

Kritikk av den rene heteronomi

Lyrikk og retorikk hos Bjørnson, Gill og Johannesen

Critique of Pure Heteronomy. Lyric Poetry and Rhetoric by Bjørnson, Gill and Johannesen

Arnfinn Åslund

Abstract

Autonomy is a central category in the aesthetics of modernity. It is connected with the historical processes that determines the place of art in society and with the development within particular art forms. As a methodological principle it has been important in the study of art and literature. Autonomy has been interpreted in many ways, and several aspects have been the subject of intense debate. This essay tries to shed some light on the matter by investigating three major figures in Norwegian poetry: Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910), Claes Gill (1910–1973) and Georg Johannesen (1931–2005). Together they cover a period of over 150 years, from poetic realism to postmodernism. In their work we focus on the constellation of poetry and rhetoric. We ask how the tension between the two can take the form of a confrontation between autonomy and heteronomy, and how it makes possible certain dialectical interrelations between the two opposites.

Keywords

aesthetics, poetry, rhetoric, autonomy, Norwegian literature, Bjørnstjerne Bjørnson, Claes Gill, Georg Johannesen

1. Innledning

Begrepet om autonomi er blant de mest misforståtte i litterær estetikk. Her er ikke hensikten å rekapitulere hele denne diskusjonen, men heller yte et beskjedent bidrag ved å vise hvordan autonomi er et vesentlig moment i litteraturens moderniseringsprosess. En betraktning av forholdet mellom lyrikk og retorikk hos Bjørnstjerne Bjørnson, Claes Gill og Georg Johannesen kan tydeliggjøre noen prinsipielle estetiske spørsmål innenfor en norsk historisk kontekst.

Bevegelsen mot autonomi innebærer negativt at litteraturen løsrives fra tradisjonelle oppgaver knyttet til representasjonen, festen og kulten. Dette tilsvares av den litterære institusjonens fremvekst og den økte bevissthet om å utvikle litteraturens egne regler. Autonomi betyr etymologisk det å bestemme sine egne lover. I antikken ble læren om diktekunst benevnt poetikk, mens retorikken ble oppfattet som dens søsterdisiplin. I henhold til et begrep om formål (telos) kan vi si at retorikken er definert ved sin hensiktsmessighet i forhold til angitte mål, den er heterotelisk, noe som også kjennetegner moderne sakprosa. Med moderniseringen får skjønnlitteraturen i stadig større grad et preg av å være autotelisk, et mål i seg selv, den er ikke underordnet eksterne mål på samme måte. Men at et fenomen er autotelisk og at det er autonomt er ikke det samme. Disse forholdene blandes ofte sammen. Differensieringen basert på formål kan knyttes til forholdet mellom estetisk autonomi og heteronomi, men telos (formål) og nomos (lov) er to vesensforskjellige begreper. Autonomi dreier seg om frihet, om hvilke lover kunsten bør adlyde, og forholdet til dens formål blir bare et moment i dette problemkomplekset.

Litteraturens modernisering innebærer en forsterkning av den mulighet for individualisering som ligger i skrivearbeidet og innenatlesningen. Moderne litteraturformer som romanen og det lyriske diktet blir for stor del konsumert som innenatlesning, og dermed individualiseres den på både avsender – og mottagersiden. Særlig for lyrikkens del blir det skrivende subjektets tilbaketrekning et ideologisk moment i selve sjangerens konsepsjon. Tanken om at for eksempel Sigbjørn Obstfelder skulle diktere sine dikt til en sekretær som deretter lot konsulentkorpset ta seg av finpuss og manusvask utfordrer våre fordommer. En roman kunne egne seg utmerket til høytlesning i den borgerlige stue, men like gjerne kunne den bli fortært i stille nytelse på sofaen. Diktet kan synges, men preget av sangbarhet avtar med de frie rytmene; det hører med til sjangerens selvforståelse at det lyriske diktet er det ensomme individets autentiske stemme – som resonnerer hos et annet menneske i dets avsondrethet. Det lyriske diktet er subjektivitetens domene. Autonomiprosessen har en eksistensiell side. Det skapende subjektet kan i mindre grad forlate seg på foreliggende kriterier med hensyn til form og innhold.

Estetisk autonomi defineres idealistisk hos Kant og Schiller, og som historisk prosess er den knyttet til institusjonalisering og vareøkonomi. Den frigjøring som dette medfører, innebærer et fremskritt i kunstnerisk selvstendighet. Litteraturen blir produsert og konsumert med sosial og økonomisk basis i de respektive institusjonelle rammer – slik sørger utdanningsapparatet og kulturoffentligheten for at kunstillitteraturens koder formidles effektivt. Friheten forutsetter med andre ord en institusjonell distanse til det øv-

rige samfunnslivet. Diktning er bare diktning. Mye av litteraturdebatten i den moderne perioden har dreid seg om hvordan denne distansen skal håndteres. Samtidig som den er en forutsetning for et kritisk perspektiv, kan den bli kritisk erfart som estetisk isolasjonisme, som kunst for kunstens egen skyld. I moderne estetisk teori knyttes autonomi i vekslende grad til institusjon (Bürger, Rancière) eller verk (Adorno).

