

Av Torgeir Haugen  
Illustrasjon: Siri Dokken

En lesning av romanen og et forsøk på å besvare hvorfor kritikken av den enten har vært overstrømmende positive eller slakt.

# LUL

## av Axel Jensen - en dårlig roman?

### REFERAT OG KOMPOSISJON

I *Lul* befinner vi oss igjen i Gambolia i byen Oblidor et eller annet sted i verdensrommet mangfoldige år fram i tid. Stedet er blokk 982 i samme oppgang og etasje som Epp fra romanen *Epp*. Stedet er populært kalt Dumpen fordi det er her de førtidspensjonerte bor: de i navnegruppe 3, dvs. som bærer navn på tre bokstaver; Lul, Lem, Epp osv. Navnene forteller oss hvor vedkommende befinner seg på rangstigen i dette patriarkalske og hierarkisk organiserte samfunnet. Førtidspensjonistene er med andre ord ikke på bønn slik som de med bare en eller to bokstaver, men befinner seg et stykke under middels. Epp fra *Epp* bor fortsatt i hybel 1411 og i 1409 har den gamle Lem vendt tilbake fra sitt badeopphold i Ajjjik, Vestkystens Hvyte Perle.

Hovedpersonen denne gang er Lul fra 1408 og det er antageligvis gått noen år siden vi fulgte Epps historie.<sup>2</sup> Lul er en mutantvamp med «grønn hud og rødt, vilt hår. Åsså erogenske soner over hele humpen [les kroppen]. For jeg [Lul] var skapt for å elske og bli elsket» (s. 17). Luls historie er historien om hvordan hun vokser opp i slummen i Rätten Løkk City eller Shit City og blir en hore. Hun stiger i gradene og blir til slutt en luksusprostituert som kommer på kant med loven. Lul må derfor kjøpe seg en ny identitet og trekke seg ut av samfunnet. Det er slik hun havner på Dumpen med de andre førtidspensjonistene.

Sjølve historien er diktert av henne sjøl inn på en «røstprinter», dvs. en av den tredimensjonale TV'ns funksjoner, og den som har skrevet fortellinga ned for henne er den nye Lem'en i 1409 (Den gamle Lem'en flytter ut av blokk 982

eller dør. Hva som skjer med han får vi ikke vite, men han forsvinner.)

Komposisjonsmessig veksler fortellinga mellom et fortidsplan og et nåtidsplan. Fortidsplanet handler om hvordan foreldre og søsken flykter fra krigen i landet Huristan på U-planeten Kushtulk til Oblidor. Underveis i lasterommet på et romskip fødes Lul. Hun vokser opp sammen med familien i slummen og blir en hore. Til slutt løses hun fra sin kontrakt i sex og prostitusjonsfirmaet Erox av Kloni Target, drømmemannen, og blir Luvishella. Kloni har store planer om å gjøre det store «scoopet» sammen med henne, men de blir storma av politiet på hotellrommet. Luvishella klarer å flykte og kommer seg til Sone 3, hvor hun får innstallert seg i blokk 982 som Lul.

Nåtidsplanet handler om det som skjer på Dumpen og hvordan hun plutselig får det for seg at hun skal delta i en talentkonkurranse hvor man kan vinne gull og grønne skoger. Og om hun ikke vinner førsteprisen, som er et luksus-cruise med S/S Starway «til en planet der det er natur og ting» (s. 14) og bli hetende Lulita, vil hun stige i hierarkiet ved å få en ekstra bokstav med alt hva det innebærer: større leilighet, mer kreditt, en mulighet til å bo et annet sted osv.

Romanen ender med at hun treffer den nye Lem'en som skriver ned det hun har diktert, og historien om hennes liv er ferdig. Om hun vinner konkurransen får vi ikke vite, men ifølge Lem, som både kan lese og skrive og har bakgrunn i media, har hun «skutt gullfuglen» (s. 143).

