

Lars Sætre

## Det moderne, det postmoderne og dekonstruksjon

### I

#### Det postmoderne feltet

Begrepa det postmoderne og postmodernisme har vore i bruk gjennom mange tiår. For å få eit grep over nokre av dei over- og undertonar som spelar med når dei blir brukte i forskning, kritikk og debatt i dag, er det nødvendig å kommentere eit utval av tekstar frå den tradisjonen som har gjort dei til gjenstand for drøfting. Det seier seg sjølv at det blir høve til å gjere berre selektive nedslag.

#### Litt om begreps-historia<sup>1</sup>

Ser vi summarisk på dei tidlegaste brukstilfella, går det fram at begrepa har både epokale og kvalitative tydingar. Dette er eit kjenneteikn også i dag. Epokalt dreier det seg om postmodernisme i den vestlege kulturen frå ca 1875, hevdar nokre av dei tidlege brukarane; andre av desse set skillet ved slutten av den andre verdskrigen.

Større samanfall er det imidlertid i dei kvalitative nemningane. Den postmoderne kulturtilstanden knyter seg til imperialismen, til masse-samfunnet, til bortfallet av nasjonalstatleg koherens, blir det hevda, og den er ladd med negative konnotasjonar. Postmoderne kultur er "irrasjonell". Slik er det hjå den engelske historikaren ARNOLD TOYNBEE (1934).

Når begrepet postmodernisme deretter blir tatt over til USA, held i første omgang den negative bruken fram. Men kvalifikasjonane er liknande. Det blir lagt vekt på eit epistemologisk brot: Opplysningsprosjektet i moderniseringa av samfunnet har lagt under seg naturen; men verd og natur slår nå tilbake mot mennesket - det er ikkje herre i eige hus lenger (CHARLES OLSON, 1952).

Vidare blir den moderne romankunsten oppfatta som eit intellektuelt, kritisk prosjekt basert på vitskaplege innsikter i samfunnsmekanismane. Den postmoderne romanen manglar dette begrunnande, rasjonelle sambandet med samfunns-teoriane (IRVING HOWE, 1959; HARRY LEVIN, 1960). Den moderne romanen protesterer negerande ved å utvikle stadig nye stilartar (slik òg i Th. W. Adorno sin teori). Den postmoderne manglar denne framtidsretta drivkrafta; i estetikken finst ikkje nytt lenger, berre nivellering. Skillet mellom kunst og røyndom er i oppløysing. Forfattarane er ikkje lenger del av eit opplysningsprosjekt.

---

<sup>1</sup> Jfr. bibliografien, nr. 1: Lars Sætre, "'Det postmoderne' / 'Postmodernisme': Selektive nedslag i omgreps-historia", fotokopi, Bergen, 1989 (10 s.).

Og ikkje minst viktig: Dei manglar eit innvendig, eige, "motivert" forhold til litterært eller anna språk, som kunne ha vore déira. Dvs. at ei framandgjerung mellom forfattar og litterært material har komme til. Det er det samme som å seie, med Saussure, at ei irreversibel erkjenning av det ikkje-motiverte sambandet mellom signifikant og signifikat nå dominerer. Opphavsestetikken og identitetsfilosofien krakelerer.

Først frå 1964 og utover, med LESLIE FIEDLER og SUSAN SONTAG, får begrepet postmodernisme positiv lading. Desse ser at det på 60-talet i USA går for seg eit futuristisk-dadaistisk opprør som rettar seg mot den institusjonaliserte elitismen tilknytt høgmodernismen, som i USA dominerte innanfor det som der var den første institusjonen kunst. Difor knyter Fiedler og Sontag dette opprøret til ei problematisering av den amerikanske 60-tals-avantgarden, og til den endra stillinga kunsten fekk gjennom den. - Dette blir seinare ei viktig innsikt også i Europa, som vi skal sjå. Men innsikta er der knytt til ein annan avantgarde: den historiske - hjå oss kom opprøret mot den borgarlege institusjonen kunst 40 år tidlegare.<sup>2</sup>

LESLIE FIEDLER<sup>3</sup> peikar på at fortid og nåtid er irrelevante - berre framtida, det futuristiske, er sentralt. Litterær tradisjon blir forkasta, det samme blir opplysnings-, framskritts- og moderniseringsprosjektet. Positivt blir galskap, hallusinasjon, barbari, irrasjonalisme, det anti-estetiske.

Men Fiedler ser at pga. massesamfunnet, fungerer ikkje avantgardens sjokkstrategi lenger i USA. Alle avvik blir assimilerte under vare-estetikkens vilkår. Difor må avantgarden, forstått som spydspiss i eit radikalt utviklingsprosjekt, tilbakeleggjast. Og difor blir romanens strategi entertainment; forfattarane veljer dei formene som er sterkast knytte til massemedias utbyting: western, science fiction, pornografi. Det er òg desse formene som kan bidra til Fiedlers fremste ønske: å fjerne kløfta mellom elite- og massekultur, mellom høg og låg, mellom skjønnlitteratur og popkunst.

Fiedler set skillet til ca 1955. Deretter blir alt nivellert, meiner han, også skillet kritikar/publikum, profesjonell/amatør, osv. I postmodernismen finn han ei populistisk-anarkistisk holdning, som står for ein radikal subversiv praksis som fjernar hierarki. - Men jamvel om Fiedler er ambivalent til det avantgardistiske, inneber dette likevel at Fiedlers angrep byggjer på sentrale intensjonar i avantgarden: opphevinga av kunsten i livet, fjerninga

---

<sup>2</sup> Den type litteratur og dei forfattarnamn det oftast er snakk om i den amerikanske samanhengen som her blir drøfta, er t.d. "pop novels", og forfattarskapa til skribentar som Norman Mailer, Kurt Vonnegut, William S. Burroughs, Ken Kesey, Philip Roth, Lennie Bruce, Vladimir Nabokov, Leonard Cohen, John Barth, Donald Barthelme, Richard Brautigan; og seinare Thomas Pynchon, John Irving, Paul Auster, osv.

<sup>3</sup> "The Death of Avant-Garde Literature", 1964; "The New Mutants", 1965; "Cross the Border - Close that Gap: Post-Modernism", 1969; jfr. bibliografien, nr. 1: Op.cit.

av kunstens autonomi, angrepet på institusjonen kunst - 40 år seinare enn i Europa.

SUSAN SONTAG<sup>4</sup> deler fullt ut Fiedlers futuristiske visjonar. Kunsten er ikkje personleg uttrykk lenger, men tilsikta upersonleg. Og ho ser noko i 60-tals-opprøret som blir viktig i debatten seinare i Europa: at alle material, metodar og middel står til disposisjon for den estetiske praksisen (det finst altså eit ikkje-motivert forhold signifikant / signifikat). Den nye kunsten er full av referansar til og sitat av kunstartanes og medias eigne form- og stilhistoriar. Difor må òg den tradisjonelle hermeneutiske interpretasjonen av kunst på båten: Forma skal hindre tolking; den skal tale direkte til sanseerfaringa - Sontag går inn for "an erotics of art". - Her dukkar ein forløpar opp til fokuseringa på allegorien i den seinare européiske debatten: den hindrar òg tradisjonell meinings-interpretasjon.

Fiedler og Sontag har begge avgjort ein sensibilitet for at samtidskunsten har opna retningar som ikkje er modernismens. Men dei går langt, dei flippar stundesvis ut, dei har vanskar med å stille samtidskunstens problem i historiske termar. Det ser ein t.d. i drøftinga av modernismens endepunkt avantgarden, som dei tar avstand frå, men samtundes byggjer på.

Meir presis blir beskrivinga av den annleise samtidskunsten hjå andre, som hjå LEONARD B. MEYER (1967), IHAB HASSAN (1963-1975) og JOHN BARTH (1967, 1980).<sup>5</sup> Dei er meir edruelege, men deler syn med Fiedler og Sontag på fleire punkt. Dei registrerer den postmoderne kunstens og litteraturens brot med framskrittsideen og rasjonaliteten. Dei viser til den tapte uttrykksestetikken. Dei viser til gjenbruken av oppbrukte material og teknikkar, og dermed til parafrasen, simuleringa, sitatet, kunstens sjølvrefleksive spel - og til ironien som kunstnarleg holdning. Brotet mellom meining og teikn blir framheva - heilt parallelt med det den språk-skeptiske dekonstruksjonen gjer innanfor den akademiske litteraturvitenskapen omtrent på samme tid. Den tvungne gjenbruken inneber at det ikkje finst uttrykk for det ein vil uttrykkje. Slik kan postmoderne estetikk òg kallast ein stillhetens estetikk, som John Cage står for i ekstrem form. - Implisitt er dette kritikkar av Adornos estetiske modernisme-teori: kravet om at kunsten støtt skal ha det mest framskridne materialet, ein historisk nødvendig stil, og at det for kunstnaren difor finst ein kanon av forbod.

Hassan meiner at dette tvingar litteraturkritikken til å søkje mellom dei samanstilte formene, for å dikte vidare. Dermed taper ein interpretasjonen, og ein får i staden ein kommenterande kritikk: Dette er parallelt med den vekta den samtidige dekonstruksjonen legg på lesinga som ei allegorisk verksemd. Barths vekt på det ironiske språkmoduset i postmodernismen er òg kommensurabel med dekonstruksjonens framheving av språkets

---

<sup>4</sup> "Against Interpretation", 1964; "Notes on Camp", 1964; "On Style", 1965; "One Culture and the New Sensibility", 1965; jfr. bibliografien, nr. 1: Op.cit.

<sup>5</sup> Jfr. bibliografien, nr. 1: Op.cit.

avgrunnar i form av tropar: språkets figuralitet.

Vi har hittil sett ein ambivalens i holdninga til 50/60-talslitteraturen i USA: Den sprengjer utviklingslogikken i det avantgardistiske om alltid å vere fremst, difor må avantgarden tilbakeleggjast; samstundes byggjer denne litteraturen på sentrale prosjekt i nettopp avantgarden: opphevinga av kunst i kvardagslivspraksis, angrepet på autonomien og på institusjonen kunst.