Det skjer ikke sjelden at moderne forfattere forsøker å tre ut av den estetiske sfære for å ta del i former for retorisk kommunikasjon hvor det dreier seg om definerte ytre formål. Dette kan skje ved at skjønnlitterære verker presenteres som et slikt retorisk-politisk bidrag, men mest påtagelig ved taler og sakprosaetekster. En slik retorisk strategi innebærer en bevegelse i retning av heteronomi i kontrast til skjønnlitteraturens tendensielle autonomi. Som en kunstners strategi innebærer sakprosa noe annet enn for en fagarbeider eller journalist. I større eller mindre grad vil hans sakprosa bli lest i flukt med skjønnlitteraturen, og det kan være forbindelseslinjer mellom de to litteraturdomener. Den estetiske status til forfatterens verk påvirker avsenderautoriteten og smitter over på hans sakprosa. Disse forhold ligger til grunn for begrepet om poetokrati, slik det ble utviklet av J. E. Sars med tanke på Wergeland og Bjørnson. Begge disse mulighetene for ekstralitterær intervensjon benyttes av både Gill, Bjørnson og Johannesen, men i forskjellig grad og på forskjellig vis, noe som henger sammen med deres litterære profil, men også med deres litterære og historiske situasjon. Både forskjellene og likhetene gjør en sammenstilling av disse tre interessant. Det kronologiske spennet strekker seg fra den norske litterære høykonjunkturen på siste halvdel av 1800-tallet og til situasjonen omkring tusenårsskiftet. Med Gill aktualiseres den spesielle situasjonen under okkupasjonen.

Blant de skjønnlitterære sjangrene konsentrerer vi oss om den lyriske diktningen hvor den kunstneriske kreativitet er konsipert i sin mest autonome form. Et estetisk perspektiv på forholdet mellom lyrikk og retorikk reiser spørsmålet om hvordan forholdet mellom kunst og ikke-kunst gjør seg gjeldende innenfor området av språklige ytringer. Dette tar form av en dynamisk grense innenfor et større estetisk og kulturelt felt. Denne grensen krysses ved at den lyriske og den retoriske kommunikasjonsmodus påvirker og preger hverandre, både positivt og negativt. Det har ikke bare historisk interesse, men angår også aktuell kunst- og litteraturdebatt, ikke minst forholdet mellom sakprosa og skjønnlitteratur.

Vi slår ned på et lite utvalg tekster av de tre forfatterne, og begrenser oss til noen få tematiske spørsmål. Først vil problemstillingen bli formulert i begreper som går tilbake til Adorno og Benjamin, men de vil bli brukt på en relativt ledig måte. Jeg trekker frem et retorisk eksempel for å antyde en forståelse av det sublime som er relevant for problemstillingen. Problemstillingen utvides så i henhold til Rancières forståelse av forholdet mellom autonomi og heteronomi i det estetiske regimet. Avslutningsvis vil skissen antyde hvordan en tillempning av begrepet om det sublime kan fungere som en relevant estetisk kategori, noe som for øvrig innebærer en imøtegåelse av Rancières kritikk av begrepets aktuelle gyldighet.

2. Autonomi og heteronomi

Lyrikkens mangfoldige sjangersystem gjør den egnet som utgangspunkt for en diskusjon av de spenninger og motsigelser som følger modernitetens utvikling av litteraturens og kunstens samfunnsmessige autonomi. I dag motsvares diktsamlingens krise av et mediefelt som er overmettet med kommersiell sanglyrikk. Tradisjonelt har lyrikken hatt sine sidegrener med forskjellige typer leilighets- og bruksdikt. Disse ligger gjerne tett opp til talekunsten og kan grupperes i forhold til retorikkens hovedsjangere. Politiske dikt og forskjellige hylnings- og festdikt, herunder fedrelandslyrikken, fungerer som henholdsvis deliberative og epideiktiske taler, men versifikasjon hever dem stilistisk over den vanlige prosatalen. For Bjørnsons vedkommende sier Francis Bull det slik: „Mange av hans politiske taler er rene fædrelandssange på prosa; enkelte av hans nationale og politiske digte er ikke stort andet end versificerte agitationstaler“ (Bull 1926, IX). Med andre ord dreier det seg om dikt som underordnes bestemte ytre formål. Det er en heteronom diktning.

På den annen side representerer den lyriske diktningen den mest rendyrkede mulighet for et autonomt uttrykk, i den forstand som Adorno tenker autonomi i sin materialistiske transformasjon av den filosofiske estetikktradisjonen. Den unge Bjørnson var påvirket av den tidstypiske, idealistiske autonomiestetikken da han kritiserte diktere som „berøver Lyriken dens Karakter, gjør den belærende og fuld af Øiemed, medens dens Væsen just er intet Øiemed at have, uden det, at give Rum for en fri, uvilkaarlig Udgydelse i et begeistret Øieblik“ (Bjørnson 1912, 44). Som det fremgår av Bull-sitatet skulle Bjørnson selv komme til å eksellere i en diktning som befinner seg i skjæringspunktet mellom lyrikk og retorikk

Polariseringen mellom autonomi og heteronomi tiltar med modernismen. Claes Gills *Fragment av et magisk liv* fra 1939 fremstår som en egenrådig diktsamling, fjernt fra all brukslyrikk. Senere skulle han komme til å utøve selvkritikk for *Ord i jærn* (1942). I ettertid mente han okkupasjonen fikk ham til å gjøre situasjonsbestemte innrømmelser til en forsiktig, indirekte kampretorikk: „Poesi og retorikk er ild og vann, viktige nok hver for sig, men uforenlige“ (Sitert fra Dvergsdal 2009, 130). Sommeren 1945 bidrar Gill med et dikt om „Olav Engelbriktsson“ i anledning av *Arbeider-Magasinet*s markering av freden. Dette diktet må sies å gjøre innrømmelser til patriotisk retorikk. Her blir Norges siste erkebiskop gjort til nasjonalt symbol: „vår frihets ånd i lovens stol.“ Hans siste dikt skulle bli „Gloria victis!“ som ble skrevet i anledning oppstanden i Ungarn i 1957. Dette leilighetsdiktet har mer av Gills poetiske kompromissløshet enn „Olav Engelbriktsson“ (Gill 1995).

