TILHØRER
TØNSBERG BIBLIOTEK

ISSN 0332-5792

DYADE

Nr. 2 1987

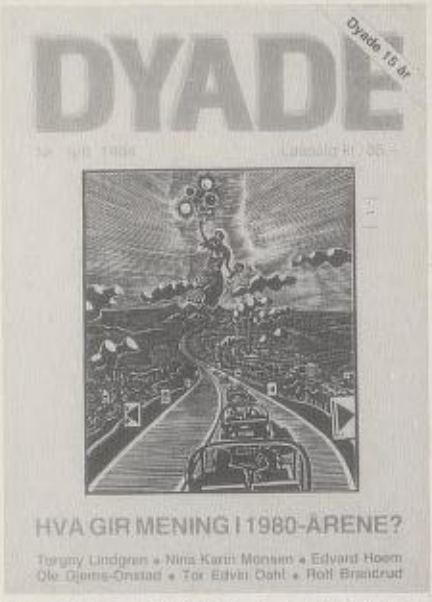
Løssalg kr. 30,–

UTGÅTT AV
TØNSBERG OG NØTTERØY BIBLIOTEK

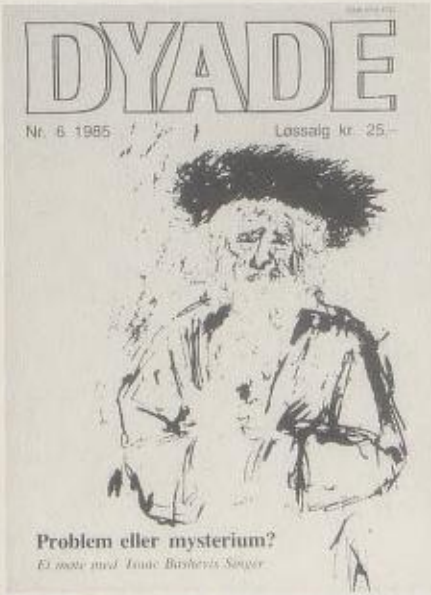
**Rolf Branderud, Tor Åge Bringsværd,
Carl Fredrik Engelstad, Göran Tunström**

HAR DU LEST DISSE TEMANUMMER FRA ACEMS KULTURSEMINARER?

EUROPA MØTER DEN 3. VERDEN (4-5/83)
Salman Rushdie, Jan Myrdal, Carl Henrik Grøndahl, Stein Mehren, Espen Haavardsholm, Rolf Brandrud, Tor Edvin Dahl.



HVA GIR MENING I 1980-ÅRENE? (5-6/84)
Torgny Lindgren, Nina Karin Monsen, Tor Edvin Dahl, Edvard Hoem, Ole Gjems-Onstad, Rolf Brandrud.



PROBLEM ELLER MYSTERIUM? (6/85)
Et møte med Isaac Bashevis Singer.

MENNESKE MELLOM MOTE OG MYSTERIUM (1-2/86)
Kjetil Bang-Hansen, Rolf Brandrud, Poul Behrendt, Cecilie Løveid, Stein Mehren.

Bestilling, se side 48 eller ring (02) 20 29 59

DYADE nr. 2 1987 19. årg.

Tidsskrift for kultur, filosofi, psykologi, samfunn

I dette nummer:

Rolf Brandrud:
Hva gjør den gode historien god?
Om litteratur, meditasjon og erkjennelse 4

Göran Tunström:
En fjäder långväga från 12

Tor Åge Bringsværd:
Før jeg visste ordet av det, var setningen der 22

Carl Fredrik Engelstad:
Med loddsnor til historien 36

Redaktører: Halvor Eifring (ansv.)
Carl Henrik Grøndahl
Torbjørn Hobbel (ansv.)
Are Holen
Anders Lindseth

Redaksjonssekretær: Viktor Roddvik

I administrasjonen: Nina Aarhus Smeby

Forsidetegning: Jon Spilde

Dyade drives på idealistisk basis. Ingen mottar økonomisk godtgjørelse for bidrag. Eventuelt overskudd går til organisasjonen Acems arbeide for menneskelig vekst.

Dyade utkommer med seks nummer i året. Abonnement koster kr. 120, og løper til skriftlig oppsigelse. Ettertrykk bare etter avtale med redaksjonen.

Besøksadresse: Frimannsgt. 22, Oslo 1.
Postadresse: Postb. 6721, St. Olavs plass, 0130 Oslo 1
Telefon: (02) 20 29 59
Postgiro: 2 09 42 33

Dyade er trykket hos Heglands Trykkeri A/S, Flekkefjord

Sannheten beveger seg

Hva er sannhet?

Vitenskapen slår stadig hull på de sannheter den selv har proklamert bare ti år tidligere. Motekongenes sannhet om hva som er pent og bra, varierer fra år til år. Våre omgivelser forandres uavlatelig. Sannheten beveger seg.

Men vår hverdagsbevissthet holder seg gjerne til de faste sannheter. Ikke bare for å lulle seg inn i trygghet, men også for å oppnå handlekraft. Skal vi planlegge og gjøre beslutninger, må vi i noen grad skjematisere virkeligheten, ordne og fortolke den, så vi får oversikt.

Kunsten — iallfall den erkjennende kunst — bryter inn *bak* de fasttømrede sannheter, kaster seg inn i det ukjente. Kunstneren forsøker å gi form til noen av de flyktige bilder, vage stemninger og diffuse følelser som utgjør vår indre bevegelige sannhet.

Deltagere ved Acems kulturseminar 1986. Fra venstre: Carl Fredrik Engelstad, Siegfried Lenz, Rolf Brandrud, Göran Tunström, Herbjørg Wassmo.

I dette nummer av Dyade gir tre forfattere og én litteraturkritiker uttrykk for sine tanker om kunstnerisk virksomhet. Artiklene ble holdt som innlegg ved Acem kulturseminar på Skaugumåsen kurssenter i Asker høsten 1986. Rolf Brandrud var initiativtager til seminaret, slik han har vært det hver høst de siste fire årene. I sitt åpningsinnlegg diskuterer han sammenhengen mellom litteratur og Acem-meditasjon, som han oppfatter som to metoder til menneskelig erkjennelse.

De tre forfatterne gir alle uttrykk for ønsket om å trenge inn bak overflaten av vår hverdagslige virkelighet: Tor Åge Bringsværd gjennom fantasien og de umotiverte innfall, Carl Fredrik Engelstad ved å søke det felles menneskelige bak historiens voldsomme forandringer, Göran Tunström ved «[att] experimentera med de tusen själar som bo i varje själ, att avlyssna de motstridiga viljorna, lustarna inom oss».

På kulturseminaret presenterte også den tyske forfatteren Siegfried Lenz sin nye novelle «Taleforfatteren». Denne publiseres for første gang i neste nummer av Dyade, som i sin helhet er viet Lenz' forfatterskap.

Kunstens — og meditasjonens — budskap om en indre flyktig virkelighet angår oss alle. Akkurat som Acems meditasjonskurs henvender seg til enhver som er interessert, bryter også Acems kulturseminarer ned skillene mellom litterære feinschmeckere og den alminnelige leser. Det er ikke teoretiske diskusjoner som fyller seminarene. Hensikten er snarere å skape en atmosfære hvor enhver kan dele tanker og erfaringer rundt de sentrale livstemaer som berøres. Det er en stor glede for Dyades redaksjon å kunne presentere innleggene fra et slikt seminar. Men atmosfæren, med spørsmål, reaksjoner og småprat i de sene kveldstimer, den tilhører øyeblikket og kan aldri komme på prent.

Halvor Eifring

Hva gjør den gode historien god?

Om litteratur, meditasjon og erkjennelse

Av Rolf Brandrud

Opplevelsesnærhet og fri fabulering er litteraturens livsnerve, hevder Rolf Brandrud. Det er det som gir kontakt med det uklare, kaotiske og uoversiktlige. Men kunst skal også skape orden i kaos og gi form til nye sammenhenger og mønstre. Bare da kan den gi erkjennelse. Brandrud trekker paralleller til Acem-meditasjon, som han ser som en annen type erkjennelsesarbeid.

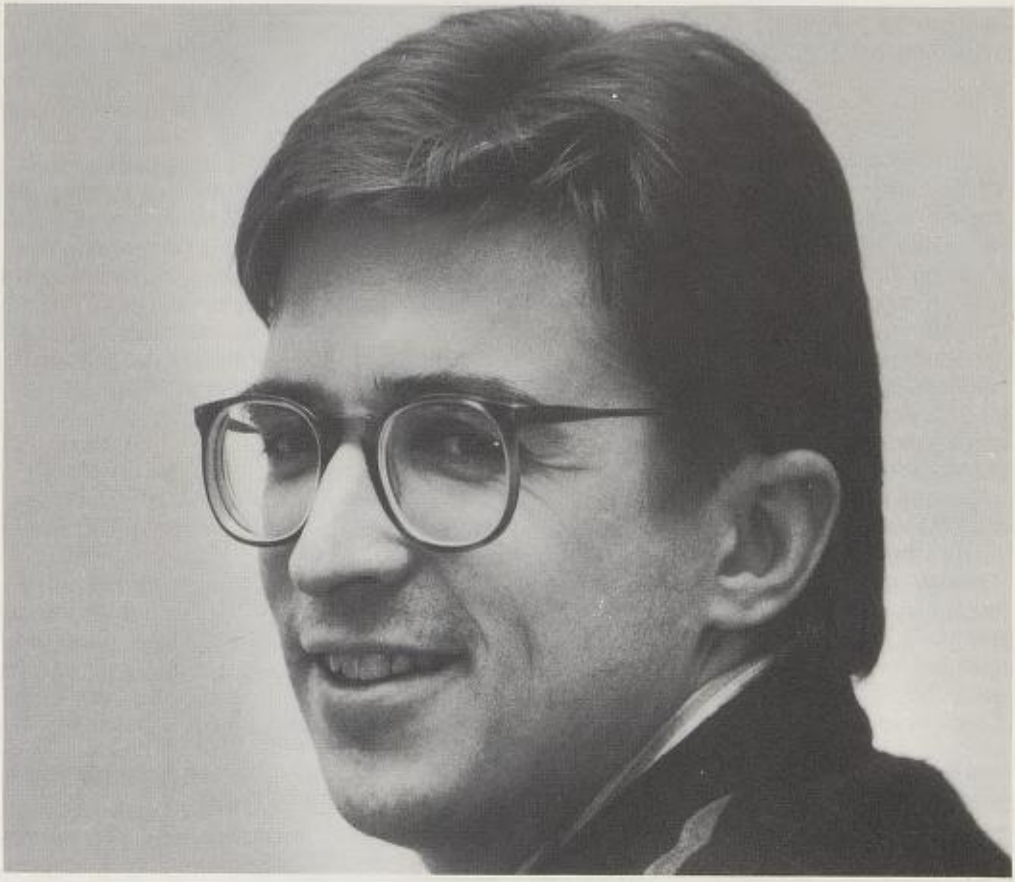
«Jeg gjør alt for en god historie,» sier Herbjørg Wassmo. Det er ingen dårlig programerklæring for en romanforfatter. For den gode historie vil det alltid være rom for — uansett hvilke moteretninger det er som råder i det litterære miljø.

Men hva er så en god historie? Det finnes det knapt nok noe objektivt svar på. For hemmeligheten ligger hverken hos forfatteren eller i teksten, men i selve lesningen. Det er først i leserens opplevelse den gode historien blir god. Så spørsmålet er snarere: Hva gjør at vi opplever en historie som god? For min egen del vil jeg nevne to krav: Historien må være opplevelsesnær — og den må ha fått en kunstnerisk form.

Opplevelse

Slik jeg ser det, er nærheten til opplevelsen litteraturens livsnerve. Forfatteren må ha opplevd det han skriver om for at det skal bli levende litteratur ut av det. Da mener jeg ikke opplevd i noen selvbiografisk ytre forstand — at Kåre Holt ikke skulle kunne skrive noen god roman om Roald Amundsens Sydpolferd uten selv å ha vært på Sydpolen. Men jeg mener at forfatteren må ha opplevd det han skriver om i fantasien. Han må ha levd med i sine personers konflikter og gleder. Han må nærmest ha gjort personens livssmerte til sin egen, sluppet seg helt inn i skikkelsene og kjent hvordan de kan ha opplevd situasjonene han bringer dem opp i.

Kravet om opplevelsesnærhet kan lyde banalt og selvfølgelig, men er det ikke. For det finnes nok av litteratur som er fjern fra den levende opplevelse. I den ene enden av spekteret er det litteraturen som setter *ide foran opplevelse*. Forfatteren skriver ut fra en ide, teori, ideologi, moral eller tro — og konstruerer så sine romanpersoner som illustrasjoner, typer eller representanter for ulike holdninger ut fra



Rolf Brandrud, *f. 1950, er programsekretær i kulturredaksjonen i NRK-P2. Hver fredag bokhøsten igjennom kommenterer han aktuell litteratur i P2's kulturmagasin NotaBene. Han har deltatt aktivt i Acems meditasjonspedagogiske arbeid siden 1973 og er initiativtager til Acems årlige kulturseminarer.*

denne tenkemåten. Dette preget f. eks. mange av 70-tallets såkalt sosialrealistiske romaner. Denne skrivemåten kan fungere som ideologiillustrasjon, debattinnlegg eller idedrøftelse i skjønnlitterær form. Men om det blir levende litteratur ut av det, så skjer det mere på tross av enn på grunn av skrivemåten.

I den andre enden av spekteret finner vi litteraturen som setter *påfunn foran opplevelse*. Det gjelder deler av den fantasilitteraturen som er kommet på moten nå på 80-tallet. Denne litteraturformen er delvis vokst fram i opposisjon til den kontrollerte ideologiserte litteraturen. Her har man frigjort seg fra de fleste rammer — og beveger seg fritt i tid og rom, innenfor og utenfor sannsynlighetens grenser. Det er vel og bra. Men også fantasi må være virkelig. Det er en illusjon å tro at det er enklere å skrive fantasilitteratur enn vanlig litteratur. Skildringen av folks fantasiliv må være i kontakt med hvordan mennesker kan fantasere i de situasjoner de er oppe i. Også fantasidiktning får sitt liv gjennom opplevelsesnærhet.

Jack Kerouac — beat-forfatter og hippie-idol, med bøkene «On the Road», «Dharma Mums» og «Book of Dreams». Gir ikke sine opplevelser kunstnerisk form, mener artikkelforfatteren.

Som sagt: opplevelsesnærhet er litteraturens livsnerve. Intellektuelle konstruksjoner og tilfeldige påfunn blir sjelden interessante som litteratur. Og det betyr også noe hvor langt forfatteren følger sine personer. Våger han å følge med til kjernen av smerten? Eller redder han dem i land på halvveien med mer lettkjøpte løsninger? Våger han å slippe seg inn i konfliktene med sin dikterfantasi og kjenne på det som er? For meg er dette et kriterium på god litteratur.

Form

Uten nærhet til opplevelsen blir fortellingen livløs. Uten kunstnerisk form blir den uforståelig og uinteressant for andre enn forfatteren selv.

Et eksempel på opplevelser uten form er boka *Book of Dreams* av den amerikanske beatforfatteren Jack Kerouac. Den består av hans egne drømmer, mest mulig spontant nedskrevet i tidlige morgentimer. Det er utvilsomt ei opplevelsesnær bok, men likevel nokså kjedelig lesning. Hvorfor? Fordi drømmer i seg selv er kaotiske, usammenhengende og uoversiktlige. De rommer ganske visst svært personlige meldinger, men disse er så innpakket og tilslørte at de som regel er utilgjengelige både for drømmeren selv og den som leser. For å få noe ut av drømmer må man gå videre inn i drømmerens assosiasjoner og innfall omkring dem — og være våken for de temaer, linjer og sammenhenger som etterhvert måtte tre fram i assosiasjonsstrømmen. Slike kjernetemaer kan i sin tur rendyrkes i bilder, skikkelser og situasjoner — og bli til levende litteratur. Men de litterære kvalite-

ter springer ut av erkjennelsesarbeid — og det er dette erkjennelsesarbeidet som mangler i Kerouacs bok. Han gir oss bare råstoffet — og overlater den kunstneriske bearbeidelsen av det til oss som lesere.

Jack Kerouacs *Book of Dreams* er et spesielt eksempel som illustrerer et generelt poeng: Om nærhet til opplevelse er litteraturens livsnerve, så er det bare erkjennelsesarbeid som kan gi den dybde og dimensjoner. Kunst er å skape en grad av orden i kaos. Det er å kunne ordne og fordøye sine inntrykk — og kunne formidle en personlig livsopplevelse videre gjennom sin kunstform.

Erkjennelse

Slik sett står ikke forfatteren i noen særstilling. Vi lever alle i en kaotisk og uoversiktlig verden. Vi står alle overfor utfordringen å skape en grad av orden i vår tilværelse. Til en viss grad kan vi riktignok søke en slik orden i samfunnskonvensjoner om det normale, fornuftige, riktige og allment aksepterte. Det kjennes gjerne tryggest, men bidrar ikke til å skape noe nytt — hverken i kunsten eller livet. Vi må også søke vår orden ved å utforske det uklare, kaotiske og uoversiktlige og være våken for de nye sammenhenger og mønstre som over tid kan avtegne seg. Dette er et allmennmenneskelig erkjennelsesarbeid som kan drives i ulike sammenhenger — i forskning, organisering, meditativ fordypelse og kontakt med andre mennesker, såvel som i ulike former for kunstnerisk virksomhet.

Jeg er fullt klar over at litteratur kan brukes til svært mange forskjellige formål. Men for min egen del er jeg først og fremst opptatt av litteratur som medspiller i en erkjennelsesprosess. For slik kan den også fungere. Jeg skal utdype hvordan ved å dvele ved noen paralleller og muligheter for samspill mellom kunstnerisk fordypelse og den form for erkjennelsesarbeid jeg selv kjenner best — nemlig mangeårig arbeid med menneskelig vekst gjennom Acem-meditasjon.