I alt seriøst arbeid kring det postmoderne på européisk grunn - når begrepet kjem tilbake til Europa på 1970-talet - går den historiske avantgarden igjen som den viktigaste historiske hengsla som alt dreier seg om i feltet mellom det moderne og det postmoderne.

I den samanhengen er det nok ein amerikansk forskar som fortener merksemd, før vi igjen vender oss til Europa. ANDREAS HUYSSSEN (1981-1984)<sup>6</sup> sine arbeid dreier om den amerikanske avantgarde-hengsla. Han er dén (tysk-)amerikanske forskaren som først er i stand til å stille den såkalla postmoderne amerikanske litteraturens problem i det vi - for å markere den annleise tilnæringsmåten - kunne kalle for genuint historiske kategoriar. Og fokus hjå Huyssen ligg nettopp på avantgarden - den amerikanske 60-talsavantgarden, der avantgarde (ulikt den européiske) ikkje enno er blitt oppfatta som eit historisk, tilbakelagt fenomen.

Utgangspunktet for Huyssen er å stille spørsmålet om litteraturens protest-karakter. Eit poeng hjå han er at ein då må skille mellom den amerikanske 60-talslitteraturen og den amerikanske og internasjonale 70/80-talslitteraturen: I 70/80-talslitteraturen er den subversive protestkarakteren som er ope til stades i 60-talskunsten, tilsynelatande borte. Men dette er berre tilsynelatande.

Først i 50- og 60-åra fekk USA ein institusjon kunst: Dén hadde høgmodernismen som kanon, og vart politisk styrkt gjennom Kennedy-åra (modernistiske kunstnarar hadde representasjons-funksjonar, jfr. Frost, Malraux, Stravinsky osv. sine besøk i White House). Og den vart utbreidd gjennom medieapparata. Middelklassen vart eit viktig nedslagsfelt.

60-talskunstens opprør kunne difor nettopp framstå som post-modernistisk: det retta seg som alternativ mot høgmodernismen, ville gjeninnføre ein samfunnsmessig subversiv kunst. Her er samband til og ei vidareføring av den européiske avantgarden. Men samstundes blir denne postmodernismen ei vidareføring av det moderne si framstidstru og utviklingslogikk - modernismens framoverskridande rørsle er framleis intakt, jfr. fortropp. Moderniseringsprosjektet er i 60-talskunsten altså dermed framleis ikkje forlate. Slik går dei siste moderne og dei første postmoderne over i kvarandre i USA.

Når 70/80-tals-postmodernismen framstår som meir affirmativ, integrert, og også benyttar seg av restaurerande trekk, er dette berre ei omforming av litteraturens kritiske

---

<sup>6</sup> Jfr. bibliografien, nr. 1: Op.cit.

moment, meiner Huyssen. Den benytter seg av muligheten til å framstå som ikkje-modernistisk og ikkje-avantgardistisk, og dermed får denne 70/80-talslitteraturen for første gong tatt avstand frå heile moderniseringsprosjektet: det er totalitært, autoritært. Det moderne og modernismen blir nå endegyldig avviste som historiske fenomen - inkludert avantgarden, også i USA (det hadde ikkje skjedd før). Det er altså det ambivalente sambandet med modernismen og det moderne som nå endeleg blir forkasta.

Kva lærer Huyssen og vi av dette? - Mellom anna at forholdet mellom modernisme og postmodernisme ikkje er enkel diskontinuitet, men heller ikkje enkel kontinuitet. Feltet er mykje meir komplekst. Ein må tenkje i både/og-kategoriar. - Dette skal vi sjå igjen i européisk debatt, f.eks. hjå franskmannen Lyotard. - Det lærer oss òg at vi i det postmoderne feltet på historisk grunnlag må utvikle ein sensibilitet for både restaurerande og oppløysande former, for eit både/og i bruken av litterære material og verkemiddel. - Det skal vi sjå blir vektlagt hjå nokre av européarane òg, som hjå tyskaren Andreas Kilb, som m.a. søkjer etter anvendelege vurderingskriterium for postmoderne litteratur.

Arnfinn Bø-Rygg (1986)<sup>7</sup>

Nettopp dette historiske komplekse både/og-forholdet, det dialektiske spelet mellom modernisme og postmodernisme, og mellom oppløysande (nedbrytande) og restaurerande bruk av (historisk) kunstnarleg material, finn vi i ARNFINN BØ-RYGGs refleksjonar. Bø-Rygg skil imidlertid til slutt mellom desse to, og kallar den oppløysande postmodernismen god, og den restaurerande postmodernismen dårleg. Det er dermed tydeleg at han tematiserer verdi-problemet, som vi òg skal komme meir inn på seinare, men han gjer dette utan å trekkje inn ein refleksjon over eit mogleg framandgjeringsforhold mellom subjekt og material.

Viktig ved Bø-Ryggs syn er at han byggjer på Peter Bürgers bok Theorie der Avantgarde (1974),<sup>8</sup> som også seier viktige ting om kunsten etter avantgarden - den postavantgardistiske, eller den postmoderne. Boka impliserer faktisk ein teori også om postmodernismen. Det viktige som skjer i avantgarden, er at kunstmiddela, materialet og verkemiddela blir fristilte; utviklingslogikken i det moderne opphøyrer. Mao.: det er ikkje lenger eit indre, motivert forhold mellom signifikant og signifikat. Avantgarden ville oppheve kunsten i handling (dada), i uttrykk (ekspresjonismen), og ved å revolusjonere kvardagen (surrealismen). Slik kunne nå alt slags material, både historisk kunstnarleg og ikkje-

<sup>7</sup> Jfr. bibliografien, nr. 2: "Det utholdte nullpunkt. Om postmodernismen og dens forutsetning i modernismen" (1986).

<sup>8</sup> Frankfurt/M: suhrkamp 727, 1974; engelskspråkleg utgåve: Theory of the Avant-Garde, tr. Michael Shaw, Theory and History of Literature, Vol. 4, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.

kunstnarleg material, brukast - også samtidig og ved sida av kvarandre. Det er ei nivellering på gang. - Tilsvarande skjedde, i aukande grad, også innanfor høgmodernismen, i det estetisk moderne frå ca 1850 av. Men denne utviklingslogikken stoggar altså ved avantgarden.

Dette inneber at postavantgardistisk, dvs. postmoderne kunst blir ein gjenbrukskunst, ein sitatkunst, som inkluderer ironi, parodi, montasje og maskerade. Her er klare sambandsliner til den akademiske dekonstruksjonen, som nettopp legg vekt på slike figurlege element i verka.

Det er nedbrytinga av det historisk motiverte materialet og utvidinga av området for det som er estetisk (slik det skjer i avantgarden), som gjer mogleg også den restaurerande bevegelsen, inndraginga av det historiske og tilbaketogene materialet på nytt. Dette er i det postmoderne ein dobbelt-bevegelse, og slik ser Bø-Rygg både/og-aspektet: at vi må vere budde på både oppløysing og restaurasjon i den postmoderne kunsten.

Men etter å ha observert dette, ordnar Bø-Rygg dei to postmoderne tendensane langs ein kronologisk akse som får vurderingsstyrande funksjon. Bø-Rygg ordnar feltet i ein tidleg god, og ein seinare dårleg postmodernisme. Akkurat dét synet er det vanskeleg å dele. For ved likevel å skille dei to motstridande tendensane slik, glir eit anna viktig aspekt ved postmodernismen unna - eit aspekt Bø-Rygg så vidt tematiserer som melankoli, men som han ikkje reflekterer over. Han kallar postmodernismen ein lett kunst - dette særleg ut frå den første fasen, den oppløysande. Korleis kan ein lett kunst framtre som melankolsk? - Ser ein begge under eitt, vil ein måtte reflektere inn det Bø-Rygg ser, men ikkje gjer meir ut av: at den postmoderne kunstens melankoli knyter seg til den allegoriske tydinga som den krev.

Denne melankolien, som ligg i det allegoriske forholdet at det postmoderne korkje er realistisk, symbolsk eller abstrakt, men kan vere alt dette og på ein gong, knyter, som vi skal sjå, Andreas Kilb til framandgjeringsforholdet som kunstnaren står i til "sitt" material. Materialet krev i det postmoderne ein allegorisk fantasi; dette hindrar eit indre, motivert, historisk forhold mellom signifikatet (det ein vil seie) og signifikanten, det uttrykket ein må bruke.

Det er ikkje tilfeldig at Paul de Mans "melankolske" variant av dekonstruksjonen i litteraturvitenskapen grip fatt i nettopp dette skeive, stadig forskyvde forholdet mellom meining og ytring, mellom signifikat og signifikant - ved å studere tropanes stadige forskyvingar.

Jürgen Habermas (1980)<sup>9</sup>

På eit vis er det ei subjektiv vurdering Bø-Rygg legg for dagen når han skil mellom god og dårleg postmodernisme på sin måte. At både det moderne og det postmoderne har vore

---

<sup>9</sup> Jfr. bibliografien, nr. 3: "Det moderne - et ufullendt prosjekt" (1980).

gjenstand for subjektive vurderingar i den europeiske debatten, det skal vi nå sjå for alvor hjå JÜRGEN HABERMAS. Han plasserer det moderne, inkludert modernismen, som del av det samfunnsmessige moderniseringsprosjektet, den rasjonelle opplysninga, som dei vestlege samfunna startar på frå ca. 1750 av. Og han hevdar at det postmoderne i litteratur og humanistisk forskning er med på å øydeleggje dette prosjektet i og med at det postmoderne framstår som nykonservativt og irrasjonelt.

Kva er moderniseringsprosjektet? Her byggjer Habermas på samfunnsvitaren Max Weber, som i 1920-åra beskreib den usamtidigheten som i andre halvdel av 1800-talet fanst i utviklinga av samfunnet henholdsvis aust for og vest for Elben. I vest skaut moderniseringa fart, industrialiseringa og kapitalismen vart fundamenta i den. I aust vart agrarsamfunnet bestående, med sine tradisjonelle mellom-menneskelege og religiøse verdiar. Weber var opptatt av korleis det moderne framsteget i vest bar med seg eit forfall i tradisjonelle verdiar. Den einaste løysinga han såg, var å gå inn for ein karismatisk religiøsitet, gjennom leiarskikkelsar som kunne halde samfunnet samla og homogent.

