

**Sørlandske stemmer i en ny tid**



Oddbjørn Johannessen

## Sørlandske stemmer i en ny tid

Om diktning fra eller med tilknytning til Agder II

Høgskolen i Agder  
2001

## Sammedrag

En samling artikler, kommentarer og anmeldelser som i sum presenterer noen av de mest sentrale samtidsforfatterne fra Sørlandet. Et sentralt synspunkt i flere av tekstene er at det ikke finnes noen ny "sørlandsk dikterskole", men at den moderne diktningen fra eller med tilknytning til Ager er skapt av individualister som ikke er styrt av litterære manifeste eller noen form for regional tradisjon.

Skriftserien nr 74

65 sider  
85,00 NOK

ISSN: 1503-5174 (elektronisk utgave)  
ISBN: 82-7117-504-1 (elektronisk utgave)

© Høgskolen i Agder, 2002  
Serviceboks 422, N-4604 Kristiansand

Emneord:

Moderne litteratur  
Sørlandet  
Agder

*"Hjemstavnen skal være det ståsted, hvorfra man kan bevæge verden og sig selv og dermed gøre sig til selvbevidst borger i det globale samfund."*

Knud Sørensen, dansk lyriker, i Jyllandsposten 01.07.97.



## Innhold

Forord	9
I. Den nyeste "Sørlands-diktningen"	11
1. <i>Finnes det en ny "sørlandsk dikterskole"?</i>	11
2. <i>Tre millenniums-debutanter</i>	13
Om det vanskelige ved å gi det vonde navn (Mirjam Kristensen)	13
En usedvanlig roman-debut (Kristin Valla)	15
Når Loe møter Kafka (Gunstein Bakke)	17
3. <i>Tre nittitalls-debutanter</i>	19
Om sansningens tvetydighet (Morten Øen)	19
Hvem er vi? (Morten Øen)	20
"Hvor blir du kvitt det?" (Bjarte Breiteig)	22
Gåtefullt om kjærlighet og natur (Øyvind Ellenes)	23
4. <i>En åttitalls-debutant</i>	25
Fortellingene om våre liv (Line Baugstø)	25
5. <i>Et nytt kapittel i landsdelens litteraturhistorie</i>	27
II. Mellomgenerasjonen	29
1. <i>To romantikere</i>	29
Lyriske favntak (Kurt Narvesen)	29
Alle er alene (Eivind Reinertsen)	31
2. <i>En fremmed fugl</i> (Erling Kittelsen)	33
III. To minimalister	35
1. <i>Kjell Askildsen</i>	35
Uten store fakter	35
"Det er ikke til å holde ut."	37
2. <i>Øystein Lønn</i>	40
Det regionale, det nasjonale, det nordiske	40
Hva skjedde med Maren Gripe?	46

IV. To rabulister	49
1. <i>Jens Bjørneboe og norsk teater</i>	49
2. <i>Polemikk og politikk. Jens Bjørneboe og Axel Jensen som         debattanter uten sikkerhetsnett</i>	52
Opplysninger	65



## Forord

I 1997 var jeg ansvarlig for en artikkelsamling i Skriftserien som hadde litteratur knyttet til Sørlandet/Agder-regionen som ramme (*Møter og kollisjoner. Noen refleksjoner omkring diktning fra eller med tilknytning til Agder*, Skriftserien nr 30). Søkelyset var der først og fremst satt på Kjell Askildsen, Jens Bjørneboe og Håvard Rem – tre forfattere jeg gjennom flere år har vært engasjert av. Dessuten drøftet jeg i et par av artiklene forholdet mellom litteratur og religion i denne landsdelen.

*Sørlandske stemmer i en ny tid. Om diktning fra eller med tilknytning til Agder II*, må – som undertittelen antyder – betraktes som en oppfølger. Innholdet er imidlertid mindre konsentrert og mindre homogent. Jeg er på snarvisitt i relativt mange forfatterskap. Dette gjør selvsagt at det hele kan virke litt perspektivløst og sprikende. Når jeg likevel ikke har problemer med å stå inne for det jeg her presenterer, er det knyttet til at jeg betrakter meg selv som formidler innenfor en utdanningsinstitusjon som bør ha et særlig ansvar for å fokusere på litteratur knyttet til egen region. Ikke som en form for kulturell navlebeskuelse, men som et utgangspunkt for å studere såvel mulige regionale særegenheter som for å se det regionale i en større kontekst.

Mange av kapitlene er bokanmeldelser tilpasset avis-formatet. Det betyr for eksempel at de er korte, og at de både med hensyn til form og innhold har den opplyste allmennhet som primær målgruppe. Det er med andre ord mer formidling enn forskning, og det er jo et litt risikabelt prosjekt for en litteraturlærer ansatt i en såkalt vitenskapelig stilling. Dagskritikken i avisene har aldri hatt noen høy akademisk status. Raskt lest – raskt bedømt. Likevel – aviskritikken er en egen sjanger som ikke bør være academia

uvedkommende. Selv om det kun er snakk om relativt løst monterte satsplanker for en egentlig litterær analyse, representerer den likevel starten på en teksts resepsjonshistorie. Det første "offentlige" møte mellom et nytt litterært verk og en – håper jeg – kvalifisert leser. De øvrige kapitlene inneholder korte oversiktskommentarer, småartikler og foredragsmanuskripter. I forhold til originalversjonene (jf s. 65) har jeg foretatt enkelte justeringer (bl.a. er en del av titlene omformulert). Muligens burde endringene vært mer omfattende for å tilpasse tekstene et nytt format. Særlig gjelder det bokanmeldelsene. Når jeg likevel har vært relativt forsiktig med å gi spesielt de sistnevnte store faglige ansiktsløftninger, er det for å bevare den spontaniteten og det subjektive engasjementet som forhåpentligvis satte sine trykksvertespor etter førstegangslesningen.

Jeg har valgt å disponere stoffet omvendt kronologisk ved at de yngste kommer først. Det vil si at de første som blir presentert er siste års debutanter. Det har jeg gjort både for å vise at litteraturen er inne i en blomstringstid her sør, og for å demonstrere en interessant tendens: Nå kommer kvinnene! Forfatterne fra denne landsdelen har i overveiende grad vært menn, men det er en del tegn som tyder på at dette nå er i ferd med å endre seg.

Tekstenes essayistiske preg overflødiggjør et omfattende noteapparat. Stort sett er nødvendige referanser bakt inn i brødteksten.

Kristiansand, 2001-05-25

Oddbjørn Johannessen

# I. Den nyeste ”Sørlands-diktningen”

## 1. Finnes det en ny ”sørlandsk dikterskole”?

”Kristi himmelfartsdag med sol og havblikk. Prammen glir inn på lesiden av Rødholmen. Vannet er grønt og glass, du ser sandbunnen på tyve meters dyp. Rundt skjærene kurrer ærfuglen, hunner og stegger, med årets første kull – på vakt mot svartbakene.”

En beskrivelse av en idyll – et stykke sørlandsidyll? Ja, kanskje det – riktignok med det noe truende bildet av de glupske svartbakene som en mørkere tone i landskapet. En stemningsbeskrivelse som *kunne* ha hørt hjemme et eller annet sted innenfor ”den sørlandske dikterskole”s litterære univers – men det er verken Vilhelm Krag eller Gabriel Scott som har ført den i pennen. Teksten er faktisk nesten helt ny. Det er fiskeren Mathias’ idyllisk-melankolske landskap i Svend Kærup Bjørneboes *Skjærgårdsfolk* fra 1998 vi har møtt.

Denne boken, som forfatteren har kalt et ”skilderi”, er imidlertid en unntakbok i den moderne litterære landsdelsfloraen. I så måte tilhører ”den sørlandske dikterskole” historien. Det kan forresten diskuteres om det i det hele tatt har eksistert noe slikt. Bjørn Hemmer påpeker i *Sørlandet og litteraturen* (1995) at de fire dikterne det her er snakk om – brødrene Vilhelm og Thomas Krag, Gabriel Scott og Olaf Benneche – ”ikke (...) hadde et felles litterært program, eller (...) utgav tidsskrift og utgjorde et enhetlig miljø”. De hadde imidlertid en god del av sine litterære og kulturelle røtter festet i det samme jordsmonnet. Så begrepsbruken er ikke helt tatt ut av luften. Men de dannet i hvert fall ingen skole i den forstand at de neste generasjoners forfattere på Sørlandet så på dem som sine læremestre, selv om innledningssitatet her skulle tyde på noe annet.

Det er riktignok mange som har brukt landsdelens geografi som ramme for den litterære teksten, men det er det i og for seg ikke noe mer spesielt ved enn at det er lettere å beskrive noe kjent enn noe ukjent. Hvis jeg skulle peke på et særtrekk ved en del av ”sørlandslitteraturen”, måtte det være at det er relativt lett å finne innslag av en kultur- og mentalitetskritikk rettet mot pietisme og småborgerlighet i deler av svært mange forfatterskap. Og det kan jo være en interessant observasjon, men det har ikke nødvendigvis noe med litterær skoledannelse å gjøre.

Kaster vi blikket videre framover i det som nå er blitt det forrige århundret, vil vi se at sentrale forfattere som Engvald Bakkan, Sigbjørn Hølmebakk, Jens Bjørneboe og Vigdis

Stokkelien verken har vært en del av eller vært med på å danne noen ”sørlandsk dikterskole”.

Det samme gjelder for ”de tre store” blant våre samtidsforfattere – Paal-Helge Haugen, Kjell Askildsen og Øystein Lønn. Det er riktignok ikke vanskelig å se et visst litterært slektskap, særlig mellom de to sistnevnte, men det er her mer snakk om et europeisk enn et sørlandsk slektskap.

Finnes det en ny ”sørlandsk dikterskole”? Spørsmålet stilles gjerne hver gang noe som kan se ut som en litterær generasjon synliggjør seg i forlagenes utgivelseskataloger. De siste par-tre årene har spørsmålet blitt stilt fordi flere formbevisste debutanter har steget ut i offentligheten omtrent samtidig og mottatt betydelig kritikerros. Men foreløpig ser jeg ingen tegn som tyder på at ”Knausgård-generasjonen” har noe felles litterært manifest i bagasjen.

Heller ikke noen av de andre aktive forfatterne i eller fra landsdelen tilhører, så vidt jeg kan bedømme det, noe enhetlig litterært miljø. Snarere tvert om. Det som kjennetegner de forfatterne som ut fra oppvekst eller langvarig opphold i landsdelen kan kalles sørlendinger, er det individuelle uttrykket – og for de mest interessante av dem: originaliteten.

Dette gjør at det er kanskje er mangfold og bredde – og ikke homogenitet - som preger landsdelens forfattere. I flere tilfeller er det snakk om individuelle og originale løp – ikke bare i en regionallitterær, men også i en nasjonallitterær kontekst. Med andre ord forfattere som ikke ”likner på” andre forfattere. Håvard Rem, Terje Dragseth og Erling Kittelsen er hver på sin måte eksempler på dette. Hvis de ellers har noe til felles, måtte det kanskje være evnen til å forvirre kritikerne.

I hvert fall fikk Dragseths og Kittelsens siste utgivelser mange rare anmeldelser. Sannsynligvis skyldtes det til dels at ingen av dem i utpreget grad kommer leseren i møte, eller sagt på en annen måte: De skriver tekster som krever mye av leseren. Terje Dragseths *Den amerikanske turist* (1997) var hans første prosabok. Slik jeg leser den, et spennende forsøk på å utforske og ”avbilde” ulike irrasjonelle posisjoner uten å prøve å forklare dem. Det er en novellesamling der den som vil jakte på pregnante sluttpoenger, vil gå seg vill – slik Øystein Rottem gjorde i Dagbladet da han hevdet at tekstene truet med å oppløse seg selv innenfra og dermed ”løp ut i intet”. - Les heller diktene hans, lød anbefalingen til ubefestede lesere.

Anmelderne hadde det ikke lettere med Erling Kittelsens roman *Otrap* (1998). Han har måttet leve med betegnelsen Norges særeste forfatter, og kanskje er han det. Eller

kanskje er han bare en annerledes dikter som skriver et annerledes språk. Jeg oppfatter *Otrap* som en besettende bok – en kulturkritisk analyse som på sett og vis unndrar seg analyse, formulert i et alternativt ”motspråk” som fikk Aftenpostens Knut Ødegård til å sukke: ”Dette ga ikke stort mer enn et møte med rare setninger”. Det er ellers en roman med mange lag, og et av dem har faktisk også med et stykke sørlandsk geografi og næringsliv å gjøre. For den lokalkjente er det nemlig ikke vanskelig å gjenkjenne Vennesla som modell for industristedet Otrap, særlig når den økonomiske motoren på stedet er en nedskjæringstruet papirindustribedrift.

Finnes det en ny ”sørlandsk dikterskole”? Definitivt ikke. Kanskje kan vi si at det, i hvert fall i litterære forstand, er typisk sørlandsk å være individualist. Men det finnes mange spennende forfatterskap. Og jeg har følt en stille, saktmodig glede ved å til slutt trekke fram et par bøker som mange kanskje har oversett. Jeg unner den sørlandske leser å oppleve dem.

## 2. Tre millenniumsdebutanter

### Om det vanskelige ved å gi det vonde navn

Mirjam Kristensen:  
*Dagene er gjennomsiklige.*  
Roman.  
Tiden 2000.

Romandebutanten Mirjam Kristensen fra Lyngdal har i *Dagene er gjennomsiklige* levert fra seg et litterært svennestykke hun absolutt kan være bekjent av. I omfang er romanen på ingen måte ruvende, med sine 139 små sider – men den er preget av en sterk språklig konsentrasjon, nesten litt Jon Fosse-aktig med korte setninger og hyppig bruk av gjentakelse som virkemiddel, som for eksempel i denne sekvensen:

”...jeg kan se en rød pram på vannet. Den røde prammen holder på å synke, den er full av vann, det er like før den synker. Jeg går mot den røde prammen, mot vannet, og så stopper jeg. Jeg stopper helt og sier ingenting og jeg ser at de andre stopper og de sier ingenting. Vi sier ingenting, vi bare står der og stirrer mot vannet og prammen.”

Denne måten å skrive på gir romanen et prosalyrisk preg, og det som kanskje fascinerer meg som leser mest, er den monotone, suggererende rytmen. Den iscenesetter en stemning man nesten ikke kan unngå å bli revet med i, selv om ordvalget er nøkternt og språket hele veien emosjonelt nedtonet.

Beretningen er lagt i munnen på Sofie, som i bokens første del er barn, i den andre delen voksen. Og det er en tragisk historie som fortelles: Jonas, Sofies lillebror, faller i brønnen ved familiens hytte og drukner. Besteforeldrene, som skulle passe på ham, hadde vært uoppmerksomme et øyeblikk. Ulykken truer med å invalidisere alle familiemedlemmene. Et barns død kommer man jo ikke over! Det er dette Sofie forteller om. Om lidelsen, den kollektive og den individuelle innenfor den nære familien. Om tapet og savnet. Om det vanskelige ved å gi det vonde navn. Etter hvert også om det å gradvis gjenvinne livet. Men det er ikke først og fremst evnen til å formidle en tragedie som viser Mirjam Kristensens litterære talent. Det er *måten* hun formidler den på. Slik sett er det noe ved *Dagene er gjennomsiktige* som får meg til å tenke på Paal-Helge Haugens *Anne*. Ikke slik å forstå at de to romanene likner særlig på hverandre, men det er noe med forholdet mellom stoff og form som er beslektet.

Skulle jeg komme med noen innvendinger, måtte det være at stemmen til barnet Sofie av og til blir litt for voksen-reflektert, og at stemmen til den voksne Sofie blir tilsvarende barnslig-naiv. Kanskje kunne Sofie-stemmen i første del og Sofie-stemmen i andre del med fordel holdt litt større avstand til hverandre. Men, for all del, dette må ikke oppfattes som mer enn det det faktisk er: Pirk. Det går jo dessuten an å lese det konsekvente stilnivået som et uttrykk for en tematisk betinget monotoni: Verden stanset da tragedien rammet.

Tittelen – *Dagene er gjennomsiktige* – kan det være vrient å finne noen opplagt tolkning av. "Det gjennomsiktige" kan i og for seg betegne både nærhet og avstand: Nærhet styrt av tragedien - der skillet mellom subjekt (Sofie) og objekt (broren) nesten blir borte; avstand der subjektet agerer gjennomskuende betrakter eller en som ser det passerte gjennom et uvirkelighetens slør.

## En usedvanlig roman-debut

Kristin Valla:  
*Muskat*.  
Roman.  
Aschehoug 2000.

Debutanten Kristin Valla, med oppvekst i Nordland og Kvinesdal, er et navn alle med nese for litterær kvalitet bør merke seg, for den – målt i mengde medgått papir – beskjedne romanen *Muskat* er et kunstnerisk debutarbeid utenom det vanlige. Slett ikke fordi det er en roman om havet, døden og kjærligheten – og som sådan en bok som beveger seg motstrøms. Men fordi forfatteren viser seg å være en gudbenådet forteller med et øre for språkets nyanser som er ganske sjelden vare.

Det er i det hele tatt ingenting ved *Muskat* som røper at det er en debutant som ytrer seg. La gå at forfatterens egne litterære favoritter ikke er helt fraværende i teksten. Hun har åpenbart lært en del av Marquez og andre latinamerikanske diktere. Men slektskapet er ikke så påtrengende at det plager leseren. Det er snarere slik at Valla har lyttet til klangene i den latinamerikanske tradisjonen og tilegnet seg en god porsjon av dens språklige musikalitet. Men hun markerer sin uavhengighet blant annet ved å ikke anvende de overdrivelsene og perspektivforskyvningene som er så vanlige innenfor den magiske realismen. På noe som, i hvert fall delvis, kan karakteriseres som et meta-nivå i teksten drøftes forresten dette begrepet, og det skyves bort (?) som noe ”det [ikke er] meningen man skal forstå”.

All right, det *er* en roman om havet, døden og kjærligheten, og det kan man selvsagt ironisere over. Men spensten i beretningen og en ambivalens i forhold til de store begrepene som er innebygget i teksten, gjør at det hele verken blir sentimentalt eller klisjépreget. Et fortellerteknisk sæргrep ved romanen er det forresten at i de deler av den som er retrospektivt framstilt, har forfatteren anvendt en slags omvendt kronologi som får en ganske spennende virkning.

