

OM Å TENKE SEG OM SKRIFTLIG — OG MED STIL

De språklige formene er tankens former, mener Anders Johansen. Han skriver om å skrive godt, og tenker dermed gjennom retoriske problemstillinger om forholdet mellom innhold og uttrykk. Johansen skriver om den grammatiske konsekvensen som betingelse for tankens konsekvens, om muntligheten, poesien, forfatteren i teksten, skribenttyper og stilarter, samt om kravene til rytmisk balanse og variasjon.

Av Anders Johansen

Impulsen i uttrykket

Hvordan skrive faglitterære essays? Om dét vet jeg ikke mer enn hva man helst bør holde for seg selv. Vel har jeg lest en del slikt, men jeg har aldri studert genren. Jeg skriver nok essayistisk selv av og til, men jeg vet ikke sikkert når, eller hvor konsekvent. Hvis noen av skriviene mine kan oppfattes som essays, må det være på grunn av en innstilling jeg har til arbeidet mitt, og en framgangsmåte som jeg har lagt meg til. Enten jeg skriver en uhytellig liten betraktning, eller en artikkel mynnet på et anerkjent fagtidsskrift, eller et verk som må deles i flere bind, går jeg løs på oppgaven med omtrent samme innstilling. Det er den jeg skal gjøre rede for her.

Jeg skriver med omsorg for uttrykket. Det gjør jeg etter beste evne, med varierende beslutsomhet, vekslende hell: Poenget er ikke hva jeg får til, men at jeg prøver. Mitt faglige virke går for en stor del ut på å lete fram

ord, snekre sammen setninger, organisere helhetsvirkninger på en slik måte at jeg synes det holder litterært. Hvis stoffet dermed blir lesverdig, er det vel og bra. Men det er ikke for å presentere et faglig innhold på en spennende måte at jeg legger slikt arbeid i formen. Det er for å vinne fram til dette innholdet.

Å skrive er å tenke. Å skrive ambisiøst er å tenke ambisiøst. Et interessant faglig bidrag har ofte en tiltalende språklig form. Det er ikke tilfeldig: De språklige formene er tankens former.

Alle vet dette. I all alminnelighet er det helt opplagt. Men det er ikke mange som har prøvd å sette det i forbindelse med sine erfaringer av å skrive og tenke, eller utrede noen konsekvenser for egen arbeidsmetodikk. Derfor vet vi ikke så mye om hva dette helt opplagte nærmere bestemt kan bety. Det er på tide at vi begynner å utveksle erfaringer — om arbeidsvanene våre, skriveredskapene, formuleringsstrevet: Å innse noe bare i alminnelighet er å fortsette med sitt som om ingenting var skjedd.

Vitenskapene reflekterer over framgangsmåtene sine. Det er ingen mangel på oppfatninger om hvordan et materiale bør samles

Anders Johansen (fødd 1952) er professor i medievitenskap ved Universitetet i Bergen. Han har utgitt: *Den store misforståelsen* – 'Kulturav' og 'nasjonal egenart' i Norge (1995) og, *Gratie* – og andre forsøk på å finne seg til rette i det moderne (1996). Johansen skriver blant annet om nasjonal identitet, politisk troverdighet, McLuhan og visuell persepsjon.

inn og fortolkes. Men på et par avgjørende punkter er det altså nesten helt blankt. Metodelitteraturen berører ikke spørsmålet om hva som skjer når vi skriver. Tilsynelatende går den ut fra at dette er et rent formidlingsarbeid som tar til etter at kunnskapen er etablert: Da skriver man stoffet ut, da skriver man tankene sine ned – som om stoffet kunne foreligge, fullt gjennomtenkt, på forhånd, og som om ingen ting avgjørende skjedd mens vi skrev.

Dette kan ikke unnskyldes som en ren glemmelse. Instinktmessig, hevder Adorno, oppfatter vitenskapene at “der i enhver fremstilling med impuls i uttrykket ligger en trussel mot den objektivitet som springer frem når subjektet er fjernet, og dermed også mot sakens ekte natur, som bekrefte desto bedre, jo mindre man forlater seg på støtte fra formen.” Skulle det ha skjedd noe avgjørende med saken underveis, må det være fordi vi ga etter for en trang til å pynte oss, eller fordi vi lot oss rive med av gleden over de vellykte formuleringene våre. I så fall lot vi oss forføre. Det vil vi helst glemme. Derfor snakker vi ikke så mye om det. Kanskje kjenner vi oss til og med forpliktet til å bevise at vi er ufølsomme for slike impulser i uttrykket. Det er dét Adorno beskylder oss for: “Det uansvarlige, slurvete ord tror at det begrunner den ansvarlighet som ligger i (forpliktelsen til) saken”.¹

Tanke og språk er ett, sier vi glatt. Men vi vil ikke helt innrømme at vi skriver. Vi tviler ikke på at det tenkes, på høyskolene og universitetene. Men tenkningen er ikke en praksis, ser det ut til, slik kildegranskningen eller intervjuundersøkelsen er det. Rett nok gjør den bruk av noen spesialiserte begreper, og rett nok er den forpliktet til noen normer for argumentasjon, men dette er verktøy for rent åndelige øvelser. Det er som om de bare var utvendig forbundet med disse operasjonene som skal til for å gi tanken en leselig form. Men nettopp dé er det som får verktøyet til å virke. Med disse praktiske operasjonene blir tenkningens spesialverktøy lagt i hånden på et større språklegeme som kan manipulere dem.

Vi bruker de faglige begrepene til å tenke med. Men dette er en tenkning av annen grad.

Den første tenkningen, som gjør bruk av begrepene, blir til som en måte å innrette seg i hele det felles språk på.

Tenkningens teknologi

Man skriver ikke tankene sine ned eller ut. Alle som har litt erfaring med å skrive, vet at det ikke er slik det går til. Tankene oppstår underveis, av selve anstrengelsen med å formulere seg. Hva jeg ender med å ha skrevet, er som regel noe annet enn det jeg hadde i tankene da jeg bestemte meg for å begynne å skrive. Hvis jeg ikke har tatt lett på arbeidet, er det alltid forbausende mye mer: Jeg ante ikke at jeg hadde alt dette inne.

Det begynner, rett nok, med en diffus intuitisjon, eller med noen ord som jeg sier fram for meg selv inne i hodet mitt. Ibland kan jeg tro at det dreier seg om et helt resonnement. Da blir jeg fort satt på plass. Inntrykket av at jeg satt inne med et resonnement viser seg nesten alltid å bero på en omtrentlighet som den skriftlige formen avslører uten videre.

Når jeg begynner å utforme setninger, blir jeg pinlig klar over hvor lite gjennomtenkt denne første ansatsen var. Til gjengjeld begynner det nå å skje noe med den. Den deler seg opp i sine enkelte ledd. Mens jeg arbeider med et av disse leddene, selvstendiggjør det seg inntil videre. Dermed kommer det til sin rett på egne vegne, og viser seg som langt mer sammensatt, og rikere på utviklingsmuligheter, enn jeg først hadde trodd. Når jeg følger en av disse mulighetene, peker den gjerne over mot et felt som jeg ikke hadde siktet mot i begynnelsen. Snart sitter jeg der med et ferdig skriftstykke. Dét dreier seg i all hovedsak om forhold som ikke var i mine tanker da jeg gikk i gang med å skrive.

Lenge var jeg forundret over at jeg, som tenker så lite, allikevel kunne skrive noe som folk fant det bryet verdt å lese. Det hender ikke ofte at jeg pønsker ut noe som jeg så bringer med meg til skrivebordet. Nesten alt sammen utretter jeg der, over papiret, med pennen i hånd. Lenge oppfattet jeg det som en slags magi: Det var nesten som om hånden tenkte for meg. Nå gjør jeg regning med den virkningen som et praktisk vilkår for arbei-

¹ Adorno (1976), s. 23.

det. Jeg vet at tanker har en tendens til å utfolde seg på uventete måter, hvis jeg bare legger arbeid i å gi dem en tilfredsstillende språklig form. Hvis jeg en gang kunne få inntrykk av trylleri, var det bare fordi jeg ikke visste at det fantes en tenkningens teknologi.