Å gi slipp på konvensjoner, møte kaos og skape kunst. Slik vil jeg spissformulere den felles utfordringen man står overfor både som forfatter og utøver av meditasjon. Men det trengs litt flere nyanser i bildet.

Konvensjon

Konvensjoner er samfunnets overleverte kunnskaper, normer og idealer for hvordan man innretter seg her i verden. Uten overleverte konvensjoner ville alle måtte starte helt fra grunnen av og finne opp hjulet på nytt. Slik sett frigjør det energi og overskudd å kjenne konvensjoner. Men samtidig er det konvensjonelle en begrensning for nytenkning og nyskapning. Vi trenger undring, utforskning og eksperimentering på fritt grunnlag for å komme videre. Litteratur og meditasjon er felter hvor dette i særlig grad kan skje.

Hvordan gi slipp på konvensjoner? De er en del av oss og ligger innbakt i alt — i samværsformer, kjønnsroller, generasjonsforhold, språket vi bruker og måten vi tenker om oss selv og verden. Hvordan frigjør man seg fra slikt? I hvert fall ikke med intellektuell spekulasjon og konstruksjon. Uansett hvor samfunnskritisk og antiautoritær tenkningen måtte være, så følger nissen med på lasset. Man blir ikke fri bare av å følge antinormen. Uten at vi er klar over det, styrer innpregede konvensjoner vårt intellekt også når vi tenker kritiske tanker.

I litteraturen har det stadig vært retninger som har vært opptatt av å frigjøre seg fra det konvensjonelle intellekt. Eksperimentelle grupper som dadaister, surrealister og ekspresjonister opplevde intellektuell kontroll som en begrensning og forsøkte istedet å nærme seg en frittflytende oppmerksomhet a la psykoanalysens frie assosiering. De har vært opptatt av å la underbevisstheten få tale direkte — uansett hvor kaotisk og usammenhengende den måtte komme fram.

Deres frigjøringsforsøk fra det konvensjonelle intellekt virker radikalt nok. Men det er mulig å gå enda lenger. Så lenge man formulerer seg i skrift — slik forfattere stort sett gjør — er man bundet til langt på vei å følge skriftens krav til sam-

menhengende framstilling. Når vi formulerer oss muntlig, står vi noe friere til å slippe oss inn i en spontan strøm. Når vi bare tenker på noe, kan vi også gi slipp på de sosiale grensene for hva man kan tillate seg å si. Og når vi ikke lenger tenker tanker formet av ord, men mere er i kontakt med vage stemninger, følelser og impulser — ja, da er vi også fri fra den tvang språket legger på oss til å ha en viss sammenheng og logikk i våre tankerekker. Da har vi beveget oss over i den tilnærmet språkløse sfære — og det er der Acem-meditasjon foregår. Enkelt sagt er det en systematisk teknikk som reduserer vår intellektuelt styrte egenaktivitet til et minimum — for å gi den regressive spontanaktiviteten i sinnet maksimal frihet til å spille seg ut.

Kaos

Så kan man spørre hva dette skal være godt for. Det er ikke noe nøytralt spørsmål. For hva er situasjonen? Mens vi mediterer, er vårt kontrollerende og konvensjonelt styrte intellekt — om ikke satt fullstendig ut av spill, så i hvert fall engasjert ene og alene med å skape ledighet og åpenhet i sinnet. Og når katten er borte, danser musene på bordet. Tanker, følelser, fantasier og stemninger med utspring i andre kilder enn vårt bevisste intellekt får frihet til å spille seg ut. Men katten har vanskelig for å holde seg borte. Spontanstrømmen er kaotisk, usammenhengende, uoversiktlig, til tider tilsynelatende triviell, til tider grumsete og uklar. Det provoserer. Vi får stadig behov for å gå inn og ordne opp — stenge ute det som irriterer, tenke på noe annet, forstå tankene som kommer, få meditasjonen til å virke på bestemte måter. Det er det konvensjonelle intellekt som har behov for å kontrollere og styre prosessen etter sine normer. Stadig vekk skjer det at katten rykker inn og feier musene bort. Men stadig vekk er utfordringen å bruke meditasjonsteknikken til å gjenskape åpenheten for at spontanstrømmen kan få spille seg ut fritt.

Men jeg har fortsatt ikke svart på hva dette skal være godt for. På ett nivå er svaret enkelt: det er godt for kroppen og helsa. Frisettingen av spontanstrømmen gjør at du slapper av og kjenner deg mere opplagt etter at meditasjonshalvtimen er over. Hvorfor? Trolig fordi noe av den energien vi har brukt til å kontrollere og dirigere sider ved vårt følelsesliv, frisettes til mer konstruktiv bruk. Og dette skjer ikke fordi vi har skjønt noe med hodet, men fordi vi har gitt kroppens og sinnets egne mekanismer frihet til å virke. Det kommer med andre ord mere avspenning enn bevisst erkjennelse ut av meditasjonsarbeidet på dette nivået.

På et annet nivå kan meditasjon åpne nettopp for bevisst erkjennelse. Det skjer i veiledningsgrupper hvor man slipper seg inn i det som sitter igjen fra meditasjonens spontanstrøm: biter og brokker av hva jeg kjente og følte på, bilder jeg så for meg, stemninger jeg var innom — og assosiasjonene jeg har til dette. Også her lurer det konvensjonelle intellekt med sin motvilje mot det kaotiske i bakgrunnen. Det har det travelt med å skulle forstå, bagatellisere eller fordømme. Men poenget er hele veien å utforske det som er, ikke klusse, ikke kreve større klarhet, mere dramatikk, mere sammenheng enn det som er der. Bare se og kjenne på det som melder seg — og la innsikt og erkjennelse få modnes i sitt eget tempo.

Ofte sies det at vi ser det vi venter å se, og hører det vi venter å høre. Vi styres av våre fordommer og konvensjoner — og vi setter folk og bøker og andre fenomener i de båser hvor vi mener de hører hjemme ut fra dette. Meditasjonens erfaringsverden er en annen. Der ser vi ikke bare det vi venter å se, men kanskje noe helt annet. Der kan vi for en stund velge å gi slipp på intellektets orden, kontroll og oversikt — og gi oss inn i en oppdagelsesferd i et kaotisk indre landskap som til tider kan kjennes provoserende, men som samtidig gir en anledning til å bli kjent med sider av en selv som ikke i samme grad er preget av konvensjon, fordom og historie. Det bringer oss i møte med primære og

Fra kaos til form.

grunnleggende følelser og opplevelser.

Acem-meditasjon er en systematisk metode. Men det erfaringsfelt teknikken bringer oss i kontakt med, er ikke noe særegent for meditasjon. Det vil være en del av menneskelig erkjennelsesarbeid — uansett i hvilken sammenheng det drives. Det er underbevisstthetens arbeid som kan føre til at du våkner opp med løsningen på problemet du kjørte deg fast i dagen før. Det er den frie assosieringen som kan føre til helt nye tilnærmingsmåter i forskningen. Det er den usensurerte idekastingen i kreative miljøer. Og i litterær sammenheng er det opplevelsesnærheten og den frie fabulering som jeg altså vil hevde er litteraturens livsnerve.

Kunst

Jeg skrev at kunst er å fordøye inntrykk og skape en grad av orden i kaos. Opplevelsene er råstoffet og åpenheten metoden. Men i tillegg kommer et tredje element — en evne til å formulere seg og finne ord, begreper eller bilder som kan gjøre ens opplevelser tydelige, forståelige og interessante både for en selv og andre.

Det kan skje gjennom analytisk, begrepsmessig og intellektuell tenkning — slik denne artikkelen er et eksempel på. Også her er opplevelsen det primære og ordene, begrepene, språket, tenkemåten og de kulturelle forestillingene det sekundære. Vi trenger en skepsis overfor disse intellektuelle overbygningene. De representerer ingen endelige sannheter — bare kulturskapte redskaper som kan være mer eller mindre fruktbare for oss i å sette navn på våre opplevelser. På dette planet er erkjennelsesarbeid en vedvarende utprøving for å finne stadig mer dekkende begreper og forståelsesformer for ens opplevelser. Det er en prosess som alltid vil være underveis — for noen endelig fasit, det finnes ikke.

Men den intellektuelle, analytiske tenkning er det i oss som sist fanger opp det nye vi kommer i kontakt med. Kunstens vei er en annen. Den har sin styrke i at den kan tale til langt mer enn vårt intellekt og kan gi form til mer diffuse stemninger og følelser under overflaten. Den skaper en grad av orden i kaos — ikke gjennom begreper og teorier, men gjennom fortettede bilder, fortellinger, livsskjebner og samfunnsskildringer. Kunsten kan uttrykke endringer i bevissthet og livsformer som ennå bare har nådd et uklart fornemmelsesnivå — og som først senere kan fordøyes også på andre måter.

Samtalen

Slik kan den gode boka være en medspiller i en erkjennelsesprosess. Den har sitt utspring i forfatterens opplevelsesverden og kan tale til noe av det samme hos leseren. Den gode leseren sitter med råstoffet — erfaringer og opplevelser som har vært formende og viktige for ham, men som han mangler ord, bilder og former til å gjøre til en del av sin verden. Nå er det ikke noen selvfølge at den gode boka og den gode leseren møtes. For her er det ikke bare snakk om kvalitet, men også om at den riktige boka møter den riktige personen til riktig tid.

Men når boka og leseren virkelig møtes — og samtalen oppstår, da oppdager man hvor sterk fascinasjonskraft litteratur faktisk kan ha. Vi kan bli så oppslukt av ei bok eller et helt forfatterskap at lesningen nesten nærmer seg en besettelse. Hvorfor? Det har vi ofte ikke så klart forhold til, men mitt svar er erkjennelseslyst. Vi har et sug etter å se og forstå — og der bøker treffer oss hjemme og gir oss bilder som ordner noe i vår opplevelse, ja, der blir vi sugd inn i bokas verden. Etter ei tid glir det gjerne over, men så kan det være at engasjementet glir over på andre bøker og forfattere — som ordner andre sider av vår opplevelse. Slik kan bøkenes verden hjelpe oss til å utvikle en stadig mer nyansert forestillingsverden til å se oss selv og vår samtid med. Å lese er ikke å lukke verden ute, men tvert imot å hente fram bilder som gjør vår verden større. God lesning!

Acems årlige kulturseminar

«Den store hemmeligheten finnes ikke hos forfatteren eller teksten eller boken, men i leseren. Litteratur er ganske enkelt en felles betegnelse for tekst og leser. Når de forener seg, oppstår forundrende krefter. Litteraturen er et råmateriale som kan hjelpe oss å leve.» Det sier den svenske forfatteren Torgny Lindgren.

Acem kulturseminar er et forsøk på å legge forholdene til rette for slike levende møter mellom tekst og leser, mellom forfatter og publikum, mellom mennesker. Det er ment å være et fristed for enhver til å lytte og tenke og dele erfaringer. Ikke nødvendigvis i en stor forsamling, men i en atmosfære som gjør det mulig å reflektere åpent om livsnære temaer. Innlederne er invitert for å bidra til høyttenkning og dialog om aktuelle kulturspørsmål som berører oss alle.

Acem kulturseminar arrangeres over en helg hver høst. Seminaret er åpent for alle og har de siste årene samlet 100—150 deltagere til to døgns drøftelser omkring litteratur og kulturspørsmål.

Innledere høsten 1986 var Siegfried Lenz, Göran Tunström, Herbjørg Wassmo, Tor Åge Bringsværd, Carl Fredrik Engelstad – og Rolf Brandrud som er initiativtageren til og drivkraften bak arrangementet. Tidligere gjester har vært Nobelprisvinneren Isaac Bashevis Singer, den indisk-engelske forfatteren Salman Rushdie, svenskene Torgny Lindgren og Jan Myrdal, Edvard Hoem, Cecilie Løveid, Stein Mehren, Kjetil Bang Hansen, Nina Karin Monsen m.fl.

Foredragene for tidligere års seminarer er utgitt som Dyadenumre (1—2/86, 6/85, 5—6/84 og 4—5/83). Disse numrene kan bestilles med innsendingsblanketten på side 48.

Programmet for Acem kulturseminar kommende høst foreligger som regel i august. Kontakt Acem (tlf 02/20 29 59 eller Postboks 6721 St. Olavs pl, 0130 Oslo 1) dersom du ønsker å få programmet tilsendt når det kommer.

En fjäder långväga från

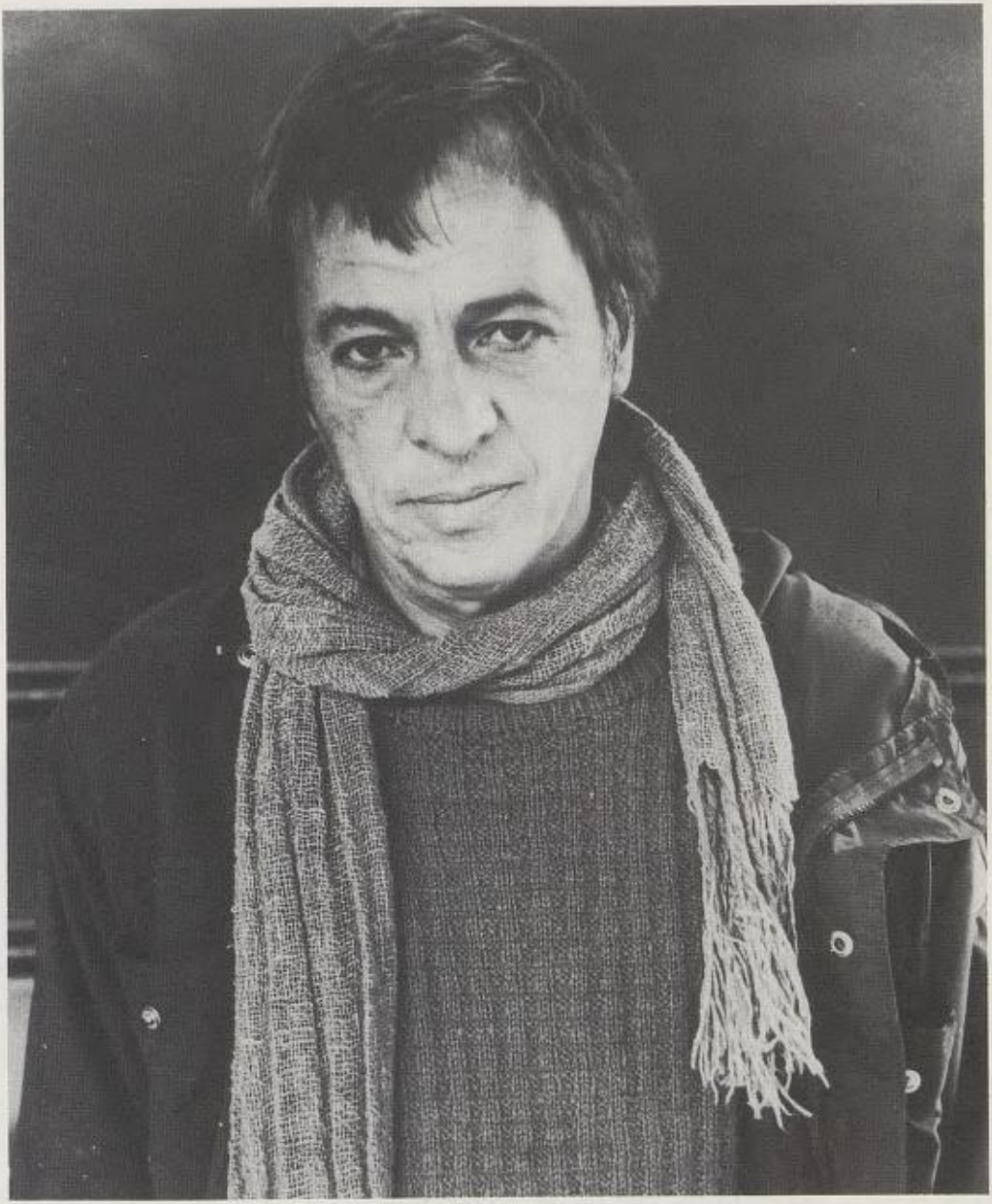
Av Göran Tunström

Kunstneren er «han som stiger ner i mörkret och ser inn i mörkrets hjärta, men vars uppgift det är att återvända upp i dagsljuset och beskriva sin erfarenhet». Göran Tunström beretter her om sin barndoms drømmer i Selma Lagerlöfs hjembygd, om hvordan Hamsuns «Pan» senere åpnet dører i hans kunstnersinn, og om hvordan hans siste roman «Tjuven» ble til. Men først og fremst diskuterer han kunstens natur — dens budskap om «det andra livet» og dens instrument, språket.

Det andra livet

«Du ville veta hur det var att skriva en roman. Det är tröttsamt det. Det är som att tvinga sig över en öken: Långa sträckor utan en enda vattendroppe, utan ett träd att vila under. Men så kommer du fram till en oas: där flödar språket, där öppnar sig varje löv, allting vill bli dikt. Och pennan flyger över papperet, du befinner dig i en sorts känslans tropiker. Och tänk på hur mycket en enda människa fångar in i sina ögon, hur laddad varje hennes gest är av det förflutna, av en okänd framtid och hur smärtsamt skört nuet är: likt en skär linnea mellan två klippblock i rörelse. Det är den linnean du skall fotografera. Ja. Och sen detta beslut, när lyckan över en idé blivit arbete och ångest: att välja varifrån man skall skriva. Man kan stå på avstånd med en kikare, svepa över hennes värld fram och tillbaka och ta med hela panoramat där hon är en mycket liten del. Man kan skugga henne på avstånd, det blir en annan bok, och man kan krypa in i henne, det är den svåraste, minst vilsamma, därför att man aldrig får överge en människa halvskapad. Man måste luta sig in mot den människans bankande hjärta och notera andningens rytm, känna flimmerrörelserna i hennes ansikte. Men jag vet förresten inte. Jag har inga teorier utanför det jag skriver. Men när jag skriver, då vet jag. Då visste jag.»

