

«Den store mengden vidunderlige
foreteelser som tilhører vannets
element»

*Den essayistiske modus og dens
manifestasjon i Morten Strøksnes' Havboka*

Brage Egil Herlofsen



Masteroppgave i NOR4091

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2019

«Den store mengden vidunderlige
foreteelser som tilhører vannets
element»

*Den essayistiske modus og dens manifestasjon i
Morten Strøksnes' Havboka*

Brage Egil Herlofsen

© Brage Egil Herlofsen

2019

«Den store mengden vidunderlige foretelser som tilhører vannets element». Den essayistiske modus og dens manifestasjon i Morten Strøksnes' *Havboka*

Brage Egil Herlofsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Omtrent da *Havboka* kom ut i 2015, startet forfatteren bak boka, Morten Strøksnes, en debatt om essaysjangeren. Debatten utspilte seg mellom Strøksnes og aktørene i det såkalte «essayistiske feltet», en fellesbetegnelse på forfattere og skribenter som utøver sjangeren i tidsskrifter og bokutgivelser. I sentrum av debatten fant man spørsmålet: «Hva er et essay?» Eller heller: «Hva bør det være?» Etter bokas utgivelse ble den hyllet for sitt essayistiske tilsnitt. Jeg undersøker i denne oppgaven hva dette vil si. Hva kjennetegner egentlig essayistikk, og bør vi være tilfreds med de sjangerkjennetegnene som har vært akseptert her til lands de siste 40 årene? Jeg argumenterer for at essayet slett ikke er en sjanger, men en modus eller skrivemåte. Å skrive essayistisk vil si å vedkjenne seg sin egen subjektivitet og formidle ens kunnskap via særegne retoriske og estetiske strategier. Denne skrivemåten kommer til uttrykk i *Havboka* gjennom blanding av vitenskap og kunst, samt utallige digresjoner og anekdoter, som demonstrerer vandrertoposet, et trekk mange holder fram som kjernen i essayet. Til slutt diskuterer jeg noen litteratursosiologiske følger mine funn får for forståelsen av essaydebatten, av bokas plass i denne, og av sjangeren overhodet.

Forord

Aller først vil jeg takke min veileder Thorstein Norheim. Uten hans svært tålmodige veiledning hadde jeg ikke fått ferdigstilt, langt mindre påbegynt, dette arbeidet.

Takk til mamma, pappa, Bendik, tanter, onkler, fettere, kusiner og besteforeldre, samt all øvrig familie for støtte og kjærlighet. Venner faller naturligvis inn under dette, særlig Vegard.

Evig takknemlighet må dessuten rettes til Mina for hennes visdom, oppmuntrende ord, matpakker og hjertevarme.

Videre står jeg i gjeld til blant andre Marianne Egeland, Ståle Dingstad og Johan Tønnesson, som har vært læremestre i alskens akademisk håndverk som har vært brukbart under dette slitet. Kanskje vil jeg dra nytte av dette i framtida også.

Kameratskap og gode råd har jeg også fått av alle de kjære medstudenter som jeg har lært å kjenne i løpet av de siste fem årene. To av disse kameratene vil jeg gjerne trekke fram. Den første, Jan Erik, har vært der for meg fra første skoledag. Den andre er han som har vært viktigst for denne oppgaven. Min uvurderlige makker Herman har gjennom tykt og tynt skrevet om essayet parallelt med meg, og han har heldigvis komplementert min begrensede kløkt.

Tusen takk til dem som traktet kaffe, rengjorde lesesalen, lånte meg bibliotekbøker, leste korrektur og hjalp til med andre synlige og usynlige ting.

Aller sist må jeg takke Universitas, Kjellern og Bøygen for å ha holdt meg travel de siste årene.

Brage Egil Herlofsen, Blindern, mai 2019

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	1
1.1 Presentasjon	1
1.2 Begrunnelse	2
1.3 Avgrensing.....	3
2 Hoveddel	5
2.1 Om <i>Havboka</i> og Morten Strøksnes	5
2.2 Presentasjon og utvikling av teori	6
2.2.1 Professor Johannesens beretning om den store tyske essayteorien som har hjem søkt vårt land	8
2.2.2 The essay(istic mode)	14
2.2.3 Essayet og faksjonen.....	19
2.3 Litteratursosiologiske anfektelser	26
2.4 Analyse og drøfting	34
2.4.1 Essayistiske trekk i <i>Havboka</i>	35
2.4.2 Drøfting av funn.....	45
3 Konklusjon	49
Litteraturliste	52

1 Innledning

1.1 Presentasjon

Denne oppgaven undersøker essaysjangeren, hva som konstituerer den, og hvordan den kommer til uttrykk. I de fire siste årene er sjangeren blitt debattert, og debatten avslører at det hersker uenighet om hva essayet skal være. I Norge har teori om sjangeren siden 70-tallet vært preget av arven etter tyskerne Theodor Adorno, Bruno Berger og Gerhard Haas. Min hypotese er at deler av uenigheten som trer fram, henger sammen med at den gjeldende essayteorien er normativ, rigid og begrenset. Haas' særmerker og topoi, Adornos ideer om hva det vil si å være «kritisk», og Bergers skille mellom essays og pseudoessays, framsetter strenge krav til essayet, og noen mener at disse kravene er blitt forvrengt slik at de dyrker fram en avart av sjangeren. I tråd med Claire de Obaldia (samt mange andre), som i stedet har teoretisert omkring en essayistisk *modus* heller enn en *essaysjanger*, vil oppgaven argumentere for at essayistikk er en egenskap som tekster kan disponere uavhengig av sjanger. Et slikt syn viser at det norske essayet slett ikke er så monomant som enkelte kritikere vil påstå, og samtidig kan det løse noen av flokene som har oppstått omkring essayets plass i den litterære offentligheten. Jeg argumenterer altså for et syn hvor essayet manifesterer seg modalt heller enn formmessig.

For å se hvordan den essayistiske modusen kan komme til uttrykk, leser jeg Morten Strøksnes' *Havboka* eller *Kunsten å fange en kjempehai fra en gummibåt på et stort hav gjennom fire årstider* (2015). Denne boka har siden utgivelsen blitt beskrevet som «essayistisk», og jeg ønsker å undersøke hva som gjør boka nettopp «essayistisk». Først må jeg altså finne fram til noen konstituerende trekk ved essayets essens. Muligens kan essayistikk knyttes til intertekstuelle troper og figurer, som låner fra og framhever foreliggende estetiseringer av tanker og ideer. Også retorikkens rolle i det hele må utforskes. Kan essayistiske måter å foranstalte tekstinhold ses som en retorisk strategi? Kan man kanskje kalle essayistisk skriving en strategi for å overbevise leseren, både retorisk og estetisk? Problemstillingen lyder som følger: *Hva består det essayistiske i, og på hvilke måter gir det seg til kjenne i Havboka av Morten Strøksnes?* Målet er altså todelt. Store deler av teorikapittelet må leses som en analytisk utvikling av teoretiske standpunkter, som således testes ut i analysen av boka. Jeg vier derfor stor plass til teorikapittelet. Samtidig setter jeg boka inn i en kontekst hvor essaydebatten, sakprosaens status i den litterære offentligheten og Strøksnes' egne poetologiske refleksjoner rundt boka røper seg som viktige momenter.

1.2 Begrunnelse

Essaysjangeren har vært mitt primære interessefelt de siste tre årene her ved Universitetet i Oslo. Det som fanger meg ved essayet, er hvordan teoretikere og aktører via skrivehandlingen og begrepet i seg selv stadig trekker politiske, intellektuelle og kunstneriske slutninger.

Theodor Adorno nyttiggjør sjangeren som et skriftlig uttrykk for sin megetsigende filosofi og kunstforståelse i «Essayet som form», originalt publisert i *Noten zur Literatur* (1958). Arne Melberg hevder i sin lærebok om essayet at essayet antyder en bevissthet om livet og døden (Melberg, 2013, s. 433). I *The Essayistic Spirit* (1995) lurer Claire de Obaldia på om ikke essayet kan være en inngang til ideen om det litterære i seg selv.

Hvorfor blir essayet for så mange stående som et uttrykk for filosofiske anskuelser om det å skrive eller det å tenke, metafysiske sannheter, eller essayistens egne kunstneriske verdier? Et grunntrekk ved sjangeren som nær sagt alle teoretikere trekker fram, er subjektets plass i skrivingen. Essayet hevdes å være en sjanger der forfatteren selv skrives fram, og konsekvensen av dette er at selve teksten og all dens verdisystemer, kulturelle- og intellektuelle kapital, innsikter, erkjennelser og sannheter sammenblandes med essayisten. Å skrive essays er tilsynelatende vanskelig – det vil i alle fall de som sitter på definisjonsmakten her i Norge, det vil si fagfolk, forleggere, kritikere og essayister, ha oss til å tro – og essayistene selv nyter stor respekt i den litterære offentligheten. Dette er et av funnene som presenteres i Hege Langballe Andersens *Hvordan får essaybegrepet mening?* (2002).

Men dette nører også opp splid. I 2015 blusset det opp en debatt om sjangeren i tidsskriftene *Vinduet* og *Vagant*. Morten Strøksnes pekte i essayet «Innsnevring av kamponen» fingre mot en kultur blant norske essayister som han anså som skadelig for sjangerens ve og vel. Strøksnes ønsket en essayistikk som i større grad konsentrerte seg om samfunnet, urettferdighet og politiske spørsmål. Han kritiserte de aktuelle aktørene for kun å bry seg om sine egne felt, litteraturen, kunsten og kulturhistorien. Tendensen var ifølge nordlendingen navlebeskuelse, oppgulp og resirkulering.

Jeg beskjefteiget meg med den påfølgende debatten i bacheloroppgaven min, «Hva er et essay i Norge i 2017?» og i artikkelen «Essayistiske staur», som kom på trykk i *Bøygen* i 2017. Selv om disse tekstene også undersøkte sjangerteoretiske tekster for å finne forklaringer bak essaydebatten, var det nok de litteratursosiologiske funnene som gjorde mest inntrykk på meg. De økonomiske vilkårene som bestemmes av Kulturrådets innkjøpsordninger, er en avgjørende faktor, og innkjøpsordningen for sakprosa, som kan spores tilbake til innføringen

av en særegen ordning for nettopp essayistikk i 1987, tyder på at sjangeren nøy høy interesse også for 32 år siden, og at sjangeren lenge har hatt rang over den øvrige sakprosaen.

Valget av *Havboka* er ikke tilfeldig. Strøksnes er den som kastet den ladde granaten som ble essaydebattens sarajevoskudd. Det var den påfølgende skyttergravskrigen som vekket min egen interesse for sjangeren. Strøksnes eier således en viktig plass i min egen forståelse av sjangeren. Samtidig er *Havboka* en sakprosa-bok, og det finnes etter min mening altfor få forskningsarbeider innenfor litteraturfaget som betrakter denne sjangeren, hvis man ser bort fra at essayistikk kan klassifiseres som sakprosa. At det forskes lite på sakprosa, har etter hvert blitt en kjeppest for meg. Det er tydelig at jeg er blitt drillet av sakprosa-professor Johan Tønnesson, som var min veileder på bachelornivå.

1.3 Avgrensning

Opgaven kan dessverre ikke romme alle de problemstillingene og forskningsspørsmålene som melder seg. For å havne innenfor plassbegrensningene uten ufullførte resonnementer må jeg unnlate å grave meg for dypt ned i teorien som foreligger. Bare innenfor det tyske feltet kan man finne mange utmerkede avhandlinger om hva som konstituerer det essayistiske, men kun en håndfull av dem har funnet veien til Norge. Innenfor de andre nasjonallitteraturene finnes det også essayteoretiske skatter som jeg leit nok må forbigå. Jeg har valgt å forfølge to spor: 1) det som strekker seg fra den tyske tradisjonen til den norske via Georg Johannesen og hans elever, og 2) det som argumenterer for at essayet motsetter seg en sjangermessig innsirkling. Sistnevnte innebærer altså Claire de Obaldias *The Essayistic Spirit*, hvor hun argumenterer for modus som et mer hensiktsmessig nivå for behandlingen av essayet. Jeg leser de tyske teoretikerne, som viser seg mest innflytelsesrike på Johannesen, og Obaldia sammen med et knippe andre tekster som utfyller resonnementet. Samtidig titter jeg nærmere på essaydebatten. Målet har vært å komme til bunns i hva de forskjellige aktørene er uenige om.

Jeg vil påstå at essayet er en sentral sjanger i norsk litteratur. I Tracy Chevaliers store *Encyclopedia of the Essay* (1997) hevdes det at det norske essayet har en særegen sans for det nasjonale og for naturen, og forfatterne skriver at: «The abstract quality often associated with the essay is consequently less visible in the Norwegian essay» (Chevalier (red.), 1997, s. 745). Kanskje bunner denne oppfatningen i sporadiske lesninger av Vinje eller Garborg. Jeg vil i alle fall uttrykke skepsis overfor den. En slik påstand høres ut som en essensialisering av nordmenn som fjellsøkende friluftsmenn kun opptatt av skog og hav. Jeg skulle gjerne

undersøkt det mangfoldet av essayistikk som finnes i den norske floraen grundigere, men *Havboka* har foresvevet meg som et interessant nok tilfelle å dedikere denne studien til. Boka eksemplifiserer på flere måter det norske essayet: Den er bevisst forholdet mellom mennesket og naturen og vår nasjonale særegenhet, men samtidig oppfyller den tidvis de fordommene jeg har overfor norsk essayistikk – nemlig at sjangeren fordrer forfengelighet, at essayisten svermer for stor litteratur i stedet for å hefte seg ved de vesentlige fenomenene samtiden har å tilby.

Selve analysen av *Havboka* søker etter de egenskapene jeg legger til grunn som essayistiske i de forutgående teoridelkapitlene. Fordi boka er oppfliset og omflakkende, syntes jeg det best å organisere funnene tematisk. I selve letingen har jeg nærlest boka på jakt etter alt som kan oppfattes som essayistiske kvaliteter eller metarefleksjoner omkring hvordan boka formidler vitenskap og egenerfaring. I den påfølgende drøftingsdelen trekker jeg inn diverse syn på essayet som tidligere er blitt diskutert, samt Strøksnes' rolle i essaydebatten. Mitt formål er å være pragmatisk og nysgjerrig. Jeg ønsker ikke å begrense meg til programmatisk analysemetoder.

2 Hoveddel

2.1 Om *Havboka* og Morten Strøksnes

Havboka er den niende bokutgivelsen til Morten Strøksnes. Boka kom ut i 2015 til strålende anmeldelser. Strøksnes øvrige forfatterskap inneholder bøker som *Hva skjer i Nord-Norge?* (2006), *Et mord i Kongo* (2010) og *Tequiladagbøkene* (2012). Felles for bøkene til Strøksnes er at de kan kalles litterære reportasjer. Strøksnes har arbeidet som journalist, avisredaktør og spaltist, og forfatterskapet reflekterer hans journalistiske virke. Som spaltist har han nærmet seg saker som fiskeoppdrett, distriktpolitikk, norsk krigsdeltakelse, privatisering av det offentlige og norsk bokbransje. Bøkene nærmer seg ofte sjangeren reiseskildring, men beholder gjerne reportasjens interesse for fenomener, hendelser eller enkeltmennesker. For eksempel omhandler *Et mord i Kongo* Tjostolv Moland og Joshua French og rettsprosessen mot dem i DR Kongo.

Fortelleren i boka er Strøksnes selv. Fortellingen innledes når Strøksnes en julikveld blir ringt opp av kompisen Hugo Aasjord. Været de to har ventet på, er meldt å komme den neste uken. Endelig er forholdene lagt til rette for å fiske etter håkjerring. Som tittelen signaliserer, er det snakk om et oppdrag, nemlig å fange en kjempehai. Håkjerringa er på størrelse med hvithaien, og man finner den i arktiske farvann. Også i de dypeste fjordene langs den nordlige norskekysten kan man finne håkjerring. Men selv om håkjerringa forblir Strøksnes og Aasjords hvite hval, er det mye mer ved boka enn denne handlingstråden. Dette oppdraget brukes som et springbrett til en mye bredere behandling av havet, samt livet som fins i det, som motiv. Strøksnes utforsker synet på havet som framkommer i diverse myter, legender, skjønnlitteratur, naturvitenskap og historieskriving, og for å oppnå dette mobiliserer han både vitenskapelige diskurser og mer uformelle former for drøfting. Resultatet er en hybrid mellom reportasje og essayistikk, men som flere anmeldere påpeker, nærmer denne hybridene seg også romanens form.

Boka er blitt dramatisert to ganger, først som teaterkonsert ved Hålogalandteater, men også nylig ved Riksteatret. Bak den sistnevnte forestillingen stod dramaturg Ole Anders Tandberg og skuespiller Jan Sælid, som spiller stykkets eneste rolle. I stedet for å spille ut oppdraget til Strøksnes og Aasjord, var hovedpersonen håkjerringa selv. Det er håkjerringa som formidler de interessante faktaene om havet og livet der. Fisken framstilles hevngjerrig og grusom, men også stolt. På et gammelt TV-apparat får vi se Strøksnes (også gestaltet av Sælid) snakke om det store målet, nemlig fangsten. Ofte avbryter den indignerte haien

Strøksnes fordi den ikke føler han omtaler livet i havet med nok ærefrykt. Resultatet er komisk og lærerikt. Under turneen ble forestillingen også innledet av et populærvitenskapelig foredrag ved marinbiolog Kaja Lønne Fjærtøft, som presenterte menneskets historiske omgang med havet, og hva klimaendringene vil ha å si for det.

Havboka ble som nevnt tatt imot av et begeistret anmelderkorps. Per dags dato¹ kan man finne sitert hele 58 positive omtaler på Oktobers nettsider (Oktober, 2019). Blant disse er det mange norske, men også internasjonale omtaler av den engelskspråklige oversettelsen *Shark Drunk* (2018) ved Tiina Nunnally. Den engelske tittelen refererer til rusen håkjerringa kan indusere om den spises. Etersom kjøttet inneholder en nervegift kalt trimetylaminoksyd, er det giftig: «Rusen skal visstnok minne om ekstrem alkoholrus. Haifulle folk snakker usammenhengende, ser syner, sjangler og blir temmelig gale» (Strøksnes, 2015a, s. 82). Boka vant både Brageprisen og Kritikerprisen i 2015 for beste sakprosabok, og i Gro Jørstad Nilsens tale under utdelingen av Kritikerprisen kaller hun boka «en original og kaleidoskopisk bok som også bevarer den grunnleggende innsikten unger i Finnmark får inn med morsmelken; du skal ha respekt for havet» (Kritikerlaget, 2016). Måten boka er blitt omtalt på, skal jeg gå nærmere etter i sømmene i delkapittelet om resepsjon. Et stikkord er at flere anmeldere berømmer bokas essayistiske tilsnitt.

2.2 Presentasjon og utvikling av teori

Det teoretiske grunnlaget for oppgaven samler viktige innsikter fra et bredt utvalg av teoretikere som har beskjeftiget seg med essaysjangeren. Teoridelen er tredelt. Den første delen konsentrerer seg om tysk essayteori via Haas, Berger, Lukács og Adorno og hvordan den fikk sitt inntog i Norge via Georg Johannesen og hans studenter. Den andre delen handler i bunn og grunn om diskusjonen sjanger versus modus. Her presenteres Claire de Obaldias argumenter om at essayet heller bør ses som en modus eller «ånd». I den tredje delen vil jeg drøfte meg fram til hvilket innhold jeg kommer til å legge i essaybegrepet, og diskutere hvordan essayet kan komme til uttrykk i litterær sakprosa. Delkapittelet etter teoridelen vies til litteratursosiologien og essayets verdstatus i den litterære offentligheten. Her diskuteres essaydebatten, innkjøpsordningene og institusjonenes roller, samt hvilke sosiologiske konsekvenser det får at essayet er en hybrid mellom sakprosa og skjønnlitteratur.