Når jeg veileder, forsøker jeg å få studentene til å ta denne teknologien mest mulig aktivt i bruk. Da insisterer jeg på å få noe skriftlig mellom hendene så fort som mulig. De innledende samtaler gir inntrykk av at vi forstår hverandre utmerket: Straks studentene har skrevet noen setninger ned, blir jeg oppmerksom på et hav av uklarhet som samtaleformen skjulte. Hvis en setning var unyansert, må vi diskutere hvorfor og hvordan den bør nyanseres. Da diskuterer vi som regel et stykke fag som ikke var grundig nok gjennomtenkt. Studentene må komme tilbake med en ny setning: Da vil det vise seg om de har forstått hva det var vi diskuterte.

Jo mer manuskriptene utarbeides rent språklig, desto mer avslørende blir de, og desto bedre er jeg i stand til å være til hjelp.

Til studentene mine sier jeg derfor at de må skrive setningene helt ut, og legge vekt på å gjøre det grammatisk korrekt. Da vil de allerede ha skjerpet seg en god del med hensyn til analytisk og argumenterende omgang med stoffet sitt. Altfor ofte leser jeg frittstående bisetninger med et temmelig uavklart forhold til hverandre. Hvis jeg spør hvordan det var meningen at disse utsagnene skulle henge sammen, viser det seg som regel at studentene ikke har tatt seg bryet med å mene noe særlig om det i det hele tatt. Men straks de har innsett at de ikke kan skrive som de snakker, blir de nødt til å foreta en hel del avgjørelser som de før kunne unnvike. Da utløser de noen logiske ressurser i sin egen språkfølelse: Å skrive grammatisk konsekvent er å tvinge tanken til konsekvens.

Vi veiledere klager gjerne over at vi må være norsklærere, i tillegg til alt annet. Men dette er ikke et tillegg: Norskundervisningen er faglig veiledning.

Når jeg snakker med studentene mine, får jeg kanskje tro på at de har noen gode ideer. Så viser det seg ofte at de ikke klarer å gjøre noe ut av dem. De skriver om alle sider av

saken hele tiden. Derfor kommer de aldri noen vei. De sklir fra det ene til det andre, som jo på én eller annen måte har med dette første å gjøre, og klarer ikke å trykke så lenge og hardt på ett punkt at det gir etter, slik at de kan følge på videre fram. Etter et par sider blir det klart at de gjentar seg. Så river de seg i håret: Hvordan i all verden skal de klare å få en hel hovedoppgave ut av dette?

Da ber jeg dem legge arbeid i å dele manuskriptet sitt inn i avsnitt og kapitler. I dette enkle grepet er det en formell disiplin som gjør det nødvendig å holde fast ved ett moment til det er ferdig behandlet, og se bort fra alt annet inntil videre. Hvis de tar dette praktiske rådet på alvor, finner de at tanken deler seg opp i sine forskjellige momenter og forgreininger. Så oppdager de at den hadde mer for seg enn de først gjorde regning med. Hvert moment som de isolerte og rammet inn, viser seg nå ufullstendig behandlet: Det må underbygges, illustreres. Kanskje aner de ikke hva som skal til for å utfylle denne rammen, kanskje aner de bare at et slitsomt problem vil komme til syne hvis de prøver. Men de kan ikke lenger unnvike slike vansker: Ufullstendigheten viser seg åpenlyst – og krevende.

Slik kan det ha seg at selve den typografiske orden provoserer fram tankeanstrengelser. Hva studenten hadde tenkt å skille ut med et lite innrykk, vokser så mye at det kan være grunn til å sette en blank linje. Når det først er markert på denne måten, ser han at det krever mer for å stå for seg selv, men også at det byr på større muligheter, og så blir det kanskje et helt kapittel til slutt. Langt på vei er det da selve arbeidet med å skrive som har skapt innholdet i dette kapitlet. Arbeidet ble regulert av noen praktiske vilkår: Oppdelingen av manuskriptet med innrykk og blanke linjer var et analysemiddel som drev tenkningen fram.

En dag står de med oppgaven i hånden, ferdig innbundet. Det er nesten ikke til å forstå: Er det virkelig jeg som har skrevet alt dette!

Med overgangen fra muntlig til skriftlig kultur finner det sted en revolusjon i organiseringen av kunnskapene, og i selve tenkningens form.² Skriften bringer utsagnene

2 Jemnfør for eksempel Ong.

sammen, i én kontekst; man kan gå fram og tilbake i manuskriptet sitt, sammenholde de enkelte ledd, stanse opp og tenke seg om: Allerede ved dette stiller skriftteknologien helt nye krav til enhet og konsistens.

Hva studentene mine gjennomgår når de lærer å ta alvorlig på grammatikken, eller dele inn manuskriptene sine i avsnitt og kapitler, er en fase i denne revolusjonen som altså pågår stadig vekk og som aldri vil kunne sluttføres.

Prat og stil

Tenkningen er en språklig anstrengelse. Hva man får ut av å samtale, er ikke bare den andres tanker, men også sine egne. Men å skrive er å tenke på en særlig anstrengende måte.

Når jeg snakker, kjennes det som regel like naturlig som å gå eller puste. Ordene faller meg på tungen, det ene ord tar det andre: Bare sjelden har jeg inntrykk av å velge dem, i alle fall nøler jeg ikke lenge framfor valget. Praten går helt uanstrengt, idet mer eller mindre faste uttrykk og vendinger hefter seg til hverandre, nærmest av seg selv.

Å skrive er å bringe uorden i denne språkflyten. En halvferdig setning blir stående på papiret: Problemet den stiller meg overfor går ikke over av seg selv. Jeg kan stryke den, korrigerer den, føre den videre på hundre forskjellige måter. Fordi jeg har skrevet den ned, har det åpnet seg en avstand mellom den og meg: Nå kan jeg gi meg til å vurdere den kritisk for alvor. Dermed kommer den språklige automatikken i fare. Det som gikk uanstrengt for seg i sted, blir besværlig. Ved hvert punkt i framstillingen står jeg overfor et valg, ved hvert punkt kan hele bredden av valgmuligheter åpne seg, ved hvert punkt kan jeg komme til å kjøre meg fast og bli sittende og stirre på setningen min i lange tider.

Det er altså strevsomt å skrive – hvis jeg da virkelig skriver. Jeg kan selvfølgelig la praten gå, men i skriftlig form: Da lar jeg talemåtene passere uten å tenke meg om. Det er bekvemt, og av og til må man også ha det bekvemt. Kan hende trenger jeg en omgang med brainstorming. Da er det helt ødeleg-

gende hvis jeg stadig blir sittende fast i formuleringsproblemer: Jeg må skrive iveri som det faller seg. Men det er ikke slik jeg kommer fram til noe som kan være av litterær verdi. Å skrive litterært er, slik jeg ser det, å forholde seg resolutt skrivende.

Noen ganger virker det helt lammende, andre ganger bare nesten. En ganske alvorlig grad av språklig uførhet er det i alle fall vanskelig å komme utenom. Selv utfolder jeg meg best i rullestol. Først når jeg er i slik forfatning, får jeg drahjelp som monner.

