,” skriv Læg Reid og Skorgen i innleiinga til *Hermeneutisk lesebok* (2001:28). Dei bokmeldingane vi snart skal sjå på, diktar på schlegelsk vis vidare på objekttekstane sine. Også i desse tilfella tek referansar og parafrasar mange retningar, og dialogen involverer fleire partar enn berre objektteksten – teoretiske verk og kritikkhistoriske førelegg inngår òg – slik at tekstane blir polyfoniske.

Ved fyrste augekast kan eit kritikksyn som Schlegels synast vanskeleg foreinleg med den tilsynelatande slaviske bokstavtruskapen Adorno talar for. Men også Adorno kritiserte

¹³ Riffaterre hevdar i denne teksten mykje som Linneberg er samd i. “[M]an forventer af kritikerens en påvisning af, hvad der gælder som sandt for objektteksten. Kritikerens tager derfor sin tilflugt i begreber som sandsynlighed (*versimilitude*), realisme og eksemplaritet,” skriv han til dømes (1994:104). Skilnaden er at Riffaterre nøyer seg med å påvise og kommentere dette; Linneberg ytrar altså derimot, ved fleire høve, sterk misnøye med kritikk som har slike totalitetspretensjonar.

“forbodet mot å meine meir enn det som var meint der og då” (Adorno 1992a:72), utlagt til dømes når han skriv om Kafka: “Det er ikkje kunstnaren gitt å forstå sitt eige verk, og det er all grunn til å tvile på om Kafka gjorde det.” (Adorno 1992b:28) Slik sett er den vidaredikande forma for litteraturkritikk trufast mot studieobjekta sine: Ho syslar ikkje med noko irrelevant, noko utanfor saka, ho er solidarisk med verket sjølv om ho går utover det, fordi ho trass alt opererer på premissar nedfelte i det. Til liks med Schlegel såg ikkje Adorno på kunst og kunstkritikk som åtskilte felt; dei glid over i kvarandre.

Fordi vi konsentrerte oss om ironi då vi undersøkte meldinga av *Den postmoderne anstalten*, nedtona vi vidarediktinga, som vel å merkje er viktig der òg: Meldinga viste korleis litteraturkritikken meir enn ein dom kan vera, eller iallfall ha ambisjon om å vera, eit slikt veritabelt “framhald” av verket. Om dette i og for seg ligg oppe i dagen, er det likevel ei form som er interessant å studere, fordi ho er så vanskeleg å lykkast med: Sjølv om kritikaren prinsipielt er sympatisk innstilt andsynes litteraturen, og har som ambisjon å lesa “med” verka og ikkje mistenksamt imot dei, er det no ein gong kritikaren sin lodd å gjera kvalitetsvurderingar. Fylgjeleg vil den dialogiske forma byde på ei utfordring når ein møter eit verk ein har sterke kvalitetsmessige innvendingar mot; det vera seg mot formale aspekt eller den “bodskapen” som blir formidla. “[A]fter all,” skriv Bakhtin, “one need only emphasize ever so slightly the conventionality in stylized discourse for it to take on a light overtone of parody or irony, a sense that the words have ‘conditions attached to them’ [...]” (Bakhtin 1981:64). Ein kan vel ikkje dikte vidare på noko ein held for litterært veikt, utan nettopp å bli parodisk og ironisk, og såleis tangere agitasjonen, den kategorisk *domfellande* harselasen?

Retten til å fremje visse påstandar må kritikaren rimelegvis ha, fordi litteraturkritikken jo i sitt vesen er polemikk, er *motskrift*, som – anten ein opererer innan avisenes smale eller Linnebergs breiare kritikkomgrep – bør kunne tole iallfall eit islett av offensiv, autoritativ sjølvtilit. Utover det er det vel ikkje naudsynt å polarisere analysar av litteraturkritikken, og kategorisere meldingar som *anten* positive eller negative? Samstundes må ei kritisk lesing av litteraturkritikk naudsynlegvis inkludere eit skråblikk på litteraturkritikaren på dei punkta der han eller ho lettast hamnar på tynn is: i tilhøvet mellom liv og lære, så å seia, mellom dét vedkomande forkynner som ideal og i praksis faktisk gjer. Dei to meldingane vi i dette kapitlet skal sjå på, av høvesvis Pål Gerhard Olsen og F.P. Jac, vil kaste lys over problematikken. Men fordi båe meldingane handlar om utprega “eg-litteratur”, og litteraturkritikken som sådan er sterkt deteminert av den subektive erkjenninga hjå skribenten, skal vi som eit lite apropos studere ein tekst som er eit viktig teoretisk førelegg for Linneberg.

6.2. Til openlyst forsvar for eg-forma: Obstfelder, Brandes og Linneberg

Fleire gonger, både i “Forsvar biografien!” som vi i siste kapittel skal sjå på, i artikkelen “Bjelke spjelker bjelke” om den danske forfattaren Henrik Bjelke, og ikkje minst når han melder Pål Gerhard Olsens *Svart, svart – og et tynt lag hvitt*, viser Linneberg til Sigbjørns Obstfelders essay “Jeg-formen i litteraturen” frå år 1900. Såleis dreg han ei line frå seg sjølv til den oppriktig hypersensitive Obstfelder. Likskapen er i hovudsak at dei båe skriv i eg-form, og også den jamføringa verkar noko søkt, når Obstfelder skriv sentimental lyrikk og lyrisk prosa, Linneberg teoritung og sjølvironisk litteraturkritikk. Men Linneberg gjer jamføringa på prinsipielt grunnlag: Hovudpoenget hjå Obstfelder er at eg-forma, som typisk blir karakterisert som personleg, i røynda er den mest objektive litterære forma, fordi eit tekstleg subjekt uansett ikkje er identisk med det skrivande subjektet.

Obstfelders essay er eit tilsvar til ein Hamsun-kritikk skriven av kritikaren Edvard Brandes, bror til Georg Brandes: “Han fortæller som noget han kan meddele med uomtvistelig sikkerhed,” skriv Obstfelder, “at Jeg-formen er let, at den letter den skrivende arbeidet i særdeles grad. At Jeg-formen også ligger kunstens strenge linjer fjernt er rigtignok ikke sagt sådan ligeud, men der er sagt, at den har en tendens til det.” (Obstfelder 1993:241) Obstfelder presiserer at han vegrar seg for å forsvara kunst som i så stor grad liknar hans eigen, men han føler seg treft av Brandes’ åtak på Hamsun, og meiner det er på tide å ta til motmæle mot denne tendensiøse kritikken. For det stemmer ikkje at eg-forma er lett, tvert imot: “[...] det forekommer mig, at Jeg-formen er usigelig vanskelig. Netop fordi det er så vanskelig at fange i ordet de linjer, de strenge eller milde linjer, synet havde, netop fordi Jeg-formen spiller med alle nyancer. Men nyancerne kommer jo ikke frem uden i skygge af linjerne.” (ibid.:242) Det er i tråd med Georg Brandes’ program, å setja “problema under debatt”, det å ville til livs den litteraturen som er for introvert, meir oppteken av seg sjølv og sitt eige subjekt enn av samfunnsstrukturane. “Dr. Edv. Brandes siger en sætning, der synes mig en mand af *hans* sans uværdig. Det er et slags ordspil: Gid denne Jeg-form ikke var, gid mennesker kunne holde deres *Jeg* udenfor deres bøger!” (ibid.)

Linneberg gjev ved fleire høve tilslutning til Obstfelder sitt verbale åtak, som i røynda rettar seg mot heile prosjektet til Brandes-brørne. Adorno og Frankfurter-skulen var òg kritikarar av realismen; dei delte ikkje Lukács’ tru på realistisk kunst som ein syntese av individuelle røynsler og historiske strøymingar til ein effektiv opposisjonell reiskap. Haldninga er noko den same hjå postmoderne forfattarar som prioriterer metarefleksjon

framfor politisk agitasjon; ein kan sitere Erik Skyum-Nilsen, som i nemnde intervju med Linneberg parafraserer Per Højholt om dei såkalla skriftdiktarane: “Realismen er en borgerlig tenkning, fordi den prioriterer produktet over produktiviteten. Skriftdikterne, derimot, tydeliggjør produksjonsprosessen. De viser kunstverket fram som *arbeid*.” (Linneberg 1985e:50)

Det kan altså seiast at historia har gjeve Obstfelder rett: Det er ikkje ei målsetjing i kunsten no lenger, det at forfattaren skal halde seg sjølv og livet sitt utanfor teksten, at produsenten skal vera lausriven frå produktet – snarare tvert imot. Idealet om streng realisme er uansett umogleg å gjennomføre, skriv Obstfelder, for “*han* er oftere et transponeret jeg, et falskt *han*, end jeg’et er forfatterens *jeg*. Der gives ved siden av den dramatiske ingen mer objektivierende form. Mig har den forekommet endnu mere objektivierende.” (Obstfelder 1993:242) Obstfelders essay handlar altså like mykje om kritisk lesing som om skrivning, om å innsjå at det uansett kva synsvinkel og diskurs måtte tyde på, ikkje finst ei forteljande form som samsvarar med røynda; forma kan i beste fall spegle delar av henne. Eg-forma har i det minste den føremonen at ho medgjev affiniteten sin til det skrivande subjektet, slik også Linneberg gjer. Obstfelders essay er med på å legitimere Linnebergs stil: Teksten forklarar kva Linneberg meiner, samstundes som det å ha Obstfelder å stø seg på, gjev autoritet til det han hevdar. At Linneberg, som i mange tilfelle framstår som politisk engasjert og som ein krass samfunnsdebbant, identifiserer seg med den introspektive Obstfelder og implisitt tek fråstand frå Brandes sine krav, seier mykje om kunst- og kritikksynet hans: Samstundes som han i uttrykket kan verke romantisk, innvarslar Obstfelder modernismen, og Linneberg føler nærare slektskap både med romantikken og modernismen enn han gjer med realismen.

Nøkkelseininga blir verande Obstfelders: “[...] *han* er oftere et transponeret jeg, et falskt *han*, end jeg’et er forfatterens *jeg*.” Endå så uærleg han i maskespelet sitt somtid er, er denne ærlegdommen eit prinsipp hjå Linneberg: Altfor mange tekstar freistar å løyne sin eigen skyldskap og gje eit falskt skin av objektivitet og autentisitet, til dømes ved bruk av tredjepersons forteljar. Eg-litteraturen er ærleg jamvel når han reint faktisk er uærleg: Om denne forma somtid prøver å *framstå* som sannferdig, veit vi som lesarar at vi aldri heilt kan stole på eg-røysta, for vi kjenner oss sjølve og veit at langt frå alt vi tenkjer er rasjonelt og sant. Såleis vekkjer eg-forma både engasjement og ein naudsynt kritisk skepsis hjå lesaren, og ho er like riktig for litteraturkritikken som for skjønnlitteraturen og essayet.

6.3. I dialog med debutanten: Linneberg om Olsens *Svart, svart – og et tynt lag hvitt*

Pål Gerhard Olsen debuterte i 1985 med romanen *Svart, svart – og et tynt lag hvitt*. Han har sidan i hovudsak skrivne ungdoms- og kriminalromanar og vore litteraturkritikar. Debutverket, skildra på omslaget som “en kresen, moden og til dels rystende roman”, har ein ikkje uvanleg tematikk, gjenkjenneleg frå ein klassikar som *The Catcher in the Rye* av Salinger: Det dreier seg om ein rotlaus ung mann som ikkje heilt kan finne seg til rette i samfunnet. Han bur ei stund i eit gamalt hus langt ute på landet, før han reiser heim til byen, driv planlaust rundt der ei tid og har fleire flyktige venskaps- og kjærleiksforhold. Men den han eigentleg er på jakt etter, er den store kjærleiken sin, Linn, som har hamna på psykiatrisk institusjon. Handlinga er ikkje veldig omfangsrik, men fortonar seg likevel som spennande fordi neste vesle vending, så lunefull som hovudpersonen er, alltid er umogleg å føresjå. Språket er energisk, rikt på detljar og overraskande bilete, ungdommeleg og fandenivaldsk. Ei relevant samanlikning innan norsk litteratur kan vera Ola Bauer.

Linnebergs melding stod på trykk i *Vinduet* nr. 4/85. Det er ein tekst med ei form som ikkje blir mange debutantar til del. Tittelen, omsvøpsfulle “‘Rapport om Adam’, 1985: Pål Gerhard Olsen og jeg-formen i litteraturen”, viser til debutromanen til den seinare Nobelprisvinnaren Jean-Marie Gustave Le Clézio frå 1963, *Le Procès-Verbal* som på norsk fekk tittelen *Rapport om Adam*, om ein ung mann med amnesi, framand for den absurde og tome verda han lever i – ein relevant allusjon til Olsen. Tittelen på meldinga inneheld endå ein allusjon, til Obsthalders essay “Om jeg-formen i litteraturen”, som Linneberg her får nytta for det det er verd. Epigrafen er Garborg: “Er Tiden syg, må Kunsten synge syge Sange.” Som så ofte hjå Linneberg blir ikkje det såkalla mottoet kommentert spesifikt, men ein kan kjenne att haldninga vidare ut gjennom teksten; sitatet er med på å legitimere Olsens prosjekt.

Etter mansjetten og epigrafen opnar meldinga med orda: “Jeg bør det vel ikke. Men jeg gjør det. Jeg forutsetter at Pål Gerhard Olsen allerede har fått fyldig omtale av aviskritikken som en av de mest lovende debutantene i Norge på lang tid. / Jeg går altså videre.” (Linneberg 1985c:71) Utover dette blir det ikkje gjort til noko poeng i teksten at Olsen er debutant.¹⁴ Linneberg ser det ikkje som si sak å ta fram kriteret og spanskrøyret og

¹⁴ Tilfeldig kom eg over ei anna melding av same verk, skrivne av Tor Edvin Dahl i *Aftenposten* 3. oktober 1985, under tittelen “Desillusjonert ungdom” (også om debutanten Stig Holmer), som er interessant å jamføre med Linneberg si: Dahls melding er noko skulemeisteraktig i den velmeinde, men formanande tonen sin: “Her er spennende formuleringer og en sikker evne til å levendegjøre situasjoner. Men som så ofte når man leser debutbøker, blir man sittende usikker efter lesningen. [...] Dette er begynnelse, tilløp, chanser.” Skilnadene mellom Dahls og Linnebergs meldingar er med andre ord store.

retteleia og formane han; i framhaldet skriv han om Olsens roman med ein vyrdnad vel så stor som den han syner meir veletablerte forfattarar.

I det andre avsnittet viser han til Obstfelder-essayet, dette som eit slags forord til det tekstlege uttrykket han har tenkt å la prege meldinga, som igjen er meint å signalisere kva han finn viktigast i Olsens roman. Det byrjar med ein generell karakteristikkk bygd på Obstfelders argumentasjon.

Svart, svart – og et tynt lag hvitt er ei fortelling i jeg-form. Det er likheten mellom Pål Gerhard Olsen og en del andre samtidsforfattere. I *Svart, svart* kommer nyansene fram i skyggen av linjene. Det er forskjellen. Det er en viktig forskjell, for det er forskjellen mellom den subjektiverende bekjennelse og den objektiverende erkjennelse. ‘Der gives ved siden af den dramatiske ingen mere objektiverende form,’ skreiv Obstfelder. For Pål Gerhard Olsens vedkommende betyr det at han skriver i jeg-form, men tar tida på pulsen; fanger samtida inn i språkets nett. Som en edderkopp. (Linneberg 1985c:71)

Dette slår an ein positiv tone i meldinga, som så langt er lettfatteleg. Men det blir straks meir vidløftig, når Linneberg i neste avsnitt skriv seg sjølv inn i teksten, og gjev henne skjønnlitterært preg ved å vidareutvikle edderkopp-similen: “Men det er ikke Pål Gerhard Olsen som er edderkoppen. For det fins ingen edderkopp. Men jeg fins, og jeg står i teksten, som en edderkopp.” (ibid.:71-72) Frå utgangspunktet hjå Obstfelder er det altså si eiga lesaroppleving Linneberg har teke steget over i. “[T]eksten determinerer i bogstavelig forstand det metasprog, der studerer den,” skriv Riffatterre (1994:98) – og meiner at dette ofte skjer umedvite frå kritikaren si side. Hjå Linneberg er det tvert imot eit svært medvite og gjennomtenkt val; vi ser det i spissa form når han her opnar *in medias res*: Han går rett inn på fyrste side i Olsens roman, som byrjar i ein nedsnøa skog der hovudpersonen er åleine med hunden sin, Hund. Gjennom dette avsnittet formar Linnebergs kritiker-eg ein syntese med subjektet i Olsens eg-roman:

Jeg bør det vel ikke. Men jeg gjør det; jeg forutsetter at dere nå veit hvor jeg befinner meg og hvor jeg vil hen. I begynnelsen av *Svart, svart* befinner vi oss i et tynt lag med hvitt under en svart himmel, der jeg staker rundt et tre uten å komme videre i snøen. Jeg synker i snø, slår rundt meg, knytter neven som en dag bleik som et pønkeransikt: Jeg er langt til skogs, det er kaldt, jeg er aleine, og jeg fryser. (Linneberg 1985c:72)

Identifikasjonen og appropriasjonen blir forsterka idet vi no ser eit sitat direkte frå romanen, skilt ut med blankline og mindre typar, som får støtte av eit sitat frå ein annan tekst av Obstfelder, om nettopp det å gå åleine ikring såleis: “[da] træder livet i sin brogethed os nærmere.” Lesinga av *Svart, svart – og et tynt lag hvitt* har, etter det han sjølv seier, vekt dei same tankane hjå Linneberg, på det brokete livet, og han skriv som om han sjølv, “jeg”, gjer

det hovudpersonen i romanen gjer: “Det tenker jeg på, og jeg forteller det litt etter litt, mens jeg tar turer ned til bygda, drekker med Håkon og går skogstur med Synne, [...]” (ibid.). Det er frimodig parafrastisk; Linneberg spør ikkje om løyve, han tillèt seg å skrive verket og bokmeldinga si i hop.

