

ANMELDELSER

BIOGRAFIENS ANATOMI

MARIANNE EGELAND: *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre.* Oslo, Universitetsforlag 2000, 366 s.

Biografier er en populær vare, mens forlagene klager over at romaner — seriøse romaner — ikke selger særlig. Og tallene gir dem rett. Hva er så forskjellen på en biografi og en roman? Jo, vil nok de fleste straks istemme: romanen er fiksjon, biografien fakta.

Ja, gid det var så vel. Men i sin bok *Hvem bestemmer over livet* avlegger Marianne Egeland Anders Heger en uvennlig visitt fordi han taler om Agnar Mykles «ærlighet» og Geir Kjetsaa en tilsvarende fordi han fremhever Lev Tolstojs «sannhet» — når det er «fiksjon og diktning det dreier seg om» (s. 279). Og når «diktning» nevnes, melder jo fortsettelsen «og forbannet løgn» seg ubedt på en nordmanns tunge.

Men dikt er altså ikke bare forbannet løgn; det kan med god grunn tales om både «ærlighet» og «sannhet» i skjønnlitteraturen, selv om begrepene ganske visst er problematiske der. Marianne Egeland går ikke så mye inn på akkurat det, derimot er det et hovedanliggende i hennes bok at det er svært mye dikt i «faktalitteraturen», in casu biografien.

Og ikke så rent lite forbannet løgn også.

Vi er her allerede ved bokens viktigste fortjeneste: å vise leseren at biografien er et kunstprodukt likeså vel som romanen, ikke fakta. I alle fall ikke bare fakta. Eller mer presist: Boken vil vise oss forholdet mellom kjensgjerningene på den ene side og deres utvelgelse, bedømmelse, anretning, kombinasjon og eventuelle utfylling med fiktivt (om enn plausibelt) stoff på den annen.

Første del heter «historisk lengdesnitt», og her får vi et overblikk over genrens tilblivelse og utvikling — fyldig og

nyttig. Det begynner med de gamle grekere, og blant dem er Plutark hovedmanen. Vel og bra, men hva med andre tradisjoner? Evangeliene, vel de mest leste biografier av alle, nevnes en passant, og det er for snaut — noe en kritiker alt har anmerket (Hans Hauge i Aftenposten 22. 3. 2000, morgen). Og hva med Bibelens før-greske deler? Det vrirler av levnedsskildringer i Det gamle testamente, og noen av disse har åpenbart influert på helgenvitaene — også det en type biografier Marianne Egeland nevner.

Forøvrig bør vel jakten på et eller noen få bestemte opphavssteder for biografien ledsages av en viss skepsis. Mon ikke åpningslinjen i Tordenskiolds-visen er almenmenneskelig: «Jeg vil syngje om en helt...» — og slike sanger-biografer har nok funnes i mange (alle?) kulturer. Her ser vi i alle fall tydelig forbindelsen til enkomiet, lovtalen, som Marianne Egeland med rette legger vekt på; skal nok en genre trekkes frem, må det bli den motsatte — beskrivelsen av store skurkers liv til skrekk og advarsel (om det da ikke er beundring skjult også der). Ingen annen norsk statsmann, selv den edleste (hvem nå det skulle være), har fått like mange biografier som Quisling.

Efter historien kommer filosofien: «biografiens teori og praksis» — også den systematisk og fyldig. Her er det særlig verd å legge merke til underkapitlet «uløselige dilemma», hvor biografien bestemmes som en «hybrid genre» i et spenningsfelt av kryssende og kolliderende krav. Skal vi tro forfatteren her, blir det umulig å skrive biografi — men temmelig lett å kritisere de biografier som allikevel skrives.

Og det er det som skjer i de følgende deler av verket, hvor Marianne Egeland konsentrerer seg om beskrivelser av dikteres liv. Det er tre grupper biografier som trekkes frem; den første av dem er de som har Sylvia Plath som gjenstand. Her kan leseren med god grunn bli skeptisk: Er det bare fordi forfatteren selv har arbeidet inngående med henne, at nettopp hun velges? Det blir imidlertid snart åpenbart at valget er særdeles heldig, for det kan vanskelig tenkes et kasus med like

mye hurlumhei rundt biografiskrivningen: her demonstreres hvorledes krefter omkring vil styre det hele, ja, bemektige seg, sluke den arme dikterinnes liv. Marianne Egeland har greid å gjøre metabiografien like fengslende som noen biografi.

Neste gruppe tar for seg biografiene av en ganske annen dikter: Henrik Wergeland. Dette er ikke helt nytt stoff; allerede Sigurd Aarnes har analysert mannens genese som nasjonalideal, hvilket Marianne Egeland ikke underslår. Men det er allikevel nok ugjørt materiale igjen til en interessant disseksjon av våre Wergeland-biografier fra Hartvig Lassen, som kommer rimelig vel fra det, til Yngvar Ustvedt, hvem det ikke går like godt. Dette er kanskje litt urettferdig, for mens de fleste blir kritisert for idealiserte, altså skjevt pregede, dikterportretter, blir Ustvedt bebredet «pregløshet» (s. 171). Hvor bred er egentlig den noenlunde trygge passasje mellom det ensidige og det altfor mangsidige i dette farvann hvor Marianne Egeland alt på forhånd har kartlagt «uløselige dilemmaer»?

I en tredje omgang gjennomgår Marianne Egeland en rekke nyere norske biografier — Fredrik Wandrups av Jens Bjørneboe og Olaf Bull, Kjartan Fløgstads av Claes Gill, Tor Bomann-Larsens av Sigurd Christiansen, Liv Køltzows av Amalie Skram — for kun å nevne dem som får mest oppmerksomhet; ellers får også mange andre, som vi alt har sett et par eksempler på, sitt pass påskrevet.

Det er nemlig det det dreier seg om — ikke så forunderlig, all den stund vi altså har med en prinsipielt umulig oppgave å gjøre. Skal man først skrive en biografi, må man foreta seg noe som fra et annet standpunkt enn ens eget kan kritiseres. Og Marianne Egeland, som selv ikke skriver biografi (i alle fall ikke i dette verket), kan om hun så ønsker, rette sin kritikk fra hele runden av utgangspunkter, og det har nok fått enkelte av dem som befinner seg i hennes kryssild, til å føle seg urimelig beskutt. Men det fratar ikke noe enkelt punkt i kritikken gyldighet, og for denne siste bølge av biografier synes

det kritiske blikk å rette seg særlig mot biografenes vel store fantasi, mot deres lyst til å lage en god «story» også hvor faktagrunnlaget er lovlig tynt, slik det f. eks. er i postmann Christiansens tilfelle.

Men noen krever åpenbart en god story, og Marianne Egeland avslutter velberegnet med et underkapitel kalt «i retorikkens vold». Det lyder nesten som et svar på spørsmålet i boktitelen: «Hvem bestemmer over livet?» — og må oppfattes som at genrekonvensjonene, de store forbilleder, råder over større makt enn de enkelte små liv.