Akkurat dét meiner ikkje Habermas, naturlegvis, men han byggjer på Weber i beskrivelsen av det moderne samfunnets institusjonar. Framskrittstrua og rasjonalismen i utviklingstanken opna tre hovudsferer for menneskeleg praksis, alle med indre lovmessigheter og eigne ekspertvelde: erkjenning, rett og smak; eller vitskap, moral og kunst. Språkleggjinga av desse tre utviklar tre tilsvarende diskursar: vitskapleg diskurs, moral- og rettsteoretiske betraktningar, og kunstproduksjon og kunstkritikk. Dei områda for viten eller kunnskap som følgjer med, er henholdsvis kognitivt-instrumentelle, moralsk-praktiske og estetisk-ekspressive. - Dette er dei tre berande institusjonane i samfunn under modernisering. Trass i spesialiseringa innanfor kvar av dei, er dei alle tre til beste for ålmenta, blir det hevda, fordi moderniseringa er basert på rasjonalitet, og vil gjere mennesket stadig friare.

Og det er Habermas si overtyding at spesialistveldet kan motverkast gjennom ein kommunikativ rasjonalitet - det at det blir utvikla kommunikative samband mellom dei tre - men også, og ikkje minst, at avstanden til ålmenta blir redusert ved utviklinga av kommunikative formidlingsinstansar, som kan omsette kunnskapen i språkformer alle kan kjenne seg heime i. For Habermas blir derfor den historiske avantgarden den store prügelnabe, for den nekta å erkjenne den relative autonomien kvar av dei tre sfærene må ha. Dén ville oppheve kunst i annan livspraksis: denne opphevinga vart ei falsk oppheving, meiner Habermas - den gjekk på tvers av det moderne rasjonaliseringsprosjektet. Ulike grupperingar av antimodernisme, premodernisme og postmodernisme i Habermas si eiga samtid, muliggjort pga. avantgardens feilslåtte brot med moderniseringas utviklingslogikk, øydelegg dermed i 1970- og 80-åra eit moderniseringsprosjekt som ennå ikkje var komme til endes. Habermas kallar desse utan å blunke for nye typar konservatisme. Og det er særleg franskmennene som får på pukkelen: Foucault, Lyotard, Derrida - dei som har erkjent

språkets skrøpeligheit og det skeive forholdet mellom ytring og meining.

Det er likevel talande at når Habermas skal gi eksempel på korleis det kan utviklast rasjonelle kommunikasjonsstrukturar som formidlar ekspertkulturen til ålmenta, så må han hente dømet frå fiksjonslitteraturen: frå Peter Weiss sin store roman Motstandens estetikk.<sup>10</sup>

Habermas fråtek det postmoderne einkvar eksistensrett. Han fordømmer postmodernismen fordi den bryt med ein allereie igangverande utviklingsdynamikk i samfunnet - som er organisk-teleologisk, og som baserer seg på førestillinga om eit heilt, transcendentalt og intensjonalt subjekt.

Men er ikkje det beint fram å fornekte historias gang? Og fornekte innsikta i språkets arbitraritet?

Jean-François Lyotard (1983)<sup>11</sup>

Franskmannen LYOTARD tar opp hansken frå Habermas, og legg si breiside til. Lyotard anar makt, reaksjon og konformisme i det Habermas har sagt. Han hudflettar Habermas sin teori om kommunikatív handling, og kallar det eit krav om at språk skal ha ein referanse - hjå Habermas stikk i strid med all innsikt kunsten har bringa oss i at så ikkje kan vere tilfellet. Habermas forlangar indirekte at kunsten skal fungere som terapi på samfunnsheilskapen og på enkeltindividet. Difor må han likvidere arven etter avantgarden. Habermas forlangar eigentleg realisme i kunsten, men ser ikkje at dette kravet berre kan stillast som eit krav om ideologisk røyndoms-effekt, som fantasiar om røyndom - mot betre vitande.

For er kunstnaren ærleg (og det er avantgardisten og postmodernisten, slik Lyotard forstår han), vil han vite at reglane i kunststarten hans er reglar for å forføre og stadfeste - dette må eit ekte kunstprodukt reflektere inn i seg. Difor blir Habermas sitt angrep på kunstnarleg eksperimentering eit reaksjonært angrep. (Det er ikkje "anything goes"-varianten til arkitekten Jencks som her står på spel: dén dansar berre etter kapitalismens pipe.) Lyotard slår dundrande fast at ikkje berre kunst og litteratur, men òg vitskapen og den kapitalistiske økonomien ber med seg innsikta i at det ikkje finst røyndom utan ein kontekst og utan ein lukkande konsensus om kva kunnskapen om dén røyndommen er.

Difor vil det òg i det moderne, både innanfor det samfunnsmessige moderniseringsprosjektet, og i den moderne kunsten, finnast ei innsikt i at "røyndommen" manglar røyndom, og at det stadig blir skapt nye røyndommar. Utan denne gjentatte undergravinga av kunnskap og innsikt frå tid til anna, finst ikkje det moderne. Dette er

---

<sup>10</sup> 1. band utg. 1975; 2. band 1978; 3. band 1981.

<sup>11</sup> Jfr. bibliografien, nr. 4 og 5: Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What Is Postmodernism?" (1983), og Christa Bürger, "Det moderne som postmoderne: Jean-François Lyotard" (1987).



Lyotards utgangspunkt for å gripe feltet det moderne / det postmoderne som eit både/og-forhold, som eg viste til tidlegare.

For å forstå denne røyndoms-mangelen som oppstår innimellom, grip Lyotard til Kants teori om det sublimе: dét ved (natur)erfaringa som opnar for den urovekkjande erfaringa av både lyst og smerte fordi det ikkje kan uttrykkjast. Det dreier seg om den gjentatte dialektikken mellom å kunne førestille seg noko, og å kunne uttrykkje dette noko. Dét er når førestillingsevna overgår evna til begreps-språkleg framstilling.

For Lyotard er den moderne kunsten den som klarer å framstille det faktum at det uttrykkelege finst. Dvs. som klarer å framstille det forskyvde forholdet mellom røyndom og språk. Den framstiller det uttrykkelege som manglande innhald, men forma er nostalgisk, den gir formell konsistens og fungerer som trøyst.

Den postmoderne kunsten er derimot den kunsten som, idet den er del av den moderne kunsten, framstiller det uttrykkelege i si eiga framstillande form: Den leitar ope etter andre, uuttalte reglar for framstilling, som kunne ha gripe det som ikkje kan uttrykkjast. - Difor er postmodernismen ein del av modernismen hjå Lyotard: For å vere moderne, må eit verk først ha vore postmoderne - postmodernisme er ikkje slutten av modernismen, men paradoksalt nok modernisme som stadig lar det uttrykkelege bli fødd på nytt.

I denne forstand meiner Lyotard at Proust er moderne: Proust viser det uttrykkelege i eit språk som framleis er langt på veg tradisjonelt. Men dermed går det individuelle medvitetsidentitet tapt; medvitet som erfaring går tapt (som innhald), fordi det fell som offer for det litterære formspråkets uavvendelige temporale aspekt.

Samstundes er Joyce postmoderne, fordi han lar det uttrykkelege bli synleg i skrifta sjølv, i signifikanten. Men dermed er det det litterære formspråkets identitet som går tapt, den fell som offer for ei overvekt av ueinsarta skrift.

Lyotard vil halde denne dialektikken levande. Dét er å ta namnets, språkets, nominalismens parti i forsøket på utvidande å nå det forestilte, erfarte, men uttrykkelege, i kløfta mellom signifikat og signifikant, som må haldast ved like som differens. Og det er å ta avstand frå dei "kommunikative" totalitets- og identitetsskapande fiksjonane si undertrykking, som Habermas i Lyotards auger viljug set fram som trugande terror. - Lyotard fremjar alle avantgardane sin destabiliserande funksjon. Han går inn for dei minoritære forteljingane i motsetning til dei fiksjonsskapande store. Han imøtegår all representasjon, for den set likskapsteikn mellom teikn og meining (på dette punktet får også Adorno sin kritikk hjå Lyotard). Men Lyotard gjer dette ved å vere subversiv innanfor det eksisterande: han ser at kapitalismen fjernar alle hierarki (så vel som det intensjonale, menneskelege subjektet), og dét utnyttar han - la den små litteraturen sirkulere, la kunsten vere sjølvreferensiell, la teikna stadig sirkulere for å skape "meirverdi"!

Når Lyotard vinklar sitt syn på det postmoderne i det moderne ut frå teorien om det

sublime, er dette - som Christa Bürger viser til<sup>12</sup> - i ein forstand i tråd med det vi skal sjå t.d. Andreas Kilb gjer ved å byggje på Benjamins allegori-begrep for å gripe det postmoderne: Det sublime og allegorien er dei einaste områda i den idealistiske estetikens tradisjon som i forholdet mellom teikn og meining, signifikant og signifikat, ikkje er identitetsfilosofisk belasta. Både det sublime og allegorien opnar for ein fantasimessig stemningstilstand med mangelen, det utilstrekkelege, som fellesnemnar i erkjenninga av kor umenneskeleg språkmaterialet kan vere når det stundom ikkje klarar gripe det som er sansa og erfart: den urovekkjande blandinga av lyst og smerte i tilknytning til det sublime; melankoli i tilknytning til det allegoriske.

Russell A. Berman<sup>13</sup>

Den mangelen på røyndom som det kodifiserte "røyndoms"-framstillande språkmaterialet stundom lar oss erfare smerteleg, ser altså Lyotard ein subversiv veg ut av: gjennom den postmoderne moderne kunsten, som stadig lar det uttrykkelege bli fødd på ny.

Frå marxistisk hald, som hjå amerikanaren RUSSELL A. BERMAN, blir - dårleg fordekt - kravet om representasjon, representasjon! ytra på ny og på ny. Det skjer i ein insisterande positivitet som om språkets lakuner og blinde flekkar ikkje fanst. Som om den erfarande subjekt-kategorien var like heil og einskapleg i form av eit autonomt individ. Og som om borgarleg-emansipatorisk litteratur i form av utopi framleis kunne frambringast med samme autonome funksjon som i førre århundre.