Når det gjelder selve handlingen, foregår det meste av den i Venezuela (i seg selv en mulig grunn til valget av skrivemåte), og hovedpersonen er den unge, norske litteraturstudenten og globetrotteren Klara Jørgensen som havner på ei øy ved den karibiske kysten sammen med den engelsk-italienske nordmannen William Penn. De har møtt

hverandre tilfeldig på en flyreise og funnet tonen i en felles eksistensiell rastløshet. Forholdet dem imellom er én del av kjærlighetstematikken i romanen. Men den fungerer mest som et ”påskudd” for den egentlige kjærlighetshistorien: Det sterke, men samtidig uforløste forholdet mellom Klara og Gabriel Angélico. Ham treffer hun i en avstengt landsby i Andes-fjellene. Hun har tatt en avstikker fra øya – en avstikker som varer i fire måneder. I landsbyen kalles Gabriel bare professoren, og Klara blir kjent med ham når hun følger et av hans kurs i spansk grammatikk. Denne delen av romanen nærmer seg kanskje noe som kan likne en form for magisk realisme. I alle fall er det en del ”underlige” ting som knyttes til Gabriel. Han er oppkalt etter en ikke helt ukjent engel (han samtaler også i desperate stunder med englene), og han er født med hjertet på høyre side – ”som en praktisk spøk fra naturens side”.

Det er ellers på sin plass å trekke fram miljøskildringene som et ytterligere sterkt trekk ved romanen, enten nå det gjelder Gabriels landsby, ”den usynlige flekk på det store verdenskart”, som verken han eller noen av de andre på stedet har beveget seg utenfor – eller øya der innvånerne utgjør et sammenrasket lappeteppe av eventyrere og outsiders av ulik nasjonalitet. En av dem er sveitseren Ernest Reiser som har rømt til øya fra en punktert kjærlighetsdrøm, og ”her begynte han å dyrke sitt skjegg og sin sarkasme”. Men han dyrker også muskatnøtter. Og det er han som i ”muskat-metaforiske” vendinger kommer med noen av romanens nøkkelutsagn om kjærligheten: ”Ta nå ikke for mye. (...) Den blir som en rus. (...) Man blir rent forhekset. Enten det, eller så gjør den deg syk. (...) Muskatnøtt bør bare inntas i meget små mengder.”

Jeg burde kanskje latt være, men la meg nå likevel bruke rødblyanten litt til slutt. For i en roman der språket jevnt over er så suverent, blir det særlig tydelig når det en gang i blant skurrer. Og det burde vært en enkel sak å unngå inkonsekvenser som ”øya”/”øyen”, eller å rote med bruken av ”hennes” og ”sin”. Dette er imidlertid mer et spark til forlaget for dårlig korrekturarbeid enn til forfatteren.



## Når Loe møter Kafka

Gunstein Bakke:  
*Kontoret.*  
Roman.  
Gyldendal 2000.

Gunstein Bakke fra Bygland er en ambisiøs debutant. *Kontoret* har han kalt sin første roman. Vi møter her en sekretær ved et forskningsinstitutt som forteller om seg selv og sin verden.

Kontoret er fortellerens arena både som arbeidsplass og som hjem. Her behersker han detaljene. Han er regissør. Selv om han, som sekretær, per definisjon er en underordnet, er han sjef – nemlig over detaljene. Han framstår i ekstrem grad som pedant. Selvsagt vekker dette mistanke. Er dette pedanteriet først og fremst et vern mot det ukontrollerbare utenfor kontorets avgrensede verden? Sekretæren er en mester i avgrensningens kunst. For eksempel blir forskerne ved instituttet redusert til en slags statister i kontorlandskapet.

Tidsrammen for handlingen er knapp – kun 24 timer. Romanen er todelt. Første del er i sin helhet lagt til instituttsekretariatet, til kontoret. ”Planetene” har forfatteren satt som overskrift, med konkret referanse til den kosmiske skjermbeskytteren på PC’en. Andre del foregår på en kafé og i sekretærens hode. Han drikker, treffer kjente og ukjente – og i romanens kanskje mest handlingsmettede scene bryter han håndbak med en halvblind gammelkommunist. Her velter ”dyret” fram – og det har mer enn ett hode – og nettopp ”Dyret” er tittelen på del to.

Mens første del består av korte kapitler der livet utenfor kontoret bare intervenerer i små drypp, er siste del skrevet i ett stykke med glidende vekslinger mellom ytre handling og indre refleksjon.

Hvordan er sekretæren blitt som han har blitt? Det gis det selvsagt ikke noe entydig svar på. Romanen kan leses på flere plan. Men han har et havarert ekteskap bak seg. Ekskona og datteren dukker oftere og oftere opp i minnet hans utover i beretningen. Det gir grunn til å tro at såvel hans pedanteri som hans kraftige alkoholinntak og den ganske tydelig uttalte misantropien i alle fall på ett nivå kan leses som utslag av et kompensasjonsbehov. Men også innenfor eks-ekteskapet har det vært en ubalanse. Han har tydeligvis hatt mindre og mindre å stille opp med overfor konas suksess som mer og mer betydningsfull dramatiker. Han har følt seg skjøvet inn i en skygetilværelse.

Forbilder og kunstnerisk slektskap går det nok an å finne både her og der i romanen. Det er for eksempel noe ved fortelleren som kan minne om Jens Bjørneboes ”protokollfører” i *Frihetens øyeblikk*. Og – særlig i første del – kan leseren også få en fornemmelse av at her er vi vitner til et møte mellom Erlend Loe og Franz Kafka. Men alt i alt er Gunstein Bakkes debutroman et originalt litterært verk som står støtt på egne bein. Innvendinger er det alltid lett å komme med, og i dette tilfellet er de først og fremst knyttet til språket. Det er ganske omstendelig, noe som i og for seg er naturlig fordi jeg-fortelleren er slik. Men litt for ofte slår omstendeligheten over i noe som ligner en (utilsiktet?) parodi – noe arkaisk, eller snarere kvasi-arkaisk, oppstyltet og kantete. La meg begrense meg til et typisk eksempel: ”...slik vi sitter nå (...), synes det for meg å falle en uro over henne...” Men, rett skal være rett. Det finnes også noen språklige blinkskudd i romanen. Som for eksempel dette: ”..du kan merke at det er mer ved deg enn du selv rekker over.”

For de fleste lesere er det uten betydning, men for regionalt orienterte dukker Setesdal opp flere steder i teksten. Fortelleren røper at han kommer derfra, uten å navngi dalen. Og en telemarking med det rotfaste navnet Sveinung Breistoga kaller det ”en gild dal” og refererer til dalens munnharpe- og feletradisjoner. Forholdet mellom hovedpersonen og fødestedet virker noe anstrengt. Folkemusikken ligger ikke i genene hans, rosemalte boller har han et heller fjernt forhold til. Og han forteller – med mer enn et snev av forakt – om at en av forskerne ved instituttet, Tine Dalgård, kommer fra samme distriktet og at hun har et belastet navn fordi ”bestefaren hennes var en velkjent overløper”, ”NS-medlem og informant”. Men han gjenforteller en litt fri variant av Reiårsfossen-sagnet og bruker det positivt som en lokal eksempelhistorie med allment visdomsinnhold.

### 3. Tre nittitalldesbutanter

#### Om sansningens tvetydighet

Morten Øen:  
*I grønnskyggene*  
Dikt  
Oktober 1990

En sang om der skogene slutter  
en om der gresset kvester  
lyngen og lar jorden  
komme til syne

Det skulle egentlig vært om en  
som satt i  
skillet og stirret tilbake

Blant annet slik uttrykker lyrikkdebutanten Morten Øen fra Høvåg seg i samlingen *I grønnskyggene*. Boken er satt sammen av et knippe i utgangspunktet hverdagslige sansninger som hefter seg til hverandre på til dels overraskende vis. En tittelløs kjede av gjentakelser, kontraster og bevisste refleksjonsbrudd – saklige observasjoner repeteres og vendes og blir en form for språklige skjeletter leseren må dikte kjøtt og blod på. Øens tekster er altså i høy grad avhengig av leserens evne til meddiktning, både mellom og i forlengelsen av linjene.

Forfatteren skriver, slik jeg leser det, blant annet om sansningens tvetydighet. Med andre ord: Det vi ser, er nettopp det vi ser, men kanskje er det også noe annet, eller i det minste noe mer. Det er for eksempel snakk om å ”krabbe på andre siden bak/ utstillingsvinduene”, å komme ut på den andre siden av en skog og liknende vendinger.

Samtidig er slike refleksjoner muligens også uttrykk for en søkning etter erkjennelse, etter en mening – et system bak tingene. Det lyriske jeg beveger seg i et grenseland der det er problematisk å få oversikten, såvel bakover som framover. Fotspor viskes ut – hus og trær sperrer utsikten.

Det antydes imidlertid også et håp, et forsiktig et – eller i hvert fall en forventning:

Stanget  
Mot den siste kysten

Steg over

Druknet i landskapet

Ble liggende innerst  
Og vente

Det er ikke helt enkelt å knekke *I grønnskyggenes* kode, men jeg opplevde i alle fall både språklig og poetisk spenning under lesningen. Av og til smaker Øen imidlertid litt vel lenge på ordene. ”Smør-på-flesk”-effekter som ”Taklyset søler/ lys” og ”en sort/ hund som ser sort ut” blir maniert intetsigende.

Men - Øen er debutant. Han er ung. Og jeg sluker gjerne enkelte språklige kameler hos en dikter med hans utviklingspotensiale. For alt i alt representerer *I grønnskyggene* en svært original og løfterik debut.

### Hvem er vi?

Morten Øen:  
*Det er dette*  
Dikt  
Oktober 1992

Morten Øen har nylig sluppet sin diktsamling nummer to, *Det er dette*, ut i høststrømmen. Etter å ha blitt refusert utallige ganger og sågar blitt karakterisert som sinnssyk av en konsulent, ble han for et par år siden oppdaget av den utrettelige danske Poul Borum – og da var veien til debuten kort.

La oss for all del få slått fast: Morten Øen er definitivt ikke sinnssyk – men han skriver lyrikk som ikke er så lett tilgjengelig, i hvert fall ikke ved første gangs gjennomlesning. Det er i seg selv ingen grunn til å avskrive ham. Jeg opplever tvert imot den noe kronglete veien inn i Øens verslandskap som en spennende og fantasieggende vandring. Det er nemlig en tråd å følge gjennom den nye boken hans, en syklisk-episk linje som binder en rekke verbaliserte sansepunkter sammen til en helhet. Hvordan denne helheten konkret skal formuleres, er jeg likevel ikke sikker på. Jeg er for så vidt usikker på om den i det hele tatt *kan* formuleres. Det blir uansett et svært subjektivt prosjekt. Med dette forbehold i tankene skal jeg likevel gjøre et forsøk.

Det handler om å fastholde det flyktige, gjennom sansene gripe det som uavlatelig farer forbi – det som, når det først har passert, allerede er på vei til å fordufte, gli inn i

hukommelsens skyggefulle kroker før det er blitt formulert erfaringsstoff. Øen videreutvikler her, slik jeg oppfatter det, opplegget fra debutboken *I grønnskyggene*, der blant annet sansningen som mulig erkjennelsesgrunnlag blir problematisert. Jeg får, noe kuriøst uttrykt, ”danske” fornemmelser når jeg leser Morten Øens tekster. Jeg aner en påvirkning fra/ et slektskap med bl.a. Michael Strunge, selv om Øen er atskillig knappere i formen. Der Strunge tumler med tilværelsens flyktighet og erindringens noe skjøre stilling som sammenhengs-konstituerende kraft, leter Øen etter ”steinene” og ”forsvinningspunktet”. Men de samles i en felles identitetssøken som for eksempel uttrykkes slik hos Strunge: ”Gud ved hvem vi er/ .../ Vi bevæger os igennem verden/ og alting oppløses.” Og hos Øen: ”Han husker ikke hvem han er” og ”Det gule gresset er uten spor”.

Jeg skal ikke strekke sammenlikningen lengre, det er nemlig også klare forskjeller. Øen er, slik jeg leser ham, framfor alt mer livsbejaende, og nok også noe mer undrende. Og der er, så vel med hensyn til refleksjon som til typografi, mer rom mellom linjene hos Øen. Dermed blir leseren i sterk grad utfordret til å være med på å formulere sammenhengen. Gjennom sympatisk innlevelse i de sansninger og stemninger som utfolder seg i og mellom bokens ”han” og ”hun” gis leseren mulighet for nettopp det. Denne form for meddikning krever imidlertid et visst minstemål av felles referansegrunnlag, en felles forståelseshorisont.

Hvis jeg skal gi et tips om et mulig utgangspunkt for forståelsen av bokens hovedidé, vil jeg peke på at det ser ut til å være et sentralt poeng at det ikke er sansningene eller stemningene i seg selv som er erkjennelsesbærende, men at der er noe *bak* som det gjelder å ”posisjonere” seg i forhold til, for å si det trendy. Dikteren skal selv få ordet:

Han vet at  
Bak de månebelyste gatelyktene  
Bak det minst femtimeter lange mursteinshuset  
Bak to parkerte biler  
Bak blomsterkassene  
Bak vinduet  
Bak ansiktet Bak regnet  
Handler dette om meg

Og hva er det så som handler om ”meg”? Jo – ”det er dette” – hva ellers?

## ”Hvor blir du kvitt det?”

Bjarte Breiteig:  
*Surrogater*.  
Noveller.  
Aschehoug 2000.

Kristiansanderen Bjarte Breiteigs debut i 1998 med novellesamlingen *Fantomsmarter* fikk anmelderne til å hente fram superlativene. Noen sammenliknet ham med en størrelse innenfor sjangeren som Raymond Carver. Og forfatteren ble tildelt Aschehougs debutantpris. Nå kommer oppfølgeren, ofte kalt ”den vanskelige andre boken”. Tittelen *Surrogater* viser at de to bøkene tilhører samme prosjekt, og det spørsmålet som trenger seg på, er naturligvis: Innfrir forfatteren forventningene? Mitt svar blir et utvetydig ja.

Det er absolutt ikke dagligdags å møte en så ung forfatter som turnerer den krevende novellesjangeren med en slik språkbevissthet og formsikkerhet som Breiteig. Som edruelig og kritisk anmelder burde jeg kanskje ikke si det, men jeg gjør det likevel: Den er i all sin knapphet et litterært mesterverk.

Hver novelle tar utgangspunkt i en – som oftest ganske triviell - situasjon som så dramatiseres og fortettes. Dialogen er et bærende element i teksten, en dialog som i noen av novellene paradoksalt nok nærmer seg stumhet. Både stilistisk og tematisk kan Breiteigs forfatterskap gjerne kalles minimalistisk, og det må karakteriseres som en bragd å bevege seg så nær et litterært landskap som for eksempel Kjell Askildsens og likevel bevare sin uavhengighet og egenart.

Samlingen består av sju tilnærmet like lange tekster. Hovedpersonenes alder og miljø varierer, men de er plassert i noen beslektede mentale tilstander som først og fremst preges av en ubotelig ensomhet, gjerne tydeliggjort innenfor en ramme av ”to- eller flersomhet”.

For lesere med lokalkunnskap er hendelser og steder som Caledonien-brannen og Falconbridge (?) gjenkjennelige, men uten at det geografiske har noen egentlig betydning. Det er det allment eksistensielle som er samlingens anliggende.

Et av debutbokens karakteristika var sammenhengen mellom novellene, der denne i flere tilfeller ble synlig i form av konkrete referanser tekstene imellom. Noe slikt direkte grep finnes ikke i *Surrogater*, men den indre sammenhengen er det likevel lett å få øye på. Alle tekstene er konsentrert om eksistensielle smertepunkter, personene er ofte bragt til yttergrensene av den enkeltes tåleevne. Og skiftevis som årsak og som virkning – i noen tilfeller kanskje *både* som årsak og virkning – havner de i en tilstand preget av erstatningsatferd, en surrogatverden.

*Surrogater* er ikke en bok som antyder mulige løsninger på noen av tilværelsens knuter. Snarere er det snakk om tekster som drar knutene hardere til. I stedet for å prøve å svare, stiller de nakne, fortvilte spørsmål. Indirekte - eller direkte, slik fabrikkarbeideren Ronny Halvorsen gjør det – han som opplever smerten som ”et digert hull” inni seg: ”Hvor går du med det? (...) Hvor blir du kvitt det?”

### **Gåtefullt om kjærlighet og natur**

Øyvind Ellenes:  
*Sanna Mathilde Rosen*.  
Roman.  
Oktober 2000.

Mandalitten Øyvind Ellenes er en produktiv forfatter. Han debuterte i 1996 med novellesamlingen *Fortellingen Gjenfortelling*, fortsatte året etter med romanen *Stadig skiftende klær og varme bad og så hvile* og er nå aktuell med nok en roman – *Sanna Mathilde Rosen*. Det er et lavmælt og krevende forfatterskap som til nå sannsynligvis ikke har fått den oppmerksomheten det fortjener.

Det mest særegne ved Ellenes' bøker er nok skrivemåten. Han opererer gjerne med en distansert, anonym forteller, så også i *Sanna Mathilde Rosen*. Denne fortelleren nærmer seg personene i handlingen gradvis. De blir i første omgang gjerne presentert som ”en liten pike”, ”en ung gutt”, ”en kvinne”, ”en mann” osv. før de blir endelig identifisert. Fortelleren er til stede overalt som flue på veggen, men han har ikke adgang til de ulike personenes indre liv. Denne måten å fortelle på – som kan fungere godt i en novelle – kan imidlertid virke noe maniert når den brukes i en hel roman. Det som likevel gjør at *Sanna Mathilde Rosen* klarer å holde på leserens oppmerksomhet, er at det hele tiden skapes forventninger om noe spennende som kanskje kan komme til å inntreffe.

Romanen kan leses på flere plan – som en historie om en besk, men relativt triviell rivalisering mellom brødre i forbindelse med et arveoppgjør, som en psykologisk roman der tapet av kvinnen (den feminine impuls) i en familie degenerer mennene - eller som en allegori der koblingen mellom begrepene kjærlighet og natur spiller en hovedrolle.