Om dette har altså Marianne Egeland forfattet en systematisk, engasjerende, lærd, veldokumentert og velskreven bok; når vi beveger oss fra de mer abstrakt-teoretiske første deler og over til biografijennomgåelsenes mere konkrete stoff, blir den rett og slett spennende. Men hun er streng mot sine analysander, somme tider for streng, for selv om spillet mellom tekst og kontekst kan være glitrende godt demonstrert (som i bolken om Sylvia Plath), så er det en aktør som slipper påfallende lempelig unna forfatterens blikk: forlaget. Kanskje er det fremfor alt det som setter den spennende story på førsteplassen? Også når det påpekes at Wergeland-biografiene mangler noter og referanser (s. 173), kunne de estetiske resonnementer gjerne vært supplert med en henvisning til forlagenes generelle motvilje mot den slags «tyngende» stoff.

Marianne Egelands bok vil forhåpentligvis skremme fremtidens levnedsskildrere til edrueligere og grundigere arbeide — og oppmuntre leseren til ikke å bare se den biograferte, men også biografen i biografien.

Erik Egeberg

I HÆLENE PÅ TOLSTOJ

GEIR KJETSAA: *Lev Tolstoj. Den russiske jords store dikter*. Oslo, Gyldendal 1999, 416 s.

1. Biografien er i vinden for tiden; det skrives mange biografier, og det skrives mye om 2 dette først og fremst norske skildringer av nordmenns liv og levned; ethvert folk er jo seg selv nærmest. Men det har ikke helt unngått journalistenes oppmerksomhet at den kanskje flittigste av alle norske biografer har russere som tema: Geir Kjetsaa, siden 1971 professor i russisk litteratur i Oslo. Ikke mindre enn fire store biografier har han sendt ut gjennom Gyldendals forlag de siste femten årene: Dostojevskij (1985), Gogol (1990), Gorkij (1994) og i fjor Tolstoj. Det foreligger faktisk også en femte — av lyrikeren Jevgenij Baratynskij (1800-44), som i Norge ville vært et totalt ukjent navn om ikke nettopp Kjetsaa hadde utgitt en samling av hans vers i gjendiktning. Men Baratynskij-biografien, første halvdel av Kjetsaas doktoravhandling, har aldri vært i handelen i norsk versjon.

2. Om vi vender tilbake til de fire bøkene som har vært i norsk bohandel, ser vi snart at de er skåret over samme lest: en detaljert, kronologisk ordnet skildring av dikterens liv fra begynnelsen (eller helst litt før: familiebakgrunnen er også med) til enden; om man i denne sammenheng skulle savne noe, måtte det være en redegjørelse for dikterens og verkets posthume skjebne. Vi får også en omtale av diktverkene, et variert billedmateriale og en meget fyldig bibliografi. Omfanget er også temmelig likt: ca. 430 sider, forøvrig fastsatt på forhånd, så at man når man spurte hvor langt arbeidet var skredet frem, kunne få til svar at 72 prosent var skrevet. I det hele tatt peker både det ensartede opplegg og hele oppgavens størrelse på planmessig,

nøyaktig oppmålt arbeidsinnsats. På annen måte ville det neppe ha gått.

3. At Tolstoj-boken i hovedtrekkene følger de foregående biografiene, gjør ikke en mer inngående undersøkelse av dette foreløbig siste verket i "serien" overflødig — blant annet fordi de fire biograferte diktere er så forskjellige.

I innledningen til bibliografien sier Kjetsaa: "Biografiske arbeider av skjønnlitterær karakter er utelatt av prinsipielle grunner." Bemerkningen gir en pekepinn om Kjetsaas eget mål: En dokumentarisk levnedsskildring, fri for tildiktede elementer — et edelt siktemål, tilsynelatende enkelt, kanskje ("det er jo bare å la være å dikte"), men i virkeligheten forbundet med en rekke problemer. Som vi skal se, har det dokumentariske ærend problematiske sider også i Kjetsaas Tolstoj-biografi.

Men at biografien er dokumentarisk, skal leseren ikke være i tvil om. Står det at Tolstoj spiste riskoteletter og gulerotpudding til middag (s. 302), kan leseren trygt stole på at det gjorde han virkelig: Kjetsaas biografier bygger alle på omfattende og grundige kildestudier. Og som vanlig fører disse studiene til at helt nytt stoff løftes frem, i Tolstoj-boken et hittil ukjent kladdfragment til kjemperomanen *Krig og fred* og nye opplysninger om dikteren og nobelprisen — både den for litteratur og den for fred.

Det problematiske som er antydnet ovenfor, ligger ikke så mye i den enkelte detaljopplysning som i den sammenheng den inngår i. For å vende tilbake til spisekartet: Åt Tolstoj riskoteletter hver dag? Men hvis ikke — hvor ofte da? Og hva sto på menyen når det ikke var riskoteletter? Kjetsaa gir faktisk også andre opplysninger fra kjøkkenet, men det blir enda mange middager til overs, og hva som da ble servert, får vi ikke svar på. Men det gjør ingen ting, for føden er ikke like viktig for leseren som for

konsumenten; de fleste biografer bryr seg ikke om den i det hele tatt. Det som er sagt om maten, gjelder imidlertid mutatis mutandi også for ting som vanligvis ansees som viktigere i en biografi — f. eks. forholdet mellom dikteren og hans hustru. Vi får høre om en mengde opprivende scener, om hysteri og tretter, og sant er det sikkert, hvert eneste ord. Men er dette alt? Hva med alle de dagene det hersket noenlunde fordragelighet, ja, kanhende harmoni — også i de senere år av samlivet? Dem hører vi ikke stort om.

Dette er egentlig intet annet enn en påvisning av at biografien, selv den dokumentariske, står skjønnlitteraturen nær: skal det bli noen roman, må det konflikter til. Tolstoj har forøvrig selv gitt denne sannhet en utmerket formulering i de ordene som åpner *Anna Karenina*: "Alle lykkelige familier ligner hverandre, hver ulykkelig familie er ulykkelig på sin egen måte." Og dermed skriver han om den ulykkelige Karenin-familien. Også familien Tolstoj var ulykkelig, i alle fall i lange perioder, og det er de periodene som får brorparten av oppmerksomheten. For skal det bli noen biografi med futt, må det også der konflikter til. (Det er nok derfor det er så vanskelig å få til en Tsjechov-biografi som fenger.)

Men problemene med den dokumentariske skildring stanser ikke her. Leseren vil også spørre seg hvor det dokumentariske slutter og begynner, eller med andre ord: hvem står bak utsagnene i boken? Med de ordrette sitater er det greit; de står i anførselstegn og er dessuten supplert med kildehenvisninger bak i boken — et stort fremskritt i forhold til de tidligere biografiene. (Man behøver ikke være spesielt klarsynt for å forstå at det er forlaget som tidligere har strittet mot å bruke plass på slikt som "ikke interesserer den vanlige leser".) Men hva med det som står *utenfor* gåseøynene — er det Kjetsaas egne ord? Ja — og antagelig nei, for i Kjetsaas ord føler man ofte at også andres stemmer klinger med: vi har med parafraaser å gjøre. Disse

er nærmest nødvendige dersom biografien på den ene side virkelig skal være dokumentarisk, og på den annen ikke oppløses i en bunke sitater. Men problematisk er og blir det. Et par eksempler vil belyse dette:

"Selv var han meget stolt av sin bok: En slik ABC fantes ikke i noe annet land! Og hver side hadde kostet ham mer arbeid enn alle de andre bøkene han ble rost for," skriver Kjetsaa (s. 135), men her er det nokså tydelig at Tolstoj hele veien taler med. I det neste avsnittet vi anfører, er forholdet straks mere uklart:

"Spørsmålet er av samme slag som dette: Utdanner vi lærere for å utdanne lærere for å utdanne lærere?" skriver Kjetsaa (s. 275) og fortsetter: "Tolstoj vil ut av dette kretsløpet. Har man levd sitt liv, har man kommet i mål etter fullført distanse, får det være nok. Det har ingen hensikt å løpe distansen enda en gang gjennom sine etterkommere." — I dette avsnittet er det to sammenligninger: den første med lærerne, den andre med distansen. Hvem er så opphavsmannen? Jeg *tror* den første tilhører Kjetsaa, den andre Tolstoj — men jeg *vet* det ikke. Og i teksten er det ingen hjelp å få.