Denne “jeg” held fram med å vise til dei tri delane i romanen, og forklårar i meir generelle ordelag kvifor “jeg” har gjort det og det med det tekstlege uttrykket, som å kontrastere naturen i fyrste del mot kulturen i andre del. Dette underbyggjer Linneberg, eller “jeg”, med ytterlegare to omfattande sitat, før han òg gjev ein karakteristikk av det spesielle språket i romanen: “Jeg skaper nye metaforer, men dyrker framfor alt den metonymiske assosiasjonen: Jeg sanser verden; i språk med nyanser mellom linjene.” (ibid.) Det siste er igjen ein Obstfelder-parafrase, og også avslutningsvis kjem Linneberg, alias “jeg” i meldinga, alias “jeg” i romanen, inn igjen på refleksjonar à la Obstfelder, som naudsynlegvis òg må gjelde Linnebergs eigen tilsynekomst i Olsens tekst.

Og gradvis står jeg fram gjennom teksten. Ikke som Pål Gerhard Olsen. Og ikke i det som fortelles, for det er – som dere har hørt – et tynt lag hvitt, over svart, svart. Men jeg stiger fram i det hvite, *mot* det svarte, i spenninga mellom dem: i spenninga mellom *det* teksten forteller og ‘måten’ det fortelles på, mellom tekstens ‘historie’ og tekstens *diskurs*. Her står jeg fram i skyggen mellom linjene og sier: jeg er mer enn det dere her får vite, jeg forandrer meg stadig fra ord til ord, og innerst inne, ytterst ute i den kalde naturen (der jeg begynte) er jeg (nesten) ingenting (?) [...]. (Linneberg 1985c:72)

Etterpå fylgjer eit sitat direkte frå romanen. Meldinga er raus med slike, samstundes som Linneberg altså gjev stor plass til seg sjølv og sine eigne interesser. Det gjer han ved å framheva det han finn viktigast i romanen, som er prinsippet frå Obstfelder: Den personlege eg-forma hjå Olsen er like objektiv som andre former, nettopp fordi “jeg er mer enn det dere her får vite, jeg forandrer meg stadig fra ord til ord [...]”. Det blir eit forsvar òg for hans eige sterke nærver i bokmeldinga: Han er ikkje der for å dominere, men for opna teksten og vera så ærleg som det er råd å vera i skrift – tekstar er per definisjon løgnaktige. Det er berre gjennom å vera seg sjølv medviten at ein kan gjera teksten større enn seg sjølv, og Linneberg har rett når han identifiserer sjølvutslettinga som eit tema i Olsens roman, som altså vesentleg spelar på skiljet mellom natur og kultur.

Endå ein sitatpassasje fylgjer, før meldinga ebbar ut når “jeg” hevdar å gjera det same som Olsens hovudperson til slutt gjer, då han langt om lenge dreg i veg for å få oppsøkje Linn, og kanskje lykka.

Dette gir meg bevissthet om det å være et handlende menneske (men ikke som Carl: på

børsen!) Jeg handler ikke ut fra en evig kjerne, men ut fra den jeg er blitt til, når jeg ser meg tilbake, ser meg om og oppdager andre enn meg sjøl i diskotekspeilet. Derfor lar jeg fortellinga slutte med den tredje delen og en ny parallellisme. Her foretar jeg bokas første sosiale medmenneskelige handling. Jeg oppsøker Linn med sol i hjertet. Jeg er tilbake fra isødet i et tynt lag av hvitt Lin(n):

Jeg dør når teksten slutter overlater jeg resten til deg. (Linneberg 1985c:72)

Eg-forma inneber altså ikkje, for Linneberg, at det siste ordet i romanen er slutten på narrativet. Av same grunn kan såkalla biografisk litteratur – som vi i siste kapittel skal sjå Linneberg skrive fyldig om – ikkje med rette gjera krav på autentisitet og status som sanning: Også ei eg-forteljing kan det diktast vidare på, for eg-et er forma av omverda og er ikkje noko utan i dialog med dei andre; det har ingen einerett til si eiga forteljing. Det er akkurat den fridommen Linneberg har nyttiggjort seg i meldinga av denne romanen, som vel å merkje ikkje føregjev å vera biografisk. Her utslettar kritikaren sitt eige eg for heller å bli eitt med objektteksten, med det “jeg” som figurerer der. Linneberg har dikta seg *inn* i romanen snarare enn ut av han: Det er inga ny forteljing han skriv, det er romanforfattaren si forteljing med kritikaren sine ord. Linneberg *spelar* romanens “jeg”, og isceneset samstundes seg sjølv. Han freistar på riktigast mogleg vis å framstille det som går føre seg i objektteksten, og måten Olsen framstiller det på. Det er erklæringa vi alt har sett: Linneberg meiner at det best tilgjengelege forsvaret mot feiltolkingar og litteraturkritiske justismord er å skrive som her, i verkets “indre rørsle”, altså å forlata det einfelt deskriptive til fordel for dialogisk samklang med verket, men utan å gå på akkord med det, og gjera det til ein autoritet. “The death of the author”, heiter det som kjend hjå Barthes: Så snart det er fullført er verket fritt; forfattaren har ikkje lenger nokon råderett over det.

Denne syntesen med verket er altså i sin vare ærlegdom like rettferdig som meir stringent analytiske lesingar som ynskjer å dekode verket symptomalt, med eit avansert omgrepsapparat som gjerne er objektteksten heilt framandt – meiner Linneberg. Kva så med det Bakhtin skreiv, om at overdrivingane berre treng å vera hårfine før eit *parodisk* tilsnitt manifesterer seg? Viss ein med parodi meiner noko negativt, tykkjest ikkje dét skje i meldinga av Pål Gerhard Olsen. Haldninga er så positiv at dialogen blir ein fellesskap, noko tilnærma harmoni. Men i neste bokmelding vi skal sjå på, er vidarediktinga polemisk i ein slik grad at ein kan trekkje den dialogiske karakteren hennar i tvil: Når objektteksten unekteleg ikkje har høve til å *svara*, kor langt kan ein strekkje den kunstnariske fridommen til vidaredikting, før det litterære verket blir tapa av syne?

6.4. Urettførdig parodi? Linneberg om dansk kroppsmodernisme

Den danske lyrikaren Flemming Palle Jacobsen, som opererte under kunstnamnet F.P. Jac, kan likne ein romantikar: Han skriv til dels høgstemt og nær innpå ekstatiske om daglegdagse synsinntrykk, om erotikk og draumar, eg-lyrikk prega av sterke livskjensler og lidenskapeleg kroppsleg nærver. Han lovpriser det barnlege, og skriv om tilhøvet mellom natur og kultur med utgangspunkt i ei regressiv lengsle, mot det førspråklege, mot morslivet. *Sæson tredivetredive sæson* frå 1985 er i så måte typisk, ei diktsamling utan ein einaste tittel, med lange, serielle sansedikt, ordrike og delvis repetitive strofer. Men det manglar ikkje overraskande formuleringar og klåre bilete i denne kontemplative samlinga, som i uttrykket minner om Kjell Erik Vindtorns *I vingenes fotspor*, som Linneberg melde i *Vinduet* nr. 2/1982, under tittelen “Poesiens ‘dance macabre’”, og panegyrisk karakteriserte som “energiske rytmer i spennet mellom desperasjon og livsintensitet”, med ein underliggjande samfunnskritikk av stor tyding: “angsten i dikta er ikke noen privatsak, stemmen i dikta er redd for *verden*, for det er en verden på kanten av stupet [...]” (Linneberg 1982a:77) I den fire år seinare meldinga av F.P. Jac, gjer Linneberg ganske visst ei jamføring mellom han og forfattarar som Vindtorn, Vold og Yttri, men han er ikkje like positiv til F.P. Jac. Innvendingane han har, seier mykje om synet hans på den postmoderne litteraturen. I forma denne bokmeldinga har, blir dei strukturelle vurderingane føydde i hop med ein dialogisk ambisjon. Forma er det primære studieobjektet vårt her, men som vanleg hjå Linneberg er grensa mellom form og innhald for hårfin til ikkje å måtte overskridast.

Meldinga, som stod på trykk i *Vinduet* nr. 1/1986, har den talande tittelen “Kroppsmodernisme”. *Kroppsmodernisme* (vel å merkje utan bindestrekane, som er Linnebergs eige påfunn) var på denne tida eit omgrep i dansk litteratur. Det er ei nokså talande nemning på lyrikken til F.P. Jac, og på mykje lyrikk frå den tida som liknar hans, det Linneberg her kallar “episk-lyriske storformer med til- / nærma musikalsk mening / som folder seg ut, / orgiastisk i ordgasmer [...]” (Linneberg 1986b:64) Teksten har som epigraf eit sitat frå Euripides, ein av dei store tragedieforfattarane i det antikke Athen: “Hill den som med renhet i hjertet kan sværme i Bakkus’s følge.” Bakkus er det romerske motsvaret til Dionysos i gresk mytologi, ein gud for vin, fertilitet og livskraft, som var halvt menneske, son av Zevs og kongsdottera Semele. Euripides skreiv tragedien *Bakkantinnane* (framført fyrste gong ca. 405 f.Kr.), som er den beste kjelda vi har til kunnskap om Dionysos-kulten.

Det dionysiske ligg i botn av analysen kroppsmodernismen blir underlagt her. Men det mest iaugnefallande er at meldinga i stor grad er forma som eit dikt, eller iallfall har diktet sine kjennemerke: strofer med ujamn høgremerg, blankliner og enjambement. Bortsett frå at

diktet oppfyller desse reint ytre kriteria, er det rett nok mislykka som lyrikk. Det ligg nærast knekkprosa, altså sakprosa gjeve diktform. Men medan F.P. Jac, ifylgje Linneberg, i størst mogleg grad vil oppheva analytisk diskurs for å nærme seg “moder-kroppen – den tapte totalitet, jegets forsoning med naturens verden”, er Linnebergs eige dikt aldeles umusikalsk, av og til vittig, men utan lyrisk språk. Orda er snarare ei fagleg innføring i diskursen til F.P. Jac og forfattarar Linneberg samanliknar med han, men med ein sterkt ironisk snert.

‘Kropsmodernisme’ er dansk,
et navneord som nevnes i danske
diktkritikker,
det dekker danske diktere
som skriver store dikt
med sanselig sugende setningsryt-
mer.
Poul Borum kaller dem
‘firsergenerationen’ og F.P. Jac
har vært jockey og jackpot
for firserne helt fra halvfjerserne.

[...]

poeter som ‘søger at etablere en
erotisk fænomenologi’
som metodisk-skriver
‘sanseanalyser’ i suggestivt språk
med poetisk rytme som redskap [...] (Linneberg 1986b:64)

Dette kunne fungert som tradisjonell prosa, men lyrikk er det knappast, saksretta og konstaterande som det er. Versdelinga verkar merkeleg vilkårleg, og kva slags lyrikk inneheld tunge sitat frå det som synast å vera sakprosa, innfelt i hermeteikn? Sannsynlegvis berre tilsikta dårleg, parodisk lyrikk.

Linneberg vier kringom helvta av meldinga til knekkprosaen; ei tradisjonell prosaisk form avløyser den lyriske, og blir opna såleis: “‘Kropsmodernisten’ bryter sjølsagt radikalt med det diskursive analytiske språket. Analytikeren blir i en viss forstand fienden; han forener ikke sansning og bevissthet, men åpner vel tvert imot avstanden mellom tegn og ting: for å vise at den er der.” (Linneberg 1986b:64) Vi har sett korleis Linneberg aksentuerer det postmoderne som tradisjonsrikt, og ivrar for å gjenreise iallfall ein del av romantikken, den splintra baksida av denne epoken som Schlegel-brørne representerer; den ironiske, paradoksale, jamvel mørke romantikken. Men han ser ikkje F.P. Jac og kroppsmodernistane som åndsfellar i den kampen, fordi desse gjev det postmoderne ei *konservativ* romantisk form; dei ser “ut til å ville overvinne avstanden mellom språk og eksistens”, noko vi veit at

poststrukturalisten Linneberg held for umogleg.

Linneberg viser korleis F.P. Jac har gjort det same som han sjølv gjer i det dårlege diktet sitt: Båe ikler dei ein bodskap av relativt konvensjonell art ei overraskande språkdrakt, utan på det viset å tilføre lyrikken, eller det postmoderne, noko nemneverdig nytt. Reint leksikalsk blir den ulne “postmoderne” litteraturen ofte forsøkt forklåra med karakteristikkar som passar godt til Linnebergs melding: “[...] en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner. Viktige stikkord i denne sammenhengen er ironi, parodi og illusjonsbrudd.” (Lothe et al. 1997:199) Vi veit at Linneberg ofte reflekterer kring denne tematikken, omgrepsparet modernisme/postmodernisme. I den aktuelle meldinga blir det fellande tiltalepunktet det *overflatiske* ved det postmoderne språkspelet i objektteksten: “Dermed lever vel boka opp til et post-modernistisk program, som går ut på å pakke modernismens tradisjonelle temaer inn i et post-moderne språkhylster.” Den konstruksjonen Linneberg meiner å påvise hjå Jac, av kultur og natur som dikotomi, med opprør mot kulturen og lengt mot naturen som resultat, gjer han for så vidt rett i å kalle eit velkjend moderne topos. Han meiner altså at gamle idear berre blir repeterte her, utan innovasjon, underforstått at *Sæson tredive/Tredivte sæson* saktens kan nytast som talentfull lyrikk, men at spørsmålet blir om denne nytinga er *nok*, om “veien til erkjennelse går gjennom det dionysiske, slik Nietzsche påsto [...]”. (Linneberg 1986b:65)

Det er Linneberg tydelegvis ikkje overtydd om,¹⁵ men han prøver å vera raus og gje forfattaren ein andre sjanse, når han òg stiller spørsmålet om kor vidt “han [F.P. Jac] virkelig gjennomskuer at poesien hans nærmer seg en ‘poetisk parafrase’ over modernistiske gjennomgangstemaer”. (ibid.) Utlagt: Er F.P. Jac tilstrekkeleg medviten om seg sjølv som diktar innan ein tradisjon, og ikkje minst innan samtida? Gjennomskodar han at òg postmoderne såkalla nyskaping i stor grad er parafrase? Har den poetiske kroppslegheita meir truverd enn analytikarane sine abstraksjonar? Fordi svaret synest å vera nei, blir denne meldinga altså overvegande negativ; F.P. Jac manglar det store perspektivet som kunne gjort verket hans til noko meir enn ein variasjon over velkjende postmoderne tema. Jamførerer ein òg med den tidlegare siterte meldinga av Vindtorn, blir det påfallande at ikkje eit ord om samfunnskritikk er nemnd i samband med F.P. Jacs bok. Fråveret av eit slikt aspekt i denne objektteksten, er i og for seg ikkje framheva i meldinga som eit minus, men ein skal ikkje lesa

¹⁵ Går ein derimot inn i seinare tekstar av Linneberg, blir dette sterkt kontrastert. Sjå til dømes essayet “Rett fra leveren”, med undertittelen “Forbrytelsen var nytelsen: Jokkes poplyrikk som poesi på kant med loven” i samlinga *Tolv og en halv tale om litteratur og lov og rett*. Der heiter det mellom anna at det “å fornekte [den dionysiske] overskridelsen er å fornekte livet, som nettopp er så dobbelt for den som tør å hengi seg til det å dyrke det.” (Linneberg 2007:171)

mykje mellom linene for å sjå at Linneberg saknar det. “Kroppsmoder-nisme” blir såleis tett innpå eit spitorde: Det er ein modernisme med gode intensjonar, men den har vorte for sjølvforelska og apatisk.

No har ikkje Linneberg påstått noko veldig uventa eller kontroversielt i akkurat denne meldinga, og at den fyrste halvta har ujamn høgremerg i staden for den vanlege blokkjusterte forma, er heller ikkje forbausande. Likevel finn han det maktpåliggjande å koma med ei lita presisering til slutt, før notane og litteraturlista som denne teksten er utstyrt med. Han avsluttar som han byrja, på haltande vers:

I 1879 skreiv Lorentz Dietrichson
ei avhandling om norske kunstfor-
hold
på – riktignok knudrete – vers.
Med noter etter!
Det var en vanlig form å skrive slike
kritikker i rytmiske vers.
At verken rim eller rytmer var gode
gjorde visst ikke noe.
For oss er det ikke poesi,
men viktig kritikk er også parodi. (Linneberg 1986b:65)

Ved å vise til kunsthistorikaren og forfattaren Dietrichson, som han seinare skulle vie mykje plass i *Norsk litteraturkritikk historie*, vil Linneberg prove at det ikkje berre er den einskilde objektteksten kritikanerane kan gå i dialog med, og integrere i det dei skriv: Heile sjangrar er til låns; i dette tilfellet lyrikken. Vi har alt sett at Linneberg ikkje trur på eit strengt skilje mellom kunst og kritikk. Men litteraturkritikaren kan òg skapa *ikkje-kunst*, i ei isolert sett kunstnarisk ramme som diktet. Termen “ikkje-kunst” verkar best om ei strofe som den sist siterte, for å nemne det *dårleg* kunst vil vera ein eufemisme og ei feilslutning; det er så openbert ikkje meint som eit oppriktig forsøk på å skapa kunst. Det er parodi, men på kva? Til ein viss grad Linnebergs eigen tekst; denne avsluttande strofa peiker sjølvvironisk attende på teksten så langt. Men skytset er samstundes retta både mot F.P. Jac sitt verk og svulstig poesi generelt, fordi Linneberg vil kaste lys både over den spesifikke objektteksten og meir strukturelle utfordringar i samtidskunsten. Ikkje minst held Linneberg – og her er vi igjen ved ein av dei viktigaste kjepphestane hans – i hevd ein “creative criticism” etter nettopp slike som Dietrichson, ein tradisjon og ein fridom den marknadsstyrte samtida vår freistar å utradere.