Handlingen kan kort oppsummeres slik: Brødrene Tobias, Kornelius og Tiedemand Rosen samles på den nedslitte slektsgården et sted ved kysten i forbindelse med at faren, Martin, er dødssyk. (Stedet likner Lista – landskaps- og miljøbeskrivelsen stemmer, det nevnes dessuten et aluminiumsverk, en flystasjon, en militærforlegning, et fyr osv.) Tobias og Kornelius har flyttet fra hjembygda. Førstnevnte bringer med seg samboer og to barn, broren er homofil og har diverse kompliserte stevnemøter med gamlekjæresten når han ankommer hjemstedet. Tiedemand har blitt boende hjemme. Han er bygdas casanova. Forholdet dem imellom er preget av bitterhet og hat. Første halvdel av boken forbereder farens hjemkomst, og det hele bygger seg opp mot et oppgjør. Men faren sier ikke et kløyva ord. Han sitter i rullestolen som afatisk slagpasient, og brødrene sier heller ikke noe særlig.

Familien eier også ”Rosenhagen”, en forfallen herregård i engelsk stil. I en sentral scene sniker de tre brødrene seg inn i dette huset uavhengig av hverandre og uten å oppdage hverandre. Leseren forventer igjen et oppgjør, men det kommer ikke. I siste del er faren død. Brødrene er på gården. Kvinner og kjærester er borte. Den eneste som er der i tillegg, er en representant for neste generasjon: Tobias’ tolvårige sønn Anton. Altså bare menn, og ingen av dem virker videre taletrengte. Sentralt i hagen står det en statue av en gnom. Romanens siste setning lyder: ”...den står i Sanna Mathilde Rosens sted.” Hvem er så hun? Jo, hun er brødrenes søster som har gitt tittel til romanen. Paradoksalt nok uten egentlig å være til stede i beretningen. Hun nevnes faktisk bare et par ganger, og leseren undres: Prøver brødrene bevisst å unngå minnet om henne? I så fall, hvorfor? Det er en av bokens store gåter. Det antydes imidlertid at forfallet, så vel i hagen som i kjærlighetsevnen, kan knyttes til Sanna Mathildes død.

Et annet gåtefullt trekk er romanens tilknytning til middelalderverket *Roseromanen* (*Roman de la rose*) et dikt-epos skrevet i Frankrike på 1200-tallet. Det er et verk som handler om kjærligheten og naturen, og flere elementer derfra speiles i *Sanna Mathilde Rosen*, blant annet ”Rosenhagen” (og selvsagt slektsnavnet ”Rosen”). Sitater fra *Roseromanen* dukker stadig opp som overskrifter i Ellenes’ roman, og de har da sannsynligvis en funksjon som kontrasterende tekstbrokker, eller som ironiske kommentarer.



Sluttscenen er i høyeste grad tvetydig. Tobias, som til da har virket mest ”normal”, er blitt tilnærmet stum og innelukket i seg selv. Men Tiedemann har begynt å male huset på slektsgården, Kornelius klipper plenen og en kvinne er på vei...

#### 4. *En åttitallsdebutant*

##### **Fortellingene om våre liv**

Line Baugstø:

*Skulle du komme tilbake.*

Roman.

Oktober 2000.

”Jeg har lett verden rundt etter mening. Tro meg, det finnes ingen mening i oss selv, når vi lever for oss selv. Det finnes bare en mening i det vi er for hverandre.”

Det er den konklusjonen 32 år gamle Iben trekker mot slutten av Line Baugstøs nye roman, *Skulle du komme tilbake*. I og for seg en enkel filosofi, men den er bygget på dyrekjøpt erfaring.

I innledningen møter vi romanens andre kvinne, Anna Stina, på vei fra Oslo til huset i skogen der hun tilbragte sytten år sammen med sin tidligere ektemann, Ivar. Foranledningen er at Ivar er sporløst forsvunnet. I skogsbygda møter hun ulike versjoner av hva som kan ha skjedd. Hun forstår at den som kanskje sitter med nøkkelen, er Iben - Ivars leieboer de siste par årene.

Den uføretrygdede læreren Anna Stina og ryggsekk-kosmopolitten Iben møtes i Ivars overgrodde hage. Og denne hagen blir litt om litt de to kvinnes felles restaureringsprosjekt, men utgangspunktet deres er forskjellig. Anna Stina er den botanikkyndige pedanten som vil gjenskape hagen, ”korrekt” arkitektonisk oppbygd, med plantene i bestemte blandinger og formasjoner – og fargene riktig avstemt i forhold til hverandre. Iben har et mer spontant og intuitivt forhold til hageestetikken. Prosjektet viser at ingenting kan gjenskapes nøyaktig som det var.

Det andre fellesprosjektet deres er å finne ut hva som har skjedd med Ivar. For dem begge handler det på et eller annet vis å komme hjem – ikke i første rekke geografisk forstått, men å komme hjem til seg selv. En viktig innsikt da er at en hjemkomst aldri er en

hjemkomst i repeterende forstand, på samme måte som ingenting i livet egentlig kan gjenfortelles.

”Jeg har alltid visst at jeg kan skape verden ved å fortelle den på nytt,” sier Iben. Et forsøk på gjenfortelling vil alltid innebære en forskyvning – både med hensyn til erindring og perspektiv. Et av romanens sentrale poenger, slik jeg forstår den. Eller som den gamle grekeren Heraklit uttrykte det: ”Ingen kan stige to ganger ned i den samme elva.”

Hva skjedde med Ivar? Hvem var han? Noen av versjonene av ham peker i hamsunsk retning; en slags krysning av Glahn og Isak Sellanraa – en taus mann av skogskar-ætt som i bokstavelig forstand vender tilbake til skogen. Det går rykter om at Anna Stina forlot ham fordi han begynte å kle seg ut som et tre, og han bytter ut materialene i huset sitt, slik at det mer og mer går i ett med naturen rundt. Og han ender sitt liv i skogen. Men hvem var han - egentlig?

Anna Stinas og Ibens møte skjer på romanens nåtidsplan. Innskrevet i denne rammefortellingen finner vi Ibens retrospektive fortellinger – som både inneholder hennes beretninger for Ivar om de sju årene hun har vært på reisefot rundt i verden og hennes beretninger for Anna Stina om Ivar. Dette er etter min mening romanens mest fascinerende del. Ikke først og fremst på grunn av det eksotiske innholdet, men på grunn av det stemningsmettede og sprell-levende språket. Det er fortellinger om avreiser og ankomster, nye avreiser, kjærlighet, svik og tragedier. Og om betydningen av vennskap.

*Skulle du komme tilbake* er en litterært sett ujålete roman som søker å stille noen vesentlige spørsmål ved det å være menneske. Hvem er vi? Hvordan skal vi definere oss? Et mulig svar: Vi er fortellingene om våre liv.

## 5. *Et nytt kapittel i landsdelens litteraturhistorie*

”Det er på Sørlandet det skjer!” Eller noe i den retning kunne man for en stund siden lese på NRKs nettsider for litteratur. Den nøyaktige formuleringen har dessverre forlatt min hukommelse, og på internettet er det mye som ikke settes til langtidslagring. Kanskje var det ikke slik det ble formulert i det hele tatt, men i min noe perforerte erindring var det sånn. I hvert fall var det nye spennende debutanter fra denne landsdelen som hadde foranlediget at

Sørlandet ble nevnt i en framskutt kulturell posisjon. Om det nå var slik eller sånn – det er et faktum at de to Agder-fylkene nærmest har ynglet diktere de siste årene.

Betyr det så noe hvor en forfatter kommer fra? Når jeg som leser skal vurdere litterær kvalitet og prøve å skille klinten fra hveten, spiller selvsagt verken regional eller nasjonal tilknytning noen rolle. Da er det i og for seg revnende likegyldig om tekstens opphavsperson har trådt sine barnesko i Vennesla eller Venezuela. Men som sørlending interesserer det meg likevel – på et annet og mer personlig og emosjonelt plan – hva slags vekster det nære åndelige kulturlandskapet kan frambringe. Det kan forebygge et mulig kulturelt mindreverdighetskompleks å få bekreftet at Sørlandet er i stand til å ”produsere” noe annet enn skipsredere, predikanter, pillemisbrukere, en og annen fotballspiller og apen Julius. La gå at det stort sett er snakk om å produsere for eksport, for det er jo ikke så mange av dem som blir boende her. Men det kan da være grunn til å minne om at Ibsen levde store deler av sitt dikterliv i Italia og Tyskland. Og hva med Holberg? Vi tar ham uten å blunke med i vår norske litteraturhistorie selv om han hele sitt voksne liv var dansk. La oss derfor uten å sjenere oss slå fast at diktningen blomstrer på Sørlandet rundt årtusenskiftet.

Ser vi først litt tørt og statistisk på saken og begrenser oss til de tre siste årene, er status som følger: Tre debutanter i 1998, to i 1999 og tre i 2000. Sjangerfordeling: En novellesamling, to diktsamlinger og fem romaner. Kjønnfordeling: Fire kvinner og fire menn. Geografisk fordeling: To fra Aust-Agder (Arendal og Bygland), fem fra Vest-Agder (Kristiansand (2), Kvinesdal (2) og Lyngdal) og en som kan knyttes til begge fylkene (Tromøy og Kristiansand). Altså en rimelig god spredning innenfor alle ”måleenhetene”. Nå er kvantitative mål ganske uinteressante i forhold til kunstneriske ytringer, og det er da en tilfredsstillende å kunne slå fast at det også kvalitativt sett er snakk om en ”blomstring”, i hvert fall hvis kritiker-mottakelsen legges til grunn for beskrivelsen. Her er det nemlig overveiende positive bedømmelser over hele linja. Enkelte av dem er i tillegg allerede blitt belønnet med prestisjetunge priser. Kristiansanderen Bjarte Breiteig, som for debutboken – novellesamlingen *Fantomsmarter* (1998) - fikk Aschehougs debutantpris, har i høst rukket å komme med samling nummer to, *Surrogater*. Den er han nominert til Brageprisen for. Og Karl Ove Knausgård (fra Tromøya og Kristiansand) fikk, som den første debutanten i historien, Kritikerprisen for *Ute av verden* (1998). Denne 700 sider lange kolossen av en roman er nå under oversettelse til engelsk og litauisk. Også den tredje av 1998-debutantene, kristiansanderen Pål Gitmark Eriksen, fikk – i hvert fall til lyriker å være – mye oppmerksomhet. Man sammenliknet *Fangevokterens skritt* med Tor Ulvens diktning.

Alle disse tre er menn, og det plasserer dem solid i en sørlandsk litterær tradisjon. Forfattere fra vår landsdel har nemlig nesten alltid vært menn. Blant den yngre garde er det vel bare Line Baugstø som har greid å bryte dette mønsteret. Nå har hun fått selskap av fire unge kvinner som alle har potensiale i seg til å bli markante litterære stemmer på det nasjonale parnass. Begge fjorårets debutanter var kvinner. MiRee Abrahamsen fra Arendal kom da med diktsamlingen *Ankeret i apegården* og Janicke Evelid fra Kvinesdal med romanen *Jeg ler i Forden*. Begge ble godt mottatt. Og i år har Mirjam Kristensen fra Lyngdal høstet gode kritikker for den poetiske romanen *Dagene er gjennomsiktede*. På vei ut i verden er også *Muskat* av Kristin Valla (med oppvekst i Nordland og Kvinesdal). Den kommer også som hovedbok i Bokklubben Nye Bøker. Selv om det i seg selv ikke er et nødvendig kvalitetskriterium, så er det i det minste svært oppsiktsvekkende. Og denne debutromanen er allerede under oversettelse til engelsk og litauisk.

Den ferskeste mannlige forfatteren er Gunstein Bakke fra Bygland. Romanen *Kontoret* er blitt lagt positivt merke til av flere kritikere – og med sin bakgrunn fra Setesdal bidrar han dessuten til å gjøre de siste års sørlandske litteratur-boom til noe mer enn et kystfenomen.

Jeg skal ikke her gjøre noe forsøk på å plassere disse ulike forfatterne i litterære båser – bare fastslå at de nettopp er ulike. Dermed bekrefter de kanskje den påstanden jeg har framsatt tidligere: I litterær forstand er det typisk sørlandsk å være individualist. Og ingen av dem er i nærheten av å være regionalister, selv ikke de som aktivt bruker oppvekstmiljøet sitt i bøkene sine. Det gjelder i første rekke Karl Ove Knausgård og Janicke Evelid.

Lager man en oppsummering av landsdelens litteratur fra Krag til Knausgård, blir det faktisk en hel litteraturhistorie ut av det – et kapittel den nasjonale kulturen avgjort ville vært fattigere uten. Og et kapittel som altså er blitt betydelig utvidet bare i løpet av de tre siste årene.

## II. Mellomgenerasjonen

### 1. To romantikere

#### Lyriske favntak

Kurt Narvesen:

*Favntak*

Dikt

Gyldendal/Bokklubbens Lyrikkvenner 1990

Arendals-poeten Kurt Narvesen er tilbake med ny bok etter fem tause år. En riktig storsatsing er det snakk om, i og med at boken utgis av Gyldendal og Bokklubbens Lyrikkvenner i fellesskap. Da han debuterte i 1975 med *Steppene*, var mottakelsen overveiende svært positiv. Deretter kom det ganske raskt tre nye samlinger: *Ararat* i 1976, *Til vannmannens terskel* i 1977 og *Smil, Sinbad!* i 1979. Og i 1980 ble han belønnet med Hartvig Kirans minnepris. Det kunne se ut til at det var et omfattende lyrisk forfatterskap som var i gang. Men så begynte utgivelsestakten å avta. På åttitallet kom det kun to diktsamlinger: *Gjenkomst i mai* (1982) og *Ved bredden* (1985). Utover det har han riktignok gjendiktet noen av sine favoritter innenfor engelskspråklig poesi (blant dem Walt Whitman – for øvrig sammen med Håvard Rem). Men hans egen originale stemme er det altså et halvt tiår siden vi har hørt noe fra. Derfor er det desto mer gledelig at han nå bryter tausheten.

*Favntak* er tittelen på årets bok, og det ”jeg” som fører ordet i de fleste av diktene, strever stadig for å gripe livet – så vel fysisk som metafysisk. Det er i sannhet ingen enkel oppgave ”når alle dine landskaper/ stivner i en grimase/ når alle dine veier fører eksakt/ utenom alle kallerop/ fra oaser og ørkner”.

”Jeg” finner det vanskelig å bære over med denne verdens løyerlige pinaktighet; selv diktergjerningen kan føles tom og meningsløs: ”Mens jeg gikk rundt og ventet på dette diktet/ sprang bror Hamsun nedover gatene med skrekk i øynene/ sang på leppene/ med sitt eget intellekt i hælene/ Gikk førti kirkefyrster til vær/ i et samstemmig brøl av selvforakt/ Forsvant den siste ozonrest: Utsikten var fri/ fra helvete til helvete”.

Men i pur trass og med et sardonisk smil om leppene væpner dikteren seg mot håpløsheten. Livet må erobres gjennom det nærværende: ”Dagen var på hell/ det var nesten

for sent/ da jeg oppdaget dette/ så mye hadde/ savnet mitt nærvær/ elementene sang alt sin dødssang over meg/ Her, sa hun/ jeg kaller min kjæreste/ Her er din/ nye begynnelse.”

Gjennom den jordvendte kjærligheten til en kvinne kan livet gripes: ”Jorden var det jeg behøvde/ jorden i en kvinnes skikkelse/ jorden i meg selv.”

Kjærlighetsdiktene dominerer i *Favntak* - og de er gode! Både de reservasjonsløse kjærlighetserklæringene og beskrivelsene av den vanskelige tosomheten. Narvesen blir nemlig aldri sentimental eller banal. De gangene diktet kunne ha tippet over i det klisjéaktige, blir det reddet av forfatterens – til tider nokså beske – humor. Emosjonelt nærvær løper hele tiden parallelt med en fornøden ironisk avstand.

Narvesen hadde imidlertid ikke vært Narvesen dersom han utelukkende hadde vært jordvendt. Som romantiker og antroposof ser han et ensidig timelig engasjement som utilstrekkelig i forsøket på å løse livsgåtene. Himmelen hører med. Det er langs jord-himmel-aksen livet leves. Derfor vil ”løsningen” ligge i å kunne gripe sammenhengen mellom det timelige og det evige: ”Det eneste du trenger å/ tro på/ er alle tings/ samhörighet,/ alle tings uforgjengelighet”.

Slik formuleres den idealistiske teorien. I praksis lar det endelige svaret vente på seg: ”Men sammenhengen, bror?/ Den store landkjenningen,/ jeg finner den ikke, den glipper meg/ alltid av syne!/ Så jeg må dra dit hvor jeg finner den. Snart./ Ut av denne verden.”

*Favntak* er så desidert en av denne bokhøstens betydeligste norske diktsamlinger. Kurt Narvesen er i besittelse av et lyrisk språk som er hans eget. Det likner ingen andres – i hvert fall ikke her til lands. Hans poetiske hjerte er nok mer amerikansk enn norsk, men han har altså klart å omsette sin amerikanske inspirasjon i en svært personlig poetisk praksis. Innimellom kan han bli noe ordrik, men det rokker uansett ikke ved hovedinntrykket av at *Favntak* er et solid og helstøpt kunstverk.

En smakebit fra boken bør serveres i sin helhet – og hvorfor ikke titteldiktet?

Før søvnen favner oss begge  
Favner jeg deg –  
Din nærhet, din magiske varme  
Hilsen og bud  
Fra alt som har grokraft på jorden –  
Så kommer han, den mørke Mester,  
Mykere nå,  
nå når august rår grunnen  
utenfor vårt halvåpne vindu.  
Enda tettere sammen enn før,

Enda varmere sammenslynget  
Svever vi stjernelys,  
Svever vi fortid og fremtid,  
Svever vi hverandre  
i møte.

*Favntak* inneholder også enkelte fine gjendiktninger av blant andre Robert Bly, Stephen Crane og Ezra Pound.

### **Alle er alene**

Eivind Reinertsen:  
*Stier i stein*  
Dikt  
Aschehoug 1993

"Fred til alle ufødte som skal falle fra himmelen  
for å frykte ensomheten, asfaltnettene, fremmedbyene."