4. Når det ikke alltid er så lett å skille den ene forfatters røst fra den annens, er det fordi biografen følger så tett innpå den biograferte; dette er hovedkjennetegnet ved denne biografien, likesom det har vært det i de tre foregående. Og når det er hovedkjennetegnet, er det også hovedgrunnen til Tolstoj-biografens sterke og svake sider: det er viktig å være klar over at de er to sider av samme sak. I en biografi kan forfatteren regulere sin avstand til objektet og på den måten få i pose og sekk — litt i posen, litt i sekken. Kjetsaa gjør det anderledes: han satser helt på posen, på en tett nærhet, så får heller sekken bli temmelig tom for avstand og refleksjon. Biografien blir i utgangspunktet hverken bedre eller verre av den ene eller andre innretning; vi får

bare ulike typer levnedsskildringer. Men Kjetsaas nokså konsekvente, ensidige løsning av oppgaven betinger en uensartet kritikk: de som liker posen, applauderer, de som foretrekker sekken — eller kanskje helst vil ha litt både her og der — har innvendinger.

"Sekken" er altså avstanden, biografen som tar et eller to skritt tilbake for å få bedre overblikk, som stanser opp, stundom ganske lenge, og spør: Hvordan skal vi forstå dette? Hvordan er sammenhengen her? Hvilke konsekvenser har disse eller hine meninger for helheten i livsoppfatning og verk? Og hva har tidligere biografier og andre forskere uttalt? — Og "posen", det er nærheten, følelsen av hele tiden å være så tett i hælene på Tolstoj at verden sees med hans øyne. Ved å velge nærheten, har Kjetsaa gitt avkall på den refleksjon noen savner, men vunnet et enestående driv i fremstillingen. Og grundige detaljstudier har gitt ham det nødvendige materiale en sådan skildring veves av. Det paradoksale er at denne dokumentariske fremstillingen nettopp på grunn av detaljfyllden, av drivet og nærheten, på grunn av Kjetsaas evner som medrivende forteller, får trekk til felles med skjønnlitteraturen som mangen "diktet" biografi savner.

5. Om man vil vurdere Kjetsaas Tolstoj-biografi, er det ytterligere noen forhold man må være klar over, for verket er ikke blitt til i noe vilkårløst tomrom. For det første: Det dreier seg ikke om en biografi som vender seg til et videnskapelig publikum og vil oppfylle de krav til dokumentasjon og utførlig drøftelse som der stilles. Den oppmerksomme leser vil allikevel merke at Kjetsaa orienterer seg i forhold til andre forskeres synspunkter og polemiserer mot dem hvor han finner dette nødvendig; når han med tanke på *Anna Karenina* skriver (s. 158): "Når det hevdes at Tolstoj har villet fortelle en annen historie — ikke om en heltinne som er dømt til undergang, men om en

kvinne som bare innbilder seg at hun er det — tas det ikke rimelig hensyn til at vi her står overfor et menneske som i den greske tragedies tradisjon er besatt av lidenskapelig kjærlighet" — så er det nok den amerikanske litteraturforskeren Gary Saul Morson og hans bok *Narrative and Freedom* fra 1994 han har i tankene. Et på forhånd fastsatt omfang og en innretning mot et bestemt publikum tillater imidlertid ingen inngående argumentasjon. (Det skal her for fullstendighetens skyld nevnes at Baratynskij-biografien er av en annen, mer fyldig og eksplisitt diskuterende type.)

Og for det annet: Kjetsaas nye biografi har samme omfang som de foregående — men det har ikke Tolstoj. Dostojevskij var 59 år da han døde, Gogol 42 og Gorkij 68, mens Tolstoj ble 82, og han var også som gammel en særdeles aktiv herre. Ingen av de foregående, heller ikke Dostojevskij, hadde en like mangfoldig og vid virkekrets som Tolstoj, ingen av dem sto i en så levende kontakt med mennesker over hele verden som den grevelige olding. Dette har nok gjort at drivet er blitt enda større i denne siste biografien enn i de tidligere, pausene og overblikkene færre. Man fristes faktisk av og til til å bruke ordet "heseblesende".

Og endelig: Kjetsaas Tolstoj-biografi er ikke den eneste; jeg skulle tro at Tolstoj er en av de forfattere i verdenslitteraturen det er skrevet aller mest om; alt i hans levetid gjorde hans tilhengere opptegnelser med tanke på biografiske fremstillinger, og allerede i begynnelsen av århundret, mens Tolstoj fremdeles var i god vigør, utga hans disippel Pavel Birjukov den første større levnedbeskrivelse — som temmelig prompte ble oversatt til både svensk og dansk og altså har vært vel tilgjengelig også for norske lesere. Ellers har vi på norsk en biografi av Henri Troyat (likesom Kjetsaa en storprodusent av biografier), utkommet i oversettelse i 1969-70; også den er

stor — omtrent dobbelt så lang som Kjetsaas. Og Ragnar Røed oppfører i sin bibliografi *Av og om Tolstoj* (Oslo 1995) ikke mindre enn 625 norske arbeider om dikteren frem til 1994. Det er altså ikke så betenkelig her med et ensidig opplegg; tvert om kan en bok som Kjetsaas fremtre som et alternativ de mer tradisjonelle, "likevektige" fremstillingene.

6. Om vi nå godtar den innretning og ramme som er lagt for boken, gjenstår fremdeles spørsmålet om hvordan Kjetsaa har utnyttet sine muligheter innenfor dette "gjerde".

Fremstillingen er altså kronologisk, og den er fylt ut med en vrimmel av nøyaktige angivelser. Vi får ikke bare høre at godset Jasnaja Poljana under annen verdenskrig — altså lenge etter Tolstojs død — en tid var besatt av tyskerne, men også at okkupasjonen varte i 45 dager. Videre får vi vite at dikteren selv ble født på en skinnsoufa, hvor forøvrig også hans barn så dagens lys, dessuten siteres et avsnitt fra kirkeboken med angivelse av navn på prest, diakon, faddere og andre som overvar barnedåpen, hvorefter vi får vite at hans bestemor likte å ligge i badekaret og blåse sepebobler. Kjetsaa er altså, slik gode skjønnlitterære forfattere også er det, klar over at en konkret detalj, tilsynelatende ubetydelig, kan sette dypere merke i minnet enn mang en luftig generalisering. Er detaljen attpå til betegnende, slik den ofte er det i Tolstojs romaner, øker dens betydning ytterligere. I Kjetsaas biografi er det vanskelig å spore noen bevisst utnyttelse av detaljen som symbol, men så er det jo ikke skjønnlitteratur han skriver, og en symboliserende anvendelse ville kanhende også stride mot det dokumentariske grunnsprinsipp. I alle fall er detaljriksdommen det viktigste middel til å oppnå den følelse av medopplevelse som preger boken. At Kjetsaas detaljer ikke sjelden har et litt pussig,

stundom nesten makabert anstrøk, gjør i alle fall ikke at de huskes dårligere.