I Georg Johannesens *Dikt i samling* er flere av diktene tilegnet navngitte personer, og enda flere har inngått i festskrift (Johannesen 2004). Ellers finnes enkelte eksempler på leilighetsdiktning i hans prosabøker (Johannesen 1981, 79–83). Dessuten har han teoretisert over sjangeren, og han parodierer den på en tvetydig måte (ibid. 43–56). „Konfirmantdiktet“ er et nyere eksempel (Johannesen 2004, 144). Et av hans mest berømte dikt, „Prolog til en utstilling“, er et fiktivt leilighetsdikt, en egen undersjanger som overbeviser nettopp som et autentisk og dypt originalt verk. Den lidelsens erfaring som taler ut av dette diktet kan ikke skilles fra den estetiske egenrådighet.

Et interessant trekk ved Johannesens lyriske profil er hans kritikk av en viss estetiserende tendens innenfor lyrisk diktning. Noen ganger slår denne kritikken over i en nedvurdering av hele sjangeren. En stadig mer radikal avvisning av tradisjonens virkemidler kjennetegner modernismen. Som Adorno understreker i *Estetisk teori*, lever kunsten videre gjennom å ta avstand fra kunst. Den undergraver det estetiske skinn som den er utlevert til. Hos Johannesen kan denne kritikken få et videre sikte, og den kommer til uttrykk både i sakprosaetekster og i flere av diktene selv. Den synes å rette seg mot den autonomiforståelsen som ligger som forutsetning for utvikling av moderne kunst. Men i flukt med Adorno og modernismetradisjonen kan den også forstås som uttrykk for den kompromissløshet som følger av autonomikravet. Kritikken kan ses i sammenheng med det totaliserende retorikkbegrepet han etter hvert utvikler. *Dikt 1959* inneholder flere dikt som problematiserer den forførende skjønnhetsdimensjonen ved lyrikken. På nærmest programmatisk vis finner vi dette i „Midas“, hvor alt dikteren produserer, virker forførende fordi hans „ord er uheldelig skjønne“. Dette er en moderne versjon av den moralske kunstkritikk som går tilbake til Platon, men som nå artikuleres ut fra situasjonens politiske trykk. I *Nye dikt* fra 1966 skal Johannesen uttrykke dette poenget i termer som minner om Adornos diktum: ikke dikte om blomster etter Auschwitz:

Sannheten om rosen
kan ikke mer bli fortalt
på de godes språk
Den som sier: Se på denne rosen
leder deg bort fra
blodflekken på veien

Som politiker og forsker opplevde Johannesen at hans bakgrunn som lyriker skapte tvil om hans troverdighet, noe han tilskrev romantiske fordommer om dikterrollen. Mot det utbredte bildet av lyrikken som følelsenes medium aktualiserte han læredikttradisjonen. Slik skal *Ars moriendi* (1965) forstås som et læredikt hvor det i større grad dreier seg om innsikt i virkeligheten enn om fiksjonaliserte emosjoner. Han viste både til Brechts fremmedgjøringsstrategier og til Käte Hamburgers fiksjonsteori som aktuelle forelegg for sitt lyrikksyn: „Det lyriske jeg er et ekte, et reelt utsagnssubjekt“, heter det hos Hamburger (Hamburger 1957/1980, 239, min overs.). Selv om jeg'et fremtrer idealisert i lyriske jeg-dikt, og selv om det benyttes et høyt stilisert språk, så er slike dikt prinsipielt sett ikke-fiktive. Vel og merke er det ut fra sin egen erfaring som lyriker at teoretikeren Johannesen later til å annektere dette problematiske synspunktet (Johannesen 1987, 61). Det har en polemisk komponent, som strategisk svar på en umyndiggjøring. Johannesens synspunkt leder frem mot en retoriserende forståelse av lyrikken: Diktet må vurderes som lyrikerens svar, som en ytring i en bestemt situasjon, og som et retorisk svar på denne. Den motsetning som Gill setter mellom poesi og retorikk oppløses dermed av Johannesen i et totaliserende retorikkbegrep. En kritisk tilnærming til Johannesen, som samtidig tar høyde for originaliteten i hans bidrag, kan muliggjøres av en estetisk vending av hans retoriske vending. Man kan tenke seg et estetisk perspektiv som ikke bare integrerer hans

egen kritikk av skjønnhetsfetisjisme, men som også avleser hans sakprosa som en modernistisk strategi. Han er lyriker også i sin sakprosa. Det finnes knapt noe mer egenrådig i norsk bokheim enn Johannesens sene essays. Det er modernistisk sakprosa. Et utfordrende bidrag til en slik totaliserende estetikk, i den forstand at det dreier seg om en estetikk for sakprosa, kan være det tekstbegrepet som mest instruktivt utvikles av Roland Barthes tidlig på 1970-tallet – inspirert av Kristeva og Derrida. I stedet for å fremheve det autoritære ved Johannesens prosa, noe som innebærer en overflatisk tilnærming, må vi heller lese den med Barthes og slik avdekke dens uavsluttede prosessualitet, dens produktivitet, dens flerstemte intertekstualitet, kort sagt, slik at den viser seg som *tekst*. Nå presenterte ikke Roland Barthes sin tekstteori som estetikk, men den er gyldig som moment i en overgripende estetisk fortolkning av helheten i Johannesens produksjon.

Oppsummert kan vi så langt si at et fokus på forholdet mellom lyrikk og retorikk i moderniteten muliggjør en konkret utforskning av hvordan forholdet mellom autonomi og heteronomi utvikles historisk innenfor en avgrenset nasjonal kontekst: Fra noe i retning av en poetokratisk utopi, slik vi finner den hos Bjørnson, via Gills rendyrkning av det marginaliserte poetiske medium og til Johannesens strategiske oppløsning av motsetningen mellom lyrikk og retorikk. Adorno var mildt sagt skeptisk til forsøk på å gi kunsten en mening ut fra utenforliggende interesser. Ved å underordne seg ville den nettopp oppgi den distansen som betinger dens kritiske gehalt. Men samtidig som frigjøringen fra førmoderne funksjonsbestemmelser åpner for nye muligheter, innebærer det ubestemte ved situasjonen en stor usikkerhet. Muligheten for å knytte litteraturen til eksterne samfunnsmessige interesser fremstår som en heteronom fristelse. Sagt med positivt fortegn kan man si at den heteronome dimensjonen kan legitimere et opprør mot autonomien.