Hjå Berman - som hjå Habermas - blir historias gang forneakta igjen - og dei historiske avantgarde-rørslene får igjen skulda for all elendighet som finst i det seinkapitalistiske, reklamestyrde forbrukarsamfunnet. Avantgardens karismatiske arv har snytt oss, slik kapitalismen har snytt oss.

Berman hevdar at ein skulle ha halde fram som før: Utan avantgardens "falske" angrep på den estetiske autonomien og den borgarlege institusjonen kunst, ville vi ha kunna oppretthalde eit autonomt område for kunstnarleg praksis som framleis kunne ha løyst flokane i kvardagslivet for oss. Innanfor ein estetikk med eit normativt sentrum. Slik det er blitt nå, er avantgardens strategiar gjennom opphevinga av skillet kunst/kvardag spreidde utover heile samfunnslivet, ikkje minst gjennom reklamen. Slik er all menneskeleg praksis blitt estetisert og fiksjonalisert, inkludert politikken. Vi har ingen overskueleg røyndom lenger. Vi lever i ein postmoderne eklektisisme. Språka våre representerer ikkje lenger. Difor

<sup>12</sup> Jfr. "Det moderne som postmoderne: Jean-François Lyotard", op.cit.

<sup>13</sup> Jfr. bibliografien, nr. 6 og 7: Russell A. Berman, "Forbrukarsamfunn. Arven etter avantgarden og den falske opphevinga av den estetiske autonomien" (1987); og Christa Bürger, "Når kunsten blir borte. Den amerikanske debatten om det postmoderne" (1987).

var opphevingsforsøket i avantgarden falskt, som hjå Habermas. - Innsiktene til Berman er slåande, men det aggressivt klagande framstillingsmoduset hans er nostalgisk og ukongenialt idet det søker og finn sydebukken sin.

Lenger enn dette når ikkje 1980-tals-marxismen sin sans for historias dialektiske utvikling - jamvel om Berman anstrenger seg historisk-dialektisk for å vise til representerande modi som var faktiske konkurrentar til den autonomi som sprengdest i avantgarden.

Heiderlege marxistiske unnatak er Peter og Christa Bürger, som med grunnlag i den unge Marx sine religionssosiologiske skrifter og i Adorno, klarar å gripe det historisk nødvendige i avantgardens fristilling av kunstnarleg material (stoff og verkemiddel). Dvs. det historisk nødvendige i at autonomi-estetikken i institusjonen kunst hadde nådd endepunktet for utviklingsmulighetene sine. Men nettopp Peter Bürgers Theorie der Avantgarde blir vitskapsteoretisk skyteskive for Berman, idet Bürgers studie blir skulda for å vere for "immanent" dialektisk anlagt.

Med sober ironi kan européaren CHRISTA BÜRGER skildre korleis det går i USA "Når kunsten blir borte" for amerikanarane og når kvardagslivet blir forkunsta for dei. Ikkje berre Berman, men store deler av den nyare amerikanske debatten om det postmoderne definerer det postmoderne som kunstens opphøyr og ei ustoggeleg estetisering av kvardagslivet. Dei ser ikkje at det som er endra etter avantgarden, dvs. i postmodernismen, er ei tilnærming mellom områda for høg og låg, mellom seriøs kunst og kulturindustri, samstundes som institusjonen kunst blir halden ved lag og ytterlegare markerer skillet mellom høg og låg (om enn på andre måtar enn før). Kunsten blir naturlegvis ikkje borte, berre den som representasjons- og røyndoms-søkjarane fortvilt leitar etter - på nykonservativt vis.

#### Andreas Kilb, allegorien og verdiproblemet<sup>14</sup>

I denne forvirringa over kva det postmoderne "er", set ANDREAS KILB seg føre å gjere to ting: Han beskriv det kunstnarlege fenomenet, og han etablerer ein vurderingsteori for postmoderne kunst, som kan skille skitt frå kanel (og dermed sette den overflatiske kritikken om "anything goes" og eklektisisme ut av spel). Dette gjer han ved kritisk å oppdatere både Adornos estetiske teori, og Peter Bürgers Theorie der Avantgarde - for å historisere teoriene deira til å vere i stand til å gripe eit nyare, "annleis" kunstnarleg fenomen som dei sjølve har hatt blinde flekkar for.

- Eg legg ikkje skjul på at Kilbs forståing av det postmoderne og hans

<sup>14</sup> Jfr. Bibliografien, nr. 7 og 8: Andreas Kilb, "Den allegoriske fantasien. Til det postmodernes estetikk" (1987); og Lars Sætre, "Verdiproblemet aktualitet i teori-historisk lys" (1990).

vurderingskriterium for postmoderne litteratur, er det mest adekvate eg har funne på feltet - så langt eg har forstått det. Sentralt står den postmoderne litteraturens allegoriske og framandgjorte betydningsmodus - heilt parallelt med den litteraturvitskaplege dekonstruksjonens vekt på det umenneskelege i språkmaterialet, som gjennom tropane stadig forskyv forholdet mellom subjektets yringsintensjon (meining) og det som blir ytra, mellom sjølvet og verda, mellom språket og det språket rettar seg mot.

Kilbs utgangspunkt for å forstå litteraturen etter avantgarden, den postmoderne kunsten, er å ta avstand frå subjektive meiningar om den. Å studere kva lesarar "har meint" om Marguerite Duras, Italo Calvino, Erling Kittelsen, eller for den saks skuld Tarjei Vesaas sine etterkrigsromanar, fører ingen stad hen. I staden må ein leggje vekta på det materielle ved teksten: på dens material i Adornos tyding - den dialektiske spenninga som er mellom tekstens stoff og dens verkemiddel.

Då vil ein leggje merke til at ein kvalitativ epoketerskel er blitt overskriden ved avantgarden: Litteraturen etter dette går bort frå den stadig fornyande dynamikken som fanst i det moderne. Og den set det radikalt forskjellige - "realistisk" som "avantgardistisk" - ved sida av kvarandre. Dette er å vende seg til historia, velje frå den daterte tradisjonen, og stille saman ueinsarta material.

I det moderne ligg vekta på det nye ved stadig å negere gitte kunstnormer; dette gjorde det mogleg å grunngi estetiske verdidommar, slik Adorno gjer når han krev ein stadig ny, negerande litteratur. Etter avantgarden er dette prinsippet borte. I staden kjem den frie forføyinga over verkemiddel og tematiske forråd frå tidlegare epokar. Dermed står både forfattar og lesar i eit framandgjort forhold, dei må forholde seg til det som er historisk, det som ikkje har utspring i dag. Slik stoggar utviklinga av materialet etter avantgarden. Kunsten blir eit tomt teikn.

Men, seier Kilb, det historiske materialet ber med seg ei vag innskrift av det utspringet den har. Og når dette opphavet kolliderer med den u-eigentlege sitat-bruken som den postmoderne forfattaren gjer av det, opnar det seg eit spennings-forhold som emfatisk ropar ut at her er mening nedlagt, men utan å kunne ytre kva. Slik litteratur må òg kallast autentisk i tydinga verdifull, gyldig. Den har ikkje berre eit framandgjeringsforhold mellom forfattar og material, men ei dobbel framandgjerung, idet materialet her beherskar, dominerer over den subjektive intensjonen, over meininga som skulle ytrast.

Difor treng vi framleis Adornos material-begrep, meiner Kilb, også i samband med den postmoderne litteraturen, der "alt" står til rådvelde og kan gjentakast. For i materialet fell kunst og samfunn saman; materialet ber i seg det objektive historiske momentet ved all kunst. Og i den skapingsakta som skjer i det postmoderne, er det samfunnsmessige og objektive momentet ved materialet at det er blitt tingleggjort for det subjektet som vil ytre seg. Når dette framandgjeringsforholdet kjem til syne i litteraturen, er også denne litteraturen

autentisk; denne litteraturen er òg ei form for gyldig og verdifull protest andsynes samfunnet.

Kilb peikar på det som heile tida har vore den postmoderne kunstens dilemma: å grunngi estetiske verdidommar. Korleis kan ein skille det autentiske og verdifulle frå det reint epigonale? Denne målestokken finn han nettopp i den postmoderne tekstens material: dens spesifikke trekk er den samtidige motsetnaden mellom oppløysinga av verk og innhald, og restaurasjonen av verk og innhald. Dette er ein motsetnad mellom det hermetisk-negative prinsippet som vi kjenner frå den seine modernismen og frå avantgarden, og "det positive" i f.eks. den litterære forteljinga, slik vi kjenner den frå eldre stilar som i realismen og naturalismen. Det autentiske og det estetisk verdifulle i den postmoderne teksten er såleis når eit historistisk, gjenoppbyggjande prinsipp står mot eit avantgardistisk, oppløysande prinsipp; når noko som set seg fram som semantisk, står mot fråværet av semantikk. - Begge skriv seg frå den moderne kunsten.

Kvifor nettopp dette kriteriet? - Oppløysing åleine ville vere reint epigoneri: det stadiet vart forlate ved avantgarden. Restaurering ville vere like mykje epigoneri; det stadiet vart forlate etter realismen. Begge tatt for seg, ville i dag vere epigoneri av det moderne, og grense mot kulturindustri: den subjektive intensjonen ville stå klart fram utan motstand og negasjon, men ville berre nå forelda, epigoniserte mål, og vere reint overflatiske i dag.

Når det ikkje finst andre material-muligheter, er det einast den krasse samanstillinga av det tilgjengelege som kan vitne om at det "bakanfor"-samanstillinga finst eit intensjonalt subjekt med eit protest-prosjekt - men eit subjekt som altså pga. den tingleggjorte materialtvangen ikkje kan ytre det det "meiner". Det er eit framandgjort subjekt.