Denne teksten blir altså ein polyfoni som gapar over mykje; dialogen blir forsøkt førd på fleire frontar samstundes. Dei kunst- og kritikkfilosofiske prinsippa som ligg til grunn, har ikkje ein driftig lesar problem med å fylgje, dei er tydelege. Kor det blir av objektteksten her,

er derimot meir diffust. Dikta Linneberg skriv er iallfall tvilsame som parodi på F.P. Jac, for ein kan kritisere den danske poeten for mykje, men neppe for mangel på språkleg teft: F.P. Jac skriv godt, heilt annleis enn Linneberg med overlegg gjer i knekkprosaen sin.

Vi har i andre samanhengar sett Linneberg grunnkje godt kvifor han, som ein moderne norsk Adorno, ynskjer seg kunst så paradoksal og konfliktskytt som samfunnet vi lever i. Det er eit kunstsyn som dei som kjenner skrivinga hans, veit at han har. Men det var vel færre som visste av han i 1986, då han var relativt fersk som litteraturkritikar, enn det er i dag. Viss ein ikkje har forkunnskap om han, kan ein fort ta for lett på *tendensen* i denne bokmeldinga, og kanskje for villig slutte seg til Linneberg si negative haldning til verket. For det er eit vesentleg poeng her, at Linneberg nedvurderer verket på eit delvis *generelt* grunnlag: Han har konkrete innvendingar mot det, men dei blir forsterka, i ein grad ein kan meine er urimeleg, når han nyttar teksten som springbrett for ein slags systemkritikk av heile den såkalla kroppsmodernismen. Er det riktig å gjera slike generaliseringar, å plassere sjølvstendige kunstverk innan litterære strøymingar og tradisjonar dei ikkje sjølve har uttala nokon affinitet til, og så vurdere dei på slikt grunnlag? Faren ved det er openberr, og dét er ei felle Linneberg sjølv har åttvara mot, det at forhold ved sjølvve verket blir underkommuniserte eller feilforståtte i litteraturkritikaren sin iver etter ymse former for totalitetskonstruksjon. Det er ei kjensle ein saktens kan sitja att med etter å ha lese F.P. Jac si bok og Linneberg si melding av henne: Kanskje er boka for lik andre kroppsmodernistiske førelegg, kanskje utseier ho ikkje noko nytt om korkje modernisme eller postmodernisme, men skal ein ikkje få lov til å lesa boka som sjølvstendig kunstverk, og glede seg over det ho kan mana fram av sterke bilete og lys livsforståing? Må ho naudsynlegvis gjerast til representant for ein større trend?

I botnen ligg naturlegvis *kvalitetsspørsmålet*, ein utilrekeleg variabel som vanskeleggjer all analyse av litteraturkritikk, fordi det i siste instans jo er smaken, *magekjensla* litteraturkritikarane har å basere seg på: *Dette likar eg; dette likar eg derimot ikkje*. Mot slike vilkårlege – eller uunngåelege? – domfellingar har altså Linneberg som ideal ein litteraturkritikk som er grundig og nøyaktig, men også ironisk, fordi ein endeleg og fiksérbar dom ikkje er målet – til dét er det litterære verket for ope. Dette er ambisjonen i den eksperimentelle meldinga av F.P. Jac, men gjennomføringa verkar noko inkonsistent med idealet. For det ekstroverte samfunnsengasjementet stikk djupt i Linnebergs diskurs, og all litteraturkritikk som samstundes vil vera samfunnskritikk – og til dømes modernitetskritikk – står innfor same vegskilje, med verket i éi leid og samtida og samfunnet i den andre. Den gylne mellomvegen er smal og ikkje så lett å ferdast på.

7. Maska og andletet bak: Linneberg konstruert

7.1. Ein kreativ persona med kritisk etos

Allereie 300 år f. Kr. lanserte Aristoteles i *Retorikken* omgrepstrioen *etos*, *patos* og *logos*. Det er retoriske provmiddel meint å overtude tilhøyrarane til ei tale. Etos er den moralske karakteren til talaren, korleis han framstår som menneske. Patos handlar om å vekkje kjensler hjå tilhøyrarane, om å avføde hjå dei serskilde sinnsstemningar. Logos er den intellektuelle og logisk saklege argumentasjonen, overtuding basert på fakta og fornuft. Dei store, dramatiske kjenslene er det få av hjå Linneberg, men humor er di vanlegare, og den humoristiske gleda kan ein òg kalle patos. Logos er også viktig, ettersom Linneberg postulerer mykje som til dels er kontroversielt, og som krev solid underbygging om det skal vekkje tillit hjå publikum. Men døma på patos og logos er berrsynte; etos derimot meir komplisert å ta stilling til. Det vi skal samanfatte i dette underkapittelet er nettopp Linnebergs etos, eller snarare hans *konstruksjon* av etos, og samstundes òg hans *persona*, det menneskelege andletet i front av etos.¹⁶

Greske *ethos* har ei tyding tilnærma “karakter, sedvane, skikk”. Det har same opphav som *ethikos*, etikk, og det dreier seg altså om truverdet til mennesket som ytrar seg, om framferd, vilje og haldning.

[4] Talerens karakter gjør sin virkning når talen fremføres slik at den gjør taleren troverdig. Vi fester nemlig lettere og raskere tiltro til sympatiske personer. Dette gjelder generelt i alle situasjoner, men i fullt monn i saker hvor det ikke hersker visshet, men gis rom for tvil. Men dette må skje i talens løp, ikke gjennom en forutfattet mening om talerens egenskaper. Det er nemlig ikke tilfelle, slik en del forfattere av håndbøker i retorikk hevder, at talerens innstilling ikke bidrar det minste til å vekke tiltro. Snarere har vel hans karakter nærmest avgjørende betydning for troverdigheten. (Aristoteles 2006:27-28)

Det er klår tale frå Aristoteles om kor viktig han held etos for å vera, at den etos ein byggjer gjennom ytringar, kan underminere og forrykkje tidlegare fordommar folk måtte ha hatt.

Så lenge vi veit kven tala eller teksten skriv seg ifrå, forhold vi oss òg til *persona*. Dette latinske ordet, som vel å merkje ikkje figurerer hjå Aristoteles, har opphav i etruskisk og gresk, og vart opprinneleg bruka om teatermasker. Når vi nyttar det her, blir det såleis også uttrykk for ein kvardagens karnevalisme, det maskespelet vi uavlateleg driv når vi ikler oss

¹⁶ Aristoteles sitt verk og omgrepsapparat er i hovudsak meint å gjelde munnleg tale, som var vanlegare enn argumentative tekstar på hans tid. Men termane blir mykje nytta enno, ikkje minst i litteraturvitskapen. Det er likevel viktig å ha i minne at skilnaden på munnleg tale og skrift er stor. Det er lettare på trykk enn i tale å skjule sitt eige utseiarsubjekt: Vanskelegare enn ei maske av eit handfast materiale, er det å gjenkjenne og gjennomskode ei maske av ord. Difor er det òg lettare å styre publikums oppfatningar når ein skriv, meir eller mindre fordekt, enn når ein talar og viser andletet fram. Men fordi publikum er på fråstand, har ein òg mindre kontroll – og teksten kan endre seg så snart han er fullført, og byrja leva sitt eige liv.

sosiale roller av forskjellig slag. Vi skapar oss sjølve kontinuerleg, i mange ulike utgåver, det vera seg i familien, mellom vener, på arbeidsplassen og anna. Etos er ein konstituerande faktor i denne prosessen, samstundes som persona også kan påverke etos. I ein tekst kalla “Filmanmeldelsens retorikk – Personlig ethos, institusjonell ethos og persona”, diskuterer Jan Grue distinksjonen mellom desse to omgrepa, og legg seg på same line som Roger Cherry: “Heller enn å introdusere et skarpt skille mellom de to begrepene benytter han [Cherry] en gradert skala, der den historiske, utenomtekstlige avsenderen ligger i den ene enden og den iscenesatte, tekstinterne avsenderen befinner seg i den andre.” (Grue 2007:22) Med andre ord kan persona vera ein funksjon av etos, eller etos ein funksjon av persona – og båe delar, understrekar Grue, kan i vår tid lett forrykkjast av sterke institusjonelle drivkrefter, til dømes ein bestemt “policy” i ei avis.

Denne glidande distinksjonen gjer seg gjeldande på mange omkverve, ikkje minst litteraturkritikken. Her argumenterer ein sjeldan med harde fakta om saka, men legg vekt på den personleg vurderinga, som må vera så riktig som mogleg ut frå karakteren til objektteksten. I dei forholdsvis kummerlege plassforholda aviser og tidsskrifter no for dagen gjev litteraturkritikken til disposisjon, er det til regel lite rom for kjenslemessige utbroderingar av det patetiske slaget, og det er – som Linneberg gjer eit stort poeng ut av – òg marginale kår for logos, for grundig tekstanalyse. Altså vil litteraturkritikarar som er hækne på suksess, i den grad det lèt seg gjera, søkje å styrkje persona gjennom etos – eller motsett. Vi har sett Linneberg bedyre kor viktig (og ofte sviktande) vurderingsevna til litteraturkritikarane er, men i praksis er heller ikkje det å ha godt skjønn, naudsynlegvis nok til å lykkast i dette yrket: Ein må sjølvsgat skrive godt og fengjande, men ein må òg vera original, ein må ha noko ved seg som skil ein frå alle dei andre, bli lagt merkje til og etablere seg eit publikum og eit namn. Til dét kan ein trenge meir enn éin persona, ein kan måtte veksle mellom fleire. For Linneberg som ein akademikar som identifiserer seg sterkt med avantgarden og den gløynde og marginaliserte litteraturen, er det sjølvsgat ikkje tale om å “slå igjennom” slik ei popstjerne gjer det, men innanfor den mindre krinsen han deler interesseområde med. Han veit at bokmeldingar i *Vinduet* ikkje får hundretusenvis av lesarar, men dét er ikkje til hinder for å ville bli lagt merkje til innan dei spesifikke kontekstuelle rammene på det litterære feltet.

Linneberg har lykkast med å etablere seg eit namn (hittil meir som litteraturvitar og essayist enn spesifikt som litteraturkritikar). Men hadde han nøgd seg med å sigle på solide kvalifikasjonar og teoretisk tyngd, ville desse avsnitta om etos knappast vore påkravde. I ein periode *var* han jo nesten kjendis: Vi nemnde forholdet til Vigdis Hjorth, og

underholdningsromanen *Ubehaget i kulturen*, og i seinare tid har Linneberg dukka opp igjen som ein kvinnebedårar av ein akademikar i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*. Men nokon rikskjendis kan ein ikkje kalle han, og det er nok for denne oppgåva å sjå på den etos og det registeret av personaer han har bygd seg opp i *litterære* sirklar, på godt og på vondt. Han har mange merittar som er tillitvekkjande og gjev han autoritet når han skriv: Han er professor i litteraturvitskap, har vore innan faget lenge og engasjert seg i mange prosjekt, han har sete i komitear og juryar i samband med pristildelingar, teke del i debattar om alt frå Paal Brekke og postmodernisme til Arne Treholt og NATO, skrive forord og etterord til bokutgjevingar, omsett tekstar frå ulike språk, og han skriv sjølv så ledig og samstundes kunnskapsrikt og teoretisk at ein vanskeleg kan tvile på evnene og skoloringa hans. Men etos er determinert av fleire faktorar enn merittar og fagleg tyngd, og endå meir omskifteleg er persona, for slik vi i kvardagslivet spelar ulike utgåver av oss sjølve, kan den retorisk medvitne skribenten mangfaldiggjera seg sjølv, spalte persona, og nytte skrifa til å framstå med ulike masker – slik Linneberg gjer med sine ulike pseudonym og alter ego, og ved å veksle mellom alvor og spøk og forskjellige sjangrar og stilartar.

Velrenommete akademikarar finst det jo fleire av, også i kritikken, men ein nøyer seg med å lesa tekstar *av* dei, ikkje om dei og med dei, og har i lengda størst utbyte av dét. Linneberg vil det annleis. Han vil redusere distansen mellom seg og publikum, og utfordre Brandes-sentensen vi såg sitert hjå Obstfelder: “Gid denne Jeg-form ikke var, gid mennesker kunne holde deres *Jeg* udenfor deres bøger!” I opposisjon mot krava om realisme, mot det egentleges sjargong, kva er ein meir eigna reiskap for Linneberg enn nettopp Linneberg sjølv? Den uhøgtidelege og delvis fiksjonaliserande tonen han la an i sin del av *Norsk litteraturkritikks historie*, kunne ikkje unngå å vekke kjensler. Under si eiga prøvoføreling som doktordisputant stilte han opp med apemaske, og ymse masker og lausbartar har han bore i mange samanhengar. *Ubehaget i kulturen* var på mange vis ein provokasjon. I tillegg kjem det vi har sett og enno skal sjå av narrestrek og personlege utbroderingar i tekstane hans.

Ein kan i farta koma til å forveksle denne klovnaktige sjølvscenesetjinga med det Richard Sennett i *The Fall of Public Man* døypte “intimitetstyranniet”. Men medan påstått autentisitet og realitetsforankring har til føremål å levandegjera inntrykket av mennesket det gjeld, å etablere eit bilete av det aktuelle sjølvvet som heilskapleg og truverdig, vil vel Linnebergs harselas med eigen person og med det “autentiske” subjektet *per se*, snarare dekonstruere ein etos som kunne vore solid? Om det så gjeld allmennmenneskelege røynsler av kroppsleg karakter, som mageproblema vi skal sjå han leggje ut om i “Forsvar biografien!”, vil vel slike referansar – fordi gamle konvensjonar har lærd oss ikkje å forvente

det groteske og “låge” førd i pennen av dei lærde – måtte bryte ned den autoriteten han i utgangspunktet har, hans etos?

Nei; her skapar Linneberg eit paradoks han med retorisk sjølvtilitt kan nytte til eigen føremon. Dømet med mageproblema er eit av mange tekstlege jippo han brukar i det karnevalistiske prosjektet sitt. Fråstanden mellom han som kritikar og lesarane, vil bli mindre i møte med eit slikt humoristisk innslag, og terskelen deira for å vie seg til teksten lægre. Det ligg ein appell til lesarane i denne sjølvvironien, ei melding om at avsendar og mottakar, subjektet og den andre, er på same plan. Det blir eit slag for det dialogiske, og langt frå ei *utholing* av etos blir det ein medviten konstruksjon av same. Linneberg prøver å vri sin etos i ei retning kompatibel med dei ideala han forfektar. Han vil ikkje vera den høggyrde professor Arild Linneberg (iallfall vil han ikkje at folk skal tru at han vil vera det), og det mest effektive verkemidlet blir då å gå inn i rolla som sin eigen motsetnad, narren. I denne oppløysinga av eigen autoritet ligg mange dekonstruktive grunntankar nedfelte, avvisinga av objektiv sanning, av det ukløyvde individet og dei komplette historiene. Linneberg har utvilsamt vore merksam på og svært medviten kring denne prosessen, det at det ligg ei form for etos-bygging òg i opprøret mot det moralske innhaldet i fenomenet etos. Etos er, som vi såg Grue understreke, ein relativ storleik: Er mottakaren med på notane, kan eit splitta, upåliteleg og moralsk suspekt subjekt ha ein like vinnande etos som han eller ho som gjennom gjenbruk av konvensjonar etablerer makt og truverd. I Aristoteles’ antikke Hellas ville nok ikkje Linnebergs stil fungert. Men som alle andre er Linneberg eit menneske av si tid, og han kjenner mekanismane i det samtidige litterære apparatet, og veit at det å tøyse dei etablerte grensene nesten er påkravd om ein overhovudet skal bli lagt merkje til. Samstundes dreg han altså vekslar på historia, og brukar henne til å legitimere det spelet han spelar.

Grue meiner det krev lang tid og iherdig innsats (og truleg krev det òg litt heldige omstende) om namnet og andletet, altså personaen, skal bli sterke nok signifikantar til at ein skribent kan byte mellom stilartar. Det er utvilsamt riktig i dei fleste samanhengar, men det vil vera forskjellig frå person til person og på ulike felt.¹⁷ Alle har ikkje ambisjon om å etablere seg ein stor offentleg persona, og innan det litterære feltet, der karnevalisme, sjølvscenesetjing og identitetsleik er viktige trekk i kunsten og eit populært emne for forskning, kan ei slik skifting ikkje minst vera eit fagleg poeng, eit ledd i argumentasjonen for

¹⁷ Grue påpeiker sjølv korleis ein ventar seg større “breidde” av ein filmmeldar enn ein musikk- eller litteraturmeldar, at filmmeldarane blir forventa å kunne noko om all slags film, medan ein musikkmeldar kan spesialisere seg til dømes på opera, og ein litteraturmeldar på lyrikk. Dette stemmer til ein viss grad, men Linneberg er døme på at det langt frå alltid er slik. Som nemnd er idealet hans snarare den klassiske *homme de lettres*, som med kvass penn og store, varierte kunnskapar kan skrive om det aller meste – og då iallfall all slags litteratur.

eit synspunkt ein held for serleg viktig. Slik er det med Linneberg; han har ein etos som kan synast botnsolid og overtydande fagleg sett, men som han søker å skake og forrykkje for å byggje eit tilfang av personaer meir i tråd med dei kampsakene han har på den litteraturkritiske agendaen sin.

