

Liv Køltzow

ROMANFORFATTEREN SOM BIOGRAF

I 1992 utga jeg boken om Amalie Skram, til tross for at jeg først hadde takket nei til forlagets forslag om å skrive om henne og alltid hadde betraktet biografier med stor mistro.

For å forklare hvordan romanforfatteren kom til å skrive en biografi må jeg kanskje først si noen ord om romanforfatteren. Jeg debuterte i 1970, ikke med roman, men med noveller, det vil uansett si skjønnlitteratur. Novellene beskrev enkle, håndfaste situasjoner, barn som lekte, elever på en skoleutflukt, venner rundt et måltid. Rammen var realistisk, men spenningsmomentet lå på det indre plan. Alt sto og falt med observasjonen av hovedpersonens småtanker og av mindre bevegelser i landskapet eller mellom menneskene rundt henne. Jeg hadde i flere år lest alle de store modernistene, Kafka, Beckett, Faulkner, den franske nyromanen med en fornemmelse av befrielse; glede over kunstens frihet i vårt århundre. Friheten fra realismens og naturalismens tvangstrøye. Skepsis til de tradisjonelle måtene å fortelle en historie på. Kronologiens sammenbrudd. Dannelsesromanens alt for tette forbindelse med det borgerlige samfunns selvforståelse. For bare å nevne noen stikkord.

Bortsett fra én bok der innslaget er minimalt, har de senere romanene og novellene alle hatt flere innslag av modernistisk fortellerteknikk, stor vekt på indre monolog, ulike versjoner av samme hendelse om igjen, en fortellerstemme som bryter fiksjonen og problematiserer muligheten av i det hele tatt å fortelle noe som helst, veksling mellom å gå inn i hovedpersonens tanker og å kommentere henne på lang avstand osv. Likevel har realismen vært dominerende og handlingen mer tradisjonelt dramatisk enn i debutboken. Iallfall én kritiker har brukt uttrykket "modernistisk realisme" om forfatterskapet.

Alt dette har jeg bestandig vært veldig klar over, selv om det ikke er nettopp med slike ord en først og fremst tenker på egne bøker — de blir til ut fra mer diffuse bevegelser bevisstheten, for å si det slik. Men altså: Jeg var og er på det rene med at å skrive en biografi ut fra et slikt ståsted ikke var noen helt opplagt ting å gjøre.

For å ta fatt i den helt andre enden, med naturalisten Amalie Skram, så skal jeg av hensyn til dem som eventuelt ikke kjenner så godt til henne først si noen ord om livet og bøkene hennes:

Berthe Amalie Alver, født i Bergen i 1846, hadde to eldre og to yngre brødre hvorav samtlige senere i livet kom til å dø av tuberkulose. Foreldrene kom fra ytterst enkle kår, men arbeidet seg opp. Faren drev en bondehandel i en bygning rett bak havnen i Bergen, en bygning som fremdeles står og som kalles Muren, også barndomshjemmet i Cort Pilsmuget er intakt. Amalie var helt uvanlig vakker, begavet, gikk på byens beste pikeskole, giftet seg brått og dramatisk som attenåring etter at faren hadde gått fallitt, reist til Amerika og etterlatt familien på bar bakke. Amalies ektemann, Bernt Ulrik August Müller, var 27 år gammel, av velhavende Bergens-slekt. Han var skipskaptein. De fikk to barn sammen, og hele familien reiste i mange år til sjøs, Amalie var på jordomseiling og på flere seilaser, til Karibien, til Svartehavet. Ekteskapet var ulykkelig. I 1877 var Amalie i en kort periode sinnssyk og ble innlagt på Gaustad asyl. Hun kom ut igjen etter to måneder, fikk skilsmisse, flyttet etterhvert til Kristiania, begynte å skrive, ble nær venn med datidens store norske forfattere, som var i ferd med å innlede den nye realistiske og naturalistiske tradisjonen — Bjørnson, Kielland, Garborg. I 1882 traff hun den danske journalisten og forfatteren Erik Skram og forelsket seg, i 1884 giftet hun seg med ham og ble boende i København til hun døde i 1905.

