

Den guddommelige verktøykassa

Skriveundervisning i USA etter 1945,
og i mitt hode midt på 2000-tallet

Bår Stenvik

Jeg haster bortover subway-perrongen på 14. gate i New York, der jeg er på vei for å besøke en creative writing-klasse ved universitetet The New School. En skjeggete mann sitter ved veggen i skitne klær med et pappskilt foran seg. Det er først noen meter senere at teksten synker inn, og jeg stopper og snur meg for å sjekke. På den brune bølgepappen har han skrevet med ujevne tusbokstaver: «Buy a poem from a published author.»

Få minutter senere befinner jeg meg i et klasserom blant en liten gruppe tjuetåringer som bruker studielånet sitt på å lære seg å skrive. Kanskje i håp om en gang å bli en *published author*. Men hva kan de egentlig forvente? På undergrad-nivået i amerikansk utdanning er slike kurs en vanlig del av en «liberal arts»-utdanning. Her handler det om å prøve ut mye forskjellig, og skrivekursene er tilbud blant et mylder av filosofi-, sosiologi-, og kunst-klasser som skal gi en bred dannelse. De studentene som på Graduate-nivået satser på en såkalt Master of Fine Arts (MFA) i creative writing fokuserer utelukkende på skriving i ett eller to år, og ender opp med noe som må være ment å være en yrkesrettet mastergrad.

Men hva lærer man når man skal bli forfatter? Og hva slags arbeidstilværelse ser man fram til? En utflytende bohemitilværelse avbrutt av sporadiske øyeblikk av inspirasjon? En ensom tilværelse på hjemmekontoret? Eller å selge dikt på t-banen iført en loslitt frakk?

– Elevene ser nok på det å være forfatter i dag litt som vi så på det å være professor for ti år siden.

Binnie Kirshenbaum smiler av sitt eget utsagn, der hun sitter på kontoret sitt på Columbia University. Selv er hun både forfatter og overhode for Columbias creative writing-program. Smilet avdekker et kileformet mellomrom mellom fortennene. Akademikere i USA kan, i motsetning til utøvere av andre høystatusyrker, tillate seg både en ujevn tanngard og grå striper i håret uten å miste anseelse. Ellers ser Kirshenbaum mest ut som en litt eldre Sandra Bullock i rollen som collegeprofessor, omgitt av store stabler av grønne mapper fylt med løse ark. De løse arkene er tekstene til nåværende og aspirerende unge forfattere ved Master of Fine Arts-programmet i creative writing. Muligens ligger en framtidig stjerne begravd i disse bunkene, akkurat som skriveprogrammene tidligere har gitt oss forfattere som David Foster Wallace, Flannery O. Connor, Raymond Carver og Bret Easton Ellis.

Men, som hun sier, det er en stund siden «program-produktet» Ellis var litterær rockestjerne på åttitallet, med kokain, damer og festing.

– Altså, studentene oppfatter fremdeles noen forfattere som rockestjerner. Men det er jo bare for dem, ikke for resten av verden. Trenden går mot at forfattere har et mye mer konservativt liv. Bad-boy-stilen med narkotika og fester er ikke greia lenger.

For ikke å snakke om glamouren og pengene. Når jeg snakker med Neil Gordon, som leder creative writing-programmet for undergraduates ved New School, framstår han som en ganske reservert mann, en korrekt antrukket herre som ikke beveger leppene når han snakker. Men på et tidspunkt får stemmen hans en ny iver og fortrolighet, som om han deler noe han knapt kan tro selv:

– Da jeg begynte i forlagsbransjen var det mye penger i å skrive fiksjon. Det var ikke uvanlig for debutanter å få store forskudd, opptil 400 000 dollar. Det var en slags kult rundt romanforfatteren. Og det hjalp også MFA-programmene igang. Men sånne ting skjer ikke lenger. Amerikansk forlagsbransje er i en krise, det er ingen penger igjen.

Samtidig vokser skriveprogrammene og brer om seg som aldri før. Hvordan kan det ha seg?

– Det er et godt spørsmål, sier Gordon. – Jeg skjønner det ikke.

Noen tall: De amerikanske creative writing-programmene hadde sin spede begynnelse på 30-tallet. I 1940 fantes det en håndfull programmer. I 1975 var det blitt 52. Så, i 1984, da Bret Easton Ellis studerte ved Bennington, var tallet kommet opp i 150. I 2004 fantes det mer enn 350. Og det er bare på master-nivå. Regner man med undergraduate-programmene får vi en total på 720.

Om man regner konservativt, og sier at hvert MFA-program uteksaminerer 10 mastergradsstudenter i året (Columbia har 45 plasser, men noen steder har helt nede i to plasser), ender vi altså opp med 3500 nye aspirerende forfattere med en høyere grad, hvert år. I en tid hvor bokbransjen sliter, og forfatteren som offentlig person har mistet sin glans. I dag har popstjerner og skuespillere tatt over auraen Ernest Hemingway og Norman Mailer en gang hadde. Likevel har programmene 20 000 søkere hvert år. Om ikke litteraturen har befestet sin stilling i samfunnet, har i det minste forfatterskolene gjort det.