7.2. Det falske ved det faktiske: *Hegelschlegel* og ikkje-fiksjonen

Ein tekst som veldig godt illustrerer maskespelet hjå Linneberg, er det omfangsrrike kritiske essayet “The Rhetoric of Non-Fiction”, med undertittelen “To the Tropics of Discourse in Cultural Criticism”. Det var opprinneleg eit føredrag på konferansen *Theory and Fact in Intellectual History* i Bergen i september 1989, men stod på prent i *Edda* 3/1991. *Edda* er eit tidsskrift som i hovudsak tener som publiseringskanal for forskarar innan nordiskfaget, og er også ope for utanlandske bidrag. “The Rhetoric of Non-Fiction” er i sin heilskap på engelsk. Men trass i at Linneberg skriv i eit forum som er så seriøst fagleg sett, og dertil på eit anna språk enn morsmålet, er diskursen uortodoks i dette som dels er ein fagartikkel, dels ei forsvarstale for det arbeidet han gjorde med doktorgradsavhandlinga si, og dels ei oppklårande framstilling av ei viktig side ved synet hans på litteraturkritikken. Teksten er sjangermessig ein hybrid, der hans eige nærver og eit fiktivt brev med eit fiktivt narrativ, dannar fundament for den faglege utgreiinga. Tittelen spelar på den amerikanske litteraturvitaren Wayne Clayton Booth sitt mest kjende verk, *The Rhetoric of Fiction*, som handsamar skjønnlitterære narrativ med eit retorisk utgangspunkt. I Linnebergs tekst er det derimot sakprosaen som blir underlagt analyse, for å prove at den på mange punkt ikkje skil seg frå det vi ser på som fiksjon. Vi skal ikkje gå inn på alle moment i denne omfangsrike teksten, men konsentrere oss om brevet og den karakteren som Linneberg hevdar å ha fått det ifrå, med namnet *Hegelschlegel*.

Som for å åtvare mot at mykje i teksten ikkje i strikt forstand er fakta, blir han som eit skodespel innleia med ei scenetilvising i parentes, ein introduksjon av hovudpersonen: “*Scene*: The speaker comes in, saying he feels very strange. He then puts on his mask: some funny spectacles with black rim, a big and ugly nose and a red, wild mustachio. It is a clown’s mask.” (Linneberg 1991:218) På ein svært direkte, nesten banal måte etablerer denne merknaden det karnevalistiske som fundament i teksten. Skrivaren underminerer den naturlege autoriteten sin radikalt: Han, som i eigenskap av den faglege tyngda si på mange vis er heva over lesarane – i normalsituasjonen er det han som talar og dei som lyder – snur i karnevalets negerande ånd hierarkiet på hovudet: Han vil vera klovnen alle ler av, ikkje den

vise dei ser opp til. Dét er i alle fall ambisjonen, som er vanskeleg å oppfylle, men som like fullt blir ein invitasjon til jambyrdig dialog gjennom teksten.

Den fyrste luten er ikkje så interessant for oss, ettersom Linneberg her i hovudsak rekapitulerer slikt vi alt har sett han skrive om, det at for mykje sakprosa utgjev seg for å vera objektiv og sanndru, men i form og uttrykk ber i seg mange lån frå fiksjonslitteratur. “I know,” hevdar han, “because I know the ghost” – fiksjonens spøkelse. Så kjem altså brevet inn i biletet, og derifrå og inn blir teksten eit samansurium av narraktig leik og fagleg argumentasjon.

Karnevalismen er i sitt vesen dialogisk, ei kjærleikserklæring til “den andre”. I “The Rhetoric of Non-Fiction” blir det opne samtalepreget ytterlegare forsterka gjennom forma, brevet, som er det dialogiske prinsippet i konsentrert form, fordi det uvilkårleg *fordrar* denne andre, som det vender seg beint imot og bed om svar ifrå. Samstundes er eit brev ofte personleg og direkte; det kan synast å tilkjenne mykje av håtten til utseiaren. Men den eigenskapen kan ein snu på hovudet og nytte til motsett føremål: Den reint fysiske distansen mellom avsendaren og mottakaren er eit grunnvilkår for brevet som format, og fordi det såleis skil seg så radikalt frå samtale andlet til andlet, blir det eit spesielt ideelt medium om ein ynskjer å gå inn i ei anna rolle enn sitt vanlege eg; det gjev ein serskild fridom. Det veit Linneberg, som i *Norsk litteraturkritikks historie* framhevar at brevet var ei dyrka form i den kreative litteraturkritikken sin gullalder. I mange samanhengar nyttar han òg brevet sjølv: I ei essaysamling som *Bastardforsøk* er det nok av døme, i “The Rhetoric of Non-Fiction” altså endå eit: Her kjem brevet, fortel skribenten som mottek det, “from a very old friend of mine, the very real ghost with the very real name August Wilhelm Friedrich Hegelschlegel.” (ibid.:220)

Desse linene er ironiske heilt ned på ordnivået, der to tett samanstilte *contradictio in adjecto* blir ein parodi på astrale spekulasjonar og *samstundes* eit uttrykk for skepsis andsynes påstått objektive sakprosaiske sanningar: Kulturradikalaren Linneberg er ikkje den som vanlegvis forfell til slik overtru som spøkelse, samstundes som sjølv formuleringa er humoristisk, for “real” som adjektiv er ikkje eit ord ein vanlegvis stiller saman med gradsadverbet “very”: Anten *er* noko verkeleg, eller det er det ikkje. Namnet han hevdar er “very real” er ei konstruert samansetjing, det spelar på Schlegel-brørne og deira samtidige, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, som var med på å grunnleggje den tyske idealismen. Det er fåfengd å tru på spøkelse, men i den grad faktiske menneske som Schlegel-brørne og Hegel kan finnast i tekst, er det likevel nettopp som spøkelse – ikkje som det røynelege, men som spor av det røynelege.

Den vidare teksten er ei veksling mellom laupande sitat frå brevet, og Linnebergs innskot, reaksjonar og kommentarar. For det meste er skiljet mellom desse delane markert, men det hender dei glid over i kvarandre. Ikkje minst er dei partia Linneberg skriv, så nært knytte opp mot dei som *Hegelschlegel* står bak, med parafrasar, svar på spørsmåla hans og argumentasjonsrekkjer som blir vidareførde, at dei to røystene tidvis høyrst heller like ut. Dét er òg symbolsk: I ein tekst finst det uansett ikkje autentiske menneske, berre røyster som talar med og svarar kvarandre og som speglar seg i og er påverka av kvarandre.

Hegelschlegel takkar for interessa Linneberg har vist han: “As you know I have been dead for about a 150 years now, and so forgotten and lonely, that I thought I was buried once and for all by that very strange, cold and hostile modern world of academics.” Han klagar nauda si: “And, you know, it was no thing of beauty, that the one-eyed positivists offered me at the funeral. Although I had for so long played a very important part in intellectual history!” (ibid.) Han er like melankolsk som *Henrik Wergelands himmelånd* i meldinga av *Et foranskutt lyn*, men Linneberg vil ikkje tvinge brevskrivaren til tagnad fordi om historia hans er sjølvmedlidande og heller feberfantastisk oppspinn; han hevdar tvert imot å ha oppmoda *Hegelschlegel* til å halde fram.

Historia hans byrjar med at han ute i ein mørk skog møter på ein gamal ven, like daud som han sjølv, men ikkje å forakte fordi “[t]he dialogue of the dead is one of the starting points of both essay and novel.” Dette kan brevskrivaren stolt fortelja at han har Bakhtin med seg i, noko som representerer ytterlegare eit realismebrøt, fordi både Schlegel-brørne og Hegel levde lenge før Bakhtin. Dialog mellom daude er eit prinsipp i det meste av tekst, hevdar *Hegelschlegel*: “[...] a dialogue between people that do not exist outside the text in the real world, but all the same exist in the text, as a position in the text.” (ibid.:221) Det blir ein metakommentar, fordi det òg gjeld denne teksten, der så mange som longo er daude, ytrar seg i heterogen polyfoni. Mannen *Hegelschlegel* har møtt, oppheld seg i ein stein, “The philosopher’s stone”, altså “Dei vises stein”, som er eit mellomaldersk uttrykk for alkymiens store løyndom, å lage gull. Det er ingen ringare enn den antikke komedieforfattaren Aristofanes, som stod bak *Froskene*. Det verket omhandlar Dionysos (i sanning ein karnevalistisk figur), som i ei krisetid reiser til daudsriket med det føremålet å hente attende den største tragediediktaren, men må gjennom ei rettsforhandling for å avgjera kven den største eigentleg er. Verket har dessutan eit “modernistisk” metaperspektiv, som Linneberg stadfester ved å trekkje det inn i sin eigen sjølvrefleksive og postmoderne tekst.

Linneberg fortel at han no vel å utelata frå teksten ein del av brevet. Altså erkjenner han at han held ei vernande hand over teksten, og opptrer som det vi i meldinga av *Et*

foranskutt lyn såg han kalle “diskursredaktør”. Når vi så går inn i brevet att, forklårar *Hegelschlegel* korleis han frå møtet med Aristofanes klatra ein lang veg oppover. Veggen var farleg, fyrst og fremst på grunn av dei mange hola som vi, dei ulykkelege moderne, har det med å falle ned i fordi vi ikkje vil fylgje *Hegelschlegel*, som hevdar han kunne vist oss veg. “What my old friend meant,” utdjuar Linneberg, “was that so many of us had failed to see the importance of the forms of discourse in classical cultural and literary criticism. He pointed to Horace, Juvenal, Persius and also to Dante Alighieri.” (ibid.) Det er då òg noko vergilsk ved *Hegelschlegel* si mødesame vandring oppover, men ho minner like mykje om Olav Åsteson sine visjonar i *Draumkvedet*. *Hegelschlegel* rettar, indirekte via Linneberg, spørsmåla sine mot heile det moderne litterære feltet:

Can't you see, he asked, that they all use dialogues, letters, satires – dramatic, epic and lyric poetry as philosophical and literary forms. Can't you see, he asked, that the forms you define as fictitious, in the old tradition almost were non-fiction in your sense of the word: These ‘fictions’ as you may call it, really dealt with the reality of their time. What is wrong with you, he continued, is that you do not understand the difference between truths and facts. (Linneberg 1991:221)

“[T]ruths and facts” høyrest ut som to sider av same sak, og per definisjon skulle jo sjølve orda vore det. Men det er skilnad på eit ugjendriveleg vitenskapleg fakta, som at jorda er rund, og ein påstand som blir framsett som sanning endå han har rot i menneskeleg vurdering, same kor velskolert og tillitvekkjande utseiaren måtte framstå. Fakta er éin ting, påstandar om faktisitet ein annan, og mykje sakprosa av i dag, meiner Linneberg, har altfor lett for å leggje fram som sanningar det som i røynda er subjektive vurderingar. Det var tidleg på 1800-talet, hevdar han med støtte hjå Hayden White, at den feilslutninga oppstod at fiksjon er det motsette av sanning. *Hegelschlegel* fortel så at han halvvegs oppe i bakken møter Eulalia, ei kvinne frå *Colloquia familiara* av Erasmus av Rotterdam, eit verk som i stor grad dreier seg om dialog, om mennesket sin reaksjon på fråsegnene til “den andre”. Han blir med henne til “the valley of Erasmus Roterodamus”, etter å ha passert innskrifta: “All you moderns, don't you dear to enter into me.” “Abandon all hope, ye who enter here,” heiter det til samanlikning ved inngangen til helvete, i engelskomsetjinga av *Den guddommelege komedie*. “And I understood his anger,” står det om Erasmus i brevet frå *Hegelschlegel*, som innleiing til eit vesentleg parti:

The moderns, at least the academics among them, did not understand his use of masks. They did not understand why Gert Geertz under the name of Erasmus Roterodamus could write such a satire under such a third mask as Stultitia in *The Praise of Folly*. Since Hegel, they could not understand such an irony, the play between mask and meaning, the joyful play with severe meaning. The moderns wanted authenticity of the

individual and of language. (Linneberg 1991:221-222)

Hegelschlegel hevdar at dei få i samtida som overhovudet verdsette Erasmus, såg han som fiksjonsforfattar, ikkje som den sjølvmedvitne dialogforfattaren han var, produsent av dramatisert filosofi. Tekstane hans vart altså ikkje skjønna som den gode sakprosaen dei var, men nedvurderte fordi dei vart oppfatta som fiksjon.

Brevet tek ei meir dramatisk vending når *Hegelschlegel* no fell nedover og landar “in the centre of the paradigm of positivism”. Alt han ser der er “the new forms of dry discourses, [...] and I understood why such a climate must give birth to the dream of a historical discourse that would consist of nothing but factually accurate statements [...]” (ibid.:223). Den “egentlighetens sjargong” som positivismen markerte byrjinga på, blir indirekte latterleggjort på nytt. *Hegelschelegel* får òg auga på “some new forms of discourse” i perioden 1848-1870 i norsk litteraturkritikkhistorie – ein allusjon frå Linnebergs alter ego til den verkelege Linneberg og doktorgradsavhandlinga hans. *Hegelschlegel* har rett, fastslår Linneberg: Alle biografisk orienterte diktarportrett, og den realistiske og impresjonistiske kritikken i aviser og tidsskrift, er uttrykk for ei lengsle etter autentisitet, noko ekte og handgripeleg som ein motsetnad til normoppløysinga i det moderne samfunnet. Det er dét som er “the paradigm of positivism”.

And the critics' paraphrase should be a neutral report of an authentic work of art from an authentic author guaranteed by an authentic personality as critic. At last we were in the beloved land of non-fiction, the land of truth, the land of the real history of the real! Or maybe not? (Linneberg 1991:223)

Etter denne sarkastisk-ironiske formuleringa, som til liks med Linneberg si doktorgradsavhandling sporar vendinga mot monologisk litteraturkritikk attende til framvoksteren av positivismen, skjer så eit uklårt skifte, ein glidande overgang, frå Linnebergs eiga røyst inn igjen i brevet. Det blir ikkje markert med dei hermeteikna som hittil har vore nytta, kor overgangen frå den vi identifiserer med Linneberg, til *Hegelschlegel* egentleg skjer. Det synest openbert at Linneberg står for det siste sitatet, men så står det plutseleg at det var “I” som “lay down in this desert of dry discourses”, og det er òg “I” som plutseleg ser Nietzsche, som heile tida siterer seg sjølv, flyktande opp på fjellet. Linneberg flettar sin eigen kritikarperson i hop med den fiktive *Hegelschlegel*. Men når ei mykjeseiande ytring om den paradokskjære Kierkegaard fylgjer, er det heilt klårt Linneberg som skriv: “Immediate expression of subjectivity is a philosophical impossibility,” heiter det i endå ein maksime. “He [Kierkegaard] does not deny the possibility of an objective or rather; transparent discourse. But such a discourse is ‘transparent’ and ‘objective’ only because it

does not take into account the subject expressing it. Therefore the objective discourse is not true, but false – about human reality.” (ibid.:223-224) Jamfør igjen Obstfelder, som hevdar at eg-litteraturen er den verkeleg objektive. På same grunnlag plasserer “The Rhetoric of Non-Fiction” seg i diametral motsetnad til konvensjonell sakprosa, ved at utseiarposisjonen er uklår og skiftande, løgnene mange og sjangerforvirringa påtrengjande, mellom artikkel, essay, fiksjonslitteratur i brevformat – og ikkje minst dramatikken med sitt maskespel.

Ikkje di mindre kjem ei avslørande demaskering til slutt, som rett nok ikkje byd på store overraskingar: *Hegelschlegel* medgjev at Friedrich Schlegel, som han kallar dekonstruksjonist, er éin del av det konstruerte janusandletet, Hegel den andre. Schlegels sanningsseksis finn vi òg i Hegel sin filosofi om språk, blir det hevda:

Hegel tried to find the way beyond irony, he longed for the reunion of the object and the consciousness separated from it. This reunion he found in – dramatic – poetry, and in philosophy as reconciliation. Both philosophy and poetry were revelations of the absolute spirit. The language therefore, had to be transparent. It had to be the vehicle of truth. (Linneberg 1991:224)

Idealismen blir spissformulert i desse linene, samstundes som Hegel blir synt ein viss velvilje. “Das Herz ist satt, die Welt ist leer,” skreiv Novalis, og den hegelianske sanningslengten finn seg heller ikkje til rette i ei objektiv, uforståeleg røynd, den søkjer til litteraturen for sanning, for ei fluktrute frå den ironien Friedrich Schlegel forsonar seg med og gjer til sin diskurs. Men når det no på nytt blir Linneberg som overtek talarstolen, hevdar han at idealisten Hegel likevel provar og framhevar materialiteten i språket, og undergrev sine eigne idear. Det som er tilsikta ironi hjå Schlegel blir utilsikta og ufrivillig ironi hjå Hegel, eit paradoks som òg Kierkegaard i sin Hegel-kritikk aksentuerer. Det gjer den fiktive *Hegelschlegel* til ein paradoksal figur, ei samanstilling som i sitt vesen er ironisk, ein permanent parabase.

Linneberg vil ikkje lesa framhaldet av brevet, som blir hevda å omhandle Adorno og tilhøvet hans til “the tradition of Hegelschlegel and Kierkegaard”. Han vil heller prioritere å koma med ei klårgjerande oppsummering: Han har i denne leksjonen konstruert ein topografi av historia til sume former for diskurs i kulturkritikken. Han har lokalisert former i dette landskapet og gjort hendingar til ein forståeleg heilskap. “I have done this in the form of a fiction. But what this fiction does, is only to demonstrate its own fictitious character.” (ibid.:224-225) Han meiner at dei same prinsippa styrer det meste av sakprosa. Men etter desse ærlege og poengterte fråsegnene, kjem han med nok eit ironisk dementi, nok ei negerande heilomvending: Sidan alt han har sagt berre er fiksjon, jamvel det siste, er inkje av det sant og det er knapt verd å diskutere, alt er postmoderne tull. Han ironiserer altså over

dekonstruksjon og postmodernisme, eller snarare misforståingane kring desse rørsle: Dekonstruksjon handlar ikkje om å undergrava all sanning, og postmodernisme er meir enn det kaoset av form og språk som ein gjerne assosierer med omgrepet.