Min bok omhandler Amalies Alver Müllers liv inntil hun giftet seg for annen gang og flyttet til Danmark. Med Skram fikk hun et barn til. Ekteskapet ble oppløst i år 1900. Mellom 1885 og 1900, en periode på 15 år, utga hun 16 bøker, best kjent er hovedverket i norsk naturalisme, firebindsverket *Hellemyrsfolket*, romanen *Constance Ring* og de to bøkene hun skrev om et nytt opphold hun hadde på sinnssykehospital i København, nemlig romanene *Professor Hieronymus* og *På St. Jørgen*. I Danmark levde hun et moderne storby- og kunstnerliv preget av hardt arbeid og håpløs økonomi. Hele livet var preget av stress, først en barndom i spenningen mellom armod og sosial ergjerrighet, deretter det første ekteskapet med en egentlig godmodig og liberal mann, et ekteskap som likevel på grunn av institusjonen og de spesielle omstendighetene fikk preg av tvang og invasjon av jeg'et, deretter det på forhånd dømte forsøket på å kombinere en kontroversiell forfatterkarriere med et godt kjærlighets-

og familieliv. Femtiåtte år gammel var hun utbrent og begikk sannsynligvis selvmord. Hulda Garborg, gift med Arne Garborg, sa et par år senere meget treffende om henne at hun hadde vært "en glitrende salamander, vekslede, betagende og farlig, helt sine stemninger ivold, med tusind tanke lyn gjennom hodet i et eneste øieblik" og mente at hun var den forfattertypen som "vilde ha digtet om hun sat på en sten i en ørken".¹

Når det gjelder naturalisten Skram har jeg bestandig lest henne, antakelig første gang på skolen, uten at jeg husker akkurat når eller hvordan. I den perioden da jeg leste Kafka, Gombrowicz, Céline, Virginia Woolf og Nathalie Sarraute var hun derimot totalt fraværende. Men i begynnelsen av syttiårene jobbet jeg litt på Det kongelige Bibliotek i København i forbindelse med bakgrunnsmateriale til en annen bok — noe jeg trodde skulle bli en essaysamling. Jeg fant noen av Amalie Skrams kladdelapper på håndskriftsamlingen og tente straks. Hun hadde skrevet filosofiske utbrudd og litterære notater på baksiden av temmelig detaljerte matoppskrifter med østers, vin og champignon'er som ingredienser. Oppskrift på tre retters middag for mange mennesker.

Dermed var isen brutt. Både gjenkjente jeg noe fra mitt eget forfatterliv, kanskje ikke treretters middag, men iallfall det å arbeide med bøker midt oppe i annen virksomhet, og jeg kom tett innpå en skikkelse som tidligere hadde vært fjern — imponerende og verdt å beundre kanskje, men meg uvedkommende på en måte.

Jeg skrev den gangen en tidsskriftartikkel om opplevelsen. Essayboken jeg hadde planlagt droppet jeg. Jeg skrev en roman i stedet. Jeg mente fra da av at jeg var helt bestemt på bare å gi ut skjønnlitteratur, men fortsatte likevel å lese en del av Amalie Skrams brev på biblioteket og å sette meg inn i forfatterskapet, alt sammen med en følelse av at jeg i tidsskriftartikkelen bare hadde fortalt litt om leseropplevelsen jeg hadde hatt.

Blant annet med utgangspunkt i denne artikkelen spurte Gyldendal noen år senere om jeg kunne tenke meg å skrive en bok om Amalie Skram eller Camilla Collett. Jeg sa nei. Enda noen år senere, i 1986, ble jeg spurt om igjen. Foranledningen var denne gangen en lite kjent brevveksling mellom Erik og Amalie Skram. Brevene var blitt funnet på et lager eller i

¹Hulda Garborg, *Dagbok 1903-1914*, 1962, s. 161, 208.

en låve (eller noe slikt) utenfor København i 1979, de hadde nok også vært kjent tidligere, men hadde vært behandlet med stor diskresjon. Uansett var de svært omfattende og ble fordi de var så fulle av hverdagslige detaljer foreløpig lite brukt i Skramforskningen. Brevene stammet i hovedsak fra den perioden da Erik og Amalie Skram møtte hverandre, men det var også mange brev som ble skrevet i perioder da de var fra hverandre etter at de giftet seg.

Ideen gikk ut på at jeg skulle skrive en roman om Erik og Amalie med utgangspunkt i det dokumentariske stoffet. Jeg sa et nølende tja, nærmest nei. I mellomtiden skaffet forlaget meg kopi av hele brevvekslingen slik at jeg kunne lese den hjemme. Jeg lot den ligge inntil den boken jeg holdt på med var ferdig, romanen *Hvem har ditt ansikt?* utkom i 1987. Deretter tok jeg frem brevene, begynte å lese og var innfanget — halvt motvillig, og nokså betenkt over sidesporet jeg hadde begitt meg inn på. Men: Dette stoffet var bare alt for spennende til at det bare skulle fortsette å ligge der, eller brukes stykkevis hver gang noen hadde bruk for sitater som kunne manøvreres på plass i en eller annen artikkel. Stoffet var godt, ikke minst fordi det utgjorde en roman. Det fristet romanforfatteren i meg.