Detaljene kan altså være av mange slag, og ofte gjelder de ting biografer av ulike grunner overser eller utelater; riskoteletten er allerede nevnt. Men det er ikke bare bordets gleder (og sorger) Kjetsaa viser sine lesere; han tar oss også med til sengen — og ikke bare ektesengen. Aha, sier nok noen — Kjetsaa henger seg på en motetrend, han og. Så enkelt er det imidlertid ikke; Tolstoj selv har sagt: "Alle fremstillinger av mitt liv vil være usanne og ensidige så lenge biografene ikke kommer inn på det viktigste, på det som fikk den aller største innflytelse på mitt liv. Jeg sikter til min forbindelse med kvinner" (s. 32).

Dette er altså "posen", som Kjetsaa har fått full. La oss så se på hva han tross alt har fått i "sekken" sin — på hans refleksjoner over Tolstoj. De finnes, men de er meget snaue. For en liten stund til å holde oss til kjønnslivet, så sier Kjetsaa om hans første bordellbesøk (s. 31): "Han følte seg ydmyket av krefter han ikke kunne beherske, og tallrike var de kvinner som senere skulle få unngjelde for det." Greit nok — men uhyre knapt som forklaring på et påfallende trekk i Tolstojs sinn. En utfylning får forklaringen riktignok i følgende forhold: "At han senere i livet fant det så vanskelig å gi uttrykk for ømhet, skyldtes nok også fraværet av moren. Uten henne ble han et bytte for ustyrlig begjær, med derav følgende avsky, fortvilelse og dødsfrykt" (s. 22). Ikke usannsynlig, men allikevel ikke mer enn en påstand, dette også: Kjetsaa unnlater å utdype og underbygge, stiller ikke påstandene i noe forhold til teorier om personlighetsdannelse; og jeg har en fornemmelse av at det skjer overveid: for også det ville bryte nærhetsprinsippet, friste biografen til å begi seg enda lenger ut på formodningenes usikre grunn. Kjetsaa er en habil statistiker og vet at selv rimelige sannsynligheter fort

gir et lite sannsynlig resultat dersom de stables oppå hverandre. Men følgen blir altså at et så aparte trekk ved Tolstoj som hans krasse misogyni nok blir belagt med mange uttalelser, men ikke satt inn i en større kultursammenheng.

Knappe forklaringer gis også på andre forhold, som når det heter (s. 18): "Hadde dikteren sitt gemytt og sin karakter fra faren, må han ha fått sin diktergave og sin hang til å moralisere fra moren." Så enkel er ikke arven; raffinerte sjelsegenskaper sitter neppe en og en hver på sitt gen. Men slik skriver man jo gjerne i biografier, og Kjetsaa stoler vel på at leseren ikke tar påstanden for mer enn den er verd.

Stundom blir det reflekterende element så knapt at det rommes i noen få ord, slik det skjer når Kjetsaa taler om at den hellige synodes overprokurør Pobedonostsev "tok en grusom hevn ved å kaste Tolstoj ut av den russiske kirke" (s. 289). Flere ledd i utsagnet kan diskuteres, men la oss feste oss ved "grusom": Hvor stammer dette adjektivet fra? Er dette Kjetsaas egen vurdering? Tolstojs mening later det ikke til å være, men gjentar biografen her en annens oppfatning, kanskje selveste folkemeningen? Det får vi ikke vite, og hva grusomheten skulle bestå i, blir heller ikke klart belyst. Sikkert er det i alle fall at ikke et hår ble krummet på dikterens hode. Et ekko av det samme forholdet, denne gang som et eneste ord, kommer igjen litt senere, da det er tale om synodens "famøse" hyrdebrev (s. 302). Adjektivet blir ikke diskutert, ja, om selve utelukkelsen var berettiget eller ikke, får vi intet begrunnet svar på. Men den som sammenholder de opplysninger om Tolstojs religiøse syn som gis i Kjetsaas bok, med tradisjonell kristen dogmatikk (både ortodoks og annen), vil se at avstanden er stor — adskillig større enn den var mellom den katolske lære og Luthers da denne ble bannlyst. At den *kontekst* hyrdebrevet står i, allikevel kan gjøre det "famøst", er en annen sak —

som med en annen innretning av biografien kunne vært belyst.

7. På ett felt forlater Kjetsaa det kronologisk-biografiske: diktningen. Og selv om Tolstoj var en såre mangfoldig mann, er det som dikter han fremfor alt interesserer oss i dag — og som gjør at det skrives biografier av ham.

Normalt gjennomgås den aktuelle periodes verker samlet i enden av hovedkapitlene, og selv om Kjetsaa også tar med tilblivelseshistorie og resepsjon, ligger hovedvekten rimelig nok på en fortolkende gjengivelse innholdet. Det er her viktig ikke å glemme at det er en *biografi* man har i hånden, ikke et litteraturhistorisk verk; forfatterens oppgave er ikke primært å presentere egne originale analyser, men gi et oversyn. Og det er en kunst Kjetsaa er erfaren i og mestrer godt, selv om det naturlig nok er steder hvor andre tolkninger enn den fremlagte er relevante — slik som i fortellingen *Tre som dør* fra 1859, hvor et fokus på det tredje dødsfallet: bjerketreets, kunne ha vist at for Tolstoj anes bak det enkle menneske et enda enklere ideal: den ubevisste natur. *Tre som dør* er, forekommer det meg, det verk hvor Tolstoj lar leseren se dypest ned i hans sjel.

Ellers finnes det steder hvor man kunne vente en annen dimensjonering. I "Anna Karenina" blir Kittys og Levins historie vel raskt gjort unna, og flere enn jeg har lagt merke til at skuespillet *Mørkets makt* er blitt tilgodesett med vel så mye plass som *Krig og fred*. Riktignok har Kjetsaa selv oversatt det første av de to verkene, derimot ikke det annet, men allikevel... (En ting skal jeg dog innrømme: Det er adskillig lettere å skrive utførlig om det relativt enkle stykket *Mørkets makt* enn om kjemperomanen *Krig og fred*, som en annen russisk forfatter — Konstantin Leontjev — en gang sammenlignet

med et indisk avgudsbillede med tre hoder, fire ansikter og seks armer!)

8. Det klages stundom over at norske biografier blir så like, at de for raskt hengir seg til spekulasjoner, at den biograferte litt for lett fascinerer biografen. Kjetsaa er nok også grepet av Tolstoj; det er intet underlig i det, og faktisk er en viss fascinasjon nødvendig om man skal lykkes med en biografi av Kjetsaas type — men forøvrig er hans skildring så spekket med konkrete opplysninger at leseren selv har rikelig materiale til egne tanker om denne merkelige mannen, vel å merke om han en stund evner å fri seg fra fascinasjonen ved fortellingen og selv skape perspektiv til det fortalte.