Ved å innlemme Schlegel – og til ein viss grad Hegel òg – i ein lang postmoderne tradisjon, har Linneberg altså motarbeidd seigliga mytar om kritikk- og litteraturhistoria. Han har òg prøvd å restituere viktige historiske personar som i for stor grad blir neglisjerte; det gjeld då òg bifigurar i denne teksten, som Aristofanes og Erasmus av Rotterdam. Ein tilsvarande ambisjon såg vi i meldinga av *Et foranskutt lyn*, som òg i høgste grad var karnevalistisk, med Linneberg maskert som mange andre enn seg sjølv. Også der hadde dei fleste karakterane “verkelege” namn, som vel å merkje ikkje gav det skrivne noko sterkare preg av autentisitet, men tvert imot tente til å framheva kor uoverskrideleg ikkje-identiteten mellom språket og røynda uansett er – menneske på papir blir i beste fall tvilsame imitasjonar av røynde menneske. Heller ikkje den teksten konkluderte med nokon dom, for einskap og klårleik er ikkje eit mål for maskespelet: Den folkelege og levande karnevalstradisjonen vegrar seg i det heile for å la seg innsnevre til skrift, og dersom han likevel godtek ein slik reduksjon, vil han ikkje på vilkår vie restane av slagkrafta si til eintydig konformitet.

8. Det biografiske og anti-biografiske: Eit dilemma?

8.1. “Forsvar biografien!” – ironisk forstått

Ein direkte konsekvens av Linnebergs opposisjon mot “egentlighetens sjargong”, er eit sterkt engasjement i spørsmålet om biografisk litteratur. “Forsvar biografien!” er ein tekst nært i slekt med “The Rhetoric of Non-Fiction”, fordi Linnebergs syn på det biografiske i litteraturen heng så tett i hop med forståinga hans av sjølve kritikkhistoria. Fylgjande analyse kunne for så vidt òg ha figurert i kapitlet om ironi, fordi teksten legg for dagen døme både på sarkastisk ironi og meir innfløkte tilfelle av “ironiens ironi”, den permanente parabasen. Men vi har drygd til no med denne teksten, fordi vi har sett andre, vel så nyttige døme på ironi, samstundes som den seine “Forsvar biografien!” plasserer seg langt ut i Linnebergs omfangsrrike argumentasjon kring “egentlighetens sjargong”, slik at visse forkunnskapar er ein føremon i lesinga.

Teksten stod på trykk i *Vagant* nr. 4/94-1/95. Mykje som berre vart insinuert i “The Rhetoric of Non-Fiction”, blir utdjupa i denne artikkelen som dreier seg spesifikt om det biografiske i litteraturen. Men dét inneber ikkje at argumentasjonen er meir direkte her. Også “Forsvar biografien!” er lang og rik på assosiasjonar og innfall. Teksten har ingen ingress eller forklårande paratekst av noko slag, men det er nokre bilete, ingen av dei serleg store: Eit av Theodor Adorno sitt alvorlege andlet, eit av paret Paul og Jane Bowles utom Tanger i Marokko, og eit av Gertrude Stein med Alice B. Toklas i bakgrunnen, baa ståande. Det finst ingen kjeldetilvisingar utover den laupande teksten, og det er ingen parentesar eller fotnotar med spesifikasjonar kring dei mange referansane.

Bakgrunnen for teksten er, ifylgje Linneberg, ei bestilling frå dåverande medredaktør i *Vagant* Bjørn Aagenæs, med den vage ordlyden “noe om biografien”. Men fortrinnsvis ikkje, skal Aagenæs ha presisert, ein repetisjon av Linneberg sine mange oppfordringar til å boikotte biografien, som Aagenæs visstnok longo har vorte lei av. Linneberg verkar kompromissvillig og lovar å revurdere all hatpropaganda mot biografien. Han tek utgangspunkt i *Without Stopping* frå 1972, sjølvbiografien til den amerikanske komponisten og forfattaren Paul Bowles, som levde det meste av livet sitt i utlegd. Dette verket kom han tilfeldigvis over på ein marknad i Marokko, der han òg “falt som offer for en innbitt campylobakter”, altså ein patogen bakterie ikkje uvanleg i matvarar i underutvikla land, som gjorde at han “stort sett på et unevnelig sted, bokstavelig talt satt og leste Paul Bowles’ livsberetning.” Med grunnlag i dette verket reviderer Linneberg i denne teksten, etter det han sjølv seier, heile synet sitt på

biografien. “Noe om biografien” får Aagenæs i dobbel forstand, ei avhandling om biografien med flikar av Linnebergs eigen biografi som humoristisk bakteppe. Også denne teksten kan vel best karakteriserast som eit teoristerkt kritisk essay, som vidar seg ut til ein diskusjon kring litteraturen på eit overordna plan.

Som vanleg skrid Linneberg omstendeleg fram mot poenget. Den fyrste han viser til, er Ole Robert Sunde og den seinaste romanen hans.

Alt jeg skriver er sjølvbiografisk, pleier Sunde å utbasunere. For min del kan jeg ikke se én eneste sjølvbiografisk detalj i bøkene hans. For livet hans kjenner jeg ikke. Derimot kjenner jeg bøkene hans. Hvorfor vil han på død og liv at vi skal lese hans person inn i bøkene hans? Dersom han er like vanskelig som bøkene sine, og det er han sikkert, foretrekker jeg bøkene.

Én likhet kan jeg for øvrig se. For ettersom det sjølsagt ikke er sjølvbiografier han skriver – dersom han da virkelig ikke var med i Troja-krigen, som han stadig vender tilbake til – er det åpenbart at han vil ta leseren ved nesa. Og jeg husker engang på en fest at han stadig forsøkte å vri nesa av meg.

[...] Men bøkene til Sunde sladrer ikke om Sunde, bortsett at [sic] han i den forrige forsnakka seg og røpa en hemmelighet: at han åpenbart har, eller har hatt, hemoroider. Det brukte jeg som en sentral innfallsvinkel til å diskutere *Naturligvis måtte hun ringe* som et kunstnerisk svar på nyere kaosteori. Som dere skjønner, kan biografisk kunnskap absolutt komme til nytte i litterær analyse. (Linneberg 1994b:45)

Den siste setninga er klårt ironisk, for sjølv ikkje den mest konsekvent historisk-biografiske metode vil vel tillegge ein røyneleg detalj som at diktaren har hatt hemoroidar, serleg vekt i litterær analyse. Sitatet røper sympati med Sunde, som påviser den vanlegaste feilslutninga i tenking kring biografisk litteratur, ved å hevde at han skriv sjølvbiografisk jamvel om han tilsynelatande ikkje gjer det: Vi kan ikkje *vita*, er det som Sunde seier, om det som blir hevda å vera biografisk, eigentleg svarar til realitetane. Som lesarar kan vi ikkje utelukke at han fortel oss sanninga (slik han ser henne), men vi kan heller ikkje vera sikre på at han gjer det.

Frå Sunde dreg Linneberg lina til Bowles, som han meiner skriv på ein tilsvarande måte. Også Bowles sin såkalla sjølvbiografi, fortel han, har som det mest påfallande kjenneteiknet sitt at han ikkje svarar på det spørsmålet slike påstått sjølvbiografiske verk uvilkårleg stiller, eller i det minste vil ha lesaren til å stille: Kven *var* forfattaren, i dette tilfellet Paul Bowles? “For det som er felles for Sunde og Bowles, er at Sundes sjølvbiografiske romaner som ikke er det, og Bowles’ sjølvbiografi som ikke er en roman, har det samme til felles: TEKSTENS SJØLVMORD.” Han utdupar: “Sjølvvet blir utradert i den teksten det sjølv bærer oppe.” (ibid.) Han illustrerer med ein anekdote om den klassiske pianisten Eva Knardahl, som i eit fjernsynsprogram hevda at ho sytte for å brenne alle personlege papir, alt biografisk råmateriale, slik at biografane ikkje skulle ha noko å skrive om. “Jeg skjønnte at hu hadde skjönt det som jeg hadde skjönt før jeg altså skifta mening og

blei positiv til biografien,” skriv Linneberg. Men no er han altså opprørd:

Du må da ikke ødelegge for oss, kjære Eva. Hvordan skal jeg nå finne ut hvorfor du tolka Chopin akkurat slik du gjorde der og da på den konserten ut i fra din livssituasjon der og da? For det er jo slik vi biografer tenker om forholdet mellom liv og kunst. Men ikke bare det: åssen skal vi finne ut HVEM EVA KNARDAHL VAR når du ikke sjølv har sagt det?

Sjølvsagt kunne det tenkes, og før ville jeg altså sagt: dessverre, at det kommer en Karsten Halvveis og lever seg inn i deg etter at du har forlatt oss! Tenk så fint!, sier jeg nå; at en mannlig biograf som aldri har kjent deg og som ikke har tilgang til primærkildene dine, vil skrive om livet ditt. Om deg slik du var, slik du egentlig var, innerst inne, i tankene dine, i følelsene dine, [...] en dag kommer en mann, kanskje til og med en ung mann med et middels mellomfag i norsk: og skriver biografien din! For en lykke! tenker jeg nå, der jeg altså før var skeptisk. (Linneberg 1994b:46)

Dette er òg sarkastisk ironi, og slik blir tekstuttrykket heile vegen verande. Men dei alvorlege undertonane kjem fort snikande hjå ein kritikar som aldri har det politiske samvitet på meir enn ei armlengds fråstand. Igjen brukar Linneberg Adorno og Löwenthal som inngang:

Noe av det verste Adorno veit, er det han kaller ‘biografismen’, som han av og til kritiserer i *Ästhetische Theorie* (1969). Leo Löwenthal kaller det den ‘biografiske moten’. Jeg forstår nå slett ikke det jeg før forstod: at disse ledende filosofer og litteraturvitere var så skeptiske til biografismen. Og at de, i likhet med de øvrige jeg har nevnt, la vekt på det sosiale istedenfor det individuelle. For etter å ha konstatert den enorme interessen for biografien i Norge de siste femten åra – og den er tydelegvis fortsatt stigende – skjønner jeg at jeg før tok feil. Det er de norske tilhengerne av biografien som har rett! De behøver ikke engang å diskutere at noen av de viktigste humanistene i dette århundret har kritisert biografien som et alvorlig symptom på et kriseramma samfunn: at behovet for biografier angår oss mer enn biografiene, at biografiene som genre utvikler en individforståelse som har katastrofale konsekvenser. (Linneberg 1994b:46)

For straks å avklåre Adorno og Löwenthals syn med ironiens slør trekt til sides: Den såkalla pseudo-individualiseringa, eit seinkapitalistisk bedrag som har gjeve seg utslag i biografien sin popularitet, aksentuerer den individuelle fridommen på falske premissar. “Det som kan se ut som ei betoning av det menneskelige subjektet, er ei tingleggjøring av det,” skriv Linneberg om Adorno sitt syn, og affiniteten til marxismen blir med omgrepet *tingleggjering* igjen tydeleg. Danningsromanane og den moderne historievitskapen, som alt i Linnebergs tidlegare artikkel “Når gode historier blir dårlig historie” blir identifisert som utgangspunkt for litteraturhistorieskrivinga, er òg med på å konstituere biografien som litterær sjanger: Den lineære utviklingstanken pregar båe desse felte; det er gjerne ein progresjon *per aspera ad astra*, i danningsromanen gjennom individet sitt ukuelege sjølvstende mot materiell og sosial suksess, i historieskrivinga gjennom nasjonane sin framvokster frå fattigdom og fragmentarisk diversitet til industriell og meir eller mindre imperial stordom. “Biografien snur begge på

huet,” skriv Linneberg at Löwenthal meiner, “er utvanna klisjéformer av begge, og hører i Löwenthals historiske skjema derfor også inn under det seinborgerlige samfunn med et borgerskap i forfall, som legger samfunnet åpent for fascismens etterliberalistiske reaksjon.” (ibid.:47) Biografiene har med andre ord farlege reaksjonære trekk ved seg, og dét vekker naturleg nok forarging hjå frankfurtarane.

I biografien er begrepene for historie og tid blitt tingliggjort, stivna til en forsteina antropologi med generaliserende fraser om psykologi og samfunn: vulgær-darwinistiske banaliteter har erstatta analyser av fakta. Særlig viser det seg i de superlativkatalogene biografiene består av, når de framhever heltene i sine fiktive forløp: med sine hymner til sine helter gjør de personligheten til masseartikkel. [...] subjektet gjøres til en vare det klistres merkelapper på. Slik er det at biografienes språk mimer reklamens. Også språklig er biografiene altså markedstilpassa ifølge Löwenthal. (Linneberg 1994b:47)

Dette er svært direkte argumentasjon, men sjølv om det kan verke som han blir riven med av desse ideane, er den ironiske Linneberg nøye med å påpeike at dei tilhører gamle læremeistrar, at han sjølv har forlate dei. Påfallande er det like fullt at han framstiller Adorno og Löwenthal på ein seriøs og presis måte, medan formuleringar som skal forsvare det visstnok reviderte synet hans på saka, er så naive at vi skjønner det er tilsikta: “Nå har jeg derimot forstått at dette er ufarlig, ettersom norske kunstnere og kritikere jo er tilhengere av dette.” Denne klønete fråsegna gjer òg ei brå vending, attende til den meir kløktige satiren alt i neste setning: “Og norske kunstnere er jo stort sett ufarlige akkurat på denne måten i forhold til offentligheten, som nettopp preges av denne typen pseudo-individualisering, nå i sterkere grad i alle medier.” (ibid.) Slik vekslar denne teksten heile vegen mellom det eksplisitte og det implisitte, det alvorlege og det spøkefulle, det ærlege og ironiske. Skal ironien ha nokon funksjon, kan ein sjølv sagt ikkje medgje i reine ord kva ein eigentleg meiner, men eg-et slit med å halde seg til den ironien som heilt frå byrjinga av teksten vart gjort til hovudtrope: “Sunne norske intellektuelle, kulturradikalt oppdratt, behøver heldigvis ikke å bekymre seg om slikt: de trur – Gott sei dank – på individets frihet og på biografienes helsebringende virkning. I alle fall for økonomiene i de forlagene de alle sokner til.” (ibid.:46) I ei anna formulering skriv han om den nye innsikta han har oppnådd etter at han slutta seg til “de ukritiske norske såkalt intellektuelle biografitilhengers urokkelige tro på enkeltindividets enorme betydning i nøytronbombas tidsalder [...]” (ibid.:48). Dét høyrer ikkje just ut som ei heilhjarta tilslutning, og orda har òg ein klår politisk, maktkritisk brodd.

Av same grunn som han hevdar å vera skeptisk til Bowles sin grådige sjølvbiografi, uttrykkjer Linneberg misnøye med Gertrud Stein, som skreiv *The Autobiography of Alice B. Toklas*, altså “sjølvbiografien” til elskaren sin. Men ho gjorde det utan å avsløre “intime

detaljer fra sitt lesbiske forhold,” som Linneberg skriv at han helst ville lese. Stein var då også ein hard kritikar av biografien som sjanger, fordi “realistisk” framstilling av det menneskelege medvitte, ifylgje henne, ikkje er mogleg. Difor er det som liksom skal vera sjølvbiografien til Toklas, i røynda juks og bedrag; det er snarare Stein som skriv om seg sjølv. Linneberg omtalar det som “maskespill, der det eneste sikre er at det verken er en autentisk biografi eller autentisk sjølvbiografi, men ei framvisning av den inautentiske subjektiviteten i begge genre.” (ibid.:49) Dette pregar både Bowles og Stein, og for den del òg Sunde: Sjølv om deira egne livsrøynslar naudsynlegvis vil vera til stades i det dei skriv, skriv dei ikkje *som om* det dei skriv er fakta. Dei veit at det å halde ein viss distanse til seg sjølv er ein fridom og ein styrke i skrivninga. Ifylgje Stein, opplyser Linneberg, er det å oppleva eit kunstverk ikkje å oppleva eit subjekt, men noko som overgår subjektet.

Avslutninga, innleia med blankline og asterisk, går som fylgjjer:

Og som dere nå vil forstå, er dette altså mitt forsvar for biografien! Biografiene lar nettopp subjektene forsvinne i noe de ikke er og som de aldri har vært, og som mange av dem nok heller aldri hadde kunnet forestille seg å være.

Også fra den motsatte synsvinkel, bør biografien forsvares! Hva skal vi med kunsten, når vi har livet? Gi ossografiene, som bekrefter det subjektet som kunsten benekter: den autentiske identiteten. For det er ikke bare slik at kunst og liv er motsetninger. Kunst og biografi er motsetninger.

Derfor ber jeg: Gi oss flere biografier! Og jeg ber sikkert ikke forgjeves. Forlagsdirektørene står i kø. Nå også til å skrive dem.

Det er fint! sa Bjørn. Det er fint! sier også jeg. Å være kvitt en campylobakter. (Linneberg 1994b:49)

Det ironiske vedvarar altså til siste slutt. Men ein lesar som forstod ironien frå fyrste avsnitt av, kan ikkje slappe av i den vidare lesinga av denne lange teksten og rekne med at alt som står der fylgjer det same mønsteret: Det er ein ironi her som ikkje greier å ta seg sjølv alvorleg, og som avsnitt for avsnitt blir svekt: Teksten byrjar ironisk, glid sakte over i heilt utilsløra og openlyst forsvar for det synet han egentleg kløktig, med ironiens forvirrande trope skulle underbyggje, hatske utfall mot det som ironien ad løynde omvegar skulle harselere med, før Linneberg tek seg sjølv i nakkeskinnet og liksom erklærer at han no endeleg skal ironisere igjen. Denne “oppstramminga” skjer alle dei gongene Linneberg avfeiar det han kallar sitt “gamle syn”. For kvar gong han gjer det grepet, blir ironien tydelegare og meir gjennomsynleg, og det kan til slutt ikkje finnast ein lesar som ikkje forstår han. Ein tekst som ikkje på alvor prøver å vera ironisk, men som heller prioriterer lettbeint sjølvironi, kan framstå som meir sympatisk og overtalingsdyktig enn ein som spelar for høgt og urytmisk på dei ironiske strengene sine.

Vi ser at argumentasjonen i denne teksten samanfattar mange av Linnebergs viktigaste

innvendingar mot den sjølverklært biografiske litteraturen. Serleg er det to poeng som blir ståande som sentrale: Det er for det fyrste at biografisk litteratur er løgnaktig når han føregjev å utseia sanning og utstråle autentisitet, fordi det aldri er einskap mellom litteraturen og røynda. Det andre er at den framstillinga av mennesket som er vanleg i biografiar, med eit falskt fokus på fridom og individualitet, tingleggjer subjektet og representerer ein autoritær tendens.