Slik åpnet Eivind Reinertsen fra Fevik sin debutbok *Lukk opp dørene, krigen er over* i 1971. Den boken fikk han Vesaas' debutantpris for. I bøkene som fulgte – *På vei tilbake* (1972) og *En ikke helt trist dommedagsbok* (1973) – fortsatte han å skrive om smerten ved dette fallet fra en paradisisk tilstand og om veien tilbake til en tapt sammenheng. Også boken om undergrunnskulturen – *Reise uten ankomst* (1976) – handler på sett og vis om dette, en bok som *kunne* ha blitt en kultbok dersom den hadde kommet noen år før.

I de tre første skjønnlitterære bøkene skapte Reinertsen en egen sjanger, en spennende blanding av lyrikk og prosa, fabler og eventyr. I 1977 kom hans første "rene" diktsamling, *Ankomst og avreiser*. Undertittelen, "Dikt og skisser fra et besøk på jorden", viste nok en gang den avstand forfatteren føler mellom verden slik den framtrer og den tapte idealtilstand.

Årets Reinertsen-bok heter *Stier i stein*, men selv om forfatteren har hatt en pause på 16 år, holder han seg fremdeles innenfor den samme tematikken. Tidsintervallet er for øvrig først og fremst den numeriske avstand mellom to utgivelsesår, for ser vi på dateringen av enkelte av "stiene i steinen", skjønner vi at boken samler opp deler av forfatterens produksjon fra nesten hele perioden. De eldste tekstene er fra 1979. Selv om den blir

presentert som en diktsamling, likner den mer på Reinertsens første bøker ved at den inneholder noe varierende typer tekster.

”Drømmene har slitt seg løs fra fastlandet”, sier forfatteren i innledningslinjen, og dette første diktet toner ut med følgende konklusjon: ”fastlandet har bare tunge veier”. Fastlandet symboliserer den vestlige sivilisasjon, og forfallet kommer først og fremst til uttrykk i byene og gjennom teknologiske ”nyvinninger”. Reinertsen streber etter en naturens uskyldstilstand, uten helt å finne den. I diktet og i drømmen kan han likevel (gjen)skape den, for eksempel i form av ”En hemmelig øy”:

Som ikke synes på noe kart eller draft  
som ikke støtes på ved skjebne eller tilfelle  
hvor andre måtte ferdes eller befinne seg  
er hva jeg har, helt alene for meg selv”

Prisen for slike drømmer er ensomheten, men samtidig føder de et mulighetens land med

”skrånende mysterier som må bestiges,  
skrekken, skjønnheten i å våkne opp på  
en strand”

Og nettopp stranda – grenselandet mellom fast grunn og hav – skriver Reinertsen ofte om, gjerne som metafor for det jomfruelige (”Stranda var usømmelig naken/ ventet på det første fotspor”), for det blanke arket. Her – ”mellom heisekranene og havet” – hersker stillheten, en stillhet som består både av tomhet og fylde. I dette grenselandet – ”stedet hvor sivilisasjonen glir over i evigheten på stille kvelder” – er dikteren som regel ensom, en enslig seer som bærer på en resignert viten: ”Alle er alene”. ”Kvart menneske er ei øy”, sa Vesaas.

Eivind Reinertsen er en moderne romantiker som ikke finner seg til rette i en ”sivilisert” verden. Som alternativ velger han en bevisst utopisme, konkret uttrykt ved en sterk draging mot mystisisme og eksotisme, Slik sett kan en ”sivilisert” leser lett komme til å avfeie ham som en svermer utenfor sin tid, men han har så avgjort noe viktig å si oss, for å bruke et forslitt uttrykk. Han representerer – om ikke et alternativ – så i hvert fall et korrektiv.



## 2. En fremmed fugl

### I og utenfor tiden

Erling Kittelsen:

*På himmelen.*

Skuespill.

Aschehoug 2000.

Det å gi seg i kast med en tekst av Erling Kittelsen innebærer å legge en del kjente kulturelle koder på hylla for en stund. Mangelen på ”vestlige” referanser utfordrer mottakernes evne til å tenke kreativt og fordomsfritt. Her finner vi kanskje hovedgrunnen til at han ofte omtales som sær og vanskelig – ja, nærmest utilgjengelig. En dikter det er tillatt å riste på hodet av her på berget, men som finner åpne dører i noen – for oss – mer eksotiske deler av verden (Pakistan, Palestina, Mali osv.).

Han stiller seg ofte utenfor eller i utkanten av det erfaringsfelt vi liker å kalle sivilisasjonen, sannsynligvis for nettopp å kunne betrakte den med et kritisk, alternativt utenfra-blikk. Og han følger ofte en paradoksets logikk (”Himmelen er jordisk/ jorda er et helvete/ himmelen er her”). Dette gjør at leserens litterære forventninger stadig blir forstyrret og anfektet. Men det er akkurat her Kittelsen har sin styrke. Han tvinger oss til å se ting fra uvante synsvinkler.

I 30 år har han gitt oss dikt, eventyr, fabler og skuespill. Og han har gått i dialog med myter, tekster og forfattere fra ulike tider og rom: *Voluspå*, Henrik Wergeland, Paal-Helge Haugen. I år er det skuespill. *På himmelen* er et drama i fire akter eller deler. Persongalleriet er beskjedent, tre kvinner og en mann. De tre kvinnene har det til felles at de skal prøve å ”innhente sine døde eller døende menn”. Selv befinner de seg ”på himmelen”, og for å få realisert sitt prosjekt, må de ned til jorda (som også har funksjon som dødsrike). Nedgangen voktes av Person, en slags ”kittelsensk” variant av fergemannen Kharon fra gresk mytologi.

Kvinnene har fått navn som passer til den egenskapsbeskrivelsen forfatteren har gitt dem: Hilde (strid) er kvinnen ”som helst splitter opp”, Nanna (nåde, ynde) ”går i dialog med alt” og Natalie (fødsel) er kvinnen ”som gjerne forankrer”. Og ”splittet sammen”, som det heter i slutten av første akt, er de altså på vei for å finne igjen mennene sine – dvs.

kjærligheten. Personkarakteristikkene kan antakelig også leses som ulike sider ved kjærlighetens vesen.

Skuespillet foregår på en gang utenfor tiden og i tiden. Nanna uttaler i første akt: ”...en må være i en annen tid for å se inn i tiden.” Dette er en tanke som er beslektet med den som ligger bak Felipe Fernández-Armestos kreative historieverk *Millennium. De siste tusen års historie* (1996), der hovedgrepet er å ”betrakte historien fra en imaginær avstand” og på den måten oppdage at ”våre antagelser om begivenhetenes betydning enten vil bli tilslørt eller oppklart fra et utrolig fjernt utsiktspunkt.” I møtet/konfrontasjonen mellom kvinnene og Person oppstår nye tekster – en slags syntesetekster der det ikke er helt klart hvem som er avsender. De har form som dikt som blir ropt ut gjennom en høyttaler – og innholdet er ofte samtidskommenterende. Enkelte av dem er generelt kulturkritiske, mens andre er svært konkrete. Et av diktene i tredje akt inneholder for eksempel en disseksjon av en del motebegreper fra vår moderne skolehverdag (”ordene flyter oppå gjennom skolereformen/gjennomrislet av vassmetaforikk/visvasvisvas”).

Det at kvinnene befinner seg *på* himmelen – ikke *i* himmelen – antyder at det handler mer om ”sky” enn ”heaven”, for å si det på et språk som har en distinksjon vi mangler i vårt. Riktignok betegner himmelen i skuespillet en tilstand, men den er ikke primært av religiøs art. Den er dessuten verken ond eller god, men kanskje først og fremst et uttrykk for avstand. Flere steder i dramaet omtales det hele som et eksperiment. ”Eksperimentet gir oss frihet/ eneste måten å oppdage oss sjøl/ eller glemme oss sjøl”, sier en av kvinnene.

I *På himmelen* er det mange rom – for å si det litt bibelmetaforisk, og jeg har ikke nøkkel til alle. Men Kittelsens verden er en fascinerende verden det er spennende å bryne seg på.

### III. To minimalister

#### 1. Kjell Askildsen

##### Uten store fakter

Kjell Askildsen:  
*Samlede noveller*  
Oktober 1999

Det er ikke særlig kontroversielt å kalle Kjell Askildsen norsk etterkrigstids mest perfektionerte novellist. I anledning hans 70 årsdag gir Oktober forlag ut hans samlede noveller. Boken favner om nesten fem hele tiårs produksjon. Likevel er ikke boken blitt tykkere enn en gjennomsnittlig Kjærstad-roman. Det er i seg selv en indikasjon på at vi har med en svært ordkresen forfatter å gjøre - en skrivende skeptiker som ser det som en vesentlig del av sitt virke å stryke overflødige setninger.

Når det gjelder litterær kvalitet, er det heldigvis ikke kjøttvekta som teller. Under den minimalistiske overflaten er der store rom i Askildsens tekster. Så store at det er vanskelig å bli ferdig med dem. Og det er ofte svært stille i disse rommene. Urovekkende stille. Det skal vanskelig la seg gjøre å lese en Askildsen-novelle uten å bli foruroliget. Selv om forfatteren er både lavmælt og fāmælt, har han en mesterlig evne til å avdekke tilværelsens mørke kroker, våre egne mørke kroker. Nei, det er ikke behagelig å lese Askildsen. Men man kan risikere å bli klokere av det. Slik virker stor kunst.

*Samlede noveller* inneholder - i tillegg til alle novellesamlingene fra og med debutboka *Heretter følger jeg deg helt hjem* (1953) til og med *Hundene i Tessaloniki* (1996) - også en nyskrevet tekst og to enkeltstående noveller fra 1950-årene ("Flyveren" og "Hjemme fra krigen"). Når man tar for seg et slikt lengdesnitt, kommer selvsagt utviklingen i fokus - og det blir naturlig å reflektere over forholdet mellom brudd og kontinuitet. Flere kritikere har vært inne på at Kjell Askildsen har vært spesielt vår overfor "tidsånden". At han har evnet å fange opp nye problemstillinger og omsette dem til litteratur som er på høyde med sin tid. Jeg finner ingen grunn til å komme med alvorlige innsigelser mot det.

Likevel er det kontinuiteten som slår en hvis man leser novellene hans kronologisk. Henning Hagerup skriver i et etterord i boken at man allerede hos debutanten Askildsen "får (...) noen tentative utforskninger av temaer som siden dukker opp med stor hyppighet hos den modne forfatteren". Det er jeg enig i. Problemer knyttet til nærhet og avstand i forholdet mellom mennesker som er tett forbundet med hverandre, går igjen i ulike variasjoner gjennom hele forfatterskapet. Det kan dreie seg om relasjoner mellom kjærester/ektefeller, mellom foreldre og barn eller mellom søsken.

Det nærmeste man kommer et "brudd" i forfatterskapet, er det man kan observere har skjedd i den utgivelsespausen Askildsen tar mellom 50- og 60-tallet. Når *Kulisser* bryter flere års taushet i 1966, er det tydelig at det har skjedd en nyorientering. Men det er en endring som i første rekke gjelder formspråket. Det er blitt knappere, mer konsentrert, nesten fritt for metaforer. En stil Askildsen videreutvikler og finsliper i tekst etter tekst og som er blitt hans litterære varemerke.

Den nyskrevne novellen, "Martin Hansens utflukt", er en typisk Askildsen-novelle. Hovedpersonen Martin er et menneske som er innestengt i seg selv, uten evne eller vilje til å kommunisere med omgivelsene. "Utflukt" er selvsagt et dobbeltbunnet begrep i teksten. Forholdet til kona er stivnet i en maktkamp der hans våpen er de "fortielser og usannheter" han selv kaller "en forutsetning for min frihet". Hva slags frihet? Jo, friheten til å flykte - enten ut av huset eller inn i sitt eget hode. I denne maktkampen er han imidlertid, uansett hva han foretar seg, på vikende front. Og han aner at han er gjennomskuet, men fortsetter likevel spillet: "Hva vet hun om meg som jeg ikke vet at hun vet?" Det gjelder å ikke miste kontrollen.

Ytre sett er det ofte ganske anonyme hverdagsmennesker med anonyme, relativt begivenhetsløse hverdagsliv som befolker Askildsens noveller, men måten han formidler deres tilværelse og relasjoner på, får den observante leser til å ane at det er eksistensens grunnvilkår det egentlig handler om. Kommunikasjons-sammenbruddene, de innestengte følelsene, angsten for og ropet etter nærhet er ikke først og fremst pinefulle tilstander det går an å slippe fra ved hjelp av psykoterapi eller ulike mentale øvelser - fordi det er snakk om mennesker som har fått øye på det Askildsen selv har kalt "avgrunnen i seg". Men det går kanskje an å hanskes med denne avgrunnen ved hjelp av diverse "utflukter"? Kjell Askildsen er ikke en forfatter som angir løsninger. Han viser oss i stedet et speil.

Det utstyret forlaget har gitt *Samlede noveller*, er heldig valgt. Smussomslaget er ensfarget rødbrunt. Ingen illustrasjoner. Kun forfatternavn og tittel satt med små typer. Nakent, sobert - uten store fakter.

## "Det er ikke til å holde ut"

### Om "det frastøtende" i Kjell Askildsens noveller

I deler av de siste tiårenes litteraturteori er bevisstheten om "det frastøtende" karakterisert som et vesentlig særtrekk ved moderne litteratur. Der eldre tiders diktning som oftest på et eller annet vis var idealistisk konsentrert om å uttrykke mening, kan man fra og med Dostojevskij følge en linje inn i vårt århundre der det motsatte - altså meningstapet - er utgangspunkt og fokus.

På sitt mest ekstreme kommer dette til uttrykk ved at det litterære verket bokstavelig talt blir stumt - som i Becketts små pantomimiske enaktere *Handling uten ord*. Eller - for å fortsette med Beckett - teksten kan demonstrere tilværelsens meningsløshet gjennom absurde dialoger framført i et rom der alt er på vei mot det totale nullpunkt, som i *Mens vi venter på Godot*. Man kan kanskje karakterisere slik litteratur som "karikert mimetisk" - som en iscenesettelse av selve meningstapet. Eller det kan være som hos Kafka, der jeget dømmes fra livet av anonyme domstoler eller går seg vill i labyrintiske korridorer.

Mye av den litteraturen som på denne måten er "moderne", kjennetegnes ved at såvel innhold som form presenterer ubehaget ved en slik erkjennelse. En annen "absurdist", Albert Camus, stiller da også i *Myten om Sisyfos* opp følgende problemstilling: "Det finnes bare ett virkelig filosofisk problem: det er selvmordet. Å avgjøre om livet er verdt eller ikke verdt å leve, det er å svare på filosofiens fundamentale spørsmål."

En annen linje i vårt århundres litteratur er den som går fra Strindberg til Lars Norén, og som på en mer psykologisk orientert basis tematiserer oppløsningen av tradisjonelle verdier og mellommenneskelige roller. I Noréns skuespill møter vi ofte en kjernefamiliestruktur på tomgang. Foreldre og barn fanget i et klaustrofobisk rom, dømt til et skjebnefellesskap de opponerer mot - men som de likevel ikke klarer å frigjøre seg fra. Og den kampen som foregår, er ikke noe vakkert skue.

Mange flere eksempler kunne vært nevnt, men siden min hensikt her er å si noe om "det frastøtendes" plass i Kjell Askildsens novellekunst, lar jeg det være med dette. All den litteraturen jeg her har nevnt, har det til felles at den fokuserer på tilværelsens "sorte hull" - og den vil dermed på et eller annet vis vekke leserens motstand. "Nei, så ille er det da ikke!" Eller som en kollega en gang sa til meg: "Kafka skriver ikke om livet. Han skriver

om sine private traumer." Slike utsagn er selvsagt forståelige i møte med tekster som ikke tilfredsstiller vårt naturlige begjær etter det harmoniske.

Kjell Askildsen hører absolutt hjemme blant de forfatterne som "tar livsløgnen fra oss". Det er ikke behagelig å lese ham. Like lite som det er behagelig å lese for eksempel Kafka, Beckett eller Norén. Jeg kan ikke her gå inn på alle de områdene der tekstene hans vekker ubehag, men konsentrerer meg om noen typiske forhold som går igjen. Og disse har så å si alltid med relasjoner mellom mennesker som står - eller burde stå - hverandre nær å gjøre: Foreldre-barn (spesielt fedre-sønner), søsken, ektefeller. Kort sagt: Mennesker som lever eller har levd i en eller annen form for samboerforhold. Det som preger disse relasjonene i tekstens tid (det *kan* ha vært annerledes før), er mistro, sjalusi, bitterhet på grensen til hat, såret stolthet. Og maktkampen har erstattet kommunikasjonen.

En av grunnene til at mange lesere får problemer med å fordøye denne typen tekster, er nok at de møter dem rustet med en idealistisk forventningshorisont. Og dermed skjer det logisk nok en kollisjon. I stedet for å antyde løsninger på livets mest pinefulle kjerringknuter, utfordrer Askildsen en del tabugrenser. Man elsker ikke sine foreldre i novellene hans - i hvert fall ikke *fordi* de er foreldre. Og søsken føler ingen "naturbestemt" tilknytning. Blod er ikke tykkere enn vann. På en måte er det snakk om en alles maktkamp mot alle. Og slik blir det fordi det man kjemper for, er integritet. I de beskeste tekstene har kampen pågått så lenge at den har ført aktørene dypt ned i sine egne skyttergraver - en tilstand som kan se ut til å ha blitt permanent.

Etter kampen - eller som et våpen i kampen - kommer tausheten. "Det som er tomt er tomt, og tausheten brer seg", sier en av Askildsens mest kjente figurer, Thomas F. Det nærmer seg stumhet, som hos Beckett, men det blir aldri helt stumt. Stort sett er det også slik at personene klamrer seg til halmstrået. De gir ikke opp, bare nesten. Bortsett da fra den gamle hovedpersonen i novellen "En plutselig frigjørende tanke" som begår selvmord og dermed gir sitt svar på Camus "fundamentale spørsmål". Nå svarer jo Camus selv på spørsmålet i *Myten om Sisyfos* og avfeier der selvmordet som en flukt. Det absurde kan vi bare hanske med ved å overskride det ved å velge livet. Et slikt resonnement finnes det forresten en variant av i Henning Hagerups etterord i den nettopp utkomne samlingen av Askildsens noveller. Der beskriver han hvordan han i en tilstand av "dyp mistrøstighet", nærmest i "desperasjon" griper til noen av Askildsens noveller. "Mens jeg leste, merket jeg hvordan følelsen av total håpløshet begynte å slippe taket." Håpløshet bekjempes med håpløshet.