Interessen for essayet var stor i den norske litteraturen også før essaydebatten. I 2013 utkom det på Universitetsforlaget en antologi med det konsise navnet *Essayet. Utvalg og*

¹ 2019-03-27

introduksjon ved Arne Melberg. Her samler litteraturviteren Arne Melberg essays fra 38 skribenter, og han supplerer med innledninger til hver og en. I innledningen forsøker han å oppsummere essayteoriens framdrift de siste hundre årene, og til slutt i boka kan man lese fire essays av Melberg selv. Disse fire essayene har navn etter de, ifølge Melberg, grunnleggende motivene (eller objektene, alt ettersom) for essayskriving: «Kroppen», «Stedet», «Minnet», og «Kunsten». Felles for de fire essayene er at de går i ydmyk dialog med de antologiserte tekstene, men de kan kritiseres for å være malplassert i en bok som ellers opererer med et mer formelt akademisk stilnivå. Nettopp dette krasjet mellom stilnivåer kan kanskje betegne essayet: uvitenskapelige tekster i en vitenskapelig diskurs, eller kunst og vitenskap i skjønn harmoni.

I sin bokanmeldelse i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* kritiserer likevel Ole Skogseide disse avsluttende essayene for å gjøre boka til hverken «pølse eller hest» (Skogseide, 2014, s. 81). Metaessays har ifølge ham fortsatt en funksjon, men han etterspør en faktisk lærebok om sjangeren ettersom *Essayet* ikke oppfyller nisjen. Jeg vil likevel komplimentere *Essayet* som en god innføringsbok, selv om den ikke tar for seg det norske feltet i detalj. Særlig innledningen kan stimulere til dypere graving i sjangeren. Her presenteres flere av de teoretikerne som er aktuelle for denne oppgaven, for eksempel Georg Lukács, Gerhard Haas, Graham Good, og Claire de Obaldia.

Avgrensingen av det første teorikapittelet tar hensyn til hvilket språkområde de gjeldende teoriene kommer fra. Dette føles nødvendig ettersom det tyske essayet vokser fram, som nevnte Graham Good observerer, senere enn det franske og engelske. Good foreslår dette som en bakenforliggende årsak til at essayet først og fremst ses som kunst innenfor den tyske tradisjonen, mens i England og Frankrike kobles sjangeren i større grad til vitenskap og empiriske undersøkelser (Good, s. 15). Det er derfor interessant at diskusjonen av modus versus sjanger åpenbarer seg først og fremst i engelsk- og franskspråklig litteratur. Arne Melberg presenterer både John Snyder og Claire de Obaldia som innflytelsesrike og gode teoretikere som argumenterer i denne retningen (Melberg, s. 23–25).

Jeg har også valgt å skille ut de samfunnsmessige konsekvensene av de eventuelle funnene til et eget delkapittel. Hege Langballe Andersens hovedoppgave *Hvordan får essaybegrepet mening?* er forbildet på dette feltet, og jeg vil primært ta utgangspunkt i hennes funn for å diskutere synet på essayet blant norske institusjoner og fagfolk. Oppgaven er imidlertid 17 år gammel, og det tilsier at ny empiri må supplere det allerede foreliggende arbeidet. Mine egne funn fra bachelorarbeidet avdekker enkelte systematisk forutinntattheter som gjelder sjangerforståelse. Under den til tider heseblesende essaydebatten av de senere år

skinte de forskjellige fraksjonenes ulike syn på essayet gjennom. Konkrete kronikker, essays og motsvar utgjør et tekstkorpus som kan avdekke eventuelle ideologiske forskjeller. Disse har jeg dessverre ikke mulighet til å studere i detalj, men uenigheten kan oppsummeres som et spørsmål om samfunnsengasjement. I drøftingen forener jeg de teorien og sosiologien i en forsøksvis stødig fornemmelse av hvorfor uenigheten oppsto og hvordan forholdet kan repareres.

2.2.1 Professor Johannesens beretning om den store tyske essayteorien som har hjem søkt vårt land

Den tyske essayteorien kan ifølge Graham Good spore sitt tankegods tilbake til filosofen Alexander Gottlieb Baumgartens bidrag til estetikken som fagfelt.

There is, however, one intellectual tradition which stresses the value of the essay as providing a unique combination of empirical knowledge and aesthetic form. This is a branch of the tradition of systematic aesthetics in Germany, which runs from Baumgarten in the mid-eighteenth century, through Kant and Hegel, down to Emil Staiger's *Grundbegriffe der Poetik* in the mid-twentieth. [Good, s. 15]

Denne «tradisjonen» er mest synlig i Lukács' og Adornos tekster om sjangeren. Good refererer til førstnevntes «Über Wesen und Form des Essays» (1910) og sistnevntes «Der Essay als Form» (1958) som kjernetekstene i tysk essayteori sammen med Max Benses «Über den Essay und seine Prosa» (1947)². De tre teoretikerne er åpne om å undersøke essayet som kunst og vitenskap – eller noe midt imellom³.

I Adornos artikkel heter det at essayet er den kritiske formen *par excellence* (Adorno, 1992, s. 36). Ideen om at den kritiske anskuelsen best fanges av essayets form, kan spores tilbake til Lukács, som også Adorno refererer til. Claire de Obaldia hevder at Adorno må forstås i sammenheng med Lukács: «Adorno's essay is a sort of extension of Lukács's» (Obaldia, 1995, s. 100). De to tekstene skrives i en tid hvor essayet tas inn i skolen, academia, aviser og tidsskrifter. Derfor hersket det ifølge Melberg en oppfatning om at sjangeren sto i fare for å bli utvannet av alle de glade amatørerne som forsøkte seg på den krevende sjangeren.

² Bense er blant dem Haas refererer til i det berømte kapitlet om essayets særmerker og topoi, men utover dette er ikke hans innflytelse på det norske feltet åpenbar. Tilgangen til brukbare oversettelser er begrenset, og derfor vil ikke Benses tekst benyttes ytterligere i denne oppgaven.

³ Ettersom teksten ikke foreligger på norsk, vil jeg her referere til Lukács i engelsk oversettelse ved Anna Bostock. Adornos toneangivende essay er blitt oversatt av både Arild Linneberg og Kjell Eyvind Johansen. Jeg vil her bruke sistnevntes oversettelse, som er hentet fra *Essays i utvalg* (1992).

Det måtte til en ytterligere spesifisering av hva som var god og dårlig essayistikk, og hva dette skillet bestod i (Melberg, 2013, s. 16–17).

Den tyske estetikken satte tenkningen om kunsten på dagsorden. Begrepet om de to erkjennelseskraftene *innbilningskraft* og *forstand*, som Immanuel Kant utarbeidet, førte til at forholdet mellom kunnskap og kunst ble et grunnspørsmål i tysk estetisk teori. Etersom de to erkjennelseskraftene kombineres i et samspill mellom teori og praksis i enhver estetisk domfellelse, krever kunstfilosofien en teoretisering av nevnte forhold. Diskusjonen av essayets kunstferdighet skriver seg således direkte inn i et av grunnproblemene i tysk filosofi, ifølge Good (Good, s. 15–16).

Lukács forsøker i teksten, som på engelsk har fått tittelen «On the Nature and Form of the Essay», å finne ut av hva essayet er – om det er kunst eller vitenskap. Han diskuterer også hva som gjør essays gode, og nevner dialogene til Platon, Montaignes essays og dagbøkene til Kierkegaard som noen eksempler på betydelige essays. Det som gjør dem store, er at de tar turen utenom kunsten for å granske livet: «... the questions are addressed directly to life itself: they do not need the mediation of literature or art» (Lukács, 2010, s. 18). Vanligvis tar essayistikk for seg kunsten fordi den makter å fortelle noe om selve tilværelsen, men essayisten gjør dette ved å se det ideale i tingen. Som Melberg skriver i presentasjonen av Lukács: «Istedenfor å ta for seg et dikt, behandler han selve diktningen, diktningens form og det 'allerede formede'» (Melberg, 2013, s. 18). Men om essayet er kunst? Når han til slutt må svare på det innledende spørsmålet, finner Lukács en dialektisk utvei, nemlig at veien til perfektjonen av essayets form er åpen, men målet ikke ennå nådd. Essayet har likevel noe av kunstens temperament: «[I]t faces life with the same gesture as the work of art, but only the gesture, the sovereignty of its attitude is the same; otherwise there is no correspondence between them» (Lukács, 2010, s. 34).

I innledningen til «Essayet som form», som teksten heter på norsk, tar Adorno opp Lukács' resonnement om at essayet ikke kan skape innsikt ut av intet (Adorno, 1992, s. 21). Essayet fungerer altså alltid som hypertekst⁴ ifølge Adorno; alltid må det som skal gestaltes, være allerede gestaltet ute i verden (Adorno, 1992, s. 35). Dette ligner Lukács påstand:

... I pointed out that the essay always speaks of something that has already been given form, or at least something that has already been there at some time in the past; hence it is part of the nature of the essay that it does not create new things from an empty

⁴ Jeg bruker i oppgaven begrepene hyper- og hypotekst når jeg omtaler intertekstualitet. Disse begrepene stammer fra den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette, som i boka *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982) klarer opp om intertekstualitet og dens variasjoner. Hypotekst betegner en foreliggende tekst som blir referert til i en hypertekst.

nothingness but only orders those which were once alive. And because it orders them anew and does not form something new out of formlessness, it is bound to them and must always speak “the truth” about them, must find expression for their essential nature. [Lukacs, 2010, s. 26]

Adorno understreker videre at essayet må gjøre opprør mot den positivistiske oppfatningen om at studiens form må være ulik studieobjektet (Adorno, 1992, s. 23).

Adorno forklarer essayet ved hjelp av diverse metaforer. Essayet er ifølge ham musikalsk fordi det ikke følger noen konseptuell logikk, men en som er transitorisk: «[Essayet] samordner elementene i stedet for å underordne dem; og det er først innbegrepet av dets gehalt, ikke fremstillingens karakter som kan måles med de logiske kriterier» (Adorno, 1992, s. 40). Han sammenlikner essayets form med veven, hvor tråder krysser hverandre og til sammen danner en tekstil. Dette motsetter seg vitenskapens modus, hvor erfaringens korte hyssingstumper heller skjøtes sammen til en rød tråd. Det kritiske potensialet ligger for Adorno i essayets mulighet til å frigjøre seg fra reglene.

Good behandler aldri Gerhard Haas eller Bruno Berger, som utgir hver sin essay-bok i henholdsvis 1969 og 1966. Disse to, som tar for seg de innsiktene særlig Adorno skrev fram, er dem som har satt tydeligst spor i det norske feltet. Særlig Haas' kapittel om essayets særmerker og topoi, som er hentet fra *Essay* (1969), leses fortsatt på innføringskurs rundt om i landet. Ottar Grepstads norske oversettelse, som var å finne i antologien *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon* (1982), har introdusert Haas' tolv punkter for norske litteraturstudenter gjennom en årrekke.

Haas' framstillingsform er dørgende skjematisk sammenliknet med Lukács' og Adornos esoteriske tekster, men den har samtidig fordelen av å være tilgjengelig skrevet og anvendelig for den jevne essayentusiast. Haas' punkter er:

- 1) Essayet er assosiativt oppbygd med rom for digresjoner, heretter kalt vandrerstopos.
- 2) Essayet er dialogisk
- 3) Essayet er prosessuelt
- 4) Essayet har en åpen form
- 5) Essayet gir uttrykk for et dialektisk syn på verden
- 6) Essayet er subjektivt
- 7) Essayet er eksperimentelt
- 8) Essayet er systemfiendtlig
- 9) Essayet er modent og skeptisk
- 10) Essayet fremmer frihet
- 11) Essayet er kritisk
- 12) Essayet foredler den kunnskapen som er gitt det

Den punktvisе beskrivelsen til Haas skjuler imidlertid utilgjengelige overlapp særmerkene imellom. Dette innrømmes tidvis: «Mognad, skepsis og prosessualitet er såleis berre ulike sider av same sak» (Haas, 1982, s. 236). Min oppfatning er at Haas stadig understreker hvordan essayet skiller seg fra andre vitenskapelige undersøkelser. Spaserturen og dialogen som topoi er metaforiske forklaringer på de etterfølgende særmerkene. De innehar en dynamikk eller bevegelighet, en evne til å sprengе rammer. Essayet viker unna den vitenskapelige mønstringen av logiske, eller nærmere sagt formelle resonnementer. I stedet skildrer Haas en tekstlig organiseringsform som ligner tankens tendens mot å assosiere fritt – lovløst og kreativt. Noe aforistisk kan man si at essayet er en innplotting av tankens frie spill.

Georg Johannesen er blitt stående som en ruvende figur i behandlingen av essayet i norsk academia. Ikke bare var bergenseren dikterhøvding – han var høvding over essayet òg. Johannesens posisjon som mentor for dem som i dag sitter, eller for 17 år siden satt, på definisjonsmakta, er utførlig studert i Hege Langballe Andersens allerede nevnte hovedfagsoppgave. Her intervjuer hun fagpersoner ved ulike institusjoner og bedrifter, både akademiske og kulturelle, om hva de mener et essay er, og hvor de har fått dette synet fra. Hun legger vekt på at informantene skal være «informasjonsrike og ha definisjonsmakt innenfor det essayistiske felt» (Langballe Andersen, 2002, s. 52). Langballe Andersen skriver at det oppfattes som attraktivt å ha gått på Johannesens essaykurs⁵, og at Johannesen er blitt et referansepunkt for mange av de intervjuede fagpersonene (Langballe Andersen, 2002, s. 157).

Jeg vil her se nærmere på to av Johannesens tekster som tar for seg essayet. Den første, «Holberg og essayet», ble skrevet i anledning en antologi av Ludvig Holbergs essays, redigert av Kjell Heggelund og utgitt i 1977, mens den andre, «Essayet i dagens Norge», fungerer som et slags forord før forordet i *Essayet i Norge*, laget av Johannesens studenter med flere. Dette forordet rammer inn resten av boka og forfatternes lesninger av norske essayister.

I «Holberg og essayet» presenterer Johannesen essayets historie, som ifølge ham begynner hos Montaigne og Bacon. De to er fedre til hver sin skole av sjangeren – henholdsvis det informale- og formale essayet. Forskjellen dem imellom kan ifølge Johannesen forklares som forskjellen mellom «det subjektivt personlige og det objektivt saklige essayet» (Johannesen, 1977, s. 113). I sin antologi påpeker riktignok Melberg i innledningen om Bacon at dette skillet ikke er like skarpt som mange skal ha det til.

⁵ Innholdet i dette kurset har jeg dessverre ikke fått tilgang til.

Johannesen legger ikke skjul på at han nærmer seg essayet fra en retorisk vitenskapelig tradisjon: «Essayet er en renessanseform, bygd på en nesten tusenårig retorisk tradisjon for genrebevisst stilisering av enhver tekst eller tale ved faste topoi, troper, figurer m.v.» (Johannesen, 1977, s. 112). Han legger i Holberg-teksten fram et syn på sjanger som minner om samtidige retorikere og semiotikere, som for eksempel Carolyn Miller eller Umberto Eco. Han understreker leserens rolle når «essayets indre form og ytre grenser» skal bestemmes, og han konstaterer essayets virkemål som enten overtalende eller overbevisende (Johannesen, 1977, s. 113). I kapittelet «‘Hovednerven i vort Talent er Indignation’» i *Essayet i Norge* knytter den allerede nevnte Johannesen-eleven Ottar Grepstad det overtalende essayet til det klassisk-retoriske begrepet *docere* (utgreiing) og tendensen i etterkrigstidens norske sakprosa som han kaller «polemikk». Det overbevisende essayet knytter han respektivt til *movere* (appell) og «tenking/kritikk». Den tredje kategorien, «veltalende essays», skildrer Grepstad som tankeløse, og han knytter dem til det klassisk-retoriske *delectare* (hygge) (Grepstad, 1982, s. 142).

Johannesen legger vekt på at Montaigne, liksom Holberg, hadde antikke forbilder når de skrev sine tekster, og disse er retorisk anlagt. Dette antikke forelegget minner også Jon Haarberg oss om i en artikkel fra 1987 kalt «Essayet: Holberg, Montaigne og ‘de gamle’». Haarberg, som i intervjuet til Langballe Andersens hovedfagsoppgave avslører i større grad å være preget av Kjell Heggelunds undervisning om sjangeren⁶, refererer likevel til «Holberg og essayet» og flere av de samme Holberg-biografene og essayteoretikerne som Johannesen. I motsetning til bergenseren fokuserer han på å presentere de forannevnte foreleggene som inspirerte renessanse- og opplysningsessayistikken: den antikke brevtradisjonen som enten var mottaker-, avsender- eller innholdsorientert (Haarberg, 1987, s. 78–79). Holberg var ifølge dem begge «klassisist, ikke dikter» (Johannesen, 1977, s. 120), og begge vektlegger essaysjangerens bevissthet om sin klassiske og humanistiske arv.

Det er likevel tydelig at det innenfor norsk essayforståelse blir lagt aller mest vekt på essayisten. Haarberg siterer Johannesen indirekte og skriver at «essayisten selv, tekstens avsendersubjekt, er essayets viktigste formelement» (Haarberg, 1987, s. 75). Dette virker å være kjernen i Johannesens syn på essayet, og det er helt klart i tråd med Adorno, som bygger sin estetiske teori på å verdsette subjektets erfaring og bedømmelse. «Holberg og essayet» er en god innføring i Johannesens syn på essayet, og man behøver ikke saumfare annet enn fotnotene for å erkjenne at han står på tyske skuldre i dette.

⁶ Heller ikke dette kurset har jeg mulighet til å utdype om.

I «Essayet i dagens Norge», som innleder antologien *Essayet i Norge*, er ambisjonen en annen. Lest i bokas kontekst forstår man at innledningen er plassert slik for å begrunne bokas livsrett. Johannesen angriper landets litteratur- og samfunnsvitere for ikke å ha produsert et slikt verk tidligere, et verk som tar for seg essayets historie og teori. Han berømmer sine studenter, som «på egen hånd con amore har debutert kollektivt med en norsk essayhistorie» (Johannesen, 1982, s. 7). Essayets historie er nemlig historien om norsk «borgerlig offentlighet». Jürgen Habermas, begrepets far, er nevnt i både Johannesens og Haarbergs Holberg-tekster, for også Haarberg påpeker hvordan essayet henger sammen med offentlighetens framvekst. Johannesens syn på essayet har et annet sentralt moment: Det er retorikk i praksis. Retorikken er det viktigste forskningsobjektet hvis man vil forstå politikk og samfunn, i alle fall hvis man skal tro Johannesen. Derfor kan studiet av essayet gi innsikt i samfunnet overhodet.