En forfatter med en slik rikdom av enkeltheter kunne lett gå seg vill i sitt eget verk, men Kjetsaa har hele tiden en klar ledestjerne: det er — som bokens undertitel antyder — *dikteren* Tolstoj som er det egentlige objekt, og dermed er det også i denne biografien skapt en harmonisk enhet mellom de kapitler som skildrer liv, og de som tar for seg diktning.

Geir Kjetsaa har valgt en spesiell modell for sin biografi og langt på vei rendyrket denne, noe som alt i utgangspunktet har beredt ham både problemer og lykkelige anledninger. Noen av disse problematiske sidene har vi tatt for oss i det foregående; til avslutning er det riktigere å flytte fokus til bokens fortjeneste: en saftig, tett og samtidig energisk fremadskridende livsskildring.

Erik Egeberg

NOEN ROMANER FRA BOKHØSTEN 1999

I Tre Bragepris-nominerte

Hanne Ørstadvik: *Like sant som jeg er virkelig*
 Oktober 1999, s.149.

Det er kanskje dårlig gjort å sammenligne en kvinnelig prosafatter med en mannlig kollega når man skal gi henne skryt. Men det kresne språket og den sikre fortellerstemmen i Hanne Ørstadviks roman *Like sant som jeg er virkelig* får meg til å tenke på Dag Solstads prosa. Ørstadvik har en sanselighet og treffsikkerhet i beskrivelsene som gjør at boka kan leses setning for setning; hvor man enn slår opp vil man bli revet med av den stilistisk så suverene språkføringen.

Der Solstads hovedpersoner i de siste romanene er middelaldrende, isolerte antihelter, er det imidlertid tette familie-, venne- og kjærestereelasjoner Ørstadvik utforsker i årets roman. Hun har underlagt seg en streng komposisjon som kler den kresne, til tider minimalistiske språktonen godt. Den kvinnelige hovedpersonen Johanne, som forteller i jeg-form, er innelåst på sitt rom av moren, og handlingen utspiller seg i en rekke tilbakeblikk, mens Johanne venter på å bli sluppet løs, eller eventuelt greier å bryte seg ut. På nåtidsplanet varer fortellingen bare en dag, mens forhistorien til innelåsingen strekker seg over noen høstmåneder.

Det å bli låst inne på rommet sitt gir assosiasjoner til straff og foreldre-barn- forhold, men det overraskende her er når man oppdager at Johanne slett ikke er noe barn, men en psykologistudent på Blindern som bor sammen med sin mor. Boligprisene i Oslo i siste halvdel av 1990-tallet har tvunget mang en student til å bli boende hjemme, så på sett og vis er dette en realisme-markør. Men samtidig åpner boformen for en nærgående utforsking av et mor-datter forhold.

Johanne er i starten av sitt psykologistudium, og brokker fra pensumlitteraturen dukker opp i teksten, uten at den har noen forklarende funksjon i forhold til hovedpersonens problematiske sinn. I det hele tatt gis det få forklaringer i romanen, det er noe uhyggevarslende over atmosfæren i leiligheten, noe "unheimlich", der scener fra fortiden stadig dukker opp, bl.a. bruddstykker fra foreldrenes ekteskap. Hvor faren nå er, og hva som har hendt, får vi ikke vite.

Den ytre handlingen er det for så vidt greit å gjøre rede for: Johanne treffer en gutt, Ivar, som jobber i kantina på SV-fakultetet, og innleder et forhold til ham. Han spiller i band og vil ha henne med til USA. På den andre siden står teologistudenten Karin, Johannes mangeårige venn, som med skepsis ser venninnen inngå et forhold til en for dem begge ukjent gutt. For ikke å snakke om moren, som gjør alt hun kan for å stoppe det hele. Det blir valget mellom moren, seksualiteten og troen. Et umulig valg, og det låser seg da også for Johanne, symbolisert i den fysiske innestengtheten. – Kanskje er hun selv årsak i at døra har gått i vranglås?

Det er ikke alltid lett å si hva som faktisk skjer eller har skjedd, og hva som tenkes av Johanne, siden fortellerstedet er en "fengsels"-situasjon. Fantasier og mareritt vever seg inn i erindringene, Johannes tanker om sex har eksempelvis en tendens til å gli over i voldsepisoder, misbruk og tvang. Hva som ligger til grunn for dette tvangsmønsteret, får vi aldri vite. Her må leseren være drømmetyder.

Blokkleiligheten på Oslo vest blir både et hjem der mor og datter prøver å finne fram til hverandre, en slagmark, der kjæresten blir tatt fiendtlig imot av moren, og et fengsel, der datteren låses inne. Som en motpart til dette står *tunet*, en annen type boform, som Johanne stadig fantaserer om, en boform der naturen er i sentrum. Dette realiseres imidlertid ikke, og fremtiden, blant annet på grunn av den økonomiske og psykologiske bindingen til moren, ser ut til å bli status quo.

Hvordan romanen innenfor det korte tidsforløpet av én dag tar slutt, skal ikke røpes her (den noe enkle slutten er for øvrig en liten skuffelse), men leserens fascinasjon er ikke koblet til dette spenningsutløsende momentet. Spenningen er der fra første setning, "Jeg kommer ikke ut", og ligger som en uhyggelig dirrende streng under dagligdagse gjøremål.

Med *Like sant som jeg er virkelig* bekrefter Hanne Ørstadvik sin stilling som en av våre fremste unge prosaforfattere.

*

Kyrre Andreassen: *Barringer*
Gyldendal 1999, 187s.

At Kyrre Andreassens forrige bok var en novellesamling, kan man lett forestille seg når man leser hans roman av året, *Barringer*, for her er det en tetthet i språket og framdrift i handlingen som kan minne om novellen, særlig den amerikanske short-story tradisjonen. Faktisk kan hvert kapittel leses som en novelle i den realistisk-minimalistiske novelletradisjonen, for tekstene er uten store begivenheter.

Handlingen utspiller seg i ei lita bygd et sted i utkant-Norge, med nærhet til høyfjellet. Jeg-fortelleren, Matias, jobber på storkjøkken, etter å ha vært ute i militærtjeneste. Det å ha vært borte og komme tilbake igjen gir jeg-fortelleren en mulighet for et dobbeltblikk på bygda. Han ser personene og miljøet utenfra, samtidig som han selv er en del av det. Det siste kommer bl.a. til uttrykk gjennom en rekke tilbakeblikk til barndommen; til faren, som var lege, til mora, som jobba på kafé. Noe tett forhold til foreldrene har jeget imidlertid ikke: "Jeg besøker foreldrene mine et par ganger i året. Noe oftere ville ikke ha vært naturlig", sier fortelleren lakonisk (s.106). Barndomsvennen Dennis er sentral både på fortids- og nåtidsplanet, og det samme er mormoren, Mie.

Matias er i barndommen interessert i astronomi, og er ofte på besøk hos og ser i teleskopet til naboen, Knut Knutsen. Opptattheten av stjernehimlen gjør at morens kreft ("cancer") misforstås til å ha noe med stjernebilder å gjøre. Hos naboen får jeget som barn høre om Barringer-krateret, et stort krater i Arizona forårsaket av en meteor. En dump i terrenget like ved mormorens hus blir oppkalt etter Barringer, og dette "krateret" får en spesiell funksjon senere i boka, i jeg-fortellerens voksne liv. Dette skal ikke røpes her.