Mao.: Ut over "den frie forføyning" kan materialet i den postmoderne litteraturen bestemmast konkret som sitat, som reminisens. Som eit problematisk råstoff som den moderne kunsten har etterlate. I forholdet mellom signifikatet: det som skulle ha vore det intensjonale subjektets meining, og signifikanten: det språklege materialet (stoff og verkemiddel) består det i den postmoderne litteraturen eit ettertrykk, noko emfatisk - "dette meiner noko, men materialet kan ikkje seie oss kva". Dette emfatiske, ikkje-motiverte forholdet mellom signifikant og signifikat blir derfor eit allegorisk forhold, eit forskyvd, ikkje-intensjonalt forhold. Materialet er nå blitt det sterkaste; subjektive intensjonar kan vanskeleg setje seg igjennom. - Verdifull postmoderne litteratur er difor allegorisk i sitt "betydnings"-modus. Postmodernisme, seier Kilb, er "mimesis på materialets forsteining til sitat". Verdien og det autentiske ved postmoderne kunstprodukt ligg i den framviste, framandgjorte tingleggjeringa i forholdet mellom medvit og material-som-sitat, mellom medvit og u-eigentleg røyndom. Denne tingleggjeringa fullbyrdar seg nettopp i allegorien. Slik knyter postmoderne litteratur seg til ein sensibilitet og ein fantasi-tilstand som er melankolske. I ein viss forstand "sørgjer" postmoderne litteratur.

Det allegori-begrepet Kilb brukar, hentar han frå Walter Benjamins avhandling om

det tyske barokke sørgespelet.<sup>15</sup> Kilb viser til interessante parallellar mellom kunstens situasjon i samtida vår, og i den tyske barokken. I begge situasjonar har materialutviklinga nådd ein førebels stillstand, og tvingar til framandgjort gjenbruk. I dag står kunstnaren overfor ein situasjon som er eit kryssingspunkt mellom "forsteina" material-reminisensar frå det modernes ulike fasar og frå tidlegare epokar. Benjamin viser at i barokken stod kunstnaren i ein liknande situasjon, som var eit kryssingspunkt mellom to overmektige material-tradisjonar. På den eine sida stod antikkens biletverd (gjenoppliva under renessansen), og på den andre stod kristen semantikk (overlevert frå mellomalderen). Barokk kunst stod vanmektig overfor teiknerdane i renessansen og mellomalderen, og overfor framsteget i verkemiddelteknikkar som skreiv seg frå den forutgåande epoken. Alternativet for kunstnaren vart også der emfatisk, ikkje-motivert "setting" av eit forhold mellom teikn og ting, mellom subjektiv meining og eit material som var u-eigentleg, forskyvd, ikkje-motivert for den meininga.

Dette betyr naturlegvis ikkje at det ikkje har vore gjentakningar, sitat, og både oppløysande og restaurerande trekk i litteraturen før avantgarden. Men i den moderne litteraturen har eit meir eller mindre samlande subjektivt utsyn sett seg igjennom, på ei splitta moderne verd, og på ueinsarta material. Den moderne litteraturen er innretta på å nå ei form for kunnskap om den splitta moderne verda - den er "epistemologisk" anlagt. Men den postmoderne litteraturen stiller spørsmål ved kva ei verd i det heile er - den er "ontologisk" problematiserande. I tilknytning til dette står tendensane i den postmoderne litteraturen til å fordoble og multiplisere forteljeinstansane (dei "narrative instansane"), slik at også lesarens subjekt til sjuande og sist blir trekt inn, og blir ute av stand til å avgjere kvar grensa går mellom fiksjon og eiga verd. Slike syn hevdar m.a. forskarar som BRIAN McHALE (1986), DOUWE FOKKEMA (1986), og ULLA MUSARRA (1987).<sup>16</sup>

Som eit frampeik til den nærmare presenterande drøftinga mi av eit av dekonstruksjonisten Paul de Man sine meir kjende essays, kan det ut frå Andreas Kilb sine refleksjonar om det postmoderne stillast nokre spørsmål. Paul de Man vil hevde at det intensjonale subjektet - kunstnaren, eller mennesket reint allment - er henvist til det på forhånd eksisterande språket for å hevde sine meiningar, for å la sitt individuelle sjølv inngå i meiningssfull samhandling med omverda og andre menneske, for forståande å skape meining i eigen eksistens ut av dei sansestimuli omverd og medmenneske avgir. Men er ikkje då situasjonen eigentleg parallell med den fortvilte og melankolske framandgjeringa som kunstnaren i kryssingspunktet mellom det moderne og det postmoderne har gjort oss

<sup>15</sup> Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928), Frankfurt/M: suhrkamp tw, 1982.

<sup>16</sup> Jfr. bibliografien, nr. 10, 11 og 12.

medvitne om? Nemleg at meininga kan og må hevdast og settast, tolkast og lesast, men at språkmaterialet stadig dreg seg unna og blir u-eigentleg for denne meininga, forskyv seg frå den, fordi språket aldri kan haldast fast som eit moment av opprinneleg opphav for denne meininga - og dette fordi språket eksisterer i tid, er historisk, temporalt? Og alltid finst ein stad før oss, eller framfor oss, eller ved sida av oss? Ja, er ikkje språket beint fram alltid umenneskeleg for oss på denne måten; gjer det ikkje alltid våre meinande påstandar til allegori - eller ironi?

Slik kan det hevdast at det den postmoderne litteraturen har lært oss, har gitt opphav til dekonstruksjon som lesepraksis, som så på endra grunnlag har vendt seg til den litterære tradisjonen og lese den på ein heilt annan måte enn før - som allegori, som ironi, og som andre retoriske figurar, tropar. Dvs. som møysommeleg setting av meining, som språkets framandgjerande figuralitet undergrev i samme operasjon.

- Men å meine dét er naturlegvis også å bli offer for språkets allegoriske framandgjering eller ironiske struktur: For barokk kunstnaren kjende dette på kroppen lenge før oss; det gjorde òg nokre av romantikarane, som t.d. Fr. Schlegel.

## II

### Erling Kittelsens forfatterskap

Når vi les nyare litteratur, er det ut frå det som nå er sagt, viktig å beskrive det litterære materialet. Kva stoff er behandla, korleis bidrar verkemiddela til å setje det fram? I mi lesing av Erling Kittelsen sitt forfatterskap - det består nå av snart 20 bøker - har eg lagt vekt på å beskrive materialet.<sup>17</sup> Og eg finn, på ny og på ny, at det er ein gjenbrukskunst, som siterer og "oversetter" eit material som er historisk, litteraturhistorisk, samtidspolitisk, personleg-biografisk, og diktarleg-fabulerande. Men dette gjer Kittelsens bøker ved å restaurere verk, innhald og tradisjonar, på samme tid som bøkene oppløyser, forskyv og fordreier dei samme komponentane. - Lat meg kommentere dette litt nærmare.

Erling Kittelsens diktning verkar framandvoren, men burde ikkje vere det. Paradoksalt nok for nokre, kanskje, er den ei kraftanstrenging av eit forsøk på å avhjelpe den krise som finst i menneskas forståing og kommunikasjonsevne. Men med sitt medvit om språk og material, om det skeive forholdet mellom meining og teikn, set den ikkje - og kan den ikkje setje - fram trøystande attkjenningsfiksjonar med lettfattelege innhald som meiningar for dermed å overtyde lesarane om at nå forstår vi dikteren - og forstår vi kvarandre. Kittelsens

<sup>17</sup> Eg viser allment til bibliografien, nr. 13: Lars Sætre, "'Lukket åpen'. Stofflege verkemiddel i Erling Kittelsens forfatterskap" (1991). For beslekta perspektiv på andre nyare nordiske forfatterskap, jfr. bibliografien, nr. 14: Arild Linneberg og Lars Sætre, "Det filosofiske karneval" (1990).

dikting er etter-avantgardistisk.

Diktinga hans gjentar, anten det den sjølv har sagt i tidlegare bøker, eller fragment av eit stoffleg og verkemiddelteknisk språkmateriale. Dette materialet eksisterer allereie innanfor historisk tradisjon, eller finst også i samtidas medieframstilte røyndom. I den siterande vendinga til kjent stoff er denne diktinga restaurerande. Men den heterogene samanstillinga av vidt forskjellige stoffområde er oppløysande.

Bruken av dette ueinsarta stoffet framstår som eit vell av minoritære forteljingar, framsette i ulike og overlagra forteljeperspektiv. Kittelsen er først og fremst epikar. Men han skriv ofte på vers og i dialog. Ved å gjere dei mange små narrative forløpa like kvarandre i struktur og handlingsdynamikk, restaurerer diktspråket for oss; det skaper samanhengar. Men på samme tid bryt versifisering og dialog samanhengane opp; dette verkar oppløysande.

Viktige stoffområde hjå Kittelsen er t.d. nordiske naturforestillingar. Dei blir narrativiserte med vekt på det omskiftelege, skapande og byggjande i dei. Eller det kan vere nordisk mytologi, der vekta i dei narrative forløpa går frå verdsbygging, over refleksjonsstadium, til makt- og skuldsamanhengar og kulturell undergang. Men Kittelsen hentar òg fram frå gløymt tradisjon stadiet av eit "etter Ragnarok", der menneska startar på nytt bortanfor maktsentra, i utkanten. Vidare lagar Kittelsen små narrative forløp ut av handverkstradisjonane sitt stoff, der smeden, klokkestøyparen og trearbeidaren dannar kontrastar til element frå industrialiseringa.

Eidsvollsværkets opne, samfunnsbyggjande prinsipp går igjen også. I narrative mikroforløp eller i punkt dannar dette stoffet kontrastar til anna material henta frå maktsentrert politisk samtid. Også brokkar frå Henrik Wergelands liv og dikting blir gjentatt som stoff, også i den forstand at Kittelsen har gitt ut eit heilt drama (Abiriels løve) som allegori over Skabelsen, Mennesket & Messias. Tilsvarende er Edda-diktingas Voluspá-stoff blitt til ein tekst dialogisert på mange plan i HUN. Der blir originaltekst kontrastert med filologiske kommentarar, fullstendig gjendikting, og eigen sideløpande diktfabel.