“Det frastøtende” i Kjell Askildsens noveller kan både oppleves som utslag av et realisme-ideal (mange mennesker har det faktisk slik), eller det kan oppfattes som en del av en bevisst skrivestrategi. Uansett tror jeg Hagerups leseropplevelse kanskje sier noe om den funksjonen det kan ha. Vi har alle våre “sorte hull” som denne typen diktning kan hjelpe oss til å bli kjent med. For den som våger å oppsøke tilværelsens og sinnets mørkeste kroker, kan lesningen få en katharsis-funksjon - og dermed føre til en form for uventet oppstemthet. Man er blitt gjenkjent, og man har kjent seg igjen. Eller lesningen kan mobilisere en motstand som resulterer i et engasjement som så fører leseren i dialog med teksten.

“Det er ikke til å holde ut.” “Jeg tror ikke jeg kommer over det.” Slike utsagn møter vi ofte hos Askildsens innestengte personer. Men så holder de ut - litt til. Ofte ganske resignerte og illusjonsløse. Lavmælte, uten store fakter. Resten er ikke nødvendigvis taushet. Det er opp til leseren.

I et intervju i Adresseavisen sier forfatteren selv: “Kanskje kan noen av leserne mine klare å gå et skritt til, et skritt lenger enn hovedpersonene etter å ha lest mine noveller. Ved å skrive som jeg gjør, tror jeg at jeg kan gjøre noe godt.”

## *1. Øystein Lønn*

### **Det regionale, det nasjonale og det nordiske**

Hjemstavnsdiktning forbinder man i Norden først og fremst med årene rett før og rett etter siste århundreskifte. Mange diktere "vendte hjem" etter lang tid i "utlendighet". Det var - sagt på en annen måte - snakk om en reaksjon mot realisme og naturalisme, en reaksjon som gikk parallelt med en nyromantisk impuls. Man snakker ofte om et "folkelig" og et "sjelelig" gjennombrudd. Gjennombruddsmetaforen var da allerede innarbeidet ved at realismens fremvekst også gikk under betegnelsen det "moderne" gjennombrudd. Hjemstavnsimpulsen bar altså i seg en protest mot det moderne - som blant annet ble forbundet med rotløshet og, spesielt innenfor en naturalistisk kontekst, destruksjon. Det var om å gjøre å finne nytt fotfeste, finne sine røtter.

Mange av hjemstavnsforfatterne for rundt hundre år siden vendte også i bokstavelig og geografisk forstand hjem - altså tilbake til sitt fødested. Vurdert i ettertidens lys, fortøner nok mye av denne hjemstavnsdiktningen seg som ganske tilbakeskuende og romantisk idylliserende. Den pekte imidlertid på en interessant problemstilling som ser ut til å ha fått ny aktualitet i slutten av vårt eget århundre: Menneskets tilsynelatende forsterkede behov for tilhørighet når verden rundt føles truende. Slike tendenser får sannsynligvis økt aktualitet når et sekel ebber ut og et nytt nærmer seg. Oppbrudds- og katastrofefornemmelser er ikke uvanlige fin-de-siècle- kjennetegn. Behovet for trygghet innenfor faste og kjente rammer blir da gjerne forsterket.

Det er imidlertid liten grunn til å tillegge all såkalt hjemstavnsdiktning den snevre provinsialismen som ofte er blitt forbundet med den. Når for eksempel Gustaf Fröding skrev dikt med Värmland som ramme (sågar en hel tekstsamling på dialekt) på 1890-tallet, så var han ikke dermed en provinsiell dikter. Det samme gjelder den relativt samtidige Arne Garborgs forhold til det sør-vestnorske landskapet Jæren og Knut Hamsuns bruk av Nord-Norge. Og hva med Johannes V. Jensens Himmerlands-diktning? I det hele tatt er hjemstavnsdiktning et problematisk begrep. Det kan brukes mot forfattere for å ufarliggjøre dem, noe som den norske nyrealisten og mellomkrigsdikteren Olav Duun ofte er blitt rammet av fordi han knyttet sine romaner så sterkt til en bestemt region, og også fordi han valgte å skrive en dialektpreget nynorsk.

Det skal selvsagt her tilføyes at det ikke er vanskelig å finne eksempler på diktning som først og fremst har lokal eller regional interesse, og som ikke har mer allmenne problemstillinger som sitt hovedanliggende. En del slik diktning vil kanskje i særlig sterk grad ha en romantisk idylliserende og ofte overveiende lokalpatriotisk karakter.

Hjemstavnstendenser, eller et regionalt fotfeste, finner vi altså igjen i vår egen tid, om enn kanskje i en noe annerledes innpakning. Jeg skal i det videre ta utgangspunkt i en samtidsforfatter som stadig oftere har gjort bruk av hjemstavnen i sin diktning, men som likevel ikke kan kalles hjemstavnsdikter i "klassisk" forstand: Nordmannen (og sørlendingen) Øystein Lønn, som i 1996 mottok Nordisk Råds litteraturpris. Mine refleksjoner vil berøre en del problemstillinger som kan formuleres i følgende spørsmål: Hvordan definerer vi hjemstavn? Hvordan bruker en moderne, internasjonalt orientert dikter som Øystein Lønn den "regionale kompetansen"?

Jeg har allerede langt på vei gitt en begrepsdefinisjon, men det vil være nødvendig å se litt mer konkret på hva begrepet innebærer. På en måte vil det kunne hevdes at "alle" forfattere på et eller annet vis er hjemstavnsdiktere - hvis vi med det sikter til litteratur som



inneholder stedsnavn, topografiske, geografiske eller miljøkulturelle elementer. Det gir selvsagt ingen mening. Dermed må vi lete etter mer spesifikke kjennetegn. Vi kan ha som rettesnor at det stedegne eller regionale må være noe mer enn en tilfeldig ramme for verket eller teksten. Det må representere en nødvendig dimensjon, så å si.

Øystein Lønn er født i 1936 i Kristiansand, "hovedstaden" i den landsdelen hans kollega fra samme by, Vilhelm Krag, ga navn i begynnelsen av dette århundret. Han debuterte som forfatter i 1966, i en tid da mange unge norske og nordiske forfattere følte trang til et opprør mot den psykologisk og symbolistisk orienterte modernismen. Det ble på mange måter en litterær mote å reflektere form- og språkproblemer i den litterære praksis. Det er ikke vanskelig å spore ideologiske og litterære forbilder i den første delen av Lønns forfatterskap: Kafka, Hemingway, eksistensialisme, absurdisme - samt en ganske sterk påvirkning fra den franske "roman nouveau". Erkjennelse og diktning oppfattes som en møysommelig innsamling av fragmenter som det er vanskelig å få til å bli et meningsfylt bilde. Fremmedgjøring og tingliggjøring preger samfunnet - og skrivemåten. Sammenhengene er diffuse, historien er forfalsket, og det å finne Sannheten er blitt et nytteløst prosjekt.

Etter at han i mange år hadde oppholdt seg i Francos Spania, flyttet han rundt 1970 hjem og bosatte seg i Hornnes i nedre Setesdal, noen mil nord for Kristiansand. Fra midten av 70-tallet begynner han å la kunnskapen om og kjennskapet til den regionen han vokste opp i prege diktningen. Det betyr ikke at han forlater det fokus han til da har hatt på verden og tilværelsen, men personene beveger seg oftere i andre landskaper og miljøer enn tidligere. I romanen *Hirtshals Hirtshals* (1975) er hovedarenaen Sørlandet og Nord-Jylland. Dette eksemplifiserer et interessant trekk hos Lønn, nemlig det at han ikke plasserer det regionale innenfor nasjonalitetsgrenser. Hans region er med andre ord ikke avgrenset til Sørlandet eller Agder, men han opererer med en Skagerak-region som omfatter nærområdene på begge sider av dammen.

Øystein Lønn har selvsagt her historien på sin side. Den selvstendige nasjonen Norge er jo i moderne forstand svært ung. Det mest interessante er imidlertid ikke den politiske historien. Vel så relevant er det å betrakte de mer kulturhistoriske aspektene. Jeg tenker da først og fremst på det som har med kommunikasjon - i vid forstand - å gjøre. En sentral ingrediens her er språket. Det at norsk og dansk (og svensk), litt enkelt sagt, mer er å oppfatte som dialektvarianter enn som egne, adskilte språk, bygger ned mange potensielle kommunikasjonsbarrierer. Det er for eksempel ikke vanskeligere for en kystbeboer på Sørlandet å forstå en nordjyde enn det er å forstå en setesdøl.

Så vel den politiske historien som språkhistorien har virket befordrende på følelsen av fellesskap. Siden jeg har valgt min egen hjemstavn som utgangspunkt, er det naturlig å utdype momenter som har med kontakten over Skagerak å gjøre. Vi skal ikke gå mer enn hundre år tilbake i tid før vi vil se at sørlendingenes viktigste samferdselsvei var havet. Veiene langs kysten, både vestover og østover, var dårlige og stadig avbrutt av fjorder og elver. Det var - for å gjøre en lang utredning til en kort konklusjon - kortere vei fra Sørlandet til Grenen enn fra Sørlandet til Christiania (Oslo). Det nære samkvem over Skagerak har fortsatt inn i vår egen tid. Fremdeles er det slik at kristiansandere oppfatter for eksempel Aalborg som en av sine nabobyer. (En liten sidekommentar: Jeg er ikke sikker på om det er gjensidig.)

Når Øystein Lønn da i sine senere romaner henlegger handlingen til den regionen han selv kjenner best, innbefatter den både dansk og norsk side av havet. La meg nevne noen litterære eksempler. Hovedarenaene i den tidligere nevnte romanen *Hirtshals* er altså Kristiansand og omegnen, samt Nord-Jylland - først og fremst Vendsyssel. I *Bjanders reise* (1984) befinner vi oss kun på norsk side - nærmere bestemt i Kristiansand og på Lindesnes. I boken *Sørlandet og litteraturen* (1995) omtaler professor Bjørn Hemmer Lønns neste roman slik:

"Romanen *Tom Rebers siste retrett* (1988) [...] førte til at et større publikum ble oppmerksom på denne forfatteren som nå i snart 30 år har skapt et særpreget litterært univers, der scenen tidligere var europeisk-kontinental og i senere år lokalisert til begge sider av Skagerak, til Skagen og særlig til Sørlandet. Også på denne måten vendte Lønn etter hvert hjem, og han ble samtidig en bedre forfatter." (s. 212)

Denne romanen har et sørlandsk utgangspunkt, men mesteparten av handlingen er henlagt til Skagen. Her benytter forresten Lønn et særegent litterært grep som både utnytter lokaltilknytningen og tidens gang på en raffinert måte. Han lar noen av samtidsscenene bestå av bildelementer fra kjente skagensmaleri-motiver. Grepene er noe forkledd, men Bjørn Hemmer gitt en detaljert analyse av dette forholdet (*Sørlandet og litteraturen* s. 253-255). I neste roman, *Thomas Ribes femte sak* (1991), er ikke stedsnavn eksplisitt nevnt, men Kristiansand er så detaljert beskrevet at romanen, litt sleivete sagt, kunne vært brukt som byguide. Store deler av romanen foregår også i hovedpersonens hjembygd, i fiksjonen kalt Ribe, men den ligner svært på innlandsbygda Evje - i nærheten av forfatterens eget bosted gjennom over tyve år.

Også i Lønns to siste bøker, novellesamlingene *Thranes metode* (1993) og *Hva skal vi gjøre i dag?* (1995 - den boken han fikk Nordisk Råds litteraturpris for) er lokalkoloritten til stede, selv om geografien ikke er så tydelig definert.

For å gi et bedre bilde av hvordan Lønn bruker landskaps- og lokalitetsbeskrivelser i tekst og kontekst, er det nødvendig å ta med noen få sitater. I *Hirtshals Hirtshals* reiser den fortellende hovedperson med hunden sin til ei jaktthytte i Setesdal for å få orden på tankene sine:

"Jeg rodde langsomt over vannet. [...] Stillheten mellom åretakene. Den langsomme dryppingen av dråper mot overflaten. Morgenlyset som brøytet seg vei gjennom tåken i fjellene. Lysrefleksene i vanndampen over de gule myrene. I det fjerne hørte vi lyden av en sauebjelle. Vi fikk et glimt av kjente silhuetter. Det mørke juvet som liknet en okse. Det digre treet som så ut som en fallskjerm. Vi så klynger av forvridd dvergbjørk. Holmen som strakte seg utover vannet som en bøyd pekefinger. Det første glimtet av hytta på holmen. Og deretter bymennesket som følte seg alene og tafatt i stillheten." (s. 9)

Hans prosjekt er å klargjøre omstendighetene rundt halvbrorens mystiske drukningsdød i havnebassenget i Hirtshals. Prosjektet har gått i stå - det er umulig å få en sammenheng i de fragmentene av kunnskap som er tilgjengelige - og han oppsøker altså en natur han kjenner - noe potensielt hjemlig og enkelt. Vi ser imidlertid i sitatet at forholdet mellom den urbane bevissthet og naturens stillhet ikke er konfliktfritt. Likevel er dette et godt eksempel på hvordan Øystein Lønns personer velger bestemte strategier for å kunne få verden "på plass". De hengir seg ofte til det enkle, kjente og oversiktelige. Dette er et trekk som blir tydeligere i den delen av forfatterskapet som tilhører 80- og 90-tallet.

*Bjanders reise* handler - i alle fall på overflaten – blant annet om dystre saker som heroinsmugling og nervesammenbrudd. Kontrastene mellom handlingens harde fakta på den ene siden og miljøets påståtte og landskapets faktiske idyll på den andre er en sentral konflikt i romanen. Og når verden står i fare for å sprenges i biter, prøver hovedpersonen å bringe den i orden igjen ved å konsentrere oppmerksomheten om kjente og begripelige detaljer, uten at strategien i dette tilfellet lykkes helt. Siste avsnitt lyder slik:

"Han senket blikket og så en tjeld som trippet foran ham. Han så på den hvite fuglen med det røde nebbet, perfekt i sin form, og som om den skulle leve for alltid. Tjelden stanset og ble stående urørlig, likevel nysgjerrig, som om den lyttet. Bjander snudde seg. På den smale stien kom Vestad med våpenet under armen. Han så på Bjander og avsikret våpenet, løftet det langsomt og

omhyggelig. Bjander snudde ansiktet bort og så på den urørlige tjelden. Han ble ikke det minste forbauset da tjelden eksploderte." (s.141)

Den fallerte skipsrederen som er hovedpersonen i *Tom Rebers siste retrett*, holder tilværelsens uløselige problemer på avstand ved å søke tilflukt i det anonyme og trivielle. Mot slutten av romanen møter vi ham i en kafé i Skagen der han reflekterer over denne muligheten:

"Han hadde jo egentlig ikke behov for en ny mulighet, men trang til å ligge i sengen om morgenen og høre fiskebåtene som stampet ut mot feltet. Han ønsket å høre lyden av sjøfugl, tunge vingeslag og de sørgmodige skrikene. Reber svettet. Den siste slanten av konjakk lå og glødet i glasset, og han visste at suget etter mer nærmet seg. Han tømte de siste dråpene, tente en sigarett og kikket på de vakre menneskene i gågaten; han visste at det var i orden. Visste det. Han gledet seg over det lyseblå lyset som hadde gjort byen berømt. Han vinket til Olesen og pekte på glasset." (s. 126)

Øystein Lønns personer lever alltid i en kontinuerlig konflikt mellom det å skulle prøve å finne et mønster i den mosaikk som utgjør den moderne tilværelsen og det å vite at prosjektet ikke lar seg gjennomføre. Konflikten er uløselig - og bevisstheten om nettopp det, fører for noen av personenes vedkommende til depresjon og oppgitthet. Men absolutt ikke for alle. Og her skiller den modne Lønn lag med den moderne europeiske litterære tradisjon som jeg innledningsvis plasserte ham i. For de fleste av Lønns hovedpersoner kommer ingen katastrofer uventet. Mulige kriser lurar bak hvert hjørne, og det gjelder derfor å gardere seg, å velge hensiktsmessige overlevelsesstrategier. Det kan for eksempel bestå i å oppvurdere betydningen av trivielle rutiner. Når situasjonen tilspisser seg i en Lønn-roman, kommer man - for å spissformulere det en smule - langt med et godt måltid mat eller en fisketur. En slik form for konfliktløsning kan selvsagt minne om en flukt, men i motsetning til Mersault i Albert Camus' *Den fremmede* – en roman og en forfatter som nok har vært viktig for Øystein Lønn - melder ikke sistnevntes personer seg ut av tilværelsen. De deltar i den, men velger noen enkle, strategiske manøvre innimellom for å komme på høyde med den.

I dette perspektivet er Øystein Lønns bruk av en regional setting interessant. I motsetning til det vi for enkelhets skyld kan kalle Kafka-tradisjonen, der anonymisering av så vel personer som steder var et poeng, lar Lønn hendelsene foregå i gjenkjennelige lokalmiljøer. Dette gjør likevel ikke forfatterskapet mindre "internasjonalt". Det lokale/regionale blir aldri et poeng i seg selv. Det er riktigere å kalle det et fotfeste for en i

høyeste grad internasjonal orientering. De regionale elementene kan oppfattes som et ledd i den samme strategi for å kunne leve med det uoversiktelige i tilværelsen som jeg har vært inne på tidligere.

Hva slags betydning kan så "det nordiske" ha i en slik sammenheng? Jeg har altså prøvd å vise at en forfatter som Øystein Lønn utnytter sitt kjennskap til egen region i en del av bøkene sine. Og jeg har slått fast at han opererer med et "utvidet" regionsbegrep som ikke tar hensyn til nasjonalitetsgrenser. Hans region er med andre ord først og fremst tuftet på en *reell* regionsoppfatning - og ikke på en institusjonell. Ens region er noe man kjenner seg igjen i, og den representerer formodentlig erfaringer som kan overføres til alle som har en hjemstavnstilknytning. Regionens avgrensning er i en slik forstand relativ fordi den først og fremst representerer en tilhørighet, et ståsted. Den er på ingen måte et gjemmested, slik hjemstavnen nok ofte fungerte hos enkelte diktere for hundre år siden. Innenfor en nordiske ramme vil man kunne finne såpass mange felleskulturelle erfaringer at det regionale ståsted like godt kan være Norden som en mer geografisk avgrenset lokalitet.