Likevel ble det fort klart for meg, at dette rett og slett å skrive en kjærlighetsroman om møtet mellom Erik Skram og Amalie Müller ville være et slags misbruk av kildematerialet. Selve det enestående ved det dokumentariske materialet ville ikke fremgå av en slik bok. Amalie Skram ville være like uklar i konturene som før, folk ville tvile på bildet som ble tegnet. Publikum ville bare fått nok en kjærlighetsroman. Ingen ville kunne skjelve mellom fakta og diktning. Jeg har dessuten aldri vært glad i tradisjonelle historiske romaner, jeg var omtrent like skeptisk til den genren som til biografien, nettopp av den grunn at den ikke gir leseren noen mulighet til å holde kildematerialet for seg, og diktningen omkring det for seg. Dessuten hadde jeg nettopp skrevet en slags kjærlighetsroman, som nesten liknet litt på den dokumentariske kjærlighetshistorien i Skrambrevene. Videre var materialet for stort til å utgis i sin helhet. Å utgi et utvalg av brevene ville være et langt lerret å bleke, med stort noteapparat, søknad om kulturpenger og et begrenset lite publikum som bokens endelige mål. Alle de andre kildene jeg også var begynt å snuse opp, hundrevis av brev der ikke alle sidene er like interessante, dagbøker holdt i et gammeldags og uvant språk osv. — hadde heller ingen mulighet

til å nå frem og bli forstått av et større publikum som de var, til tross for at jeg var begynt å se på det som litt av et tap at ikke flere skulle få andel i dette stoffet. At det fantes en kulturskatt om Amalie Skram i form av brev og dagbøker som i detalj tegnet opp et for lengst ferdiglevd liv, opplevde jeg som en sensasjon.

Men jeg visste iallfall nå at jeg ville lage en bok. Brevvekslingen inneholdt en masse opplysninger om Amalies liv som kastet nytt lys over oppveksten og det første ekteskapet. Etter hvert som hun og Erik Skram ble bedre kjent, begynte hun nemlig å fortelle lange stykker om opplevelser fra jor dome seilingen med kaptein Müller og episoder fra ekteskapet med ham.

Allikevel var det mest spennende ved brevvekslingen deres at en blir så godt kjent med *henne*.

Stemningsskift, følelsesmessig ubalanse, skarpe resonnementer, intelligently selviaktakelse, selvbedrag. Ærlighet, hvite løgner, koketteri og utenomsnakk vekslet med en overraskende åpenhet om egne motiver og følelser. I tillegg kom rimelig balanserte vurderinger og autentiske glimt fra det politiske og litterære livet i Norge slik hun opplevde det akkurat da, glimt fra hverdagslivet som gjorde forrige århundre meget nærværende, pluss en masse småportretter av datidens glemte bifigurer som med ett fikk nytt liv.

Gjennom alt dette får en et veldig klart bilde av hvem hun var og av tiden hun levde i — både av den kvinnelige sosialkarakteren fra forrige århundre og av Skrams dypere liggende, ytterst labile, skiftende og skapende personlighet. Hun var faktisk en helt annen person enn jeg hadde trodd. I materialet lå en sterk oppfordring til å tegne et nytt bilde.

Det sto dessuten stadig klart for meg at Amalie Müllers liv inntil hun traff Erik Skram og debuterte som forfatter faktisk *hadde* vært litt av en roman. Den romanen som lå skjult og begravd mellom alle disse håndskrevne sidene ante det meg fortsatt at det var en typisk forfatteroppgave å få lokket frem i lyset. Men en vanlig dokumentarroman eller historisk roman hadde jeg altså oppgitt, dels som nevnt fordi begge genrer lå meg fjernt, men også etter å ha forsøkt å skrive noen utkast. Disse utkastene ble nemlig *bare* Liv Køltzow. Etter noe forsøk gikk det én gang for alle opp for meg i hvor stor grad en romanforfatters *stil* er et uttrykk for vedkommendes personlighet. *Min* indre monolog skygget for Amalies

måte å være på, atmosfæren ble gal, alt ble galt. *Min* idiosynkratiske, detaljrike skrivemåte stemte ikke med Amalie Skrams stil og liv. Jeg forestilte meg derfor etterhvert i stedet noe i retning av en dramatisert levnetshistorie. Uten å gjøre boken til en roman i bokstavelig forstand håpet jeg at jeg kunne få lokket frem i lyset denne 'romanen' om henne ved å etablere en mest mulig nøyaktig fra-dag-til-dag-kronologi i livet hennes. Greide jeg det ville dramatikken fremgå av seg selv. 'Romanen' ville være skrevet. Samtidig ville en ikke kunne tvile på hva som var sant og hva som var diktet. Jeg ville lage et fiksjonsbilde, to bøker i en, to dobbelteksponeringer oppå hverandre. Jeg ville lage en 'dannelsesroman' om hvordan et menneske ble forfatter, der jeg samtidig underveis plasserte så mye faktisk, til dels nytt stoff om Skram som mulig, på de stedene i fortellingen der det passet.