I alt dette stoffet har Kittelsen fått fram ein narrativ handlingsdynamikk av kreativ, byggjande valør. - Men anna heterogent materiale blir i narrativiseringa gitt ein destruktiv og katastrofe-prega valør. Her finn vi små narrative gjenbrukande parafrasar av hendingar i nyare politisk og økonomisk historie (døme er industrialiseringa av Eidsvollsværkbygd, "oljeeventyret", Alta-saka, konflikten mellom Danmark og Grønland, rustingskappløpet, TV- og medieverda, Hognestad- og Knudsen-sakene, bokklubbane si verksemd, forlagspolitikken i Norge, og bilete av norsk by- og bygdeliv). Dei narrative styringane dette stoffet blir gitt, gjer forløpa her til katastrofiske hendingar.

Innanfor to andre ueinsarta stoffområde finn vi at narrativiseringa tener både det skapande og det nedbrytande. I påtakeleg grad finst det fragment av eige personleg levd liv i Kittelsens bøker. Det dreier seg både om oppvekst skulegang, kjærleiksstoff, og ikkje minst



det uuthaldelege livet med profittorienterte forleggjarar og kjønnsfikserte forfattarkollegaer. I den breitt utbygde eventyr- og fabelverda diktinga brukar og stadig gjentar som stoff, finn ein fabeldyr og eventyraktige menneskeskikkelsar som blir repeterte med henblikk på karaktereigenskapar: I små narrative forløp plasserer nokre personae seg som skapande verdsbyggjarar, andre som destruktive maktfigurar som hindrar fredsskapande samhandling.

Gjennom bøkene behandling av slike vidt forskjellige stoff i ei narrativ form, blir lesaren gitt høvet til å observere dei handlingsdynamiske forløpa - som dermed blir gjentakningar, "oversettelsar" av kvarandre. Slik framstår dei avgjerande punkta - framstidsretta, skapande, eller destruktivt-tragiske - i utviklinga av det handlingsdynamiske forholdet mellom dei framstilte personae innanfor kvart stoffområde. Ved at bøkene meta-poetisk framhevar at dei er små forteljingar framstilt i skrift, speglar forløpa kvarandre repetitivt i ei insisterande påtakelighet. Men dei har ingen samlande tematikk eller meining i snever forstand: I denne diktinga er dei ein gong for alle skilde frå deira opprinnelege historiske og/eller dagsaktuelle samanhengar, der dei gjerne kan ha meint noko i det som då var deira oppinnelege språkmaterial. Dei fortalde materiala ber med seg ei vag innskrift av sitt opphav, men dette opphavet kolliderer med den u-eigentlege sitat-bruken som Kittelsen gjer av det: Dette opnar eit spenningsforhold som insisterande, emfatisk ropar ut at her er meining nedlagt, men utan å kunne ytre kva. Som eg nemnde i samband med Kilb, manglar det i denne diktinga eit eigna språkmaterial. Då er det einast den krasse samanstillinga av gjenbrukt material som kan vitne om at det "bakanfor" samanstillinga finst eit intensjonalt subjekt med eit protest-prosjekt. Men det subjektet kan pga. den tingleggjorte materialtvangen ikkje ytre kva det "meiner". Det er eit framandgjort subjekt.

- Men kva blir Kittelsens merkelege forteljingar då? - Dei blir allegoriske modellar for korleis vi burde, eller ikkje burde, leve, kommunisere med og forstå kvarandre i verda vår. Men det blir desse forteljingane i eit ope, ikkje-hevdande språk. Dette språket har erkjent umuligheten av eit samanfall mellom teikn og meining. Vitande går dette språket omvegar. Forholdet mellom gjenbrukt signifikant og subjektivt signifikat blir eit allegorisk, forskyvd forhold hjå Kittelsen.

Vendinga til enkelte godt kjende stoff fungerer restaurerande. Den ueinsarta kombineringa av dei verkar oppløysande. Dei felles narrative og handlingsdynamiske punkta mellom dei verkar restaurerande. Men kontrasteringa av det vi kan kalle "positive" og "negative" forløp i dei, verkar oppløysande. Det gjer òg den uhyre omfattande og kompliserte eksperimenteringa med ulike dialog-formlar, som forfattarskapen starta med tidleg på 80-talet. Vendinga til enkel dialog er i seg sjølv eit restaurerande trekk; dialogen kjenner vi både frå dramaet og romankunstens klassiske dagar. Men Kittelsens dialogisering er mykje meir enn det; dette kommenterer eg om litt.

Oppløysande er òg dei store, ein kunne seie: avantgardistiske, spranga bøkene gjer

mellom bilete og betydningsplan; dét er òg dei mange lakunene som finst mellom forløpas hovudpunkt, for forløpa blir framstilte berre med vekt på dei avgjerande brikkene i dei. Tilsvarande oppløysande trekk viser diktinga òg i ein ofte irriterande bruk av ubestemt morfologi, og ein like irriterande bruk av inversjon i syntaksen. Inversjonen får utsigelsen til å balansere ambivalent på egga mellom spørsmål og beskrivelse.

Oppløysingar. Restaureringar. Eg trur Andreas Kilb sine beskrivelsar av den autentiske postmoderne teksten kan fange sentrale trekk ved Erling Kittelsens forfattarskap - som på sitt insisterande vis set det gjenreisande og det nedbrytande ved sida av kvarandre - ved å gjenta, ved i ein viss forstand å oversette. Men Kittelsens gjenbrukande "oversettelsar" er seg smerteleg bevisste at det har opna seg ein vanskeleg og i alle fall førebels uoverstigeleg avgrunn mellom "das Gemeinde" og "die Art des Meinens" (som Walter Benjamin reflekterer over i sitt essay om oversettaren<sup>18</sup>). Tenkjer ein over det spørsmålet mange stiller seg i møtet med Kittelsens bøker - kva er det denne diktinga "vil seie"? - vil ein muligvis komme til at spørsmålet kanskje er forkjært stilt. Ja, kanskje det beint fram er eit historielaust spørsmål.

Kittelsens mange små forløp framtrer som allegoriske modellar, positive og negative, for den måten ein kan forholde seg i språk og handling til medmenneske på. Materiala opptrer som lausrivne, tingleggjorte sitat av noko som ein gong vart uttrykt, og av noko som nå skulle vore uttrykt, men ikkje lenger kan seiast eller uttrykkjast. Slik erkjenner Kittelsens prosjekt seg som historisk etter det moderne. Etter realismen, modernismen og avantgarden reflekterer bøkene at litterært material (stoff og verkemiddel) er fristilt og nå tilgjengeleg som eit overveldande reservoar. Men berre i allegorisk, forskyvd og framandgjort gjenbruk.

Men så kan det innvendast at Kittelsens prosjekt jo skulle vere eit forsøk på å avhjelpe krise i menneskas forståing og kommunikasjonsevne. Bøkene hjelper oss neppe i kvardagslivet? - Kanskje ikkje direkte, og ikkje i første omgang. Men det er like fullt eit forfattarskap som i sine samtidige gjenreisings- og oppløysingsimpulsar demonstrerer samhandlings- og samtalerom, og som reflekterer over kva menneskeleg kommunikasjon i dag kunne ha vore. Nokre avrundande kommentarar til Kittelsens dialogiserte skrift kan kanskje kaste meir lys over dette.

Tilbakevendinga til dialogen er hjå Kittelsen samtidig eit oppbrot innanfor dialogforma. Og slik må det vere skal dialog i dag sikre autentisitet gjennom sanning, tryggleik, rettferd, kunnskap og vidare skaping. Vi kan igjen gå til Benjamins essay om oversettaren, som peikar på at meininga endrar seg om vi prioriterer måten å meine på, og at meinings-måten (som òg har utsegnskraft) går tapt dersom vi prioriterer formidlinga av

---

<sup>18</sup> "The Task of the Translator", Illuminations: Essays and Reflections, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zorn, New York, 1968.

mening. Autentisk kommunikasjon, dialog og forståing er i dag avhengig av at feltet blir opna for andre måtar å meine på, for andre meine-måtar. Her kan den opne gjenbruken av ueinsarta material i diktinga tene ei hensikt. Genuin kommunikasjon forutset nettopp opnande, diktarlege oversettelsesmanøvrar. For å sikre forståelsesfull samtale og samhandling mellom menneska, krevst ikkje berre at mening blir prøvd mot mening, men også at konkrete personae haustar innsikt i den dialogiske motpartens språklege måte å meine på. Det oppnår ein best ved konkret å bli oversatt til eit anna språkleg rom. I dét ligg faktisk mulighet for utveksling.

Innanfor forløpa i Kittelsens bøker er det nettopp dette som skjer, igjen og igjen, og på ei rekkje forskjellige plan. Ut over tradisjonelle samtalehandlingar, består forfattarskapen av fleire andre dialog-formlar. Ein finn diktdialogar med andre forfattarar, der enkeltstående versifiserte tekstfragment blir vevd inn i kvarandre etter alternerande mønster. Ein finn òg diktforteljing vekslande med assosiative og utvidande fotnote-kommentarar. Fleire av bøkene er dialogar med andre kunstarter, som biletkunst, grafikk, og video. Stundom finn ein vidt forskjellige, men alternerande handlingstrådar "dialogisk" vevd inn i kvarandre - for eventuelt tilslutt å konverge. Og svært viktig er den konkrete utvekslinga av litterære personae, mellom forskjellige rom i bøkene univers. Slike utveksla menneskeskikkelsar og fabeldyr, vever "dialogisk" vidt forskjellige miljø og språkskikkar inn i kvarandre. (F.eks. i Fabel Vega (1992) er dette gjort meisterleg.) Og dei uhyre komplekse dialogane nokre av bøkene set seg i med klassiske verk frå vår litterære arv, er alt nemnde.

Slikt både byggjer og løyser opp. Det subjektivt intensjonale krafttaket som vil ytre seg, ligg der ein stad "bakanfor" dei ueinsarta materiala hjå Kittelsen, men det slepper ikkje til som mening. Berre som hevding, som demonstrasjon, som ei emfatisk kraft som pressar på overfor eit overtatt material som eigentleg betyr og betydde noko anna.