## KRITIKKEN

Kritikkene av romanen *Lul* deler seg i to motsatte fløyer hvor to er svært negative og fem er overstrømmende positive.<sup>3</sup> Der det er brukt terningkast, har terningen landa på henholdsvis 1 og 5. Det er med andre ord ingen imellom, eller for å si som Axel Jensen sjøl spådde i et intervju i Aftenposten august 1992: «Enten er boken en genistrek. Eller et makkverk». Hvis vi tillater oss å anta at Jensen er en relativt intelligent mann, er det vanskelig å tolke dette utsagnet som identisk med sin pålydende verdi. Jeg tror *ikke* han mener at boka er et makkverk, og hvorvidt den kommer til å bli en del av Den Store Kanoniserte Litteraturen, vil – samme hvor klisjéaktig det låter – tida vise. Dette tror jeg Jensen er enig med meg i. Det er vanskelig for en forfatter og en kritiker, eller noen andre for den saks skyld, å bedømme litteratur eller andre yringer annet enn ut fra sin egen tids målestokk og til en viss grad tidligere litteratur utifra dens samtid. Det må derfor være noe annet som ligger i Jensens utsagn, og dette andre tror jeg er hvordan han forventer at *Lul* vil bli mottatt.

Her er vi ved sakens kjerne – boka blir elska av noen og hata av andre. Kritikerne har med andre ord ulikt syn på hva som er god litteratur. Men hva består denne ulikheten i? Det er nemlig ikke spørsmål om smak og behag for en kritiker skal ideelt sett kunne bedømme sitt analyseobjekt med en viss form for profesjonalitet. En bilmekaniker eller en hvilken som helst håndverker kan bedømme kvaliteten på et produkt, sjøl om det kanskje ikke har den utforminga vedkommende foretrekker. Hvis en restaurantanmelder ikke kan fordra vegetarmat, bør han/hun ikke anmelde vegetarrestauranter eller vedkommende får sette seg inn i vegetarmat. Det synes kanskje unødvendig å trekke inn disse elementene, men det foretas feilvurderinger også på dette planet.

Per Egil Hegge kaller Luls språk for «krampaktig [...] ungsauslang» og hevder at Jensens språk «gir noe av den samme mildt bedrøvede stakkåndethet som når man ser litt for gamle menn danse med litt for unge damer. De prøver så godt de kan, men alle vet at de burde la være og at det ikke kan ende godt.» Kjell Olaf Jensen karakteriserer språket slik: «et språk bygget opp av den gamle klubbjussyntaksen, spreket opp med et *litt gammelmodig tenåringspråk* og forsynt med et sterkt innslag av amerikansk lydskrift, samt krydret med en *dæs gloser som ikke forekommer andre steder i universet enn i NRK*» (uth. her).

Det skal tilføyes at sistnevnte roser språket, men det som interesserer meg i første omgang i sitatet, er de uthevede tekststedene. Både Hegge og Jensen hevder at Axel Jensen ikke klarer å skape en ungdommelig sosiolekt, som vi kan til-

føye er basert på talemålet fra Oslo østkant. Dette er feil. Fra mitt virke som miljøarbeider blant Oslos unge, sorte får; som består av byvankere, gatebarn, narkomane og prostituerte; gjenkjenner jeg ord og måten å konstruere uttrykk på. Kritikernes beskyldninger om at dette språket ikke tales noe sted, faller derfor til stengrunn. Men før jeg går videre inn på språket i *Lul*, vil jeg si noen ord om estetikk. Den håndverksmessige delen av et kunstverk er den enkleste delen å bedømme. Problemet melder seg vanligvis når man kommer til verkets estetiske utforming, eller det som skiller håndverket fra kunst.

## ESTETIKK

Jeg hevda innledningsvis at den borgerlige offentligheten (Habermas) ikke lenger eksisterer (Baudrillard). Når den ikke lenger eksisterer, finnes heller ikke en felles estetikk. Polyfonien (flerstemmigheten) i samfunn og kunst er et av postmodernismens kjennetegn, men jeg mener at oppløsninga av en felles estetikk kan føres lenger tilbake i tid. Det finnes ikke estetikk før den moderne verden. Kunsten, slik vi kjenner den fra den greske antikken, er nært forbundet med at innholdet er evig og uforanderlig, noe som er klart forbundet med en statisk og syklisk verdensorden. Her finnes ingen kritikere eller kunstnere. Kunsten er tilgjengelig for alle siden kunstens oppgave er å formidle det gode, skjønne og sanne. Kunstneren er en håndverker som kopierer og det er ikke snakk om originalitet.<sup>4</sup> Vi kjenner alle den evige diskusjonen om Odysseen og islendingesagaene er skrevet av én, eller om de er muntlige overleveringer.