Hvorfor har de blitt så populære, og hva betyr det for litteraturen? Mange har ment å vite akkurat hva skriveprogrammene gjør, og kritiker John Aldridge har oppsummert mange av de negative karakteristikkene i sin bok *Talents and Technicians*: Dagens forfattere skriver bare om seg selv, de er interessert i skrivetekniske problemer som har begrenset interesse utenfor klasserommet. De skriver likt, en minimalistisk stil uten noe merkbart budskap, og de er fremmedgjorte fra sine potensielle lesere, siden de har tilbrakt så mange år på en verdensfjern institusjon.

Til og med Neil Gordon, som selv leder et creative writing-program, er skeptisk til alle MFA-ene i faget.

– Det er veldig usannsynlig at noen av studentene våre noen gang kommer til å bli suksessfulle kreative forfattere, sier han.

– Men jeg driver ikke med pre-profesjonell utdanning, jeg driver med liberal arts. Noen går videre til MFA, som dreier seg om å utdanne noen til å bli en forfatter. Selv er jeg ikke en stor fan av MFA-programmene.

Ikke?

– Jeg tror de har hatt en veldig negativ effekt. Som mange slike ting, kan teknikk læres. Men resultatet er en flom av velskrevne greier som ikke handler om noe.

Hmm.

Progressive mennesker har tradisjon for å være skeptiske til autoriteter, system og regler, og en av de mer kjente institusjonskritikerne er forfatteren Ken Kesey. I 1962 skrev han boka *Gjøkeredet*, et uttrykk for hippie-generasjonens gryende opprør, hvor mentalsykehuset brukes som et bilde på ondsinnet institusjonalisering. Kesey var også kritisk til sin lærer Wallace Stegner ved Stanfords skriveprogram. Det forhindret ham imidlertid ikke fra å møte opp hver uke med et nytt kapittelutkast fra *Gjøkeredet*, som ble gjenomgått i en lesesirkel som må ha minnet ganske mye om terapigruppene han skriver om i boka. Kesey var kanskje klassens urokråke, men han var nå likevel del av en klasse. Senere fikk han selv jobb ved Universitetet i Oregon, som skrivelektor.

Faktisk stammer hele creative writing-prosjektet, og institusjonaliseringen av amerikansk litteratur, fra institusjonskritikken tidlig i århundret. Ideer om en «progressiv utdanning» dukket opp på tjuetallet, fremmet i bøker som Harold Ruggs *The Child-Centered School*. Det gamle systemet med pugging og disiplin ble sett som begrensende og mangelfullt i forhold til læring basert på «erfaring» og «motivasjon», og forskjellige former for kreativ aktivitet ble innført i pensum. Det nye idealet var det kunstneriske og originale mennesket. Bøker som Stanwood Cobbs *The Genius Within You* gjorde det klart at det ikke lenger bare var unntaksmenneskene som kunne bli genier.

Creative writing har befunnet seg i en slags mellomposisjon helt siden den spede begynnelsen på 30-tallet. Den er på samme

tid i opposisjon til institusjonen og en del av den. Det er ikke merkelig at en så paradoksal tradisjon har avfødt en like lang tradisjon som kritiserer den. Skepsisen til skriveundervisning er faktisk så omfattende at den til og med er utbredt hos skrive-lærerene og administrasjonen selv. Da jeg spurte de tre institutt-overhodene jeg intervjuet i New York, ga de alle varianter av det samme svaret: «Man kan ikke lære noen å skrive, men skriving kan læres.» Noe som igjen minner om noe det eldste og mest anerkjente skriveinstituttet, The Writers' Workshop i Iowa, skriver på sin hjemmeside:

Though we agree in part with the popular insistence that writing cannot be taught, we exist and proceed on the assumption that talent can be developed, and we see our possibilities and limitations as a school in that light. If one can «learn» to play the violin or to paint, one can «learn» to write, though no processes of externally induced training can ensure that one will do it well. Accordingly, the fact that the Workshop can claim as alumni nationally and internationally prominent poets, novelists, and short story writers is, we believe, more the result of what they brought here than of what they gained from us. We continue to look for the most promising talent in the country, in our conviction that writing cannot be taught but that writers can be encouraged.

Vi kan lese ut av denne lille tekstbiten at den blivende student ikke er garantert noe som helst, hun er selv ansvarlig for sin egen framgang. På den andre siden formidles det at mange Iowa-studenter senere er blitt kjente forfattere, noe som uvegerlig skaper forventninger og håp for den som måtte komme inn. Få takker nei til plassen, noe som i stor grad skyldes denne litt uspesifikke auraen. (Da jeg spurte en av creative writing-lærerene ved New School om hennes bakgrunn, oppga hun Iowa. Jeg rakk knapt å si *wow* før hun rutinert svarte «Yeah, it's the famous one».)

Hva er det så man lærer på skriveskole? En del av det er å se nøye på litterære tekster, noe sjef for New Schools MFA, Robert Polito, kaller «å lese som en forfatter».

– Å spørre deg selv: Hvordan gjorde forfatteren dette, og hvorfor? Det er veldig fra innsiden og ut, ikke den sosiologiske eller historiske betydningen av verket, men heller dets skruer og muttere. Vi har en lærer, Steven Reid, som siterer Norman Mailer: «Jeg leter etter flere verktøy til verktøykassa mi.»