3. Auratap og reauratisering

Hos den unge Bjørnson finner vi flere steder tematisert det auratap som Walter Benjamin fremhever som et kjennetegn ved kunsten i det moderne (Benjamin 1991, 35–64). Et eksempel er fortellingen „Thrond“ (1857) om gutten som vokser opp på et enslig småbruk langt unna bygda. Denne teksten er verken lyrikk eller retorikk, men brukes her for å illustrere et allment poeng. Fortolkningen aktualiserer Benjamins berømte essay om „Fortelleren“, som både kan og bør leses i flukt med hans aurateori. Under julefeiringen forteller Thronds far et eventyr. Situasjonens høytidsstemning og farens levende fremføring gjør at den fantastiske fortellingen gjør sterkt inntrykk på gutten. Det var en enestående begivenhet, han hadde aldri hørt maken. Innholdet går rett inn hos Thrond, og etter hvert som han hører flere eventyr, utvikler han et magisk verdensbilde. Det magiske fortsetter å gjøre seg gjeldede når han begynner å spille fele. Felespillet mister sin auratiske kraft i det sjokkpregede møte med bygdesamfunnet, som relativt sett figurerer moderniteten i forhold til den tradisjonsbundne sammenhengen hvor gutten utvikler sitt spill. Dette kan leses som en allegorisk refleksjon over litteraturens auratap. Når fortellingen rives bort fra den levende tale, hvor den gjerne formidles i rituelt pregede fortellersituasjoner, for i stedet å bli masseprodusert for et anonymt marked, så åpner

det seg nye muligheter, men noe går også tapt. I opplysningens perspektiv representerer det auratiske noe illusorisk eller mytisk. Men ettersom det gir kunsten og kunstneren en kraft, kan det etterlate et savn når kunsten ikke lenger kan formidles på denne måten.

Et stykke på vei aksepterer Adorno Benjamins aurabegrep, men han kritiserer anvendelsen (Adorno & Benjamin 1999, 127–132). På den ene siden ser han at forsøk på å redde den hensyknende aura innebærer regresjon til det mytiske. Samtidig insisterer han på at et minimalt auratisk element må gjøre seg gjeldende i den grad kunst har noe overskridende ved seg – om så det auratiske bare er til stede som negert moment (Adorno 1998, 472). Det auratiske får dermed en dialektisk karakter der den estetiske kritikk blir avgjørende for å skille mytiske og progressive momenter i den kunstneriske ytringen. Benjamin fremhever at overgangen fra teater til film innebærer et auratap. Adorno ser heller filmen som eksempel på kulturindustriell reauratisering. Det er noe rituelt over stemningen i en kinosal hvor publikum sitter i mørket og retter sin kollektive oppmerksomhet mot forstørrede, lysende ansikter. Adorno har et poeng, men likevel dreier dette seg om et svekket aurafenomen i forhold til Benjamin. Den masseproduserte filmen som er allment tilgjengelig, bryter mot prinsippet om den unike fremtredelsen. Dette er relevant for Claes Gill som valgte radio, teater og film fremfor et fortsatt forfatterskap.

For Bjørnson representerer nasjonalismen en mulighet for reauratisering. Nasjonen utvikler seg til en kult med egne ritualer, et stykke på vei får den preg av en sekularisert religion. Dette perspektiverer Bjørnsons engasjement i nasjonal politikk. Han yter litterære bidrag, men utvikler seg også til å bli en av landets beste talere. Retorikkens *actio*, selve fremføringen av talen, gjerne innrammet av avsynging av Bjørnsons egne fedrelandssanger, blir viktig i perspektivet av litteraturens auratap. Når nasjonen skal feires rituelt med festtaler, eller når viktige saker står på spill i en politisk forsamling, så kan situasjonen avstedkomme et dramatisk løft som gir fremføringen auratisk karakter. I det siste tilfelle kan vi snakke om en agonistisk aura preget av stridens alvor, det er den gripende fremvisningen av mot, harme og kamplyst som bekrefter talerens stillingstaken til fordel for et kjempende kollektiv. Når et slikt ekstralitterært engasjement er vellykket og fremkaller velvilje, i alle fall hos den ene part i en sak, så blir det et moment i den dyrkelsen av forfatterpersonligheten som erstatter den tidligere fascinasjonen for den unike fremtredelsen av et verk eller en fremført fortelling i en lukket tradisjonssammenheng. Bjørnson er ikke bare en hvilken som helst taler, han representerer en åpenbaring av den berømte kunstner. Vi merker oss at både Gills og Johannesens heteronome engasjement er relatert til nasjonaliteten – i en annen og mer kritisk forstand gjelder dette også for Johannesen.