Å skrive litterært er også å skrive med stil. Det er å anrette noen rytmer og intensiteter i språkføringen sin, for å angi en tone. Hva jeg prøver å skrive med stil, skal leseren nærmest kunne høre for sitt indre øre, som en stemme. Da er det en holdning eller en stemning som jeg vil ha kommunisert. Alle setninger har ikke samme fart i seg: Stemmen kan virke ivrig, kanskje oppjaget, eller også tvilende, nølende. En melodios setningsflyt kan gi den et søtladent, svermerisk preg; med en mer huggende rytme kan man få den til å virke streng, skråsikker eller spottende. Uansett hva det er jeg forsøker meg på, dreier det seg om imitasjoner av levende tale. For å kunne gi inntrykk av at det er en stemme på ferde, må jeg stadig uttale setningene for meg selv. Kanskje leser jeg dem halvhøyt, kanskje gjør jeg bare antydende bevegelser med leppene og strupehodet: På en eller annen måte må jeg sørge for å få høre dem selv.

Å skrive med stil er å drive med noe i retning av høytskriving, med andre ord. Dét kan jeg ikke få til hvis jeg bare lar praten gå. Da blir setningene mine stive og livløse, altså påfallende skriftlige. Det er bare når jeg virkelig skriver, at jeg kan få dem til å leve som en stemme. For meg er det slik, i det store og hele, at jo mer spontant og ubesværet denne stemmen uttrykker seg, desto grundigere er den gjennomarbeidet – det vil si: Desto større besvær har jeg hatt med å skrive den.

Hvis noen sier at jeg skriver personlig, kan det være fordi han syntes han hørte en slik stemme mens han leste. Men stemmeeffekten var tvers gjennom forstilt. Når det hender at jeg bruker et gjennomarbeidet essay som foredragsmanuskript, blir det tydelig for meg

selv. Hvis jeg kan lese det rett opp, uten at tilhørerne riktig legger merke til at jeg leser, har jeg lykket med noe av det som jeg forsøkte meg på mens jeg skrev. Men etterpå, under diskusjonen, går det opp for meg at jeg ikke har gjort meg skikkelig forstått. Denne muntligheten var virkelig skriftlig. Hvis den skulle høres med fullt utbytte, måtte den leses.

Skal jeg tenke faglig, må jeg altså i det minste skrive ordentlig og korrekt. Det er dette jeg prøver å lære studentene mine: Tar jeg skriftspråket på alvor, må framstillingen min leve opp til noen krav som utfordrer tanken på særlige måter. Men dette er bare et første steg. Har jeg i tillegg litterære ambisjoner, må jeg vie alt sammen omtanke – like fra ordvalget, tegnsætningen, bøyningsformene – både som stileffekter og som betydningsnyanser. Da må jeg sette meg i en slik situasjon at jeg blir nødt til å tenke meg grundig om på hvert eneste trinn i skriveprosessen. Hvis det har foregått en oppstramming av tanken, fra ordløs anelse til prat til skrift, kan jeg nå dreie skruen enda et par ganger rundt. Hvis jeg er så omhyggelig med hva jeg skriver at jeg kan få det til å leve litterært, vil jeg ha utsatt min faglige fornuft for nye anstrengelser. Dermed vil jeg også ha tilført den nye ressursen.

Hva skal man med en stemme?

Hvis jeg skriver akademisk, er jeg forpliktet til å gjøre rede for mine forutsetninger. Hva som egentlig fikk meg til å skrive om dette, akkurat slik, trenger jeg riktignok ikke forklare for noen. Dét forstår jeg ikke mye av selv engang. Men det hører nå med at leseren liksom skal få vite hvordan det hele gikk for seg, og hvordan det følgelig er å forstå. Hvilken synsvinkel jeg valgte, hva ordene skal bety, hvor usikkerheten ligger, hva jeg ikke uttaler meg om – alt slikt må jeg gi ham inn med teskjeer. Stort sett er han vel i stand til å vurdere det selv. Men jeg må være helt sikker på at han ikke skal misforstå. Dét kommer han nok til å gjøre, uansett hva jeg foretar meg. Men genren krever at vi gjennomgår dette, hver eneste gang: Det er noe beroligende med forsikringer om

at ingen ting er ukjent i den skrivendes situasjon, og ingen ting ukontrollert i den lesendes. Men det er ødeleggende for alt som prøver å ligne på litteratur.

Skal jeg stå inne for det som jeg skriver, må jeg gi meg til kjenne og ta noen forbehold: Helt tomt er ikke dette ritualet. Men jeg er utålmodig etter å komme til saken, og vil ikke forulempe noen med pedanteri. Hva skal jeg da gjøre?

Hvis leseren oppfatter tonen jeg har anlagt, danner han seg en forestilling om meg. Hvem jeg er avhenger av emnet mitt, og av hvordan jeg ønsker å få det belyst. Et temperament, en grad av engasjement og så videre kjennetegner den person som jeg gir meg ut for å være, og disse kjennetegnene skal det være mulig å høre. Jeg er forundret, forarget, fortumlet, fortvilet – hva som helst, bare det gavner saken. Dermed er det ikke sagt at jeg gir avkall på å være meg: Alt dette kan jeg da også virkelig være! Med god grunn er jeg både forundret og forarget, iblant. Jeg vil tro at man merker det på meg. Hvis jeg kan få leseren til å merke noe tilsvarende, vil jeg ha gjort ham oppmerksom på en viss ensidighet i min omgang med stoffet. Da har jeg angitt et standpunkt, med mange av de begrensninger som hører til.

Jeg interesserer meg for verden, og vil skrive om den. At det er vanskelig, sier seg selv. Istedet for å trette leseren med å skrive om disse vanskene, må jeg prøve skrive om verden slik at vansken med å gjør det sier seg selv. Jeg må framtre så tydelig at han blir i stand til å plassere meg, uten påtrengende rettledning fra min side. Jeg kan gjøre det klart at jeg mener hva jeg skriver, helt og fullt – eller litt for mye, litt for lite – alt etter hvor påståelig og pompøst jeg uttrykker meg. Med fortvilte eller forargete utbrudd kan jeg prøve å få leseren til å innse noe som det faktisk kan være grunn til å reagere på, slik – idet jeg minner ham om at det er min reaksjon som klarlegger det fortvilende eller forargerlige ved saken. Får jeg det til, vil han lese om dette med en fornemmelse av at det nok ville artet seg annerledes, hvis jeg – med humor, ironi eller streng saklighet – hadde visst å holde distanse.

Slik håper jeg å kunne innfri noen av de

akademiske krav, men underveis, litterært, uten å mase. Betingelsen er at jeg er villig til å risikere noe: Leserne kan komme til å tro at de har lært meg å kjenne, som fag- og kanskje privatperson. Er tonen følsom og litt naiv, eller kynisk, lystig raljerende, har jeg grunn til å frykte for mitt omdømme. Alle burde vite at man ikke skal trekke for vidtrekkende slutninger om noen, etter å truffet dem bare i en begravelse eller på et nachspiel, men alle vet også at slike slutninger stadig blir trukket. Hvis jeg engster meg for hva folk må tro, velger jeg den pedantiske uttrykkelighet: Dét er nå engang det tryggeste. Så har jeg ikke lenger bruk for en tydelig stemme. Under slike betingelser kan jeg faktisk skrive helt tonløst. Men har jeg frimodighet nok, er jeg tilfreds dersom leserne får med seg hva jeg har skrevet. Har de hørt meg som naiv, har de forstått meg rett. Hvilken rolle spiller det så om disse ukjente kanskje har tatt feil av meg?

Ordene er krevende

Den talende føler ordene "på samme måte som han føler sin kropp", skriver Sartre, "han er omgitt av et språklegeme som han knapt merker og som strekker sin virksomhet utover i verden."³ Poeten forholder seg nærmest stikk motsatt, selv om han altså arbeider med lyd. Han befinner seg utenfor språket, han ser det på vrangen: For ham er ordet en slags ting, nært i slekt med de andre tingene i verden. Han lytter til det, og grupperer det sammen med andre ord, på grunnlag av hva han kan høre. Han bruker det egentlig ikke som et redskap for tanken, men lar det oppvise sine mange betydninger uten å velge mellom dem, som om de var forskjellige egen-skaper ved en eller annen naturforekomst.