Prosjektet endret seg fra roman om Skram til bok om Skram, og dette skjedde ikke ut fra noen spesiell interesse for henne alene, ut fra noen tett identifikasjon eller noe ønske om å hylle henne. Heller ikke ut fra noe ønske om å gjennomlyse forfatterskapet. Da ville jeg nok i hovedsak ha holdt meg til bøkene hennes. — og ikke hadde jeg forøvrig noe ønske om å gjøre noe slikt. Først og sist var det stadig bare de gamle, gulnete håndskrevne lappene og brevene som fascinerte meg, slik de hadde gjort tolv år tidligere — men dessuten den voksende mistanken om at jeg kunne lære noe underveis. For å sette det på spissen: Boken var kanskje en måte å forstå meg selv bedre på. Gjennom å måtte forholde meg til hva slags forfattertype Amalie var, så jeg meg selv tydeligere. Og jo tydeligere jeg så forskjellen, desto tydeligere ble Amalies konturer.

Og det som da først og fremst interesserte meg med Amalie Skram som forfatter var den intelligente måten hun balanserte mellom liv og diktning på. Måten hun taklet sine erfaringer på. Hun brukte skrivingen som overlevelsesmetode og sitt eget liv og sin tids mennesker som materiale. Likevel sa hun noe som hadde gyldighet langt utover dette. Men dessuten var hun en magnetisk person. Møtet med henne var i seg selv til å lære av. Hun var splittet og vekslende, uttrykte seg gjennom paradokser inntil det monotone — på én gang dominerende og selvforglemmende, naturlig også når hun gjorde seg til, full av stilfølelse også når hun gjorde tabber — en skuespiller med en særlig evne til å iscenesette seg selv, en iakttaker som gransket folk og all deres gjøren og laden med et oppspilt og lattermildt,

eller innlevende og nesten skremmende dypt blikk — et forsømt barn som hadde skapt sin egen væremåte og stil, en intelligent autodidakt, et uspolert naturbarn som kunne lyve for å redde skinnet eller være ærlig uten tanke på egen fordel eller andres følelser — alt ettersom. Hun var *ikke* lyrisk, ikke analytisk, ikke objektiv, ikke spesielt kunnskapsrik. Hun var bekymret innblandende, ikke minst som mor og svigermor — mer og mer ettersom melankolien fikk grepet om henne. Hun dyrket intuisjonen, det subjektive, det personlige, retoriske og dramatiske uttrykk, var et oversosialt menneske som husket replikker i årevis, som noterte seg alle kroppsgester, som ble dreven til å tegne portretter ved hjelp av to, tre streker, og som i selskapslivet gjorde lykke ved å imitere dem som ikke var tilstede. I en periode da den kunstferdig-omstendelige formuleringskunsten fremdeles var normen, gikk hun i spissen for utviklingen av en lakonisk uttrykksmåte som enhver moderne journalist må bøye seg for i beundring. Datidens kritikere komplimenterte henne som kjent for hennes mandige stil. Dette til tross for at hun som brevskriver var snakksom og som privatperson en snakkemaskin.

Jeg ville altså tegne et nærbilde av en forfatter som var forskjellig fra meg. Jeg visste hvordan det var å være forfatter og hadde noe å bidra med på det punktet. Å rehabilitere henne var som sagt ikke målet. Som forfatter har hun bestandig vært satt høyt. Men i sin levetid var hun omdiskutert, og mange forsøkte å ufarliggjøre henne. Det ble derfor tegnet et bilde av henne som en ikke ubetinget sympatisk personlighet, ja, nærmest som ubehagelig — hele den norske tradisjonen om Amalie Skram har vært preget av det bildet datidens litterære og politiske motstandere på høyresiden tegnet av henne. Tradisjonen om henne har i nesten hundre år vært preget av den gamle striden om henne. Også derfor ble det viktig å tegne henne på nytt.