8.2. Performativ anti-biografisme? Eit paradoks

Den vakne lesaren vil på dette tidspunktet ha augna noko hjå Linneberg som liknar eit paradoks: Samstundes som idealet altså er å skrive med distanse til seg sjølv, er Linneberg som person veldig nært “til stades” i det han skriv. Korleis kan ein rakke ned på det såkalla intimitetstyranniet, samstundes som ein nyttar tekstane sine til å leggje ut om eigne mageproblem under ein ferietur til Marokko?

Anten problema hans med campylobakterien var verkelege eller ikkje, er det tydeleg at Linneberg, når han bryr seg med å nemne ein slik tilsynelatande irrelevant detalj, ynskjer å spela ei vesentleg rolle i sin eigen tekst. Den karnevalistiske effekten kunne ein mana fram på mange måtar; det sterke eg-et tener òg ein annan funksjon: Teksten blir ein *performance* der Linneberg sjølv spelar hovudrolla. At diktarar er så aktivt sjølvmedvitne, er ikkje noko nytt i litteraturhistoria. Men det er ein mote i vår tid, eit eksperimentelt felt som har vakse i omfang etter dei mange erklæringane om at både forfatternen og subjektet er avgått ved dauden. Jon Helt Haarder har, i eit forsøk på å samanfatte eit stort og variert litterært korpus der estetisering av biografiske opplysningar er fellesnemnaren, innført termen *performativ biografisme*:

For det andet er der nogle værker og forfattere, der i værket selv installerer spillet mellem den i teksten angiveligt afdøde forfatter og den empiriske og spillevende. Her fungerer de biografiske oplysninger som allusioner til læsernes kulturelle encyklopædi på fuldstændig samme måde som henvisninger til historiske omstændigheder eller intertekstualitet. Det kalder jeg *performativ biografisme*. Performativ biografisme indebærer, at biografiske oplysninger ikke hentes ind uden for teksten som angivelse af tekstens kontekst eller oprindelse, men optræder som et æstetisk virkemiddel i teksten [...]. (Haarder 2005:6-7)

Det synest å vera akkurat dette som skjer i “Forsvar biografien!”, og i mange andre tekstar av Linneberg: Det som ser ut som sjølvbiografisk skriving frå hans side – om aldri så bagatellmessig – er ein estetisk og ofte *humoristisk* effekt. Dimed har vi òg ei forståing av paradokset vårt, at Linneberg samstundes spelar på og tilsynelatande avviser det biografiske:

Når Adorno og Löwenthal kritiserer det dei kallar *biografisme*, og får tilslutning frå Linneberg, held dei biografismen for noko anna enn biografisk litteratur *per se*. Skilnaden ligg nettopp i *sjølvmedvitet*, som var stort hjå slike som Schlegel-brørne, Holberg og Vinje, og som er det innan postmodernismen og innan dekonstruksjon som litteraturteoretisk strøyming: Når ein er var for sin eigen retorikk, veit ein å ikkje ytre seg *ex cathedra*, som om det ein seier er absolutt faktisk og sant. Den sjølvdisiplinen har ikkje biografismen, den konvensjonelle biografiske litteraturen som ikkje erkjenner at røynda i sitt mangfald ikkje kan tvingast inn i litterære former, men som snarare talar som om fiksjon og realitetar er eitt. Difor er Linneberg kritisk til den sjølvforelska autentisitetretorikken i til dømes impresjonistisk kritikk, i moderne kjendisbiografiar og eit populærkulturelt fenomen som horoskop, medan han rosar Paul Bowles og Gertrude Stein, som nettopp representerer Haarders performative biografisme: Dei nyttar seg sjølve som litterære verkemiddel, ikkje som sanningsmarkørar. For å illustrere poenget gjer han det same sjølv i “Forsvar biografien!” Her er ikkje ein Linneberg som påstår å vera autentisk og ekte, her er ein parodi som jamvel tek til å parodierte seg sjølv, fordi det å ha fråstand til seg sjølv nettopp gjev fridom. Det er ikkje berre skjønnlitteraturen denne fridommen gjer sunnare og mindre stereotyp, det same gjeld ifylgje Linneberg òg sakprosa, der distansen frå sjølvet tradisjonelt har vore stor. Idealet er ikkje å skrive upersonleg, som han absolutt ikkje gjer, men å ikkje inngje eit falskt inntrykk av autentisitet, av samanfall mellom liv og litteratur. Vi kan kalle Linnebergs utbroderingar kring mageproblema sine ein *performance*, eller vi kan reaktualisere ein gamal term og kalle dei *parabase*: Det er punktet i dramaet der skodespelaren tek maska av og viser seg for oss som verkeleg menneske. Hjå Linneberg skjer desse brota så ofte at vi med rette kan tala om ein permanent parabase, eit kontinuerleg brot – ironiens ironi.

Opplysningane om mageproblema hans, som ville forlora subtilitet om dei vart uttrykte meir eksplisitt, er i tillegg altså eit karnevalistisk trekk og ein harselas med biografismen: Alt det som har med kroppen å gjera, alle udelikate detaljar som det sjeldan blir snakka høgt om, er òg unekteleg ein del av livet, det same livet som blir hevda å liggje til grunn for all biografiskrivning. Men sjølv den mest karnevalistiske skribent kan ikkje godt skrive om *alle* slike detaljar. Dette provar ein av dei store feila Linneberg meiner pregar biografismen, det at biografien uansett storleik berre kan dekkje ein flik av sanninga. Som vi har sett, meiner altså Linneberg at mykje litteraturkritikk tradisjonelt har vore førebiletleg på dette viset, eit karnevalistisk og dialogisk mangfald utan falskt skin av autentisitet. Vi kan utpeike eit skilje mellom den fiksjonaliseringa Linneberg ynskjer seg og den han ikkje kan utstå: den som medgjev sin eigen fiktivitet og den som nektar for same. Om han sjølv har

lyktest med den hårfine balansegangen han legg opp til her – mellom det personlege på den eine sida og det prinsipielt upersonlege på den andre – er rett nok ope for diskusjon.

8.3. Spøkelsesdikting: Linneberg om Ulvens *Gravgaver*

Linnebergs opposisjon mot biografismen finst som kritisk praksis i meldinga av Tor Ulvens *Gravgaver* frå 1988, som stod på trykk i *Vinduet* nr. 3 same år. Etter dei haldningane vi no har drøfta, er det ikkje uventa at han stiller seg positiv til eit verk som aktivt dekonstruerer konvensjonell biografisk diskurs. Her er han rett nok ikkje åleine; *Gravgaver* fekk overvegande svært positiv respons.

Tor Ulven debuterte med den surrealistiske diktsamlinga *Skyggen av urfuglen* i 1977, men fann i dei to neste samlingane, frå høvesvis 1980 og 1981, fram til den assosiasjonsrike og eksistensielle, men språkleg stringente og presise poetiske stilen og motivkrinsen som kjenneteiknar lyrikken hans. Etter fleire år der han ikkje gav ut noko, kom eit slags gjennombrøt med samlinga *Det tålmodige* i 1987. Då han i 1988 debuterte som prosaforfattar med *Gravgaver*, hadde han alt opparbeidd seg eit visst namn. Men serleg mange var det ikkje som las han, og dette at han er ein vanskeleg tilgjengeleg forfattar, er ein myte som har overlevd, i lag med det at han er mørk og daudsfixsert. Det sistnemnde var neppe noko stort poeng enno på 1980-talet, men *Gravgaver* har gjeve næring til denne oppfatninga. Verket har undertittelen (eller sjangernemninga) *fragmentarium*. Historiene, i den grad ein i det heile kan kalle dei det, er episodiske og flyt over i kvarandre, manglar klår koherens og kronologi. Språket er prega av same kvasse presisjon som lyrikken hans, dei overraskande observasjonane, tankerekkjene og einskildorda er der, men ganske riktig tillèt han seg lengre setningar, fleire digresjonar og grundigare skildringar her. Hovudpersonane er mange og namnlause, det er dei daude i ulike tidsaldrar som ser attende på verda og det menneskelege livet frå ein posthum posisjon – “hinsides angsten for å dø og lysten til å leve”, som Ulven skriv i eit prosadikt (Ulven 1991b:43). Såleis ironiserer teksten over biografien sine manglar og yttergrenser: Fyrst med dauden kan ein seia at livet og den sanne biografien til eit menneske blir fullenda, men derifrå går det heller ingen veg attende, og nettopp det at ein aldri vil kunne skrive om livet sitt frå denne opphøgde, privilegerte posisjonen etter det, at ein aldri får det fulle oversynet, umogleggjer i seg sjølv den “sanne” biografien.

Linnebergs melding i *Vinduet*, med tittelen “Tomrommets troper: Gravkammermusikk” dekkjer kringom to sider, den andre av dei dekorert av eit bilete av Ulvens andlet og eit miniatyrbilete av framsida på *Gravgaver*. Etter ein innleiande epigraf

tilskrivnen den danske lyrikaren Søren Ulrik Thomsen, der dauden blir kalla “poesiens altafgørende betingelse”, går Linneberg offensivt ut med erklæringa:

Hadde Tor Ulvens *Gravgaver* vært skrivi på et verdensspråk ville boka fått oppmerksomhet av samma grunn som den vil bli forbigått hos oss: Den postmoderne poetikken i boka er som en gravtale over fiksjonene i norsk 'litterær debatt'. Sier vi at fiksjonene er trua på autentiske mennesker i ei autentisk historie, hører vi hylekoret. Hyler vi tilbake at *Gravgaver* er et oppgjør med biografiens falske form, hører vi ingenting. For ingen hører etter ... (Linneberg 1988a:65)

Dimed gjer han allereie ei langt meir “ideologisk” lesing av Ulven enn det som i ettertida har vore vanleg. Dei som sidan har forska på Ulven har ikkje i nemneverdig grad aksentuert nokon postmoderne poetikk i forfattarskapen hans, og sjølv skulle Ulven koma til å motsetja seg slike karakteristikkar, men i denne meldinga i 1988 ynskjer Linneberg altså å prove at ein slik poetikk faktisk finst. Igjen er det vesentleg å minnast at Linneberg sporar postmodernismen som idé mykje lengre bakover i historia enn omgrepet, og at den “anti-biografiske” toleransen for eksperimentelt maskespel i hans augo representerer det beste ved postmodernismen, nettopp fordi den har i minne skyldskapen sin til tradisjonar og forgjengarar. Det er liten tvil om at denne meldinga, om enn berre uttrykt mellom linene, rangerer den “dissonansenes kunst” som Ulven skreiv og også Adorno favoriserte, høgt over det Ulven, i etterordet til ei omsett utgåve av Beckett og Simon, kallar “den mer tradisjonelle lesningens relative sløvhet” (Ulven 1991a:68). “Men en fullstendig og sann biografi er umulig,” skriv Linneberg i denne bokmeldinga, “for både i det individuelle livsforløpet og i menneskehetens historie ligger det meste i glømsel.” Etersom verda er kaotisk og jamvel vårt eige liv for ein stor del er oss ukjend eller allereie avgløymd, består *Gravgaver* berre av fragment, av episodar knytte saman ikkje av nokon kronologisk koherens, men i beste fall i frie assosiasjonsrekkjer.

Men når en autentisk biografi er umulig, er det også fordi subjektets historie først fullendes – i døden. [...] Først i forhold til døden får subjektet sin fulle historie, som en slutta eksistens i tid og rom: den fullstendige biografi vil bare kunne skrives av en avdød. Denne avdøde sjølbioGRAF måtte sitte inne med en total hukommelse også om sin egen kroppslige utviklingsprosess fra sædcelle til den siste spastiske trekning – og måtte vera i stand til å skjære den egne kroppens formhistorie så å si inn til sitt eget bein, før det til sist gjensto å betrakte restene av sitt eget skjelett i smuldringsprosessen ... (Linneberg 1988a:65)

Ein kan kalle livet eit narrativ, men som Michael Holquist òg understrekar i eit verk om Bakhtins dialogisme, har eg-et, slik vi opplever det i medvitet vårt, inga byrjing og ingen ende: For ein sjølv er tida open, ein hugsar ikkje fødselen sin og opplever ikkje med klårleik

daudsaugeblinken sin (Holquist 2002:37). Såleis blir byrjinga så vel som enden på dette narrativet utspela “in the time/space of the other”, eller som det meir poetisk heiter hjå Ulven: “Du lever / et hemmelig liv // i en annens minne.” (Ulven 1996:88) Verda er dialogisk, men dei som skriv biografiar og hevdar å sitja på sanninga om livet til eit menneske, forstår ikkje dette og representerer snarare ei monologisk tenking. Linneberg viser til poststrukturalistane Barthes og Foucault og ideen om “the death of the author”. Når også Gud er erklært daud og jamvel sjølv subjektet ligg for dauden, blir det lite att å gripe tak i for den lesaren som måtte ynskje seg eit narrativ av den velkjende, aristoteliske sorten.

Vidare reflekterer Linneberg over det han kallar eit “interartistisk preg” i *Gravgaver*, for noko som går igjen her og elles i Ulven sin forfattarskap, er ekfrasar og refleksjon kring musikk. Den tematikken ligg oppe i dagen, men når Linneberg òg gjer ei kobling til psykoanalysen, blir dette ei langt meir enn gjennomsnittlig akademisk og analytisk bokmelding. Til dømes blir den gjennomgåande daudsfikseringa i objektteksten, i Linnebergs melding gjort til alt anna enn eit tabloid poeng; ho blir snarare ein inngang til refleksjonar kring språk kontra skrift: “Den forskjellsløse, jegløse tilstanden beskrives alt innledningsvis som den før-språklige tilstanden, språket er forskjellen mellom død og liv [...]” (Linneberg 1988a:66). Linneberg er nøye med å påpeike at desse “tomrommets troper”, som han kallar dei, ikkje er nokon apolitisk posisjon, men tvert imot representerer eit opprør – mot det monologiske. I likskap med det psykoanalytiske som han så sterkt vektlegg, er dette ein påstand som ikkje kan seiast å ha berrsynt grunnlag i Ulvens verk, og som ein såleis må tøye objektteksten litt for å kunne hevde. Men om ein som lesar irriterer seg over denne kritikaren som synest å redusere Ulvens verk til eit innlegg i dagsaktuell debatt (debattar var elles noko den reserverte Ulven i liten grad tok del i), blir ein avvæpna til slutt når Linneberg, liksom for å understreke kor upåliteleg jamvel hans eige eg er, tek steget over i tredjeperson og skriv:

Han fortsatte med å beklage at han nok hadde redusert Ulvens ‘fragmentarium’ til et uttrykk for stående postulat (han kalte det det) i post-strukturalismen. Han forsvarte det med at det *var* en postmoderne poetikk i boka, uten at Ulven konkluderte med denne epistemologien, han dikta ut ifra den. (Linneberg 1988a:66)

I tillegg til den konkrete påstanden i siste setning, rettferdiggjær Linneberg argumentasjonen sin – og han gjer òg verket rettferd – ved at han i meldinga av boka språkleg hermar, og for lesarane gjennom praksis illustrerer, Ulvens spesielle diskurs. “Men som hovedregel gælder en semantisk lighed,” skriv Riffaterre som nemnd, om tilhøvet mellom litteraturkritikken og objektteksten (1994:97). Det fragmentariske er eit felles ideal for Linneberg og Ulven, difor denne plutselige overgangen frå fyrste til tredje person, slik subjekta hjå Ulven òg er

upålitelege, kaprisiøse og ofte vanskelege å skilja frå kvarandre. I realiteten er det jo tydeleg at det framleis er Linneberg som er subjekt i setningane her – han har berre vorte “han” i staden for “jeg” – men slik teksten held fram, og sluttar, skal òg denne logiske tolkinga få eit skot for baugen:

Boka vrimla for øvrig av karnevalistiske grotesker og bar mange spor av den litterære karnevalstradisjonen helt tilbake til den forhistoriske romanforma ‘de dødes dialog’. Men dette kunne jo den enkelte leser, sa han, sjølv få gleden av å finne ved å – hm – grave seg ned i teksten.

Det var også det siste Arild Linneberg sa før jeg døde. Nå, etterpå har jeg manet fram fra glømselens minne disse ufullkomne fragmentene av hans uendelige, tomme (og kryptiske) diskurs. (Linneberg 1988a:67)

Var det overhovudet Arild Linneberg som skreiv denne bokmeldinga? Kven er i så fall dette eg-et som no dukkar opp igjen, når det stiller seg sjølv opp som ein annan enn Linneberg? Det må vera vedkomande som har underskrive teksten, ikkje Linneberg, men *Arnold Lucifer Negnaf (spøkelse)*. Mellomnamnet *Lucifer* nytta ikkje Linneberg sist vi såg han kalle seg *Arnold Negnaf*, men her gjer han altså rom for ei spøkefull demonisering av sin eigen karakter, samstundes som han peiker mot daudsmotivet hjå Ulven. Ikkje minst stiller han den konservative, kristne Ronald Fangen i samanheng med djevelen, ein frekk ironisk snert.

Elles er det ingenting skremmande med dette spøkelset, og heile påfunnet ber i seg ein spydig fleip med alle slags metafysiske spekulasjonar om eit etterliv, som Linneberg og Ulven nok er samde om avvisinga av. Når karakterane i *Gravgaver* studerer menneskelivet i retrospektivt lys, er det ikkje med fornya innsyn eller himmelsk visdom av noko slag; alt dei augnar er småting og bagatellar som fortonar seg som like usamanhengande for dei no, som dei gjorde i det røynelege livet. Heile teksten er såleis ei ironisering over mystiske tilnærmingar til eksistensielle spørsmål. Eit gjennomgangstema i Ulvens litteratur er at dei grunnleggjande tilstandane i røynda berre er to, medvit- og ikkje medvit, tilsvarande eksistens og ikkje-eksistens. Det finst som sagt ikkje spøkelse anna enn i litteraturen, som sjølv er eit spøkelse i den forstand at han overlever opphavsmannen sin. Røystene der er lausrivne frå sine opprinnelege utseiarar, og lever sine eigne liv bortanfor konteksten dei hadde opphav i, slik også spøkelse i daglegspråket er dei ein gong levande gått over i ei ikkje-jordisk, dekontekstualisert form. Noko av feilen med biografismen er nettopp hangen til å tvinge det levande inn i eit dautt format – viss ein då trur at det levande skal ta livskrafta si med seg inn i dette daude formatet.