Langballe Andersens studie av essaybegrepets bruk i norsk litterær offentlighet hadde ikke fra start av motiv om kritisk å ta for seg Johannesens essaysyn, men ettersom han åpenbarte seg som den mest virkningsfulle enkeltpersonen på feltet, dedikerer hun mye plass til å diskutere fordeler og ulemper ved Johannesens syn. Blant poengene hun tar opp, er hvor normativ hans forståelse av essayet synes å være. Hun motsetter seg Bruno Bergers begrep «pseudoessays», som Johannesen beskriver i følgende ordvending:

Den informale pseudoessayisten skriver godt, men kan ikke nok. Den formale pseudoessayisten kan nok, men vet ikke hvorfor han skriver. Pseudoessay er a) velskrevne tekster av uinteressante personer, eller b) datarike tekster om uinteressante fenomener. [Johannesen, 1977, s. 118]

De «veltalende essayene» som Grepstad skildret i det ovennevnte kapittelet, faller inn under denne betegnelsen. Johannesen opererer på samme måte som Lukács og Adorno: «Slikt forfatterskap kritiserer ikke de abstrakte grunnbegreper, begrepsløse data, avsløpne klisjeer, men forutsetter dem implisitt og desto mer innforstått. (...) Den slags essays forveksler seg selv med føljetongen, som også formens fiender forveksler den med» (Adorno, 1992, s. 24). Dårlige essayister skriver ikke sanne essays; de skriver pseudo-essays. Berger er således en mellommann i dette tankegodset. På dette punktet skiller Johannesen seg fra sine samtidige retorikere. Nyretorikken, som virket omtrent samtidig, gikk heller til den faktiske diskursen for å tegne sjangergrenser. Langballe Andersen, som baserer sin sjangerforståelse på de parallelle nyretorikerne John Swales og Carolyn Miller, har et retorisk sjangersyn som ikke tolererer utsagn av så normativ art som Johannesens:

Gjennom min undersøkelse har jeg vist at informantene legger til dels svært ulike betydninger i de essayteoretiske tankene og begrepene. Dette, sammenholdt med Georg Johannesens tilnærmet enerådende posisjon innenfor norsk essayteori, gjør det etter min mening vanskelig å se verdien av å operere med normative karakteristikk og kategorier innenfor essayistikk. [Langballe Andersen, 2002, s. 158–159]

Hennes syn på sjanger innebærer å ta hensyn til de tekstene som til enhver tid oppfattes som essays i den norske litteraturdiskursen, og dette resulterer logisk nok i et pragmatisk syn på essaysjangeren som ikke rommer konseptet pseudoessayistikk.

Langballe Andersens informanter avslører at Georg Johannesen fortsatt må regnes som en avgjørende «modellmakt» hva gjelder essayet i Norge (Langballe Andersen, 2002, s. 158). Begrepet modellmakt henter hun fra Willy Martinussen, og det kan tenkes som en parallell til Pierre Bourdieus begrep kapital, som omhandler det samme fenomenet. Johannesen er en som sitter på mer relevant informasjon og kunnskap om essayet enn øvrige aktører. Langballe Andersen presiserer at flere av hennes informanter modererer sine utsagn når de blir konfrontert med de normative kravene Johannesens syn innebærer. Det er åpenbart ikke enighet om hva som framskynder den nevnte pseudo-tilføyelsen, og intervjuene avslører at Johannesens etterfølgere slett ikke kan enes om hva som konstituerer essayets essens. Hva Langballe Andersen mener, kan leses i den avsluttende refleksjonsdelen:

I motsetning til for eksempel Georg Johannesen mener jeg ikke at de mindre prototypiske tekstene, som ikke dekkes av de beskrevne essayegenskapene, faller utenfor sjangeren. Med en slik forståelse av essaybegrepet er det hensiktsmessig å operere med kontekstavhengige definisjoner. Jeg hevder altså at det ikke finnes en essayistisk essens som eksisterer uavhengig av tid og sted. [Langballe Andersen, 2002, s. 157]

Langballe Andersen hevder altså at det ikke finnes noen essayistisk essens. Denne «essensen» leser jeg som innholdet i sjangeren, sjangerens innhold i idéverdenen. Om dette stemmer, argumenterer Langballe Andersen for at det ikke eksisterer noe sant essayistisk, ingen reelle kjennetegn på sjangeren. Dette er jeg uenig i, og i den neste delen vil jeg forsøke å finne en mellomposisjon mellom troen på idealessayet og avfeiringen av essayet som normativ sjanger.

2.2.2 The essay(istic mode)

Å avfeie troen på sanne essayistiske kjennetegn virker ikke for meg som den eneste eller beste veien å gå. Selv om øvelser innenfor sjangeren i norsk litterær offentlighet spriker, og forståelsen av sjangeren åpenbart spriker blant de relevante fagfolkene, betyr ikke det at det ikke finnes noe sant essayistisk. Langballe Andersen foreslår at vi må kaste fra oss de

normative kravene til sjangeren og heller stole på aktørens egne sjangerbenevning. Jeg er enig i at sentrale modellmakter som egenhendig kan nedvurdere tekster som pseudoessayistikk, altså som falske, ikke er en hensiktsmessig fordeling av makt innenfor feltet. Men jeg er heller ikke enig i å relativisere en sjanger det er blitt produsert såpass mye teori om og for. For å løse de synlige problemene i begge leirene foreslår jeg å operere på et annet tekstnivå. Jeg foreslår å operere med en essayistisk modus, en tanke jeg er blitt eksponert for via Claire de Obalidas avhandling *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*.

Mitt første møte med Claire de Obalidas tanker om essayet var i Espen Stuelands artikkel «Essayets leserkontrakt» i antologien *Kunnskapens språk* (2012) ved Anders Johansen. I denne artikkelen diskuterer Stueland sitt eget arbeid med doktoravhandlingen *Gjennom kjøttet. Disseksjonen i kroppens kulturhistorie* (2011) i lys av essaysjangeren. Avhandlingen innebar for ham å finne en ny form. Han skriver: «Det var ikke lenger litterarisering jeg var ute etter, men en form som var forpliktende overfor de historiske aktørens kunnskap, og en form som henvendte seg bredere enn til dem som leser litterær essayistikk» (Stueland, 2012, s. 69). Stueland diskuterer videre essayets problemer. Hans kjepphest er at essayet tillater brudd på virkelighetskontrakten, at essayister er agenter i fiksjonens tjeneste heller enn i faksjonens:

Hvis teksten under dekke av å være et essay blir for spekulativ og vidløftig, opphører den tette kontakten mellom materialet og framstillingen som jeg var ute etter. Hvis teksten i litt for store partier av gangen mister kontakten med materialet, og hvis den i partier stikker av fra det man kan si med noenlunde sikkerhet basert på ulike kilder, risikerer den å bli skjønnlitterær. Man skal altså sørge for å konfiskere de skjønnlitterære trickene man har lært seg. [Stueland, 2012, s. 71]

Videre legger han til grunn et syn på litteraritet som skapt av redskaper som fremmedart og flerstemmighet. Han viser til formalistene Roman Jakobson og Jurij Lotman, som mener at poesi (som språkfunksjon) oppstår «når språket gir slipp på den henvisende funksjonen, når metaforene organiserer tankesprang og assosiasjoner slik at leserens forventninger forvirres» (Stueland, 2012, s. 71). Dette valget er tilforlatelig ettersom deres definisjon har vist seg å være både anvendelig og slitesterk. Stueland legger til at disse virkemidlene ikke nødvendigvis er kvalitetstegn i sakprosaen.

Tittelen «Essayets leserkontrakt» viser til at essayet eksisterer under særdeles komfortable vilkår:

Tradisjonelt forbeholder essayisten seg en rett til å kunne fabulere, til å tvile og fiksjonalisere, til å framstille stoffet slik han eller hun ønsker, uten at ytre krav skal være til hinder. Man kan betrakte dikterisk frihet som et slags nedarvet, aristokratisk privilegium. Altfor lenge har essayisten fått dyrke sine privilegier uimotsagt. Leseren har vært pent nødt til å godta fabuleringsevnen som utfolder seg, og at teksten byr på assosiative innfall heller enn å følge opp spørsmålene forfatteren forega at essayet skulle bli et svar på. Slik kan det ikke fortsette. Alt i leserkontrakten må reforhandles. [Stueland, 2012, s. 82–83]

Hvis vi skal ta opp tråden fra Lukács igjen, hinner Stueland om at essayet har beveget seg for langt inn på kunstens territorium. Vitenskapens dyder er blitt ofret på antipositivismens alter.

Avslutningsvis siterer han Claire de Obaldia, som støtter påstanden om essayets flertydighet:

The very word ‘essay’ disorientates the reader’s horizon of expectations, for if it is associated with the authority and authenticity of someone who speaks in his or her own name, it also disclaims all responsibility with regard to what is after all only ‘tried out’ and which is therefore closer, in a sense, to the ‘as if’ of fiction. [Obaldia, 1995, s. 2–3]

Stueland velger å kutte sitatet der, men den neste setningen i Obaldias avhandlingen er vel så interessant: «As with the idea that each essay is the only one of its kind, favouring the etymological definition, quickly raises the question of whether the essay can be regarded as a genre at all, or whether it might not represent the very denial of genre» (Obaldia, 1995, s. 3). Problemet med de tyske teoretikernes versjon av essayet er at det motsier seg alle forsøk på klassifisering. Dette kan eksemplifiseres ved det mest paradoksale ved denne essaydefinisjonen, nemlig at «eksperimentering» skal få stå som et konstituerende sjangerkjennetegn, slik det gjør hos Haas. «The very denial of genre» oppsummerer essayets motstand mot å bli klassifisert. Hvis essayets vesen fordrer egenart, hvilke muligheter har vi til å anlegge likhetstrekk?

I Melbergs innledende presentasjon av aktuell essayteori beskrives Obaldia som en «stimulerende teoretiker» (Melberg, 2013, s. 17). Melberg legger vekt på Obaldias begrep «ånd» og regner det som tilsvarende modus, men «ånd» framstår for meg som mer en videreutviklet utgave av modus i takt med Obaldias resonnement. Dette er imidlertid en tilgivelig forenkling ettersom denne begrepsutviklingen slett ikke danner noen forgrunn i verket hennes. Valget av ordet ånd har for Obaldia lite å gjøre med det franske *l’esprit* som ofte betoner den essayistiske vitaliteten mange skribenter besitter. Hun antyder en sammenheng mellom essayet og ontologien ved å alludere til den tyske filosofen Georg

Wilhelm Friedrich Hegels begrep *Weltgeist*, altså verdensånd. Med henvisning til den tysk-amerikanske filosofen Walter Kaufmanns tolkning av Hegels begrep skriver hun:

In it history can be conceived as an 'odyssey' where, 'in search for a homeland where it can dwell in peace, the human spirit is shipwrecked again and again', or as an inland adventure in the more habitual conception of history as 'the story of a wayfaring consciousness called Spirit, travelling from what Hegel calls its 'natural' state, along a road which, though it passes through all sorts of deceptions and disappointments, leads ultimately to 'absolute knowledge''. [Obaldia, 1995, s. 43]

I *Åndens fenomenologi*, som skildres som en slags dannelsesroman for verdensånden, finner Obaldia belegg for at kunst og filosofi er kunnskapens to modi, og at essayet mobiliserer dem begge i en spenningsfylt blanding. «The essayistic spirit» er således en av verdensåndens avatarer. Essayets filosoferende kunstighet kan gi innsikt i hvordan verden erfares.

I innledningen til boka *Essayism* (1992) ser Thomas Harrison, i likhet med Obaldia, essayet i relasjon til hvordan erfaring i egentligheten ter seg: «Essayism, a paradigm for both thinking and acting, is a response to an ontology in which experience appears already to transpire in the manner of an essay» (Harrison, 1992, s. 4). Videre knytter han denne ontologien nærmere Arthur Schopenhauer, som kan ses som et filosofisk motstykke til Hegel. De to tolket drivkraften bak verden på hver sin måte, Schopenhauer mer som «vilje» enn «ånd». I Harrisons versjon er det Schopenhauers vilje som best fanger essayets vesen: «[W]ill meant ceaseless striving, holding its subjects captive to an insuperably essayistic condition, tempted and attempting in endless process» (Harrison, 1992, s. 5). At essayets peripatetiske tilnærming til virkeligheten ikke helt følger Hegels formaninger, understreker også Obaldia: «Because the unfolding of the story is purely paratextual, 'Tlön' mimes more radically than our essayistic novels the endless supersession of aspects corresponding to the 'wrong excess of history' or 'bad infinite' warned against by Hegel» (Obaldia, 1995, s. 269). «Tlön» viser her til Jorge Luis Borges' fantasiverden fra novellen «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940).

I sluttkapittelet i *The Essayistic Spirit*, som har fått betegnelsen «postscript», tar Obaldia nemlig for seg Jorge Luis Borges' bruk av den essayistiske modus. Her analyserer hun Borges' novelle, en metafiksjonell førstepersonsfortelling om landet Tlön, hvis innbyggere snakker et substantivløst språk og følger George Berkeleys ekstreme empirisme. Fortellingen illustrerer ifølge Obaldia den fremste realiseringen av «det essayistiske potensialet» (Obaldia, 1995, s. 58). Det er dette kapittelet som også døpes som et ekko av avhandlingstittelen: «Borges, or the Essayistic Spirit». Ånden er således den fullverdige formen til den essayistiske modus, et potensial Borges realiserer. Forutsetningen for denne

påstanden er det lange åpningskapittelet «Literature *in potentia*», hvor Obaldia framsetter det essayistiske som en tilnærming av litteraturens essens.

Ånd må derfor forstås som en videreutvikling av modus. Innholdet i modus-elementet i Obaldias sjangerapparat hentes riktignok hos Alastair Fowler, som konstruerer en motsetning mellom *kind* og *mode*. Hun siterer Fowler: «[Modes] are said to select ‘only the corresponding kind’s features’ – which may amount to nothing more than ‘tinges of generic colour’ – a selection ‘from which the overall external structure is absent’» (Obaldia, 1995, s. 22). Modalitet er innenfor Obaldias lånte sjangerforståelse, som fungerer som matrise for det mer spesifikke synet på essayet, en bakenforliggende essens. Dette synes ikke begrepet «form», som anvendes hyppig av både Adorno og Johannesen, å plukke opp. Obaldia hevder at grensesettingen mellom de partikulære eksemplene og *det universelle* eksempelet på sjangeren er mer akutt for essayet enn for andre sjangre. Ifølge henne innrømmer essayteoretikere dette ved aldri å referere til essayet uten noe form for adjektiv foran (CdO, s. 23). Obaldia mener at essay-tekster, det vil si tekster som blir kalt essays, kun nærmer seg det essayistiske og ikke må ses som fullverdige manifestasjoner av modusen. Melberg tolker Obaldias noe utilgjengelige resonnement som at essay er et slags litterært råmateriale, en «skisse til den fiksjonaliserte verden som er ‘ordentlig’ litteratur» (Melberg, 2013, s. 25).

Jeg tolker Obaldias åpningskapittel dithen at essayet ikke fullt kan forstås som et fjerde alternativ til de tre aristoteliske sjangrene, liksom Carl Klaus eller Klaus Weissenberger gjør (Obaldia, 1995, s. 5). Essayet anvender alle de aristoteliske protosjangrene. Det poetiske manifesterer seg gjennom den essayistiske monologen, det dramatiske via dialogen med ting og tekster, og det episke gjennom korte fortellinger, de slentrende anekdotene. Essayet er mangfoldig, og Obaldia påpeker at moderne essaydefinisjoner gjenspeiler «the ‘bagginess’ of the novel», som likevel ikke har stått i veien for romanens inntog som den mest innflytelsesrike litterære formen (Obaldia, 1995, s. 4). Tone Selboe skriver, med utgangspunkt i Cecilie Enger og Dag Solstad, som i 2013 utga hver sin virkelighetsnære roman, om dette trekket ved romanen, at romanen kan romme mangt:

Enger er (i likhet med Solstad) romanforfatter, ergo skriver hun romaner – også når hun skriver en faktahistorie. Det er det verken noe uvanlig eller galt med, men det aktualiserer hvor porøse og glidende skillene mellom prosaformene er, hvor vanskelig, for ikke å si umulig det er å trekke absolutte skiller, og hvordan virkeligheten uvegerlig blander seg inn – også når merkelappen heter roman. [Selboe, 2015, s. 122]

Man kan påpeke at essayet i likhet med romanen er imperialistisk og parasittisk: imperialistisk fordi produktive aktører innenfor vårt litterære kretsløp stadig utgir artikler, kåserier, epistler,

eller andre familielike sjangre under betegnelsen essays, og parasittisk fordi essayet livnærer seg på modi som i utgangspunktet er knyttet til andre protosjangre.

Obaldia synes å regne den essayistiske modus som en litterær, eller bredere tekstuell, strategi som gjennomsyrrer mye av litteraturen. Valget av ordet «strategi» kan i denne sammenhengen virke anklagende overfor forfatterne bak litteraturen. Tanken er at den essayistiske modus bevisst eller ubevisst eksisterer i litterære tekster. Når Obaldia påpeker at denne litterære egenskapen ikke må sammenblandes med de faktiske tekstene, er det fordi tekstene representerer en uren forvrenging av modusen. Spørsmålet omhandler egentlig konturene av dens innhold, og studiet av essays vil ikke være tilstrekkelig for å besvare dette.

I lys av den mer innholdsorienterte teorien om essaybegrepet som var å finne i forrige delkapittel, tror jeg at svaret finnes et sted i den tyske teoritradisjonen. Selv om Haas' tolv punkter ikke kan sies å være uttømmende eller tydelig avgrensede, synes jeg flere av punktene er brukbare, ikke som avkrysningspunkter i en litterær sjekkliste, men som en antydning av essayets omriss. Slik jeg ser det, peker brorparten av punktene i samme retning – at essayet er utstyrt uten retningssans, eller i alle fall at det simulerer denne «defekten». Videre må essayistens vitale rolle igjen understrekes; med stolthet bærer essayet fortellerens subjektivitet foran alles åsyn. Jeg skrev at essayet kan kalles innplotting av tanken, det Haas formulerer som: «[E]i framstilling av tankegangen hos *ein* personlegdom» (Haas, 1982, s. 231). Innplotting bruker jeg her som en oversettelse av det engelske begrepet *emplotment*, Paul Ricœurs ord for det å reprodusere historiske hendelser som fortelling. Det vil si at teksten dokumenterer essayistens kognisjon i skriveøyeblikket. Denne dokumentasjonen er følgelig underlagt teksttekniske skrupler med intensjon om å litterarisere materiale. Melberg omtalte Obaldias essayessens som et litterært råmateriale. Kanskje er dette råmaterialet ensbetydende med tankens form og innhold. I første omgang foredles tanken via tekstliggjøringsprosessen, og i andre omgang foredles det essayistiske materialet til en valgt litterær form.

2.2.3 Essayet og faksjonen

Uansett hva vi tillegger essayet, impliserer dreiningen mot modus heller enn sjanger at essaybegrepets innhold kan kontaminere, eller legere med, alle former for skriftlige uttrykk. I litteraturen vil det bety å se på dikt, noveller, artikler, eller romaner som essayistiske. Å se på romanen slik, har tyskerne lang tradisjon for å gjøre, og senere forskere har lært av dem. Med et essayinnstilt søkelys ser tidligere nevnte Harrison på Joseph Conrad, Robert Musil og Luigi Pirandello, mens Obaldia ser på Roland Barthes, nevnte Musil, Hermann Broch og Jorge Luis Borges. Haas bedriver tidlig denne aktiviteten i det sjuende kapittelet av *Essay*, «Essay und

Roman». Her hintes det i tillegg om noen av Obaldias senere innsikter når han siterer Anatole France om at essayet en dag vil absorbere all litteratur (Haas, 1969, s. 76). Blant moderne norske romaner er *Min kamp*-bøkene til Karl Ove Knausgård åpenbare kandidater for liknende analyser, særlig bindene én og seks. Dag Solstads romaner bør også nevnes som mulige studieobjekter. I vårt tilfelle skal vi imidlertid undersøke den essayistiske modusen i vår tids litterære sakprosa. Litterær sakprosa kalles ofte *faksjon*, et konstruert begrep for å markere både likheten og forskjellen fra det motsatte: *fiksjon*.

Stueland skriver at han under arbeidet med avhandlingen ikke var ute etter litterarisering, og senere presiserer han som sagt begrepsvalget med henvisning til russisk formalisme. Litteratur er fremmedartet og flerbunnet, ifølge Stueland, og selv om han ikke teller disse som gode kvaliteter for sakprosaen, må det ikke stikkes under noen stol at disse to egenskapene, særlig sistnevnte, kan fungere som gjeldende kvalitetskjennetegn også i den litterære sakprosaen.