Materialet vokste underveis, jeg leste brev til og fra andre mennesker rundt henne, mengder af brevvekslinger mellom andre forfattere i miljøet osv. Jeg leste også dagboken til én av Amalie Skrams brødre, Johan Ludvig Alver. Den var uhyre viktig for forståelsen av Amalie Skrams oppvekst, den motsier ofte hennes egne opplysninger, gir innblikk i forhold hun forsøkte å skjule, tegner opp bildet av den pietistiske bakgrunnen hennes, tegner nærportretter av hele familien, viser hvilken verden hun levde i før hun foretok sine ulike brudd. Først ved å sette

dagboken opp mot brevene henne til Erik Skram kan en begynne å få tak på henne. I brevene til Skram møter en den moderne, bymessige litteraten — pietistens språk og tonefall, slik en finner det hos broren — og tildels også romantikeren som hadde lest Goethe og Wergeland — er borte, og en kan derfor komme til å dømme feil om hvem hun var, til tross for det rike tilfanget på faktiske opplysninger i brevene hennes til Erik Skram og mange andre.

Underveis innså jeg klarere og klarere at ingen mennesker lever i et sosialt vakuum — aller minst hun. Hun var alltid sammen med mennesker, hadde mange venner av begge kjønn, i alle aldre. Ikke minst, hun var født i Bergen, og vokste opp i et uhyre tett miljø. Jeg måtte tegne miljøet. Jeg måtte lese byhistorie, kirkehistorie, gamle aviser. Jeg måtte lese romanene hun leste. Jeg måtte lese sjøfartshistorie fordi hun dro til sjøs, Danmarkshistorie på grunn av Erik Skram osv. Jeg måtte ta kristendommen på alvor, kanskje det som kostet mest overvinning. Sykdommene var viktige. Kolera. Tuberkulose. Kuranstaltene. Syfilis. Den moderne psykiatriens fremvekst. Den dramatiske overgangen fra bondekultur til bykultur. Kolonikrigene som ble utkjempet langt borte. Etter hvert lot jeg meg inspirere av det meste. Forrige århundres melankolikere. Forholdet til driften. Hysterien. Samenhengen mellom imperialismen og drift, som kanskje ligger et sted i bunnen av en bok som Amalie Skrams roman, *Fru Inés*. Hushjelpene og driften, hustruene og driften, ungarne og skjøgene. Skillingsviser, leiebiblioteker. Alt ble viktig. Overgangen fra et religiøst til et verdslig samfunn. Københavns raske vekst. Det spennende faktum at alt dette speiles i en enkeltskjebne. Eller omvendt: Å betrakte ett enkelt liv på den måten er som å få et århundre redusert til en fortettet formel.

Tilsynelatende en slags kulturhistorisk forskning av Skrams epoke altså, likevel liknet det litt på arbeidet med en roman, iallfall på den måten at jeg fulgte et "jeg fant-jeg fant"-prinsipp og i blant fordypet meg i stoff som tilsynelatende lå langt fra det jeg skulle skrive om. Alt kastet lys over alt. Noe av det jeg fant ville bli med i boken, mye skulle få meg til å føle meg hjemme i stoffet. Ofte var det i vel så stor grad bøker og personer fra min egen tid som kastet lys bakover i tiden — eller fra mye tidligere perioder — som det var ting fra Skrams tid. En stund leste jeg om haugianismen, deretter om ulike sekter i europeisk historie tilbake til 1600-tallet uten at

jeg brukte så mye av dette. Likevel betydde det noe for hvordan jeg senere grep an stoffet. Andaktsbøker, skolebøker. Fra en temmelig spredt lesning ble jeg ofte sittende tilbake med noen setninger som fungerte som en ledetråder, ikke minst med mange Kierkegaardsitater. Ett av dem det følgende, som er så velkjent: "Menneskene raabe ofte nok paa, at en Melancholsk skal see at forelske sig, så svinder Alt."² Det styrte jeg etter fordi det traff både Amalies og hennes brors sinnstilstand godt — den broren som skrev dagboken og som hun var mest knyttet til — og fordi jeg visste de begge hadde lest Kierkegaard. På samme måten fikk jeg nytte av Sartres erklæring i forbindelse med hans bok om Flaubert om at den eneste måten å skrive om et annet menneske på er gjennom empati, innlevelse. Viktig ble også en formulering fra Sjøgrens Freud-biografi. Han skriver her om Breuers første kvinnelige pasienter, som Breuer mottok nettopp i den perioden da Amalie Skram var ferdig med skilsmissen og Gaustad-doppholdet og begynte å skrive, det vil si rundt 1881-82. I forbindelse med de mer eller mindre mislykte terapiene hevder Sjøgren at det disse pasientene sannsynligvis i virkeligheten ønsket seg, men ikke fikk, var "den ennå ikke oppfundne psykoanalyse".³ Tanken på at dette kanskje også gjaldt Amalie Skram var viktig. Alle disse mottoene — om melankolien og forelskelsen, om empatien, om den ennå ikke oppfundne psykoanalyse — fungerte som holdepunkter mens jeg ennå ikke visste hvordan jeg skulle gripe an fremstillingen. Et kurs i imperialismens historie da jeg studerte historie på begynnelsen av sytti-tallet betydde antakelig littegrann for hvordan jeg grep an arbeidet med et bestemt kapittel, enda det tilsynelatende hadde lite med saken å gjøre. Det samme gjorde min egen barndom i et gammeldags familiemiljø med en mengde tanter som kunne fortelle om sin barndom i et Norge fra like etter århundreskiftet. Jeg kunne nevnt mye annet. Hele denne inspirasjons- og improvisasjonsmetoden er sikkert et stykke på vei gjenkjennelig for en viss type fagbokforfattere, men den er jo også mange romanforfatteres.