“Det var også det siste Arild Linneberg sa før jeg døde”, skriv *Arnold Lucifer Negnaf*. Han tilkjennegev altså at det er Linneberg som har skrive teksten inntil dette punktet, og

sidan namnet til den avlidne står som signatur, må spøkelset vera det posthume framhaldet av litteraturkritikaren Linneberg. Det er som om spøkelset heile vegen har lege latent i den levande, denne akutte kjensla av ikkje-identitet som Beckett – i ein tekst omsett av Ulven – har sett ord på: “[...] det er han som har levd, jeg har ikke levd, han har levd dårlig, på grunn av meg, han kommer til å drepe seg, på grunn av meg, jeg skal fortelle om hans død, slutten på hans liv og hans død, sånn etterhvert, i presens [...]” (Beckett 1991:23). Hjø Beckett, og i mindre eksplisitt form hjå Ulven, er det altså ei røynsle av framandheit andsynes eins eige medvit. Hjø Linneberg blir denne røynsla ein demonstrasjon av ikkje-identiteten mellom medvit og skrift, og det dialogiske grunnvilkåret at språket ikkje er “eins eige”, ein har det til låns frå andre.

Heller ikkje i denne bokmeldinga feller Linneberg nokon endeleg dom over verket. Det er ei grunnleggjande openheit i uttrykket; til dømes er det talande at kvart einaste avsnitt, med unnatak av dei to siste som står under éin og same asterisk, endar i ein lakune, “...”: Teksten føregjev ikkje å representere ei endeleg sanning om det omtalte kunstverket, det er ingen karakteristikkar av typen: *Dette er vellykka; dette derimot mislykka*. Linneberg skriv ikkje eingong eksplisitt kor godt eller dårleg han har likt verket, men omtalar det grundig, samstundes som han igjen parafraserer og diktar vidare, slik Schlegel-brørne pla gjera. Når Linneberg integrerer Ulvens diskurs i sin eigen, tener det her til å prove at han i alle fall er svært samd med *ideen* i Ulvens bok. Den ideen fell saman med poenget i alt det Linneberg har skrive om biografien, at objektiv og sannferdig subjektframstilling i strikt forstand er umogleg.

9. Sluttord, om mellomposisjonar

Det er på tide å gjenta spørsmålet vi stilte i innleiinga: *Korleis fungerer Linnebergs framstillingsmåtar i det formidlande oppdraget litteraturkritikken har?* Eit litt lettvent svar kunne vore: Den fungerer godt både didaktisk og som underhaldning for ein lesar som alt i utgangspunktet har ei vesentleg interesse for det Linneberg skriv om; truleg dårlegare som formidling til det breie lag i folket, og som *inngang* til det litterære verket, fordi formidlinga blir underminert av alle dei teoretiske og kreative krumspringa. Men vi nøyer oss ikkje med denne løysinga, eller noka anna sementert løysing, fordi Linnebergs litteraturkritikk heller ikkje slår seg til ro med lette løysingar: Den litteraturkritikken vi her har studert, er dynamisk og omskifteleg. Den har ikkje som sitt ytste mål å “fungere” innan det den identifiserer som litteraturkritikken sine konvensjonelle rammer. Difor vil eg enno vera såpass lojal mot studieobjektet mitt, at eg heller ikkje dømer det ut frå slike føresetnader, men rundar av med å framheva det eg meiner å ha identifisert som det viktigaste karaktertrekket ved det litteraturkritiske korpuset eg har studert.

Litteraturkritikken til Linneberg er kjenneteikna av *mellomposisjonane* den står i – og den har desse mellomposisjonane, grenselanda, som ambisjon. Politisk er Linneberg forankra på venstresida, men dét er òg det einaste trekket ved tekstkorpuset som verkar greitt kategoriserbart; på mange andre omkverve synest det derimot å vera paradoksalt, og ha paradokset som berande prinsipp. Ofte garanterer dette eit polyfonisk perspektivmangfald – andre gonger liknar det inkonsistente brestar.

Kunstsynet, som Linneberg har sams med førebiletet Adorno, legg lista: Den beste kunsten har normbrotet som si fremste norm. Kunsten skal ha eit element av opprør, og som Friedrich Schlegel held ikkje Linneberg det splitta, sjølvmotseiande, *uforståelege* i kunsten for negativt; tvert imot. På dét grunnlaget forsvarar han avantgarden, og kunst som blir neglisjert i samtida og som ettertida gløymer. Dei innovative analysane hans liknar ofte dekonstruksjon, men når han skriv til dømes om Marcus Jacob Monrad og Magdalene Thoresen, marginaliserte kritikarar og diktarar, er det *rekonstruksjon* vi ser tendensar til. Denne vyrnaden for dei undertrykte røystene vi sjeldan høyrer, held Linneberg for noko av det viktigaste ved postmodernismen. Rekonstruksjonen blir dekonstruksjon – og omvendt: Båe delar viser oss litteraturvitskapen og litteraturhistorieskrivinga som konstruksjonar, og ber i seg ein protest mot forenkla og einsidige framstillingar av kompleks litteratur og komplekse historiske forlaup.

Med dette peiker Linneberg altså òg på uventa samanhengar, og skapar harmoniar i

tilhøve ein vanlegvis har identifisert som brotsonar – som mellom romantikk og postmodernisme. I meldinga si av Linnebergs doktorgradsavhandling, i *Edda* 4/93, poengterer Steinar Gimnes nettopp dette: Linneberg trur openbert ikkje på forsoning i litteraturen, men mangt han skriv signaliserer ikkje di mindre eit ynske om heterogen forsoning i det historiske forlaupet, noko som blir eit paradoks ved prosjektet hans. Eit andre paradoks melder seg då for vår del: Er det riktig å kritisere førekomsten av paradoks hjå ein skribent som har paradokset som ideal? Ja; det kompliserer analysane våre, men ein kan sjølv sagt ikkje gje studieobjektet immunitet. For noko som også Gimnes understrekar i nemnde tekst, er at kritikken hans rettar seg primært mot dei av Linnebergs sjølv motseiingar som verkar *utilsikta*: Når Linneberg med Adorno hevdar at “det heile er det usanne”, bør han ikkje gå i si eiga felle og skrive så påståeleg at det uheile framstår som det sanne – som jo blir ein like kategorisk totalitetskonstruksjon (Gimnes 1993:375). Gimnes har eit viktig poeng her: Er ein prinsipielt systemkritikar og totalitets skeptikar, bør ein ikkje utan vidare gje seg til å konstruere nye system og totalitetar – jamvel om ein måtte skulde det på paradokset som prinsipp. Vi skal nøye oss med å fastslå at Linneberg som litteraturkritikar altså essensielt står i denne mellomposisjonen: Han idealiserer paradokset, men også han kan bli riven med av ein ambisjon om koherens og konklusjon som ligg naturleg nedfelt både i forskning og litteraturkritikk.

I forma ser ein nye motsetnader. Vi har peikt på den openberre samanhengen mellom essay og litteraturkritikk: Ikkje berre er kritikken ein vesentleg del av essayet som sjanger, og av Linnebergs essayistikk, men litteraturkritikken hans liknar i forma essayet. Dette er ikkje eit paradoks eller eit problem, men tvert imot ei fruktbar kopling. Vansken ligg å posisjonere seg innan dette landskapet. Essayet, inklusive det utprega kritiske essayet som Linneberg skriv det, gjev ein fridom han veit å nytte, til å veksle mellom formalitet og informalitet. Men det skjer ikkje problemfritt: Tilhøve ved saka *kan* bli reduserte eller oversette i iveren etter subjektiverande eksperiment og humoristisk effektmakeri. På grunn av haldningane som blir lagt for dagen og omgrepsapparatet som blir nytta, er det å lesa Linneberg av og til som å lesa den stringente Adorno, andre gonger den hemningslaust eksperimentelle Georg Johannesen. Einkvan stad imellom står humanisten Holberg, medan Vinje kan minne om dei alle tre – og Linneberg minner om Vinje.

Om ein merksam lesar kan sjå mange slags sterke synspunkt skine gjennom hjå Linneberg, er det politiske noko han mange stader freistar tøyne. Ein analogi kan vera essayet der Obstfelder langar ut imot Edvard Brandes: Vi framheva korleis Linneberg som Obstfelder tek eg-litteraturen i forsvar, og sjølv kan skrive svært subjektivt. Men det inneber ikkje at han

ikkje ser den prinsipielle samfunnsnytta i eit prosjekt som Georg Brandes sitt, å setja “problema under debatt”. Det er, om ikkje ein motsetnad, så iallfall ei *dobbelheit* i kritikken hans òg på dét omkvervet: Han skriv litteraturkritikk som er sterkt samfunnsengasjert og politisk *samstundes* som den vil vera autonom, sjølvrefleksiv og nærme seg kunsten. At det er ei utfordring å få alle desse ambisjonane til å fungere saman, blir synleg i einskilte meldingar der Linneberg kan tykkjest femne *for* vidt: Somtid kan ynsket om å uttala seg generelt om større tilhøve innan litteraturen og samfunnet, forringe kvaliteten på den verksformidlinga som er litteraturkritikken sitt primære mål. Men ein må hugse noko Linneberg sjølv held for svært viktig, det at litteraturkritikken, til liks med jussen, alltid vil vera prisgjeven skjønnet til dei til som feller dommane – slik at den må lesast med medvit om dette: Retorikken er ikkje “rein”, altså lukka; i alt ein les spelar godt løynde, men høgst røynelege faktorar inn.

Av og til er det å lesa Linneberg òg som å lesa ordinære bokmeldingar: Tekstane vi har sett på i avisene er såleis, relativt enkelt forståelege, og i siste instans domfellande trass alt. Dei manglar i og for seg ikkje temperatur, men dei konsentrerer seg om den direkte formidlinga av verket, og er meir tilpassa eit breitt lesande publikum. Når vi veit kor annleis kritikken hans kan arte seg i spesialiserte tidsskrift, augnar vi endå ein mellomposisjon den grundig skolerte akademiske kritikaren lett vil hamne i: mellom marknaden, så å seia, og eigne intellektuelle pretensjonar. Av bokmeldingar i avisene forventar mange lesarar å bli informerte i reine ordelag om kvaliteten på verket (som om den kan fikserast endeleg), og til og med Linneberg gjev etter for dette presset når han skriv der – anten det no måtte vera på oppdrag eller på eige initiativ, godt eller dårleg løna. I andre tekstar går han derimot i rette med det Adorno kallar “kommunikasjonens uvesen”, altså overforenklinga og dei lettferdige dommane (eller justismorda). Krava om journalistisk effektivitet og korthet i litteraturkritikken har vi òg sett han uttala seg krast imot. Det er ingen tvil om kva Linneberg *meiner* om dette, men jamvel han må innimellom, av reint praktiske omsyn, gå på akkord med dei sterke meiningane sine.

Ei forlenging av denne problematikken ligg i sjølve uttrykket kritikken hans får: Linneberg er venstreintellektuell og skriv radikalt bokmål, han talar varmt om kvinne- og arbeidardikting og i karnevalistisk ånd om det “låge” i litteraturen, men denne ambisjonen om å vera “folkeleg” står i kontrast til det avanserte språket og dei tidvis høgtravande resonnementa hans. Schlegels uforståelegheit, ironiens ironi som diskurs, gjer ikkje Linneberg sine tekstar lettare å lesa. Også dette er eit grenseland han opererer i, mellom det vanskelege og det populære. Når han blir tvinga til å prioritere, vel han til regel prinsippa framfor formidlinga, og eit av dei viktigaste prinsippa er altså motviljen, delvis ervd frå Adorno, mot å

“gjøre det umiddelbart tilgjengelig, som ikke er det.”

For ein siste gong å vende attende til problemstillinga: Viss ein som lesar opplever at Linnebergs kritikk ikkje “fungerer” for ein personleg, altså ikkje lykkest som litteraturformidling, er det ikkje unaturleg, fordi det er ei form for kritikk som ikkje primært går i dialog med lesaren, men derimot med verket, med litteraturhistoria og litteraturvitskapen, og med seg sjølv. For å få fullt utbyte må lesaren ha forkunnskapar, vera varnær og dele Linnebergs ambisjon om å forstå og fylgje det litterære verket sine indre rørsler – med så god innsikt at han eller ho òg maktar fylgje *kritikkens* indre rørsler. Då vil ein òg varast paradoksa i denne litteraturkritikken, som ideal og som problem: Tvisynet blir aksentuert som den grunnleggjande haldninga, men er vanskeleg å gjennomføre konsekvent. Det er i denne brotsona, i denne kontinuerlege krisa, Linneberg sin litteraturkritikk utfaldar seg og blir interessant.

Skulle ein ikkje ynskje å grava fullt så djupt som Linneberg oppmodar til, kan ein likevel le av den bitande humoren som gjennomsyrrar dette tekstkorpuset, og glede seg over alle dei viktige kunnskapane det gjev ein til del.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. (1992a) [1958]: “Essayet som form”, omsett av Erling Aadland, i Adorno (Linneberg red.): *Notar til litteraturen*. Oslo: Det Norske Samlaget, ss. 71-94
- Adorno, Theodor W. (1992b) [1953]: “Oppteikningar om Kafka”, omsett av Arild Linneberg, i Adorno (Linneberg red.): *Notar til litteraturen*. Oslo: Det Norske Samlaget, ss. 25-58
- Adorno, Theodor W. (2004) [1969]: *Estetisk teori*, omsett av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max (2011) [1953]: *Opplysningens dialektikk*, omsett av Lars Petter Storm Torjussen (2011). Oslo: Bokklubben
- Aristoteles (2006): *Retorikken*, omsett/utarbeidd av Tormod Eide. Oslo: Vidarforlaget
- Bakhtin, Mikhail M. (1981) [ca. 1940]: “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, omsett av Michael Holquist, i Bakhtin (Holquist og Emerson red.): *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, ss. 41-68
- Bakhtin, Mikhail M. (1984) [1929]: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, omsett av Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bakhtin, Mikhail M. (1984) [1941]: *Rabelais and His World*, omsett av Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana: Indiana University Press
- Beckett, Samuel og Simon, Claude (1991) [1975/1966]: *Til slutt nok en gang og annet søl og Berenikes hår*, i dobbelutgåve, omsette av Tor Ulven. Oslo: Solum Forlag
- Berg, Øyvind (1986): *Et foranskutt lyn*. Oslo: Oktober
- Dahl, Tor Edvin (1985): “Desillusjonert ungdom”, i *Aftenposten* 3. oktober, s. 61
- de Man, Paul (2001) [1977]: “Om begrepet ironi”, ei transkribert førelesing, omsett av Erik Bjerck Hagen, i Lægred og Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus Forlag, ss. 365-388
- Egeberg, Ole (1994): “Ironiens læsning – læsningens ironi” i *Edda, hefte 2*, ss. 135-143
- F. P. Jac (1985): *Sæson tredive/tredivte sæson*. København: Borgen
- Gimnes, Steinar (1993): “Forfattar eller skivarroller?” i *Edda, hefte 4*, ss. 370-375
- Grue, Jan (2007): “Filmanmeldelsens retorikk – Personlig ethos, institusjonell ethos og persona”, i *Rhetorica Scandinavica, nr. 42*, ss. 21-30
- Haas, Gerhard (1982) [1969]: “Essayets særmerke og topoi”, kapittel i Haas: *Essay*, her omsett av Ottar Grepstad, i Grepstad et al.: *Essayet i Norge, fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Det Norske Samlaget, ss. 229-238
- Hagerup, Henning (1997): “Etterord”, i Ulven: *Essays*. Oslo: Gyldendal, ss. 180-191
- Hellesnes, Jon (1986): *Den postmoderne anstalten*. Oslo: Gyldendal
- Holberg, Ludvig (1994) [1977]: *Essays*, i utval ved Kjell Heggelund. Oslo: J. W. Cappelens Forlag
- Holquist, Michael (2002) [1990]: *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge
- Haarder, Jon Helt (2005): “Det særlige forhold vi hadde til forfatteren: Mod en teori om performativ biografisme”, lasta ned frå <http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/NLvT.pdf> 10. februar 2012
- Johannesen, Georg (1994) [1977]: “Etterord – Holberg og Essayet”, i Holberg: *Essays*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag, ss. 111-136
- Johannesen, Georg (1982): “Essayet i dagens Norge”, i Grepstad et al.: *Essayet i Norge, fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Det Norske Samlaget, ss. 7-10
- Lindgren, Lena (2010): “Anonyme analytikere og smertelige kjønnskifter”, i *Morgenbladet* 2. juli, lasta ned frå morgenbladet.no 13. desember 2011
- Linneberg, Arild (1979): “Romantikk for borgar – realisme for bonde”, i *Syn og segn, nr. 2/3*, ss. (i samla årgangsutgåve) 92-107 og 150-162
- Linneberg, Arild (1980): “Linjeskifter på sannhetens spor”, i *Vinduet, nr. 2*, ss. 73-76