Det minner om noe av det første jeg hørte på Forfatterstudiet i Bø, hvor læreren sa at «vi kan ikke lære dere å skrive, men vi kan lære dere å *lese*». Og det stemmer ganske bra. Jeg mente selv at jeg var flink med ord da jeg kom dit. Snart forsto jeg at lærerne mine så nyanser og komponenter i tekstene som ville gått meg hus forbi. Jay McInerney hadde en lignende opplevelse da han studerte under Raymond Carver i Syracuse, og Carver brukte femten minutter på å snakke om forskjellen på å skrive *earth* eller *ground* et gitt sted. Carver hadde i sin tid erfaring med den svært nærgående redaktøren og skriveguruen Gordon Lish, som kunne bytte ut formuleringer og stryke opp til halvparten av Carvers noveller, før han godkjente dem for publisering.

Teknikken kalles close reading. Jeg fikk observere den ved New Schools creative writing-programmer (hvor jeg selv en gang tok en mastergrad i Liberal Studies, som også inkluderte lignende workshops) og den er i prinsippet den samme som jeg allerede kjente fra Bø. For eksempel, fra en undergradklasse som gjennomgår en fortelling av nettopp Carver, hvor klassen og læreren i samarbeid vendte på alle ord og hendelser for å finne ut hvilken funksjon de hadde:

– Jeg la merke til all drikkinga som er gjengitt, hva er poenget med den? spør en elev.

– Jeg er glad for at du tok opp det, sier læreren. – Det viser hvordan tida går, og dermed vet vi at karakterene ikke har spist, og at de har gått glipp av middagen.

Når de ikke gjennomgår kjente forfatteres tekster, er det studentenes egne, i en klassisk workshop-setting. En av elevene har skrevet en tekst som skal granskes, mens alle de andre sitter i en hesteko og forklarer etter tur hvordan de oppfattet den, eller hva de ikke oppfattet:

– Jeg skjønner ikke hvor dette skal være? sier ei jente om dagens tekst.

– Det skal være et sted à la CBGB, svarer han som har skrevet historien, en nerdete gutt som kanskje kan ha vært 15 da det legendariske rockestedet stengte dørene i 2006.

– Du kommer stadig tilbake til disse wing-tip-skoene? sier neste jente.

– Det skal liksom foregå i 1975, sier han.

– Å, jeg trodde det var i nåtid, men 70-tallsparty.

Slik får forfatteren direkte tilgang til en lezers reaksjoner, og lærer seg for eksempel viktigheten av etablering, og hvordan eksposisjon skal integreres i handling. Læreren kommer gjerne med sine innspill etter at alle elevene har sagt sitt:

– Når du skriver en historisk fiksjon, skal det ikke være opplagt at det er det du gjør, sier hun. – Detaljer som beskrives bør ha en funksjon i historien: om det er med en gammel telefon bør noen ringe med den.

Disiplin og godt håndverk, altså. Hva man bør gjøre og hva man ikke bør gjøre. Som da jeg i Bø lærte at det var lurt å unngå ordet «plutselig», at jeg ikke burde starte en setning med ordet «det», og at jeg alltid måtte, for å sitere Rune Christiansen, «etablere, etablere, etablere!» Samtidig er det akkurat denne disiplineringen som er blitt kritisert for å skape mye lik fiksjon i USA, spesielt representert ved «Carver-minimalismen», en trend Bret Easton Ellis stiftet bekjentskap med ved skolen Bennington på åttitallet. Han forklarte fenomenet, mer eller mindre spøkefullt, slik:

Lærerne var lei av slurvete og dårlig skriving, men i det minste var minimalist-historiene veldig korte, og setningene var ikke så rotete, fordi det var stort sett «Jeg går inn på kafeen og sitter ned. Han bestiller en bagel. Vi deler en øl.» Hvordan kan du drite deg ut da? (...) Mange av workshop-deltagerne var usikre på talentet sitt, og fant ut at minimalismen var den enkleste måten å skrive på. Om du ikke visste hva du ville, og om du ikke hadde en ferdig utviklet sensibilitet, var det veldig lett å imitere minimalisme og komme unna med en historie.

Studenten kommer inn, full av kreativitet, gode og dårlige innfall, og lærer å begrense seg og styre talentet sitt inn i en kontrollert form. Flannery O' Connor, en av de første kjente skole-forfattere, mente at det var akkurat sånn en skriveskole skulle fungere. Prosessen tilsvarer jobben til en redaktør (av Gordon Lish-typen), en som bearbeider råmaterialet og strammer det opp. Først blir eleven kjent med prosessen i workshop-situasjonen, senere blir den internalisert, og forfatteren blir sin egen redaktør.

– Ikke misforstå, sier Robert Polito, – men det har alltid minnet meg om terapi. Over tid internaliserer gjerne studentene en stemme som lærer dem å være kritiske til seg selv. Ikke på den måten at folk bader i sine egne følelser, men på den måten overføring skal fungere, at man internaliserer psykologens stemme. Noe som tillater deg å gjøre et bedre valg i en gitt situasjon senere.

– Jeg husker selv fra da jeg studerte creative writing, sier Binnie Kirshenbaum – at jeg hadde et problem med overfylte setninger. Og jeg husker at læreren min satte seg ned med en penn og sa *se her*, og hun krysset ut en håndfull ord, og plutselig gnistret setningen, som om noen trakk fra gardinene og sola kom inn. Jeg ville sikkert funnet det ut med tida, men tenk så fantastisk å ha noen som bare kan vise meg det! Og etterpå kunne jeg se på setningene og se selv med en gang hva som er overflødig.