Så låter jag henne tala, Selma Lagerlöf, denna gamla kärring och nabo som jag avskydde så mycket, när jag Göran Arthur Rimbaud, Jag Göran Federico Garcia Lorca skulle ge mig ut i det litterära skidspåret. Och det är dessvärre mina egna funderingar jag lagt i hennes mun i min roman Juloratoriet — när jag äntligen hade förstånd att tacka henne för att hon genom sin blotta om än frånvarande existens legaliserade mitt yrkesval. Men det var så: i den värld där jag levde hade alla platser två namn. Ett i «den s k verkligheten och ett i hennes böcker — och de stod sida vid sida, vi ungar guidade turisterna i landskapet med den dubbla existensen i ständigt medvetande, vi



Göran Tunström, *f. 1937 i Värmland. Han har utgitt dikt og romaner helt fra tyveårsalderen. Sitt nordiske gjennombrudd fikk han med tildelingen av Nordisk Råds litteraturpris for romanen «Juleoratoriet» (1983). I fjor høst kom hans roman «Tjuven» på norsk. Som så mange av hans bøker har den sitt utspring i hans barndoms Sunne i Värmland, men henter samtidig impulser fra språk, steder og ideer fra den vide verden.*

befolkade gårdarna med passioner och romantisk musik. Vi - eller var det bara för mig hon öppnade språket in mot de hemliga skikten i ens ännu embryonala personlighet. Var det bara mina astmanätter i prästgårdens kyliga sängar hon befolkade med vargars tjut och månbelysta isar, när dörren in mot de vuxna stod halvöppen: en förbindelse till tryggheten och den värme jag fick växa opp i? Ja, hon lärde mig att umgås med dunklets former, med de arketypiska bilderna ur våra gemensamma magasin. Hon gjorde mig medveten om det andra livet, det som finns här inom oss och som Gunnar Ekelöf formulerat i en av sina dikter:

En värld är varje människa, befolkad
av blinda varelser i dunkelt uppror
mot jaget konungen som härskar över
dem.
I varje själ är tusen själar fångna,
i varje värld är tusen världar dolda
och dessa blinda, dessa undre världar
är verkliga och levande, fast ofullgångna,
så sant som jag är verklig. Och vi konungar
är själva undersåtar, fångna själva
i nogon större varelse, vars jag och väsen
vi lika litet fattar som vår överman sin
överman...

Att göra en kofés

En svensk novell av Birger Vikström handlar om en man som hamnar i en skogshuggarbarack bland vinddrivna flyktingar och andra. Baracken var grå och trist och ändå var det något som inte stämde med den vanliga bilden av kortspelande eller historieberättande arbetare: här satt alla tysta och täljde på träbitar, sammanbitna, besatta. Det blev inga träslevar, inga nyttoföremål över huvud taget. Vad de höll i sina händer och bearbetade med knivarna var trästycken av de mest underliga och meningslösa former, och under varje skogshuggares stol låg högar av dem, bredvid kaminen likeså, för att brännas. Vad var det de höll på med. Utan att se upp från sitt arbete svarade en av dem: «En kofés.» «Och vad är en kofés?» Till slut gav den finländske kocken som en gång introducerat träsnidarepidemin en förklaring och det dröjde inte länge förrän besökaren själv satt på en pall och försökte förfärdiga en kofés. Kockens överlägsna min gjorde honom nämligen så ilsken, att han minsann ville visa hur löjligt enkelt det var att tillverka en. Ty den första regeln var: «En kofés fick se ut hur som helst. Den andra regeln ägnade han först ingen uppmärksamhet men det dröjde inte länge innan han förstod vad den egentligen innebar. Den regeln löd: En kofés fick inte likna någonting annat än sig själv. Varken döda eller levande ting fick den påminna om, och hade den den minsta likhet med ett skapat föremål var den värdelös.

Omöjligt! Oöverstigligt! Hur han än försökte fördömdes hans ansträngningar av hans kamrater. Än liknade de förvridna tänder, än armstumpar, ja det fanns ytterst få ting som de inte påminde om och till slut var högen av hans förkastade bitar lika stor som de andras. Men många år senare drömde han mardrömmar om detta sitt misslyckande, ty att tillverka en kofés är det svåraste som finns.

Ändå är det koféser vi konstnärer hela tiden anstränger oss att göra och vi nuddar alltid vid omöjligheten, därför att våra liv aldrig är blanka, våra instrument — i det här fallet språket — är fyllt av gester, tankar, erfarenheter ur en gemensam skopa. (Och jag talar nu inte om reportageböcker, rapporter eller pornografika av olika sorter.) Det besvärliga med romanen är att den måste använda sig av ord. Om den nu måste det, ty romanbegreppet vidgas ju ständigt och egentligen är romaner allt det som betecknas som sådana.

Och vill man kommunicera — och det vill man som regel — måste man

färdas på upptrampade stigar. Om man känner att verklighetens givna strukturer fångar in en måste man överge språket, sitt arbete eller söka använda det på ett sådant sätt att han/hon inte accepterar de strukturer som det dagliga språket ger. Man måste försöka använda det på ett nytt sätt, akta sig för att snubbla ner i de «överenskomna bildernas» fångstgropar, de där klichéerna, de språkliga emblemen som stelnat till fraser och tömts på all mening och som berövar en upptäckandets svindel. Som Blake sa: «I must create a System or be enslav'd by another Man's». Man måste agera som en språkets Houdini för att bryta sig ur det konventionella seendet, för att få fatt i det till hälften synliga i våra djup. Men denna kamp, denna glädje i språket förutsätter att man fått tillgång till det, att man engång fått möta det.

Språket som gåva

Det finns en undersökning av barn ur de allra mest utsatta samhällsklasserna, som drabbats av det negativa språkets verkningar, som mött språket som en serie mentala örfilar, för vilka man måste värja sig: Stick åt helvete! Håll käft! Enligt de pessimistiska undersökarna har barn ur denna helveteskrets mycket svårt att nån sin ta sig in i världen: de förblir socialt och psykiskt störda. Man har arbetat med dem långt upp i tonåren, lagt dem i badkar, satt dem vid middagsbord och försökt få dem att relatera sina upplevelser. Har du det bra, hemskt, skönt? Stick åt helvete — är deras förblivande svar, deras vapen.

Jag gjorde för några år sedan en iakttagelse, när jag var engagerad att skriva en pjäs med en teatergrupp, som ville ställa upp med sina egna livshi-

storier. Av sju stycken i den gruppen hade fem varit gravt misshandlade. Samtidigt besökte jag ett hem för knarkare, där uppväxten — självklart — var likadan: misshandel, otrygghet, tidigt beroende. Men det fanns när jag lyssnade till de båda gruppernas berättelser en väsentlig skillnad: de överlevande — d.v.s. skådespelarna, hade alla sett En Annan Värld: en mormor bakom vars varma rumpa de fått känna värme och kärlek, en grannfamilj där skratten flödade — och de ville över dit. De hade ett alternativ, de hade hört ord ur ett annat språk.

Jag själv tillhör de där som fick språket som gåva: mina första år var fyllda av högläsning ur böcker av Selma Lagerlöf, Thomas Mann, Strindberg. Jag satt i pyjamasen bakom en gungstol under den röda golvlampan och lyssnade till vuxenberättelser och jag fick av min hjärtsjuke far prästen — detta var under och strax efter kriget — drömmar: han med sitt dåliga hjärta ville se mig, inte som präst, utan som en Tarzan och beskrev kväll efter kväll den värld som på grund av omständigheterna var stängd för honom. Med hjälp av Sven Hedins böcker, National Geographic och uppslagsverk fantiserade han ihop en tillvaro som mycket väl passade mitt temperament: i fantasien vandrade vi längs Amazonfloden, vi red kameler genom öknar och besteg Himalayas högsta toppar: kort sagt, han gav mig världen, det exotiska, det annorlunda, så till den milda grad att jag redan när jag var tretton år — och han var död — skrev i min dagbok: «Är nog slut som författare — har inte skrivit något på tre dar». Då hade jag redan — i skuggan av hans död — bestämt mig för att när jag var tjugoåtta, ta livet av mig, men dessförinnan ha rest jorden runt, legat med en massa kvinnor och skrivit en mängd mycket bra böcker om världen. Jag fick alltså ett instrument som fyllde mig med glädje men vad skulle jag spela på det, så utan erfarenheter jag — i vart fall ur dagens utgångspunkt — var? Men för att skriva måste man redan ha börjat skriva.

Ord som öppnar dörrar

«En berättelse om en lus kan vara nog så intressant som en om Alexander den store» säger Flaubert. Och den geniale svenske målaren Ivan Agueli har uttryckt samma idé: «Om du tycker att en morot är banal skall du aldrig bli målare».

I början av min skrivarbana försökte jag att i Robbe-Grillets anda beskriva dörrhandtag sida upp, och sida ner och det tog en förfärlig massa energi att — medan man ännu var ung och formbar och utan egentlig tilltro till sitt eget stoff tvingas lyssna till de på den tiden totalt dominerande profeternas uttalanden om Romanens död och det tog tid att genomskåda att de som högljuddast ropade var de som höll på att döda den. När jag så äntligen befriades for jag ut i världen för att beskriva den och jag drev omkring i landet Exotien — men inte heller där hittade jag mitt språk: det var skamligt att inte engagera sig politiskt, det var skamligt att ens tänka på Romanen, då när reportaget — det nödvändiga reportaget, var det enda tillåtna uttrycksmedlet.

Men rader och ord kommer till en och öppnar dörrar.

Gunnar Ekelöf igen:

> Jag tror inte på ett liv efter detta.
> Jag tror på detta liv och nu när saven slutat stiga
> och jag har hunnit till hösten, min årstid,
> minns jag hur ångestfullt jag förr tycktes
> syrsorna filade,
> tycker så inte längre...

«Tycker så inte längre». Denna dikt «En verklighet (drömd)» är en av det

Illustrasjon til Knut Hamsuns «Pan» av Kurt Erik Harr.

svenska språkets allra vackraste. Den har budskap och bekännelse, sinnlighet och rörelse och allt detta är gott nog. Men det var den lilla raden: «Tycker så inte längre» som fick mig att *se* den och mera exakt ordet *så*, dess placering. På normalspråk heter det ju: «tycker inte längre så», eller «tycker inte så längre». Men med denna förskjutning av ordet — in på fel plats — sker någonting: en eftertänksamhetens paus uppstår, en ny tid. Den lärde mig att ett instrument måste brukas. Den lärde mig att det inte är viktigt hur det *går*, hur en historia sker, utan hur det *försiggår*. Så blev den meningen nyckeln till mitt första primitiva språklaboratorium.

Den andra meningen är hämtad ur Knut Hamsuns Pan, ur själva inledningen.

«Under de sista dagarna har jag tänkt och tänkt på nordlandssommarens eviga dag. Jag sitter här och tänker på den och på en koja, som jag bodde i, och på skogen bakom kojan, och jag ger mig tid att nedskriva något för att förkorta tiden och för mitt nöjes skull. Tiden är mycket lång, jag får den inte att gå så fort som jag vill, fastän jag inte sörjer över något och fastän jag lever det muntraste liv. Jag er belåten med allting och mina tretti år är ingen ålder; för ett par dagar sedan fick jag mig tillsänt ett par fågelfjädrar långväga ifrån, från en människa, som inte var skyldig mig att skicka mig dem, två gröna fjädrar i ett postpappersark med krona och förseglat med munlack. Det roade mig också att se två så djävulskt gröna fågelfjädrar...»

Det låter som en lättvindig, improviserad inledning men vilka frågor ställer den inte om karaktären, denne mystiske Thomas Glan. Vilka fåglar har så gröna fjädrar? Inga norska eller svenska. I Indien har jag sett dem, på biätarens skimrande kropp, ett av Guds mera geniala infall. De skapar en relief mot vilken hela den provinsiella berättelsen avtecknar sig, de anger ett ackord, en främmande klang, lägger en viss oro över texten.

Min ort

Det var i Grekland – mitt första exotiska universitet — som jag läste Hamsun och det var i Grekland som jag äntligen hittade min ort: min egen trista hemort med dess Långgata, Storgata, med sin bro och sin kyrka och i stort sett ingenting annat. Vi skall inte göra ett mysterium av detta — liksom av ingenting som gäller skapandet, men för mig, som var uppfostrad med ögonen för den stora världen, den andra världen, var det en uppenbarelse. I motsats till Montaigne som sagt: Var och en kallar det som han inte är van vid för barbari; det verkar som om vi inte har någon annan syn på sanningen och förnuft än föredömet och föreställningen om åsikter och sedvänjor i det land där vi befinner oss. Där finns alltid den fulländade religionen, den fulländade politiken, de fulländade sedvänjorna i allting» — alltså hade jag lärt mig att hylla det egna som barbari och det främmande som det storartade. Men genom dessa gröna fjädrar fick jag syn på likheterna, förbindelserna mellan det stora och det lilla. Sunne — med sina tretusen innevånare blev den livmoder ur vilken mina karaktärer skulle födas ut i världen, det blev den membran på vilken världen skulle komma att dansa, en själarnas underliga gruva, för att tala med Rilke. Där fanns plötsligt plats för allt och alla, och jag har sedan dess kunnat hälla ner de historier, de människor jag mött på dess gator och torg; det har varit energibesparande att känna de sociala och mentala funktionerna i ett överblickbart samhälle av den arten. «All provinsiell litteratur är inte stor konst, men all stor konst är provinsiell» som Harry Martinsson sagt.

Det var inte bara en estetisk upp-

täckt jag gjorde utan också en etisk — en budskapsbärande, nämligen i den meningen att jag såg de små människornas stora drömmar, jag såg diktatorn i den lille kamreraren, jag såg ballerinadansösen i städerskan på hotellet, såg ängeln i en trashanks kläder och religionsstiftaren i alkoholisten på bänken utanför C. G. Carlssons herrekiperingsaffär, och jag visste att det var min värld. För de där «fjädrarna långväga ifrån» anger ju inte bara den geografiska spännvidden, utan talar lika mycket om psykiska avstånd, om förbindelser i det lilla, de kommer blåsande in från de dunkla uppror som pågår inom och emellan oss människor, ty världen finns i dig och du finns i världen.

Bach i Nepal

Nu är jag alltså en mycket barnslig människa, som ur de tidiga upplevelserna hittar den *ton* jag eftersträvar, från den tid när man namnger allt för första gången och inga jämförelser finns. Jag minns ett sådant förblivande ögonblick av *upplysning*. Jag var sex år, min mor var bortrest och skulle komma med middagståget. Då fick min far idéen att vi skulle ta en taxi till den föregående stationen fem km därifrån och möta henne där. Men varför? frågade jag. För att överraska henne! För att hon skall säga: Men i all sin dar!

Det var ett så vackert ord. Det lyste upp dagen — och jag försöker — eller snarare: är tvingad att i den gåvans namn — i mina texter — alltid ta taxi till den där stationen strax innan för att överraska läsaren.

Men ännu mer mig själv.

Ty som den barnsliga varelse jag är har jag lätt för att överraskas och förbryllas. Jag begriper en del, men förstår så lite — om man nu kan göra en sådan vag distinktion. Och det är detta oförståeliga som jagar mig. Det märkvärdiga i all vår levnad.

Därför kommer historier till mig, de slår som pilar in i mitt sinne och fastnar där och jag vet att det enda som kan få dem att lossna är att skriva ut dem. Och det är bara jag i hela världen som kan skriva just denna historia eftersom jag är den enda som utsatts för dess innboende «Märkvärdighet». Av en sådan pil blev jag beskjuten i Nepal, i Katmandu en dag när jag hörde en svensk biståndsarbetare berätta att han tillsammans med andra västerlänningar varje dag träffades för att öva in Johann Sebastian Bachs Juloratorium. Där? I Nepal? Och varför? Jag visste att jag hittat vad jag kallar Paraplyhistorien för den bok som sedan blev Juloratoriet. Det var oundvikligt fast jag ingenting visste om biståndsarbete, om musik — men kanske just därför. Och samma sak drabbade mig för ungefär tio år sedan vid ett middagsbord hemma i min lägenhet, där någon, rent parentetiskt berättade om en Tjuv, som hört talas om den dyrbaraste bok som Europa äger nämligen Silverbibeln i Uppsala. Han beslöt sig för att stjäla den, men såg att det var svårt och under tiden, medan han funderade ut sin stölds tillvägagångssätt, började han studera och efter några år hade han blivit en världsauktoritet på det senmedeltida Europa.

Jag visste att, men inte varför och ännu mindre hur en sådan bok skulle se ut.

Att täta mitt liv

En fabel — en paraplyhistoria fanns där och det var tills vidare allt. Och ändå: det var min historia. Kanske för att den konfronterade mig med två främmande, exotiska områden: Det akademiska, ty som sådan misslyckades jag redan efter tre månader en gång i ungdomen och det kriminella, för som tjuv har jag aldrig praktiserat. Men där fanns också ett besatthetens

tema och ett mystikens, som utmanade mig, eftersom det konstnärliga skapandet alltid följer största motståndets lag. Så träffade jag en kvinna som en lång natt berättade sitt livs historia: hur hon som ett av tolv syskon i en primitiv familj norr om New York hade varit nära att gå under och medan hon berättade trädde den del av Sunne fram som jag dittills inte alls beskrivit, nämligen de utslagnas, drinkarnas Sunne.

Det kom liv in i Fabeln, kött, volym.

Och där kom en annan dimension: Historiens.