Allerede i tittelen, *Fragment av et magisk liv*, viser Gills første diktsamling til erfaringen av auratapet, slik det fortøner seg når det formidles av symbolismens estetikk. Utover i samlingen gestaltes dette i det dikteriske spenn mellom et magisk register og et desillusjonsregister konkretisert ved nakent liv eller død. Disse registrene står kontrastivt til hverandre. Diktene besverger transcendenten med stor patos, men lar denne veksle med diktstemmens besinnelse. Slik vi har sett i Bjørnsons „Thron“, bruker også Gill barnets opplevelse av julehøytiden som utgangspunkt for en tematisering av det auratiske. „Et barn ser juletreet“ kan leses som et metadikt som tematiserer forholdet mellom magiens og desillusjonens register. Da tolker vi juletrepynten som en metapoetisk figurasjon av et

kunstverk. Den er „[...] kunstferdig flettet / av blankt papir ... de selsomme kloder i rødt / og sølv, uvirkelig skjøre!“ Papirmaterialet antyder at det dreier seg om et dikt. Det sinnet som er rettet mot de nakne fakta („hard facts“) skjuler en klage: „Forødt / er et liv i flukt fra mirakler og spill / med illusjonistisk stoff“. Det faktaorienterte livet lignes med drypp fra et nedbrent lys som stivner og herdes. Men i barnets *sang*, noe som igjen assosierer til diktningen, „har ordet og tonen en glans“. Her ser vi hvordan de illusjonskapende elementene gjennomskues, men under inntrykk av juleritualet evner barnet å se noe mer enn bare nakne fakta. Julepynten „speiler sig edelt og dyrt“ i barnets øye: „byd / op du små – til festens mysteriøse dans“. Barnets estetiske erfaring blir en port til en førmoderne auratisk erfaring slik den kunne utfolde seg i kulten, den mysteriøse dans. Imidlertid er ikke poeten et barn. Derfor fremstiller da også diktet sitt eget paradoks som et dialektisk bilde. En metapoetisk lesning av neste dikt, „Den guddommelige orden“, kan avdekke hvordan dikterens „fanatiske strev“ beløper seg til et forsøk på reauratisering. Dikteren har ervervet seg „en magisk stav“ som kan forme en „edel bokstav“. Mens neste dikt ender med det nakne liv: „Det er – så hvorfor ikke akseptere?“ („Sonett pathétique“). Intensiteten i diktet tilsier at dette spørsmålet neppe bør forstås retorisk.

Samlingens siste dikt, „Fra en blind manns levnet“, kan leses som en figurasjon av den rådville poeten som bare ser mørke. Hans øyes mørke står kontrastivt til barnets øye i diktet om juletreet. Den blinde er henvist til nakne fakta og dyrisk drift. Han ser ikke skjønnheten, men fra diktet om juletreet gjenkjenner vi klagen over et „forødt“ liv, men her er transcendensen bare antydning gjennom diktstemmens fortolkning av mannens atferd, det er som om han bærer på en forventning om en lysning. Likevel er det besinelsen på det nakne liv som får siste ord:

stanser i angst ved flodens bredd
som venter han lys fra en vårhvit himmel
ilende gjennom sitt øies mørke

Og han nevner disse ord:
intet vet jeg uten dette,
dette ene: at jeg leves.

Kunstens magiske glans kan være vanskelig å mane frem fra en trykt bokside, men den personlige fremføringens nærvær kan under optimale betingelser bevirke en mektigere illusjon. Under en diskusjon om poesi kommer Arnulf Øverland inn på Gills evne til å fremføre poesi. Han nærmest anklager Gill for at hans opplesning hadde tilført et dikt av Erik Lindegren en poetisk kvalitet, en patos, som dette diktet ifølge Øverland ikke hadde: „Han kunne ha lest multiplikasjonstabellen, eller han kunne ha lest opp en regning fra en melkebutikk, alle ville ha blitt dypt grepet“ (Langslet & Flikke 1992, 162). Her berører vi et retorisk element som viser hvordan det auratiske gir en inngang til forståelsen av forholdet mellom lyrikk og retorikk. Selv om Gill ikke ble en taler av Bjørnsons format, dyrket han den personlige fremføringen på en teatralisk måte som kanskje ikke var så ulik Bjørnson. Skuespilleren Gill avløste poeten.

Blant Johannesens dikt kan vi trekke frem „Templet“, som later til å omhandle en episode fra Jesu barndom. Her innfanges det fremmedartede som har kommet til syne alt hos den unge Jesus. Dette skaper en frykt hos foreldrene, vi må kunne si at de reagerer på en auratisk dimensjon ved sønnen. Imidlertid henføres dette på desillusjonistisk vis til et intet som lukker en positiv utlegning av transcendenten:

Jeg drømte det var i mitt tolvte år
 da jeg kom tilbake fra templet
 ble far og mor redd hva det var
 og spurte meg hvem jeg kom fra
 jeg drømte jeg svarte: Fra ingen
 Fra nå er jeg fremmed og snill
 og står under skyggevingen
 av alt som ikke er til

I sin sakprosa skrev Johannesen både om Walter Benjamin og aurabegrepet (Johannesen 1987, 237 og 2005, 51ff). Av betydning for problemstillingen er *Kongebøkene*, de tre bøkene i bibelstil som ble utgitt samlet i 2006. her ser vi hvordan elementer fra førmoderne, kultiske tekster innarbeides som ledd i en effektiv fremmedgjøringsstrategi. Dette bidrar til tekstenes overskridende potensiale, og det alluderer til rituell bruk av tekster. I et nyskrevet „notat“ som står som forord til den siste av de tre, *Simons bok*, anviser han perikopisk høytlesning som rett metode. Det perikopiske innebærer at teksten deles opp i passende tekstutsnitt slik det for eksempel skjer ved andakter og gudstjenester:

Slik høytlesning tenkes foregå i en menighet, en synagoge, muntlig, uttalt, men lavmælt, inne-
 nat utendørs, i friluft, for eksempel i Hordaland, fra fjell til fjord, vest for Hardangerjøkulen,
 ned det stupbratte Simavassdraget og ut til havs – eller på en militær oppstillingsplass i en
 (gresk) polis, som med Max Webers ord ikke var et sted, men en religiøs mafia av profesjonelle
 krigere. En perikope blir en mulig dagens tekst av visdomsord, lignelser, ordtak, læresetninger,
 påbud, formaninger, profetier og aktuelle apokalypser, gjerne ropt utover i en tilfeldig forsam-
 ling av krigerske analfabeter. (Johannesen 2006, 367–368)

Som retoriker appellerer Georg Johannesen til den muntlige talens primat over skriften, og selv var han svært bevisst på fremføring. Slik den politiske konteksten danner bakgrunn for Johannesens kritikk av en bestemt lyrikkforståelse, er det også denne som representerer den heteronome utfordring. Som hos Bjørnson dreier det seg her om en type agonistisk estetikk. En aktuell perspektivering av Johannesens retoriserte litteraturbegrep kan ta hensyn til at dette utvikles parallelt med de estetiske disiplinenes interesse for performativitet. Flere av hans tekster kan leses i flukt med denne tendensen, og han refererer gjerne til Austins *How to do things with words?* – som er en viktig referanse for teoridannelsen om performativitet innenfor kulturfeltet.