Mark McGurl ga nylig ut boken *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Han prøver å finne ut hva slags effekt institusjonaliseringen av skrivekunsten har hatt i USA. Allerede tidlig i boka stiller han opp et diagram: et triangel med hjørnene i *kreativitet, erfaring og håndverk*. De tre områdene er henholdsvis koblet til maksimene «*find your own voice*», «*write what you know*», og «*show, dont tell*». Tanken er at disse tre idealene påvirker hverandre i varierende grad, og styrer litteraturen i ulike retninger. Men allerede før vi begynner å tenke over det, sier figuren oss noe. Bare det å sette opp den kreative prosessen i form av et diagram, gjør at vi ser den på en viss måte. Som noe som kan deles opp og klassifiseres.

På samme måte som den ferske studenten lærer å identifisere de aktive delene av en setning, får vi her presentert komponentene i den kreative prosessen. Konfrontert med et sånt skjema føler jeg to motstridende impulser: en anti-intellektuell og en anti-anti-intellektuell. For å ta den første først: den er en instinktiv mistro, en fornemmelse av at slike metodiske tilnæringsmåter er en form for juks. Akkurat som hunder kan trenes til å gå på to bein, kan vanlige folk trenes til å forfatte. Men de vil aldri framstå like naturlig som de *fødte* forfatterne. Som Neil Gordon sier:

– Om du vil skrive, og om du har talent, så kommer du til å gjøre det.

Og jeg hadde den samme impulsive holdningen selv da jeg vokste opp. Men før jeg søkte i Bø, hadde jeg studert noen år, og gitt meg over til den motstridende impulsen: Jeg så på denne romantiske forestillingen som noe barnslig og anti-intellektuelt. Når musikere kan lære å spille på konservatoriet, hvorfor skulle ikke forfattere også kunne gå på skole? Å tro på en mystisk ånd eller medfødt geni er begrensende og uvitenskapelig. Robert Polito deler min rasjonelle skepsis til den gamle myten:

– Vi har en stolt og aktiv anti-intellektuell fløy her i USA, som liker å romantisere geniet. Du kommer rett fra småbruket

ditt og skriver den store amerikanske romanen – og å studere håndverket kan bare komme i veien.

Vi kjenner alle historien om tusenbeinet som var så flink til å danse. Et av de andre dyrene ble misunnelig, og spurte utpekulert nok hvilken fot tusenbeinet beveget først. Og deretter, forteller historien, var tusenbeinet ute av stand til å danse. Er forfattere som tusenbein? Kan det drepe kreativiteten deres om de begynner å tenke over hvilket bein de starter med?

– Jeg tror slike påstander ofte kommer fra folk som selv har en interesse av at det ikke skal være mulig å lære å skrive, sier Polito. – De har gjort enkelte valg i sine egne liv som gjør at det er mer komfortabelt for dem om det er noe svindel-aktig ved disse skolene. Kanskje ønsker de selv at de kunne skrive, og så ser de denne verdenen som virker mystisk for dem. Og kanskje blir folk ukomfortable av at språket, som vi bruker hver dag, innebærer retorikk og manipulasjon og kunst. Det gjør folk nervøse. De vil heller tenke at språket er transparent enn at språkets effekter er oppnådd gjennom ferdigheter og manipulasjon.

Personlig knyttet jeg nok en viss stolthet til at jeg hadde gjennomskuet romantiseringen. Å være forfatter var da ikke noe mystisk. Bare å trene opp hjernen, som en muskel, skrive tre timer per dag, så kommer den store litteraturen tytende ut etterhvert. Ved siden av å være demokratisk, er dette også pedagogisk sett en veldig fornuftig holdning. En student med forventning om å skrive stor litteratur med én gang, vil fort få prestasjonsangst og skrivesperre. Men ved å fokusere på de tekniske komponentene i setningene tar man forfattervirket ned på et håndterlig nivå. Om du bare skriver mange nok ord per dag, om hva som helst, vil du lære deg å kunne skrive om et hvilket som helst emne slik at det blir litteratur. Dessuten vil du produsere så mye tekst at noe av det sannsynligvis vil kunne brukes som utgangspunkt for «noe større». Med en slik innstilling slipper man å føle seg presset til å skulle skrive noe *nytt* eller *viktig*. Det viktige er i første omgang bare å skrive *noe*.

Denne tilnæringsmåten kan sammenlignes med musikkhøgskolestudenten som sitter tålmodig på øvingsrommet sitt fire timer daglig og øver skalaer og etyder. Ingen forventer at noe briljant skal framkomme før fire år senere, etter at studenten har øvd sine ti tusen timer, det antall forskerne har angitt som nødvendig for at man skal være en ekspert i sitt felt. Forfatteren som disiplinert håndverker. En jobb blant andre jobber.

– Kanskje var det på 80- og 90-tallet en enkel romantisk idé om forfatteren som en slags hipster, sier Polito, – som sto opp med hangover tidlig på ettermiddagen og krotet ned noen linjer før han fant ut hvilken restaurant han skulle gå på. Men det har ingen sammenheng med virkeligheten.