Jo Bech-Karlsen er en av dem som har studert trendene i litterær sakprosa siden midten av 2000-tallet. I innledningskapittelet til boka *Fra allvitende til flerstemmig. Norsk dokumentarlitteratur i et historisk og sammenliknende perspektiv* (2016) begrunner han først studiens aktualitet i forbindelse med tildelingen av Nobels litteraturpris til Svetlana Aleksijevitsj. Den hviterussiske forfatteren skriver journalistiske bøker som viser nye perspektiver på sovjetisk krigsdeltakelse. Bech-Karlsen viser til nobelinstituttets begrunnelse og formuleringen: «for hennes mangestemmige verk» (Bech-Karlsen, 2016, s. 9), og litteraturkritikere som i kjølvannet av tildelingen understrekte den litterære kvaliteten i Aleksijevitsj' forfatterskap, særlig hovedverket, sakprosasyklusen *Utopiens stemmer* (1985–2013) (Bech-Karlsen, 2016, s. 9–11). Et av de verkene han ser nærmere på i boka *Den nye litterære bølgen* (2014), forløperen til *Fra allvitende til flerstemmig*, er nettopp Morten Strøksnes' *Tequiladagbøkene*. Dette tyder på at Bech-Karlsens betraktninger kan fortelle oss noe om den typen litterær sakprosa *Havboka* faller inn under. Hans liste over tendenser i den moderne sakprosaen kan i så fall hjelpe oss til å forstå hvordan *Havboka* kan uttrykke den essayistiske modus.

Foruten flerstemmighet, som forblir et slags prisme for Bech-Karlsens studie, kompilerer han nemlig en liste på ni tendenser for «den nye litterære bølgen» av norsk dokumentarlitteratur. Disse er, med mine forklaringer:

1. **Transparens**, en samlebetegnelse for innsyn og åpenhet. Dette realiseres ved å gi leseren innsikt i hvordan boka er blitt til og hvordan forfatteren har bearbeidet kildestoff til bokform.

2. Subjektivitet, bruk av jeg-fortelling og selvframstilling. Dette kan også regnes som en transparenstrategi ved at forfatteren innrømmer sin egne subjektive framstilling av fortellingen.
3. Refleksivitet, det Bech-Karlsen regner som et ønske om å reflektere dypere over hendelser og fenomener i den nye sakprosaen. Ifølge ham var tidligere sakprosa mer handlingsdrevet eller kåserende uten særlig refleksjon.
4. Dialog, en konsekvens av flerstemmigheten. Forfatteren går i dialog med leseren og kildene.
5. Skrivekunst, som Bech-Karlsen etter min mening ikke presiserer noe ytterligere. Han bruker ord som «språklig og formmessige finesser», «språklig særpreg» og «originalitet». Av beskrivelsen virker det som om Bech-Karlsen her omtaler syntagmenivået og ordvalg, mens jeg heller oppfatter litterariteten i den nye sakprosaen som formmessige nyvinninger.
6. Sakens betydning, som for Bech-Karlsen er todelt. Forfatteren forplikter seg ifølge ham til saken både ontologisk og litterært. Det ontologiske handler om et etisk ansvar overfor kilder og sannheten forøvrig, mens den litterære forpliktelsen fører med seg at eksterne skriftkilder absorberes i den aktuelle teksten på en organisk og elegant måte. Det blir ifølge Bech-Karlsen en kongruens mellom form og innhold fordi kildesitater i større grad enn før får en litterær funksjon, noe som bringer oss videre til neste punkt.
7. Intertekstualitet, en utvidelse av tekstuniverset ved å innlemme eksterne tekster og den øvrige verden utenom teksten.
8. Referanser, eksplisitt kildeangivning. Dette kan også kalles en transparenstrategi, men en lånt fra akademias tradisjonsrike krav om vitenskapelig stringens.
9. Virkelighetskontrakt, den sakprosaiske leserkontrakten. Virkelighetskontrakten sier at avsender og mottaker enes om at innholdet i teksten representerer virkeligheten og ikke fiksjonen. Bech-Karlsen hevder at virkelighetskontrakten i forrige århundre var nokså vag.

Særlig punktene om subjektivitet, dialog, refleksivitet og skrivekunst oppfatter jeg som eksempler på hvordan essayets dyder har påvirket vårt lands sakprosaforfattere, men samtidig er det enkelte tendenser som peker i en helt annen retning, for eksempel referanser og virkelighetskontrakt.

Subjektivitet, både som litterær- og transparenstrategi, er et erkeessayistisk trekk, et Adorno vektla, og som Haas inkluderer i punktet «Det tilnærmande, perspektive og subjektive». Her siterer Haas Oscar Wilde om essayet: «[Essayet er] i sanning ikkje anna enn ein rapport om eins eige indre [...] den einaste sjølvbiografiske forma som er verdig for eit danna menneske» (Haas, 1982, s. 235). Dette sitatet finner også Melberg bruk for som epigraf foran sine fire essays om essayet (Melberg, 2013, s. 431). Subjektivitet synes ikke å teoretiseres noe ytterligere hos Bech-Karlsen, men vi kan ane at bakgrunnen for ordvalget ikke er like betydningsfullt hos ham som hos tyskerne. I Adornos tilfelle er subjektivitet nærmest å regne som et veivalg hva gjelder synet på estetikk.

Hvorvidt flerstemmighet, som i Bech-Karlsens framstilling leses som nøkkelen til det hele, er en kvalitet som kan innlemmes i det essayistiske, blir nå et prekært spørsmål. For å forstå innholdet i begrepet må vi tilbake til den russiske semiotikeren Mikhail Bakhtin. I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929) skriver Bakhtin at den polyfone romanen var Dostojevskijs oppfinnelse. Innholdet i dette polyfoni-begrepet er «a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses» (Bakhtin, 1984, s. 6). Flerstemmigheten er ikke språklig betinget, men betegner en sameksistens av motstridende stemmer. Bech-Karlsen mener, som tittelen på boka hintet om, at flerstemmighet står i kontrast til allvitenhet, som han anser som normen i 1900-tallets sakprosabøker. Denne allvitenheten viste seg ved at bøkene framstilte sitt innhold som ubetinget sant.

Et noe oversett aspekt ved Bakhtins flerstemmighetsbegrep er at russeren selv delte det inn i to typer: homo- og polyfoni. Førstnevnte preges av en dominerende hovedstemme, akkompagnert av stemmer som følger rytmen til den førende melodistemmen, mens polyfoni kjennetegnes ved at de ulike enkeltstemmene er uavhengige av hverandre. Den flerstemmigheten essayet eventuelt gjør bruk av, kan med andre ord ikke regnes som fullverdig polyfon, ettersom forfattersubjektet, essayisten selv, må avgi den dominerende stemmen. Det er fortellerens stemme som dominerer – det er rett og slett det primære kjennetegnet på essayet. Men homofoni kan vi si at essayet oppnår. Det er nemlig en annen essayistisk dyd å være dialogisk, også et velkjent begrep fra Bakhtins ordforråd, men ikke et som må forstås i nøyaktig samme betydning som Haas' dialog-særmerke.

Bakhtins dialogisme innebærer at ytringer, som ifølge ham selv er språkets minste meningsbærende enhet, er i evig dialog med andre ytringer. Som han skriver i *Spørsmålet om talegenrane*: «Alle ytringar er ledd i ei svært komplekst organisert ytringskjede.» (Bakhtin, 2005, s. 11). En ytring er unik i tid og rom, men den inngår i en uendelig kjede av ytringer, summen av all menneskelig diskurs. Ytringene i kjeden står altså i dialog med hverandre, og det er denne dialogen som har gitt navn til teorien. Dialogen ytringene imellom får konsekvenser for meningsinnholdet i enhver ytring ettersom ord og uttrykk nødvendigvis endres over tid. At hver ytring er unik, medfører at nye muligheter skapes ved hvert tilfelle, og således må ord og uttrykk passe inn i stadig nye kontekster. Han oppsummerer det hele i Dostojevskij-boken:

Dialogical relationships are reducible neither to logical relationships nor to relationships oriented semantically toward their referential object, relationships in and of themselves devoid of any dialogic element. They must clothe themselves in discourse, become utterances, become the positions of various subjects expressed in

discourse, in order that dialogic relationships might arise among them. [Bakhtin, 1984, s. 183]

Dialogiske forhold må ikke seg diskursen, for det er her dialogen rent konkret viser seg.

Semiotikeren Julia Kristeva er en av eksponentene for denne dialogismen, og i artikkelen «Word, Dialogue, and Novel» (1980) bygger hun videre på Bakhtins teorier. At ordenes meningsforhold ikke er evig bestemt, forklarer hun ved å introdusere en tredimensjonal metafor. Denne metaforen forsøker å forklare hvordan ytringer, som i Kristevas supplerende teori heller begrenses til tekster, fungerer som vektorer for språket. Språkbruk endrer ordenes semantiske posisjon innenfor det tredimensjonale koordinatsystemet. De tre dimensjonene tilsvarer ytringens/tekstens avsender, mottaker og eksterne tekster, det vil si andre lenker i ytringskjeden. Meningen bak ordene er i denne metaforen bestemt som skjæringspunktet mellom de tekstuelle overflatene (Kristeva, 1980, s. 65–68).

Kristeva omtaler denne teoretiserte konsekvensen av Bakhtins dialogisme som *intertekstualitet*. Vi kan si at intertekstualitet er flerstemmighet i praksis. Dette begrepet finner vi også igjen i Bech-Karlsens liste, men det å mobilisere intertekstualitet for å oppnå litteraritet, er ikke en strategi som begrenser seg til kun sakprosa. I moderne skjønnlitteratur finner vi intertekstualitet, og ikke minst i essayet er intertekstualitet blitt gjeldende som en velkjent praksis.

Essayet avfødtes nemlig av essayistens kloke hode, alle de erfaringer og lesninger han eller hun har gjort seg. Essayet forbinder jeg med det jeg noe ironisk vil kalle «bibliotekets estetikk», en estetikk som vekker bilder av overfylte bokhyller, lappestoler, tobakkspiperøyk og slåbrok. Dette er i slekt med bildet av den skrivende Montaigne, som låste seg inne i slottet sitt, eller mer generelt den aristokratiske essayisten som Johannesen skriver om (Johannesen, 1977, s. 119). Bibliotekets lærdom utkrystalliseres av dets tekstfylde, og det er denne lærdommen så mange essayister forsøker å emulere. Essayistens figur er en professor emeritus, eksperten som dokumenterer sin lærdom, framskyndet av livets høst. Bevissthet om døden er, for å understreke dette, det motivet Melberg trekker fram aller først i sine egne fire essays i antologien (Melberg, 2013, s. 433).

Mange teoretikere benytter seg av nøkkelordet *experience* for å beskrive essayet. Melberg peker for eksempel på franskmannen Réda Bensmaïa, som har diskutert essayet via Roland Barthes. For å oppsummere Bensmaïas bidrag til sjangerteorien bruker Melberg det franske uttrykket *expérience*, som det understrekes at både kan bety erfaring og eksperiment.

Dette kommer som en konsekvens av at Bensmaïa roter essayet i kroppen og dens erfaringer (Melberg, s. 21). Melberg sier seg enig med franskmannen og formulerer det slik at essayisten utgår fra sin kropp. *Experience* er for ham ensbetydende med kroppslige erfaringer. Det er vanlig å se på intertekstualitet med et ordinært tekstbegrep, et som kun omfatter særlig typifiserte ytringer. Om det heller skulle gjelde kropps- livserfaringer generelt, kan man utvide tekstbegrepet til å innlemme all erfart diskurs som tekst, slik semiotikere ofte gjør. Figuren essayisten er likevel forankret i biblioteket. Mange av livserfaringene vi knytter til «ideen om essayisten» er derfor knyttet til bøkens verden. Det er kanskje ikke så rart at essaysjangeren er så rik på intertekstualitet; essayistenes heltefigur har nesa begravd dypt i en bok.

Haas skriver om samtaletoposet at essayisten går i dialog med tingene, men at dette kun er en metafor (Haas, 1982, s. 231–232). I så fall er den ganske treffende. Slik jeg ser det, er essayisten fullstendig avhengig av dialogisme, og herunder intertekstualitet, for å undersøke essayets sak. Vi kan bruke DNA som metafor. Hvis vi sammenlikner en tekst med et biologisk eksemplar, må innholdet således være tekstens genmateriale. Der intertekstualitet betegner et slektskap mellom to eller flere tekster, fungerer forholdet som en DNA-streng, og via denne arver teksten fra intertekstene mening, som både bevares og fornyes. Man kan innenfor denne metaforen anslå at manglende intertekstualitet fører til lavt genetisk mangfold. Hvis intertekstualitet er flerstemmighet i praksis, er monofoni tekstuel innavl.

Vi kan altså se at den moderne sakprosaens tendenser, om vi stoler på Bech-Karlsen, samsvarer sterkt med den essayistiske modusens innhold, som jeg har valgt å hente fra Haas' liste. Jeg anser ikke alle de aspektene Haas lister opp, som like essensielle for essayet, men særlig vandrertoposet, dialog (forstått som dialog mellom tekster), subjektivitet og det prosessuelle betrakter jeg som treffende kjennemerker på essayet. Det sentrale ankepunktet er forståelsen av flerstemmighetsbegrepet. Jeg har vist at subjektivitetens tilstedeværelse fører til en homofon versjon av flerstemmighet heller enn en fullverdig polyfon.

Et siste punkt bør diskuteres, og det er dokumentarlitteraturens kontraktbetingelser. Begrepet leserkontrakt kan spores tilbake til Philippe Lejeune, som i boka *Le Pacte autobiographique* (1975) argumenterer for at forfattere av selvbiografier inngår en pakt med leseren om at teksten er selvbiografisk så sant forfatter, forteller og hovedperson sammenfaller ved navnelikhet. Lejeune etablerer også en fiksjonskontrakt, *le pacte romanesque*, som går ut på at så snart teksten proklameres som fiksjon, eller det proklameres at forfatter, forteller og hovedperson ikke er identiske, forplikter leseren seg til å anse innholdet som fiktivt. Virkelighetskontrakten, som Bech-Karlsen refererer til, er en

sakprosaversjon av det samme – mottakeren er innforstått med at tekstens innhold representerer virkeligheten og ikke fiksjonen. Stueland polemiserer mot essayet idet han mener det får avstå fra å undertegne denne kontrakten.

Den danske litteraturviteren Poul Behrendt har utarbeidet et beslektet begrep. I boka *Dobbeltkontrakten* (2006) skildrer han hvordan litterære verker kan tilby to diametralt motsatte løfter samtidig. Dette er ifølge Behrendt en estetisk nydannelse fra de siste femti årene, hvor de to leserkontraktene i stigende grad er «blevet indgået på skrømt» (Behrendt, 2006, s. 19). En bok kan på omslaget kalle seg roman, men virke selvbiografisk om man regner Lejeunes strukturalistiske skjema som normativt. Dette kan for eksempel gjelde de nevnte *Min kamp*-bøkene. Lejeune pusser noen krav på selvbiografisjangeren, og essayet er nok ikke underlagt de samme skruplene, men kanskje er det noe i Stuelands kritikk. Hvis vi går videre med definisjonen – at essayet er innplotting av tanken – kan vi nærme oss en forklaring. Tanken er nemlig ikke empirisk, slik virkeligheten som representeres i sakprosa forutsettes å være, men den er heller ikke rent fiksjonsstoff. Essayets epistemiske valør avhenger av essayistens fullstendig subjektive erfaring. Sannhetsgehalten er ikke til å måle. Men for å motsi Stueland: Essayisten holder seg heldigvis for god til å trykke en virkelighetskontrakt hvor dette konstateres i liten, uleselig skrift.

Dette kan videre tolkes i retning resonnementene til Lukács, Adorno, Obaldia og Melberg, som alle posisjonerer essayet i grenselandet mellom kunst og vitenskap. I kjernen av dette finner vi essayisten, som må være denne paradoksale plassen verdig. Essayisten må stole på at leseren forstår hans eller hennes subjektive fortellerposisjon: at essayistens funksjon er å snakke ut ifra seg selv og sine egne erfaringer. Subjektivitet er som sagt også en transparensstrategi, og således må den forstås som et uttrykk for oppriktighet i avsender-mottaker-forholdet og som et retorisk verktøy, i tråd med Johannesens todeling i det overtalende- og overbevisende essayet, en todeling han begrunner i essayets antikke forformer. At essayet tilkjenner sin egen subjektive tilnærming til saken, er etosbyggende rett og slett. Slik vil jeg også tolke tendensen Bech-Karlsen velger å kalle «transparens».

Essayet som retorisk strategi har Dag Haugstvedt studert på utførlig vis i masteroppgaven *Essayistens ethos. Et kritisk supplement til norsk essayteori* (2006). I en forlengelse av Montaignes essayistikk diskuterer han mot slutten av oppgaven hvordan de fem retoriske arbeidsfasene bestemmer essayets overtalende eller overbevisende potensiale: «I så måte kunne man også ta et steg videre og si at postulatet om den *strategiske* dimensjonen i essayene må nyanseres gjennom oppjusteringen av en mer dynamisk og eksperimenterende form» (Haugstvedt, 2006, s. 135). Essayets poetikk er ifølge Haugstvedt kjennetegnet av

impulsive brudd, og dette står i motsetning til den «programmatiske bruken av et inventio-skjema i relieff av en ferdig artikulert agenda, eller en foredlet ideologisk plattform» (Haugstvedt, 2006, s. 135). Essayet motsetter seg altså den klassiske retoriske tvangstrøya, men dette utfolder seg for Haugstvedt som et strategisk, ikke taktisk, valg, slik han framholder at Johannesen ser på det. Den videre diskusjonen av essayistens etos er ikke av umiddelbar relevans i vår sammenheng⁷. At essayets retoriske strategi er planlagt, kan vi likevel ta inn over oss og anse den essayistiske modusen som fri innplotting av tanken, men en innplotting som allerede var planlagt. Essayet som strategi og ikke taktikk er dessuten en støtteerklæring til hypotesen om essayet som metode.

I dette delkapittelet har jeg argumentert for at Bech-Karlsens kompilerte tendenser samsvarer med flere av kjennetegnene på essay. Dette kan bety at «den nye litterære bølgen» består av sakprosa skrevet på en essayistisk måte, slik jeg hypotiserer om *Havboka*. I analysedelen vil jeg se på nærmere på selve boka for å finne eksempler på hvor og hvordan denne essayistiske modusen kommer til uttrykk, men først vil jeg introdusere den tidligere omtalte essaydebatten og hvordan den kan ses i sammenheng med både sakprosaen, essayteorien og Strøksnes og *Havboka*.

2.3 Litteratursosiologiske anføktelser

I dette delkapittelet vil jeg presentere noen eksempler på hvordan essaysjangeren er blitt diskutert i den norske litterære offentligheten de siste årene. Jeg forsøker å trekke linjer mellom de utfordringene aktørene i essaydebatten selv peker på, og erfaringene de institusjonelle vokterne av sjangeren gjør seg. Jeg har valgt å kalle denne delen litteratursosiologisk, selv om dens metoder nok ikke er utpreget sosiologiske. Den sosiologiske dimensjonen avslører seg heller ved at det er litteraturens plass i samfunnet som diskuteres. Dette innebærer diskusjoner av synet på sakprosaens litterære verdi i den norske skriftkulturen, og av hvilke forutsetninger skriving skjer under. Jeg vil begynne med å presentere hvordan Strøksnes passer inn i det jeg til nå har kalt «essaydebatten».