Hva da med prosaforfatteren? Han er nærmest en som snakker, visstnok. Det dreier seg om prosa når ordet "går gjennom vårt blikk på samme måte som solen gjennom et vindusglass", skriver Sartre. Denslags språk merkes like lite som det daglige talespråk. "Vi er i språket på samme måte som vi er i vår kropp; vi føler det spontant når vi med dets hjelp strekker oss ut mot andre mål, på samme vis

som vi føler våre hender og våre føtter." Å skrive noe kan ikke tjene til stort annet enn å si noe: Det dreier seg om en handling, den retter seg direkte mot verden, den får et eller annet til å skje. Hvis ordene tiltrekker seg oppmerksomhet på egne vegne, dreier det seg om et misbruk som skyldes smitte fra poesien. Det er "meningsløst å sette inn matte vindusruter," hevder Sartre.

Han har helt sikkert rett: Slik er det å snakke, slik er det å skrive dikt, slik er det vel også å skrive prosa, for mange fag- og skjønnlitterære forfattere. Men Sartre selv er altfor litterært anlagt til at han kan være i god tro på dette siste punktet. Han ligger under for en skriveglede som han forsøker å få til å henge ihop med en beslutning om totalt engasjement i den virkelige verden. Dermed later han som om han har glemt hva han visste ved en tidligere anledning, om hvordan skrivearbeidet går til.

Språket er ikke en ansamling frittstående ting, slik han erfarte det da, og heller ikke et organ som føyer seg etter viljen uten å merkes. "Ordene som jeg skriver er krevende", noterte han. "Det er selve måten jeg griper dem på som gjør dem til hva de er: De er muligheter som må realiseres ... Jeg kan rett og slett kjenne hvordan de trekker. Jeg erfarer deres krav helt objektivt. Jeg ser dem realisere seg, og jeg ser at de samtidig krever å få realisere seg ytterligere ... Ordene som jeg risser opp gjør seg gjeldende med krav, og disse kravene er direkte nærværende, tyngende, følbare. De trekker og leder hånden min. Men de er ikke levende og aktive, ikke små demoner som virkelig skyver og fører hånden: De er passivt krevende."⁴

Slik er det, vil jeg tro: Den som skriver, vet på forhånd omtrent hvor han vil, og han vet hva slags språk han vil føre. Dermed får han språket til å oppvise noen av sine muligheter, som så konfronterer ham med krav om å bli realisert. Språket er derfor ikke en forlengelse av ham selv, slik et verktøy kan sies å være det, og heller ikke et maskineri som han er satt til å passe. Det er ikke slik at han rett og slett skriver ned tankene sine, men det er heller ikke slik at språket skriver seg selv gjennom

3 Sartre (1988), s. 28-29.

4 Sartre (1939), s. 31-32.

ham. Skrivearbeidet er en aktivitet som forfatteren styrer, og denne aktiviteten består ikke minst i å utsette seg for en viss type krav, og for en viss kravstorhet, fra språkets side.

Konkretisering

Hvilke krav er det man utsetter seg for, hvis man vil skrive faglig og litterært? Selv erfarer jeg det slik, at språket mitt skyr abstraksjoner, når jeg først har grepet det an på denne måten. Da prøver jeg å komme det imøte ved å unngå tekniske begreper og akademisk sjargong. Dermed sørger jeg for at alle kan lese hva jeg skriver. Det er ikke sikkert de finner det lettlest. Men ingen blir utestengt: Alle vil kunne forstå en hel del, hvis de går med på å anstrenge seg litt. Selv om leserkretsen i virkeligheten er liten, prøver jeg å anrette stoffet slik at det skal kunne angå enhver. Jeg mener nettopp angå, ikke bare interessere: Når jeg begrenser meg til konkrete, hverdagslige uttrykk, er det for at framstillingen skal få liv, dvs. for at den ikke helt skal slippe denne forbindelsen med den levende erfaring som dagligspråket ivaretar. Det er ikke minst derfor det handler om 'å skrive', i denne sammenhengen, ikke om 'tekstproduksjon'.

Men først og fremst er dette valget saklig begrunnet. Abstrakte begreper er omtrent det første som faller meg inn når jeg går løs på et skrivearbeid. De dekker riktig mye, og kan brukes til mangt. Med dem kan jeg, lettvtint og ganske løselig, peke i en viss retning. 'Struktur', 'funksjon', 'dynamikk', kan jeg finne på å skrive da, eller 'tekst', 'subjekt', 'representasjon'. Hvis jeg kjenner meg riktig slapp, skriver jeg kanskje 'diskurs', eller til og med 'Det andre'. En leser som er innforstått med denne ordbruken, oppfatter straks omtrent hva jeg sikter til. Selv blir jeg spart for anstrengelsen med å finne ut hva jeg nærmere bestemt ville fram til. Hvis jeg pålegger meg selv å sky slike ord, må jeg finne fram til noe snevrere og fylligere å erstatte dem med. Da blir det nødvendig å avgjøre hva jeg mener med funksjon eller diskurs, og hva slags funksjonalitet, hva slags diskursivitet, jeg egentlig er ute etter å betegne akkurat nå. Så må jeg rote rundt i ordforrådet mitt for å finne noe som kan dek-

ke dette saksforholdet mer presist. Mens jeg overveier de mange mulige og umulige alternativer, tenker jeg saken igjennom. Jo høyere krav jeg stiller om språklig hverdagslighet, desto grundigere må jeg tenke på saken. Men å tenke, det er da nettopp å overveie disse språklige alternativene.

Mens jeg famler med ordene, hender det at det dukker opp noen som ville stilt temaet mitt i nytt lys, dersom jeg altså kunne gått god for dem. Da må jeg tenke over om en slik formulering er holdbar: Av og til kommer jeg fram til at den er det.

Iblant oppstår slike situasjoner fordi jeg trenger å variere ordbruken, rett og slett. Jeg jakter på et synonym, men faller ned på et ord med en litt avvikende betydning, som jeg oppdager at jeg finner riktigere eller viktigere. Kanskje ble jeg vår denne betydningen fordi jeg istedet ville anlegge en insisterende tone, og derfor trengte en formulering som jeg kunne gjenta, uforandret. I begge tilfeller var det rent stilistiske hensyn som ga faglig uttelling. Dermed skal jeg ikke si at skrivingen var et spill mellom uttrykk og uttrykk på tegnoverflaten, som kunne ledet meg hvor som helst hen. Jeg har heller ingen grunn til å tro at slikt spill uvegerlig leder til innsikt. Det er jeg som velger meg en bestemt slags motstand fra språket, og det er jeg som tar imot eller avviser den bistand som jeg dermed setter det i stand til å yte meg.

Når jeg foretar slike valg, er jeg nødt til å sikte ut over ordene. Selv har de ingen ansvarsfølelse: Jeg kan ikke overlate initiativet til dem. De krever å få noen av sine muligheter realisert, javel: Da er det opp til meg å påse at de ikke får anledning til å gjøre det aktivt. Ellers kan det skje at ordene blir til en utvendig språkdrakt som staser opp tankene mine uten å være dem til hjelp. Kanskje begynner jeg å tillate meg formuleringer som gjør seg i sammenhengen, men uten å bety noe bestemt. Hvis dette er kjennetegn på kunstprosa, kan det være det samme. Det er ikke ved å pynte oss at vi tar alvorlig på impulsen i uttrykket, og det er ikke ved å framvise en flertydighet som avlaster fra strevet med å finne ut hva vi mener.