Likevel er det vanskelig å komme seg helt bort fra den romantiske impulsen, det er noe litt ubehagelig med teknikk og systemer. Og derfor følger læreren alltid opp med en formaning om at regler er til for å brytes. Og en viss skepsis mot å lære dem bort i utgangspunktet. Som Binnie Kirshenbaum sa da jeg spurte om hennes elever lærte om bestanddelene i et plot:

– Nei, når de kommer til oss føler vi at de er forbi det stadiet. Det er vanskelig å komme inn her, så vi regner med at de har peiling. Men vi er også redde for at det kunne skape formler for skriving. Om vi hadde hatt en uke om eksposisjon, for eksempel, og så videre, ville vi fått historier på slutten av semesteret med setting, plot, dialog, karakter, etc. som ikke hadde rom for studentens særegenheter.

Selv innad i institusjonen finnes en skepsis mot å lære tusenbeinet å danse. Tenk om foxtrot eller jitterbug skulle fortrenge de intuitive trinnene?

– Vi snakker ikke om hvordan man skal skru sammen et plot, fordi vi spør heller «hva er ditt plot?» sier Kirshenbaum. – For noen år siden hadde jeg en fantastisk student som brøt absolutt alle tommelfingerregler, uten å være klar over det. Og jeg sa «du vet, du kan ikke egentlig gjøre det der», men han gjorde det, og hver gang var det fantastisk. Og de andre studentene ville si «den

karakteren som introduseres på side én forsvinner bare?», og jeg ville si «Ja, det gjør han, og det er ok! Det fungerer, og så lenge det fungerer –.»

Neil Gordon legger i sitt undergrad-program, i motsetning til Kirshenbaums MFA-workshop, mer vekt på at studentene skal få prøve ut forskjellige ting og stifte bekjentskap med grunnleggende teknikker. Men også han tar et «geni-forbehold».

– Vi må være bevisst på at James Joyce kan komme inn døra en dag, noen med et ekstraordinært talent – og det vil vi ikke klusse med i det hele tatt.

Spørsmålet om skriving kan læres er gammelt, og motsetningen mellom geniet og håndverkeren enda eldre. Jeg må innrømme at det føles litt merkelig å skrive om noe som burde være så grundig utdebattert. Men så lever altså debatten fremdeles, og kanskje finnes det gode grunner til det. Her er en: Skriveprogrammene har alt å tjene på at spørsmålet aldri skal kunne besvares, og det samme har universitetene. Så lenge skrivekunnskapen ikke kan formaliseres, kan programmene fortsatt se på seg selv som universitetets uregjerlige stebarn. Universitetene, på sin side, kan holde fram skrivekursene som bevis på at de er progressive. Samtidig må studentene overbevises om at de kan lære noe, ellers har de ingen grunn til å søke. Dermed alle de halvkryptiske og motsigelsesfylte utsagnene fra programmenes overhoder, om at skriving *kanskje* kan læres, ad omveier.

En annen mulighet er at debatten fortsatt lever fordi ingen av sidene har monopol på sannheten. Kanskje er det *både* sant at skriving kan læres og at den ikke kan det. Og kanskje er nettopp denne usikkerheten den mest produktive grobunnen for skriving.

Mange som begynner på skriveskole, ankommer med tro på geni-modellen for skriving: En forfatter er født med et talent og en stemme, som bare trenger å graves fram. Karl Ove Knausgård beskriver det treffende i *Min Kamp, femte bok*: på vei til Skrivekunstakademiet i Bergen unngår han å lese andre forfattere, for

ikke å besudle sin unike stemme. Ved ankomsten til Bø ville jeg ha vært i samme posisjon selv, om det ikke hadde vært for en tilfeldighet: Noen år som musiker og flere forsøk på å komme inn på konservatoriet hadde lært meg verdien av metodisk øving, og skrellet av meg de romantiske idealene. Jeg tenkte selv at denne innsikten ville gi meg et forsprang på de andre elevene. Mens de gikk gjennom sin ydmykelsesprosess, kunne jeg pragmatisk og målrettet sette i gang med skriveøvelsene.

Det viste seg at forspranget ikke varte så lenge. Alle medelevene falt raskt inn i workshop-rytmen, med kritikk, selvkritikk, og «strykningsforslag». Dessuten viste det seg at jeg hadde flere forfengeligheter klare til å punkteres. Jeg mente for eksempel at litteratur måtte handle om «store ting». Den første uka i Bø fikk vi i oppgave av gjestelærer Gunnar Wærness å skrive en nøye beskrivelse av en vilkårlig gjenstand. Jeg skrev en tekst om lokket på en kloakkum, og fikk øynene opp for at noe helt hverdagslig kunne beskrives på en måte som gjorde det interessant. Senere hadde vi Trude Marstein på besøk. Hun forfektet disiplin og «show, don't tell». Dermed la jeg mine endeløse setninger inspirert av David Foster Wallace og Svein Jarvoll på hylla, og begynte å skrive enkle, korte beskrivelser av akkurat det som skjer i en vanlig situasjon, en slags norsk versjon av Carver-minimalisme, modellert på Marsteins stil. Med andre ord beveget jeg meg fra en stor vekt på kreativitet, både språklig og emnemessig, til noe nærmere «write what you know» og et disiplinert ideal. Så vidt jeg har fått med meg, opplevde mange av mine medelever noe lignende.