Tirsdag 17.02.2015 inviterte foredragsarrangøren Litteratur på Blå til en samtale om essaysjangeren. Deltakerne var Mazdak Shafieian og Sigurd Tenningen, og Silje Bekeng var ordstyrer. På hjemmesiden til Blå står det at de inviterte forfatterne skulle diskutere essayet som «litterær sjanger og form med utgangspunkt i deres egne utgivelser» (Blå, 2015). Blå

⁷ Haugstvedts etosbegrep er nemlig knyttet til Johannesens bilde av den aristokratiske essayisten, mer spesifikt Montaignes etos.

siterer Georg Johannesen om essayets kunstferdighet og ender opp med tre spørsmål: 1) om hvordan det står til med sjangeren, 2) om essayet først og fremst er en tidsskriftsjanger eller om den også kan passe inn i bokutgivelser, og 3) om hvorfor det informale essayet (som de forklarer som en personlig essayform) passer så godt til å reflektere rundt litteratur, kunst og det menneskelige. I denne spørsmålsstillingen foreligger det et flertall presupposisjoner som avslører deler av synet på essayet Litteratur på Blå-redaksjonen innehar. Blant annet sokner de til oppfatningen av essayet som enten informalt eller formalt, og de mener essayet har visse kvaliteter som egner seg for estetiske refleksjoner. At redaksjonen holder fast ved essayet som sjanger, stemmer ikke overens med synet som skinner gjennom i denne oppgaven, men de unge litteratene bør ikke klandres for å ta del i majoritetens essayforståelse.

Opptak av samtalen finnes blant annet som podcast og på nettstedet Soundcloud⁸. Omtrent 50 minutter inn i samtalen åpner Bekeng for spørsmål fra salen. Den som rekker opp hånda og kommer fram til scenekanten for å ta imot mikrofonen, er ingen ringere enn Morten Strøksnes. Strøksnes kommer fram og begynner sakte å uttrykke fortvilelse over synet på sjangeren som har utfoldet seg på scenen. Problemet for Strøksnes er at «to så flinke folk på en måte har klart å gjøre essayet til en øvelse i noe som virker som eskapisme, virkelighetsflukt». Den versjonen av essayet som kom fram, var ifølge Strøksnes en slags samtale med de døde, uten omsorg for egen samtid. Shafieian skyter inn og spør ham om hvilken fortid som er død, og som ingen har bruk for. Videre forsvarer han seg med at bevissthet om historien er nødvendig for å forstå samtiden og dens problemstillinger. Shafieian peker på at vi i dag må emansipere fra de kategoriene vi lever under, for å unnslipe historiens gjentakelsestvang. Melberg formulerer et av essayets paradokser i essayet om «Minnet»: «Om minnet er essayistens redskap, så er Her og Nå hans domene. Og dem imellom råder det sjelden harmoni» (Melberg, 2013, s. 456). Han peker på at å se bakover i tiden minner oss om døden, og at vi mye heller bejaer livet. Konflikten manifesterer seg for ham som et spenningsmoment i essayet. Strøksnes er mye mer pragmatisk og parerer med at de to essayistene kun utøver hukommelse og ikke diskuterer dagens utfordringer med utgangspunkt i den faktiske samtiden. Til slutt vedgår han at denne måten å bedrive samfunnskritikk kan ha verdi, men han holder fast ved at disse problemstillingene er blitt forbigått i stillhet av panelet så langt.

Senere samme år fikk Strøksnes publisert teksten «Innsnevring av kampsonen» i nummeret av *Vinduet* som utkom høsten 2015. Teksten var å finne i en forkortet utgave i

⁸ <https://soundcloud.com/litteraturpabla/essayet>

Klassekampen ikke lenge før. Her presenterer han leseren for hendelsen på Blå og spinner videre på de problemstillingene han da tok opp. En motivasjon bak teksten var å formulere den motforestillingen han da «ikke var i stand til å artikulere» (Strøksnes, 2015b s. 316). Teksten følger samtaleens kronologiske gang, og det første punktet for Strøksnes' polemikk er at Shafieian skisserer en skjønn harmoni mellom Montaigne og Frankfurterskolen. Denne harmonien forener essayets farsfigur med den yngre helten Adorno. Strøksnes innvender at Montaigne var en borgerlig, reaksjonær aristokrat, og at hans essay-prosjekt slett ikke kan tolkes emansipatorisk eller systemkritisk. Her støtter han seg i frankfurteren Max Horkheimer, som i essayet «Montaigne und die Funktion der Skepsis» ifølge Strøksnes angriper «den borgerlige skeptisisme i tradisjonen fra Montaigne» (Strøksnes, 2015b, s. 317).

Det neste mistenksomme poenget til Strøksnes omhandler sjangerdefinisjoner som virker innholdsnormerende, eksemplifisert gjennom inndelingen i selvframstillingen, reiseessayet, det moralske essayet og det kritiske essayet. Strøksnes tilskriver Arne Melberg denne firedelingen, men oppmerksomme lesere av *Essayet* vil se at den egentlig dukker opp når den svenske professoren introduserer Graham Good i innledningskapittelet (Melberg, 2013, s. 22). Om Strøksnes virkelig skriver ut ifra sin «mentale opptager», er dette imidlertid en tilgivelig misforståelse. Ordstyrer Bekeng forsøker nemlig å dreie diskusjonen over til Melbergs egne firedeling i de fire avsluttende essayene, men Shafieian og Tenningen tar ikke hintet. Hovedpoenget i Strøksnes' kritikk er uansett at sjangerdefinisjoner ikke bør snevre inn de innholdsmessige valgmulighetene, en svakhet han finner i Goods fire essaytyper.

Videre sirkler kritikken seg inn mot forfatteren Ole Robert Sunde, som brukes som kroneksempelen på arven etter Montaignes borgerlige skepsis. Strøksnes fletter inn enkelte beundrende karakteristikk av alle de han kritiserer, men det er mot Sunde han går hardest ut. Sunde beskrives som en belest essayist, men en som oftest flatter seg med allusjoner av høy rang heller enn å bruke dem til noe nyttig. I en sjelden diplomatisk ordvending skriver Strøksnes: «For Sunde er historien ofte lite annet enn et reservoar der han gjennom punktvis nedslag finner sitt materiale eller sine samtalepartnere, som han bruker til å skape litteratur av, og det er selvsagt ingenting i veien med det» (Strøksnes, 2015b, s. 325). I det som framstår som et nøkkelspørsmål knytter han etter hvert det homogene innholdet i essays som Sundes til den montaigneiske formen: «Kanskje formen påvirker innholdet, fordi essayet i denne tradisjonen er den åndelige adelsmannens opphøyde, inngjerdete sone for introspeksjon og refleksjon rundt de store kunstverkene?» (Strøksnes, 2015b, s. 322). Sporet fortsetter når Tenningen hevder at essayet ikke skal knyttes til noen utenforstående nytte. Strøksnes tolker det hele som at essayet i samtalepanelets verden kun skal være metalitterært, eller bredere:

metakunstnerisk. Mange norske essays reduseres til ekfrasens handlingsrom. Dette er ikke et faretruende tegn i seg selv – trusselen oppstår idet sjangerens innhold blir strømlinjeformet. Strøksnes oppsummerer ved å si at det er som om «essayet er en av butlerne på skjønnlitteraturens engelske eller franske gods» (Strøksnes, 2015b, s. 323).

Etter min mening befinner kritikken høydepunkt seg under det femte punktet, der Strøksnes påpeker at bruken av essaybegrepet i bokutgivelser er heller lemfeldig: «Og dette, at avsenderen er sjangerdefinerende når det kommer til essays, finnes det en norsk tradisjon for» (Strøksnes, 2015b, s. 326). Praksisen hvor forfattere samler assorterte tidsskrifttekster og andre fragmenter til mer eller mindre helstøpte bokutgivelser med den påklistrede sjangermerkelappen «essaysamling» på omslaget, knytter Strøksnes, liksom Langballe Andersen, til innkjøpsordningen for essayistikk (opprettet i 1987), som kom den mer generelle sakprosaordningen (av 2005) i forkjøpet med 18 år. Allerede i 1987 anmodet Kjølve Egeland og Kristian Ottosen, som sto bak den utløsende utredningen *Faglitteraturens stilling i Norge* (1986), om at den utvidede ordningen også skulle innebefatte øvrig sakprosa. Men styremaktene lot seg ikke overbevise. Strøksnes finner etter denne korte historieleksjonen påskudd til å hedre de skribentene han regner som forbilledlige essayister. Mange navn nevnes, og særlig Pål Norheim utsettes for Strøksnes' beundrende blikk. Etter hvert stiller han imidlertid spørsmålet: «Men er essayet som sjanger, slik den praktiseres i Norge, virkelig preget av åpenhet overfor verden og alt som finnes der, det vil si her?» (Strøksnes, 2015b, s. 329). Strøksnes peker fingeren mot kulturen i feltet av tidsskriftskribenter, litterater og fagmennesker. Det er disse som framsetter det påståtte innholdsmessige kravet til sjangeren innenfor vår norske tekstkultur. Det er disse som handler innenfor det Langballe Andersen kaller «det essayistiske feltet», en samlebetegnelse på de arenaer hvor essayet forekommer (Langballe Andersen, 2002, s. 6).

I kjølvannet av Strøksnes' tekst i *Vinduet*, utspilte det seg en offentlig korrespondanse mellom aktørene i det essayistiske feltet. Jeg har tidligere omtalt debatten som en skyttergravskrig, en karakteristikk som er skrevet med glimt i øyet. Essaydebatten framstår nemlig som en opphetet diskusjon mellom gjenger, representert ved hvert sitt tidsskrift: *Vinduet* og *Vagant*. Mot slutten av 2017 blusset den opp igjen da Finn Iunker i *Vinduet* kritiserte Sunde med en tekst ved den polemiske tittelen «Grønnsakprosa» (Iunker, 2017). Henning Hagerups motsvar, et innlegg kalt «Kålhuekritikk», kom på nettsidene til *Vagant* (Hagerup, 2018). Tor Eystein Øverås gikk deretter i noe forbi-snakkende dialog med Hagerup angående essaydefinisjon *Vagant* opererer med, som ifølge Øverås kommer til kort (Øverås, 2018).

Denne debatten, som fortsatt lever, er irriterende mye opptatt av personlige lojaliteter. Persongalleriet overskygger rett og slett handlingen. Aktørene kritiserer heller hverandres dilettanteri enn å gå grunnlaget for sin uenighet nærmere etter i sømmene. Etter min mening er det Strøksnes som nærmer seg sjangerspørsmålet med størst dybde og omsorg for sjangerens ve og vel. Strøksnes nærmer seg problemet, og Langballe Andersen peker på noe av det samme: Essaybenevnelsen henger høyt. Når en forlegger eller forfatter ubeskjeden velger å kalle en tekst «essay», skaper de forventninger om en skarp og høylitterær tekst, kort oppsummert: god. Det urimelige ved denne praksisen er at det er avsenderen selv som tar dette valget og klister merkelappen på teksten.

Langballe Andersens funn eksemplifiserer Johannesens sterke innflytelse på etterkommende forståelse av essaysjangeren. Noen av de Langballe Andersen argumenterer mot, betegner hun som aktører innenfor «det essayistiske feltet». Også i innføringsboka *Hva er sakprosa* blir tekstkulturen som feltet representerer, offer for sakprosaprofessor Johan Tønnessons kritiske iakttagelse. Han diskuterer for eksempel den Johannesenske parolen om at essayisten må kunne nok, og skriver: «Hvis vi som lesere vil tilegne oss litt av lærdommen hos den innforståtte leseren, som ellers i vår bok kalles 'modelleseren', kan vi gå til oppslagsverkene og bibliotekene. Men ofte velger vi å mime lærdom, og påtatt lærdom kan lett bli et narrespill» (Tønnesson, 2012, s. 72). Tønnesson finner en trykkfeil i essayet «Litteraturen og det etiske» (2000) av Stig Sæterbakken, et yndet medlem av det essayistiske feltet fram til hans tragiske død i 2012. Trykkfeilen, at «uetisk» ble til «utetisk», oppdaget ikke forlaget, og den overlevde trykksjekken slik at andre utgaver av essayet innehar den samme fødselsskavanken.

I *Apollon*-anmeldelsen av *Hva er sakprosa* påpeker Ole Robert Sunde (som nå spiller en birolle i dette delkapittelet), godt hjulpet av en epost-utveksling med Sæterbakken selv, at teksten vitterlig ikke inneholdt trykkfeilen i dens originale versjon i *Samtiden 1/2000* (Sunde, 2008). Det er altså ikke snakk om en fødselsskavank, men et arr. Men dette er ikke Tønnessons poeng. Det er ikke Sæterbakken som ifølge ham mimer lærdom, men leserne hans. I Tønnessons hypotetiske versjon mimer leserne etter Sæterbakkens uforskyldte narrespill, som fordreier modelleseren i en uheldig vranglesning. Resultatet er at leseren finner ikke-eksisterende baktanker i det nye begrepets tilsynelatende dybde. Sunde feilleser Tønnessons argument, og det kan virke som om han er mest innstilt på å forsvare sin forbundsfelle enn å forsvare essaysjangerens, og i forlengelsen sine egne lesere.

De to innkjøpsordningene, som utgjør en kjerne i resonnet som Strøksnes fører i pennen i «Innsnevring av kampsonen», har Langballe Andersen studert på entreprenant vis.

Hun finner en forklaring på hvorfor essayet så tidlig fikk institusjonell forrang foran øvrig sakprosa ved å se på det litterære hegemoniet som skiller sakprosa og skjønnlitteratur. Essayet får innpass ved å være skjønnlitterært nok: «Essayet, forstått som sakprosa med skjønnlitterære trekk, kan derfor i kulturpolitisk sammenheng forstås som sakprosaens representant» (Langballe Andersen, 2002, s. 138). De «skjønnlitterære trekkene» hun peker på, kan eksempelvis være den innviklede leserkontrakten og sjangerens frie anvendelse av litterære, kunstige virkemidler. Også Adornos og Lukács' syn må tolkes hitover. De to plasserer som sagt essayet i vitenskapen og kunsten, et tegn på sjangerens hybride vesen. Ifølge Langballe Andersen kjøpte essay-ordningen i gjennomsnitt kun inn syv av tjueseks påmeldte bøker hvert år (Langballe Andersen, 2002, s. 139). Sakprosaordningen har i dag fått et langt større nedslagsfelt, men den sliter samtidig med begrensede midler.

I bacheloroppgaven min compilerte jeg en oversikt over hvilke bøker som ble kjøpt inn av sakprosaordningen årene 2007–2016, samt en liste som omfattet alle utgitte essaysamlinger innen samme periode. Etter å ha sammenliknet de to listene fant jeg at kun Samlaget og Spartacus ble kjøpt inn over halvparten av gangene de utga essaysamlinger, i alle fall hvis man utelukker de forlagene med færre enn fem utgivelser over samme periode. I samme oppgave intervjuet jeg Kjell Lars Berge⁹, som ved siden av å være en prominent fagperson satt i innkjøpsutvalget som velger hvilke bøker som kjøpes inn. Berge nevnte Spartacus, Kagge og Press som «nye forlagsmiljøer som har en helt annen bevissthet om å lage gode bøker som har essayistiske kvaliteter». De to siste forlagsmiljøene er knapt å finne i listen over utgitte essaysamlinger, og dette må tolkes dithen at forlagene avstår fra denne sjangerbenevnelsen. Kanskje sitter disse forlagene inne med de samme innvendingene som Strøksnes presenterer i «Innsnevring av kampsonen», og det bør påpekes at deres praksis ligner den Langballe Andersen foreslår mot slutten av sin avhandling.

Når jeg spør ham om hvilke av innkjøpsutvalgets kriterier som er spesifikke for essayistikken, svarer Berge:

Det er jo få av disse bøkene som flagger seg selv som essayistikk da, og som dyrker fram essayistikken. Når vi diskuterer det i utvalget, så irriterer vi oss over at forfattere som normalt klassifiserer seg selv som skjønnlitterære, og som vanligvis skriver romaner og dikt, gir ut artikkelsamlinger av egne ting, som de har skrevet ved forskjellige anledninger, og som de så kaller essays. Den går vi ikke på. Det vi har krevd av essayistikk, hvis vi skal kalle det det, er at det skal ha en essayistisk framstillingsform og at det skal framstå som et helhetlig verk.

⁹ Intervjuet ble gjennomført 7. mars 2017.

Et liknende syn kom for dagen allerede i 2005, da sakprosaordningen skulle tre i kraft. Aftenposten-kommentatoren Arnhild Skre kritiserte i en kommentar det hun kalte «'oppsopt' i norsk essayistikk». Sjangeren ble ifølge henne forurenset av «sammenrask fra kjente skribenters skrivebordsskuff». I en påfølgende artikkel intervjuer Aftenposten Tønnesson, som da var ganske fersk sakprosaprofessor¹⁰. Han trekker også linjer til innkjøpsordningen, som etter hans skjønn har ført til inflasjon: «Forlagene har kanskje prøvd å kvalifisere flere bøker for innkjøpsordningen ved å kalle dem essaysamlinger» (Kleve, 2005). Det er åpenbart at tiltroen til forlagenes egne sjangerbenevnelser er svak fra institusjonenes side.

Langballe Andersens etnografiske studie baserer seg som sagt delvis på Carolyn Millers sjangerteori. Miller og hennes artikkel «Genre as Social Action» representerer en sosial vending i den retoriske sjangerteorien fordi hun roter ytringssituasjonens *kairos* og *exigence*, altså den retoriske situasjonen og den retoriske anmodningen, i sosiale fenomener. Hun viser til at retorikeren Lloyd F. Bitzer og litteraturteoretikeren Kenneth Burke diskuterte hvorvidt *kairos* kunne tolkes materialistisk eller ei. For Miller er motivasjonen bak både *kairos* og *exigence* sosialt fundert (Miller, 1984, 156–157), og det er dette synet Langballe Andersen forfekter. Fenomenet «essay-skriving» forklares i dette paradigmet som et sosialt fenomen, men jeg mener at Bitzers versjon av *kairos* også har verdi. Han belyser nemlig *exigence* som et materialistisk behov. Kritikken til Burke går ut på at situasjonen da blir redusert til et *demand-response*-forhold. Men et akutt materialistisk behov synes å forklare beveggrunnene bak påklistringen av essaymerkelappen ettersom denne klassifikasjonen var nødvendig for at sakprosa skulle kvalifisere til den strenge innkjøpsordningen. En kvalifisering som kunne bety økonomisk gevinst, kjærkomne penger for vordende skribenter.

Som Langballe Andersen understreker, er det tradisjon for å avfeie sakprosaens litterære verdi. Med utgangspunkt i Ottar Grepstads store sakprosastudie *Det litterære skattekammer* (1997) skriver hun:

Det er vanlig å hevde at det moderne litteraturbegrepet tok form fra slutten av 1700-tallet. Det nye litteraturbegrepet ekskluderte sakprosaen. Grunnlaget for dette var motsetningen mellom det skjønne og det nyttige, der det skjønne ble tillagt størst verdi og kvalitet. [Langballe Andersen, 2002, s. 136]

I dag ser vi at sjangeren har fått et bedre rykte. I 2005 ble det innført både professorat og statlig innkjøpsordning for sakprosa, og vi har siden den gang fått sakprosafestival, sakprosakåringer i *Morgenbladet* og på radio, ytterligere professorater, og lærebøker om

¹⁰ Sakprosaprofessoratet ble opprettet på senhøsten 2004, og Tønnesson tiltrådte 1. januar 2005 ifølge Uniforum (Uniforum, 2004).

sjangeren. Sunde harselerer med den oppadgående tendensen i den nevnte anmeldelsen av *Hva er sakprosa*:

Hvis jeg skulle prøve meg på å være høflig, hva ville jeg da kunne si om *Hva er sakprosa*; at den er et stridsemne, og ikke er redd for konfrontasjoner, eller redd for å be for sin syke mor; å redde sakprosaen – fra hva da, det vet jeg ikke, ettersom den nå har kommet inn i varmen som universitetsfag, radioprogram i NRK, og som sagt fått verdens første professorat i sakprosa, og nå med en egen bok om sakprosa, blant annet; og igjen – hva skal han redde som ikke allerede er reddet? [Sunde, 2008]

I Sundes øyne er ikke sakprosaen utsatt eller diskriminert mot.