For øvrig er det ikke den ytre handlingen som er mest spennende, det som er av dramatiske hendelser ligger på et fortidsplan. Det er mer den gradvise utforskningen av personkonstellasjonene, samt belysningen av personenes fortid, som fanger oppmerksomheten. Vi møter en rekke mennesker i et norsk bygdesamfunn med enkle interesser (og gjerne smålurvete moral): fotball, rock, gatekjøkken, rånekjøring med bil, mekking av motorer, slakting av bildeler. Naturbeskrivelsene er usentimentale, en art "dirty realism", i forlengelsen av de sosiale skildringene: "kandagiessene (...) er frastøtende der de vagger rundt i mækka si, antakelig fulle av midd og annen drit, og attpåtil ser de passe dumme ut med øynene på sidene av de bittesmå hodene (...) " (s.118).

Etter rundt hundre sider av romanen truer imidlertid den novellistiske, additive-stilen med å bli en komposisjonell svakhet: Vi får stadig presentert flere personer, flere situasjoner, uten at de alltid følges opp. Noen av de viktigste fokuseringspunktene fra første halvdel av boka forsvinner (moren, faren, mormoren, kjæresten). Hele prosjektet ser ut til å strande, til å løse seg opp i episoder, før fortelleren helt mot slutten med ett strammer grepet igjen. Men noen løse tråder blir det igjen; jeg-fortellerens kjæreste Helene, proforma-gift med en innvandrer, forsvinner heller umotivert ut av handlingen.

Det er en stil uten store fakter Kyrre Andreassen har lagt seg på. Strategien er å gi en rekke ytre, presise registreringer som

fremmaner en atmosfære eller en følelse uten å benevne den: "Vi kjører til Årneren på formiddagen. Det er en skrøpelig dag med et kronisk duskregn og en vind vestfra som ikke lenger er føn, men kjølig som metallet på anleggsmaskinene som danner en egen horisont ute på piren. Graveren står parkert med grabben på planet til dumperen (...)" (s.126). Forsidebildet gir et godt uttrykk for den nøkterne detaljrealismen forfatteren forfekter: Vi ser et utsnitt av en gårds plass på landet; huset er kledd med eternittplater, en ledning henger og slenger på veggen, et sementrør ligger forlatt på plenen.

Det er vanskelig å forestille seg at *Barringer* er Kyrre Andreassens *andre* bok. For her er det en modenhet i fortellerstemme og en beherskelse av virkemidler som man ellers kun finner hos erfarne forfattere. Selv om Andreassen er en ung mann, ville det være feil å kalle ham lovende. Han har allerede funnet sin stemme.

Frode Grytten: *Bikubesong*
Samlaget 1999, 326 s.

Når man leser på vaskeseddelen at Frode Grytten's bok av året, *Bikubesong*, utspiller seg i en stor arbeiderbolig i Odda, Murboligen, får man bange anelser om at det er et industriarbeidernes epos som skal rulles ut. Så blir ikke tilfelle. Boligblokken skaper en ramme for å utforske en rekke personers liv, men her er ingen heltehistorier. Vi går inn og ut av dører, inn og ut av menns og kvinners liv, unge og gamle, gifte og skilte, arbeidende og arbeidsløse. De tangerer hverandre, men har ellers ikke stort mer enn bosted felles. Og Odda blir slett ikke besunget i distriktslyriske vendinger: "Odda var blitt by frå årsskiftet, men det skjedde ingenting her. Nothing. Denne plassen var som dei konsertane på MTV – *unplugged*", heter det i et av kapitlene (s.133).

Frode Gryttens fire forrige bøker er novellesamlinger, og *Bikubesong* kunne ha vært kalt en novellesyklus, selv om forlaget har valgt å sette roman på omslaget. I så fall er det en kollektivroman, bundet sammen av nettopp huset. De forskjellige kapitlene fremstår som frittstående noveller, selv om personer går igjen, og tekstene stadig gir et mer utbygd bilde av et lite industrisamfunn i en vestnorsk fjord.

Tittelen, *Bikubesong*, kan henspille på bisamfunnet, men også *stikken*, eller *dronningen* alle svermer rundt. Og det er flere uimotståelige vakre kvinner her – i kinoluka, i kassa på samvirkelaget, i amatørteateret – som kubens mannlige arbeidere hjelpeløst svirrer rundt. Menneskes forkommenhet kan imidlertid aggregeres og utlades i stikken: Maken til rasende mannfolk, gifte eller ugifte, sønner og fedre, skal man lete lenge etter. Og her er Grytten på sitt aller beste, i sjalusiraserier som "Sean Penn Blues", butt aggresjon som i "Politidrømmer" eller forskrudde rolleprestasjoner som i "Gå langs vegen som ein vanleg mann". Tekstene med kvinnelige hovedpersoner fungerer også bra, men skildringen av de mannlige antiheltene er mer fysiske, mer desperate og såre.

Det er en rekke sinnstemninger som uspiller seg i bikubens surr; sorg ("Sol i et tomt rom"), lengsel ("Syng meg i søvn"), ensomhet ("Newcastle-upon-Tyne"), raseri ("Song for ein skuggeboksar") m.m. Og det er også en rekke melodier som "spilles", der personene memorerer pop- og rocketekster, eller ser verden gjennom popkulturens sanglyrikk. En hel liste over musikkreferanser gis bakerst i boka. Kapitlene/novellene er ulike i oppslag, her fins alt fra kammerspill ("Familiejul") og slapstickkomedie ("Tillitsmannen") til noe nær et freakshow ("Prinsessa av Burundi"). Gjennomgående er det en følelse av å være outsider som tematiseres, på grunn av manglende kjæreste – eventuelt ektefelle som man hater, på grunn av dårlig kjemi med arbeidskamerater – eventuelt mangel på jobb. Noen solidaritet beboerne imellom finnes ikke i

Murboligen, alle svirrer ensomt rundt i mørket, inntil et plutselig møte finner sted.

Enkelte ganger kan det virke som om huset binder forfatteren vel mye, som i "Popsong", der en sykdom nærmest sosialhistorisk skal formidles, men i all hovedsak fungerer grepet godt. Hele 25 "noveller" er et dristig stort antall, og ikke alle tekster virker like forløste; ikke alle evner å folde ut en livsskjebne på en håndfull sider – kapitler som "Nattvindauge", "Kamerat måne", "Kirsebærpiken", "Vasstoffhyperoksid" og noen til kunne kanskje ha utgått. Men likevel, antallet sterke tekster er forbløffende høyt. *Bikubesong* er gripende, rystende og humoristisk. Og aldri kjedelig.

II Tre andre

Erlend Loe: *L*
Cappelen 1999, 470 s.

"Før i tiden skulle nazistene bekjempes og landet bygges opp. Alle spilte en rolle og alle var viktige. I dag er alle hverandres kunder. Vi bare kjøper og selger. Alt er redusert til handel" (s.133). Det er en av personene, Yngve, i Erlends Loes nye bok *L* som kommer med dette hjertesukket. I gamle dager kunne helten skyte seg ut av en vanskelige situasjon, nå gjelds ikke dette lenger som legitim løsning. Hovedpersonen, Erlend, spør seg om hva han egentlig har uttrettet i sitt 29-årige liv, hva han har bygd. "Jeg har bygd en vegg" (s.17), sier han, men konkluderer med at det neppe kvalifiserer til å kunne si at han har vært med på å bygge landet. "Vi som ikke bygde Norge", heter første del av boka, og tar nettopp for seg den følelsen av å ha kommet for sent, etter alle fiender er nedkjempet, etter alt er gjenreist. I tillegg er det ikke noe mere uoppdaget land, ingen flere hvite flekker på kartet.