Så, akkurat i det vi hadde vent oss til å tenke på skriving som en møysommelig jobb, kom Thure Erik Lund på besøk, og uttalte at han ikke hadde noe tro på å skrive hver dag. Tvert imot mente han at en bare burde skrive når en hadde noe viktig å si. I Bø-sammenhengen framsto det som et forfriskende innspill, en øyeåpner. Senere har jeg følt en tiltrekning mot transcendentale innfallsvinkler til skriving. Som at god litteratur kommer til en fra et sted utenfor en selv, som inspirasjon. Eller som at når Karl Ove

Knausgård i sine bøker skildrer det som en søken etter sannhet og storhet, følte jeg et lite adrenalinrush: *ja, faen meg, sånn er det det funker*. Slettes ikke ulikt det jeg hadde opplevd kun få år i forveien da jeg fikk den motsatte innsikten, at man kunne skrive noen timer hver dag, som en musiker på øvingsrommet. Den samme naiviteten jeg tidligere hadde triumfert over og lagt bak meg, var nå som fyrverkeri i et kontorlandskap.

Betyr det at jeg har kommet hele veien rundt, til å tro på den romantiske geni-myten igjen? Ja og nei. Jeg er ganske enig i det Binnie Kirshenbaum sa da jeg spurte hva hun syntes om sånne store geni-utsagn.

– Jeg tror alt som får folk til å tenke, uavhengig av om det er sant, får folk til å finne ut hva som er sant for *dem*.

Man kan til og med tenke på både geni- og håndverker-tilnærmingen som del av en praksis. To nødvendige komponenter i en rytme mellom kreativitet og disiplin. Litt som at man trenger både gass og brems når man kjører. I workshop-situasjoner som i Bø tas det gjerne for gitt at man har gassen med seg, og så lærer man når man bør bremse. Da jeg senere begynte på Aschehougs forfatterskole ble jeg overrasket over at hele første halvår foregikk så godt som uten brems. I stedet deltok vi i en rekke «kreativitetsøvelser», som å skrive tekster med utgangspunkt i leketøy, masker og bilder. Etter Bø var jeg sterkt skeptisk til en så leken og udisiplinert tilnærming. Men ideene dukket opp, deriblant ideer som overrasket meg selv, og ikke minst, som fungerte. Mystisk inspirasjon kan i mange tilfeller være en veldig pragmatisk metode. For å sitere Orhan Pamuk:

Gud hvisker bare til ekte poeter, de virkelig besatte. Jeg ventet og ventet og ventet. Ingenting kom. Ok, han sier ikke noe til meg. La meg tenke, hva ville han sagt om han hadde hvisket?

Å studere skriving betyr å være inni en prosess. Og nettopp det å stadig posisjonere seg i forhold til gamle problemstillinger er en av erfaringene som bringer deg framover. Og siden geni/håndverker-motsetningen griper direkte inn i andre sentrale mysterier ved tilværelsen som «Finnes det noe transcendent?», «Fødes vi med spesielle egenskaper?» og «Har vi kjerne eller er vi en løk?», gir det avkastning å gruble litt på den.

Da jeg observerte creative writing-studentene ved New School var det lett å kjenne seg igjen i den prosessen de var inne i. De var påfallende opptatt av hvilke tekster de likte og ikke, på en måte som fikk meg til å tenke at de prøvde fremfor alt å finne ut hvor de selv sto.

Flere var for eksempel ivrige etter å si at de ikke likte en Richard Powers-tekst «fordi den handler om en som jobber som skriveleærer, og jeg liker ikke tekster som handler om folk som skriver». Jeg husker selv at jeg i Bø var en av flere som uttrykte samme ubehag, kanskje fordi vi sanset noe kritikkverdig ved den manglende distansen, en mulig innvendig om at det å være en skrivende som skriver om skriving var for «nærsynt».

Mark McGurl beskriver det selvrefleksive som amerikansk etterkrigs litteraturs viktigste kjennetegn. Han retter fingeren mot skriveprogrammenes påvirkning, men påpeker også at samfunnet generelt er blitt mer selvrefleksivt. Lesere har i større grad collegeutdanning, og du finner knapt en forfatter uten høyere utdanning nå for tida. Mens tidligere tiders forfattere kom fra journalistikken, som Hemingway, kommer dagens fra akademia, hvor de i større grad har grublet og rettet blikket innover. McGurl anmerker at selv to av vår tids største kommersielle suksesser tar utgangspunkt i utdanningsinstitusjonen: *Da Vinci-koden* og *Harry Potter*-bøkene.

Også utenfor akademia og kunst, handler hverdagen om selv-presentasjon, gjennom stil, forbruk, selvhjelpsprogrammer, CV og image. Moderne mennesker tenker på sine liv som en historie

under skriving. Om livet ligner for lite på en god fortelling, kjenner vi det som et savn, som når Chris i TV-serien *Sopranos* klager «Where's my arc?» I et slikt samfunn kan vel knapt en selvbevisst forfatter sies å være annet enn tilpasset sitt marked.

Da vi gikk i Bø, begynte vi for alvor å tenke over hva det ville innebære å leve som forfatter. Lærerne våre kunne fortelle små anekdoter om forfatterne vi leste, og vi skjønnte at det fantes en verden hvor forfatterne omgikkes, og at den var innen rekkevidde. På samme måte forteller lærerne på New School litt sladder om hvem de har møtt på og hvem de studerte sammen med. Sakte men sikkert får skriveskolestudenten fornemmelsen av en annen, mulig identitet, og stiller seg spørsmålet om hvem hun er og hvem hun kan bli.