En hendelse som strider imot dette synet er da Strøksnes sammen med biograf Ivo de Figureido i 2010 forsøkte å melde seg inn i Den norske Forfatterforening (DNF). Stuntet peker på at det fortsatt eksisterer skiller mellom skjønnlitteraturen og sakprosaen i dagens litterære offentlighet, selv om det litterære klimaet fostrer utgivelser med langt på vei usikre kontraktsforhold. Bech-Karlsen gjenforteller denne aksjonen i *Den nye litterære bølgen*, og han trekker veksel på de saktens utviskede skillelinjene mellom fiksjonen og faksjonen. DNF ga de to forfatterne avslag på bakgrunn av at foreningen først og fremst er å betrakte som skjønnlitterær. Bech-Karlsen stiller seg kritisk til motsvaret til Strøksnes, at de nevnte grensene ikke forblir like skarpe som DNF skulle ha det til. Han skriver: «Det er ikke sikkert det er en smart strategi. Kanskje burde han heller argumentere for sakprosaens litterære kvaliteter på dens egne premisser?» (Bech-Karlsen, 2014, s. 50). I en kronikk som de to forfatterne publiserte i etterkant av avslaget, skriver de:

Hvilke utviklingsmuligheter har den så lenge antall sakprosaforfattere som lever av sitt forfatterskap, kan telles på et par hender? Vi presiserer: Det finnes nesten ingen profesjonelle sakprosaforfattere i Norge. Vi to tilhører de få, og etter å ha skrevet en rekke bøker som har mottatt til dels svært gode kritikker, nektes vi stadig rettigheter som en 20-årig romandebutant kan ta for gitt såfremt hun unngår å bli nullt. [Strøksnes & Figureido, 2011]

De to setter aksjonen i sammenheng til sakprosaens levevilkår, og iscenesetter seg selv og sine sjangerfrender som marginaliserte. Skillet mellom de to overordnede sjangerne er ikke kun tekstlig, men økonomisk.

For å oppsummere dette kapittelet kan vi peke på at essayet har gjennomgått en debatt vedrørende den navlebeskuende tendensen Strøksnes mener å finne. Videre mener han at «det essayistiske feltet», som både Langballe Andersen og Tønnesson omtaler, stiller normative krav til sjangeren i tradisjonen etter Johannesen. Forslaget om å avvikle synet på essay som

sjanger, og heller gå over til en essayistisk modus, synes å desarmere enkelte av debattens slagsider. Etersom selve sjangerbenevnelsen utgjør en kjerne i konflikten, kan det tenkes at debatten ikke ville blitt like polarisert uten ordet «essay» på bokomslagene. På den andre siden er ikke disse tekstsubkulturene avhengige av en sjanger å flokke seg rundt. Strukturene er allerede satt, og en liten endring i praksis vil nok ikke ha omkalfatrende konsekvenser. En følge jeg er mer optimistisk til, er at modus-tankegangen åpner for at deler av den uglesette sakprosaen kan få innpass i «det essayistiske feltet». Økt bevissthet om at det essayistiske kan vise seg i all tekst, kan føre til at tekster som tidligere er blitt nedvurdert som «ulitterære», slik vi ser at sakprosaen er blitt, blir anerkjent som litterære i kraft av sine essayistiske kvaliteter.

2.4 Analyse og drøfting

I den påfølgende delen viser jeg først hvilke spor av den essayistiske modusen vi kan finne i *Havboka*. Deretter diskuterer jeg hvorvidt dette stemmer overens med min og Obalidas hypotese om at essayets væremåte kan dukke opp i all mulig litteratur. *Havboka* utkom kort tid etter «Innsnevring av kampsonen», og i lys av dette kan man undre over hvorvidt innlegget kan oppfattes som et PR-stunt, eller i alle fall et fordekt markedsføringsknep. Boka oppfyller nemlig de kravene Strøksnes stiller overfor essayistikken. Den har et didaktisk prosjekt med samfunnsbrodd, og samtidig kan man finne igjen flere av de kjennetegnene vi har approbert for essayet.

Havboka omhandler Morten Strøksnes og Hugo Aasjord, som er blitt enige om å fange en håkjerring. Samtidig dekker boka mye moderne forskning om havet, som sidestilles med myter, legender, skrøner og personlige anekdoter. Håkjerringa beskrives som en skrekkelig og temperamentfull hai, et kannibalistisk vesen som foretrekker råttent kjøtt. Strøksnes foretar fire reiser til Skrova og fiskebruket som har tilhørt Aasjordfamilien i generasjoner. På disse reisene behøver de at det er vindstille på Vestfjorden, ellers kan de ikke fiske. Under det første oppholdet forsøker de å lokke håkjerringa med et morkent kadaver av en skotsk høylandsokse, men den slue håkjerringa spiser agnet opp uten å bite på kroken. Når de forsøker på nytt, prøver fiskerne å agne med hvalspekk, men denne gangen unnviker håkjerringa både krok og lokkemat. Den tredje gangen rekker de ikke fiske på grunn av snø og dårlig vær, og til slutt har de hellet med seg, i alle fall halvveis.

I analysedelen viser jeg hvordan tidligere omtalte trekk som intertekstualitet, kunst, virkelighetskontrakt, vandring, dialog, prosessualitet og dødsbevissthet kommer til uttrykk i boka. Samtidig er det en drøftende tendens allerede her. Metoden min er ikke en fastlåst

arbeidsform – jeg velger å organisere momentene tematisk og plukker sitater og scener som kan eksemplifisere de essayistiske trekkene. I den etterfølgende drøftingsdelen diskuterer jeg i tillegg hvorvidt disse uttrykkene for essayistikk utfolder seg modalt, eller om de er mer generelle formvalg.

2.4.1 Essayistiske trekk i *Havboka*

Intertekstualitet. *Havboka* begynner med en telefonsamtale mellom Strøksnes og Hugo Aasjord. Helt riktig er dette imidlertid ikke. Før selve fortellingens begynnelse finner leseren en epigraf, *Jobs bok* kapittel 38, vers 16: «Har du nådd fram til havets kilder? / Har du gått rundt på urdypets bunn?» Allerede her ser vi at Strøksnes mobiliserer andre tekster som kunstgrep, og det er ikke hvilken som helst tekst Strøksnes henter fram. Victor Hugo har for eksempel kalt *Jobs bok* «perhaps the greatest masterpiece of the human mind» (Seow, 2013, s. 74). *Jobs bok* vender i tillegg tilbake som epigraf enda en gang, men da til det aller siste kapittelet: «Men visdommen, hvor finnes den? Hvor har forstanden sitt bosted? ... Den finnes ikke i de levendes land. Dypet sier: 'I meg er den ikke', og havet sier: 'Den er ikke hos meg'» (Strøksnes, 2015a, s. 299). Via *Jobs bok* etablerer Strøksnes umiddelbart et referansenivå med mye kulturell kapital. Ved å blande kunsttekster som *Jobs bok*, Rimbauds poesi, *Robinson Crusoe* og *Moby Dick* med prosaiske forskningsartikler og historier fra rorbua, skaper han et mangslungent verk som representerer bredden av både norsk og maritim kultur.

De intertekstuelle figurene er altså mange. Strøksnes trommer dessuten sammen de mange mytene som florerte i antikken rundt våre land aller lengst nord. Han hevder at legendene om de nordligste landområdene ikke var preget av tomhet, men av «skjønnhet, renhet, stillhet – og en lengsel etter alt dette» (s. 221). Videre parafraserer han den greske oppdageren Pytheas fra Massalia som skildrer nordområdene som «et slags reservat eller fristed for noe opphøyd, noe vi ikke kunne utnytte, noe jomfruelig og rent – også som i *uskylsrent*» (s. 221).

Bibelske tekster dukker også opp i form av fortellingen om Jonas og hvalen, her sammen med to andre megetsigende intertekstuelle referanser: «Nesten alle kjenner Moby Dick, og enda flere har hørt historien om Jonas i hvalfiskens buk. Også Georg Orwell skrev om å befinne seg på innsiden av en hval, men i overført betydning, i essayet 'Inside the Whale'» (s. 66). Den bibelske Jonas vender også tilbake i det lange nittende kapitlet, hvor Strøksnes presenterer leseren for Olaus Magnus' *Carta marina* og den tilhørende boka, *Historia de gentibus septentrionalibus*. Magnus skriver at hvalen som tok imot den utstøtte Jonas, er et tegn på at Jesus også har frelst havet, ikke bare jorda. Den svenske

historieskriveren mener nemlig at alle dyr har kvaliteter som er forbilledlige for oss mennesker. Jonas-hvalens fromhet eksemplifiserer dette. Den landsforviste katolikkens folkeskildring skulle oppsummere «all kunnskap om alt som angikk Norden» (s. 147). Strøksnes siterer Olaus Magnus, som beskriver «den store mengden vidunderlige foreteelser som tilhører vannets element, spesielt i det uendelige osean som berører Norges nordlige del og områdets tallrike øyer» (s. 147).

I det selvsamme kapittelet går Strøksnes dypt inn i *Carta marina*, Magnus' kart over Skandinavia og de tilhørende havområdene. Der tegnet han inn flerfoldige sjømonstre, hvert mer forferdelig enn det andre. Dette kapittelet eksemplifiserer hvordan intertekstualitet kan virke berikende på tekster. Strøksnes påkaller historisk kunnskap fra fordums sprenglærde for å overbevise leseren om havets rikdom og aktualitet, hvert nye faktum mer utrolig enn det andre, og hver nye skrøne mer usannsynlig enn den forrige. Et sted skriver han: «En myk vind blåser inn fra havets bibliotek» (s. 120). Den outrerte intertekstualiteten synes å være overlagt.

Kunst. Et annet av essayets og faksjonens kjennetegn er kunsten, eller kunstigheten. Georg Johannesen sier i NRK-programmet *Kulturoperatørene* (et sitat som også fant veien til boka *Sitater fra femti års muntlig praksis*): «Essayet er den sakprosaformen som tør å innrømme at den er kunstig. Den er altså kunstprosa» (Johannesen, 2006, s. 95–96). Strøksnes bruker mange språklige virkemidler som må oppfattes som kunstneriske og ikke bare konvensjonelle metaforer. Han beskriver for eksempel Aasjordbruket som «hjemsoøkt av arbeidet som er gjort der gjennom tidene» (s. 103), eller han kan finne originale sammenligninger som at Aasjordbruket noen ganger er «grått som skjelettet til en strandet hval.» Strøksnes tar, som i sistnevnte tilfelle, ofte i bruk marine motiver for å finne originale vinklinger. Noen ganger kan dette oppfattes som påtatt eller insisterende: «Sommernattens himmel antar en *kaviaraktig* oransjefarge» (s. 21, min utheving). Denne metaforiske praksisen, å hente et motiv fra et domene for å beskrive noe fra et annet, må kalles kunstig.

I avstikkeren hvor han titter opp på stjernene og filosoferer over antikkens kunnskap om dem, diskuterer Strøksnes forholdet mellom kunst og vitenskap, eller rettere sagt fantasi og vitenskap. Han beskriver først stjernebilder som «uforfalskede produkter av menneskets fantasi» (s. 113). Videre skriver han at himmelen for grekerne var et lerret å projisere fortellinger på, men at dette var en urvitenskap: «for vitenskap handler om å gjenkjenne mønstre eller forstå brudd på dem» (s. 114). Å knytte denne tankerekken til det Lukács, Adorno og Melberg skriver om essayet som grenseland mellom kunst og vitenskap, er kanskje å gå for langt, men med henvisning til sitatene over virker Strøksnes å være bevisst slike grenseganger. Den posisjonen han lander på, kan imidlertid se ut til å være å adskille de to

formidlingsmodiene – når han skriver vitenskapelig eller historiografisk gir han lite rom til kunstige virkemidler, mens metaforer og metonymier dukker hyppigere opp i de delene som er mer handlingsfokuserete.

Vandring, dialog og prosess. Et annet kjennetegn for essayet er vandrertoposet, som Haas innleder sin tolvpunktliste med. Allerede i de 20 første sidene i boka kan vi telle et tosifret antall digresjoner. Aktivert av begivenhetenes ansporende kontaktflater tvinges Strøksnes-fortelleren inn i tankerekker om 1) ilandgåtte sjømenn, 2) tippoldefarens draging mot havet, 3) Arthur Rimbauds poesi eksemplifisert gjennom diktet «Le Bateau ivre», 4) tyskernes nord-norske byggprosjekter under okkupasjonen, 5) Hugos studieopphold i Münster, 6) de forskjellige fuglenes fuglesang, 7) de tre jagerflyene som har krasjet inn i Engeløyas svarte fjell, 8) en anekdote om da Hugo adopterte to værer, 9) en fortelling om da Hugos far og resten av mannskapet på en hvalskute harpunerte en håkjerring, og 10) alle de uoppdagede artene som finnes i havet. Bruken av vandrertoposet er åpenbart utstrakt, og Strøksnes sakker ikke ned. Tempoet disse anekdotene kommer i, opprettholdes generelt gjennom boka. De få unntakene er når fortelleren konsentrerer seg fullt og helt om hovedfortellingens handling, som er oppdraget om å fange en kjempehai. Strøksnes er også flittig når han kartlegger sin tankemessige vandrerute – beveggrunnene bak veivalgene er uttalte. Noen tanker vekkes idet en enkel detalj nevnes, mens andre rammer inn havet som navet i fortellingen. Strøksnes kikker ned i havoverflaten og øyner et kaleidoskop av fortellinger i gjenskinnet.

Strøksnes kan avbryte seg selv: «Hvem orker å tenke på slikt, etter en perfekt dag på Vestfjorden. Ikke Hugo og jeg» (s. 241). Men avstikkerne er ikke kun tankerekker – avbrytelser kommer også i form av Hugos innvendinger. Et eksempel avslører seg ved at Hugo bryter inn og setter seg imot innholdet i digresjonen. Filmskaperen Werner Herzogs Minnesota-erklæring siteres:

Livet på havet må være et rent helvete. Et enormt, nådeløst helvete av permanent og umiddelbar fare. Så mye et helvete at gjennom evolusjonen har noen arter, inkludert mennesket, krøpet, flyktet opp på små kontinenter av tørt land, der Mørkets Leksjoner fortsetter. [s. 234]

Hugo parerer humoristisk med at nesten bare østerrikere kan se sånn på havet. Avbrytelser kan også komme i form av plutselige formaninger til leseren. Det er ikke ofte han gjør slike henvendelser, men noen tilfeller forekommer, for eksempel: «Det høres kanskje ikke betryggende ut. Men det er det. Stol på oss» (s. 227). At Strøksnes sjelden går i dialog med

leseren, framstår uessayistisk om man legger Haas' topoi og særmerker til grunn. Også Obaldia peker på at dialogen er tilstede i essayet, men da er det uklart om hun omtaler dialogen mellom fortelleren og leseren eller den mer generelle dialogen ytringene imellom. Strøksnes' skrivestil er kanskje ikke uttalt dialogisk, men teksten retter seg åpenbart til en leser. Dette er tydeligst når han skildrer vitenskap og historie. Da er teksten preget av at formidlingen står i fokus.

På side 84 får vi et hint om at dette vandreretposet, og måten det manifesterer seg i teksten, er bevisst fra fortellerens side:

Hugo forteller ofte i assosiative lenker, der den ene historien, når den begynner å bli sliten, prikker den neste på ryggen og sender den videre, i en stafett som kan vare så lenge som helst. Historiene fører som regel stadig lenger bort fra utgangspunktet. Det hender jeg blir forvirret og lurert på hva fortellingene har med *noe* å gjøre. [s. 84]

Leseren presenteres straks med et eksempel på en slik assosierende historie når Hugo plutselig tenker på Måløya, en av de små øyene på yttersiden i Steigen. Denne tanken virvles ikke opp fra intet, men trigges av «[e]t eller annet ved det forutgående» (s. 84). Andre eksempler på liknende bevisstgjøringer finnes også: «Tankene slipper fortøyningene og driver rundt med strømmen» (s. 115), og: «Vann og meditasjon hører sammen til evigheten, skrev Herman Melville» (s. 117). Fortelleren, og den identiske forfatteren bak, er åpenbart var sitt assosiative anlegg, og skyr ikke ordvendinger som kan betegnes som poetologiske betraktninger rundt denne tendensen. Det er nettopp disse omflakkingene som gjør dette fiskeoppdraget til en så innholdsrik bok. Det er kun en minstepart av boka som består av skjelettet, den faktiske fortellingen om Strøksnes, Hugo og håkjerringfisket. Kjøttet er bygd opp av detaljrettede digresjoner.

Enkelte kapitler har likevel tydelige temaer. Kapittel fem tematiserer for eksempel båtens særegne betydning for de nordnorske fiskerfamiliene, eksemplifisert gjennom Aasjord-slekta, og kapittel fjorten skildrer Aasjordbruket, som forblir menneskes base mens de jobber mot oppdragets mål. Det sjette kapittelet utgjør en slags faghistorie over oseanografien. Strøksnes er imidlertid ikke uttømmende; han plukker individer, såkalte store menn. Han presenterer far og sønn Sars, Michael og Georg Ossian, samt Peter Christian Asbjørnsen, som overraskende nok også var en lovende havforsker. Dette er symptomatisk for Strøksnes' vitenskapsformidling. Hans credo er å beholde leserens interesse, det være seg gjennom å ofre de vitenskapelige pretensjonene om å problematisere enkeltmenneskers innflytelse. Strøksnes bruker de interessante enkeltmenneskene og deres skjebner for alt de er verdt. At alle disse

omveiene rammer inn havet, opphøyes senere som et stimulerende litterært produkt. Avstikkerne møtes og danner så et veikryss.

De kapitlene som kanskje er friest for vandrertoposet, er det trettifemte og det trettisjette. I det førstnevnte begynner Strøksnes og Hugo å gå hverandre på nervene. Her skildres det økte nivået av spenning de to imellom i fortellingens modus, og digresjonene er spredt, det vil si, i alle fall før spenningen utløser en tankerekke om menneskets medfødte frykt for det ukjente. Etter at det akutte problemet mellom Hugo og Strøksnes er nedfelt i papiret, kan boka spinne videre på Strøksnes' tankespill, men det neste kapitlet forteller om at han forlater Skrova for å besøke familiens eiendom på Hovden i Vesterålen, her uten noen form for avstikkere.

Avstikkerne manifesterer seg aller oftest som utfyllende anekdoter om havets vitenskapshistorie. Boka nærmer seg en pointillistisk vitenskapshistoriografi fordi de vitenskapelige temaene forekommer i avbrudd og fragmenter. Andre digresjoner er kortere, for eksempel dukker det stadig opp værskilddringer. Som Strøksnes skriver i starten, er oppdraget prisgitt værmeldingen. Det må være vindstille for at de skal ha noen fiskelykke. Via slike observasjoner befinner målet seg der i horisonten hele tiden. Derfor kan ikke skrivingen i utgangspunktet kalles utelukkende prosessuell.

På setningsnivå nærmer Strøksnes seg likevel det prosessuelle, som om han tenker der og da:

Hugo får båtene til å høres ut som velvillige, dyktige, arbeidsomme, pene – eller vanskelige, kranglevorne, ja kanskje til og med svikefulle. De fleste omtaler han med kjærlighet. Jo, de hadde kanskje sine nykker og eksentriske trekk. Men hvis man viste dem respekt, lurte fra dem deres hemmeligheter, kom de til sin rett som fantastiske båter. [s. 37]

Her ombestemmer han seg mellom setninger, eller kanskje han ønsker å få fram Hugos essayistiske væremåte. Hugo er en værhane som ikke klarer å bestemme seg om båtene var gode eller dårlige. Etter hvert vedkjenner i alle fall Strøksnes at fiskere ofte snakker «om båter som levende vesener» (s. 38). Han lurte dessuten ofte inn adverb som «forresten», «uansett» eller «kanskje», og han skyr heller ikke setningsbindere som uttrykker motsetninger eller innvendinger.