I et forsøk på å gjøre seg gjeldende vil Erlend foreta en ekspedisjon, i tradisjonen fra Nansen, Amundsen og Thor Heyerdal; en vitenskapelig ekspedisjon som utforsker nye teorier. Med seg har han seks unge menn, de fleste rundt 30 år. De har 1980-årene som sin ungdomstid, en generasjon ofte kalt X, eller den ironiske generasjonen, og boka skriver seg rett inn i denne tradisjonen. Når guttene etter reisen samles igjen i Trondheim, nå som en vennegjeng, beklager en av dem, Egil, at han har vært litt gretten de siste dagene under ekspedisjonen. Egentlig er han glad i dem alle, hver og især. Men legger fortelleren til: "han kommer til å si det med et tonefall og et nesten umerkelig smil som gjør at det blir en distanse i det. En distanse som skinner uklart, men tydelig nok igjennom. Kanskje kan vi kalle det ironi" (s.455).

Hele prosjektet er en parodi på en vitenskapelig ekspedisjon, der Erlend vil bevise at folkeslaget som befolker Stillehavet, polyneserne, ikke har kommet over havet fra Sør-Amerika på balsaflåter, slik Thor Heyerdahl hevder, men at de har gått på skøyter over isen, som en gang (kanskje) var der. Målet blir da å finne rester av disse forhistoriske skøytene, som søramerikanerne på et tidspunkt må ha spent av seg og slengt bort. Hvor tok de av seg skøytene – før de kom i land, slik at de nå befinner seg på havbunnen, eller på selve stranda, slik at en kan grave der? Likevel, det er ikke Thor Heyerdahl som er skyteskiven. Boka blir heller en parodi på generasjon X – syv unge menn sittende på en tropeøy (Manua) og kjede seg, mens de lengter etter Play Station (Lara Croft), musikk, jenter og film. Eller det å sitte på bussen på vei til et vorspiel. Syv unge menn som angrer på at de ikke kjøpte med seg mer sprit på flyet: "Vi er moderne og urbane mennesker. Fulle av hemninger og reservasjoner. Diskusjonene sitter langt inne. Alkohol ville ha tødd oss opp" (s.266).

Deres referanse til verden går gjennom bøker, filmer, musikk og tv-spill. Selv om fiskene på tropeøya er i farger, som på tv, mangler det noe, nemlig en kommentatorstemme, som i ekte

naturfilmer. Det blir for stille på øya, den svevende Vangelis-aktige musikken som er på lydspøret til BBCs naturfilmer mangler.

Hva slags bok er *L*? Noen sjangermarkering finner en ikke, men den kan kalles en type reiseskildring. Den kommunikasjonssituasjonen en reisebeskrivelse etablerer, forutsetter en felles identitet mellom forfatteren, fortelleren og en handlende person i teksten, på samme måte som i selvbiografien. Og en av personene i boka har Erlend Loe sitt navn. (Kanskje derfor også tittelen *L* for Loe?) Videre må man i en reisebeskrivelse gå ut ifra at reisen virkelig har funnet sted. Det er det grunn til å anta er tilfellet her, blant annet p.g.a. alle fotografiene fra Stillehavsoya i boka. Lista over takksigelser til enkeltpersoner og institusjoner bakerst i boka vitner også om det samme.

L er på en og samme tid en reiseskildring og en parodi på en reiseskildring. For de reisende opplever ingen ting. På reisen søker man gjerne det man er nektet hjemme, f.eks. eksotisme og erotikk, hvis man reiser til Orienten. De syv unge mennene (syv *overvinnelige*?) sitter imidlertid på paradiso-øya og lengter hjem: tilbake til "vårt moderne, kalde samfunn hvor vi har kalde rom, kald luft, kalde mennesker, kald mat og kald drikke" (s.421).

De beste reisebeskrivelsene kombinerer utforskningen av den ytre verden med en indre utforskning av skriveren selv. I *L* kan man knapt snakke om noen ytre utforskning i det hele tatt, det er de unge mennenes ironiske syn på samfunnet, seg selv og sitt eget liv som står i fokus. Fiksjonaliseringen er så åpenbar at boka blir stående i et mellomfelt mellom roman og reiseskildring. Der står den for så vidt godt. Paradokset er imidlertid at boka er best før reisen begynner. Det er alle vidervedighetene med å komme i gang som er morsomme, hvordan de skaffer sponsorer til det gale prosjektet, hvordan de simulerer Stillehavet i en svømmehall i Trondheim. Det er ikke grenser for "farer" prosjektet utsettes for, som når

prosjektlederen, Erlend, mister flybillettene i en sølepytt. Her er det mange kostelige episoder. Også tematiseringen av selve nedskrivningen, på Trysil-Knut hotell, er morsom. Men når ekspedisjonen lander på Rarotonga, Cook Islands, på side 203, er poengene allerede presentert (og ledd av). De neste 250 sidene blir mest uttværing. Situasjonskomikk er vel også vanskelig å tenke seg på en øde øy; det forutsetter et samfunn, en gruppe mennesker å spille opp mot. Syv venner på en sandstrand blir ikke det beste utgangspunktet i så måte. Det som oppstår av humor blir forutsigelig, ja, rett og slett litt barnslig. Det beste ville nok ha vært om Erlend Loe & Co. snudde i flydøra. For nå havarerer dessverre prosjektet.

*

Ola Bauer: *Forløperen*
Oktober 1999, 222s.

Hovedpersonen, Tom, i Ola Bauers siste roman, *Forløperen*, er tidligere kjent fra romantrilogien *Hestehodetåken* (1992), *Svartefot* (1995) og *Magenta* (1977). Tom vender i denne siste boka, i en alder av 56 år, hjem til et Norge han ikke har sett på førti år, da han som 16-åring reiste ut. Hjemkomsten er en liten genistrek av en romanbegynnelse, der Tom sitter på treriksrøysa, det stedet på Nordkalotten der Norge, Sverige og Finland møtes, og skriver ned fortellinger i en liten notisbok: "Barhytta sto ferdig til St.Hans og så gikk han ned til vannet og fanga ei dame han hadde lyst til å pule med." En moderne løytnant Thomas Glahn, uten det lyriske følelsessvermeriet, men like ridd av eroskrefter?

Når romanen er slutt, er Tom blitt forfatter, antatt av et forlag i Oslo. Men før det, har vi fulgt han på hans nølende "tilbaketog". Vil han egentlig tilbake? Fra den gulmalte varden kan han like lett skritte inn i Sverige eller Finland, som hjem til Norge. Treriksrøysa er på en og samme tid en internasjonal og

mariginal ankomstvei for hovedpersonen, der han i uveisomme strøk vandrer ned fra fjellet og mot bebyggelsen i indre Troms.