All den tid vi studerte «håndverket» i Bø, studerte vi også oss selv, hverandre, og aller mest våre lærere. Vi prøvde å lure dem med på øl på puben etterpå. Vi diskuterte deres særegenheter og fortalte historier om dem. Noen hadde hørt at Ole Robert Sunde en gang hadde sagt om en tekst at «det er én god setning i den, resten kan strykes!» (en historie jeg senere har hørt med mange andre i hovedrollen, og som minner om en Jon Fosse-fortelling i Knausgårds *Min Kamp, femte bok*). Vi var særlig fascinert av de strenge, kanskje fordi de vekket konkurranseinstinktet i oss. Vi prøvde å kopiere skrivestilen til flere av dem, for å se hva vi var komfortable med. Og sånn er det i USA også, ifølge Neil Gordon.

– Læreren er helt klart en del av pensum. Studentene kan beundre og idolisere læreren en stund, og så kan det neste trinnet være å slutte å idolisere ham. Du prøver ut personligheter og stilistiske idaler og forkaster dem.

– Det finnes en viss tendens til kultisme, sier Binnie Kirshenbaum. – Folk kommer for å studere en person fordi de vil skrive som den personen. Og vi prøver å fraråde det så mye som mulig – ikke fordi du ikke lærer noe av det, men fordi folk bør skrive som seg selv. Alle er så forskjellige, de kan beundre ti menneskers

arbeid og finne ut at de har veldig forskjellige liv og forskjellige måter å gjøre ting på. De må selv bestemme hvilken vei arbeidet og livet deres skal gå i. Og det finner de nok ut etterhvert.

Kirshenbaums beskrivelse står i krass motsetning til den vanlige innvendingen om at skrive-skoler produserer forfattere som alle skriver likt. Min gamle Bø-lærer Leif Høgshaug sa en gang at elevene jevnt over har mer lik skrivestil når de kommer enn når de drar. Jeg viderebrakte påstanden til Robert Polito, som sa:

– Det er kløktig sagt. En del av det vi bryter ned er den generelle effekten kulturen har hatt på studentene. I graduate-programmet kan det første semesteret ofte være veldig vanskelig. Disse studentene er så vant til å være de beste i rommet, og så kommer de sammen med andre som også er vant til å være de beste, og plutselig er alt de vet galt. Deretter blir de selvbevisst plukket fra hverandre, og må sette seg selv sammen igjen.

Polito peker på et interessant faktum: livet er også en skrive-skole, og en tenkeskole. Vi lærer hele tiden å tenke og handle på gitte måter, bare av å oppholde oss i et gitt miljø. Men vi kobler det ikke med det vi vanligvis tror at kunnskap er. Da jeg begynte å studere på universitetet så jeg på kunnskap som en gitt mengde fakta som fantes inni universitetet, og som ved hjelp av bøker og forelesere kunne puttes inni mitt hode. Den kunnskapen kunne jeg så bevise på eksamen at jeg hadde tilegnet meg, ved å skrive en eksamensoppgave med alle begrepene på rett plass.

Neil Gordon mener at den skrivende har helt andre behov:

– Lesning for en skrivende handler om å berike sin egen innsikt i språk. Og da bruker jeg bevisst ordet innsikt, for innsikt er ikke det samme som kunnskap. Innsikt er noe som skjer på et kognitivt nivå som ikke nødvendigvis er bevisst. Et ord for det kan være *sensitivitet*.

Sensitiviteten er ikke et lager av kunnskap som du kan konsultere. Den gjør deg i stand til å foreta konkrete valg og vurderinger intuitivt. Sensitiviteten er med andre ord knyttet til handling, og

læring gjennom handling er også en viktig del av skriveprogrammenes selvbylde. Forholdet mellom lærer og elev omtales ofte som en slags mester/lærling eller mentor/protegé-forhold, modellert på håndverker-, eller maler-tradisjoner. Gjennom å oppholde seg i nærheten av læreren, kan eleven tilegne seg en tenkemåte som skaper litteratur. Ikke minst viser det seg i den stadige revideringen av tidligere arbeid. I en av klassene jeg observerer, er 20 prosent av karakteren (ja, de gir karakterer) basert på evnen til å omarbeide eget materiale basert på tilbakemelding. Da jeg selv studerte ved New School var jeg forbløffet over mengden av kommentarer på tekstene jeg fikk tilbake. I tillegg til alle merknadene inne i selve teksten, kunne en femsiders tekst følges av en tosiders håndskrevet kommentartekst, og en forventning om å se en revidert versjon om kort tid.

Over tid bygges sensitiviteten, gjennom å tilbringe tid med sitt eget arbeid, sine likemenn og i en viss berøring med det litterære miljøet. Frasene om at skriving kan læres, men ikke læres bort, hviler nettopp på dette prinsippet. En lærer av å befinne seg i en prosess, ikke av intellektuelt å begripe noe.