Og altså, som nevnt — på et tidspunkt innså jeg at kildematerialet inviterte til en bestemt fremstilling av Amalies liv — en fremstilling som dels fulgte romanens regler, dels den faglige fremstillingen. På en måte

²Søren Kierkegaard, *Samlede værker*, 1963. (Bd. 5, *Gjentagelsen*).

³Lars Sjøgren, *Sigmund Freud*, 1990, s. 36.

skapte boken seg selv. Tradisjonelle innvendinger mot biografigenren trengte jeg forsåvidt ikke tenke gjennom, de var der som en gammel ballast. Jeg trengte egentlig ikke sparke av fra genren, men bare som nevnt holde meg til kronologien i Amalies liv — noe som føltes meningsfylt også fordi de vanlige fremstillingene av livsforløpet hennes hadde inneholdt en del feil, og jeg hadde jobbet så mye med å finne frem til en riktigere og mer detaljert kronologi. Der det fremdeles er huller, hadde jeg en mulighet for å leke med tenkte situasjoner. Ellers var det viktig for meg å skrive en bok som både var distansert og preget av innlevelse i forhold til Amalie. Denne vekslingen mellom avstand og nærhet til hovedpersonen, mellom innlevelse og skepsis har jeg brukt i alle romanene mine. Det har alltid vært den måten jeg har arbeidet på.

Ingen av disse arbeidsmåtene var vel på forhånd så gjennomtenkte, Det ble slik fordi det alltid hadde vært omtrent på den måten jeg har skrevet. Vanlige artikler derimot — og holde foredrag — er jeg i humør til skrive bare en sjelden gang. Stort seg ikke.

Og iallfall var jeg det ikke da jeg skrev den boken. Et eksempel: Etter at boken var ferdig ble jeg invitert til å holde et foredrag om Amalie Skram og psykiatrien sammen med tre psykiatere som også skulle snakke om henne. Jeg skrev da en artikkel med opplysninger og resonnementer omkring Amalies sykdom, innleggelsen og behandlingen hun fikk — ikke som fagpsykolog selvsagt, men som forfatter og amatør. Jeg resonnerer mer åpent enn i boken, men stadig uten å stille diagnoser og bruke fagord. I boken hadde jeg gjort omtrent det samme, men med mye større vekt på den dramatiske fremstillingen. Det var jeg nødt til, blant annet fordi jeg da jeg kom til disse kapitlene var midt i romanhandlingen, så og si, midt i fortellingen om Amalies liv — og derfor måtte begrense mine åpne vurderinger av Amalies psykose og innleggelse. Som i resten av boken ble fremstillingen satt sammen av fakta som er tatt rett ut fra brev, dagbøker og sykejournaler, men kapitlene er formet som beretninger. En leser (forhåpentligvis) for å se hvordan det går. Og når jeg her og der åpent kommenterer hendelsene i en slags dialog med leseren, var jeg nødt til å gjøre det på en måte som ikke punkterte fortellingen og flatet ut spenningen. Om dette er romanskriveri eller faglig fremstilling er på en måte helt likegyldig for meg. For meg var hovedsaken at jeg greide å vise

at det var mulig å skrive en bok på denne måten. At den har skaffet mange mennesker stort hodebry når det gjelder genrebetegnelsen er en annen sak.

Det handler om forskjellige måter å gjøre tingene på, om temperament, ulike interessefelt. For eksempel: En fagbokforfatter legger stoffet frem *tematisk*. Det samme gjør ofte en biograf. Den biografertes forhold til moren; forholdet til faren; de første verkene; de senere verkene; venner; osv. Denne tematiske inndelingen dreper stoffet for en romanforfatter. Den fjerner plastisiteten, livet i stoffet. Det finnes helt andre regler i en roman for hvor lenge man har lov å snakke om én ting av gangen. Helt andre regler for bruken av gjentakelser. Det er ikke lov å dosere. Likevel skal opplysningene med — men på de rette stedene. Romanpreget i boken min om Skram tror jeg derfor ligger like mye i komposisjonen som i språket.