Kittelsens forfattarskap er éin av dei postmoderne variantane av allegorisk dikting.

### III

#### Litteraturspråkets allegoriske og ironiske strategiar

##### Dekonstruksjon i Amerika: Paul de Man<sup>19</sup>

I den teoretiske drøftinga la eg inn nokre ledemotiv som skulle peike fram mot dette halehenget om litteraturvitskapleg dekonstruksjon. Desse skulle opne for eit samband mellom litteraturens eigen tilstand i skjeringspunktet mellom det moderne og det postmoderne, dvs. etter avantgarden, på den eine sida; og på den andre den litteraturvitskaplege praksisen og

<sup>19</sup> Jfr. bibliografien, nr. 15 og 16: Lars Erslev Andersen, "DeManding Allegory. Om læsningens allegori og dekonstruktiv kritik - en introduktion til Paul de Man" (1988); og Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality" (1969).

teoriutviklinga som steig fram innanfor samme horisont, og som har fått betegnelsen dekonstruksjon.

Eg skal avslutningsvis konkretisere desse ledemotiva ved å lese fram eit par hovudpunkt i Paul de Mans epokegjerande essay "The Rhetoric of Temporality" frå 1969.

Eit av dei motiva eg har lagt inn, har vore at språkmennesket står framandgjort overfor språket det må bruke for å ytre seg. Dette fordi språket er historisk og temporalt, og dermed alltid ligg både før oss, framfor oss, og ved sida av oss gjennom dei retoriske figurane som herjar i det. Språket er difor i ein viss forstand umenneskeleg, fordi mennesket gjennom språket aldri restlaust kan byggje ned den avgrunnen som finst mellom intensjon, meining, sitt eige sjølv på den eine sida, og verda, medmenneska, og det vi rettar oss mot, på den andre. Vi når aldri varande nærvære gjennom språket, fordi språket er kjenneteikna av differens, kløfter, fråvære - både i rom og i tid. På denne måten blir forholdet mellom teikna vi brukar, signifikantane, og meiningane vi intenderer, signifikata, eit skeivt forhold. Det er eit ikkje-identisk forhold mellom dei.

Det motivet som muligvis kan gjere overgangen frå perspektiveringa av det postmoderne til ei drøfting av Paul de Man mest glidande og grunnitt, er kanskje Paul de Man sitt syn på det moderne. I nokre ettertenksame essays i boka Blindness and Insight (1971),<sup>20</sup> reflekterer han over at det som hevdar seg å vere moderne, samtidig går ut frå at den moderne frambringelsen har eit begrunnande, forankra opphav i ein samtidshistorisk situasjon. Og at denne begrunnande, identitetsskapande forankringa varer ved, og bryt med alt som har gått forut og følgjer etterpå. Tanken om noko moderne grunnar seg på ei førestilling om eit etablert og urokkeleg nærvære, ein identitet - mellom språket i den moderne teksten og noko utanfor den.

Slike tankar kallar de Man for historielause. For til sjuande og sist finst det ikkje noko som er moderne i denne tydinga, og aller minst innanfor den litterære verda. For nettopp i det eit "nytt" og "moderne" verk er fødd, spring dét språket som fødde verket, ifrå det, fordi det er språket som er og følgjer historia - ikkje det verket vi har mystifisert oss til å tru det var.

Men kva er då språket, det litterære språket for de Man? Det er ikkje den samanhengande heilskapen vi meiner å ha framfor oss når vi tenkjer på eit verk. Og det er ikkje dei praktiske eller pragmatiske storleikane vi lagar eller overset ein tekst til når vi på godt hermeneutisk vis interpreterer den, eller når vi held den opp og seier at denne teksten har for oss dei og dei bestemte verdiane. Alt slikt er for de Man sideliggjande og pragmatiske hensyn. - For han er det litterære språket det samme som språkets litteraritet: det som gjer det til litteratur. For han er det fiksjonens fiksjonalitet: det som gjer fiksjonen til fiksjon. Kort

---

<sup>20</sup> New York, 1971. Jfr. "Literary History and Literary Modernity" og "Lyric and Modernity".

sagt: det er litterariteten og dens spesifikke kjenneteikn vi må vere forplikta på når vi les litterære tekstar - det vil for han seie det samme som språkets retorikk, dei figurar språket eksisterer gjennom, dei retoriske tropane.

Og denne dimensjonen ved litteraturen er i ein forstand grovt sagt den samme i einkvar historisk epoke. Difor er det ikkje noko som strengt tatt er moderne for Paul de Man i litteraturen. Og neppe heller noko som er postmoderne. Men det vi har krinsa rundt i samband med det postmoderne sitt innbrot i det moderne ovanfor, har likevel noko med de Mans dekonstruktive syn å gjere. For i det postmoderne er språkets material blitt erkjent som historisk, som allereie eksisterande. Tilsvarende legg de Man vekt på den transhistoriske dimensjonen i litterariteten, nemleg at dens figuralitet er noko menneska til alle tider er utsette for. Men stundom gløymer å reflektere over. Og figuraliteten peikar både framover og bakover i historia.

Difor kan subjektiv meining og eige sjølv aldri nå varande nærvære andsynes det dei rettar seg mot. Språkets historisk-temporale dimensjon hindrar det. Difor er det heller aldri noko i språklege framstillingar som kan begrunnast forankrande - f.eks. noko som skulle vere "moderne". Difor er - som i det postmoderne - all meiningsskaping, både i litteraturen og i det praktiske livet, muligvis allegorisk: Meining må settast i eit umenneskeleg språkmaterial som er denne meininga framand. Men det er det samme som å ut-sette meining, både i temporal, eksistensiell og filosofisk forstand.

Tar vi eit raskt tilbakeblikk på dette punktet til Erling Kittelsens postmoderne diktning, kan endå ein kommentar knytast til spenninga mellom dei restaurerande ("trøystande") og dei oppløysande ("irriterande") trekka eg viste til. På mange nivå, og på kryss og på tvers av tekstane hans, dannar dei tekstmengdene som kan klassifiserast slik, ei mengd figurar. Det opnar seg kløfter mellom desse tekstmengdene, som reint språkfilosofisk sett ikkje er anna enn tropar - retoriske figurar. Allment er det ei allegorisk diktning med mange ironiske figurar innimellom, men dei lokale relasjonane mellom tekstkomponentar som eg nå talar om, dannar figurar som paradoks, oxymoronar, parodiar, parabasar, hyperbolar, osv.

Slike figurar må vi alle smyge oss inn i og ut av som språkbrukarar, anten vi vil eller ei. Eg kan t.d. fortelje om ein ivrig offentleg debattant, som var så opptatt av å vise kor lite flink eg var til å beherske ei skriftleg form, at han på trykk sette fram denne påstanden: "Nynorsk er eit verbalspråk." Meininga hans kan vi alle forstå, men måten han meinte den på, den språkform han gav den, undergrov frå første ord den meininga han var så overivrig etter å formidle. Mellom meining og meine-måte, mellom innhald og form i denne utsegna, opnar det seg ein avgrunn som set mykje på spel. Denne avgrunnen dannar ein retorisk figur som vi kan kalle oxymoron eller paradoks. Det som står på spel i slike tilfelle, er ikkje mindre enn språkets påstandskraft.

I "The Rhetoric of Temporality" og andre stader insisterer Paul de Man på at om vi vil

forsøke å lære å lese, må vi lese språk og tekstar retorisk. For språket er retorisk. Vi må altså ikkje rette lesinga berre etter det de Man kallar logos (i hans tyding: tanken, meininga, innhaldet), men like mykje etter språkets lexis (ordet, merket). Då vil vi sjå at det i teksten stadig går føre seg ein forskytningsprosess mellom meining (signifikat) og figurlege uttrykk (signifikant). Dekonstruksjon er opptatt av språkets ubestemthet i spelet mellom meiningssetting og figuranes tilbaketaking av meining. Difor blir både teksten og lesinga allegoriar over det dei aldri lukkast i å gjere: å leggje fast meining, og å la subjekt og verd smelte saman. Både tekst og lesing er dømde til alltid å seie noko anna. (Allegori tyder etymologisk "å seie noko anna" (av gr. allos - anna, og gr. agorein - seie)). Alt dette skriv seg frå at språket er eit temporalt og historisk fenomen i den forstand at det går føre seg i tid.

I essayet talar de Man om eit dobbelt forhold: På den eine sida om språkets/litteraritetens, språkfiguranes temporale karakter, som rokkar ved fast meining. På den andre sida om medvitets/sjølvetts/subjektets temporale forhold til objektverda (og dermed òg til seg sjølv), som òg er eit tropologisk, "retorisk" forhold i ein viss forstand. På begge nivå finst ei spenning mellom noko menneskeleg-autentisk (nærvære, meining, noko "eigentleg"), og noko umenneskeleg-inautentisk (avstand, forskytning, repetisjon i ein annan dimensjon). - Dersom ein studerer relasjonane mellom desse motpolane, vil ein finne grunnlag for ein erkjennelsesprosess - noko som kan seie noko om kva menneskeleg eksistens er.

For de Man har språket to hovudgrupper av retoriske figurar: Desse tropane er allegori og ironi. Knytt til seg har dei ei mengd andre tropar; men dette er dei viktigaste. Dei er begge temporale figurar, slik alle figurar er, men skilnaden er at allegorien verkar over tid, er durativ, "historisk", medan ironien er spontan, momentan i sin temporalitet. - I første halvpart av essayet viser de Man gjennom lesing av før-romantiske og romantiske tekstar korleis storparten av romantikarane beint fram valde - feilaktig - å setje symbolet som figur over allegorien (som tidlegare hadde hatt den største tilslutnaden). Og dette feilaktige valet hjå dei, så å seie mot betre vitande, får de Man fram gjennom grundige lesingar av romantiske tekstar. - Men så viser han i detalj korleis allegori og ironi fungerer. Viktig i denne bolken er å merke seg at de Man knyter desse to figuranes tids-dimensjon, både den varande, durative i allegorien, og den momentane i ironien, til den temporalitet som har døden som endeleg og ufråvikeleg grense.