Det er først i det verden blir foranderlig (den industrielle revolusjonen) og kunsten som egen sfære etableres (kunstens autonomi, dvs. kunsten blir utskilt fra resten av samfunnet og skal stå på egne bein), at estetikken oppstår. Noe som er sammenfallende med at det etableres en individestetikk og en kritikerstand. Den individestetikken som etterhvert vokser fram, knyttes til Descartes' *jeg tenker dermed eksisterer jeg* og Kants forkastelse av at vi kan vite noe om hvordan tingene er i seg sjøl. Det eneste vi kan vite er hvordan tingene framtrer for oss. Det sanne, gode og skjønne opphører å være et *ytre* anliggende, uavhengig av hva det enkelte individ mener om et kunstverk. Det gode kunstverk blir avhengig av den enkeltes opplevelse. Jo sterkere opplevelse, jo bedre er kunstverket. Og hvis vi skal tro

Fredrik Wandrup (Dagbladet 09.01.93), er kunsten aller best hvis flest mulig har en sterk opplevelse av et verk (flest mulig lesere).<sup>5</sup> For at kunsten skal kunne tilfredstille disse kravene, må den hele tida fornye seg slik at vi ikke kjeder oss (Vi kjenner alle til utsagn som dette har vi sett, lest eller hørt før.). Ved dette kravet til fornyelse, nærmer vi oss avantgarden («fortropp», altså et kunstsyn hvor det er om å gjøre å ligge et hestehode foran de andre). Det han ikke ser, er at kunsten også *presses* inn i en slik rolle. Den modernistiske estetikken har både betrakta kunsten som et prioritert uttrykk og som et prioritert objekt. Når kapitalismen invaderer større og større deler av et menneskes liv, søker kunsten etter andre former og steder som *ikke* er underlagt denne logikken. Hvis den skal være i stand til å uttrykke og formidle noe som overskrider et virkelighetsbilde basert på «common sense» (hverdagsforståelse basert på fordommer), vil den med nødvendighet fortone seg elitistisk. Kunsten blir dermed avantgarde.

Kunstresepsjonen (mottagelsen) i moderne tid har fram til i dag utkrystallisert seg i diskusjonen om kunsten skal være avantgardistisk eller formidler av evige verdier. Dette melder seg også i anmeldelsene og debatten omkring *Lul*. Kjell Olaf Jensen hevder at Luls fortelling har «vært skrevet uendelig mange ganger før», og det hun har å si, er «fint lite». Hans krav om kunstnerisk overskridelse består m.a.o. i at det lages nye historier. Men *Lul* er en *ny* historie. De fleste anmelderne har til og med problemer med å rekonstruere den. Underforstått forventer nevnte anmelder tydeligvis at romanen også skal være en tradisjonell fortelling, en fortelling som passer inn i Aristoteles' poetikk? Det ser ut som han forventer den tradisjonelle realistiske romanens spenningsteknikker, fyldig presentasjon av personer, tid og rom (enten denne er direkte eller indirekte) og en ny fabel. I siste avsnitt av sin anmeldelse inrømmer Kjell Olaf Jensen at han ikke har skjønnet romanen da han «mistenker Axel Jensen for å ha latt seg fullstendig rive med av språket?» I tillegg lurer han på om «boken kanskje er et dikt? Eller en kjempesleip?» Han har m.a.o. problemer med å plassere Axel Jensens kunstverk sjangermessig. Det Kjell Olaf Jensen da med all sannsynlighet ønsker, er nye fortellinger som ikke truer den tradisjonelle romansjangeren.