Selv har jeg lest mange biografier til tross for min private og dårlig begrunnede skepsis. Jeg har lest mange gode biografier, mange dårlige romaner. Ofte bryr jeg meg ikke om biografiene er godt eller dårlig skrevet — hvis de ikke er altfor ille. De tilfredsstillende en umiddelbar nysgjerrighet og er fulle av opplysninger. De gjør en ofte klokere når det gjelder både folk, politikk, historie og psykologi. Men de mangler på en måte liv, plastisitet, bevegelse. Først og fremst: De sier ingenting om hvordan det er å leve sitt eget, eneste liv — om hvordan det er å være innelukket i sin egen historie. Det var nettopp *dette* kildematerialet etter Amalie Skram inviterte til, og *derfor* måtte jeg komponere boken som en fortelling. Slik håpet jeg å imitere den krimiaktige spenningen jeg fant mellom linjene i brev og dagbøker og på små lapper, og som skyldtes at den historiske figuren Amalie Skram — i likhet med alle oss andre når det gjelder *vårt* liv — ikke *selv* visste hvordan det kom til å gå med henne. For å gjøre dette litt tydeligere vil jeg låne et sitat. Det er fra en bok om selvbiografien, men kan også passe på biografien. Boken er skrevet av dansken Johnny Kondrup, som hyppig gjengir en fransk teoretiker, Georges Gusdorf. Blant annet tilskriver han Gusdorf følgende uttalelse: "Selvbiografiens skjødesynd, (er) at den ved en slags optisk illusjon erstatter det levede livs uigjennemskeulige, mangfoldig determinerede forløb med eftertankens klarhed." Dette var alltid også min egen hovedinnvending mot den tradisjonelle biografien.

På den andre siden begynte jeg dette foredraget med å snakke om min opprinnelige skepsis til nettopp den kronologiske fortellingen. Er det ikke

en selvmotsigelse ute og går? Jeg mener ikke det. Skepsisen til den kronologiske fortellings begrensninger har jeg beholdt hele tiden, og den er der også i biografien om Skram. I alle de øvrige bøkene mine har jeg foretatt brudd med kronologien — tilbakeblikk, skifte i tonefallet, flere tidsplan, kommentarer til historien. Det samme har jeg gjort i biografien, og helt sikkert fordi tidsproblematikken — tiden i seg selv -alltid har opptatt meg, og ofte også har vært tema i bøkene mine. Fortvilelsen over tapte opplevelser som ikke er til å lokke frem igjen, år som er døde og borte og nekter å la seg fremkalle på nytt, det sugende behovet for å oppsøke fjerne år og steder, de krampaktige forsøkene på å huske, som glipper helt — mens en plutselig ved en uforståelig assosiasjonsrekke kan være tilbake i det fordi en trækker på en ujevn stein som fremkaller minnet — alt dette gjør at jeg har følt meg hjemme hos en forfatter som Proust, har lest ham i mange år, lært av ham og nok utnyttet dette også i boken om Skram. For eksempel hans innsikt i forbindelsen mellom personlighet og forfatterskap, eller rettere sagt i manglen på forbindelse mellom personlighet og forfatterskap. Men særlig, som sagt, tidsbegrepet og de konsekvensene som en refleksjon over hukommelse, erindring, fortelling får for komposisjonen av en bok. I allfall ett viktig grep i boken om Skram er et grep som jeg synes utnyttes mer effektivt hos Proust enn hos noen annen forfatter, nemlig dette å forberede introduksjonen av en person eller episode tidlig, for deretter å slippe det igjen, la det bli glemt, ta det opp mye senere. Men selvsagt er jeg — igjen — også klar over at det finnes mye hos Kierkegaard, en forfatter som står Amalie nærmere i tid, som kan støtte en i en slik måte å arbeide på. Ett Kierkegaardsitat til skal jeg derfor plukke ut. Han snakker her om erindringen i motsetning til hukommelsen. Jeg velger — litt farlig forenklet — å forstå ham slik at erindringen i motsetning til hukommelsen er den ekte måten å huske på — en mer helhetlig visjon av fortiden, som deretter kan danne grunnlaget for en ekte fortelling: "Erindringen", sier Kierkegaard, "vil hævde et Menneske den evige Continuitet i Livet og sikre ham, at hans jordiske Tilværelse bliver uno tenore, eet Aandedrag, og udsigeligt i Eet".⁴ Det er denne helheten, *uno tenore, eet Aandedrag*, som romangenren ideelt sett forsøker å gjenskape, og som den vanlige biografien kan komme til å hakke opp i mange,

⁴Søren Kierkegaard, *Samlede værker*, 1963. (Bd. 7, 8: *Stadier paa Livets vej*).

etterpåkloke kunnskapsbiter — riktige hver for seg, gale når de blir satt sammen.