I Juloratoriet hade jag prövat Sunnes förbindelse med geografien och låtit en del utspelas på Nya Zeeland — den längst bort belägna punkten på jorden. Nu ville jag leka med dess förbindelse med Historien, låta den sjunka ner mot den europeiska kulturens begynnelse. Jag måste göra det, för sådan är min alldeles privata drivkraft: att täta världen, d.v.s. mitt liv, det som slags sönder. Fader Freud skulle säkert förstått varför jag ständigt återkallar det trettiosjunde kapitlet hos profeten Hesekiel: Herrens hand kom över mig och genom Herrens Ande fördes jag åstad och sattes ner mitt på slätten, som nu låg full med ben. Och han förde mig runt omkring dem, och jag såg att de lågo där i stor myckenhet utöver dalen, och jag såg att de vore alldeles förtorkade. Och han sade till mig: «Du människobarn, kunna väl dess ben åter bli levande?» Jag svarade: «Herre du vet det.» Då sade han till mig: «Profetera över dessa ben och säg till dem: Ni förtorkade ben, hören Herrens ord: så säger Herren till dessa ben. Se jag skall låta ande komma in i eder så att ni åter blir levande. Jag skall fästa senor vid eder och låta kött växa på eder och övertäcka eder med hud och ge eder ande, så att ni åter blir levande. Och jag profeterade såsom det hade sagts. Och när jag nu profeterade hördes ett rassel, och där blev ett gny, och benen kommo åter tillhopa...»

Överlever jag i dig?

Jag ägde alltså ett paraply, jag hade fått kött och liv och jag behövde en väg för detta liv, en inre struktur. Då konfronterades jag med en annan myt: sagan om Orfevs och Evrydice, vars innebörd dels ägde en djup innebörd på det rent privata relationsplanet, dels tog upp hela det tvivel, som varje troende drabbas av, nämligen tvivlet på konstens möjlighet och mening, i en genomkommersialiserad värld, och som jag låter min lilla förkrympte hjälte Johan av Kruset i fängelset formulera så här:

Jag vet ju inte ens om du, en dag långt härifrån, läser det jag under dessa månader försökt berätta. Är mitt språk, *om* du nu läser, ännu giltigt? Kan du översätta mina intentioner till din värld? Med andra ord: överlever jag i dig? Språk slocknar och dör, civilisationer likaså. Det jag ägnat mitt liv åt: att gräva fram ett redan dött språk ur glömskan — finns det ett försvar för en sådan besatthet, är besatthet något du kan förstå? eller är mitt Liv som Wiljariths? ägnat ett uppdrag som ingen vid dess fullbordan bryr sig om eller har tillfälle att bry sig om?

Ord läggs till ord. Vilken omsorgsfullhet för ingen. Vilken envishet, även sedan uppdragsgivaren dött. Vilken bitter underhållning, Domare.

Ty jag anar en tid när tingen börjar andas och se på människorna med likgiltighet, utan att vi kan se in i dem, när sten och metall går samman och börjar röra sig hitåt, tränga in i våra kroppar och petrifiera våra mjukdelar, när ögonen långsamt förkalkas och vi inte längre förmår fly från deras befallningar. Jag anar en tid när en metallisk hand lägger sig över vårt mänskliga språk för att kväva det. Jag anar en tid när det sista skrattet lämnar oss och atomiseras, när minnet smulas till intet och när under natten ord som Flykt Frälsning Nåd suddas ut ur vår vokabulär. När ordet DU... Jag anar en tid av kirurger som kommer

om natten utan att fråga efter namn eller sjukdom, när musiken briserar en sista gång, jag anar genernas kullerbyttor och hör de högt betalda bårbärarna välta ut de dödas kroppar i universum jag hör deras skratt i lokalen vid världens ände.

Så tvivlar min hjälte i Tjuven — han som är Orfevs, han som är författaren, konstnären du och jag. Han som stiger ner i mörkret och ser in i mörkrets hjärta, men vars uppgift det är att återvända upp i dagsljuset och *beskriva* sin erfarenhet. Med andra ord: göra konst. Ty att skapa är att inrätta sig i ett eftertänksamhetens laboratorium, där man tålmodigt och förhoppningsvis utan sneglingar kan experimentera med de tusen själar som bo i varje själ, att avlyssna de motstridiga viljorna, lustarna inom oss. Att skapa är ett solidaritetsarbete med det som är svagt och starkt inom oss, det är en ständig inövning i den värld som är vår även om den på ett ytligt plan inte är mera spännande än en gulrot.

Før jeg visste ordet av den, var setningen der

Av Tor Åge Bringsværd

Fantasien er alle andre gode egenskapers mor. Den er sannere enn noen detaljert dokumentarskildring. Realismen er ofte manipulerende og autoritær, fordi den krever monopol på virkeligheten. Hevder Tor Åge Bringsværd. Han deler inn litteraturen i den realistiske og den fantastiske, med klar sympati for den siste. I innlegget forteller han også om sin egen arbeidsform.

Jeg har et underlig yrke. I snart tyve år har jeg utelukkende levd av å få mennesker til å le og gråte av bokstaver. Noen ganger er det nok å skrive dem ned på et stykke papir, og be folk lese selv. Hvis det er veldig mange bokstaver, kan det av og til kalles en roman. Andre ganger må jeg forsøke å få noen til å lese høyt det jeg har skrevet. I slike tilfeller ber jeg dem gjerne kle seg ut og skjære grimaser samtidig. Da kalles det dramatikk. Og hvis man er riktig heldig kan det til og med bli teater av det.

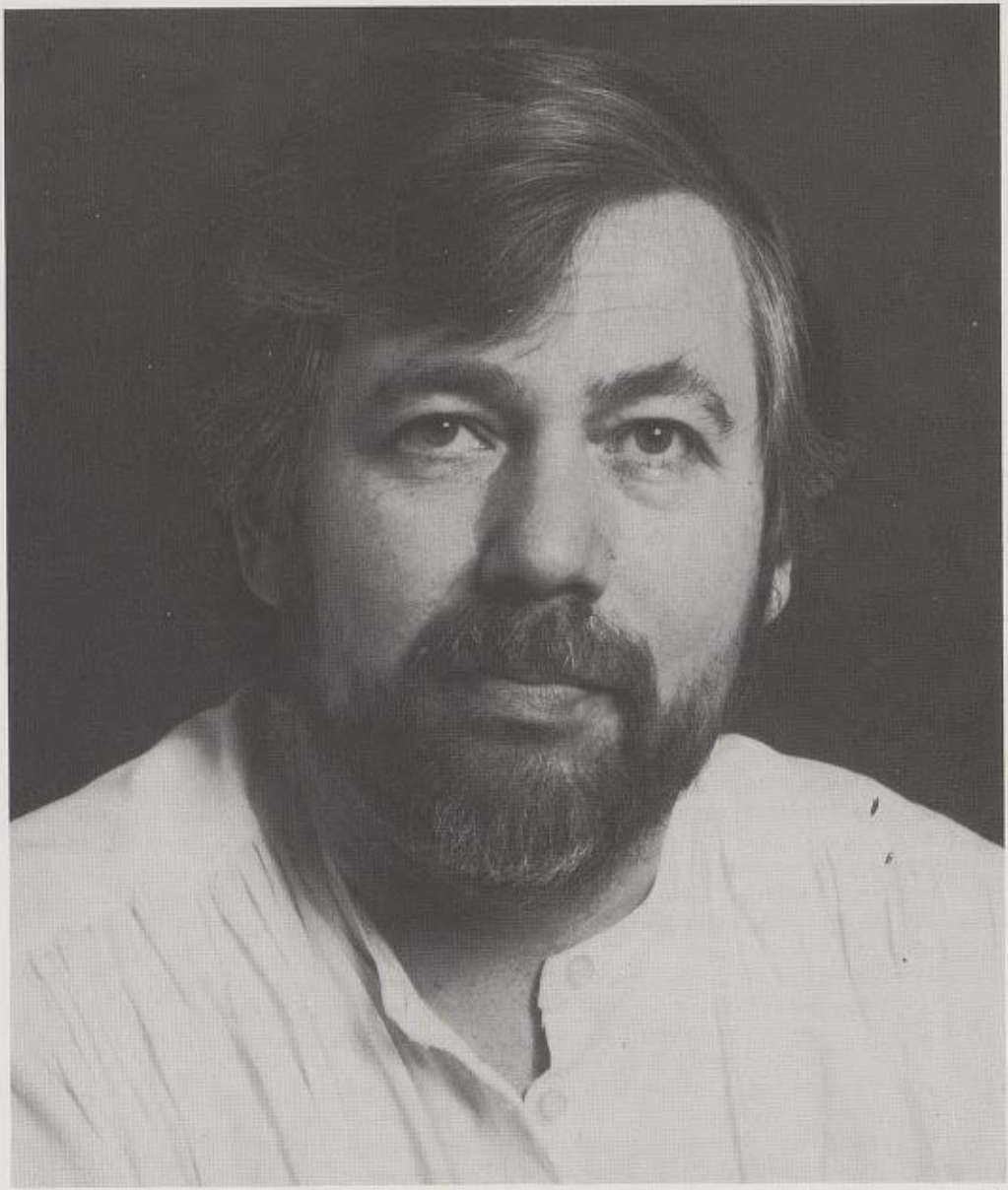
Så sært er det faktisk.

Julenissen bodde hos meg

For å ta det siste først... hvordan ble jeg dramatiker? Det begynte da jeg var omtrent fire år.

Min første teateropplevelse var en diger julenissemaske med sølvskimrende skjegg. Den hang over sengen min fra midten av desember til slutten av januar, og var mer virkelig enn Jesus. Det gikk an å føre samtaler med den. Mine foreldre sto på den andre siden av veggen og svarte med hese fistelstemmer. Jeg må ha vært et ganske pratsomt barn, for de var nødt til å gå på skift. Av og til, hvis jeg merket at nissen plutselig ble litt annerledes i målet, svarte han at han hadde vondt i halsen eller var forkjølet. Min nisse var ofte forkjølet. Men det var en forklaring jeg alltid aksepterte. Selv var jeg det vi kalte en «bronkitt-unge».

Det magiske og vidunderlige ved denne masken var at det ikke bare var en vanlig maske eller en eller annen tilfeldig nisse — det var Nissen med stor N, det var selveste JULENISSEN. *Han bodde hos meg!* Han bodde i pipa! Han kom aldri på besøk på julaften — da hadde han naturlig nok annet å gjøre, stakkars krok, da skulle han jo rundt



Tor Åge Bringsværd, *f. 1939. «Den som har begge beina på jorda står stille» er en karakteristisk Bringsværdsk boktittel. Sammen med parhesten Jon Bing har han skrevet og utgitt en rekke science fiction-bøker, antologier og skuespill. Alene har han skrevet fortellinger, noveller, romaner, skuespill, fjernsynsdrama, barnebøker og fagbøker om religionshistorie og mytologi. I fjor vinter fikk han Litteraturkritikerprisen for romanen «Gobi - barndommens måne» (1985). I høst utgir han neste bok i Gobi-serien, om mongolherskeren Dsjengis Khan.*

til alle andre barn i verden. Men det var *meg* han bodde hos!

Min første juletrefest ble derfor en katastrofal opplevelse... Det myldret av barn. Julenissen kom. Med epler og kjeks i små, grå poser. De fleste andre på min alder var noe tilbakeholdne. Men ikke jeg. Jeg løp frem til ham. Glad og tillitsfull. *Men han kjente meg ikke!* Jeg snakket til ham, ristet i ham, ropte, men han led tydeligvis av et nærmest totalt hukommelsestap, husket ingen verdens ting, visste ikke en gang hvor han bodde!

Det var ingen munter liten gutt som gikk til sengs den kvelden. Og masken på veggen snudde jeg demonstrativt ryggen til: «E...hmm,» sa Julenissen. Men jeg ville ikke høre. «Nei, nei» sa Julenissen. «Jeg skjønner deg godt. Men det var ikke noe videre hyggelig for *meg heller!*»

«Å, jasså? Du kjente meg jo ikke igjen en gang!»

«Selvfølgelig kjente jeg deg igjen,» sa Julenissen.

«Men —»

«Men hvordan tror du de andre barna ville tatt det,» sa Julenissen, «hvis jeg hadde sagt at jeg bor her hos deg?»

Jeg rystet på hodet.

«De ville tatt det tungt,» sa Julenissen alvorlig. «De ville blitt grenseløst misunnelige. De ville blitt lei seg...»

«Men —»

«Jeg er jo *deres* julenisse også! Jeg kan ikke gjøre forskjell! At jeg bor her hos deg må være en *hemmelighet,* hører du? En hemmelighet! Når vi ser hverandre andre steder, må vi late som ingenting... begge to.»

Jeg nikket glad. «Jeg skal ikke si det til noen,» hvisket jeg. «Vær helt trygg.» Og klappet den kalde masken.

Senere — på andre juletrefester — nøyde jeg meg med å blunke lurt til julenissen. Av og til blunket han tilbake, av og til sperret han øynene opp og spilte veldig overrasket. Han var en fabelaktig skuespiller.

Jeg tenker på denne masken. Egentlig er det nokså utrolig... Jeg aksepterte den som et levende vesen — en helt alminnelig pappmaske, som jeg hvert år var med på å hente frem fra kommodeskuffen ute på gangen... som jeg selv hang opp på veggen... *og straks begynte å snakke med!* Et livløst hode uten kropp... Og dessuten. Hvordan kunne han ha hodet sitt hengende løst over sengen min og *samtidig* bo i pipa? Det var slike spørsmål jeg aldri stilte. Barn kan av og til ha en enestående sans for diskresjon...

Hva er det vi mister?
Og: hvor og når er det vi mister det?

Fantasi og eventyr

Vi tåler en digresjon. (Skam for den som aldri tåler en digresjon.) For jeg har lyst til å si noe om fantasi og eventyr. Og jeg har lyst til å ta hardt i. Jeg tror nysgjerrighet og fantasi er de egenskaper som en gang i urtiden fikk oss ned fra trærne. Som gjorde oss til mennesker. Fantasien er alle andre gode egenskapers mor. Uten fantasi er vi ikke i stand til å forstå hverken oss selv eller hverandre. Mister vi kontakten med fantasien er jeg redd matematikken og snusfornuften snart tvinger oss inn i hulene og opp i trærne igjen. Stuntpoetene mener at kulturministeren burde lese et dikt fra stortingets talerstol. Jeg tror det ville vært enda bedre om stortinget hver eneste dag samlet seg til en liten eventyrstund!

Vi trenger eventyret — ikke bare som en underholdende lek, men som en måte å formidle idealer og livsvisdom på. En snarvei til hjerte og forstand. For det er alltid oss selv vi møter, forkledd som hekser og prinsesser, dyr og troll.

En fortelling fra det gamle India begynner slik:

En konge hadde noen sønner, som var så dorske og giddaløse at de hverken kunne eller ville lære noe.

Kongen var dypt bedrøvet.
Da kom det en gammel vismann og tilbød sin hjelp. Hver aften, når solheten var forbi, tok han prinsene med seg opp på det flate taket og fortalte dem eventyr.
Og da en tid var gått, hadde prinsene lært alt hva et menneske kan lære.

I alle land finnes det en ubrutt eventyr-tradisjon.

Den har ikke alltid vært like lett å få øye på. For «de-som-vet-allting-best» har ofte forsøkt å undertrykke denne delen av litteratur, billedkunst og teater. De har skutt mot den med alle snusfornuftens digre kanoner. De har kalt det: en flukt fra virkeligheten.

Slik går det an å sette tingene på hodet.

For er det noe eventyr, lignelse og fantasirike bilder kan hjelpe oss til, så er det vel nettopp å *forstå* virkeligheten. Slik at ikke alt blir borte i en grå tåke av logaritmetabeller, stresskofferter og pensjonspoenger.

Enhver tid har sine eventyrfortellere.

For enhver tid trenger sine egne eventyr.

For eventyr er ikke bare det-var-en-gang.

Eventyret er også en-gang-skal-det-kanskje-bli.

Men først og fremst er eventyr her-og-nå. Uansett om handlingen legges til en fjern fortid eller en vag fremtid, er det alltid *oss selv* det dreier seg om.

Men hvis det er virkeligheten jeg vil beskrive — og det er det jo — hvorfor velger jeg som regel eventyret — hvorfor velger jeg fabelens form?

Hvorfor skriver jeg slike sære bøker?

Hvorfor skriver jeg ikke en rett frem hverdagslig og real bok fra det virkelige kjøkken-, kjønns- og fabrikk-liv?

Fordi jeg ofte finner realismen manipulerende og autoritær. Den er — på samme måte som enhver annen litteraturform — en *tolkning* av virkeligheten. Men altfor ofte gir den seg ut for ikke bare å være en tolkning, men å *være* virkeligheten. Den krever *monopol* på å kunne fortelle oss hva som er vår virkelighet. Og da blir den farlig. Da blir den tilslørende og forførende. Da blir realismen — i verste fall — en flukt fra virkeligheten...

For meg er fabelen/bildet/lignelsen *sannere* enn noen detaljert dokumentarskildring.

For hvis virkeligheten er en skog vi har gått oss vill i — og det har vi nok, de fleste av oss — så hjelper det lite å sette seg på huk og detaljgranske stener og strå. Sannsynligvis har vi en bedre sjanse til å orientere oss hvis vi finner et høyt punkt. Og eventyret er nettopp et slikt tre man kan klatre opp i. For å få en oversikt. Se de store linjene i landskapet...

Men er jeg ikke redd for å bli misforstått?

Jovisst. Men jeg har på en måte lært meg å akseptere at vi lever i en verden full av misforståelse, og at uansett hva vi sier eller hvordan vi sier det, så vil det alltid — et eller annet sted i buskene — finnes mennesker som misforstår oss.... Etter et foredrag som dette her, vil det erfaringsmessig være en ca. 10 prosent av dere som kan banne på at jeg har sagt noe helt annet enn det jeg selv mener jeg har gjort.

Og lignelsen er absolutt i faresonen. At den har lett for å bli misforstått vet vi jo alle fra vår barnelærdom...