- Linneberg, Arild (1981): "På grensa til grenseløsheten: sosialistiske kjærlighetsdikt", i *Samtiden, ekstranummer*, s. 104
- Linneberg, Arild (1982a): "Poesiens 'dance macabre'", i *Vinduet, nr. 2*, ss. 76-77
- Linneberg, Arild (1982b): "Poetiske punkt – og prosaiske komma", i *Vinduet, nr. 2*, ss. 79-80
- Linneberg, Arild (1983a): "Brikt Jensen i vokskabinettet", i *VG 12. desember*, s. 42
- Linneberg, Arild (1983b): "Fragmenter av en kropp som snakker", i *Samtiden, ekstranummer*, ss. 17-18
- Linneberg, Arild (1985a): "Kvinnelighetens semantiske strukturer", i *Vinduet, nr. 2*, ss. 66-67
- Linneberg, Arild (1985b): "Når gode historier blir dårlig historie – Til Kritikken av Den Narrative Fornufta og Den Gode Smakens Ideologi i Litteraturhistorieskrivinga", i *Norsk litterær årbok 1985*, ss. 156-175. Oslo: Det Norske Samlaget
- Linneberg, Arild (1985c): "'Rapport om Adam', 1985: Pål Gerhard Olsen og jeg-formen i litteraturen", i *Vinduet, nr. 4*, ss. 71-72
- Linneberg, Arild (1985d): "Skram, Freud – og kvinnen" i *Aftenposten*, 1. april, s. 5 (kulturdel)
- Linneberg, Arild (1985e): "Skrift, psyke, samfunn; motspråkets prosess" (intervju med Erik Skyum-Nielsen) i *Vinduet, nr. 1*, ss. 47-53
- Linneberg, Arild (som *Arnold Negnaf*) (1986a): "Fra Voss til Vosges tur-retur = post-isme uten et pre?", i *Vinduet, nr. 4*, ss. 64-65
- Linneberg, Arild (1986b): "Kroppsmoder-nisme", i *Vinduet, nr. 1*, ss. 64-65
- Linneberg, Arild (1986c): "... Mens vi venter på brakket – En samtale i tid og rom", i *Vinduet, nr. 3*, ss. 68-70
- Linneberg, Arild (som *Arnold Lucifer Negnaf*) (1988a): "Tomrommets troper: Gravkammermusikk", i *Vinduet, nr. 3*, ss. 65-67
- Linneberg, Arild (1988b): "Åpenbart skriftemål, Hektor Rottweiler in memoriam", i *Vinduet nr. 2*, ss. 50-52
- Linneberg, Arild (1991): "The Rhetoric of Non-Fiction: To the Tropics of Discourse in Cultural Criticism", foredrag på konferansen *Theory and Fact in Intellectual History*, i Bergen september 1989, trykt i *Edda, hefte 3*, ss. 218-225
- Linneberg, Arild (1992a): *Norsk litteraturkritikks historie 1770-1940; bind II:1848-1870*. Oslo: Universitetsforlaget
- Linneberg, Arild (1992b): "Theodor W. Adorno og essayet – Ei innføring", i Adorno (Linneberg red.): *Notar til litteraturen*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Linneberg, Arild (1994a): "Bjelke spjelker bjelke", i *Passage, nr. 18*, lasta ned frå ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/passage/article/view/3087/2635 10. april 2012
- Linneberg, Arild (1994b): "Forsvar biografien!", i *Vagant, nr. 4-94/1-95*, ss. 44-49
- Linneberg, Arild (1994c): "Kritikkens narrekappe", i Linneberg: *Bastardforsøk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Linneberg, Arild (2001a): "Domstalen som genre: Tilfellet Birgitte Tengs og litteraturkritikken" i Linneberg *Tretten triste essays om krig og litteratur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Linneberg, Arild (2001b): "'Lovens lange arm' – The Long Arm of the Law, The Hidden Discourse of the Law in Bakhtin's Theory of the Novel", i Bruhn og Lundquist (red.): *The Novelness of Bakhtin*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press
- Linneberg, Arild (2001c): "Romanheten i sentrum: Mikhail Bakhtin (1895-1975), dialogens filosof", i Linneberg: *Tretten triste essays om krig og litteratur*. Oslo: Gyldendal
- Linneberg, Arild (2007): "Rett fra leveren – Forbrytelsen var nytelsen: Jokkes poplyrikk som poesi på kant med loven", i Linneberg: *Tolv og en halv tale om litteratur og lov og rett*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Linneberg, Arild (2010): "En rapport om kunnskap", i *Morgenbladet* 16. juli, lasta ned frå www.morgenbladet.no 13. desember 2011

- Linneberg, Arild (2012): "Teateret som tribunal", i *Klassekampen* 14. januar, ss. 35
- Longman Dictionary of the English Language* (1991) [1984]. Essex: Longman Group UK
- Lothe, Refsum og Solberg (red.) (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Læg Reid, Sissel og Skorgen, Torgeir (2001): "Innledning", i Læg Reid og Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus Forlag, s. 7-33
- Norsk ordbok* (1998): Guttu, Tor (red.). Oslo: Kunnskapsforlaget
- Obstfelder, Sigbjørn (1993) [1900]: "Jeg-formen i litteraturen" i Obstfelder: *Dikt i samling – prosa i utvalg*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, ss. 241-243
- Olsen, Pål Gerhard (1985): *Svart, svart – og et tynt lag hvitt*. Oslo: Aschehoug
- Riffaterre, Michael (1994): *Litteraturkritikkens diskurs*, omsett av Claus Bratt Østergaard, i *Ny poetik, nr. 3*, ss. 97-110
- Schlegel, Friedrich (2001) [1800]: "Om uforståeligheten", omsett av Torgeir Skorgen, i Læg Reid og Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus Forlag, s. 319-330
- Svedjedal, Johan (2009): "Kritiska tankar. Om litteraturkritiken", i Forslid og Ohlsson (red.): *Litteraturens offentligheter*. Lund (Studentlitteratur), ss. 157-176
- Thomson, Alex (2006): "Deconstruction" i Waugh (red.): *Literary Theory and Criticism, an Oxford Guide*. New York/Oxford: Oxford University Press, ss. 298-318
- Time, Sveinung (1982): "Borgaren og satyren – moment til eit bilde av Vinje som essayist i DØLEN", i Grepstad et al. *Essayet i Norge, fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Det Norske Samlaget, ss. 13-34
- Ulven, Tor (1988): *Gravgaver: fragmentarium*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Ulven, Tor (1991a): "Etterord", i Beckett og Simon (Ulven red.): *Til slutt nok en gang og annet søl og Berenikes hår*. Oslo: Solum Forlag, ss. 65-70
- Ulven, Tor (1991b): *Fortæring*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Ulven, Tor (1996): *Etterlatte dikt*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Wergeland, Henrik (1991) [1947]: *Wergeland for hvermann: lyrikk og prosa*. Harald Beyer (red.), Oslo: Gyldendal
- Wilde, Oscar (2003) [1891]: *The Critic as Artist*, i *The Complete Works of Oscar Wilde* (første samleutgåve 1948). Glasgow: HarperCollins Publishers, ss. 1108-1155

Appendiks: Tekstgrunnlag

Under følger ei oversikt over alle tekstar av Linneberg eg har studert i arbeidet med avhandlinga. Ein del publikasjonar manglar, mellom anna fleire redaksjonelle bidrag i litterære og litteraturteoretiske tekstsamlingar. Linnebergs litteraturkritikk på radio er heller ikkje analysert, og einskilde bokmeldingar i aviser kan òg ha vorte utelatne.

Fordi mange av tekstane uansett er vanskelege å plassere sjangermessig, finst ingen sjangerspesifikasjonar i lista, men dei større verka står for seg sjølve. Tekstar som har vore trykte separat, men som seinare er komne med i ei av dei store tekstsamlingane, står ikkje førde som eigne oppslag.

Tekstar i tidsskrift, aviser, årbøker o.l.

Romantikk for borgar – realisme for bonde	Syn og segn, nr. 2/3 (1979)
Danske dikt om menn, kjærlighet og samfunn	Vinduet, nr. 1 (1980)
Linjeskifter på sannhetens spor	Vinduet, nr. 2 (1980)
Rundreisen på den poetiske globus	Kontrast, nr. 2 (1980)
Bilder i bevegelse	Samtiden, ekstranr. (1981)
Historieløs historisk roman?	Kontrast, nr. 1 (1981)
En strukturalistisk analyse av Espen Haavardsholms novelle “Zink”	Edda, hefte 3 (1981)
Hjemreise uten hjemkomst og lengsel uten forløsning	Vinduet, nr. 4 (1981)
På grensa til grenseløsheten: sosialistiske kjærlighetsdikt	Samtiden, ekstranr. (1981)
Poesiens “dance macabre”	Vinduet, nr. 2 (1982)
Poetiske punkt – og prosaiske komma	Vinduet, nr. 2 (1982)
Christa Bürger og kulturkløfta	Vinduet, nr. 3 (1982)
Ideens forvandling til herredømme	Samtiden, ekstranr. (1982)
Økologisk epos, populistisk poesi	Samtiden, ekstranr. (1982)
Litteraturkritikkens historie – notater til en modell	Norskkrift 36 (1982)
Melankoliens anatomi	Vinduet, nr. 2 (1983)
Brikt Jensen i vokskabinettet	VG, 12. desember (1983)
Galskapens historie	Kontrast, nr. 5/6 (1983)
Fragmenter av en kropp som snakker	Samtiden, ekstranr. (1983)
Poesien og det virkelige – 1983	Samtiden, ekstranr. (1983)
Selkattedikt og sollosang med stjerne-gris i rommet: En fabel-aktig fabulering	Samtiden, ekstranr. (1983)
Bildehogger bak rytmiske tegn	Vinduet, nr. 2 (1984)
Det faderløse samfunnet	Vinduet, nr. 2 (1984)
Modernistens postmodernisme: “materiens ekstase”	Samtiden, ekstranr. (1984)
Når gode historier blir dårlig historie – Til Kritikken av Den Narrative Fornufta og Den Gode Smakens Ideologi i Litteraturhistorieskrivinga	Norsk litterær årbok 1985
Kulturstoffet i avisene på Ibsens tid	Ibsenårbok, 1985/1986
Skram, Freud – og kvinnen	Aftenposten, 1. april (1985)
Skrift, psyke og samfunn; motspråkets prosess	Vinduet, nr. 1 (1985)
Kvinnelighetens semantiske strukturer	Vinduet, nr. 2 (1985)
Om Paal Brekkes poetiske opposisjon	Vinduet, nr. 2 (1985)
“Rapport om Adam”, 1985: Pål Gerhard Olsen og jeg-formen i litteraturen	Vinduet, nr. 4 (1985)
Kroppsmoder-nisme	Vinduet, nr. 1 (1986)
... Mens vi venter på brakket – En samtale i tid og rom	Vinduet, nr. 3 (1986)
Fra Voss til Vosges tur-retur = post-isme uten et pre?	Vinduet, nr. 4 (1986)
Det moderne i det postmoderne	Vinduet, nr. 1 (1987)
Estetisk avantgarde – og samisk tradisjon	Vagant, nr. 1 (1988)
Åpenbart skriftemål, Hektor Rottweiler in memoriam	Vinduet, nr. 2 (1988)

- Tomrommets troper: Gravkammermusikk
 Skriftbildenes tidsbilder
 Áillohais
 Tar vinneren prisen?
 Hva var norsk litteraturhistorie?
 Epistemologiske allegorier
 The Rhetoric of Non-Fiction: To the Tropics of Discourse in Cultural Criticism
 Theodor W. Adorno som CIA-agent: en torso om dialektikk og retorikk
- Ole Robert Sunde (40)
 Theodor W. Adorno og essayet – Ei innføring
 Svar fra doktoranden
 Skihoppets estetikk i norsk diktning, eller Svevets metafysikk
 Bjelke spjelker bjelke
 Forsvar biografien!
 Professor Andersens dekonstruksjon av gjeldende rett
 “Mors rett til samvær” – et gode eller et onde for barna
 Gro Dahle – Obsthfelderprisen 1997
 Kritikken i simulasjonssamfunnet
 Avantgardens andre ansikt
 Den andre stemmen
 Hamsun og byen: tigerstaden og det transgressive: om romanpoetikken i *Sult*
 Om USA og NATOs nye globale strategi
 ‘Lovens lange arm’ – The Long Arm of the Law, The Hidden Discourse of the Law in Bakhtin’s Theory of the Novel
 Bruddstykker om litteraturvitenskapens nytte (og ikke ulempe) for livet
 Terrorens troper
 Kunstprosaens sak som sakprosaens kunst
 Sosiale hieroglyfer
 Lovens tekst og tekstens lov i Ida Börjels *Konsumentköplagen: juris lyrik, 2008*
 Granskning av Treholt-saken
 Kopernikansk mobilisering og ptolemeisk nedrustning
 Snåsamannens rolle i Treholt-saken
 Tilfellet Bjørneboe
 Mellom krig og demokrati
 Reise gjennom mørket
 Virkelighetseffekten
 En rapport om kunnskap
 En god dårlig bok
 “Dine fingre lister seg gjennom mitt ansiktsgress i mørket”
 Randbemerkninger fra ei personlig vitenskapshistorie
- Et brev til månens mørke bakside
 Teateret som tribunal
- Større verk**
Arne Garborgs Haugtussa: En analyse av kunstverket i kommunikasjonen (magistergrad) (1979)
Norsk litteraturkritikk historie 1770-1940; bind II: 1848-1870 (1992)
Bastardforsøk (1994)
Ubehaget i kulturen (i samarbeid med Vigdis Hjorth) (1995)
Far og barn i moderlandet (1997)
Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori (1999)
Tretten triste essays om krig og litteratur (2001)
Tolv og en halv tale om litteratur og lov og rett (2007)
- Vinduet, nr. 3 (1988)
 Profil, nr. 2 (1988)
 Norsk litterær årbok (1988)
 Norsk litterær årbok (1988)
 Norsk læraren, nr. 4 (1990)
 Skoleforum, nr. 9 (1990)
- Edda, hefte 3 (1991)
- Kultur og barbari: essays om kunst og samfunnsvitenskap* (1991)
 Kritikjournalen (1992)
 Adorno: *Notar til litteraturen*
 Edda, hefte 2 (1993)
 Samtiden, nr. 1 (1994)
 Passage, nr. 18 (1994)
 Vagant, nr. 4 (1994)/1 (1995)
 Klassekampen (9. sept. 1996)
 Basis, nr. 12 (1997)
 Norsk læraren, nr. 1 (1998)
 Norsk læraren, nr. 2 (1998)
 Agora, nr. 1/2 (1999)
 Vagant, nr. 4 (1999)
- Prosopopeia, nr. 1 (2000)
 Ikkevold, nr. 3 (2001)
- The Novelness of Bakhtin* (2001)
- Bøygen, nr. 3 (2004)
 Retfærd, nr. 104 (2004)
 Prosa, nr. 1 (2006)
 Klassekampen (18. juli 2008)
- Vagant, nr. 3 (2008)
 Klassekampen (16. jan. 2009)
 Vagant, nr. 1 (2009)
 Vinduet, nr. 1 (2009)
 Klassekampen (12. sept. 2009)
 Klassekampen (26. sept. 2009)
 Klassekampen (6. nov. 2009)
 Klassekampen (18. juni 2010)
 Morgenbladet (16. juli 2010)
 Klassekampen (17. sept. 2010)
 Vinduet, nr. 4 (2010)
 Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift, nr. 1 (2011)
 Vinduet, nr. 4 (2011)
 Klassekampen (14. jan. 2012)

Samandrag

Avhandlinga har dreidd seg om Arild Linneberg sitt virke som litteraturkritikar, i hovudsak i litterære tidsskrift på 1980-talet, men med fleire skråblikk på andre og til dels seinare tekstar. Føremålet har vore å avdekkje korleis Linnebergs litteraturkritikk fungerer som formidling *av* litteratur *til* eit lesande publikum. Det gjev serpreg til litteraturkritikken hans at han ope vedgår å prioritere det fyrstnemnde, å vera lojal mot den indre logikken i verka, medan han står i opposisjon til ein tabloid moderne litteraturkritikk han meiner sel seg til marknaden og er gjennomsyra av “egentlighetens sjargong”: Vår tids forbrukarjournalistiske litteraturkritikk gjev inntrykk av å representere sanning og autentisitet, og kritikarane er blinde for sin eigen retoriske praksis og tradisjonane dei sjølve er påverka av. Dette medan det same feltet til langt ut på 1800-talet var eit friområde for dialogisme, karnevalisme og ironi – for dei kreative krumspringa Linneberg med sterkt retorisk sjølvmedvit gjer rom for i det han skriv. Han kombinerer lange historiske perspektiv med formmessige eksperiment, samstundes som tekstane hans er teoretiske og informasjonstette, samfunnsengasjerte og politiske.

Det blir interessant og humoristisk litteraturkritikk, men den kan vera krevjande for lesarar som ikkje alt er velskolerte – eller som ikkje på førehand har lese verket det er tale om. Linneberg er tru mot sine eigne ideal når han på prinsipielt grunnlag avstår frå å forenkla vanskelege emne, men når han samstundes aksentuerer det karnevalistiske og folkelege, anar ein at det finst nokre vanskelege paradoks i litteraturkritikken hans. Det er eit visst avvik mellom ambisjonar og praksis, synleg serleg når denne litteraturkritikken som har normbrotet og dissonansane som ambisjon, sjølv kjem med mange sterke erklæringar som ikkje alltid verkar foreinlege med den dialogiske toleransen tekstane oppmodar til. Linnebergs litteraturkritikk balanserer på ein knivsegg: Den strevar mot nærsøkne analysar som både er sympatiske og dekonstruktive, samstundes som den ber i seg mykje opposisjonell vilje og mange store ambisjonar på litteraturen og litteraturkritikken sine vegner. Paradoksa har kome fram gjennom døma vi har studert, og denne avhandlinga har ikkje hatt til føremål å “løyse” dei, enn seia å setja seg til doms over dei, men å analysere og forstå det retoriske spelet hjå ein litteraturkritikar som *vil* svært mykje, til tider meir enn etablissementet han tilhøyrrer gjev rom for. Denne utsette posisjonen krev av Linnebergs litteraturkritikk at den heile tida utfordrar grenser, samstundes som den trivst i dei uavklåra mellomposisjonane. Jamvel om tekstane somtid strevar i denne kontinuerlege striden, mister dei aldri den dynamiske opprørsviljen sin.