Det var heller ikke primært interessen for kulturhistorie som gjorde at prosjektet etterhvert ble et forsøk på å blåse liv i et tapt århundre og prøve å gjøre Amalie levende på nytt, men igjen tanken på tidsbegrepet som drev meg, og som gjorde at jeg gad.

Faktisk er det nok også derfor jeg har tillatt meg å trekke inn meg selv og mitt eget århundre i denne boken. Ikke fordi jeg føler at vi eller jeg er det minste viktige i denne sammenhengen — men fordi jeg føler meg som representant for et annet århundre, for å få frem dette gispet av tid som hundre år faktisk er.

Selv om jeg altså på en måte fulgte en tradisjonell fortelleform (som forøvrig både kledte naturalisten Skram og den fortelleglade og kontante privatpersonen Skram best), så har jeg ikke minst ved å trekke inn vår egen tid brukt et moderne romangrep, og jeg har gjort dette også for å vise hvilken komplisert prosess det er å rekonstruere et liv i en annen epoke, ja, det er en så komplisert og tvilsom affære at jeg etterhvert bestemte meg for å skrive en bok der jeg forsøkte å spille med åpne kort, slik at leseren kunne få innblikk i selve prosessen, få tettest mulig føling med kildematerialet, med brevene, og slik få innblikk ikke bare i Skrams historie, men i selve forsøket på å stable et tapt århundre og et forlenget ferdiglevd liv på bena igjen.

Men denne holdningen måtte altså dessuten føre til at jeg på visse steder selv trådte inn i fortellingen, og selv om jeg vil understreke at denne typen avsnitt ikke er særlig mange og ikke særlig lange, var de, for meg, med mitt syn på det problematiske i å skrive en biografi i dag, viktige. De står — mener jeg selv, da — ikke i veien for Amalie. Jeg *sa* i stedet at jeg har skjønt at denne boken blant annet var en måte å forstå meg selv bedre på. Men all skriving og lesing er jo i en viss forstand det. Det er ingen selvmotsigelse — her heller, håper jeg — når jeg hevder at de selvbiografiske 'innspillenes' funksjon er å gjøre Amalie tydeligere. Den historiske personen Amalie Skram er og blir død. Men en kan overbevise bedre om at hun faktisk har levd ved å trekke et hvilket som helst menneske *som lever* inn i historien. Samtidig, og motsatt, er disse 'innspillene' også der som en påminnelse om at det livet jeg forteller om *er* historisk. De er en påminnelse om at det livet jeg forteller om *er* slutt. Vi

skal ikke leke at det *ikke* er over. Eller tro at vi *virkelig* kan forstå det. Forøvrig er det nok ikke snakk om egentlige selvbiografiske innspill, men kanskje mer om en fortellerskikkelse som opptrer i boken, og som muligens ikke er helt identisk med den som *faktisk* skrev boken. Det hele er dessuten gjort ut fra et behov for å skape luft rundt hovedpersonen og for å kunne variere tonefallet i en så lang bok. Bokens første side er rent skjønnlitterær, faktisk den eneste siden med ren diktning — andre partier er til gjengjeld formet nesten som en artikkel med faktastoff... Og jeg vet så utmerket godt, at det er tilnærmet umulig å komme inn på dette uten at noen traks vil assosiere i retning av en slags romanbiografi eller *faction* som jeg *ikke* har skrevet, og som jeg ikke ønsket å lage, og derfor har jeg altså hele veien så godt jeg kan indirekte latt det fremgå *hva* jeg foretar meg — "her kommer fakta" — "her mangler det noe, og jeg tenker meg hvordan det kan ha vært" — "her skildrer jeg en ettermiddag i august 1882 med tett belegg i to ulike brev", osv...

Omtrent slik tenkte jeg under arbeidet med denne boken.

Litteratur

- Garborg, Hulda. *Dagbok 1903-1914*. Oslo: Aschehoug, 1962.
Kierkegaard, Søren. *Samlede værker*. København: Gyldendal, 1963.
Kondrup, Johnny. *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*. Valby: Amadeus, 1994.
Sjøgren, Lars. *Sigmund Freud. Mannen og verket*. Oslo: Aschehoug, 1990.