I Det nye testamentet møter vi en av de virkelig *store* mestere når det gjelder kunsten å fortelle lignelser. Og han ble misforstått. Gang på gang. Selv disiplene, som burde kjent ham bedre, kom stadig luskende etter forestillingen og ba ham *forklare*. Og vi ser Jesus sukke trett og oppgitt: dette betyr *det*, dette er lik *det*... Av og til mister han tålmodigheten og bjeffer sitt «Den som har øre han høre!» Og ofte ender det med at han deprimert går avsides, for seg selv, for å be... Men likevel fortsetter han å bruke lignelser! Hvis han

snakker om noe enkelt, noe hverdagslig og en-dimensjonalt, greier han seg med entydig «klar-tekst», men hver gang han vil uttrykke noe som virkelig ligger ham på hjertet — da ser vi at han griper til lignelsen og fabelen...

Fordi lignelsen er det sanneste og mest virkelige vi har.

Fantastisk litteratur

Litteratur kan stort sett deles inn i to store hovedgrupper — uavhengig av alt vi ellers lærer om epoker og retninger: den *realistiske* litteratur og den *fantastiske* litteratur. (Kanskje det er riktigere å bruke ordet «naturalistisk» istedet for realistisk? Men skitt heller! Det viktigste er at man forstår hvor jeg vil hen...) Hvor mange forskjellige skuffer kulturlivets trygghetsnarkomaner har i sine arkiv og kommoder, er en helt annen skål. I motsetning til hva som er vanlig, tar jeg nå ikke utgangspunkt i produktet/boken, men i prosessen/metoden. Det er forfatteren og hans metode jeg snakker om. Og så lenge mennesker har formet ord, kan vi se at den realistiske og den fantastiske retning har levd side om side. Realistisk litteratur går tilbake til sagn og historieskrivning, krøniker. Fantastisk litteratur går tilbake til eventyr og mytologi. Opp gjennom hele menneskehetens historie har disse to trådene løpt parallelt. Det som skiller dem er forfatterens forhold til virkeligheten — eller rettere sagt: forholdet til et akseptert virkelighetsbilde.

Det karakteristiske ved den realistiske litteratur er at den nøye holder seg innenfor grensene av det forfatteren og hans samtidige finner mulig og sannsynlig. Grensene trekkes med andre ord opp av den til enhver tid rådende virkelighetsoppfatning. Det er altså ikke virkeligheten selv som setter grensene — for virkeligheten er udefinerbar og vårt bilde av den er i stadig forandring — men det er *vår opplevelse av den* som setter grensene for realistisk litteratur. Den til enhver tid rådende, alminnelige virkelighetsoppfatning. Hvor flytende dette er, kan best illustreres slik: I middelalderen ville en bok som skildret jorden som en rund kule, bli oppfattet som en fantastisk bok — et eventyr. Det realistiske på den tid ville selvfølgelig være å skilde jorden som flat...

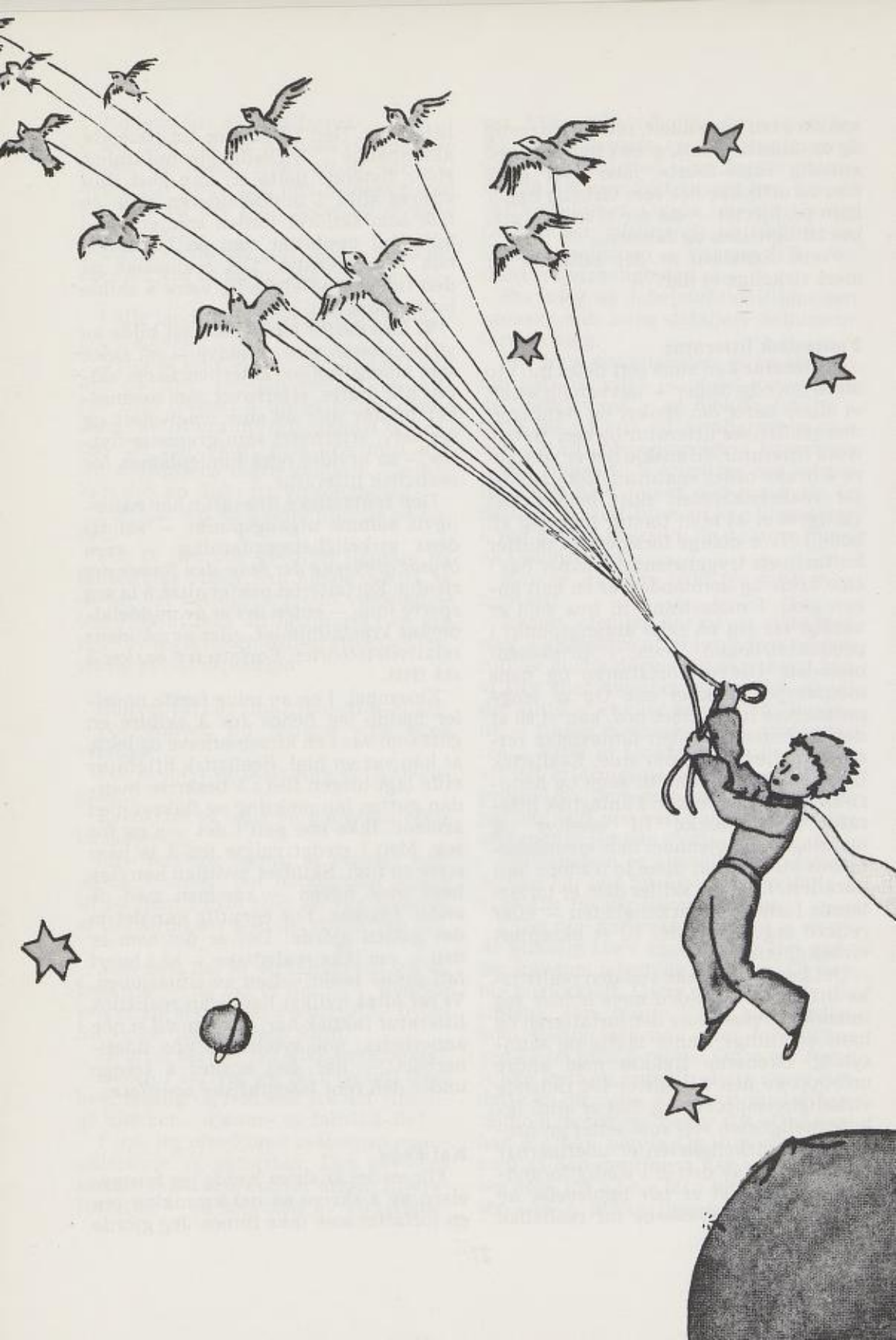
Vi kan derfor tenke oss vårt bilde av virkeligheten som en skive — en skive som stadig vokser. Etterhvert som skiven blir større, etterhvert som mennesket forstår mer av sine omgivelser og seg selv, etterhvert som grensene flyttes — så utvides også tumleplassen for realistisk litteratur.

Den fantastiske litteratur har naturligvis samme utgangspunkt — samtidens virkelighetsoppfatning — *men bryter grensene der hvor den finner det tjenlig.* Forfatteren nekter altså å la seg sperre inne — enten det er av middelalderens krystallhimler, eller av nåtidens relativitetsteorier. Forfatteren ønsker å stå fritt.

Eksempel: I en av mine første noveller hadde jeg behov for å skildre en gutt som var i en kirsebærhave og lekte at han var en fugl. Realistisk litteratur ville lagt megen flid i å beskrive hvordan gutten løp omkring og flakset med armene. Ikke noe galt i det — i og for seg. Men i stedet valgte jeg å la ham *være* en fugl. Skildret hvordan han fløy høyt over haven — sammen med de andre fuglene. For egentlig var det jo det gutten gjorde! Det er det som er den — om ikke realistiske — så i hvert fall *sanne* beskrivelsen av situasjonen. Vi ser altså hvilket handicap realistisk litteratur faktisk har: når den vil si noe annerledes, noe symbolsk, noe udefinerbart — når den ønsker å trenge under den rent fotografiske *overflate*...

Kaj Fogg

For en del år siden hadde jeg fornøyelsen av å skrive en del kronikker om en forfatter som ikke finnes. Jeg gjorde



ham dansk. Jeg kalte ham Kaj Fogg. Og jeg anmeldte hans bøker med stort alvor – blant annet i Dagbladet. Jeg tror jeg tør si at det slo relativt godt an. *Ingen* ville innrømme at de ikke kjente til dette spennende forfatterskapet. «Joda,» sa man i forlags-korridorene... klart man visste om Kaj Fogg, hadde ikke lest noe selv, men hørt mye om ham... Joda. Jeg skal være barmhjertig nok til ikke å nevne navn på de personer som gikk i baret – fordi de som vanlig var livredde for ikke å virke informert... men jeg tror en slik liste ville muntre dere. På Deichmannske ble det venteliste på Kaj Foggs bøker. I flere bokhandler her i Oslo ble det svart at joda, de hadde hatt bøkene, men de var dessverre utsolgt... de hadde imidlertid bestilt nye og ventet dem når som helst. Norlis bokhandel prøvde så lenge og så iherdig å skaffe seg Kaj Foggs bøker, at de til slutt og i ren desperasjon ringte til meg. Og senest i forrige måned (kors på halsen!) fikk jeg telefon fra en fyr i Bergen som hadde sett flere av bøkene i København, men ikke fått tak i dem, og nå lurte han på om jeg kunne låne ham et av mine eksemplarer. På mange måter tror jeg Kaj Fogg slo bedre an enn jeg selv noen gang har gjort...

Her er en artikkel jeg skrev for *Bravado*. Den het: «Frankensteinere og virkeligheten.»

Som smågutter løp vi hjemover fra kino og ropte «Fritt for å være Tarzan – fritt for å være Hopalong!» Mange mennesker kommer selv i såkalt voksen alder ikke utover dette stadium av ønskedrøm. Noe ukebladene og best-seller-industrien har forstått å utnytte til fulle. En skygge av dette finnes også i debatten omkring Jon Michelet – eller rettere sagt, hans romanfigur Bjørg Songedal. Men her dukker fenomenet opp under et annet og flottere navn: identifikasjon. Spørsmålet kritikerne reiser har – til tross for skiftende bokstavering – hele tiden vært omtrent slik: «Er hun sannsynlig og troverdig?» Og når svaret er negativt, kan vi som regel skrelle oss igjennom all Blindern-sjargong og ned til det primitive: «Jeg kjente meg ikke igjen.» Dypest sett er det nemlig bare seg selv en slik kritiker ønsker å lese om. Seg selv slik han tror han er, eller slik han skulle ønske han var eller at andre så ham. Stilt overfor en slik påstand vil kritikeren antagelig fnyse og si: «Jeg kjenner heller ikke noen andre som er slik-og-slik.» Men et poeng med litteratur er vel nettopp at den kan presentere oss for mennesker som ikke tilhører vår nærmeste bekjentskapskrets?

I en serie artikler i *Dagbladet* i vår (april/mai) har jeg forsøkt å peke på den danske forfatteren *Kaj Fogg*, et navn som er underlig lite kjent her hjemme. Særlig glede har jeg hatt av å stifte bekjentskap med essay-samlingen *Padden der ikke forstod et kvækk* (Pharos 1980). Også i hans tre romaner finner vi spredte glefs og klor mot den type anmeldere og kulturjournalister som han kaller «litteraturens parasitter», men i *Padden* settes det hele i system. («I Danmark kan man ikke leve av å skrive romaner. Man kan bare leve av å skrive *om* romaner.») Her er det – som *Jyllandspostens Christian Ludviksen* påpeker: «ikke bare litteraturteoretikernes hellige kuer Fogg vil slakte, men han ønsker ved Gud å brenne det ganske fjøs!» Bl.a. er det – i lys av norsk debatt siste året – interessant å lese Foggs refleksjoner omkring spørsmålet: Hvordan er egentlig en sannsynlig og troverdig romanfigur?

«Den realistiske roman fortjener ikke sitt navn. Den arbeider med klisjeer som ikke finnes i det virkelige liv. Særlig gjelder dette menneskeskildringene. Er det ikke snart på tide at romanfigurer får lov til å være like sære, ulogiske, overraskende som levende mennesker?

Og videre: «For hvor mange av oss kan kalles sannsynlige eller troverdige? Er for eksempel jeg sannsynlig... eller du troverdig? Hvem av oss kan med

Padden som ikke forsto et kvekk.

hånden på hjertet si at vi er i besittelse av en «indre sammenheng»?»

Og endelig: «som barn og ungdom gledet vi oss til å bli voksne», sier Kaj Fogg. «For vi trodde voksne forsto hvordan alt hang sammen, og at de alltid visste hva de skulle mene om politikk, religion og det som vanskelig var. Nå er jeg selv blitt såkalt voksen, og tilværelsen er mer kaotisk og selvmotsigende enn noensinne! Men hvor var det vi fikk denne super-optimistiske troen på voksne? Jo, fra alle disse helstøpte personer som skolens litteraturundervisning tvangsforet oss med.»

Fogg er ikke nådig mot navngitte personer (så har han da også fått en del ørefiker tilbake! Se for eksempel *Klaus Rifbjergs* kronikk i *Politikken*, 4. mai 1979). «Frankensteiner» kaller Fogg realismens talsmenn i debatten. «Små, lurvete Frankensteiner som i sine laboratorier arbeider med øynene fastlimt til litterære fasiter og språklige logaritmetabeller. De blander sammen en spiseskje aktuell samfunnsdebatt, en flaske Freud, en klype samlivsproblemer, en tønne kjønnsdrift, koker det hele til en grøt, lar den kjølne, stiver den opp, kler den i moteriktige standpunkt — og kaller deretter sitt monstrum for et *menneske*. De vil innbille oss at de kan skape liv. De vil innbille oss at deres monstre er *levende* mennesker. Men de er selvfølgelig ikke noe annet enn dukker, androider og roboter. De er satt sammen av logiske byggeklosser og kan aldri overraske hverken sin skaper eller sine lesere. De er *helstøpte* personer!»

Og Fogg raser videre. Av og til er det vanskelig å følge ham. Og enkelte sammenligninger både hinker og halter. Han har en trang til overdrivelse som virker fremmed på en norsk leser. Fogg vil selvfølgelig ikke avskrive enhver tradisjonell litterær form livets rett. (Men som han selv sier: «Hvis man ønsker å trampe i klaveret, kan man ikke tenke for mye på akkordene!») Han ønsker først og fremst den samme livets rett for andre og mer utradisjonelle skrivemåter. Og når han for eksempel taler om «realismens trang til å kreve monopol på virkeligheten», er vi kanskje mange som vil nikke gjenkjennende.

Så langt Kaj Fogg. Og så langt denne digresjonen... som nå har tatt så urimelig lang tid at den neppe kan kalles noen digresjon lenger... men tvert imot må regnes som en vesentlig del av foredraget.

Dessuten: det kjennes nesten litt dumt og selvfølgelig å stå her og si så mye om det fantastiske kontra det realistiske. Kanskje har jeg snakket for ofte om slike ting. Og det har liksom gått inflasjon i å snakke pent om fantasi nå om dagen. Likevel... siden jeg i snart tyve år har hamret løs med det samme glade budskap, mener jeg at jeg tross alt har en viss rett til å gjenta meg selv. Men husk: i sytti-årene var fantasien et ugress, noe det gjaldt å luke vekk fra litteraturens have... i dag bæres den i knapphullet av nær sagt hvem som helst — og gamle sosialrealister velter seg i fryd over alt fra Calvino til latin-amerikansk magisk realisme. Det er selvfølgelig bare til å spy av. For her er det dessverre snakk om trender, moter, bølger og værhaner. Jeg tror neppe det stikker så dypt. Men fantasien er en hardfør plante — den overlever det meste, selv det å være på moten en stakket stund nå på 80-tallet tror jeg den vil greie. Uansett hvor mange klamme omfavnelser det vil bli. For litteraturen er jo blitt så myk, var, inderlig, følsom og fantasirik nå på 80-tallet. Bare en advarsel: Tro ikke alle gamle AKP-ere som slikker tungen av seg i avisspaltene og taler varmt om følelser og fantasi... se først etter om de ikke står med en halvt oppskåret løk på ryggen...

Hvordan skriver jeg?

Slutt på digresjonen. Slutt på denne veldige parantes som jeg innrømmer at jeg ikke riktig vet hva jeg skal gjøre med. Kan vi ikke like gjerne leke at den ikke er der? Vi leker at jeg nettopp — nå — har fortalt dere om min barndoms julenissemaske. Jeg har fortalt hvordan jeg ble dramatiker... Og nå kommer det: Hvordan skriver jeg en roman?

Slik pleier jeg å begynne.

Jeg legger alle gamle kjærlighetsbrev, dagbøker, eksamenspapirer, fotoalbum, alle avisutklipp av anmeldelser og intervjuer, kopiene av gamle selvangivelser — alt dette legger jeg i en stor leirkrukke. Og setter fyr på. Siden legger jeg meg naken på gulvet og tar asken i hendene. Tegner et grått omrisse av meg selv. Reiser meg. Fotograferer omrisset. Fremkaller bildet. Forstørrer det til A4-format. Jeg tar hår fra hodet, hår fra armhulene, hår fra brystet (ikke mye å skryte av), hår fra skrittet — og limer det fast til omrisset. Der det skal være. Jeg klipper neglene på hender og føtter. Limer. Jeg tar snørr. Limer det fast. Jeg skjærer meg i fingeren. Smører blod over arket. Tegner stiliserte årer og vener. Jeg fyller en liten plastpose med urin, en pose med sæd og en pose med avføring. Stifter fast.

Jeg bretter arket til det ligner en fugl.

Ved hjelp av en Facit 1620 skrivemaskin skal jeg nå i ukene som kommer forsøke å blåse liv og underlige drømmer inn i denne fuglen.

Og det vanskeligste av alt: Lære den å fly.