Retorikkens actio blir en mulighet for skriftprodusenten til å ta direkte del i konkrete, moderne ritualer. I forhold til det litterære markedet fungerer auratiseringen av forfat-

terens etos som et bidrag til dikterpersonlighetens iscenesettelsesverdi, for å låne et begrep fra Gernot Böhme. Både Bjørnson, Gill og Johannesen forholder seg aktivt til denne muligheten. Slik ser vi at det er en viss parallellitet mellom autonomi/heteronomi og auratap/reauratisering.

4. Retorisk eksempel

Så langt har vi helst tatt utgangspunkt i lyrikken. Jeg skal anføre et retorisk eksempel. Det dreier seg om Bjørnsons tale ved avsløringen av Wergeland-statuen i studentertunden 17. mai 1881 (Bjørnson 1912, 511–516). Denne ble fremført for et stort publikum i en politisk spent situasjon. Men her trekker vi den frem fordi den tematiserer forholdet mellom diktning og talekunst. Et viktig grep er den synekdotiske metaforiseringen av forholdet mellom Wergelands liv og dikt:

At han i Barndommen gik og talte fortroligt med Friheden der i Ejdsvoldslundene, gjorde ogsaa, at hans Liv blev en streng Frihedstjeneste. Det er i mange Stykker ligesaa poetisk som hans største Digte, og meget af det, han gjorde eller sagde, havde ofte i Øjeblikket en fyldigere Virkning end det meste af, hvad han digtede.

Wergeland innsats for å virkeliggjøre friheten som politisk mål gjør at hans liv blir poetisk. Samtidig innrømmes et problem ved poesien som bunner i dens autonome status: Det er vanskelig å vurdere hva slags samfunnsmessig virkning den har. Dersom målet er frihet, kan andre typer virksomhet ha større effekt. Men taleren tar et forbehold. Det er i „Øjeblikket“ det oppleves slik. Underforstått vil dikt av en slik kvalitet som Wergeland skrev, også bli målt mot en annen målestokk enn den som gjøres gjeldende i dagspolitikken. Hva slags målestokk er det så som gjøres gjeldende i øyeblikket? Her er vi ved det tertium comparationis som metaforen om livet som dikt hviler på. For selv om det dreier seg om politiske anledninger, så dreier det seg om en type nærværsfylde. Det er når de vurderes som estetiske fenomener at diktene og Wergelands øvrige virksomhet fremtrer som beslektet. Tidligere i talen har Bjørnson fremstilt Wergelands kameratskap med grunnloven som et forhold mellom det synlige menneske og grunnlovens usynlige frihetsidé. Det var fordi „Frihedens Valkyrjebarn havde der i Ejdsvolds Lunde givet ham et Kys paa hans Mund og paa hans øjne“ at han hadde fått evnen til å både se og fremstille forbindelsen mellom friheten og livet. På grunn av hans „Aandsfrihed“ var til og med „hans Dødsleje“ skjønt. Den estetiske kraft i Wergelands synlige uttrykk, både i dikt og liv, skyldes den usynlige friheten. Med utgangspunkt i bemerkningen om nærværsfylden, kan vi sette begrepsparet nærvær og fravær som en forsøksvis ekvivalent til synlig og usynlig. Friheten er usynlig fordi den er en idé. Den kan fungere som en utopisk norm, men man kan ikke peke på den. For at man skal kunne gjenkjenne friheten i Wergelands uttrykk, kreves en bestemt dannelse, en kulturell kontekst. Det er denne dannelsen Bjørnson selv uttrykker i sin tale, og han kontekstualiserer Wergeland ved å situere ham i forhold til den franske revolusjon og nasjonsidéens utvikling. På denne bakgrunnen

blir det mulig å gjenkjenne det usynlige i det synlige. Problemet med å erfare og fremstille friheten utgjør et av de mest sublimе avsnitt i Kants moralfilosofi. Anerkjennelsen av det kategoriske imperativ blir innbegrepet av friheten (Kant 1970, 74).

Og det er nettopp noe sublimt ved den estetiske erfaringsmodus som Bjørnson gjør gjeldende overfor Wergeland. Når nærværsfylde i hans uttrykk settes i sammenheng med friheten, innebærer det at friheten, forstått som en norm som prinsipielt ikke kan identifiseres med noe nærværende, må forstås som fravær. Dette fraværet er virksomt i den estetiske erfaringen. Formidlet av talekunsten får politikken og moralen et estetisk aspekt.

Bjørnson fortsetter talen med å gå gjennom eksempler fra Wergelands liv som skal sannsynliggjøre hans metaforiske tese. Det dreier seg om den gangen Wergeland var i en situasjon som minnet om Bjørnsons: Han skulle holde tale ved avsløringen av „vort første Frihedsmonument“, nemlig statuen av politikeren Christian Krogh. Ettersom Wergeland hadde gitt bort de fleste av klærne sine til folk som var fattigere enn ham selv, hadde han ikke noe skikkelig å opptre i. Det var vanskelig å få lånt klær, men til slutt var det en stortingsbonde som lånte bort sin vadmelsfrakk og værkensvest:

Hermed traadte Henrik Wergeland frejdigt op og talte over, hvorledes Fædrelandet skal elskes. Men nu tænker jeg, at for os har Traadene i Vadmelsfrakken tvinnet sammen et vakrere Digt herom end noget, som paa den Dag blev sagt og sunget, og jeg tænker videre, at Henrik Wergeland i Vadmelskjolen var det indflydelsesrigeste, som skede i Norge den Dag.