Ordene er ladde pistoler, skrev Sartre. Vel-

ger man først å gjøre bruk av dem, "må man gjøre det som en mann og sikte på målet, ikke som et barn, tilfeldig og med lukkede øyne, bare for å glede seg over smellet".⁵

Ordene skal være konkrete, det er altså et av mine mål. Det går sikkert an å sette seg andre, og få lignende resultater. Poenget er at det er faglig produktivt å stille sitt ordvalg overfor noen krav som man finner det vanskelig å leve opp til. På den måten framtvinger man en mer intensiv bearbeiding av hvert betydningsfelt, enn om man tillater seg å skrive helt uanstrengt, slik man finner det naturlig. Poenget er å innta en litterær holdning, altså gjøre opp med fristelsen til å snakke.

Alle har det ikke likt

"Ingen forbedring er så liten eller ubetydelig at man ikke bør gjennomføre den", formaner Adorno. Med slikt pirk tjener man saken. Hver for seg er de hundrevis av små korreksjoner uten verdi. "Til sammen kan de utgjøre et nytt nivå for teksten."⁶ Virkelig å skrive er å foreta alle disse ubetydelige forbedringer, etter grundig overveielse: Å skrive på et nytt nivå er å etablere et nytt nivå for sin forståelse av saken.

Men hva skal dette bety? At man burde utarbeide en liste over ting å bekymre seg om, og så foreskrive en viss mengde anføktelse, en grad av språklig uførhet, for enhver?

To skribenter som jeg setter høyt arbeider på vidt forskjellige måter. X skriver med et voldsomt driv, men for det meste skarpt og briljant. Når han først er i gang, blir han revet med: En bok kan bli til på noen uker. Allikevel utviser han et kresent skjønn, og en oppfinnsomhet som alltid forfrisker. Det er vanskelig å forestille seg at han noen gang rett og slett tyr til det første og beste: Alt han berører blir nytt.

Har han drillet inn et personlig skriveprogram som gjør det mulig å gå på autopilot, uten at leserne merker det? Er det snarere slik at han arbeider seg gjennom de samme språklige dilemmaer som vi andre, men på et

blunk, siden han har så mye større intellektuell kapasitet? Kan det være at hans annen, skriftlige natur så til de grader har fortrenget den første, muntlige, at han slett ikke hemmes av alt strevet han har med å skrive?

Skribent Y skrur setningene sine møysommelig sammen, filer på dem, polerer dem. For ham er de smykker, statuetter: Kostelige og forunderlige små konstruksjoner til å gjemme på, ruge over. Hver av dem er en meditasjon for seg. Det gjennomgående driv, som leseren merker så godt hos X, er helt fraværende her. Y stanser opp alt i ett, vikler seg inn i lokale problemer som truer med å vokse ham over hodet, glemmer hvor det var han skulle. Det er tungvint, og tar all verdens tid; lite blir ferdig til utgivelse mens han selv er i live. Men det er bryet verdt. Dette ligner ikke på noe annet. Hvis jeg leser det oppmerksomt, brenner det seg fast, nesten linje for linje.

Jeg vil ikke si at Y skriver, og derfor tenker, bedre enn X. Jeg vet ikke engang om det er riktig å si at han utnytter språket mer intensivt. 'Det er selve måten jeg griper dem på som gjør dem til hva de er': Y tar et annet grep om ordene, lar dem framsette andre krav, søker å oppfylle kravene med en annen slags tenkning.

Om de skriftlige tankeredskapene kan jeg ikke nøye meg med å påstå at de finnes i mer eller mindre avanserte utgaver, som man så kan vifte i luften med eller håndtere med presisjon. På hvert utviklingstrinn, og på hvert ambisjonsnivå, er det også en hel rad varianter. Om dem kan man bare si at de egner seg best til sitt bruk. I hver av dem stilles noen vansker i fremste rekke, som løses på enkleste vis, eller slett ikke dukker opp, i de andre. Derfor er det ikke nok å påpeke at egentlig skrivearbeid volder besvær. De ulike måter å arbeide på er ikke like strabasiose for alle. X skriver lettere enn jeg, for Y går det enda tyngre. Begge stiller i en helt annen klasse. Men begge skriver: Ikke et øyeblikk tillater de seg å prate.

Vi gror sammen med redskapene mens vi bruker dem, og vi gjør deres egenskaper til våre. Men sammenføyningen er ikke like tett i hvert tilfelle, og egenskapene blir ikke like inderlig tilegnet. Mye av det som skjer halvt

⁵ Sartre (1988), s. 35.

⁶ Adorno (1987), s. 61.

manuelt, for de fleste av oss, og mer eller mindre omstendelig og klossete, kan hos enkelte skje mye raskere og smidigere, i nedtegnings innledende fase – som om penn og papir, eller skjerm og tastatur, også fantes i mental versjon, inne i hodet på dem. De er litterære begavelser, sies det om folk som X. Riktigere er det kanskje å si at de, nær sagt til siste rest, har inderliggjort litteraturens apparatur. Når de tenker seg om skriftlig, er det fysisk og utvendig, som vi andre. Men de forutser flere av disse virkningene som vil oppstå når ordene kommer til syne og grupperer seg framfor dem. Den skrivende hånden vet mer om hva den er i ferd med å gjøre: Vi andre må la den famle seg fram, og stadig ta standpunkt til hva den har gjort.

Av papirene til X går det fram at han leser det hele igjennom flere ganger, og foretar en del tilføyelser og strykninger. Men Y kludrer manuskriptsidene til med så mange forandringer at han stadig må renskrive for å kunne fortsette å forandre. Dermed er det ikke sagt at han er mer pirkete enn X. Antakelig fin-sikter de begge to, men i forskjellige faser av arbeidet, og med ganske forskjellige teknikker.

Når jeg prøver å finne ut hva jeg har igjen for en viss type strev, kommer jeg altså fram til et resultat som strengt tatt bare gjelder for meg. Hvis jeg vil dele noen erfaringer med andre, er det for å oppfordre dem til å tenke gjennom sine egne. Hvis noe i min erfaring kan gjelde som råd, må det være et nesten meningsløst tynt destillat: Skriv på din egen måte, men skriv.

Falsk fortrolighet

Den som vil skrive faglig og litterært, må kunne ivareta, helst utvikle, noen filosofiske eller vitenskapelige innsikter, men slik at framstillingen ikke blir pedantisk og tørr. Dette kan gjøres helt lettvtint: Jeg prøver å skrive litterært, og henviser til et stykke teori ved en passende anledning – men vagt, uten å utrede det nærmere. Jeg trenger ikke tyngde framstillingen med definisjoner og forklaringer for å gi inntrykk av akademisk tyngde. Det er nok at jeg opptrer som om henvisningene mine kun-

ne aktivisere et bestemt perspektiv hos leseren, slik konkrete detaljer i en beskrivelse kan aktivisere sanselig og følelsesmessig erfaring.