La meg ta med noen mer politisk begrunnede betraktninger til slutt, og jeg velger da å innlede med et sitat fra et intervju med Paal-Helge Haugen, en annen internasjonalt orientert forfatter fra Agder. Haugen blir av intervjueren bedt om å kommentere boken *Vidde* (1991):

"Boken forsøker å forholde seg til livsformer som vi nå er i ferd med å bygge ned over hele verden, spesielt i Europa. *Vidde* er et etnologisk dikt om høyfjellet, og for min del en kjærlighetserklæring. Men mitt poeng er: Når vi bygger ned utkantene, når vi bygger ned bestemte former for liv som har vært levd tidligere, da bygger vi ikke bare ned økonomiske og strukturelle enheter. Vi bygger ned tankeformer! [...]  
*Vidde* er en måte å banne i kirken på. I en viss forstand er boken nesten reaksjonær. Fordi den er et forsvar for bestemte livsformer som er truet, og som ikke er regnet for progressive i forhold til det livet vi lever. Hva mister vi når vi mister utkantene våre i Europa? [...] Jeg mener at utkant-erfaringene er helt sentrale for vår overlevelsessevne i en ny verden."  
(*Lyrikkvennen* 1/1991. Intervjuer: Håvard Rem.)

Jeg skal ikke kommentere detaljer i disse utsagnene, bare understreke Haugens syn på betydningen av "utkant-erfaringer". Norden er på mange måter en europeisk utkant, og som sådan er det av stor betydning at vi betrakter oss som én region. Spesielt gjelder det på det kulturpolitiske området. Det gir meg anledning til avslutningsvis å ri en kulturpolitisk kjepphest: Hvorfor oversetter vi dansk, svensk og norsk litteratur til hverandres varianter av

samme språk? Hvorfor satses det ikke i stedet penger på å i større grad utgi våre skjønnlitterære bøker i et fellesnordisk, eller i alle fall i et fellesskandinavisk bokmarked?

## Hva skjedde med Maren Gripe?

Øystein Lønn:  
*Maren Gripes nødvendige ritualer*  
Roman  
Gyldendal 1999

Hva skjedde med Maren Gripe? Det er utgangsspørsmålet i Øystein Lønns ferske roman, *Maren Gripes nødvendige ritualer*. Lønn har altså vendt tilbake til romanformatet etter to novellesamlinger. Den siste, *Hva skal vi gjøre i dag og andre noveller* (1995), fikk han som kjent Nordisk Råds litteraturpris for.

Og la det være sagt med en gang: Øystein Lønn skuffer ikke, selv om han kanskje vil forvirre noen med den nye romanen sin. Til nå har han i utpreget grad vært en forfatter som har hatt samtiden som råstoff. I *Maren Gripes nødvendige ritualer* går han bakover i tid, nærmere bestemt til slutten av seilskutetiden, noe som på Sørlandet vil si rett før første verdenskrig. For det er på Sørlandet handlingen utspiller seg, selv om landsdelen ikke er eksplisitt nevnt,

Hovedarenaen er et øysamfunn i havgapet, men også en by på fastlandet spiller en rolle. For den som ønsker å plassere stedene på kartet, er det ikke så vanskelig å identifisere byen som Kristiansand. Øya skulle da kunne være Flekkerøya, men her stemmer ikke kartet helt med terrenget. I et kort intervju her i avisen nylig lar forfatteren seg presse til å nevne Lista-området. Han har altså "klippet og limt" litt. Modellen for øysamfunnet kan da for eksempel være Korshavn-området eller Hidra (et par av bipersonene i romanen er fra Spind). La oss dermed bare slå fast at vi befinner oss på Sørlandet, mens den mer konkrete geografien er underordnet.

Teksten er strukturert som en rekke samtaler mellom en del av innbyggerne på øya og representanter for øvrigheten (lensmannen og presten). Fokus for disse samtalene er spørsmålet: Hva skjedde med Maren Gripe? Eller snarere: Hva skjedde *egentlig* med Maren Gripe. Det blir påstått at hun ble gal da den hollandske sjømannen Leo Tybrin Beck ankom øya. "Galskapen" har ytret seg ved at hun, en gift kvinne i 30-årsalderen som har holdt seg til sine "nødvendige ritualer", en natt drikker seg snydens full på genever og blottet seg på

øyas vertshus. Denne irrasjonelle handlingen setter i gang et ras av ualminnelige hendelser: Folk slåss og raserer, det anstiftes branner og et hollandsk skip blir forsøkt senket.

Det er ingen tradisjonell, kronologisk ordnet handlingsframdrift i romanen. Samtalene sirkler retrospektivt rundt de samme hendelsene, men for hver "runde" avdekkes nye biter av mosaikken. Bildet blir imidlertid aldri komplett. Det som har skjedd, kan ikke summeres i én samlende rapport. Verken lensmannen eller presten føler at de får oppklarende svar på spørsmålene sine. Det blir umulig å lage en oversikt over hendelsene. "Alt jeg har her (...) er ikke en rapport, men en bunke med rapporter om hva andre tror skjedde med henne", sier presten. Og en jurist fra byen som skal prøve å skjære gjennom, kommer til at det finnes like mange versjoner som det finnes folk på øya. Og ingen vil påstå at de andre tar feil. Det eneste de kan samle seg om, er at juristen bedriver "utenomsnakk".

Vi ser at den typisk "lønnse" tematikken er videreført i *Maren Gripes nødvendige ritualer*: Under en tilsynelatende ordnet overflate truer kaos. Det nye i årets roman er at overflaten krakelerer, slik at kaos blir en realitet. Lensmannen og presten prøver febrilsk å gjenopprette orden, men de er for involvert til at det blir et mulig prosjekt. De har begge et godt øye til Marens mor Sunniva, som er en av de viktigste informantene. Uten at det blir eksplisitt sagt, tror jeg ikke det er for spekulativt å antyde at en av dem *kan* være Marens far. Det er i det hele tatt mye undertrykt lidenskap og annen "galskap" som kommer til overflaten som en følge av Maren Gripes brudd på de "nødvendige ritualene". Lensmannen og presten gjør et felles forsøk på å kurere både Maren og øysamfunnet ved å sende henne til "Dårekisten" i byen. Men doktoren der finner ut at hun ikke er syk. I stedet skjer det at han blir bragt ut av sine ritualer i og med at han får "sitt eneste møte med det encyklopediene omtaler som spontan kjærlighet".

Den som kanskje kommer nærmest en del av Lønns tidligere personer, er Marens ektemann, Jakob. Han kan ikke gripe Maren, så i stedet griper han støtt og stadig verktøykassen. Den samme verktøykassen som Maren bærer på vei mot det hollandske skipet i beretningens åpne slutt. Hva hun skal med verktøyet, skal jeg la ligge her.

Romanen gir ingen entydige svar på noe som helst. Forfatteren stiller først og fremst spørsmål. Men nettopp det gjør at teksten og beretningen engasjerer. Hva skjedde egentlig på øya? Og hvorfor? Kanskje er det slik at når rammene rundt et kontrollert liv knuses, når rutinene og ritualene brytes, så kan alt skje. Og dersom dette rammer et samfunn der kontrollen har vært ekstra sterk, som for eksempel i dette avgrensede, sørlandske øysamfunnet, er det alt det undertrykte og innestengte som sprenger seg vei ut. Og dette er både truende og potensielt frigjørende.

*Maren Gripes nødvendige ritualer* kan også lese som en allegorisk kommentar til en høyst aktuell samfunnsdebatt. Flertallet av øyas befolkning legger skylden for det lokale ragnarokk på "innvandrerer" Leo Tybrin Beck. Selv om han er svært perifer som aktør. Han kommer knapt til orde i romanen. Likevel: Det er hans skyld! Denne polakken, inderen, grekeren, russeren - eller hvor nå han kommer fra. Alt var i orden før han kom.

Øystein Lønns nye roman pirrer, irriterer, engasjerer, stiller vesentlige spørsmål - og den gir egentlig ikke svar på noe som helst. Derfor er det en viktig bok.



## IV. To rabulister

### 1. Jens Bjørneboe og norsk teater

1995 er Bjørneboe-år. 9. oktober ville han ha fylt 75 år, og jubiléet feires med seminarer, bokutgivelser og utstillinger. Forfatteren, billedkunstneren og mennesket gis oppmerksomhet og debatteres i spaltene. *Dramatiker*en Bjørneboe ser imidlertid ut til å være glemt – i hvert fall av våre institusjonsteatre. \* Den eneste oppsetningen av et Bjørneboe-drama jeg har registrert i jubileumsåret, er Thesbiteatrets oppsetning av *Amputasjon* i Tønsberg i juni. Dette har ført til at jeg har gjort meg en del refleksjoner omkring Jens Bjørneboe og norsk teater.

Uviljen mot dramatikerens Bjørneboe fra norske institusjonsteatres side er nemlig ikke av ny dato. I levende live var han et hår i suppa i forhold til de fleste etablerte institusjoner, og i teaterkretser ble den myten skapt at han var vanskelig å samarbeide med. Selvsagt var han det! De fleste kunstnere har problemer med gruppedynamikken. Situasjonen var imidlertid ikke verre enn at han faktisk gjorde alle dramaene han skrev til samarbeidsprosjekter. Han slapp ikke fra seg et eneste dramatisk verk uten at flere profesjonelle teaterfolk hadde vært inne i den kunstneriske prosessen og på avgjørende vis fått øve innflytelse på resultatet. På mange måter kan man si at få norske dramatikere har *samarbeidet* så intenst som Jens Bjørneboe. Det mest påfallende her er kanskje at de fleste samarbeidspartnerne hans var utlendinger. Disse hadde stort sett det til felles at de drev med eksperimentteater i en eller annen form – i hvert fall målt mot norsk institusjonsteatertradisjon.

Den første samarbeidspartneren tilhørte imidlertid tradisjonen fra Ibsen – nemlig Helge Krog. Han skjønnte hvilket dramatisk potensiale det lå i romanen *Den onde hyrde*, og han og Bjørneboe planla et naturalistisk teaterstykke basert på råstoff fra denne romanen. Samarbeidet ble brutt da Krog døde i 1962, men enkelte av hans forslag kom med i den endelige versjonen. Da Bjørneboe hentet materialet fram igjen, hadde han knyttet kontakt med den israelske regissøren Issy Abrahami som sto i en helt annen teatertradisjon. I programheftet som ble trykket til premieren på *Til lykke med dagen* i Oslo Nye Teater i 1965, gir Bjørneboe Abrahami denne omtalen:

---

\* Høsten 2000 ville Jens Bjørneboe ha fylt 80 år. Våren 2001 er det 25 år siden han døde. To "Bjørneboe-år", altså. Situasjonen for Bjørneboes dramatik er fremdeles den samme som i 1995.

”Det var Issy Abrahami som ga støtet til at stykket ble skrevet om til en form som var i overensstemmelse med mitt virkelige syn på teater. Av og til trenger man et spark bak for virkelig å våge seg i vannet. Det var Abrahami som sparket meg utfor springbrettet, og jeg er ham meget takknemlig for det. Et par av scenene har han selv direkte foreslått meg.”

Ellers fikk flere møter med Berthold Brechts Berliner Ensemble (første gang våren 1959) avgjørende betydning både for Bjørneboes teatersyn og for hans teaterfaglige kontaktnett. Det fikk ham blant annet til å legge inn kommenterende og kontrasterende sanger både i *Til lykke med dagen* og i det neste skuespillet – *Fugleelskerne* (1966). Komponisten i det første stykket var Finn Ludt, mens en av Berliner Ensembles ”huskomponister” – Hans Dieter Hosalla – var ansvarlig for det musikalske ved uroppførelsen av *Fugleelskerne* i Nationalteatret. Hosalla hadde blant annet også laget musikken til Brechts *Arthur Ui*. En annen ”berliner”, Carl Maria (Charly) Weber, hadde regionsvaret.

Parallelt med dette hadde nok en utlending fattet interesse for *Fugleelskerne*, faktisk mens stykket kun fantes på skisseplanet. Den italienskfødte Eugenio Barba hadde gått i skole hos polakken Jerzy Grotowski som drev sitt avantgarde-teater i en by i nærheten av Auschwitz. Barba startet Odin Teatret i Oslo i 1962, men allerede i 1966 var dette teaterprosjektets arbeidsbetingelser så dårlige at hele virksomheten ble flyttet til Holstebro i Danmark. Barba og Odin teatret rakk imidlertid å framføre sin versjon av *Fugleelskerne* i Oslo, en ”adaptasjon” som baserte seg på et tekstforelegg, og som fikk tittelen *Ornitofilene*. Bjørneboe var både overrasket og fornøyd:

Jeg har arbeidet sammen med regissører fra Sverige til Israel, og jeg har alltid lært noe, fordi samarbeidet har skjedd i tillit og alvor. Men jeg har neppe vunnet en så sjokkartet og voldsom ny innsikt ved en oppførelse som Odin Teatrets *Fugleelsker*-versjon. Man kan nesten si en ny *fysisk* innsikt.”

(Sitert fra ”Om Odin Teatrets adaptasjon av *Fugleelskerne*” i *Om teater*, Pax 1978. Svensken som han her sikter til, er nok Kåre Santesson som satte *Til lykke med dagen* i scene ved Göteborgs Stadsteater i 1966.)

Bjørneboe fortsatte å holde kontakt med Barba, også etter at denne hadde flyttet til Danmark, og han var en viktig samtalepartner da Bjørneboe jobbet med sitt neste skuespill, *Semmelweis*. Det var Barba som foreslo å legge inn forspill og etterspill i nåtid i dette stykket. En annen viktig samtalepartner her var den svenske skuespilleren og daværende teatersjef ved Scalateatern i Stockholm, Allan Edwall. Arbeidet med *Semmelweis* viser imidlertid at Bjørneboe også kunne samarbeide med sentrale norske teaterfolk. Da stykket

ble oppført ved Nationaltheatret i 1968, var det Magne Bleness som var instruktør. Ellers hadde han ikke særlig tro på samtidig norsk teaterekspertise: ”De fleste regissører jeg har truffet, vet ikke mer om litterær dramaturgi enn en østers om skisport (”Om Odin Teaters adaptasjon av *Fugleelskerne*”). Men som prinsipiell holdning var han for samarbeid: ”Alle kunstnere trenger hjelp utenfra.” Hans tiltro til norske institusjonsteatre ble selvsagt ikke styrket av at Nationaltheatrets sjef, Erik Kristen-Johanssen, svarer negativt på en henvendelse fra den internasjonale teaterbiennalen i Venezia om å delta der med *Fugleelskerne* høsten 1967.

*Amputasjon* (1970) hadde Bjørneboe skrevet et utkast til allerede i 1964 (trykket i tidsskriftet *Ordet*), men først da lederen for Friteatern i Sverige, Martha Vestin, henvendte seg til ham høsten 1969 med forespørsel om han hadde noe stoff hun kunne bruke, ble det et scenestykke av det. Og da stykket var spilleklart, var det som et resultat av et teamwork. Teamwork var også arbeidsmetoden da Helge Reistad og Scene 7-ensemblet satte opp *Tilfellet Torgersen* i 1973, basert på aktstykkene fra saken mot Fredrik Fasting Torgersen, den tids mest omtalte kriminalsak. Scene 7 var dessuten arena for det siste skuespillet Jens Bjørneboe rakk å gjøre ferdig, *Dongery. En collage om Forretningsstanden og om Markedsførereens liv* (1976).

Denne raske gjennomgangen av en del av dramatikerens Bjørneboes viktigste samarbeidspartnere burde vise at han ikke betraktet sine egne tekster som endelige. Han tillot at andre ”tuklet” med dem, vel å merke dersom de behersket sitt fag. Flere uttalelser tyder på at han mente de fleste norske regissører enten var for opphengt i tradisjonen eller for markedstilpassede. Han reagerte imidlertid ikke bare på egne vegne. Han var bekymret for de forhold unge dramatikere ble tilbudt. Institusjonsteatrenes hovedscener var lukket for eksperimenter. I et intervju i *Fædrelandsvennen* 10. mai 1969 uttaler han seg i sterke og utvetydige ordelag om norsk teaterpolitikk:

Jeg er bekymret for tendensen til at småscenene blir ”kabaretisert”, mens hovedscenene ”musicaliseres”. Dessverre ser utviklingen ut til å gå i den retning. Teatrene gjør sin plikt mot den unge og nasjonale dramatikere ved å la dem slippe til på de billige småscenene i amfiteatret. Så får man det slik man ber om: Man får tekstforfattere som kan stille i stand sketsjer, små viser – alt mens publikum sitter takknemlig i en liten flokk omkring og er fornøyd med hva de får. (...) Det er livsfarlig. Forfatteren blir aldri stilt på prøve.”

Og hva er det så som foregår på hovedscenene? Jo, ”- de innkjøpte og ferdiglagede teatersuksesser, forhandlet gjennom agentene og plukket ut etter hvor lenge de hat gått i

New York, London eller Moskva. Det er ingen som satser på ny dramatikk. Det er for risikabelt. Markedet rår. Det er Bjørneboes oppsummering, og han ser bare én mulig vei ut av dødvannet:

”Med all respekt for bisenene og eksperimentteatrene føler jeg meg overbevist om at vi får ingen nasjonal dramatikk om man ikke gir den plass på hovedscenene. Vi må gjøre det – det er derfor vi har scenene!”

Etter 1969 har Bjørneboe selv stort sett vært henvist til bisenene, når han i det hele tatt har vært spilt. Og det er amatørteatrene som har funnet ham interessant (samt NRKs radio- og fjernsynsteater). Det er et paradoks at den norske dramatiker som framfor noen i etterkrigstiden har skrevet dramaer som utlandet har lagt merke til, og som skrev spennende og innsiktsfullt om teaterteori, og som var sjeldent godt orientert om hva som skjedde i den internasjonale teaterverden, har blitt et slikt stebarn her hjemme.