Før Tom kommer til sivilisasjonen, gir Bauer oss en oppvisning i "hardkokte" naturbeskrivelser. De er holdt i samme beat og tempo som de senere bybeskrivelsene, og er ingen hvilepartier i romanen. Faktisk er naturbeskrivelsene noe av det beste i *Forløperen*, f.eks. episoden mot slutten av romanen der Tom bader i et skogsvann i Nordmarka med en mørkhudet kvinne, og dukker ned i gjørmebunnen for å bli borte. Byskildringene fra Oslo, som er Toms barndoms by, er mer tradisjonelle, som i en amerikansk "private eye"-fortelling. Hva prosjektet til Tom egentlig er, er imidlertid uvisst; han er på gamle stier uten å ville møte igjen fortiden. "Tom visste at sentimentalitet, særlig sentimentalitet i moden alder, var et dårlig tegn. (...) Det var smaken av aske i munnen. (...) Tom anerkjente ikke den følelsen. Den skulle utslettes" (s.140). Han går så grundig til verks at han ikke engang gir seg til kjenne overfor sin gamle mor, selv om han oppsøker gården hun bor i. "Han trodde ikke moren ville ha noen glede av å møte ham. Det ville bare blir skrammel. Ingen var tjent med skrammel" (s.157)

Og det er ikke mye sentimentalt skrammel i romanen, tvert imot blir den røffe, korthugne tonen til tider litt maniert, der beskrivelser kokes ned til et minimum: "Tom pirket, Tom ranet, Tom suget" (s.153). "Tom drakk. Tom sirkulerte. Tom vadet" (s.186). Og man stiller seg også litt forbeholden til pistolblå farger, lepper som skogsnegler, og uringule blikk. Men stort sett fungerer stilen bra, og som sagt, paradoksalt nok gjerne i naturskildringene. I byvandringene blir Toms aristokratiske machoideal noe trøttende, der alle andre, ja, omtrent hele Norge anno 1997, avskrives som pysete, snobbete, innsnevrete osv. Riktignok legitimeres dette ved at Tom tar de lavestes posisjon, der han flytter inn på et hospits og livnærer seg som avisbud. En besk kritikk ligger det i skildringen av "den

fredelige idyllen i oppholdsrommet hvor psykotikere, himmelgjengere, løslatte forbrytere, asylsøkere og inneliggere satt og hygget seg foran det lydløse TV-apparatet (...) i det norske hundehus (...)" (s.169).

En annen outsider i årets bokhøst er Elling, i Ingvar Ambjørnsens *Elsk meg i morgen*, men Tom og Elling har ikke mange likheter utover deres sosiale null-posisjon. Mens Elling streber etter anerkjennelse, og går til innkjøp av en lang rekke dresser som han går i til hverdags, vandrer Tom rundt i judobokser og sandaler laget av bildekk. Tom har ikke noe ønske om å komme inn i det gode selskap, han er "en inneliggende uteligger", som han selv omtaler seg (s.176). Både Elling og Tom er imidlertid skrivende, og begge har fantasien som sitt fremste overlevelsesmiddel. Men mens fantasien er en privat diskurs for Elling, lykkes Tom i å servere fascinerende fortellinger til folk han møter. Toms fortellerevne skaffer ham fritt leide til jenter han treffer, Elling snakker folk bort fra seg. Om Tom heter det at "han tilhørte et folkeferd som satte sin ære i å smile skjevt" (s.131). Elling har derimot ikke den overlegne posisjon som gjør ham i stand til å smile nedlatende. Han har mer et *skrudd* blick på tingene. Men det er da også det som tilfører *Elsk meg i morgen* stor humor. Ola Bauers *Forløperen* er i så henseende humørløs. Og det er kanskje den viktigste innvendingen til en ellers velskrevet historie. Noen distanse til hovedpersonen kan man ikke finne, Toms harselering med det selvgode, besteborgerlige, materialistiske samfunn blir i så måte noe uspennende og forutsigelig. En politisk korrekt kritikk. Og litt patetisk blir det når Tom til og med latterliggjør det forlaget (ja, egentlig hele det litterære etablissementet) som antar manuset hans. Han er geniet som ikke trenger anerkjennning. En *forløper* (jf. tittelen) er en som baner veien for andre. Er det romantikkens helt som her har dukket opp i ny støpning?

*

Elin Brodin: *Unaturlig*
 Aschehoug 1999, 197 s.

På side hundre i Elin Brodins nye roman, *Unaturlig*, sier hovedpersonen og jeg-fortelleren Constance om seg selv: "Jeg består egentlig av litt vel mange deler." På de hundre sidene før og de hundre sidene etter varieres dette i det uendelige, jeg-fortelleren doserer sin annerledeshet – uten egentlig å vise oss det i konkrete situasjoner. Vi blir det derimot fortalt igjen og igjen. "Jeg er en bølge (...) en dust og et vrak" (s.37) "(...) de mørke vingene (...) vil komme tilbake og slå mot innsiden av hodeskallen min" (s.92). Eller fortelleren karakteriserer seg selv og den forbudte elskeren i samme åndedrett: "vi [er] begge (...) like sammensatte som Frankensteins monster" (s.103).

Konflikten boka er bygd opp rundt er nesten pinlig i sin sjablongmessige karakter: hjemmekoselighet (blomsterpotter og barn) versus det bohem-intellektuelle kafeliv. Constance er gift og har tre barn med August, tryggheten selv, en mann det alltid lukter nybakt brød av, men tiltrekkes av Hugo, frittstående og frynsete intellektuell: essayist, kritiker og oversetter. Det eneste originale i dette plotet måtte være at kjønnsrollene er byttet om, det er *hun* som er kunstner, forfatter, og som krever sin frihet, mens han må finne seg i å sitte hjemme og vente med barna til hun finner det for godt å avbryte nattas kafébesøk. Men å snu stereotypier på hodet er i grunnen ikke så veldig spennende, det blir like forutsigelig for det.

Jeg-fortelleren svikter altså mann og barn (en strålende mann, vidunderlige barn!) til fordel for den hyperreflekterte kafé-manikeren og skjønnånden. Og romanen går med til å overbevise leseren om at det bare måtte bli sånn. "Hugo er karma, eventyr og alkymi. August er pulserende ro og inderlighet. Hugo er gnistrende spir, August en solvarm slette" (s.92). Det fungerer en stund, der vi følger jeg-fortelleren over

en bro på Oslo-østkant (stedet er ikke navngitt, men er lett identifiserbart) hver kveld, på vei til elskeren, tvillingsjelen, og tilbake til familien hver morgen. Etter hvert blir man imidlertid lei deres evinnelige snakk om lyrikk, lingvistikk, hinduguder og ondskapens problem. Samtidig pirrer ikke tanken på slutten så veldig, om Constance ender med å gå tilbake til mannen eller forblir hos elskeren blir liksom ett fett for leseren. For det er ingen underliggende spenning her, personene og personkonstellasjonene er statiske, og språket er likefram, som i et brev eller en betroelse. På den annen side, at Brodin holder seg unna en bilderik stil skal man kanskje være glad for når man leser metaforiske utsagn som: "Sorgen er sunn og fuktig som en overmoden aprikos" (s.192).

Jeg-fortelleren prøver i det uendelige å overbevise leseren om hvor fortreffelig den unge litteraten Hugo er, men når han på et tidspunkt mot slutten av romanen sitter med et hoff av unge menn på kafé og definerer *synestesi* og *katakrese*, sier jeg takk for meg. Da hjelper det ikke at fortellingen har karakter av å være en nøkkelroman. Snarere tvert imot.

Henning Howlid Wærp