Det samme går igjen i en debattartikkel av Jan E. Hansen. Han sier det slik: «Den historien *Lul* forsøker å fortelle, kunne vært en fabelaktig historie, hvis for eksempel Axel Jensen hadde fortalt den.» Her er det ikke fabelen eller historien som er uinteressant, men diskursen (dvs. slik historien faktisk er fortalt) gjør det vanskelig å få tak på fabel og historie. Per Egil Hegge, fra en debatt med Fredrik Wandrup, kritiserer både historien: «det som finnes av 'handling' er ubeskrivelig banalt» og diskursen: «Boken fører ikke noe sted, og blir nærmest funksjonsudyktig».

som luksushore. Dette gjør det vanskelig for en leser å dele hennes erfaringsbakgrunn og verdi-grunnlag. Men til forskjell fra Epp er hun ikke nevrotisk. Hadde den planlagte svindelen til Kloni Target ført fram, hadde hun hatt det perfekt – betrakta fra et oblidorsk perspektiv.

Både Epp og Lul føyer seg inn i tradisjonen av antihelter, men uten at forfatteren etablerer et normsystem og en årsakskjede som lar oss synes synd på dem. I motsetning til satiren, som de fleste av anmelderne (eksplicit eller underforstått) trekker fram i forbindelse med *Lul*, er en implisitt forfatterholdning eller en eksplisitt fortellerholdning fraværende. Vi møter med andre ord ingen klassisk ironi, slik vi kjenner fra Holbergs *Niels Klim*, hvor det ikke hersker noen tvil om hva forfatteren mener og hvor vi kan le over skulderen på hovedpersonen eller på annen måte fryde oss over deres dumhet og barnlige trekk. Dette går også igjen i satirens samfunns-kritikk. Dette er et element som er fraværende i *Lul*. Derfor mener jeg at *Lul* ikke er en satire, sjøl om den kan sies å stå i gjeld til satiren som sjanger. Grunnen til at vi kan lese ut en kritikk av samfunnet, skyldes science fictionformen som muliggjør en forster-

ing av utvalgte trekk via analogi.

(dvs. likhet) fra dagens samfunn (her via grepet tid). Men i motsetning til den tradisjonelle allegorien, får vi aldri vite hva forfatteren Axel Jensen mener fordi han ikke har noen stemme i teksten.<sup>6</sup> Det som gjør oss

i stand til å lese *Lul* som en samfunnskritikk, er at vi via resten av Axel Jensens forfatterskap og det han uttaler i aviser og tidskrifter vet at han ser med et kritisk blikk på samfunnets utvikling.<sup>7</sup> Samfunnskritikken er med andre ord ikke verkimmanent (i sjølvverket). Den utspiller seg enten i dialogen mellom leser og den virkelige personen Axel Jensen, eller mellom leserens normsystem for hva som er et godt samfunn og tekstens univers.

I *Epp* ble deler av ironien spilt ut i forholdet mellom Epp og Lem, hvor Lem både forsøker å møte Epp så godt han kan og å gjøre et opprør mot samfunnet. Her ble det skapt en positiv

motpol som lot Epps dvergaktige trekk tre fram.<sup>8</sup> I *Lul* er også Lem (den samme som i *Epp*) detronisert. De tendensene til et mulig positivt alternativ er fraværende, eller svært perifere i *Lul*.<sup>9</sup> I en slik forstand er ironien negativ, den underminerer et verdensbilde uten å stille opp et annet istedenfor. Det vi så med hensyn til romanens univers, gjentar seg m.a.o. også på personnivå.

Den negative ironien gjør det vanskeligere for leseren å etablere et annet ståsted som man kan vurdere handlingene utfra. På grunn av dette vil en rekke lesere tvinges inn i en identifika-sjonsprosess med en hovedperson de kanskje ikke liker og med et groteskt univers. Her tror jeg vi befinner oss ved et av kjernepunktene bak de negative anmeldelsene av romanene.

Leseren er ikke sikra et

trygt identifika-sjonspunkt som gjør at man enten kan for-dømme eller like det som utspiller seg i romanen.

Hvis det hadde vært tilfellet, tror jeg ikke det ville vært noe pro-blem for anmelderne

å like bøkene. Leserne

presses derfor til å like en verden som tilsvare alt nedrig for enkelte. Og det er ikke vanskelig å forstå at dette både kan opple-ves ubehagelig og irrelevant innafør en tradisjonell, humanistisk estetikk.