I sin krigs dagbok nevner Sartre et brev han har skrevet, men heldigvis ikke sendt: Det var 'absurd, smakløst'. Han har fått tilsendt et eksemplar av *Nouvelle Revue Francaise*, fra en venn. Krigen drar ut, men ingen ting skjer ved fronten denne høsten '39, lesestoff mottas med takk. I sitt takkebrev slipper Sartre så en åndfull bemerkning: Denne krigen er som Brunschvics filosofi. Dermed begår han samme smakløshet som hele dette kulturtidsskriftet består av: "Jeg er sikker på at min venn ikke uten videre kan forstå hvorfor jeg sammenligner krigen med Brunschvics filosofi. Det er på sin plass med noen oppklarende ord. Men jeg skriver dem ikke, det er saken. Jeg smigrer ham med falsk tillit og fortrolighet, overbevist om at han kommer til å forstå noe, likegyldig hva, for det sier seg selv at folk som er knyttet til *NRF* alltid forstår. Jeg er overbevist om at han kommer til å gjøre seg en hel mengde uforenlige fortolkninger på én gang. Og disse fortolkningene, som jeg forutser men ikke kjenner, gir i mine øyne en deilig dybde til setningen min, et anstrøk av noe gåtefullt, som jeg merker allerede mens jeg skriver den. Det er bare å almengjøre dette systemet av falsk tillit, og rette det inn mot alle mulige lesere, så har man selve oppskriften for disse kritikkene som man leser i *NRF*."⁷

Hvis jeg later som om jeg har ubegrenset tillit til leseren, kan sansen for impulser i uttrykket forenes med sansen for teoretisk refleksjon, på en løsaktig, utvendig måte. Det er til skade for begge parter. Leseren får kanskje noe å tygge på, men dét er altså ufordøelig. På den andre siden er ingen ting vunnet litterært. Uutgrunneligheter av dette slaget er nettopp smakløse. Smakløsheten består i å behandle navnet på en filosofi som om det var navnet på en alminnelig plante. 'Min elskede er som en rose', kan jeg skrive, eller 'min elskede er som en turnips'. I begge tilfeller har leseren en rimelig sjanse til å forstå. Dét har han ikke hvis jeg skriver at hun er 'som Goethes Otillie', eventuelt 'i Benjamins lesning'.

7 Sartre (1984), s. 23.

Lærd prat

Bemerkningen om Otilie kunne ha falt i en samtale mellom to personer jeg kjenner. Slik fortrolighet hører nettopp samtalen til. Når jeg snakker med en venn eller kollega, kan jeg ta mye for gitt. Alt hva vi har til felles, kan jeg nøye meg med å antyde. Jeg nevner et navn, han nikker; samtidig hever han øyenbrynene: jeg smiler. Hva vi dermed fikk sagt hverandre, tilsvarende flere sider på trykk. Her, mellom oss to, er det nok med et ord.

I privatbrevet gjelder nesten de samme betingelser. Hvis Sartre og hans venn nylig hadde ført en samtale om Brunschvicg, eller sammen fulgt et kurs om hans filosofi, kunne lignelsen med krigen faktisk gitt mening for de to. Men den som skriver for et anonymt publikum, kan ikke tillate seg slikt snakk.

I et fagtidsskrift kan det enda gå an. Jeg kjenner leserne mine: Vi har gjennomgått samme skolering, i årevis har vi fulgt med på alt som rører seg i vårt lille miljø. Visse ord er signaler om hvem jeg er, for disse innvidde. Jeg skriver 'tekst' istedet for 'budskap', hvis jeg er medieviter; er jeg sosiolog, skriver jeg 'agent' istedet for 'aktør': Straks har jeg gitt meg til kjenne. Økonomen og medisineren føler seg utenfor, som om de var til stede ved en familiemiddag. Jeg nevner noen forsker-navn: De er naboer og slektninger som vi alle er kjent med. En klassisk metodestrid er et arveoppgjør eller en skilsmisse som vi husker så godt at jeg nøyer meg med et lite hint.

Fagspråket skryter av å ha lagt sine premisser i dagen, men i bruk lar det nesten alt være underforstått. Termene det består av er bestemt allerede. Av og til blir disse bestemmelsene drøftet utførlig, rett nok, men de må ikke oppfinnes, og stå sin prøve, hver eneste gang de blir brukt. Leserne gjenkjenner dem, i det store og hele, og bekreftes med det i sin tilhørighet til et yrke og en tradisjon. Det er bekvemt: Noe må de nok være våkne for, men ikke – som i et stykke gjennomskrevet litteratur – for alt.

Ingen må tro at avslappende familiaritet ikke er godt forenlig med en upersonlig måte å uttrykke seg på. Jo mer jeg forsøker å

nøytralisere språket mitt, i slik sammenheng, og jo mer jeg distanserer meg fra det, desto mer framtreddende blir dette innslaget av fortrolig prat. Nettopp da er det jeg skriver 'her, mellom oss'.

Men nå vil jeg altså skrive litterært, det vil si i prinsippet for alle. Da kan jeg ikke gå ut fra at leserne er innforstått med annet enn hva det vil si å leve i samme samfunn som jeg, og i samme historiske periode. Hvis jeg vil henviser til noe de ikke kan antas å være kjent med fra før, må jeg sørge for å gjøre dem kjent med det underveis. Jeg er ikke på fortrolig fot med leserne, men gjør dem til mine fortrolige, litt etter litt. Hvis jeg ikke slakker av på dette kravet, vil jeg oppdage at manuskriptet som helhet får et visst litterært preg. I den grad det opparbeider sine egne forutsetninger, tar det form av et sluttet hele.

En roman eller en novelle er en hel liten verden for seg. Leseren trer inn i den, oppdager den, forlater den. Alt hva han trenger for å orientere seg, finner han der. Det er ikke like lett å få tak på alt sammen, noe uklart gjenstår kan hende til siste slutt. Men også dette gir mening. Selv den uttrykkelige uklarheten finner han der: Slik er denne lille verden innrettet.

Når jeg skriver, kan jeg forestille meg at jeg møter min leser, i en eller annen situasjon. Jo mindre jeg tar situasjonen for gitt, desto mer må jeg anstrenge meg for å skrive den fram for ham, og desto nærmere kommer jeg til å skape en slik liten verden. Jo mindre jeg tillater meg å prate, og jo mer jeg virkelig skriver, desto større er sjansen for at resultatet blir en selvstendig litterær komposisjon.

La oss si at jeg skriver et essay med faglig innhold. Jeg trenger å anlegge et perspektiv på stoffet, men kan ikke gjøre regning med at leseren er faglig skolert. Løsningen er å sammenligne, finner jeg ut, med noe som tilhører et helt annet kunnskapsfelt. Da kan jeg gjøre ett av to: Jeg kan vise til noe som leseren fra før av antakelig vet mer om enn dette, eller jeg kan vise til noe som han sikkert ikke har peiling på i det hele tatt.

Det siste er mest fristende. Jeg skriver om film eller om litteratur, og jeg later som om jeg kaster lys over saken med noen ord om

kvantefysikk eller fraktalgeometri. Da tar jeg for gitt en samtaleliggende situasjon som jeg vet at jeg ikke kan gjøre regning med. Så lar jeg praten gå. Dermed klarer jeg kanskje å forvirre og ydmyke noen av leserne mine. Siden jeg ikke vet hva jeg prater om, blir jeg ikke stort klokere selv. De to setningene om fraktalgeometri tar seg ganske godt ut, synes jeg. Men jeg har ikke tatt ansvar for å skrive fram sammenhengen som jeg henviser til. Derfor vil framstillingen min aldri kunne bli et stykke selvtilstrekkelig litteratur. Kanskje tror jeg det er et essay jeg arbeider på: Siden jeg ikke vil skrive på alvor, kan det aldri bli mer enn et kåseri.

Kvasibegreper

Jeg påstår ikke at jeg klarer meg uten abstrakte begreper. Ofte ser jeg likevel helst at de forsvinner i bruken. De er forutsetninger som jeg skriver og tenker ut fra og i kraft av. Av den grunn trenger jeg ikke, i alt jeg gjør, ta ansvar for å levere dem videre. Av og til er de bare redskaper som jeg bruker, og da er det ingen bestemt grunn til at de skal komme til syne i det ferdige produkt. Abstraksjonene gjør nytte i en viss fase: De angir en generell retning, bidrar med noen figurer som den første anelsen kan klarne opp i, men så vil jeg altså vite nærmere beskjed: Da er tiden inne til å konkretisere.