Da har Bjørnson tidligere i talen fremhevet bonden som en hovedskikkelse i og for den norske nasjonalismen. For Bjørnson er dette historiske bilde et dikt. Dette er sjeldent godt eksempel på det mytebegrepet Roland Barthes utvikler i *Mytologier*, og det minner om Barthes' epistel om „Forfatteren på ferie“ (Barthes 1975, 27–30). Nettopp fordi det er en motsetning mellom den geniale embetsmannssønnen Wergeland og bøndene som går med vadmél, opphøyer han seg desto mer når han nedlater seg til å være alminnelig. Langt på vei ville kanskje Bjørnson og Barthes være enig i utlegningen av det tegn som Wergeland i vadmél representerer, men med omvendt fortegn. For Bjørnson er det et vakkert dikt, som også er politisk innflytelsesrikt, men for Barthes dreier det seg om å avdekke mystifikasjonene som virker i det borgerlige mediasamfunnet. Det betyr ikke at Bjørnson antar en estetiserende manøver og at Barthes gjør det motsatte. Også den kritiske tilnærmingen er uttrykk for en estetisk sensitivitet. Det er fordi Barthes først oppfatter forfatterens opphøyelse gjennom uegentlig trivialisering at han kan fremstille den som en kritisk konsipert estetisk erfaring.

Når Bjørnson fremstiller Wergeland i vadmél som et dikt, kommenterer han sin egen situasjon. Når poeten Wergeland holder en tale, går han ut av den egentlige diktningen, han blir retoriker. Det er hans retoriske actio Bjørnson kommenterer. Når han kaller dette diktning, sier han noe om forholdet mellom diktning og politikk. Litteraturens marginalisering ligger ikke bare i dens fiksjonalitet. Dens kommunikative rom er adskilt fra politikken.

Når Bjørnson trekker frem Wergelands actio, henleder han oppmerksomheten på et felt hvor retorikken skiller seg tydeligst fra den avauratiserte skriftvaren. Fremføringen

av talen innebærer et personlig nærvær i en rituell kontekst hvor muligheten for en auratisk investering er til stede. Slik Wergelands fremføring i vadmelldrakt var et dikt, er også Bjørnsons egen fremføring å forstå som Bjørnsons lyriske investering i Wergelands tale. Indirekte sier han noe om egen praksis og om sitt eget problematiske forsøk på å være både forfatter og politiker.

På den ene siden bedriver Bjørnson en mytologisering av Wergeland, denne talen kommer til å prege wergelandsbildet i flere generasjoner. På den annen side vitner talen om hvordan en bestemt estetisk kategori gjør seg gjeldende. Det er noe *sublimt* ved forholdet mellom Wergelands fremføring og den frihetsidé den uttrykker. Ettersom fremstillingen skjer ut fra et bestemt politisk fortolkningsregime, vil den også kunne være gjenstand for politisk kritikk.

5. Teoretiske perspektiver

Den franske filosofen Jacques Rancière poengterer den kulturelle konteksten som gjør det mulig at noe fremtrer som kunst: „Für att det skall kunna finnas konst måste det finnas en blick och ett tänkande som kan identifiera den som sådan. Denne identifikation förutsetter själv en komplicerad differentieringsprocess“ (Rancière 2006, 82). Med Rancières begreper skjer denne prosessen i en diskurs som utfolder et bestemt regime. Historisk viser han hvordan det etiske, det representative og det estetiske regime avløser hverandre. Den moderne kunstens epoke faller inn under det estetiske regime. Den kjennetegnes på den ene siden av kunstens autonomiprosess, og på den andre av en heteronom tendens: driften mot virkeligheten. Samtidig som den tematiserer sine illusjonskappende effekter på en problematiserende måte, utvider kunsten området for estetisk relevant innhold. Tendensielt finnes ingen grenser for hva slags stoff et moderne kunstverk kan åpne for å bruke: trivielle detaljer, hestlige og frastøtende objekter, kulturelle tabuer. Grensen mot ikke-kunst blir uklar samtidig som den forsterkes av autonomien. Estetisk autonomi dreier seg om selvstendighet og betyr slett ikke at kunstverket isoleres som et formål i seg selv. Det autonome verket er ikke det samme som det autoteliske verket. Denne distinksjonen er viktig. Et aspekt av denne utviklingen er kritikken av skjønnhetsidéen. Samtidig med Baudelaires heshlighetsestetikk presenterer Bjørnson sitt diktum om at sannhet er viktigere enn skjønnhet. Det blir et hovedpunkt hos Johannesen. Skjønnhetsdyrkingen forskyves til populærkulturen. Det interessante hos Rancière er hvordan det estetiske regime ikke bare innebærer en autonom kunst, men også en ny form for sansning. Med referanse til Schiller bestemmes dette som en lekende og utprøvende form for liv som ikke er underlagt formålmessigheten. Her er det et utopisk element. Dermed er den politiske relevansen av kunstens estetiske aspekt tydeligst når den avstår fra å være direkte politisk, når den unndrar seg retorikken.

De moderne medienes formidling av det retoriske felt viser hvordan Walter Benjamins advarende tese om politikens estetisering har slått til. Her utnyttes en auratisk rest som del av den appellative kraft. Dette viser behovet for en kritisk strategi samtidig som en kritisk retorikk vanskelig kan unngå å bli lik det den kritiserer. I et slikt perspektiv frem-

står Johannesens sakprosa som en type modernistiske tekster som forsøker å unndra seg den instrumentelle sammenhengen samtidig som de formidler innsikt. Flere steder viser han til Benjamins krav om en estetikk som ikke kan misbrukes til fascistiske formål (Johannesen 1987, 237). Som sakprosastrategi har denne skrivemåten blant annet forelegg i Adornos essayteori. Om vi sammenligner Johannesens bruk av forskjellige sjangre, ser vi at den autonomitanken han motsatte seg på ett nivå, gjør seg gjeldende på et annet.