Selve slutten konstituerer et bærende essayistisk, prosessuelt poeng. De fanger nemlig aldri kjempehaien, slik de dro ut for å gjøre. Håkjerringa biter på kroken, men klarer å rulle kjettingen rundt sin egen kropp og slite i stykker snøret med sin rue kropp. Den tidlige skildringen av håkjerringa framstår plutselig som et frampek; Strøksnes understrekte

håkjerringas skjell som like skarpt som barberkniver om man klappet i feil retning. Antiklimakset blir prosaisk. Fyrtårnet blinker i bakgrunnen, og bølgene slår videre, tålmodig og ørkesløst. Strøksnes nøyer seg med dette. Han behøver ikke dvele ved skuffelsen fordi veien, ikke målet, var det vesentlige.

Vitenskap, saksforhold og virkelighetskontrakt. Mottoet til Strøksnes er: «Hva skjer der nede på havbunnen, mer enn tre hundre meter under oss?» (s. 85). Han vil gjøre leseren bevisst havets under. Parolen er å gjøre havet interessant for leseren: «Så å si alt mulig livsrom på jorda finnes i havet» (s. 42). For eksempel skildrer han spermhvalen som verdens største kjøttetende dyr. Men ikke bare det: «Den er det største kjøttetende dyret som *noen gang har eksistert på jorda*. Glem Tyrannosaurus Rex, Megalodon eller kronosaurene. Spermhvalen er både tyngre og lengre. Knappt noe som har levd, eller lever, inkludert de andre store hvalene, ligner på den» (s. 55). Med dette følger en tydelig historiebevissthet. Ja, dinosaurene og haiene mytologiseres, og de er evig tilstede i spenningsfiksjon, eksemplifisert gjennom *Jurassic Park* og *Haisommer*. Det skrives bøker og lages filmer om deres grusomhet, men historiens største rovdyr lever i dag. Man finner det til og med i våre egne farvann. Kunnskap som dette ønsker Strøksnes å innprente hos leseren.

Et formidlingsmål for Strøksnes er å bekjempe oppfatningen av fisker som utelukkende primitive vesener: «De bruker de samme musklene og nervene som våre forfedre hadde med seg opp av havet, og som mange hundre millioner år senere gjør det mulig for oss å snakke. Fiskene lager lyder vi ikke kan høre. De kommuniserer seg imellom» (s. 193). Eller: «Det blinket og gløder på dypet. Siden langt flere arter lever nede i mørket enn på landjorda, er denne typen språk, altså lyssignaler, den mest utbredte kommunikasjonsform på jorda» (s. 49). Alle disse små dryppene om hvor avanserte livsformene i havet er, forenes i hovedpoenget til Strøksnes: at leseren skal være klar over at havet er viktig, mangfoldig og spennende.

Jamfør dette poenget har han ingenting imot å innlemme upålitelige skrøner i teksten, så lenge de underbygger spenningsdimensjonen. At sjøsamene fisket håkjerring, uttrykker han skepsis mot: «Uspiselig kjøtt, ligger på flere hundre meter, uhåndterlig for små båter. Det henger ikke på greip» (s. 133). Å presentere kilder for uenighetens skyld, må kalles en essayistisk praksis. Her er det resonnementet som er målet, ikke konklusjonen. Samtidig tenderer boka via slike innskudd mot en høyere grad av flerstemmighet. Sannheten er det ingen som har monopol på, så Strøksnes vil heller som subjekt utrykke mistro enn kutte påstanden i det hele tatt. Ved en annen anledning hevder han at det ikke er noen vits med

skrøner og unødvendig fiskeskryt. De kan nemlig lett avsløres av «trente øyne som våre» (s. 170). Dette er imidlertid unntaket snarere enn regelen.

For *Havboka* er kanskje ikke like subjektiv og homofon som først antatt. Bokas flerstemmighet kan faktisk kalles polyfon for det meste. Strøksnes parafraserer og viderefremidler kildene sine oftest uten å supplere noe særlig med egne kommentarer eller perspektiver. Med andre ord kan man kalle intertekstualitetens bearbeidelse nøytral. Dette er fordi han ofte oppgir den subjektive foredlingen av kildene til fordel for en ansvarsfølelse overfor kildene. Han går sjelden lengre enn å oppsummere anekdoten med en avsluttende, megetsigende kommentar, kanskje en refleksjon om hvordan tankene havnet akkurat der.

Måten essayisten skal vri og vende på saken for å åpne dens hemmeligheter, skriver Strøksnes om når han gjengir Hugos omgang med diverse duppedingser på loftet i Aasjordbruket:

Hver gang vi kommer over enda mer ubestemmelige gjenstander, begynner Hugo liksom å sparre med disse. Han smådanser rundt dem og skyter fram hendene fra forskjellig høyde, mens han resonnerer rundt tingens form og funksjon. I forsøkene på å fravriste gjenstanden dens hemmelighet peker han der noe kanskje skal føres inn, eller noe skal komme ut, på hva som skal gå rundt, hvilken vei, hvordan den ene delen griper inn i den andre og så videre. Til slutt har han en teori han kan si seg fornøyd med, og som regel høres den overbevisende ut for meg. [s. 107]

Denne karakteristikken, samt den om hvordan Hugo tenker i assosiative lenker, styrker lesningen av Hugo som et slags essayistisk alibi i boka. Strøksnes supplerer selv ivrig ved å la hypotekstene gå i dialog med hverandre, men det understrekes at også Hugo bedriver den samme dialektikken når de kaster ut faktabiter og konkurrerer om hvem som kan mest om hvert diskuterte fenomen. Kampen for å forstå saken går han nærmere innpå når han henter fram et syn på besettelse fra D.H. Lawrences novelle «Mannen som elsket øyer»: «En besettelse kan gripe tak i folk, de forandrer seg og begynner å leve mest på innsiden av seg selv» (s. 254). Jeg mistenker at øya i denne sammenhengen benyttes som en eufemisme for selve boka eller det å skrive. Han skildrer øya som et fristed hvor man kan vende verden ryggen, noe å fylle med «sin egen personlighet uten at savnet etter andre oppstår» (s. 254).

Strøksnes' syn på sannhet stemmer overens med essayistens åpenhet, den som Adorno skriver om: «I det enfatiske essay befrir tanken seg fra den tradisjonelle idé om sannhet» (Adorno, 1992, s. 29). Haas skriver også om denne særegne formen for sannhetssøking. I bokas begynnelse finner vi imidlertid de første eksemplene på at Strøksnes dessuten benytter seg av vitenskapelige diskurser ved siden av litterære virkemidler som metaforer, sammenlikninger og allusjoner. Han bruker jevnlig store, omtrentlige tall i vitenskapelige

sammenhenger: «(...) spenninger på en milliarddel av en volt (...)» (s. 22), eller: «(...) biologer anslår at det til sammen finnes rundt ti millioner flercellede organismer i verden» (s. 20). I tillegg utstyres han påstander, for eksempel sistnevnte sitat, med referanser til forskningen han henter informasjonen fra. Dette er som kjent noe Bech-Karlsen peker på som tendens i den nye dokumentarlitteraturen. Fotnotene som henviser til referansene bakerst i boka, teller 105. Av disse er 76 basale kildehenvisninger, mens de resterende 29 er mer utfyllende kommentarer om nevnte personer eller fenomener som kan sorteres som enten *trivia* eller detaljkunnskap.

Strøksnes' iver etter å referere (eller er det et selvpålagt krav om etterrettelighet?) påvirker også hans omgang med de skjønnlitterære hypotekstene. Forfattere av fiksjonstekster kan la lånte observasjoner forbli små vink uten kildehenvisning, men Strøksnes føler det nødvendig å sitere. Han siterer blant annet James Joyces *Ulysses* én gang, og da kun fem ord: «Snørrgrønt, sølvblått, rust, fargede tegn» (s. 256). Dette sitatet har ingen annen merkbar funksjon enn å bidra til bokas intertekstuelle mangfold. Strøksnes påkaller *Ulysses*' eminente tyngde, liksom epigrafene fra *Jobs bok*. Et liknende vink dukker opp i form av en parafrase av *Den guddommelige komedie*. Strøksnes viser til Dantes Odyssevs som seilte videre ut på havet i stedet for å vende hjem til sin Penelope. Denne intertekstuelle figuren tjener åpenbart en funksjon, men en skjønnlitterær forfatter ville ikke trengt å vise til at dette er hentet fra «Sang 26» på like formelt vis (s. 279).

Strøksnes er imidlertid ikke fullstendig konsekvent på å referere til vitenskapelige kilder. På side 287 begynner han et foredrag om det biologiske livets historie uten å vise til kilder. Dette skjer også andre steder. Det er uklart hvorfor noen fakta vies kildehenvisning, mens andre får vedgå i kildekritisk stillhet. Det kan ha å gjøre med skrivesituasjonen, at Strøksnes i disse situasjonene skriver etter egen hukommelse, ribbet for lett tilgjengelige kilder.

Men om Strøksnes skriver ut ifra hukommelsen, er det en særdeles god hukommelse han har. For boka preges av at fortelleren er overdrevent opptatt av detaljer. På side 102 skildrer han gamle dokumenter på et forlatt kontor på Hugos fiskebruk. Det finnes nok ikke mange lesere med behov for å vite at bruket kjøpte nøyaktig 112 727 kilo rundfisk i løpet av det første kvartalet i 1961, men Strøksnes gir blaffen og oppgir denne informasjonen likevel. Bokas detaljrikdom sammenfaller med virkelighetskontraktens standarder. Det kunne vært lett å fiksjonalisere slike forlatte dokumenter for å gi fortellingen farge og karakter, men detaljrikdommen forplikter fortelleren til, og forsikrer leseren om, detaljens sannhetsgehalt. Strøksnes liker dessuten å ramse opp: «... rødkløver, prestekrager, storkenebb og tett i tett av

den gule, lubne blomsten som har så mange navn: tiriltunge, katteklo, djevelklo, kjerringtann, jomfrublostm og Jomfru Marias gullsko» (s. 26). Slike oppramsinger kommer ofte når han omtaler artsmangfold i forskjellige habitater, eller når han beskriver et rom, slik tilfellet er ovenfor. Dette underbygger det finmaskede detaljnivået han gjerne nærmer seg. Strøksnes vil åpenbart beskrive virkeligheten, og med det *hele* virkeligheten.

Døden, kroppen og livet. I Melbergs fire essays, som utgjør den siste delen i *Essayet*, er bevissthet om døden det første han trekker fram som essayets exigence, altså den retoriske anmodningen, eller det retoriske behovet som framskynder essay-ytringen. Strøksnes har, som vi har sett i delkapittelet som tar for seg essaydebatten, uttrykt skepsis overfor essaydefinisjoner som legger vekt på innhold. Men liv og død er et gjengående tema i *Havboka*, og jeg velger å legge vekt på hvordan denne tematikken opphøyes til bokas overordnede didaktiske mål mot slutten. Dette blir særlig konsentrert i en av bokas mest kjente setninger: «Hav er opphav» (s. 143). Ikke bare er vi derfra – vi ønsker oss samtidig tilbake: «Bølger fra en dyp urtid flommer gjennom oss, som ekkoene av små plask i en utilgjengelig hule ved havet, Noen ganger når vi står på land under en kraftig storm, er det som om havet vil ha oss tilbake» (s. 143). Dette er havet inni oss – *ashes to ashes, dust to dust* – og ifølge Strøksnes vekker havet en bevissthet om livets forgjengelighet. Han siterer *Johannes åpenbaring* om at havet gir sine døde tilbake (s. 78). Både liv og død er tilstede i havet og boka, men det er nok ikke Strøksnes' egen dødsbevissthet som melder dette behovet. I en betraktning på en strand på Skrova nevner han at fjæra både er et grenseområde mellom hav og land, og mellom liv og død (s. 257). På denne måten hinter han om en sammenheng mellom de to dikotomiene uten å operere videre med den.

Strøksnes beveger seg også innom dødstematikk i kapittelet hvor han henter høylandsoksekadaveret de først skal bruke som agn. Her er dessuten kroppslige erfaringer sentrale, de som Melberg hevder er sentrale for all essayistisk praksis. Melberg poengterer som sagt at essayisten utgår fra sin kropp, og at kroppserfaringer er de erfaringene essayet springer ut fra. Essayistens eksistens ligner den Heidegger kalte *Dasein* – en selvbevisst eksistens som bearbeides gjennom skrivingen. Strøksnes skriver fram sin egen versjon av å være «kastet ut i verden»: «Landskapet er ikke foran meg, som noe jeg skal passere gjennom og legge bak meg. Det er *rundt* meg, det er et sterkt *her* i den fysiske strømmen utenfor Skrova fyr, langt unna informasjonsstrømmen vi vanligvis flyter i» (s. 112). Strøksnes skildrer kroppens sykelige reaksjoner på lukta av kadaveret, liksom en håkjerringsfiskende Sapfo. Slik blir han oppmerksom på sin egen vitalitet samtidig som han funderer over døden, som kadaveret av høylandsoksen åpenbart representerer:

I vår del av verden har folk flest glemt hvordan døden lukter. Lukten sprer seg nesten umiddelbart etter at kroppen dør, men først etter tre dager, når bakteriene som finnes i magen begynner å spise seg utover for å fortære sin døde vert, blir det riktig ille. I prosessen skapes det avfallsgasser og sterkt toksiske væsker. Vårt sanseapparat anmoder oss bestemt om å holde oss langt unna slike giftstoffer, ikke oppsøke dem, slik jeg er i ferd med å gjøre. [s. 28–29]

For dyr er ikke slike refleksjoner mulige: «Det har ingen hensikt å spørre hvorfor dette dyret i det hele tatt skal finnes. Alt liv er programmert til å ville leve. Ingen dyr begår selvmord, uansett hvor trøstesløs deres Hades-tilværelse måtte være» (s. 229).

Mot slutten av boka grubler Strøksnes lenge over den såkalte sjette masseutryddelsen, en periode av jordas historie vi visstnok er midt inni. I vår tid reduseres artsmangfoldet med dramatisk hastighet, og Strøksnes refererer til flere forskningsarbeider som hevder at denne reduksjonen antyder en ny masseutryddelse. Strøksnes skriver: «Vi vet hva som forårsaker den sjette masseutryddelsen. (...) Vi råder over fiskene i havet og fuglene under himmelen og alle dyr som det kryr av på jorda» (s. 264). Her kommer bokas didaktiske dimensjon til sin rett. Formidlingen av kunnskap om havet har vært forspillet til denne formaningen, nemlig at havets rolle er viktig, og at mennesket har et ansvar overfor planeten og livet på den: «Ved alle masseutryddelser, inkludert dem som innledningsvis ble forårsaket av kometer, har havet spilt en nøkkelrolle. De store syklusene og prosessene i havet går så sakte at når problemene melder seg, er det for sent å gjøre noe» (s. 266). Strøksnes er tro sin egen oppfordring til det essayistiske feltet. Han retter seg mot samtiden og dens akutte problemer. «Havets bibliotek» brukes som et redskap i en konstruktiv jakt på varig endring. Strøksnes er ikke en forfengelig essayist, men kan tidvis ligne en.

Selv om bokas overordnede prosjekt er å inspirere til handling, finnes det riktignok lyspunkter, som både kan leses som inviterende motivasjon eller som motvekt til økopessimismen. I det korte trettifjerde kapitlet melder Strøksnes at han og samboeren skal få barn. Her tvinnes flere av trådene sammen, at «hav er opphav», eller hvordan kroppsdelene til embryoet stadig skifter plass, liksom kontinentaldriften, som omtales tidligere i boka. Her dukker det også opp et motsvar til den ulmende dødsbevisstheten. Livets mirakel eksemplifiseres av parets lille embryo, men også evolusjonen, livets utvikling, skal hedres. Vi står kanskje overfor en sjette masseutryddelse, men vi må også feire at vi i det hele tatt har nådd så langt.

2.4.2 Drøfting av funn

I en enquête i *Bøygen* svarer Strøksnes på spørsmålet: «Har du alltid en historie som utgangspunkt når du skriver?» Han avslutter svaret med noen refleksjoner rundt *Havboka*, hvor historien ifølge ham selv er at «to menn forsøker å fange en håkjerring fra en gummibåt og her skal du høre hvordan det gikk» (Strøksnes, 2016, s. 79). Han utdyper og skriver at rammefortellingen stadig flises opp, at det kan gå titalls sider hvor narrativen ikke er tilstede. Videre avslører han at fortellingen om å fange håkjerringa kun var et påskudd for å skrive en bok om havet, at historien var nødvendig for å «få framdrift og nærvær på havet» (Strøksnes, 2016, s. 79). Dette ligner essayistens *modus operandi*, nemlig at saken blir en tunnel inn til essayistens minne og livsrom. *Havboka* inspirerer ikke til handling gjennom fortellingens sympati- og antipativekkende evner, men gjennom retoriske bevismidler virkeliggjort via bruk av hypotekster som omfavner vitenskapelige diskurser heller enn kunstneriske.

Grepstad poengterer i *Det litterære skattekammer* en variant av Lukács' postulat: «Dei to raude trådane i sakprosaens historie er argumentet og forteljinga» (Grepstad, 1997, s. 245). Essayet er rotet i kunst og vitenskap. Det er en hybrid mellom to de hegelianske kunnskapsmodiene, og dets to røde tråder er argumentet og fortellingen. I denne forstand er *Havboka* forbilledlig fordi den befester nevnte mellomposisjon. Det er i boka snakk om to prosesser: 1) den mot fortellingens mål, som ikke blir fullbyrdet, og 2) den mot det økologiske, didaktiske prosjektet, som skinner gjennom i slutfasene av boka. Vi kan skimte at begge disse to gestalter Haas' punkt om det prosessuelle, men det didaktiske poenget blir realisert på en sånn måte at det kanskje ikke er tale om prosessualitet i essayistisk forstand, men heller en velkonstruert proposisjon ment å overbevise. Harrison skriver om at essayet er en hermeneutisk aktivitet: «Not only does the essay give shape to a process preceding conviction, and perhaps deferring it forever. More important, it records the hermeneutical situation in which such decisions arise» (Harrison, 1992, s. 4). Han peker på at essayet er en forløper til overbevisning, en påstand som antyder en ikke-retorisk hang hos essayet. Dette kan vi nok avvise som gjeldende for *Havboka*.

Om det didaktiske poenget til Strøksnes er ment å retorisk overbevise i essayistisk forstand, vil det samsvare med det Grepstad kaller kritisk, eller tenkende, essayistikk. Denne essayistikken gjengir han som bruksessayistikk, «ekspressive tekstar med eit sterkt appellativt preg, retta til mottakaren og mot eit objekt» (Grepstad, 1982, s. 162). Grepstad ramser opp flere slike essayister i etterkrigstidens Norge, og felles for dem er at deres essays ikke ble skapt «for nyting i velværets evige tider under atomsoppen, men var eit produkt av essayistens streiftog inn i si tid for å gjere noko med framtida» (Grepstad, 1982, s. 146). Eventuell

atomkrig og andre etterkrigstidsutfordringer var det dagens radikale essayistikk skrev seg inn i. Klimakrisen utgjør en liknende utfordring i dag. Strøksnes danner således en parallell til etterkrigsessayistikken Grepstad omtaler, og liksom datidens essayister mobiliserer han *movere* som retorisk strategi.