Å uttrykke seg konkret er ikke det samme som å nekte seg omgang med generelle spørsmål. En erfaring eller situasjon jeg beskriver som eksemplarisk, kan formidle like vidt-rekkende innsikter som den tynneste abstraksjon. Problemet med denne skrivemåten viser seg først i det lange løp. Når en innsikt først er innvunnet, må jeg kunne hente den opp igjen uten altfor mye strev. Det må kunne gå an å destillere ut noe som er hendig og lett å frakte med videre. Jeg kan ikke ta fatt fra begynnelsen av hele tiden. Noen slags tråder må jeg ha til å veve det hele sammen med. Innsikten må ha et navn.

Navnet er gjerne et uttrykk som jeg henter ut av en beskrivelse eller en anekdote. En eller annen har gjort rede for noen erfaringer som ikke er uten forbindelse med dem som jeg

selv forsøker å få tak på. Jeg gjengir ham, og framhever et par ord som fra nå av kan stå for det hele. Et egentlig begrep er det ikke tale om, for det blir ikke definert. Hva det betyr, i min sammenheng, framgår av sammenhengen der jeg fant det. Den gjengir jeg derfor ganske utførlig, helst med ordrett sitat. Slik får en annen stemme komme til orde. Den er tilpasset min, gjennom oversettelsen. Hva den får lov til å si er det jeg som bestemmer, for det er jeg som river den ut av en sammenheng, og tvinger den på plass i en annen. Hvis jeg siterer, er det mindre for å yte forfatteren rettferdighet, enn for å se til at disse ordene som jeg skal frakte med meg er bestemt av et konkret materiale. Dét består ikke bare av en tildragelse eller en observasjon, men også av forfatterens holdning til saken, slik den kommer til uttrykk i ordvalget hans, og i tonen.

'Falsk fortolighet' kan være et slikt stikkord. Når jeg benytter meg av det, minner jeg om en generell innsikt – slik den sprang ut av en bestemt sosial og litterær situasjon. Det samme gjelder for 'krevende passivitet'. Er det en hel bok jeg skriver på, opparbeider jeg etter hvert et lite arsenal av slike kvasibegreper. Alle er forankret i en viss situasjon, ingen kan trekkes fram uten at den følger med. Jeg bruker dem til å belyse lignende situasjoner, som de ikke helt dekker inn og som de ikke direkte kan overordnes.

Hvert uttrykk er derfor en oppfordring til videre undersøkelser. I en skisse som denne får det greie seg med et par, lånt fra bare én skribent. Siden de tar utgangspunkt i hans egen skriveerfaring, vet jeg at jeg burde prøvd å berike framstillingen min med lignende bemerkninger, hos andre. Hos skribentene X og Y kunne jeg funnet stoff til å kjennetegne to vidt forskjellige oppfatninger av hva det vi si å skrive. Hos Z kunne jeg funnet en tredje, like markant.⁸ Hver stemme ville tilført en særlig nyanse, hver observasjon ville bidratt til å utdype alle de andre, et stadig tettere nettverk av stikkord ville holdt de interne kommunikasjonslinjene åpne. Og det ville ikke vært noen ende på det: Et slikt arbeid ville ikke blitt ferdig før en forlegger satte meg kniven på

⁸ Jemnfør for eksempel min gjennomgang av Marshall McLuhans språksyn og stil: Johansen, s. 345 ff.

strupen.

Velger jeg å gjøre det slik, vil jeg aldri få samlet overblikk, som fra begrepenes høyde. Til gjengjeld lar jeg mange slags uregelmessigheter gå inn på meg, som jeg knapt ville bemerkt der ovenfra. Fordi jeg har bestemt meg for å kretse ganske lavt over dette terrenget, vil jeg stadig få øye på noe annet, uforutsatt. Det jeg ikke har tatt nærmere i øyensyn, kan jeg ikke mene at jeg allikevel har tatt høyde for abstrakt. Mellom kvasibegrepene, som egentlig bare dekker et lite område rundt forankringspunktene, er det uendelig mye som gjenstår. Stoffet mitt lever: Det lar meg ikke få ro.

Den litterære formen er en forståelsesform. Hvis jeg vil skrive konkret, må jeg resonnerer temmelig direkte med materialet. Da utfordrer og ansporer det meg på en annen måte enn hvis jeg aksepterer et klarere skille mellom redskap og stoff. Det er ikke sikkert at resultatet blir mer verdifullt, i rent faglig forstand, men det er heller ikke utelukket. Hvis ordene jeg prøver å forstå med hele tiden skal bestemmes av et nært og gjenstridig materiale, da får de virkelig brynet seg.

Forenkling

Jeg forsøker, så godt jeg kan, å skrive enkelt. Men alt jeg vil skrive om er håpløst komplekst. Lange, innfløkte setninger ivaretar denne kompleksiteten ganske lettvinnt. Hver nyanse jeg blir oppmerksom på, hvert forbehold jeg synes at jeg må ta, blir til en bisetning, en parentes, en ny selvstendig periode skutt inn mellom tankestreker. Resultatet er en konstruksjon som nok kan være fint justert på innholdssiden, men som ikke sitter når jeg liksom sier den fram for meg selv. Hvis jeg har tid og ork, deler jeg den opp. Helst vil jeg kanskje ned til enkle, sidestilte hovedsetninger. Da må jeg framsette en rad påstander, uten særlig mye om og men. Påstandene må formuleres med slik omhu at de ikke trenger til videre nyansering. Hver av dem må være i stand til å stå på egne bein. Forholdet mellom dem må framgå uten videre, av rekkefølgen jeg stiller dem opp i.

Å skrive kompliserte setninger er for meg

omtrent som å bruke abstrakte begreper. Det er å skyte med hagl: Jeg kjenner meg rimelig trygg på ikke å ha bommet, selv om jeg ikke direkte traff blink. De korte setningene gir meg ikke samme anledning til å komme med utflukter. De tillater ikke at jeg tar meg inn igjen, hvis jeg kom litt skjevt ut. Altså må de, i en helt annen grad, være rammende. Dermed forutsetter de et fastere grep om saken. Det er ikke nok å kretse den inn, jeg må finne noe i retning av kjernen. Ofte finner jeg den ikke der hvor jeg trodde at den befant seg. Jeg så meg nødt til å kvitte meg med, skifte ut eller flytte rundt på noen ord. Etter hvert som jeg prøvde meg fram, så jeg saken på nye måter. Mange måtte forkastes, noen kunne gå an, én var det kanskje som viste seg interessant: Den kan det være at jeg nå velger å oppfatte som kjerne i saken.

Enkle setninger er som regel gjennomført, men ikke påfallende, litterære. Tilsynelatende står de dagligtalen nær. Allikevel er de i høy grad skrevne. Egentlig kan de være ganske tunge å lese, men de avskrekker ingen fra å prøve. Hvis de kan være en ressurs for et faglitterært forfatterskap, er det likevel først og fremst fordi de framsetter en viss type krav: Den som vil skrive dem, må tenke seg nøyer om. Hvis han gjør det, vil han merke at de viser ham muligheter som så å si krever å bli realisert. Når jeg av og til har ork til å prøve å skrive helt enkelt, mener jeg å kunne merke at jeg gjør større framskritt i forståelse enn ellers.

Hvis man tvinger meg til å skrive kort, skjer ofte noe av det samme. Jeg prøver å komprimere: Alt sammen må tenkes igjennom på nytt.

Jeg er ikke motstander av innfløkte setninger, i og for seg, og skal ikke påstå at jeg selv klarer meg uten. For tiden skriver jeg dessuten på noe forskrekkelig langt noe. Hvis det blir godt, må det være fordi kortformen ikke er den eneste som kan stimulere meg. Alle har jo heller ikke den samme følelse for språket: Andre vil finne de givende litterære utfordringene på helt annet hold. Alt jeg vil fram til er dette, at setningens form er et tankeredskap.