Den kritikk av skjønnhetsidéen som har fulgt mye av den moderne litteraturens utvikling, har vært ledsaget av krav til autentisitet og sannhet. Disse har gjerne vært forbundet med litteraturens kritiske potensial. Kravet om å avstå fra skjønnhet er en del av den moderne litteraturens etikk. Når for eksempel Georg Johannesens dikt demonstrativt avstår fra å oppfylle denne type forventninger, forutsettes en bestemt litterær kultur der dette blir oppfattet som brudd. Slik Wergeland i vadmelskjole ble et sublimt uttrykk for frihet, blir også diktet som avstår fra tilslørende skjønnhetsmetafysikk et sublimt uttrykk for autentisitet. Både Adorno og Lyotard plasserer det sublime i sentrum for sin utlegning av (post)moderne kunst. Hos begge dreier det seg om en negativ variant av det sublime. Rystelsen (Adorno) eller hendelsen (Lyotard) blir det avgjørende. Dette er en redusert versjon av det sublime i forhold til den mangefasetterte utforming dette fenomenet har hatt siden Longinos. Det viktigste er formodentlig hvordan positive utbygginger av tilværelsens vertikale dimensjonen, der noe liksom skulle være mer opphøyet enn noe annet, ikke lenger har den troverdighet det hadde hos Bjørnson og Gill. Imidlertid spørres det om ikke en anvendelse av kategorien krever at man ekspliserer en moralsk eller politisk dimensjon som gjør seg gjeldende. Også den (post)moderne litteraturen har sine dyder, om enn disse bare er internt estetiske. Selv om den politiske dimensjonen bare kan artikuleres negativt som et *non serviam*, så må den gjenkjennes som sådan for at verket skal være estetisk virksomt, dette ville være et negativt uttrykk for Wergelands frihetsidé, slik Bjørnson leste den ut av Wergeland på talerstolen. Intet kulturprodukt er sublimt i seg selv, det er alltid en politisk og kulturell kontekst som gjør seg gjeldende. Poenget er at langs linjen Bjørnson–Gill–Johannesen inngår litteraturen i en serie agonistiske kontekster der litteraturen står i sin egen strid for integritet, samtidig som den heteronome striden utøver et politisk trykk. I en slik strid vil også det verk som i flukt med Adornos og Rancières autonomikrav avstår fra å delta i striden, formidle en etisk gehalt nettopp i kraft av dette. På samme måte ligger det en storhet i det å avstå fra å appellere til en falsk aura. Men slik en kantiansk skjønnhetsidé om erkjennelsesevnenes frie spill har sitt schillerske ekko hos Rancière, slik har også den auratiske rest et tilhold i den overskridende gest som kunsten ikke kan oppgi uten å bli offer for det Adorno kaller avkuning av kunsten, og som ville innebære at den mister sin kritiske gehalt. Den utviklingen av problemstillingen som her er utviklet, viser at det er nødvendig å insistere på at den estetiske rasjonalitet er en kritisk rasjonalitet som dialektisk viser utover seg selv. Det påligger den litterære undersøkelsen som utøvelse av en reseptiv estetisk rasjonalitet å vise motsigelsene som gjør seg gjeldende i dette forholdet. Forholdet til et estetisk fenomen kan ikke reduseres til rent sanselig nærvær, det viser kritisk til den kontekst eller det regime det fortolkes innenfor. Slik vil også lyrikk og retorikk være felt i bevegelse i forhold til hverandre, og på en slik måte at de spenningsfullt slår over i hverandre.

Litteratur

- ADORNO, Theodor W. (1998): *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg. Oslo. Gyldendal.
- ADORNO, Theodor W. & BENJAMIN, Walter (1999): *The Complete Correspondence*. Cambridge. Polity Press.
- BENJAMIN, Walter (1975): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Overs. Torodd Karlsten. Oslo. Gyldendal.
- BARTHES, Roland (1975): *Mytologier*. Overs. Einar Eggen. Oslo. Gyldendal.
- BJØRNSEN, Bjørnstjerne (1912): *Artikler og Taler*, bd. 1, Kristiania. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- DVERGSDAL, Alvhild (2009): „Ingen tid til fritt spill“, in *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det norske samlaget.
- GILL, Claes (1995): *Samlede dikt*. Oslo. Cappelen.
- HAMBURGER, Käte (1980 [1957]): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ullstein Taschenbuch.
- JOHANNESSEN, Georg (1981): *Om den norske skrivemåten*. Oslo. Gyldendal.
- JOHANNESSEN, Georg (1987): *Rhetorica norvegica*. Oslo. Cappelen/LNU.
- JOHANNESSEN, Georg (2004): *Dikt i samling*. Oslo. Cappelen.
- JOHANNESSEN, Georg (2005): *Eksil*. Oslo. Cappelen.
- JOHANNESSEN, Georg (2006): *Kongebøkene*. Oslo. Cappelen.
- LANGSLET, Lars Roar & Flikke, Geir (eds.) (1992): *Claes Gill i skiftende perspektiv*. Oslo. Cappelen
- RANCIÈRE, Jacques (2006): *Texter om politik och estetik*. Lund. Site edition/Propexus.
- ÅSLUND, Arnfinn (2009): *Litteraturens land. Litterær nasjonalitet hos Bjørnson 1856–1859*. Universitetet i Oslo.

Arnfinn Åslund / arnfinn.aslund@hit.no

Associate Professor, University College of Southeast Norway, 3800 Bø i Telemark, Norway