Noe bur skal den aldri ha.

Vil dette likevel bli en lukket bok?

Det kommer helt an på hvordan du holder den i hånden.

Vandring i ukjent landskap

Sant nok.

Jeg har en litt usedvanlig måte å arbeide på. Jeg lager aldri noen stor disposisjon. En idé, et bilde, en situasjon greier seg. For jeg vil at en bok skal utvikle seg fritt. Og jeg tror det er dumt å holde seg til saken, som det heter. Jeg tror på assosiasjoner, digresjoner og tankesprang. Jeg tror vi bør være mer lydhøre overfor slike ting. Hvis jeg holder på med en ting – og plutselig tenker på noe helt annet... *hvorfor* kommer denne tanken? Har den kanskje en *skjult* sammenheng med det jeg holder på med? Jeg tror tilfeldighetene er våre venner. Derfor er jeg ikke redd for å følge en assosiasjon. Ofte kan jeg nok havne i blindgater – da er det bare å snu. Men like ofte kan jeg havne på spennende og interessante steder som jeg aldri ville ha funnet frem til hvis jeg hadde kjørt etter en

stram og låst disposisjon. Hvis jeg altså hadde vært for disiplinert ... Det betyr ikke at vi skal være ukritiske, langt i fra. Og alle assosiasjoner må siles og vurderes. Men min erfaring er at det skader ikke å være litt mer åpen. Hva er egnetlig kreativitet? Jeg tror det er den evnen vi har til å mestre våre assosiasjoner.

Hva er utgangspunktet for meg? Først og fremst: Jeg skriver aldri en bok om noe jeg har greie på eller vet for mye om. Det jeg vet, det vet jeg. Og det jeg kan, det kan jeg. Det ville bare bli kjedelig å arbeide med en slik bok — en repetisjon av gamle tanker og standpunkter. Nei, utgangspunktet for meg er at det er noe jeg *ikke* kan... noe jeg er nysgjerrig på, noe jeg ikke helt forstår, noe jeg lurer på — noe jeg gjerne vil finne ut av. Skriveprosessen blir å ligne med å løfte på en sten — for å se hva som stikker under, hva som gjemmer seg under den. Arbeidet med boken blir altså en vandring inn i et ukjent landskap. En vandring jeg inviterer leseren med på — som reisefølge. Kunnskap er noe vi må tilegne oss underveis... Jeg vet altså like lite som leseren hvor vi havner eller hvordan det går. Men det er det som gjør vandringen spennende for meg — og forhåpentligvis av og til for leseren også... Jeg gir altså bevisst avkall på rollen som den allvitende og dominerende. Jeg vil overraskes og forundres. Jeg vil snuble over nye sammenhenger...

Retter aldri

Hvordan går jeg frem rent praktisk? Jeg skriver for hånd. Jeg har venner som stadig frister meg med tekstbehandlings-systemer. Men hittil har jeg vært standhaftig. Jeg *liker* å skrive med tusjpenn. Og jeg *liker* papir. Jeg liker å kunne drodle i margen mens jeg tenker. Jeg liker å kunne krølle papiret sammen. Det er kanskje gammeldags, men jeg liker nærkontakt med penn og papir. Er det ikke materialfølelse det heter?

Jeg jobber med språk og stil. Skriver om og om igjen hver minste setning. Når jeg synes jeg har fått til ca. en halv side, «fører jeg den inn», dvs. jeg renskriver den på maskin. Jeg jobber altså fremdeles slik jeg lærte på skolen da jeg var liten: jeg kladder — og fører inn. Når jeg kladder, dvs. skriver med blyant eller tusjpenn, kan jeg sitte ganske lenge og slite med denne halvsiden. Men når jeg først har renskrevet den på maskin, er siden ferdig — og jeg går aldri tilbake og retter eller skriver om. Siste sjanse til forandring er selve renskriften — det er vel derfor jeg aldri har eid noen elektrisk maskin, men holder krampaktig fast på de gammeldags manuelle, hvor det går an å stanse en bokstav i luften...

Jeg kan altså se boken vokse ved siden av meg på skrivebordet.

Jeg er ikke kommet lenger enn leseren.

På samme måte som leseren, vet heller ikke jeg hvordan fortsettelsen skal være.

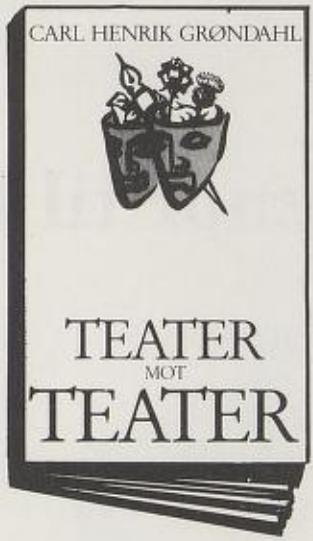
Denne arbeidsmetoden har både sine fordeler og sine ulemper. Men slik er det vel med alle metoder skulle jeg tro. Det hender for eksempel at bokens personer roter seg opp i alldeles umulige situasjoner, de handler — som vi har vært inne på — både irrasjonelt og umotivert. Det kan da være fristende rett og slett å gå tilbake i manus, rive ut et helt kapitel og skrive på nytt — slik jeg tror de fleste gjør. Men det gjør jeg altså *aldri*. Romanfigurer skal ikke ha noen fordeler fremfor levende mennesker. Hvis en av oss gjorde noe utrolig dumt sist lørdag, noe vi angrer på og gjerne skulle ha ugjort, kan vi ikke bare gå tilbake og rive løs en uke fra livet vårt, krølle den sammen, kaste den fra oss og leve forrige uke om igjen. Og så lett bør det ikke være for papirmennesker heller... Både romanens personer og romanens forfatter må finne seg i å leve med de problemer og misforståelser som oppstår fra kapitel til kapitel.

Det var ulempene. Har det noen fordeler? Jeg tror rett og slett en bok blir mer sprelsk og levende og frodig på den måten. Ved at man gir plass for det overraskende og uventede. Forut for en AHA-opplevelse... jeg snakker *ikke* om popgruppen, og gjentar derfor: forut for en AHA-opplevelse, går det gjerne en HA-HA-opplevelse. Det er ofte så lite som skal til. I dette tilfelle er det — som dere ser — bare snakk om å le bort en bokstav.

Kråkeslott

For meg er det å skrive en roman å sammenligne med å bygge et hus. Du kan gjøre det etter tegninger, etter arkitekttegninger hentet fra lærebøker i litteraturteori og stilistikk. Du kan til og med lage det med byggesett. Et ferdighus. Det vil si: hvis man er fornøyd med å bygge en bungalow eller en funkis. Selv synes jeg slike hus er kjedelige. Jeg liker bedre «kråkeslott». Jeg liker hus med mange rom, med skjeve hjørner, vridde tårn, karnapper og fløyer. Skjulte tapet-dører. Knirking på loftet. Et hus som ikke er altfor godt planlagt, men som vokser og forandrer seg etter behov. Fordi den som bygger stoler på sitt eget hode... stoler på at det kommer... alt sammen kommer... til den som lar fuglene fly fritt omkring... til den som våger å ta assosiasjoner og tankesprang på alvor. «Før jeg visste ordet av den, var setningen der.»... Og når så mye er sagt: jeg liker heller ikke at det er neon-belysning i alle værelser. Belysningen skal være forskjellig og ujevn. I noen rom er det kanskje ikke lamper i det hele tatt, bare levende lys og mange skygger. Og noen rom er helt mørke. Og noen dører er til og med låste, nøkkelen er kastet og ingen — ikke en gang forfatteren vet kanskje hva som befinner seg innenfor. Slik... slik drømmer jeg at en bok skal være! Og samtidig vet jeg at jeg aldri vil klare det... at jeg aldri vil bli fornøyd.

Men når et hus er bygget — etter fattig evne — så er jeg ferdig med det. Jeg vil ikke bo der. Jeg vender aldri tilbake. Jeg vil heller begynne å bygge et nytt hus. Et annet sted. Som forfatter er det prosessen jeg bryr meg om, ikke produktet. Hvis vi kan ta et annet eksempel fra byggefaget: en bok er en bro jeg bygger, går over og brenner bak meg. Hva som skjer med asken er ikke min sak. Den får andre ta seg av. Derfor er jeg også en relativt dårlig samtalepartner når det er snakk om bøker jeg har skrevet. For hvis alt går som jeg ønsker, så har jeg halve eller forhåpentligvis hele hodet langt inne i arbeidet med den *neste*... Derfor er jeg nesten aldri med på arrangementer som dette her. Jeg holder meg som regel for meg selv. Jeg liker meg best hjemme. Jeg ser med undring på kolleger som har tid og lyst til å krangle i aviser og som løper omkring og poserer som dikterhøvdinger for media. Jeg vil heller skrive enn snakke. Denne kvelden er et unntak. Det var en feiltakelse å invitere meg. Det var dumt av meg å si ja. Foredraget er slutt. Jeg synes det meste er vanskelig. Takk for at dere lot som om dere var interessert.



Hva ønsker vi å møte når vi setter oss inn i teatersalens mørke? Pirrende skjebner, Dagsrevyen tværet ut til en helaften med applaus, bilder som forstørrer vår virkelighet? Med utgangspunkt i utviklingen i norsk teater de siste ti år drøfter Carl Henrik Grøndahl i denne boken ulike teaterroller, kunst og erkjennelse. Han peker på mediakulturens sterke innflytelse i vår samtid. I en avsluttende runde med djevelens advokat spør han om de stadige teaterkriser er uttrykk for at teatret har mistet sin berettigelse. «Teater mot teater» er bidrag til en teatertenkning vi ikke møter for ofte i vårt kulturliv. Boken vil interessere alle som er opptatt av kunst og kulturpolitiske spørsmål.

«Carl Henrik Grøndahl har gjort en imponerende jobb ved å sette seg og tenke teater og dra opp alle de sentrale problemstillingene ...det rene nybrottsarbeid.»

Aftenposten 25.11.185

«..bør være obligatorisk lesning for teaterinteresserte.»

Dagbladet 18.11.85

Carl Henrik Grøndahl var teaterkritiker i Aftenposten i seks år med ukentlig teaterspalte. Fra 1984 er han kulturredaktør i NRK Radio Program 2.

Pris kr. 115,–. Bestillingsslipp side 48

Boken er den første i Dyade Forlags Deltaserie med bøker om kunst, kulturbrytninger og samfunnsspørsmål. Redaksjonskomite for serien er professor dr. juris. Ole Gjems-Onstad, programredaktør Carl Henrik Grøndahl, pharm. dr. Margareta Hammarlund Udenæs, lege og psykolog Are Holen.

Med loddsnor til historien

Av Carl Fredrik Engelstad

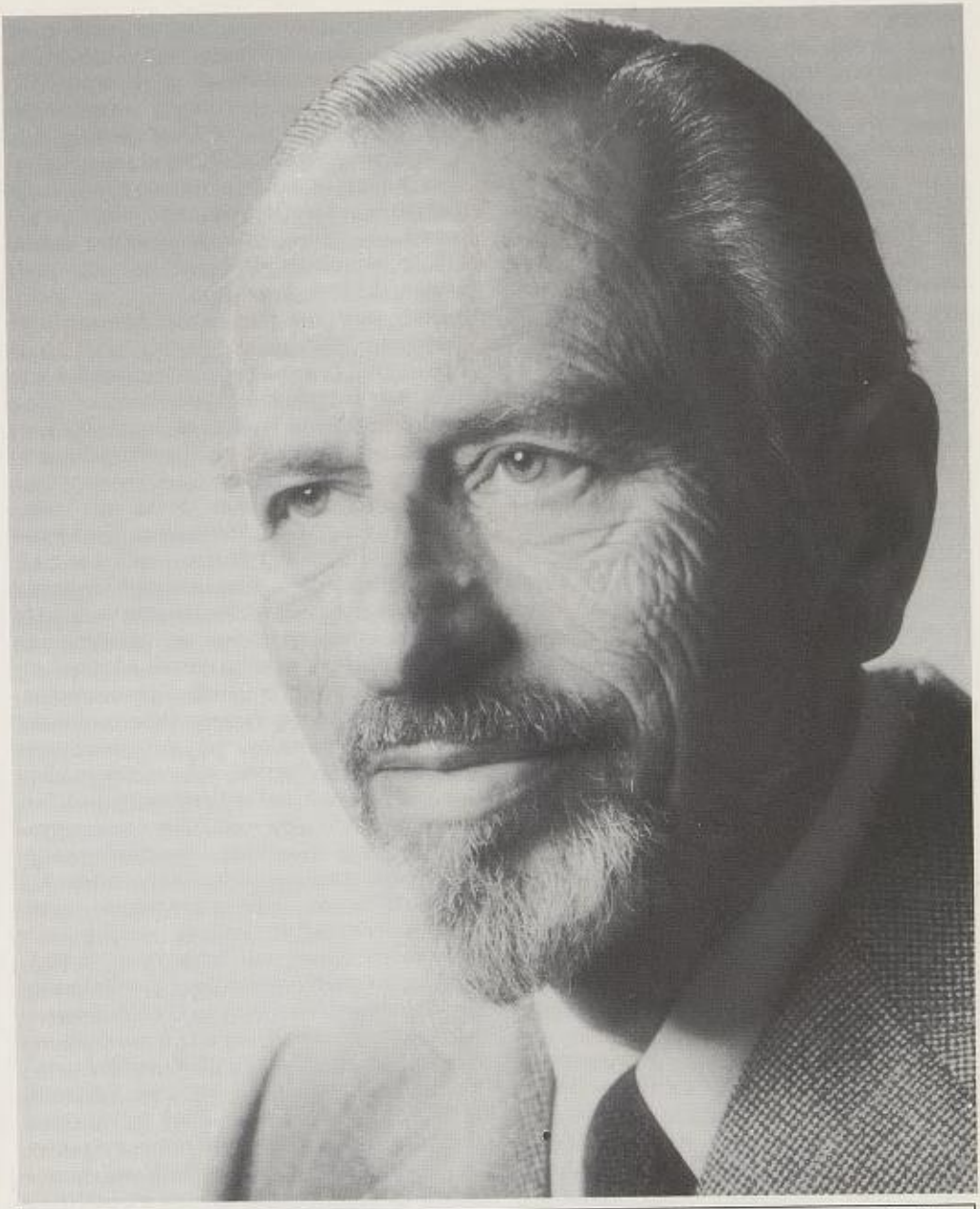
Er vi historieløse? Nei! sier Carl Fredrik Engelstad. Historien presser seg på oss fra alle kanter. Bindsterke historieverker blir bestsellere, og historiske romaner taler stadig like sterkt til våre sinn. Men hvorfor være opptatt av historien når atombomben, TV og EDB har satt hele virkeligheten på hodet? Svaret ligger kanskje i menneskehjertet, som er det samme på tvers av århundrene. I sitt innlegg forteller Engelstad om den 36 år lange prosess som ligger bak hans siste roman «De levendes land».

«Quid est veritas?»

«E pur si muove», mumlet Galilei i skjegget under rettssaken i Rom, om vi ellers skal feste lit til beretningen — «Allikevel beveger den seg.» Det var om jorden han sa det, og det var dristig den gang, et hode kunne også komme til å bevege seg i den anledning. Og hadde han sagt noe sånt, høyt, om *sannheten,* så ville det vel også kommet ham dyrt å stå. Og ikke så underlig, kanskje, for hvor ville man være, og hva ville være opp og ned i tilværelsen, dersom ikke engang sannheten sto til troende? Om noe må være nagelfast i denne verden, så må det da være sannheten!

Og dog har han godt og langt følge, den romerske prokuratoren som i en bestemt historisk situasjon av verdensvid betydning trakk på skuldrene og sa: «Quid est veritas — hva er sannhet?» Og ikke så underlig det heller. For verden og tilværelsen har til alle tider tedd seg gåtefull og tettsådd med underligheter for enhver som hadde undringens gave og ønsket å se litt lenger enn til sin egen nesetipp. Og dermed har vi, opp gjennom hele historien så langt vi kan følge den tilbake et broget opptog av tidsbestemte sannheter, som myter og sagn, som famlende spekulasjoner eller dristige tankesprang, som formler og beregninger, som teser og antiteser, som absolutterende dogmer eller som grublende tvil, som bekreftelser og fornektelser, som samvittighetsfulle observasjoner eller som drøm og dikt, som kalkyler og statistiske tabeller eller som intuisjonens svalestup ut i det ukjente.

Dette er noe som ikke bare hører til i



Carl Fredrik Engelstad, *f. 1915, er en nestor i norsk kulturliv. Han har vært aktiv som kritiker og kulturmedarbeider gjennom nærmere førti år - først i Morgenbladet og senere i Aftenposten. Der er han blitt kjent for et friskt temperament og vurderinger ut fra en klar kristen grunnholdning. Han har utgitt litterære studier, essaysamlinger, skuespill og har oversatt en rekke bøker. I fjor høst kom hans tredje roman, «De levendes land» (1986). Det er en historisk roman hvor Jeanne d'Arc står sentralt.*

historien. Vi er selv med i opptoget. Også vi må slåss for om mulig å finne en sannhet mellom sannhetene. Vår søken utkrystalliserer seg i skiftende teser om universets tilblivelse og om genenes spill, om menneskesinnets driftskomponenter og om grunnkreftene i verdenshistoriens skjellsettende hendelser. Og noen av oss er gamle nok til å ha opplevd hvordan etablerte sannheter har avløst hverandre på løpende bånd fra tiår til tiår gjennom en god del mer enn et halvt århundre — det er blitt en del av vårt livsmønster at sannhet ikke er noe statisk, den er en prosess, om den i det hele tatt er. «Quid est veritas?»