Hvordan setningene enn snekres sammen,

står det klart at de må være i rytmisk balanse. Det skal særlige grunner til for at en av dem kan få lov til å halte. Men rytmen kan ikke være den samme hele veien. Om det så bare er for å unngå at lesningen blir trettende, må jeg bygge opp setningene mine på forskjellige måter, og tilse at det ikke er samme slags flukt over alle. Når jeg tar slike hensyn, vil jeg ofte komme i den situasjon at jeg må skaffe meg, eller kvitte meg med, en stavelse. Jeg kan velge bestemt form istedet for ubestemt, eller jeg kan fjerne et lite ord: Dermed blir nok betydningen endret, men ikke slik at det gjør noe til eller fra akkurat her. Av og til blir det nødvendig med mer omfattende inngrep. Kanskje må jeg oppgi et ord som jeg først hadde prøvd å bygge hele setningen opp rundt. Da har jeg enda en grunn til å vende rundt på mitt forhold til saken. Når jeg spør meg om dette kan sies på en annen måte, må jeg også spørre meg selv om det da blir mindre riktig – eller mer.

Det er ikke lurt å skrive litterært

Når vi leverer inn årsmelding, må vi liste opp hva vi har skrevet: Forskningsbidrag på den ene siden, populærframstillinger på den andre. Da kommer jeg ofte i stuss. For meg er skillet mellom utforskning og formidling ikke helt klart. Hvis oppgaven krever at jeg skriver enkelt, kort og konkret, blir jeg nødt til å heve meg over mitt vanlige nivå når det gjelder faglig originalitet. Hvis jeg utvikler nøkkelformuleringer, som virker oppklarende for meg selv, og bidrar til å organisere det vitenskapelige arbeidet mitt i fortsettelsen, er det ofte nettopp under slike betingelser.

Men administrasjonen vet ikke å sette pris på essayistikk. I årsmeldingen kan jeg ikke føre opp en artikkel i Samtiden som et forskningsbidrag. Dermed får jeg ikke full uttelling for arbeidet jeg har lagt ned i den, og jeg får ikke gjort klart hva jeg mener den er verdt.

Dette er et lite problem. Verre er det at kollegene og studentene ikke kan gjøre bruk av artikkelen min. Hvis jeg alltid skrev etter det ideal som jeg har gjort rede for her, ville ingen noen gang komme til å bli spurt til eksamen,

etter Johansens begrep om ditt eller datt. Ingen ville heller ta fatt i en modell jeg hadde utviklet, for å anvende den i sin egen forskning. Et begrep eller en modell kan hentes ut av sin opprinnelige sammenheng, og brukes. Men en tankefigur som bare har ligget til grunn for framstillingen av en sak, sitter fast i denne bestemte sammenheng. Jeg bidrar ikke til felles forskningsinsats på denne måten. Om jeg var aldri så flink, ville jeg aldri kunnet danne skole.

Til sist er det også klart at jeg trekker meg fra internasjonaliseringen, hvis jeg insisterer på å ture fram slik. Jeg kan skrive engelsk. På sett og vis kan jeg også tenke på engelsk, men det er også bare på sett og vis. Jeg har ikke slik føling med dette språket, at det skjer noe nevneverdig mens jeg skriver. Jeg oppfatter ikke mange stilnyanser, og betydningsfeltene åpner seg ikke særlig generøst for meg. Altfor lett faller jeg derfor tilbake på det som er gjengs i litteraturen jeg leser. Det er mer sannsynlig at jeg tenker skjematisk og konvensjonelt på engelsk enn på norsk, og jeg merker ikke like lett når jeg gjør det.

Hvis jeg skriver mine faglige bidrag på litterært vis, stiller jeg meg altså kinkig til – overfor universitetsadministrasjonen, overfor kollegene og studentene, overfor framtidige faghistorikere, overfor det internasjonale forskernettverket. På mange måter oppfører jeg meg da ikke spesielt lurt.

Allikevel klarer jeg ikke bestandig å la være. Språkleken frister. Men denne leken er et spill, vet jeg, og spillet kan ha strenge regler. Tar jeg formvirkningen tilstrekkelig alvorlig, underkaster jeg meg en slitsom intellektuell disiplin med det samme. Leken på språkets overflate er hardt vitenskapelig arbeid.

Tviler jeg på dette, eller får jeg det ikke til, kan det være at jeg søker trøst hos Adorno. Skribenten må aldri gå med på at det kan være noe skille mellom stilfulle og saklige uttrykk, advarer han. "Hvis det lykkes ham fullt ut å si hva han mener, er det vakkert. Det uttrykk som er vakkert for sin egen skyld, er aldeles ikke 'for vakkert', men ornamentalt, tilgjort, heslig. Men den som – under påskudd av selvoppofrende å ville tjene saken – gir avkall på renhet i uttrykket, vil dermed også alltid forrå-

de saken.”⁹

Om å dikte i kjensgjerninger

Brødrene Thomas og Vilhelm Krag ble en gang ble spurt hvordan det kunne ha seg at en tredje bror var blitt forretningsmann. Da skal de ha svart: ‘Vår bror dikter i forretninger’. Denne ideen om at det går an å dikte i litt av hvert, dukker opp igjen i forordet til en biografi over samfunnsvitenskapenes grunnlegger her til lands, Eilert Sundt. “Han var en nitid forsker”, heter det her. “Hans respekt for den konkrete detalj og for den vederheftige induksjon var umåtelig ... Han så sin oppgave i å få liv i tallene. Den levende detalj var for ham som konkylien: Når han løftet den frem for sin bevissthet, hørte han bruset av fjerne hav, – historiens, almuens, arbeidets. Hans visjon var avhengig av fakta. Han måtte holde noe i hånden – ta på noe – for å kunne se ... Sundt var en dikter, en dikter i kjensgjerninger.”¹⁰

Sundt kan ha diktet opp ett og annet, men det er ikke med dét han har gjort seg fortjent

til denne hedersbetegnelsen. Det er heller ikke med noe dikterisk som han pyntet opp stoffet sitt med. Han skrev kjensgjerningene fram, visstnok, det vil si han slo dem fast og forsto dem gjennom en eller annen teknikk som fikk dem til å leve litterært. Det er stilen, skriver denne biografen, og det er “tonen i Sundts verk”, som gjør ham til en dikterforsker. Derfor er det i dag ikke nok å referere funnene eller metodene hans for gi inntrykk av hva han drev med. “Han trenger til å leses inn i folks bevissthet på ny.”

Tenk om vi kunne finne ut hva vi skulle gjøre, for at noen en dag ville si noe slikt om oss – at vi diktet direkte i kjensgjerningene selv! Vi måtte prøvd å gjenkalle hva det var meningen at samfunnsvitenskap skulle være. Så måtte vi revidert alle metodebøkene. Det endelige mål ville vi ha nådd når noen kunne si om oss, som i sin tid om Sundt, at “han tumler med Talrækker og Diagrammer og Procentberegninger, men han omgaes dog det hele Arbeide som en Digter.”¹¹ Tenk om noen fant grunn til å mene at selv de statistiske analysene våre måtte leses!

Referenser

9 Adorno (1987), s. 63.

10 Christophersen, s. vii.

11 Algreen-Ussing, sit. samme sted, s. 470.

Algreen-Ussing (1863): ???????

Adorno, Th. (1976): “Essayet som form”, i: *Essays i utvalg*. Oslo

– (1987) *Minima Moralia*. Aarhus.

Christophersen (1962): ???????

Johansen, Anders (1996): ‘Glad vitenskap: Stilen er budskapet’, i: *Gratie – og andre forsøk på å finne seg til rette i det moderne*. Oslo.

Ong, Walter (1983): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London.

Sartre (1939): *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris

– (1984): *War Diaries*. London

– (1988): *Hva er litteratur?*, Oslo