Det kan selvfølgelig innvendes – og med rette – at skuespillene hans ikke er lytefrie, men stoffet hans gir store muligheter for skuespillere og regissører (jf Bjørneboes eget utsagn i flere sammenhenger: ”Mine skuespill er *partiturer* for oppførelse”). Dessuten har vel ethvert institusjonsteater med respekt for seg selv og sin egen rolle en kulturell forpliktelse som går ut over tilfeldige teatersjefers personlige smak og synsing.

Det skulle heller ikke forundre meg om dramatikerens Bjørneboe kunne bli en kassasuksess (og her snakker jeg *som filolog*, for å vri litt på presten Piccolinos kjente utsagn i *Fugleelskerne*). Det viser seg at han fremdeles har evnen til å engasjere unge mennesker. Han er for eksempel et av de mest populære objektene for særoppgaver i litteratur i den videregående skolen.

Den eventuelle samarbeidsproblematikken er uansett gått ut på datoen for lengst. *Mennesket* Jens Bjørneboe har nå vært død og begravet i mange år. Unnskyldningene blir dårligere og dårligere.

## 2. Polemikk og politikk

### *Jens Bjørneboe og Axel Jensen som debattanter uten sikkerhetsnett*

Det er tvilsomt om man kan finne spesielt mange fellestrekk mellom Jens Bjørneboe og Axel Jensen som *skjønnlitterære* forfattere. Det måtte i så fall være at begge - i alle fall til

dels - har befunnet seg utenfor de ideologiske og estetiske trendene de har vært omgitt av. Og sånn sett har de muligens på hvert sitt vis ivaretatt rollen som outsiders. Og det er nettopp outsider-posisjonen jeg har tenkt å ta utgangspunkt i her - men da ikke med deres rent skjønnlitterære tekster som basis. Det er *polemikerne* Bjørneboe og Jensen jeg vil prøve å fange inn, slik de har menings-ytret seg i offentligheten. I Bjørneboes tilfelle kan det riktignok være problematisk å isolere det polemiske til sakprosadelen av forfatterskapet fordi det meste av det han har skrevet har polemisk brodd. Hans penn var et kontinuerlig ladet kampvåpen. Axel Jensen har derimot vært mer nøye med å dele forfatterskapet inn i adskilte sfærer. I et intervju med Alf van der Hagen i 1994 sier han at når han uttaler seg om konkrete samfunnsspørsmål, som for eksempel Europa og Rushdie-saken, gjør han det "som vanlig norsk medborger - ikke i egenskap av skjønnlitterær forfatter." Det betyr selvsagt ikke at hans skjønnlitteratur ikke er samfunnsengasjert - men den er i stor grad en sivilisasjonskritikk uttrykt i et annet språk enn det polemiske.

Så - for enkelhets skyld, og for å avgrense emnet, vil jeg for begge forfatterens vedkommende holde meg til sakprosaen. Her er også parallellene tydeligere, både når det gjelder polemisk funksjon og valg av virkemidler. Der er imidlertid et mye større teksttilfang å øse av hos Bjørneboe enn det man kan finne hos Jensen. Derfor finner jeg det naturlig å starte med den førstnevnte, og også la ham få mest plass. Ikke minst fordi han er den av de to som - i hvert fall på trykk - oftest og tydeligst har reflektert over rollen som pennekrieger.

Nå er det ikke fullstendig korrekt å hevde at det er kjemisk fritt for skjønnlitterære berøringspunkter dem imellom - så la meg før jeg går videre nevne dem som finnes. 1966 var året da begge "kastet seg på pornobølgen", for å bruke Jens Bjørneboes uttrykk. Axel Jensen var en av bidragsyterne i novellesamlingen *Norske sengehester*, blant annet sammen med Georg Johannesen og Carl Hambro - mens Bjørneboe kom med *Uten en tråd*. Begge bøkene sparket igang en tradisjonell norsk sedelighetsdebatt. Den første førte ikke til noen straffesak, men det gjorde som kjent den siste. Et møtested innenfor det kontroversielle, altså.

Kontroversiell - om enn på en annen måte - var også den skribentorganisasjonen begge i flere år var medlemmer av, Forfatterforeningen av 1952. Bjørneboe meldte seg inn i 1954, men sa - etter eget utsagn - fra seg medlemskapet allerede på slutten av 50-tallet. Ifølge Nils Johan Ringdal i *Ordenes pris* (100-årsjubileumshistorien til Den norske forfatterforening) meldte han seg ut først i 1962. Axel Jensen var med i foreningen fram til den ble oppløst i 1966. Denne utbryterforeningen ble av det store flertallet av kolleger og

kritikere vurdert som et fellesskap av erkekonserervative bakstrevere. Og de fleste av medlemmene var nok ganske høyreorienterte - noen hadde sågar vært eller nesten vært NS-medlemmer (Tore Hamsun, f.eks.). Men også Sigurd Hoel var med, og Arnulf Øverland var formann (begge hadde riktignok kvittet seg med det meste av sin mellomkrigstidsradikalisme, særlig Øverland). Bakgrunnen for foreningssplittelsen var striden om samnorsken, og det alle utbryterne hadde til felles, var riksmålet - med ett sært unntak: Nynorsklyrikeren Aslaug Vaa.

Det er påfallende at Bjørneboe og Jensen stort sett har unngått å omtale hverandre, til tross for at begge - samtidig - ble oppfattet som kontroversielle outsiders, godt egnet som "media-mat". Når det gjelder skriftlig dokumentasjon på hvordan de har vurdert hverandres forfatterskaper, er de altså ytterst spinkle. Bjørneboe har indirekte vurdert Axel Jensen i et angrep på Jensens forlegger, Henrik Groth. I et innlegg i Dagbladet 15. desember 1973 reagerer han på negative uttalelser om norsk samtidslitteratur Groth har kommet med i et TV-program - uttalelser som i Bjørneboes ironiske fortolkning må få den konsekvens at "Axel Jensen, Agnar Mykle, Johan Borgen, Cora Sandel og fanden og hans oldemor hører med til skaren av litterære sinker". En mer direkte uttalelse fra Jensen om Bjørneboe kan vi lese i Jan Chr. Mollestad's intervjubok fra 1993, *Trollmannen i Ålefjær*. På spørsmålet "Bjørneboe, hadde du noe forhold til ham?" - er svaret: "Det er nå engang sånn at jeg betrakter Jens Bjørneboe mindre som dikter enn som en habil skribent med rabiate meninger, men jeg tar vel feil."

Det finnes visse holdepunkter for å påstå at det i store deler av vårt århundre har eksistert en norsk polemisk tradisjon preget av ideologisk konsekvens. Tydeligst kanskje innenfor venstreradikale/marxistiske miljøer. De som har vært innenfor, har operert med et sett av synspunkter basert på forestillingen om at har man sagt a, må man si b. Med andre ord: Noen meninger har vært "riktige" og andre "gale". "Den radikale troika" fra mellomkrigstidens kulturdebatter, Helge Krog, Sigurd Hoel og Arnulf Øverland, er ett eksempel. En tilsvarende tendens ser vi i 60-tallets Profilopprør og 70-tallets forskjellige former for sosialistisk forankret realisme. Også blant konservative forfattere har vi hatt slike skoledannelser - mest utpreget kanskje på 50-tallet med utgangspunkt i blant annet antroposofiske anskuelser og riksmålsvern, og med brodd mot modernismen. Det ideologiske fellesskapet kan ha virket sterkt meningsstyrende.

Jens Bjørneboe hadde røttene sine i begge tradisjoner. Han nevner selv nettopp Krog, Hoel og Øverland blant sine viktigste læremestere. På 50-tallet var de også blant hans viktigste omgangsvenner, samtidig som han var en del av det antroposofiske miljøet. Han

forble imidlertid ikke tro mot noen av tradisjonene. Han valgte bort det sikkerhetsnett et ideologisk rammeverk kan fungere som. Fra 60-tallet av kalte han seg anarkist, eller "anarcho-syndikalist" - men han oppfattet seg nok ikke først og fremst som representant for en "-isme". Et ledd i hans anarkistiske livsholdning var nettopp det å våge å stå alene. Hans rolle ble mer og mer outsiderens - av prinsipielle grunner. Selv om han avgjort var radikal (etter eget utsagn befant han seg "langt til venstre for alt som eksisterer av politiske organisasjoner), ble han ikke omfavnet av unge radikale kolleger av 68'er-generasjonen. Det skyldtes nok i første rekke nettopp hans ideologiske inkonsekvenser. Det var for eksempel opplest og vedtatt at radikale synspunkter skulle formuleres i et radikalt språk, nærmere bestemt radikalt bokmål eller nynorsk. Bjørneboe var riksmålsmann. Han hadde selv forlatt både Forfatterforeningen av 1952 og Riksmålsforbundet på begynnelsen av 60-tallet fordi det var for mange høyrefolk der. Men språket ville han ikke forandre.

Et annet eksempel på en slik "har man sagt a, må man si b"-logikk var at det å være motstander av Vietnam-krigen innebar at man også støttet palestineres kamp mot Israel. Bjørneboe protesterte heftig mot USAs krigføring i Vietnam, men han var like kompromissløs i sitt forsvar for Israel. Han gikk faktisk så langt her at han i en avisartikkel sammenliknet araberlandenes og palestineres kamp mot Israel med holocaust.

Axel Jensen er kanskje enda vanskeligere å sette i en ideologisk bås. I det før nevnte intervjuet med Alf van der Hagen sier han riktignok at han var "noe bortimot marxist en tid". Men han føyer raskt til: "Kvasimarxist, selvfølgelig, jeg er ikke økonom". I likhet med Bjørneboe har han valgt å mene på tvers. Ingen ideologiske grupperinger kan dermed gjøre krav på ham.

La oss så nærme oss polemikerne mer konkret og direkte. Et naturlig sted å starte kan være Bjørneboes essay "Svikerer", opprinnelig holdt som foredrag i Studentersamfunnet i Oslo 1961 - opptrykt i *Norge mitt Norge* (Pax 1968). Essayet kan leses som en programtekst der forfatteren formaner den enkelte til individuell bevissthet. Vær trofast mot dine egne tanker - ikke mot andres, er hovedbudskapet. Begreper som "troskap" og "forræderi" bygger i den allmenne, tradisjonelle oppfatning på feil grunnlag, hevder han:

"Man skal være tro mot sin familie. Man skal være tilhenger av sin klasse. Man skal være trofast imot sitt land, også når landet har urett. (...) Man skal slutte opp om sin egen rase, sin egen religion, - man skal inntil sin dødsdag være trofast imot alt som består, imot alt som besto da man ble født. Man skal være trofast imot alt dette

som *andre* har funnet på, som *andre* har besluttet, som *andre* har trodd, for at tingene forblir uforanderlige inntil verdens ende".

En slik form for troskap og trofasthet er et forræderi mot sannheten. Det eneste sanne er å være tro mot seg selv og sin egen overbevisning, ikke mot det andre har tygget ferdig for en - "det er en dårlig elev som alltid forblir trofast mot sine lærere", sier han med Nietzsche. Det er bare den som sviker kollektivet for å være sann mot seg selv, som er i stand til å drive verden framover. "...all utvikling, all kultur, all frihet, skyldes slike forrædere. Det skyldes at enkelte har sveket sin gruppes interesser, og valgt seg en større målestokk." Dette kan umiddelbart høres ut som et svært så egosentrisk budskap, men for Bjørneboe er det slik at enhver forandring starter på individplanet. Et kollektiv kan aldri være progressivt, fordi det der alltid vil eksistere et konvensjonelt trykk i retning av såkalt omforente løsninger. Men jo flere individer som i denne forstand blir "svikere", og dermed i stand til å betrakte kollektivet utenfra og avsløre de destruktive tendensene som måtte finnes der, jo raskere vil også samfunnet kunne bevege seg mot en større grad av frihet - bort fra det han kaller "massemeningene" og "massefølelsene". Som historiske eksempler på slike "svikere" nevner han Sokrates, Jesus og Giordano Bruno; alle ble henrettet av kollektivet fordi "de erklærte seg *for* sannheten og *mot* den vedtatte mening (hører vi her en gjenklang av doktor Stockmans kamp mot "den kompakte majoritet" i Ibsens *En folkefiende*?).

Alle autoritetsbesittende og autoritetsutøvende institusjoner blir frihetens og sannhetens fiender, fordi de har til oppgave å tukte individet til lydighet. Samlebegrepet "formynderstaten" er et uttrykk for det individfiendtlige satt i system. "En av hemmelighetene ved systemet er bl.a. at ingen står helt ansvarlig for det som skjer", sier han i essayet "De rettferdige og de uskyldige" (1967, trykket i *Norge, mitt Norge*). Og da kan det for eksempel gå på rettsikkerheten løs, fordi "formynderne" har en slem tendens til å oppfatte "alle som tenker selv, (som) *fiender*" ("Om formyndermennesket", i *Vi som elsket Amerika*, 1970). Men rettsikkerheten kan bare ivaretas når ytringsfriheten er tilnærmet uinnskrenket. Nettopp begreper som rettsikkerhet og ytringsfrihet er helt sentrale i Bjørneboes polemikk. Og jeg føler meg nokså overbevist om at outsideren Axel Jensen vil være nokså enig med "svikeren" Jens Bjørneboe.

Med bakgrunn i denne presentasjonen av hans måte å samfunnsorientere seg på, vil jeg i det følgende trekke fram et par av de sakene han engasjerte seg sterkt i: Stormaktpolitikken og Torgersen-saken. Ved hjelp av et knippe teksteksempler skal jeg også prøve å demonstrere noe av det polemiske skyts han anvender for å mobilisere leseren.



I mars 1969 skrev han en dobbeltkronikk i Dagbladet, "Om oberster og studenter" og "Oberstene og vi" (opptr. i *Vi som elsket Amerika* som "Oberstene og vi I-II"). Den umiddelbare tilskyndelsen har vært militærkuppet i Hellas i 1967 som førte til det såkalte "Oberstregimet", Sovjetunionens invasjon av Tsjekkoslovakia året etter, samt USAs pågående krigføring i Vietnam. "Vi trenger i dag en verdensomfattende, samlet *anti-stormaktsbevegelse*", intonerer han - og fortsetter:

"- en sammenslutning av små og mindre land til kritikk, analyse og undersøkelse av, men også til aktiv motstand mot de store makters stadig mere stupide og brutale forakt for alt som ikke er våpenmakt."

Et sentralt synspunkt er at stormaktene Sovjet og USA som henholdsvis kommunismens og kapitalismens høyborger er ridd av den samme maktgalskap, basert på "menneskeforakt og kynisme", og den "ligger i en ren fortsettelse av Hitlers stormaktsvanvidd". Men den er verre fordi "terroren er av større utstrekning, og den har vart dobbelt så lenge". Rustningskappløpet fremstilles som en slags macho-konkurranse begge parter er interessert i, der "russiske og amerikanske politiske kriminelle (...) står som brødre i synd og skam, og det styrker det stadig mer åpenbare stormakts-brorskap". "Forbryterloyaliteten gjelder ikke bare de småkriminelle", slår han tørt og ironisk fast. Det alvorligste ved situasjonen er likevel at resten av verden sitter servilt og apatisk og bivåner det hele. Og han benytter samtidig anledningen til å avlive noen hellige politiske kyr i samtiden:

"Alle sosialistiske ledere, om de dirigeres fra Kreml, eller om de heter Mao, Tito eller Castro, er på bunnen av sine sjeler riktig gode oberster og høyrefolk, (...): *hele den autoritære kommunisme er en reaksjonær høyrebevegelse.*"

Ett unntak fra handlingslammelsen har han likevel oppdaget: "studentrevoltene som går som en præriebrann rundt nesten hele kloden." Dette er et fenomen etter Bjørneboes hjerte- og makthavernes reaksjoner bekrefter hans oppfatning såvel av stormaktene spesielt som av autoritære institusjoner generelt:

"i øst som i vest er autoritetene forferdet over ungdommens utakknemlighet; - kommunister som kapitalister, alle er like indignert over at studentene viser tegn til å tenke selv, istedenfor å være loyale og lydige".

Han stiller seg i dobbeltkronikken absolutt på "de revolusjonæres" - det vil her si ungdomsopprørernes - side, men en revolusjon som skal kunne lykkes, må ha en

"forutgående revolusjonering av *tenkningen*" som forutsetning. Og nettopp her ser han konturene av en mulig bedre verden - en verden som bygger på opplysning og internasjonalt samhold: "Den makt de unge sitter inne med, vil være ubegrenset, i samme øyeblikk de forstår det selv."

Bjørneboes konstatering av at rettsvesenet og politiet - uansett om de befinner seg i "kapitalistiske" eller "kommunistiske" land - kun fungerer som forsvarere for "de makthavere som innehar pengene, og som betaler domstolene og politiet for å holde de svakere nede", kan danne en naturlig overgang til Torgersen-saken.

Fredrik Fasting Torgersen fikk i 1958 livstidsdom for et drap han aldri vedgikk å ha begått. Bjørneboe grep fatt i saken i 1972 og kjempet drabelig for å få saken gjenopptatt. Bevisene holdt ikke, hevdet han. Dommen var fundert på "løse vitneutsagn, tekniske indisier, falske rykter, samt et avgjørende feilaktig, fabrikkert vitnemål." Han skrev i avisene, skrev et skuespill med utgangspunkt i rettssaken, fikk dikt Torgersen hadde skrevet i fengselet utgitt og fikk folk med seg i en Torgersen-kampanje. Engasjementet var totalt, men kampen førte ikke til noen gjenopptagelse. Torgersen ble løslatt i 1974 - etter å ha sittet inne i 16 år uten en eneste permisjon eller prøveløslatelse. Saken er for øvrig igjen aktuell - som de fleste vel vil ha registrert - og det blir jo spennende å se om den kampen Bjørneboe tapte for 26 år siden denne gangen krones med seier. Nylig ble det kjent at Høyesteretts kjæremålsutvalg vil tillate at et av bevisene nå kan vurderes på nytt. Jeg har ikke her tenkt å gå inn i sakens detaljer, men igjen konsentrere meg om å trekke fram en del eksempler på Bjørneboes litterære finter.