På den andre siden tror jeg heller ikke lenger at en universitets-utdanning handler om å tilegne seg kunnskap, i snever forstand. (Hadde man bare trengt kunnskap, kunne man fått en gratis utdanning ved å oppsøke den på Internett). Sannheten er vel snarere at universitetsutdanningen er en praktisk utdanning, i akkurat like stor grad som skrive-skolen og konservatoriet. Ved å studere professorer og medstudenter lærer vi å omgås kunnskapen, tilegne oss den og anvende den. Det er i praksis snakk om en sensitivitet. Uten at vi nødvendigvis tenker bevisst over det, lærer vi oss en akademisk omgangsform, vi lærer oss å skrive akademisk, vi lærer å opptre som akademikere i festlig lag og foran en klasse. Å tenke er en performativ kunst på linje med å skrive eller spille saksofon. For hvem vet egentlig hvordan vi kommer oss fra en tanke til den neste? For å hoppe et øyeblikk tilbake til *Da Vinci-koden* og *Harry Potter*: Den akademiske kunnskapen ville ikke

forsvart sin plass i disse fortellingene om de ikke kunne brukes til å finne gjemte gjenstander og bekjempe onde makter. Kunnskap gir begrenset mening uten praksis.

Dette kunnskapssynet vil om et øyeblikk spille en sentral rolle i det amerikanske mysteriet jeg begynte med. Hvorfor eser skriveprogrammene ut i en tid hvor litteraturbransjen synes å svinne hen, og nyhetsbildet domineres av realitystjerner? All den tid studentene ikke har drømmer om å kunne understøtte seg som forfattere eller bli berømte etter endt utdanning, hvorfor velger de likevel den veien? Nå skal det sies at skriveprogrammene fremdeles er en bitteliten del av universitetssystemet. Mange av dem har dessuten attraktive stipend knyttet til seg. Men også dyre universiteter som Columbia, og de stadig mer populære low-residency-programmene hvor undervisningen er komprimert til noen få intensive uker i året, har høye søkertall.

– Det er en dyr hobby, sier studenten Suzanne Farrell. – Det er ingen som tar denne utdanningen som regner med å få en jobb som følge av den.

– Jeg tror ikke det er noen naivitet angående hvor vanskelig det er, sier Robert Polito. Om ikke annet fordi elevene ser at lærerne skriver og underviser, er journalister eller har andre inntekter.

Om de ikke kan forsørge seg som forfattere, kan de nyutdannede i det minste tjene til livets opphold ved å utdanne nye aspirerende forfattere, som i sin tur kan utdanne nye, og så videre. Selv om det høres litt trist ut, trenger det jo egentlig ikke være så ille. Musikkonservatoriene har nok produsert flere musikkklærere enn stjernesolister igjennom årene, uten at noen vil ha dem nedlagt av den grunn. Mange av musikkstudentene er nok også realistiske, uten illusjoner om et liv i rampelyset. De vil bare holde på med musikk. Og sånn er det med dem som studerer creative writing også, de liker å holde på med litteratur. Alle jeg har intervjuet er enige i en ting: Det er denne praktiske innfallsvinkelen som gjør at så mange studenter heller vil til skriveprogrammene enn til litteratur- og engelsk-instituttene.

– Vi driver ikke med teori her på creative writing, sier Binnie Kirshenbaum. Litteraturklassene her er veldig forskjellig fra den måten akademikere leser.

– Som en student sa til meg, sier Neil Gordon, – «hvem er denne *Fred Jameson*, og hvorfor må jeg lese ham?» Jeg svarte at du må studere ham om du studerer under en marxistisk professor som ser på alt med et bestemt teoretisk perspektiv. Men det var ikke det studenten ville, han ville lese bøker. Og i USA er det mye enklere å gjøre i skriveprogrammene.

– I dag er det bare creative writing-programmene som handler om å lese litteratur, sier Robert Polito. Engelskinstituttene er veldig interessert i dikt som representasjoner eller eksempler på noe, men ikke som estetiske objekter. De er ikke interessert i hvordan dikt, romaner og skuespill virker, innenfra og ut: struktur, form, håndverk.

– På litteraturinstituttet må du lære psykoanalytisk og postkolonial teori, sier Gordon. – Med framveksten av litterær teori i academia og den økende spesialiseringen i litteraturinstituttene er det blitt umulig for en amerikansk student å få en direkte erfaring med litteratur i klasserommet. Så de kommer til skriveprogrammene, hvor de får lov til å sitte sammen med andre som elsker og bryr seg om litteratur. De får lese bøker med dem, og det er en viktig erfaring.

Skriveprogrammene fokuserer på praksis og prosess. Elever og lærere leser, prater og skriver. Tilegner seg sensitivitet og bruker den. Det er kanskje ikke akademisk kunnskap, ei heller rockestjernetilværelsen, men i det minste holder man på med litteratur.

I Bø tilbrakte jeg ett år med å praktisere og snakke om skriving og litteratur med 14 interesserte mennesker. Ett av dem er siden blitt en publisert forfatter, meg bekjent. To har skrevet lite, men studert litteratur, og senere kommet inn på andre skriveskoler. En av dem er forlagsredaktør. En holder skrivekurs for eldre. En studerer industridesign. Mange aner jeg ikke hva gjør. Selv har

jeg ikke skrevet bøker, men lever av å skrive, til dels om litteratur. Og fire år senere omgås jeg regelmessig flere av medelevene mine, jevnlig møter jeg dem og snakker om skriving og bøker, som før. Vi prater og utveksler erfaringer og leser hverandres tekster og holder på. Og det er altså det vi vil. Leve med litteratur.