Først allegorien: Frå Rousseau sin roman Julie - ou La nouvelle Héloïse (1761) hentar han to landskapsskildringar. Den første er landskapet ved vatnet, der Julie er saman med sin tidlegare kjærleik St. Preux. Det er eit mørkt, vilt og bevegeleg landskap. Her står dei nå avstengde lidenskapane igjen i fare for å ta seg opp att for Julie. Tatt for seg, kunne dette landskapet fungert som symbol - ei romantisk samansmelting av ytre og indre, av symbolets stofflighet og indre medvit i Julie. Men boka viser gjennom skildringa av eit anna landskap,

kva ei landskapsskildring "eigentleg" er.

Dette andre landskapet er Julie sin eigen "naive", "naturlege" hage, der ho maktar å leve for seg, i trygghet for forføringas farar. Men så understrekar teksten at dette er eit kunstig landskap, det er inautentisk, for det er laga av Julie. Der ho altså kan leve livet sitt trygt, der lever ho ueigentleg. - Men ikkje nok med det. Samstundes er denne hagen eit gjentatt, allegorisk teikn, for det er ein katalog over dei samme hage-fenomena som finst i ein versjon av mellomalderromanen Roman de la Rose. Julie sitt sjølv må altså søkje støtte, for å kunne leve sitt liv, i noko som er ueigentleg, eit teikn, og som dertil er gjenbrukt og datert. Noko som i ein viss forstand er dødt. Som brukar av teiknet vil Julie sikre sitt nåtidige liv, men må gjere det med eit teikn som set henne på avstand frå seg sjølv og sitt indre, naturlege eg. For dette teiknet får henne i ein viss forstand til å dø: ho drep sitt indre, lidenskapelege liv med det.

Slik viser denne hagen som allegori at den meining som vi setter i teiknet, ikkje nødvendigvis er den som følgjer med det frå teiknets opphav. Det denne hage-allegorien refererer til, er ikkje ei eigentleg, trygg meining i tilværet, slik Julie trur ho har funne den. Allegorien refererer til eit anna teikn som går forut for det i tid. Hage-allegoriens "meining" blir dermed berre ein gjenbruk, ein repetisjon av eit tidlegare tilkomne teikn, som den aldri kan falle saman med. Det andre teiknet er "tom" for-tid, med ei svak innskrift av sitt mellomalderopphav i seg. - Det er Benjamins allegori-begrep de Man også byggjer på i sitt essay - den allegorien som for den barokke kunstnaren var dødt material frå ei fortid, eit teikn frå ei fortid som gjorde den eigentleg nåtidige meininga som barokkunstnaren vil hevde, framand for han; den blir dødens.

Gjennom å lese teksten retorisk på denne måten, kan det altså gå fram at det subjektet som trur det er forankra i ei eigentleg meining det har sjølv, framstår som eit splitta, fordobla sjølv. Som teiknbrukar blir sjølv eit ikkje-sjølv, eit ikkje-medvit. Dvs. eit ueigentleg, dødens subjekt, underlagt språkets umenneskelege temporalitet.

I ein meir omfattande definisjon av allegori, kan vi seie at de Mans begrep rommar desse aspekta: 1. at allegori aldri gir samanfall mellom teikn og ting, teikn og meining, eller medvit og verd. - 2. at det i språket, både lesing og skrift, alltid går for seg ei ustabil glidning i meining frå eitt teikn til eit anna. - 3. at ei tekst-lesing alltid er allegorisk, ein ikkje identisk repetisjon av meister-teksten, utan at lesinga nokon gong når Meining i den.

Så ironien: For å forklare ironiens funksjonsmåte, byggjer de Man på eit essay av Baudelaire: "De l'essence du rire". Dette essayet er om det komiske i dei plastiske kunstartane. Baudelaire brukar eit eksempel som òg de Man gjer seg bruk av. Det dreier seg om fallet, det konkrete fallet etter at ein mann har snubla på gata. Den mannen som er i stand til å le av seg sjølv etter dette fallet, får eit splitta sjølv: Eg'et får sitt "dédoublement", si fordobling - i eit eigentleg, naturleg eg (som nettopp har snubla og falle), og eit ueigentleg,

unaturleg eg som ser det andre eg'et frå utsida og ler av det. Etter dette fallet og latteren av det komiske i det, er der ingen veg tilbake, for den naturlege, mystifiserte tilstanden før fallet kan aldri gjenoppnåast etter fordoblinga. Sjølvvet har nådd eit refleksivt være, som gjer det til eit inautentisk subjekt.

Slik er det òg i språket, seier de Man. Ironiens språk splittar og fordoblar subjektet frå eit subjekt som lever i mystifisert harmoni med sine meiningar i eit empirisk være, til på den andre sida samtidig å bli eit inautentisk sjølv, som har blitt splitta frå sitt naturlege være. Dette andre sjølvvet er eit teikn-konstruert sjølv, meiner de Man - eit sjølv som er blitt til gjennom ironiens ambivalens. Det er eit sjølv som berre kan gjenta og stadfeste inautentisiteten, gjennom nye fordoblingar, i ein svimmelhet til punktet av galskap - aldri vende tilbake til det naturlege. - Slik er det òg med det sjølvvet som er blitt klar over sin inautentisitet gjennom den mystifiserande bruken av teikn - som viser seg berre å vere allegoriar.

Subjektet i ironiens verd, som er ei fiksjonsverd, blir gjennom fallet klar over, kan reflektere over sin eigen død idet det oppdagar at det er underlagt språkets temporalitet, i dette tilfellet den momentant fordoblande.

Som ein ser, er de Mans refleksjonar over dén teiknas undergravande dynamikk som gjer seg gjeldande i samband med allegorien og ironien, sterkt knytt til eksistensfilosofi. Dette gjer språkfilosofien hans - ikkje til katalogar over korleis mennesket brukar språkets tropar, men til melankolsk refleksjon over menneskets språklege lagnad - der det som språkbrukar støtt må godta å komme til kort med sitt sjølv og med sine meiningar, på grunn av språkfiguranes stadig undergravande og i ein viss forstand dødelege verknader. Slik blir språklivet til død-i-livet - utspent over tidas uoverbyggelege avgrunn.

Dét kan litteraturens litteraritet, fiksjonens fiksjonalitet gi oss innsikter i. Særleg den som lar oss ane det framandgjerande forholdet mellom språkleg subjekt og språkleg material.



## BIBLIOGRAFI

### Det postmoderne feltet Utdrag frå debatten i Forbundsrepublikken, Frankrike, USA og Norden

1. Lars Sætre, "Det postmoderne / 'Postmodernisme': Selektive nedslag i omgrups-historia fram til kring 1980", fotokopi, Bergen, 1989, 10 s.
2. Arnfim Bør-Rygg, "Det utholdte nullpunkt. Om postmodernismen og dens forutsetning i modernismen", i *Kultur & Klasse*, 53, 14. årg., nr. 1, Holte: Medusa, juli 1986, ss. 69-79.
3. Jürgen Habermas, "Det moderne - et ufullendt prosjekt" (1980), i *Samtiden*, nr. 2, Oslo: Aschehoug, 1983, ss. 4-14.
4. Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What Is Postmodernism?", trans. Régis Durand, i *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, 1986, ss. 71-82.
5. Christa Bürger, "Det moderne som postmoderne: Jean-François Lyotard", norsk samandrag ved Lars Sætre av "Moderne als Postmoderne: Jean-François Lyotard", i Christa und Peter Bürger (Hsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp tw 648, 1987, ss. 122-143 (fotokopi), Bergen, 1989, 10 s.).
6. Russell A. Berman, "Forbrukarsamfunn. Arven etter avantgarden og den falske opphevinga av den estetiske autonomien", norsk oms. ved Lars Sætre av "Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie", i Christa und Peter Bürger (Hsg.), *op.cit.*, ss. 56-71 (fotokopi, Bergen, 1991, 15 s.).
7. Christa Bürger, "Når kunsten blir borte. Den amerikanske debatten om det postmoderne", oms. Lars Sætre, i *EDDA*, hefte 3, Oslo, 1990, ss. 195-208.
8. Andreas Kilb, "Den allegoriske fantasien. Til det postmodernes estetikk", norsk samandrag ved Lars Sætre av "Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne", i Christa und Peter Bürger (Hsg.), *op.cit.*, ss. 84-113 (fotokopi, Bergen, 1990, 12 s.).
9. Lars Sætre, "Verdiproblemets aktualitet i teorihistorisk lys", i *EDDA*, hefte 3, Oslo, 1990, ss. 265-272.

### Postmodernisme i prosalitteraturen

10. Brian McHale, "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", i Douwe Fokkema & Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986, ss. 53-79.
11. Douwe Fokkema, "The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts", i Fokkema & Bertens (eds.), *op.cit.*, ss. 81-98.
12. Ulla Musarra, "Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances", i Matei Calinescu & Douwe Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987, ss. 215-231.

### Lesingar av nyare nordisk postmoderne litteratur ("fristilte" historiske material, framandgjering material/subjekt, allegorien som betydningsmodus)

13. Lars Sætre, "Lukket åpen. Stofflege verkemiddel i Erling Kirelsens forfatterskap", i *Vagant*, nr. 1, Oslo, 1991, ss. 20-24.
  14. Aivild Linneberg og Lars Sætre, "Det filosofiske karneval" (orig.tittel: Epistemologiske allegorier - bruddstykker av en ny vitenskapsfilosofisk poetikk), i Torben Brostrøm et al. (red.), *Nordisk fantasi. En essaysamling*, Viborg: Dansklærerforeningens Forlag, 1990, ss. 141-167.
- Dekonstruksjon i Amerika: Paul de Man  
(allegori og ironi som litteraturspråkets meister-troper;  
lesing som allegori)**
15. Lars Erslev Andersen, "DeManding Allegory. Om lesningens allegori og dekonstruktiv kritikk - en introduksjon til Paul de Man", i Lars Erslev Andersen og Hans Hauge (red.), *Tekst og trope. Dekonstruksjon i Amerika*, Aarhus: Mødtryk, 1988, ss. 97-120.
  16. Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed., revised, Minneapolis, 1983, ss. 187-228.