Jeg har pekt på at mange av de essayistiske kvalitetene sakprosaen ifølge Bech-Karlsen tenderer mot, dukker opp i *Havboka*. Blant de tydeligste er intertekstualitet, dialog, transparens, skrivekunst og refleksivitet. Uoverensstemmelsen mellom vår essaydefinisjon og *Havboka* oppstår imidlertid når vi gransker hvorvidt subjektivitet er et virkningsfullt trekk i boka. Subjektivitet er som sagt et av tyskernes grunntrekk for essayet: «Men for at den objektive fylde av betydninger som er innkapslet i ethvert åndelig fenomen, skal avsløre seg, forlanges det av den som mottar, at han har den subjektive fantasiens spontanitet som refses i den objektive disiplins navn» (Adorno, 1992, s. 22–23). Om Strøksnes virkelig ånder en slik subjektiv anskuelse via skrivegjerningen, vet jeg ikke om jeg tør påstå. Jo, Strøksnes nedfeller sitt subjektive blikk og fantasifulle vedheftelser i boka, men dens refleksjoner rundt saken, havet og dets yrende liv er ikke så mye tuftet på Strøksnes' egne fabuleringer. Han baserer seg heller på naturvitenskap, historieskriving og andres kunstferdige perspektiver. Subjektivitet kommer i så fall til uttrykk gjennom hvordan han velger å bruke og organisere hypotekstene, og om dette virkelig gestalter den essayistikken tyskerne forfekter, er tåkelagt.

Bech-Karlsens påstand om en vending fra allvitenhet til flerstemmighet må uansett tolkes som en essayistisk vending i sakprosaen, og Strøksnes eksemplifiserer denne vendingen. Om bruken av intertekstualitet reduserer bokas subjektive gehalt, forsterker den i alle fall mangfoldet av perspektiver. Strøksnes velger via hypotekstene å kombinere filosofi, realisert som vitenskap, og kunst, til sammen de to hegelianske kunnskapsmodiene, i en skjønn essayistisk forening som gransker sakens dybde og utstrekning gjennom flere stier. Resultatet er et stort portrett av forholdet mellom havet og mennesket, et portrett med flere fasetter enn en stringent vitenskapelig undersøkelse kunne fått fram. *Havboka* står virkelig med beina godt planta i vitenskap og kunst, slik Lukács understrekte. Her befester boka sitt essayistiske tilsnitt, et trekk kritikere har feiret.

Blant de siterte omtalene av boka på Oktobers nettsider finner vi Eskil Skjeldal som i *Vårt Land* kaller boka «en oppvisning i essayistikk» (Oktober, 2019), mens svenske *Dagens Nyheter* kaller den en «essaybok». Disse brukene av ordet essay virker ikke å være helt begrunnet. I Bjørn Ivar Fykses anmeldelse av boka finner vi nok et resepsjonsetetisk belegg for bokas essayistiske modus. Han tar benevnelsen mer alvorlig og skriver: «I *Havboka* blir fascinasjonen for håkjerringa et stupebrett for dykk ned i det myldrende livet under vann, men

også et springbrett for essayistiske byks ut mot universet, evigheten og alle tings opphav» (Fykse, 2015, s. 3). Formuleringen «essayistiske byks» antyder at Strøksnes' metode for refleksjon har med essayet å gjøre. Mot slutten påpeker Fykse likevel, og med henvisning til essaydebatten, at Strøksnes' egensubjektivitet kanskje må vike for hypoteksternes intersubjektivitet: «Ingen skal beskyldes Strøksnes for å være bundet til skrivebordet, men i *Havboka* er antakelig vellet av marinbiologiske og natur- og kulturhistoriske verker, bøker og artikler om alt fra astronomi til torskefiske, viktigere enn selve 'feltarbeidet' i gummibåt» (Fykse, 2015, s. 3). Som også jeg påpeker, er Strøksnes' samfunnsbrodd underlagt lesingens forutsetninger, men han makter likevel å knytte «havets bibliotek» til noe reelt og vesentlig.

Fykses anmeldelse eksemplifiserer kritikernes entusiasme overfor bokas essayistiske metode. De «essayistiske byksene» leser jeg som sprangene Strøksnes gjør fra havet i fortellingen, til havet i litteraturen, til havet som forskningsobjekt, osv. Gro Jørstad Nilsen uttaler seg også positivt om boka. Hun skriver i *Prosa* at det drastiske kulturkonsumet i vår tid fører til at bøkens aktualitet svinner hen for fort. Hun roser problemstillingene i *Havboka* som altfor langsiktige og relevante til at boka fortjener å inngå i det glemte biblioteket så snart. I likhet med meg trekker hun linjer mellom boka og debatten om vår tids norske essayistikk som snever og innesluttet. Hennes poeng er at innkjøpsordningens sjangergrenser er bakstrevske, og sjangerblandinga i *Havboka* tjener som eksempel på dette: «Her blandes elementer fra en encyklopedisk teksttradisjon med eventyrsjangeren, og vitenskap møter mytologi. Historien fremstilles i en romanlignende rammefortelling som henter elementer fra spenningslitteratur» (Gro Jørstad Nilsen, 2016, s. 19). Jørstad Nilsen går ikke så langt at hun framholder boka som essayistisk, men hun henter om dette idet hun trekker inn essaydebatten og Strøksnes' plass i den.

Intertekstualitet koblet med vandrertopos hylles altså som grensesprengende og i tur essayistisk. Men den grensesprengende viljen går enda lenger. Under en samtale med Torill Moi og Ivo de Figureido på Norsk Litteraturfestival innrømmer Strøksnes «at han har diktet opp deler av en dykkerscene i *Havboka*, men mener det er opplagt at dette er en 'fantasmagori', altså et fantasibilde eller et blendverk» (Wandrup, 2017, s. 57). Moi spør om ikke dette er et overtramp mot forpliktelsen til sannheten, men Strøksnes svarer med at slike sjangeroverskridende grep er lov å gjøre også i sakprosaen. Jeg har tidligere vist til Tone Selboe som understreker umuligheten ved å gjerde inn romanen. Det kan virke som om Strøksnes forsøker å gjøre noe av det samme med sakprosaen, men om boka hadde blitt utgitt som roman, ville ingen stilt spørsmål. Det første spørsmålet ville heller vært: «Hvorfor gir Morten Strøksnes, en så innbitt forsvarer av sakprosaen, ut en roman?» Betroelsen om

dykkerscenen som fantasmagori er et skjellsettende moment hva boka angår. Her kludrer Strøksnes til den virkelighetskontrakten han har fått partene til å underskrive – skal vi fortsatt ta alt øvrig innhold for god fisk? Avsløringen representerer derfor en overgang fra sakprosaens virkelighetskontrakt til den virkelighetskontrakten Stueland skisserer for essayet, en pakt hvor forfatteren ikke er like ontologisk forpliktet til virkeligheten, slik Bech-Karlsen formulerer det.

Mitt siste punkt i analysen er hvordan dødstatikk kommer til uttrykk i boka. Jeg henter dette poenget hos Arne Melberg, som skriver: «Innsikten i egen dødelighet er nok den viktigste årsaken til å skrive essays» (Melberg, 2012, s. 433). Melberg framholder døden som et av de ultimate momentene for essayet, men påstår samtidig ikke at døden er av noen formmessig, modal eller øvrig sjangermessig konsekvens for essayet. Døden står der som et påskudd, eller en motivator. Derfor må ikke dette regnes som noe kjennetegn, eller som en innholdsmessig begrensning. Døden må regnes som et dyrebart motiv eller tema, et Strøksnes også benytter seg av. Jeg viser i analysedelen over at bevissthet om døden forekommer ofte i *Havboka*, og Strøksnes anvender nok sin metode i lys av dens tilstedeværelse. Døden framstår som et sømmelig tema å bruke som springbrett for å snakke om «den sjette masseutryddelsen», selve kjernen i Strøksnes' didaktiske målsetting, slik jeg leser boka. Sitatet etter Melberg som jeg gjengir ovenfor, kan altså leses på to måter: 1) «Innsikt i egen dødelighet» tilbyr essayisten dyrebare refleksjoner rundt seg selv, eller 2) «Innsikt i egen dødelighet» er også innsikt i andres dødelighet, og dette må videreformidles til omverden i all hast. Dødstatikken som så ofte skrives fram i *Havboka*, er således et forspill til den avsluttende drøftingen av den uunngåelige slutten på menneskeheten, en slutt vi akselererer mot i vår skjødesløse behandling av havet.

3 Konklusjon

Alle disse momentene mener jeg peker fram mot en konklusjon om *Havboka* som essayistisk sakprosa. Det poenget som aller tydeligst antyder dette, er hvordan sakprosaens moderne tendenser realiseres på essayistisk vis i boka. Strøksnes' peripatetiske metode, hvor han vandrer fra hypotekst til hypotekst for å punktvis tegne et bilde av havet, må kalles en essayistisk metode, en metode som etablerer Strøksnes' sannhetssyn som tilsvarende essayets dyder. Om vi skal gå så langt som å holde Obaldias «essayistiske ånd» fram som et ideal for Strøksnes, vet jeg ikke. Men vi kan i alle fall anta at Strøksnes skriver boka inn i en essaytradisjon som i hans egne øyne er blitt forpestet av borgerlig renessanseskeptisisme. Jeg vil si at Strøksnes makter å skrive et verk som både anvender essayistikkens fordelaktige modus for formidling av kunnskap, og som oppildner til samfunnsengasjement. Den essayistiske modus blir således et retorisk redskap å regne, appellerende og godt begrunnet. Denne doble målsettingen ser jeg i lys av innlegget «Innsnevring av kampsonen», som kritiserer det norske «essayistiske feltet» for mangel på samfunnsbrodd. At *Havboka* er i kontakt med omverden, kan ingen betvile.

Jeg innledet denne oppgaven med følgende problemstilling: «*Hva består det essayistiske i, og på hvilke måter gir det seg til kjenne i Havboka av Morten Strøksnes?*» I delkapitlene «The essay(istic mode)» og «Essayet og faksjonen» har jeg anlagt et essaysyn som fremmer subjektivitet, intertekstualitet, vandrertopos, dialog, prosessualitet, og fotfestet i kunst og vitenskap som konstituerende trekk for essayet. Disse trekkene henter jeg fra forskjellige steder, men mye av forarbeidet er blitt gjort av Gerhard Haas, som makter å oppsummere mye av den utilgjengelige tyske essayteorien i det berømte kapittelet «Essayets særmerke og topoi». De viktigste av Haas' forløpere er Georg Lukács og Theodor Adorno, og det er hos disse at særlig mine første og siste punkter teoretiseres. Punktene må leses som uttrykk for essayets essens, hva essayet *virkelig* er. Slik motsetter jeg meg Hege Langballe Andersens resonnement. Hun opererer med et sjangersyn hvor diskursen representerer de eneste dataene, noe som fører til at sjangeren blir offer for en relativisering hvor forleggere og forfatteres påklistrede sjangermerkelapper forblir det eneste vesentlige kjennetegnet.

Jeg sier meg likevel enig i det problemet Langballe Andersen mener å se i det essayistiske feltet. Hun peker på at sjangerkravene som ligger til grunn i kjølvannet av Georg Johannesens virke, er normative. Medløperne til Johannesen kan gå så langt som å si at det ikke finnes dårlige essays fordi sjangeren i kraft av sin definisjon er god. Dårlige essays får innenfor denne tradisjonen den syrlige merkelappen «pseudoessay». I stedet for å avvikle

begrepet om en essayistisk essens, går jeg til Claire de Obaldia, som påpeker essayets motstand mot sjangerklassifisering. I stedet mener hun å finne belegg for at essayet kan forstås modalt, som en metode, en være- eller skrivemåte. Jeg har valgt å se på *Havboka* slik: som uttrykk for den essayistiske modus, ikke som et essay i seg selv. Som Gro Jørstad Nilsen påpeker, nærmer formen på *Havboka* seg romanen, men samtidig klassifiseres den som sakprosa av forlag, forfatter, anmeldere og prisutdelingsjuryer.

Mellom essayteorien og analysen vandrer jeg i tillegg innom sakprosaen som sjanger, hvilke tendenser Jo Bech-Karlsen mener å finne i 2000-tallets sakprosabøker, og sakprosaens status i det litterære kretsløpet i dag. Her viser jeg først at vendingen fra allvitenskap til flerstemmighet, som Bech-Karlsen postulerer, kan tolkes som en essayistisk vending, en vending som tar inn over seg essayets modus for sannhetssøking. Samtidig er sakprosaens moderne tendenser påvirket av krav om etterrettelighet, blant annet gjennom en tydeligere virkelighetskontrakt og kildehenvisning. Med base i tendensen om flerstemmighet og dialog teoretiserer jeg rundt Mikhail Bakhtins, og i tur Julia Kristevas, intertekstualitet og flerstemmighet som gjeldende også for essayet. Essayets parole om å gå i dialog med tingene, virkeligheten og erfaringen synes å antyde flerstemmighet à la homofoni-begrepet til Bakhtin.

Sakprosaens status diskuterer jeg i lys av Kulturrådets innkjøpsordninger og diverse hendelser som representerer en oppjustering av sakprosaens ansette verdi. Jeg viser til at Strøksnes sammen med Ivo de Figureido så sent som i 2010 aksjonerte for sakprosaens sak ved å søke medlemskap i Den norske Forfatterforening uten hell. Videre trekker jeg linjer tilbake til essaydebatten, hvor Strøksnes igjen spiller en ledende rolle. Essaydebatten, og etterspillet, viser at det fortsatt er steile fronter mellom skjønnlitteraturen og sakprosaen, og at essayet kanskje blir den arena hvor de to frontene møtes. I innlegget «Innsnevring av kamponen» kritiserer Strøksnes sine samtidige for å skrive essays uten samfunnsbrodd, en essayistikk som ikke oppfyller frankfurternes krav om kritikk og modenhet, men heller hegner om Montaignes stil, en aristokratisk skeptisisme uten omsorg for omverden.

I analysen av selve boka har jeg vist at: a) essayet kan manifestere seg modalt i litterær sakprosa, og b) at essayistiske trekk som vandring, prosessualitet, pendling mellom vitenskap og kunst, og intertekstualitet tilsynelatende stemmer, men c) at det essayistiske subjektet i *Havboka* ikke er så virkningsfullt som først antatt. I den påfølgende drøftingen diskuterer jeg forøvrig hvordan kritikerne har mottatt boka som essayistisk sakprosa. Under drøftingen viser jeg dessuten hvordan dødstatikk ikke må regnes som en innholdsmessig markør for den essayistiske metoden, men heller som et yndet motiv eller tema som essayister ser sine prosjekter i sammenheng med. Dødstatikken bruker Strøksnes som et springbrett for å

presentere «den sjette masseutryddelsen» og således introdusere sitt viktige didaktiske prosjekt.

Litteraturliste

- Adorno, T. W. (1992). Essayet som form. I K. E. Johansen (red.), *Essays i utvalg* (s. 21–41). Oslo: Gyldendal.
- Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Oversatt av Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. M. (2005). *Spørsmålet om talegenrane*. Oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Oslo: Ariadne Forlag.
- Bech-Karlsen, J. (2014). *Den nye litterære bølgen. Litteraritet og transparens i norske dokumentarbøker 2006–2013*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Bech-Karlsen, J. (2016). *Fra allvitende til flerstemmig. Norsk dokumentarlitteratur i et historisk og sammenliknende perspektiv*. Oslo: Spartacus.
- Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Chevalier, T. (red.) (1997). *Encyclopedia of the Essay*. London: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Forlaget Oktober. (2019). *Havboka*. Hentet 27. mars 2019 fra Oktober.no:
<http://www.oktober.no/Boeker/Sakboeker/Havboka>
- Fyksen, B. I. (24. oktober 2015). Oseanfølelsen. *Bokmagasinet*, s. 3.
- Good, G. (1988). *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London: Routledge.
- Grepstad, O. (1982). «Hovednerven i vort Talent er Indignation». Om det radikale bruksessayet i etterkrigstida. I Grepstad et al., *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 140–163). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Grepstad, O. (1997). *Det litterære skattekammer*. Oslo: Samlaget.
- Haas, G. (1969). *Essay*. Stuttgart: J. B. Metzlersche.
- Haas, G. (1982). Essayets særmerke og topoi. Oversatt av Ottar Grepstad. I Grepstad et al., *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 229–239). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hagerup, H. (24. januar 2018). *Kålhuekritikk*. Hentet 10. mai 2019 fra Vagant.no:
<http://www.vagant.no/kalhuekritikk/>

- Harrison, T. (1992). *Essayism. Conrad, Musil & Pirandello*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Haugstvedt, D. (2006). *Essayistens ethos. Et kritisk supplement til norsk essayteori*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Iunker, F. (2017). Grønnsakprosa. *Vinduet 4/2017*, s. 5–11.
- Johannesen, G. (1982). Essayet i dagens Norge. I Grepstad et al., *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 7–10). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Johannesen, G. (2012). Holberg og essayet. I L. Holberg, *Essays* (s. 111–136). Oslo: Bokklubben.
- Jørstad Nilsen, G. (2016). Gullet blant gråstein – sakprosaåret 2015. *Prosa 1/2016*, s. 14–21.
- Kleve, M. L. (20. juli 2005). *Essay eller ikke, det er spørsmålet*. Hentet 20. mai 2019 fra Aftenposten.no: https://www.aftenposten.no/kultur/i/y6Gvr/Essay-eller-ikke_-det-er-sporsmalet
- Kristeva, J. (1980). Word, Dialogue, and Novel. I J. Kristeva, *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (s. 64-91). New York: Columbia University Press.
- Kritikerlaget. (2016). *Kritikerprisen for beste sakprosa for voksne 2015*. Hentet 27. mars 2019 fra Kritikerlaget.no: <https://kritikerlaget.no/saker/kritikerprisen-for-beste-sakprosa-for-voksne-2015>
- Langballe Andersen, H. (2002). *Hvordan får essaybegrepet mening? En etnografisk studie av essayforståelser hos ti aktører i det essayistiske feltet*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Lukács, G. (2010). *Soul & Form*. Oversatt av Anna Bostock. New York: Columbia University Press.
- Melberg, A. (2013). *Essayet. Utvalg og introduksjon ved Arne Melberg*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Obaldia, C. d. (1995). *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press.
- Selboe, T. (2015). *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Seow, C. L. (2013). *Job 1–21: Interpretation and Commentary*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Skogseide, O. (2014). Nok et meta-essay. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift 01/2014*, s. 78–81.
- Strøksnes, M. (2015a). *Havboka*. Oslo: Oktober.
- Strøksnes, M. (2015b). Innsnevring av kampsonen. *Vinduet 3/2015*, s. 315–331.
- Strøksnes, M. (2016). Har du alltid en historie som utgangspunkt når du skriver? *Bøygen 4/2016*, s. 78–79.
- Strøksnes, M., & Figureido, I. d. (25. januar 2011). *Litterære murer*. Hentet 11. mai 2019 fra Aftenposten.no: <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/19gk/Litterare-murer>
- Stueland, E. (2012). Essayets leserkontrakt. I A. Johansen (red.), *Kunnskapens språk* (s. 67–86). Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Sunde, O. R. (1. februar 2012). *Bokessay: Hva er 'utetisk'?* Hentet 10. mai 2019 fra Apollon.uio.no: <https://www.apollon.uio.no/artikler/2008/bok.hvaersakprosa.html>
- Tønnesson, J. L. (2012). *Hva er sakprosa*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Verdens første professor i sakprosa*. (29. november 2004). Hentet 10. mai 2019 fra Uniforum.uio.no: <https://www.uniforum.uio.no/nyheter/2004/11/verdens-foerste-professor-i-sakprosa.html>
- Wandrup, F. (3. juni 2017). Sakprosa på dypt vann. *Dagbladet*, s. 57.
- Øverås, T. E. (18. mars 2018). *Vagants essaykanon*. Hentet 11. mai 2019 fra Vagant.no: <http://www.vagant.no/vagant-essay-kanon/>