Han startet kampen i Dagbladet i februar 1972 med to artikler han kalte "Fasting Torgersen-saken og norsk rettssikkerhet". Her er det først og fremst om å gjøre for ham å kritisere dommen, og han viser gjennom sin argumentasjon at han har satt seg svært grundig inn både i sakens enkeltheter og i domspremissene. Den polemiske utfoldelsen blir imidlertid atskillig sterkere i senere avisinnlegg og artikler. I et kort innlegg harsellerer han med den mistenksomhet riksadvokat Dorenfeldt og den medisinske sakkyndige har møtt Torgersens dikt med. Han gir for eksempel legen følgende litterære belæring:

"Verre enn overlegens vurdering av bildende kunst (Torgersen hadde også malt noen bilder) er hans sakkyndighet på poesiens område: '...diktning uten rytme og rim.' Han mener ikke 'rytme', han mener 'metrum', dvs. et fastlagt skjema av lette og tunge stavelser. De siste femti år har diktere både her og i utlandet skrevet vers uten det som overlegen kaller 'rytme', til dels de betydeligste lyrikerne har gjort dette."

Og så et velrettet spark i retning Dorenfeldt:

"Riksadvokatens bruk av ordet 'dikter' innebærer at diktere har et medfødt svakt forhold til virkeligheten, og den spiller bevisst på at ordet 'dikter' på norsk har en semantisk dobbeltbetydning: A) Forfatter av en viss kvalitet - B) En løgner ([jf.] 'løgn og forbandet digt')".

I artikkelen "Torgersen-saken, pressen og rettssikkerheten" er det først og fremst avisenes dekning av saken som har vakt Bjørneboes vrede. Verst går det ut over Arbeiderbladet og VG. De beskyldes for å ha gått påtalemyndighetens ærend ved å ukritisk videreformidle informasjon fra politiet og å kolportere sladderhistorier til stor skade for tiltalte. Norsk presse har avslørt en sjokkerende mangel på kildekritikk og bør - som en slags erstatning for tort og svie - "danne et fond til økonomisk grunnlag for gjenopptagelsen av Torgersen-saken". I en annen artikkel, "Torgersen-saken, rettssikkerheten og skråsikkerheten", er det måten de sakkyndige blir brukt på, han angriper:

"Det står ikke skrevet noe sted at en domstol skal betrakte et sakkyndig vitne som om det var Guds utsendte apostel."

Bjørneboe hevder at det bare er forswarets vitner som blir mistrodd. Aktoratets blir aldri anfektet. Dette truer rettssikkerheten, raser han og forlanger at "en sakkyndig skal mistros, han som andre vitner". Og anvendt konkret på Torgersen-saken, er det igjen riksadvokaten som får smake ironiens piskesnert:

"Riksadvokat L. J. Dorenfeldt har nylig fremholdt at at det skader rettssikkerheten i landet, hvis man sår tvil om riktigheten av dommen i Torgersen-saken. Hva pokker skal man ellers så? Lydighet? - det er likeledes uhyggelig at folk begynner å titte efter i saken på egen hånd."

Bjørneboes konklusjon blir at den som havner som tiltalt i en norsk rettssal, blir gjenstand for skråsikkerhetens feilmarginer i en slik grad at justismord er et like sannsynlig utfall som en rettferdige dom. Ett lys i det juridiske mørke ser han likevel:

"Herren være lovet at vi ikke har dødsstraff her i landet; folk ville ha vært henrettet av purt slurv!"

Disse to siste artiklene fikk Bjørneboe problemer med å få spalteplass til. Det skyldtes sannsynligvis en kombinasjon av hårsårhet i de redaksjonene han hadde angrepet og redsel

for injuriersøksmål. Den første ble avvist både av Dagbladet, VG og Arbeiderbladet, men Aftenposten tok den - mens den siste ble refusert overalt. Og forfatteren slår bittert fast at det "viser hvilken uhyggelig grad av sensur vår berømmelige, frie norske presse kan utøve, når den finner det nødvendig". Og han føyer til:

"Her skal selvfølgelig ikke trekkes noen parallell med pressesensuren i de virkelige diktatur- og politistater, men det er berettiget å påpeke faren i at et lands presse ensidig slutter opp om påtalemyndigheten og beskytter den ved å nekte å offentliggjøre materiale som er av betydning for en offentlig debatt om landets rettssikkerhet."

\*

Axel Jensen har først det siste tiåret for alvor dyrket sitt polemiske talent. Med et medrivende og provoserende engasjement, i slekt med nettopp Bjørneboes, har han gjort det umulig for enhver leser å vende bladet med et likegyldig skuldertrekk. Det er først og fremst to saker som har opptatt ham – (ved siden av Europa-spørsmålet): Rushdie-saken og det norske helsebyråkratiet.

Spesielt Rushdie-saken har han viet mye av sin skrivevirksomhet på 90-tallet. Hans engasjement i kampen mot ayatollah Khomeinis dødsdom over Salman Rushdie - fatwaen - har nedfelt seg i to bøker: *Gud leser ikke romaner* (1994), der han presenterer sin lesning av *Sataniske vers* og *Den øredøvende stillheten* (1997) - et utvalg av artikler og ytringer om Rushdie-saken. Det er den sistnevnte boken jeg skal ta utgangspunkt i her. Hovedformålet med å engasjere seg i saken gjør han selv rede for i den første av artiklene, "Syndebukkens litani". Han starter denne redegjørelsen med et retorisk spørsmål:

"Siden fatwaen har massemedia ødslet millioner av ord, tonnevis med papir og trykksverte og milevis av videotape på fenomenet Rushdie. Hvorfor mer?"

Og svaret - i klartekst - kommer umiddelbart:

"Fordi Rushdies sak er vår sak. Og fordi så lenge den iranske fascistfatwaen opprettholdes, og norske borgere trues på livet, er vi alle, med eller mot vår vilje, ayatollahenes gisler. Enda en viktig grunn, kanskje den viktigste, er at Rushdie-skandalen kan henlede oppmerksomheten på at forfatteren av de famøse satansversene ikke er den eneste som har fått smake sensurpiskan som takk for strevet med å fornye dikterkunsten."

Siden Axel Jensen er blant dem som har tatt til orde for at Kristiansand bør bli den neste fribyen for forfulgte forfattere, kan det være på sin plass å også her nevne de andre forfatterne han navngir: Saudiaraberen Sadok Abdel Karim Melallah og sudaneseeren Mahmoud Muhammed Taha begge tatt av dage med begrunnelser i slekt med dem som ligger til grunn for dødsdommen mot Rushdie.

Det som likevel stiller Rushdie-saken i et spesielt lys, og som gjør at den har fått mer oppmerksomhet enn andre liknende saker, er omfanget av den. Den omfatter ikke bare Salman Rushdie selv, men også alle hans forleggere, oversettere og forsvarere over hele verden. "Etter hvert som årene går kan det jo bli ganske mange av oss som står på det iranske tanke- og drømmepolitiets dødslistene," konstaterer Axel Jensen lakonisk i artikkelen "For øvrig mener jeg..."

Det forundrer og sjokkerer Jensen at ikke alle demokratiske stater straks og uten forbehold isolerer Iran til de har tvunget fram en opphevelse av fatwaen - en såkalt mot-fatwa. Med andre ord: "Hvorfor denne øredøvende stillheten?" Og han skjerper tonen i slutten av artikkelen:

"Skal vi fortsette å være frikoblede, paralyserte og svimeslåtte vitner til at denne nye genren finner sitt endelige uttrykk? Hvor lenge skal vi være passive tilskuere? Til vi kan skilte med våre egne utøvere av syndebukkens litani?"

Spesielt forundrer det ham at norske myndigheter har vært så servile, særlig sett på bakgrunn av at vi her jo har fått se fatwaen i hvitøyet i og med drapsforsøket på forlagssjef William Nygaard.

I "Lillebror ser deg" tar han kraftig igjen med sin svenske kollega Jan Myrdal, som i et innlegg i Klassekampen har gått ganske langt i retning av å forsvare fatwaen:

"Men skitt la gå, söta bror Myrdal finner en pervers glede i å slenge ren svensk dritt i det selvtilfredse trynet til den statslojale og forræderske norske spissborgerintelligensiaen. For her på Oljeberget er vi alle Gros snille små lam. Med det forbehold at der lammene flokker seg lusker også ulver."

Mer bekymringsfullt enn en tilfeldig svensk gammelradikalers tolkning av kampen mot fatwaen som et utslag av vestlig kapitalistisk kulturimperialisme, er det Jensen oppfatter som den norske regjeringens "uforpliktende skuldertrekk" når saken bringes på bane. Alvorlig er det likevel at Myrdal på denne måten er med på å gi legitimitet til en type

tenkning som gjør det vanskeligere og vanskeligere for iranske ytringsfrihets-forkjempere i kampen - ikke bare mot imam-veldet - men mot en trend der det

"i hver krik og krok i Islams Hus [nå] spretter (...) opp turbankledde esketroll og mer eller mindre sharia-kompetente småkhomeinier og proklamerer fatwaer på løpende bånd, for å kvitte seg med en brysom nabo eller hverandre."

Axel Jensens karakteristikker er ikke nådige, men så står da heller ikke angrepsmålet noe tilbake for de verste terrorregimer historien kjenner, som for eksempel det nazistiske mareritt i Hitlers Tyskland. "Begge vil gå til historien som eksempler på patologiske regimer som ikke skyr noe middel for å nå sine mål," slår han fast.

Vestlige (deriblant de norske) myndigheters forsiktighet i forhold til Iran er skammelig. Og når enkelte politiske analytikere hevder at det ikke er lurt å isolere landet, kaller Jensen det en "legitimering av intoleransen". Selv om det ut fra visse hensyn kunne vært "lurt" å forhandle med Hitler, vil det være en allmenn oppfatning at bare tanken på noe sånt er en umulighet for en humanistisk innrettet hjerne. Lurt eller ikke lurt - det er etisk selvmord.

Rushdie-saken handler om ytringsfrihetens vilkår, og for Axel Jensen er ikke ytringsfrihet et forhandlingstema. Den er en rettighet - og når den trues, begynner selve humanitetens fundament å krakelere. Jens Bjørneboe har sagt det slik:

"...jeg er (...) overbevist om at en verden uten ytringsfrihet, og vel å merke en meget vidtgående, en faktisk fullstendig ubegrenset ytringsfrihet, en slik verden vil ødelegge seg selv. (...) En stat, en verdensdel, en verden uten ytringsfrihet, har ikke lenger muligheter til vekst og utvikling og til fornyelse. Den kan i beste fall bli et vokskabinett, i verste fall en sammenhengende konsentrasjonsleir. (...) (...) (...) [Ytringsfriheten] er vår garanti for vår rettssikkerhet - forutsatt at vi bruker den!"

Og i likhet med Bjørneboe, bruker Axel Jensen den. Allah være lovet, hadde jeg nær sagt... Han bruker den også til å si noe om folks rettsikkerhet i forhold til norsk helsebyråkrati. For trekvart år siden kunne vi lese hans seks "Rapporter fra Nimbus" i Fædrelandsvennen og Dagbladet der han beskriver sin sykdom og kampen for å få den hjelp han har rett på og som skal til for å kunne leve et menneskeverdig liv i sitt eget hjem. Rapportene er rike på såvel selvironi som ironiseringer over det kommunale helsebyråkrati. I "Nimbus IV "En groovy død"" assosierer han slik fra operasjonsbordet:

"Den store Kafkalignende helsepyramiden har mange trekk til felles med militærvesenet, generalene på toppen og fotsoldatene på bønn. Jeg vet hva jeg snakker om, for jeg har vært portør på Ullevål sykehus."

Kafka-metaforikken viser seg svært velegnet i den videre beskrivelsen av pasientens kamp for å beholde verdighet og selvbestemmelse. Og skildringen av sykehjemstilværelsen som et alternativ til pleie i eget hjem må være noe av det krasseste som er skrevet av norsk helsetjeneste-kritikk:

"De (pleietrengende) ligger der i sine klissete bleier, enkelte alene på rommene sine. Alle lider, kanskje de overarbeidede pleierne mer enn noen andre, for ingen, eller svært få søker disse jobbene fordi de er sadister og liker å se andre ha det vondt, men snarere fordi de forbinder pleieyrket med nestekjærlighet. På toppen av denne langsomt forråtnende haugen av triste skjebner sitter byråkrater og ser om de ikke kan skjære budsjettet enda tettere langs knoklene. Om det ikke skulle være en mikroskopisk kjøttslingse igjen som det gikk an å skjære vekk til glede for sjefene høyere oppe i den medisinske Kafka-pyramiden." ("Nimbus VI "Et kabinettsspørsmål"").

Denne tittelen, "Et kabinettsspørsmål", hadde han før øvrig opprinnelig tenkt å bruke i en annen sammenheng - på et leserinnlegg han hadde tenkt å skrive i Fædrelandsvennen der han ville raljere litt over en kommunal saksbehandler som hadde nektet ham støtte til et dusjkabinett. Men så dukket kabinettet likevel opp.)

Den viktigste effekten av Jensens polemiske krigføring mot helsebyråkratiet er nok at han her gjør seg til velformulert talsmann for en stor gruppe mennesker som ikke bare er blitt fysisk invalidisert, men der mange også er blitt invalidisert i forhold til det å tale sin egen sak. Og han gjør det med en provokatorisk intensitet som gjør det umulig for mottakerne av budskapet å dø i synden. I et intervju i VG for et par år siden harselerer han over den behandling hjelpetrengende opplever at de utsettes for, dersom de har behov for utstyr som for eksempel en rullestol. Da skjer ingenting i en håndvending:

"Neida! Her skal det søkes, her skal det gis avslag. Seigpines skal man! Og så språket og tonen i disse skriviene, da! Man skulle ikke tro man søker om nødvendige ting - det henvises til paragraf ditt og avsnitt ditt i et vanvittig kansellispråk. Man skulle tro man var politianmeldt! Nei, helsebyråkratiet er blitt altfor stort og altfor innflytelsesrikt. Det ser presis ut som om borgerne skal tjene Staten, ikke omvendt."

\*

I et forsøk på en sammenfattende, oppsummerende karakteristik av de to pennekrigerne mener jeg det kan være dekkende å slå fast at noe av det som kjennetegner dem som debattanter og samfunnsrefsere, er en spissformulert, udogmatisk systemkritikk som fremføres rett fra levra - med høy temperatur og stort engasjement. På sitt beste er deres polemiske innfall og utfall så spekket med vidd og stilistisk eleganse at leseren rives nesten forsvarsløst med - hvis man da ikke befinner seg blant de potensielt injurierte. Begge er som regel sterkt appellative i sine ytringer, der gjentakelsen er et svært viktig virkemiddel, og motstandere og motargumenter blir ofte gjenstand for brutal blottstilling - gjerne også latterliggjøring. Den slags våpen er tillatt fordi det er autoritære maktstrukturer som skal avsløres og bekjempes; ytringsfriheten som skal bevares. Silkehansker er en særdeles lite velegnet påkledning i konfrontasjon med tankepoliti og formyndermennesker.

Bjørneboes og Jensens polemikk er selvsagt alltid på et eller annet nivå politiske ytringer. Men ingen av dem er politikere, og det skal vi være glad for. På Stortingets talerstol ville de ha blitt klubbet ned både titt og ofte. Et samfunn trenger refsere som kan si fra uten for mange hensyn. Et samfunn trenger "fritenkere" i dette ords mest bokstavelige betydning. Bjørneboe sier i et av sine essays:

"Litteraturen [m.a.o. forfatteren] er nødvendig fordi den [han] holder kontroll med politikere."



## Opplysninger

- "Finnes det en ny "sørlandsk dikterskole?" *Fædrelandsvennen* 13. mai 2000.
- "Om det vanskelige ved å gi det vonde navn." *Fædrelandsvennen* 2. september 2000.
- "En usedvanlig roman-debut." *Fædrelandsvennen* 9. november 2000.
- "Når Loe møter Kafka." *Fædrelandsvennen* 19. september 2000.
- "Om sansningens tvetydighet.." *Fædrelandsvennen* 15. september 1990.
- "Hvem er vi?" *Sørlandsk Magasin* 1993.
- "Hvor blir du kvitt det?" *Fædrelandsvennen* 23. august 2000.
- "Gåtefullt om kjærlighet og natur." *Fædrelandsvennen* 13. desember 2000.
- "Fortellingene om våre liv." *Fædrelandsvennen* 12. september 2000.
- "Et nytt kapittel i landsdelens litteraturhistorie." *Fædrelandsvennen* 11. november 2000.
- "Lyriske favntak." *Fædrelandsvennen* 10. oktober 1990.
- "Alle er alene." *Sørlandsk Magasin* 1994.
- "I og utenfor tiden." *Fædrelandsvennen* 13. september 2000.
- "Uten store fakter." *Fædrelandsvennen* 24. september 1999.
- "Det er ikke til å holde ut." *Licentia Poetica* 2/1999.
- "Det regionale, det nasjonale, det nordiske." Foredrag på "Symposium for nordiske forfattere: Den nye hjemstavn i nordisk litteratur/kulturliv." Hald Hovedgård, Viborg 27. september 1997.
- "Hva skjedde med Maren Gripe?" *Fædrelandsvennen* 8. september 1999.
- "Jens Bjørneboe og norsk teater." *Sørlandsk Magasin* 1996. (Engelsk oversettelse – "Jens Bjørneboe and the Norwegian Theatre" – på den amerikanske Bjørneboe-databasen "Jens Bjørneboe in English. Online Archive", 2000.)
- "Polemikk og politikk. Jens Bjørneboe og Axel Jensen som debattanter uten sikkerhetsnett." Foredrag på "Axel Jensen-dagene", Agder Teater 12. september 1998.

## Rettelser

I *Møter og kollisjoner. Noen refleksjoner om diktning fra eller med tilknytning til Agder* (Skriftserien nr. 30, 1997) forekommer det noen redigerings- og trykkfeil som jeg gjerne vil rette opp her. Jeg begrenser meg til de to mest forvirrende:

- I innholdsfortegnelsen har forordet falt ut. Det har medført at alle artiklene har fått feil sidetall.
- På side 74 forekommer det et fyndord av romantikeren Schelling i forbindelse med gjennomgangen av Håvard Rems forfatterskap. Her har et helt sentralt prefiks falt bort, slik at sitatet er blitt meningsløst. Korrekt gjengivelse av fyndordet (det bortfalte prefikset er kursivert): "Natur er synliggjort ånd. Ånd er *usynlig* natur."

OJ