Om dette var hele sannheten om sannheten, så ville vel mange finne grunn til fortvilelse — og det er saktens de som gjør det. Men det er vel også et sunnhetstegn i det menneskelige sinn, kanskje, at selv om vi er klar over sannhetens skiftende karakter, så finnes det et eller annet sted i oss en slags trygghet for at noe ihvertfall er såpass sant at det går an å holde seg til det. Noe i oss kjenner igjen ting og trekk og sier ja, sånn er det, det finnes en slags bekreftelsesmekanisme i oss, som gir oss det nødvendige gangsyn selv om vi ikke har alle svarene på rede hånd. Hvordan skulle det ellers være mulig å la den ene dagen følge på den andre som noe så nær meningsfylt? Hvordan skulle det ellers være mulig for oss å forholde oss til hverandre med den ikke bare rimelige men nødvendige trygghet?

Og hvordan skulle det for eksempel være mulig for oss å forholde oss til *historien?*

Historien blekner

Jeg kan meget vel forstå det når unge mennesker idag sier at historien den blåser vi i, den angår oss ikke. For dem som er vokst til i en verden bestemt og farvelagt av romferder og EDB, av laserstråler, fjernsynsflimmer og poplåter, med voldsomme verdensproblemer strømmende i raskt skiftende rekkefølge inn mot netthinner og trommehinner, og med en radikalt anarkistisk verdipluralisme viftende mot seg på alle bauger og kanter, for dem må historien naturlig nok te seg som et slags nedstøvet bygdemuseum, virke rart inntil det komiske og avfeldig inntil det totalt ubrukelige. Så hvorfor i all verden bry seg med den?

Men selv for dem som ikke avfeier historien fullt så flott, som tvert imot finner det bryet verd å beskjeftige seg noe mer inngående med den, selv for dem er det ikke til å unngå at historien skaper adskillig av en fremmedfølelse. Selvsagt kan man resonnere som så, at for et menneske som levde på 1400-tallet var det like naturlig og likefrem å leve da, som det er for oss å leve nå, det var like greit å spise med fingrene som det er for oss å bruke kniv og gaffel, like greit å tenne et vokslys når mørket falt på som for oss å skru på en bryter. Men for hele vår fornemmelse, skal vi si vår «sivilisasjonsfornemmelse», er det umulig, på det nærmeste ihvertfall, å tenke eller ønske seg skrudd tilbake til en livsform uten alt dette vi nå omgir oss med som uunnværlige og likefrem livsnødvendige goder og praktiske fordeler. Selv fra mennesker av min generasjon, som vokste opp med sveivegrammofon, som var barn eller halvvoksne da Lindbergh som den første fløy over Atlanteren, og telefonen kom inn i hjemmene, og kveldene gikk med til å sitte og dreie på den lille tynne metalltråden i krystallapparatet — vi var lykkelig forundret der vi satt med hørelurene over ørene og kunne skjelne stemmer og musikk sammenhengende og noenlunde tydelig — selv for oss er det ikke til å unngå at 1920-årene stiger frem med en slags blek forunderlighet, så uendelig fjerne, med et stenk av naivitet ... Hvor meget mer da alle trinnene nedover i historien, forbi Christian Michelsen og Napoleon, Newton og Karl

den Store, Cicero og Sokrates, Nebukadnesar og Ramses den Annen og for den saks skyld helt ned til Abrahams skjød. Hvordan skal vi idag være i stand til å tenke disse tidenes tanker, føle disse menneskenes følelser, skjønne deres lengsler og drømmer, fornemme deres sinns hemmelige sprog? Det virker umulig inntil det absurde, alt bare fortaper seg i fjern og stadig dunklere dis — og hva skal det da være til å prøve på det i det hele tatt, vi må da ha bedre og nyttigere ting å foreta oss. La de døde begrave sine døde. Like godt å være historieløs som å slepe på en historie vi ikke er i stand til å forholde oss til, og som vi altså like gjerne kan glemme.

Ikke historieløse

Men selv om en slik negativitet eller kanskje heller fremmedfølelse overfor historien kan te seg svært så rimelig og naturlig ut fra vår dagligdagse situasjon, så står vi altså overfor det tilsynelatende paradoksale fenomen at historien ad forskjellige veier likefrem tvinger seg inn på vår interesse.

Det gjelder for det første det vi med et litt tvilende tonefall kan kalle den «objektive» historie: altså, hva skjedde når og hvor og med hvem og hvorfor? Ganske visst har vår generasjons historikere, med mer eller mindre hell, vært på leting etter nye metoder, nye innfallsvinkler, nye områder — moderne historieskrivning arter seg på adskillige felter aldeles anderledes enn den gjorde dengang Keyser og Munch skrev, eller Taine, eller Gibbon, eller Holberg, for ikke å snakke om Herodot, Tacitus og Plutark. Men selve grunnprinsippet for historieskrivningen, og den drivende kraft i den, er hva den alltid har vært: overbevisningen om at midt i alt dette tilsynelatende flyktige og flytende finnes det visse faste holdepunkter, visse nøkterne konstaterbare fakta, visse grunntrekk det lar seg gjøre å analysere seg frem til, visse feiltokninger og vrangforestillinger det lar seg gjøre å korrigere, visse historisk virkende krefter det er mulig å følge og beskrive trinn for trinn. Tvert imot hva mange ville finne det naturlig å anta, skjer det innen moderne historieforskning og historieskrivning en likefrem dynamisk aktivitet. Med stadig mer minutiøse metoder innringes stadig mer minutiøse områder av historien — og det samtidig som det innen historieskrivningen har skjedd en enorm utvidelse av selve verdensperspektivet. Og helt sikkert kan man si at også innen historieforskningen er sannheten i stadig bevegelse — men med en viss rimelighet tør vi vel da mene at det er både en større nyanserikdom og en større verifiserbarhet denne sannhet er i bevegelse mot.

Og hvis det nå bare var en begrenset klan av høyspesialiserte forskere som beskjeftiget seg med historien, så kunne vi fremdeles holde fast på den nærmest aksiomatiske forestillingen om en allmenn historieløshet, ganske uanfektet av en slik eksklusiv stall av historieforskere. Men vel til forbløffelse for mange må vi da fastslå at historien utøver sin fascinasjon langt utenfor faghistorikernes krets, ja, at den historiske interesse faktisk er blitt noe av en trend i tiden. Jeg kunne hente eksempler fra andre europeiske land, men la oss nøye oss med å se på situasjonen her hos oss. En av efterkrigstidens største forlagssuksesser i Norge var Cappelens to på hverandre følgende, ajourførte og moderniserte utgaver av gamle Carl Grimbergs verdenshistorie, i ikke mindre enn fem og tyve tykke bind — man fikk følelsen av at dette verket så å si *føk* inn i titusener av norske hjem. Men *så* ihvertfall skulle all snusfornuft tilsi at dermed måtte markedet være mettet for lange tider fremover. Men aldeles langt ifra: ikke før hadde det senket seg en smule ro efter Grimberg-bølgen, før både Cappelen og Aschehoug satte i gang med hver sitt ambisiøse foretagende: hypermoderne verdenshistoriske verker på

rundt femten bind hver, først nå nylig avsluttet. Samtidig har en rekke andre store historiske verker vært slengt ut på markedet, to digre Norges-historier hver på femten bind eller deromkring, dertil Sverre Steens åtte binds verk om Norge i det 19. århundre. Men i samme stil kunne nevnes, foruten en lang rekke enkeltbind omkring mer avgrensede historiske emner, fra «Verdenstreet» og til historisk-sosiologiske studier av bedehusenes fremvekst i forrige århundres bygde-Norge — med alle tenkelige mellomstadier.

Er vi «historieløse»?

Vi er ihvertfall ikke historiebok-løse! Og jeg har vanskelig for å tro annet enn at dette er noe som virker *innover*.

Her er mer å nevne også: den rent skjønnlitterære behandlingen av emner fra historien, som skuespill eller roman.

Historisk diktning

Kombinasjonen av diktning og historie er gammel som diktningen selv. Hva annet er Homers «Iliaden», Aischylos' «Perserne» og «Orestien», Sofokles' «Kong Oidipus» eller Vergils «Aeneiden» enn dikterisk historie? Og her er det bare å trekke linjer videre opp gjennom verdenslitteraturen, over Shakespeare og Schiller, Ingemann og Victor Hugo, Bjørnson og Ibsen — som jo betraktet «Keiser og Galilæer» som sitt hovedverk — Strindbergs «Mäster Olof» eller hans kongedramaer, frem til vår tids Brecht med «Mor Courage», Peter Weiss med «Marats død» eller for den saks skyld Peder Cappelens maleriske historiespill i slottsgården på Akershus. Og som tungt ruvende i vår norske bevissthet naturligvis Sigrid Undsets dunkelt glødende middelalderromaner eller Johan Falkbergets myndige grep ned i Røros-historien. Romaner som har fått sitt følge i også mange av siste generasjons diktere, Vera Henriksen, Sissel Lange-Nielsen, Ragnhild Magerøy, for bare å nevne noen få blant mange mulige.

Hva beror denne litterære historieopptattheten på?

Det har vært og blir stadig lansert mange slags teorier om det. Og kanskje kan man si at sannheten befinner seg i stadig flytende bevegelse mellom teoriene. Noen hevder at her er trangen til romantiske kulisser omkring leserunderholdningen det avgjørende. Andre vil ha det til at her er den sagnomspunne nostalgien ute og går. Og begge deler kan saktens ha noe for seg. Hverdagen er ikke så alt for spennende og heller ikke særlig romantisk-malerisk for folk flest. Og her er avkobling å få, for både kjedsomhet og stress, og muligheter for å hengi seg til et følelsesregister som for så mange har vært fortrengt av det flatt dagligdagse bestyr.

Men slikt er, nærmere sett, knapt en brøkdel av forklaringen — og under ingen omstendigheter forklarer det hvorfor og hvordan modne og seriøst arbeidende kunstnere kjenner seg tiltrukket av historien. Det må være noe mer — en form for dyptgående identifikasjon, og samtidig behov for en avskallende distanse som lar grunnkrefter i det menneskelige sinn tre frem med en symbolskapende klarhet i linjene. Jeg tror for min del at her er vi ved det helt essensielle.

«De levendes land»

Dermed forlater jeg de rent teoretiske overveielser og vil tillate meg å si noe konkret om mitt eget arbeide med en historisk roman som nettopp er utkommet, «De levendes land».

Det begynte med at jeg våren 1950, altså for 36 år siden, oppholdt meg i Paris. Det samme gjorde min venn den svenske forfatteren Sven Stolpe. Vi var sammen til stadighet, hadde våre lange vandringer rundt i byen, og en dag passerte vi et bokhandlervindu og ble stående og se inn. Så pekte Sven på en bok og sa: «Den der skal du lese!» Det var en historisk biografi om en mann på 1400-tallet som jeg aldri hadde ant

Da Jeanne d'Arc var sytten år, forkynte hun at hun var sendt av Gud for å befri Orléans og drive engelskmennene ut av landet. Etter at hun var blitt forhørt av en teologisk professor, og kongens svigermor hadde undersøkt hennes dyd, ble hun satt i spissen for en hær. Hun drev så engelskmennene ut av Orléans, et vendepunkt i den hundreårige krigen mellom engelskmenn og franskmenn.

eksistensen av, Gilles de Rais, navnet sa meg ikke noe som helst. Jeg gikk inn og kjøpte boken – og da jeg hadde lest den, visste jeg usvikelig at dette stoffet måtte jeg på en eller annen måte før eller senere gjøre noe med, selv om jeg til å begynne med bare hadde temmelig uklare fornemmelser av hva det var som trakk meg så til dette stoffet.

Noe betydde det naturligvis at her ble jeg på ny ført tilbake til middelalderen, la gå at det var en middelalder på hell. Middelalderen hadde lenge fascinert meg, og det var diktningen som hadde ført meg til den, – rent konkret: Sigrud Undsets middelalderromaner. Min første bok, 1940, var en studie over dem. Min annen bok, etpar år senere, hentet også sitt stoff fra middelalderen, det var en mer eller mindre romantisert biografi av Frans fra Assisi. En tid hadde jeg også syslet med planene om et verseskuespill om Abelard og Heloise, det gikk i stå efter noen tilløp. Jeg hadde også på samvittigheten en heldigvis refusert ungdomssynd av en roman fra trosskiftet i Norge. I noen år var så min interesse for middelalderen blitt fortrengt av mer nærliggende dagsaktuelle oppgaver – men dette møtet der i Paris med Georges Meuniers biografi av Gilles de Rais vekket den altså til liv igjen.

Jeg antar det er adskillig av en romantiker i meg, som gutt slukte jeg Ingemanns «Valdemar Seier» og Walter Scotts «Ivanhoe», siden også Victor Hugos «Ringeren i Notre-Dame» – middelalderens farverike bevegelighet appellerte til fantasien på en måte som egentlig aldri har sluppet meg. Og som også fulgte med inn i mitt senere mer seriøse arbeide med middelalderen i forbindelse med bøkene om Sigrid Undset og Frans fra Assisi. Og noe av denne romantisk pregede fascinasjon fra ungdommen våknet også under lesningen av denne boken – om Gilles de Rais. Naturlig nok – fordi den gikk rett inn i en tid som flagret av farver i alle sjatteringer. Det var hundreårskrigens dramatiske tid, med dens blodige herjinger og mørke fortvilelse, men også Jeanne d'Arcs tid, der hun fór som et blendende lyn fra himmelrand til himmelrand og i løpet av to korte måneder, og stikk i strid med alle beregninger og all sannsynlighet, snudde Frankrikes og dermed faktisk også Englands historie, dermed Europas, 180 grader rundt. Og denne baron og stridsmann Gilles de Rais kjempet ved hennes side ved Orleans og spilte også en sentral rolle da Jeanne førte dauphinen til den så berømmelige kroningen i Reims. Det var i og for seg tilstrekkelig til å gjøre ham interessant. Men det hele ville nok likevel knapt ha fortonet seg som stort annet enn en farverik lek i romantiske kulisser, hvis det ikke hadde vært for noe mer.

Det bestialske

Og dette «mer» var den dramatiske spennvidden i Gilles de Rais' psyke. For ved siden av at han altså var Jeanne d'Arcs kampfelle, og med en dyp religiøsitet i seg så inn i hennes troende sinn og hennes guddommelige kall, var han en lysende hærfører og ble 25 år gammel utnevnt til marskalk av Frankrike i forbindelse med kroningen i Reims. Og han var en stor kunstelsker, han samlet seg i sannhet skatter på jorden, og fremfor alt var han en av tidens store musikkelskere, med sitt eget musikkapell som det gikk gjetord om over hele Frankrike. Men samtidig hadde denne mann dunkelt hemmelighetsfulle krefter i seg som drev ham ikke bare mot alkymi og satansbesvergelser, men mot seksuelt misbruk av og rituelle mord på flere hundre unge gutter. Og for sine redselsfulle forbrytelser endte han på bål ni år efter at hans kampfelle Jeanne d'Arc var blitt brent på *sitt* bål i Rouen.

Og det som da mer og mer tok meg, var denne rent psykologiske problematikk: hvordan er det mulig at ett og samme menneskesinn kan romme så voldsomme, så uforenlige motsetnin-

ger? Her var det ikke lenger snakk om romantiske historiekulisser, men om tilsynelatende helt uforlikelige grunnstrømninger i et menneskesinn. Og det som da fascinerte meg var: vil det være mulig å gi et noe så nær troverdig bilde av denne sjelelige splittelsen? Og jeg hadde for meg at skulle jeg gi meg i kast med dette, så måtte det skje i en kunstnerisk form. Om Gilles de Rais forelå det flere biografiske verker, ble jeg efter hvert klar over, det var unødvendig for meg å skrive et til. Derimot kalte stoffet på en kreativ impuls i meg, et behov for innlevende anskueliggjøring, i en fylde som bare en intuitivt arbeidende *identifikasjon* ville kunne gi. Lenge tumlet jeg med tanken på å skrive et skuespill om Gilles de Rais – men den rammen føltes efter hvert for trang og stram; og det demret for meg at skulle det i det hele tatt bli noe, så måtte det bli en roman. Forskjellige skisser ble fra tid til tid kastet ned på papiret. En god del av min lesning opp gjennom disse årene samlet seg også omkring europeisk historie i det femtende århundre, og bildene begynte smått om senn å anta en noe klarere form i bevisstheten. Og for temmelig nøyaktig fem år siden satte jeg meg så ned for å arbeide planmessig og målbevisst med romanen.

Noe som da alt tidligere hadde slått meg, var at her måtte jeg *vite* så mye som jeg overhodet kunne kapere, og vite det også på en annen måte enn å lese meg til det i bøkene. Så før jeg for alvor gikk i gang med boken, tilbragte jeg etpar måneder i Frankrike, i Orleans og i klosteret Saint-Benoit-sur-Loire – dette klosteret har fått en fremtredende plass i boken. Jeg hadde bilen med, og fór i skytteltrafikk mellom alle de stedene hvor handlingen i boken utspilles, jeg var i Domremy og Chinon, jeg var i Reims og Tours, i Rouen og Nantes, jeg tilbragte timer og dager i og omkring de ruinene som ennå står igjen av Gilles de Rais' forskjellige slott. Og det var efter hvert som om bildene fra alle disse stedene *sank* i meg og hele tiden fermenterte der.

Noe av det som da slo meg, var ikke bare denne dype splittelsen i Gilles de Rais' sinn og natur, men også den enorme forskjellen mellom ham på den ene siden og hans kampfelle Jeanne d'Arc på den annen: *han* med avgrunnene i seg mellom idealitet og bestialitet, mellom utadvendt krigerglans og en ubendig trang til å trenge ned i livets dypeste og mest skremmende mysterier – og så på den annen side denne jenten på sytten—atten år, så lysende hel og ren i sitt vesen, så blankt hengitt til det som var hennes guddommelig inngitte kall og skjebne. Det var helt klart for meg fra første øyeblikk at her måtte en vesentlig dimensjon i romanen ligge.

Phillipe de Laval

Men så slo det meg, og egentlig på et nokså tidlig stadium, at for å komme så tett inn på livet av dette stoffet som overhodet mulig, måtte jeg ha en skikkelse som på en måte sto mellom disse to, og samtidig sentralt også når det gjaldt de historiske begivenheter som denne ideen var så smekkfull av. Og så vokste en mann frem for meg som jeg kalte Philippe de Laval, adelsmann og nær slektning av Gilles, teolog, kanselist ved hoffet, altså i en så strategisk posisjon at han hadde fulgt alt sammen på nært hold og kunne berette om det med selvopplevelsens intensitet og anskuelighet. Jeg anbragte ham, som aldrende mann, i det klosteret jeg kjente så godt efter flere til dels ganske langvarige opphold, Saint-Benoit-sur-Loire, hvor han nå sitter og ser tilbake på sitt liv og sine opplevelser og tegner dem ned så godt han kan.

Men med denne skikkelsen Philippe de Laval kom enda et aspekt inn i romanen, og ikke det minst vesentlige. Han er en velbegavet men ikke særlig betydelig mann, står som noe visst dagligdags mellom den lysende Jeanne og den så mørktfarvede, dypt splittede Gilles de Rais. Han er nær dem begge

men samtidig på avstand fra dem, fordi det er så mye utrygghet i ham, usikkerhet, tanker frem og tilbake mellom tvil og tro, mellom menneskeforakt og gudslengsel, mellom undring og avvisning – alltid på distanse. Inntil det, der han sitter i klosterbiblioteket og skriver på sine erindringer, skjer en indre katastrofe i ham gjennom møtet med en mann som blir hans antagonist, italieneren Gianbattista Orsini, en typisk representant for den fremvoksende renessansen. Det blir en konflikt som får allting til å briste for ham, han bryter sammen – og erfarer med forferdelse og fortvilelse at han har de samme grunnkreftene i seg han som Gilles de Rais, de er nære slektninger på mer enn én måte. Han har aldri gjort en katt fortred, langt mindre misbrukt og drept hundrevis av gutter – men konflikten med Orsini utløser et så avsindig hat i ham at han vavrer i en rød tåke av hevntrang og mordlyst, og det går opp for ham at om forholdene ellers lå til rette for det, så kunne han blitt en av dem som «binder og piner», som han uttrykker det.

Og efter hvert som arbeidet med boken skred fram, var det som om denne Philippe de Laval på en hemmelighetsfull måte ble den egentlige hovedpersonen i romanen, uten derfor å fortrenge hverken Jeanne eller Gilles – og jeg tror jeg vet hvorfor. De to er såkalte «historiske skikkelser», begges liv er grundig dokumentert – Philippe de Laval derimot er sprunget frem så å si av intet, det vil si av meg selv ut fra en indre identifikasjon. Og dermed tilbake til spørsmålet om historien og sannheten.

Den historiske sannhet

For det var selvfølgelig en pretensjon hos meg fra første øyeblikk: denne romanen må være «historisk sann» så langt jeg overhodet makter å få det til. Både Jeanne d'Arc og Gilles de Rais er historiske personer, og ikke bare det: de er to av de best dokumenterte historiske personer i det femtende århundres Frankrike. Det skyldes ikke bare at deres skjebne, så merkelig den var, opptok både folkefantasien og tidens krønikeskrivere, som den berømmelige Monstrelet, men først og fremst stiger de frem av de protokollene som nærmest stenografisk ble satt opp under rettssakene mot dem: for Jeannes vedkommende rettssaken i Rouen i 1431 og så rehabiliteringsprosessen i 1450-årene, for Gilles' vedkommende saken mot ham i Nantes i 1440. Protokollene foreligger heldigvis i tilgjengelige utgaver, det ble altså å gå løs på dem, ved siden av annet stoff om dem. Og så forsøke å arbeide seg frem til en så nøktern om jeg så må si ytre sannhet om dem som mulig, i den jungel av fantasterier, subjektive vurderinger og moralistiske og ideologiske overbygninger som den rikholdige litteraturen om dem vrimler av.

Men det var et behov for meg også å se dem i sammenheng med sin tid, plantet midt i den med dens veldige fluktuasjoner både politisk, kulturelt og religiøst – også fordi dette måtte avspeile seg i en slags indre, selvfølgelig fortrolighet hos den som satt og skrev historien, nemlig min diktede skikkelse Philippe de Laval.

Til hans opplevelse av virkeligheten, og av seg selv, hørte ikke bare Gilles og Jeanne, men også hoffet med den tvetydige og vaklevorne Charles 7. på toppen, krigssituasjonen som i årtier hadde herjet og lammet Frankrike, ikke bare som krig mot de engelske inntrengerne men også den franske borgerkrig med hertugen av Bourgogne som kongens innbitte motstander. Dertil hele den forvirrede kirkesituasjonen med dens paver og motpaver, den teologiske uklarhet og moralske forfall, og de voldsomme krav om reform og fornyelse som kom til uttrykk blant annet på de to langvarige konsilene i Konstanz først og siden i Basel – Philippe de Laval var med under dem begge. Vi-

Hvilke demoner skjuler seg bak vår fornuft?

dere det økende frembrudd av renessansebevegelsen, oppfinnelsen av boktrykkerkunsten, Konstantinopels fall i 1453 — kort sagt: hele tidsatmosfæren svermende full av eggende og stridende og på så mange vis foruroligende impulser, som en mann i Philippe de Lavals stilling og situasjon rett og slett ikke kunne la være å fornemme og så langt som mulig ta stilling til.

Samtidig sto det klart for meg at like lite som jeg kunne unnlate å ta med disse tingene, og lignende, like lite kunne jeg proppe alt sammen inn i romanen som om den skulle være et pølseskinn. Dermed sto jeg i den situasjon som vel i virkeligheten også enhver faghistoriker står i når han skal fremstille historien: det må velges. Men i og med valget kommer naturligvis et subjektivt element sterkt inn i bildet: Hva anser *jeg* som viktig eller ikke viktig? Noe skal med, noe utelates, og hvem garanterer for en noe så nær tilnærmet objektivitet i valget? Ikke jeg ihvertfall. «Quid est veritas?»

I tillegg kom naturligvis at dette skulle være en roman, presumptivt et kunstverk med sine egne behov og krav. Det kunne for eksempel føre til at jeg forandret litt på det jeg visste var historisk sant, fordi det passet bedre inn i den kunstneriske konsepsjon — en gang lot jeg en person dø i Nantes, istedenfor i Angers som han vitterlig gjorde, fordi dette gled bedre inn i andre trekk i handlingen. Denslags friheter forekommer det meg det må være tillatt å ta, selv om enkelte kanskje vil være ute med rødblyanten. Langt mer vidtrekkende er det naturligvis at både i selve romanens grunnkonsepsjon og i en lang rekke situasjoner, samtaler, ytre og indre hendelser, har romanforfatteren bare én vei å gå: ta tilsprang i sin kreative fantasi og kaste seg inn i diktningen uten andre holdepunkter enn sin forestillingsevne og sin indre fornemmelse av hva som er om ikke «sant» i flat, ytre forstand, så ihvertfall *gyldig* — det forfatteren trenger skal være sant, for *ham!* Det er selve det kunstneriske vågestykke, som romanen står eller faller med.

Oss selv i historien

På en måte kan det naturligvis virke fullstendig hasardiøst å ville skrive dikterisk om mennesker som levde for fem hundre år siden — som om det overhodet skulle være *mulig!* Så mange dyptgripende forandringer som er skjedd i både ytre og indre vilkår i Europa i løpet av disse århundrene, må da ha bidratt til å sette et nærmest uoverkommelig skille... Kan det overhodet bli annet enn psykologiske postulater og vidtflyvende fantasier? Er en ikke nødt til å oppgi ethvert krav på at dette skal ha noe som helst å bestille med det vi mer eller mindre vagt kaller «sannheten»?

Hvis det virkelig forholdt seg slik, og det finnes saktens dem som vil mene det, så ville en hvilken som helst historisk roman ikke være annet enn det rene tull. Mer eftersom den historiske roman later til å blomstre i beste velgående både i vår egen litteratur og i andre lands, så må det åpenbart finnes en annen måte å se dette problemet på. Og da vil jeg tilbake til noe jeg nevnte før her — det jeg kalte «gjenkjennelsesmekanismen».

For om det ubestridelig er slik at mangt og meget av skiftende tilstander skiller mellom menneskene fra det ene århundre til det andre, så har de tross alt det til felles at de er mennesker. Og det de da har til felles er ikke bare armer og ben og nese og munn, men tanker og følelser — for ellers ville det overhodet ikke ha noen mening for oss å lese hverken «Iliaden» eller «Predikerens bok» eller Platons «Timaios», det ville være fullstendig bortkastet å gjøre det jeg har gjort nå i det siste, nemlig å forsøke å trenge dypere ned i Dantes «Divina Commedia», teatrene kunne spare seg å spille Shakespeare og Moliere, Holberg og Schiller, Büchner og Ibsen og overhodet alt som er

skrevet før atombomben, TV og EDB tilsynelatende satte hele virkeligheten på hodet for oss — hvilket i seg selv naturligvis er en «sannhet» med usedvanlig sterkt utviklede modifikasjoner.

Og la meg nå gjøre en liten omvei: Under arbeidet med min roman kunne jeg sitte timevis og meditere over kunstbøker med portretter fra senmiddelalderen og den tidlige renessanse. Og det kunne kjennes som om menneskene jeg så der liksom steg opp av boken, fikk liv og skikkelse og kom meg helt nær. Jeg skal bare nevne to eksempler.

Et mannsportrett malt av den flamske kunstneren Rogier van der Weyden, temmelig nøyaktig samtidig med at min Philippe de Laval sitter i klosteret og skriver sine erindringer. Det er usikkert hvem portrettet forestiller — og det gir meg frihet til å si: Dette er min Philippe de Laval, nettopp slik må han ha sett ut! Så intenst nær kom han meg efter hvert at det var som om jeg skulle ha kjent ham bestandig, og vi kunne snakke sammen om det dypeste som angikk oss begge, av både glede og sorg og fortvilelse og håp.

Og så et annet portrett fra samme tid, av den italienske maleren Ghirlandaio, et portrett av en gammel mann og en liten gutt. Den gamle er dypt uskjønn, med en stygg vorte i pannen og en samtidig uhyggelig og komisk deformert nese — men det lyser fra hans øyne og hans smil en så usigelig godhet og ømhet mot barnebarnet, at det grimme ansiktet *stråler* av en gripende skjønnhet som beveger hjertet i en til å strekke seg mot ham, slik den lille gutten gjør det, i en dyp og fortrolig kjærlighet. Hvor er århundrene her, de som skulle skille — hvor er historiens «sant» eller «ikke sant» overfor denne indre sannhet om menneskehjertet?

«Thi sed og skik forandres meget,» skriver Sigrid Undset, «alt som tiderne lider og menneskenes tro forandres og de tænker anderledes om mange ting. Men menneskenes hjerter forandres aldeles intet i alle dager.»

Sagt om Dyade:

«I tidsskriftet Dyade merkes en ekte trang til å erkjenne tidens problemer, i motsetning til mange andre fora hvor «debatten» kan omfatte skjult maktkamp, forfengelig utstilling av lærdhet, selvsentrert tankeliv på tomgang.»
Erik Egeland i Aftenposten.

«Så foreligger nok en stimulerende utgave av tidsskriftet Dyade, en av de mest spennende publikasjoner her på berget. Denne gang er temaet «Hva gir mening i 80-årene», og en rekke sentrale forfattere og kulturdebattanter gir sitt syn til kjenne . . .»
Sverre M. Nyrønning i Adresseavisen.

«Særnummeret for Sakharov består af artikler og interviews. Den norske journalist Viktor Roddvik giver en glimrende gennemgang af Sakharovs virke som videnskabsmand og menneskeretsforkæmper. (....)
Dette temanummer må stærkt anbefales alle, der interesserer sig for menneskerettigheder i almindelighed og for symbolet Sakharov i særdeleshed.»
Bent Jensen i Morgenavisen Jyllands-Posten.

«Dyade er et tidsskrift for dem som har interesser ut over det almene og som setter pris på at et tidsskrift i seg selv kan være et stykke kultur».
Sven Aage Rasmussen i St. Olav.

Følgende temanumre finnes for salg:

- ☐ Symbolske historier kr. 30,—
- ☐ Elie Wiesel kr. 40,—
- ☐ Romanhøsten '86 kr. 25,–
- ☐ Meditasjon og psykologi kr. 25,–
- ☐ Reiser til India kr. 25,–
- ☐ Menneske mellom mote og mysterium kr. 35,–
- ☐ Isaac B. Singer kr. 25,–
- ☐ Kulturkamp i eteren kr. 35,–
- ☐ Norsk og svensk samtidslitteratur kr. 25,–
- ☐ Vitenskap hos Aristoteles og Karl Popper (1) kr. 25,–
- ☐ Vitenskap hos Aristoteles og Karl Popper (2) kr. 25,–
- ☐ Hva gir mening i 1980-årene? kr. 35,–
- ☐ Andrej Sakharov – et symbol kr. 25,–
- ☐ Vitenskap og livssyn kr. 25,-
- ☐ Stress og avspenning kr. 25,–
- ☐ Hva kan vi vite? Rudolf Steiners erkjennelsesteori i lys av vår tid kr. 20,–
- ☐ Europa møter 3. verden kr. 35,–
- ☐ Psykologi i grupper I kr. 20,–
- ☐ Psykologi i grupper 2 kr. 25,–
- ☐ Acem narkotikaseminar 1983 kr. 20,–
- ☐ Eksisterer Gud? Møte med Hans Küng kr. 20,–
- ☐ Kampen mot narkotika – ideologisk slagmark kr. 30,–
- ☐ Sigrid Undset vurdert i utlandet kr. 20,–
- ☐ Myter – fortid eller samtid? kr. 20,–
- ☐ Med John Lennon i tankene kr. 25,–
- ☐ Kritikk av Vestens frihetsidealer kr. 15,–
- ☐ Kirken i utakt med moderne psykologi kr. 25,–
- ☐ Kunst – pynt eller ubehag kr. 15,–
- ☐ Bob Dylan – inn og ut av lykken kr. 25,–
- ☐ Isaac B. Singer og øst-jødene kr. 15,–
- ☐ Amnesty International kr. 15,–
- ☐ Kontemplative oaser kr. 15,–

Jeg bestiller

- ☐ Abonnement på Dyade 6 nr. pr. år kr. 120,–
- ☐ Bok om Acem-meditasjon 'Stillhetens psykologi' kr. 75,–
- ☐ Boken 'Bedre hverdag med Acem-meditasjon' kr. 60,-
- ☐ Boken 'Meditasjon på norsk' Cappelen forlag, favørpris kr. 75,–
- ☐ Boken 'Teater mor teater' kr. 75,—
- ☐ Boken 'To sider av bevisstheten' kr. 60,—
- ☐ Kursbrosjyre fir Acem kursvirksomhet (gratis).

Følgende temahefter av Dyade:

. . . . . .

. . . . . .

Navn: . . . . . .

Vei/Gate: . . . . . .

Poststed: . . . . . .

BREV

Kan sendes ufrankert i Norden. Adressaten vil betale portoen

Svarsending
Avtale nr. 129000/81 OMB

DYADE

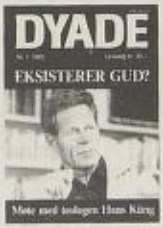
ST. OLAVS PLASS

N-OSLO 1 – NORGE

Har du lest disse temaheftene?

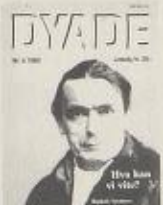
BOB DYLAN
Inn og ut av lykken 5/79

MED JOHN LENNON I TANKENE
1—2/81

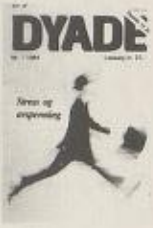


EKSISTERER GUD?
Møte med Hans Küng.
1/1983

PSYKOLOGI I GRUPPER 1
2/1983



HVA KAN VI VITE?
Rudolf Steiners erkjennelses-teori.
6/1983



STRESS OG AVSPENNING
1/1984

PSYKOLOGI I GRUPPER 2
2/1984

ANDREJ SAKHAROV
– et symbol.
4/1984

SYNET PÅ VITENSKAP HOS ARISTOTELES OG KARL POPPER
To nummer:
1 og 2 1985

KULTURKAMP I ETEREN
4–5/1985

REISER TIL INDIA
3/1986

MEDITASJON OG PSYKOLOGI
4/1986

ROMAN-HØSTEN '86
5/86

ELIE WIESEL
6—7/86

SYMBOLSKE HISTORIER
16-åringer skriver 1/87

Opplysninger, bestillinger av enkeltnumre og abonnement, se side 80 eller ring tlf. (02) 20 29 59.

TØNSBERG BIBLIOTEK
UTGÅTT AV
TØNSBERG OG NØTTERØY BIBLIOTEK
3100 TØNSBERG

DYADE
Postboks 6721
St. Olavs plass
0130 OSLO 1

Meditasjon på norsk

(Cappelen forlag)

For deg som vil vite hvor Acem står i samfunnssammenheng. Viser at det er viktige prinsipielle forskjeller mellom ulike avspennings- og meditasjonsteknikker. Grundig gjennomgang av hva forskning viser om resultater av meditasjon. Boken kan bestilles fra Acem til favørpris. Se side 48.

«Man spør ikke lenger *om*, men *hvordan* meditasjon virker ... (Boken) peker på menneskets muligheter til vekst ut fra moderne psykologisk forståelse; at meditasjon innebærer en livsstil med mindre oppsamling av stress». Liss Hegge, Aftenposten.

«Selvsagt er det blitt leseverdig stoff». Agder.

«... en populærvitenskapelig bok med mye livsvisdom. Også for deg som ikke har tenkt å begynne med meditasjon. Lettlest og velskrevet». Det Nye.