Kjell Olaf Jensen synes historien er banal. Men jeg skulle likt å vite hvor mange fortellinger han har lest om en naiv, språkfattig hore som ikke synes synd på seg sjøl og hvor romanen heller ikke gjør det. I tillegg klarer romanen direkte å vise hennes avstumpethet så leseren «føler» det på kroppen. De andre kjente norske verkene som omhandler prostitusjon, plasserer seg i en sentimental realisme som grenser til determinisme (*Hard Asfalt* og *Men tankene mine får du aldri*). Han har likevel rett i at *Lul* og hennes fortelling er banal, som figur og historie betrakta. Men romanen er ikke det. Leseren utsettes for et kaos som ikke er Luls, men et resultat av hennes

Det som er felles for disse tre er at de forutsetter en tradisjonsetetikk formmessig (ingen skal koddde med de normene vi har til en roman), mens de ønsker en fornying innholdsmessig (Det skal være en fortelling som klarer å lure, fornøye og more oss, slik at vi ikke kjeder oss eller på annen måte trues.). Sagt anderledes: så lenge formene er inntakte, kan man være så radikal man vil.

Hva er det konkret som er problematisk innholdsmessig og formmessig med romanen *Lul*? Det er sjølsagt at både Romanens innholds-estetikk og uttrykkestetikk brytes. På innholds-sida kan dette kort antydes ved stikkordet ironi, mens uttrykksida kan rubriseres via ordene språk og antiroman.

## IRONI

I en del filmer og bøker (f.eks. *Wild at Heart* av David Lynch) er det vanskelig å identifisere seg med hovedpersonene. Dette går også igjen i både Epp og Lul. Vi kan nok både oppleve medlidenhet og se forsonende trekk hos dem. Men dette forhindrer ikke at Epp er en kjedelig fyr som forstår alt utifra sitt smale perspektiv – med en minimal innlevelse og forståelse av andre. Han har nærmest et klaustrofobisk og nevrotisk forhold til sine omgivelser. Hvis hans omgivelser ikke går med på hans virkelighetsfortolkning, blir han rasende. Og der han tror det virkelig forekommer innrømmelser fra motparten og det viser seg å være feil, bryter han sammen.

Lul har en like snever fortolkningsramme som er styrt av hennes bakgrunn i slummen og

ning – skrevet uten fakter og følelser». Stanghelle både registrerer og formidler relativt presist et utslag av den negative ironien.

### LUL – EN ANTIROMAN?

*Lul* bryter på flere punkter med den tradisjonelle romanens estetikk som, i følge f.eks. J. M. Bernstein,<sup>10</sup> bl.a. består i at hovedpersonen i ettertid etablerer den sammenhengen som var fraværende i det kaotiske livet via romanens tidslige konsept. Denne rettlinja, teleologiske (telos = mål) bevegelsen har vanligvis to mulige utfall: utvikling i positiv forstand (utviklingsromanen) eller pervertering av hovedpersonene (dekadanseromanen), dvs. fall. Denne bevegelsen er fullstendig fraværende i *Epp*, mens den eksisterer som en mulig positiv forlengelse av *Lul*. Begge romanene har forsåvidt samme form siden de er jeg-romaner som begynner i fortellerens/hovedpersonens nå, deretter bringes inn visse fortidige hendelser og til slutt ender vi i fortellerens nå. I *Epp* fører denne prosessen til et sammenbrudd og en enda kraftigere isolasjon enn i utgangspunktet. I *Lul* har vi ikke noe sammenbrudd, men en tiltagende isolasjon som brytes i slutten fordi hun trenger hjelp av Lem til å skrive ned sin historie. Men heller ikke hos henne er det snakk om en utvikling. Man kunne si at hun kommer til skriften, men uten den erkjennelsesmessige utvidelsen som vanligvis er forbundet med slike prosjekter. Hennes utvidelse ligger i så henseende på det rent instrumentelle planet. Vi kan med andre ord si at romanen som et instrument til å skape sammenheng i livet ikke fører til noen økning av erkjennelse. De forblir flate, men til forskjell fra flate figurer har Epp et indre som står i motsetning til hans bevissthet og *Lul* har en historie.

*Lul* forteller fordi hun ikke har stort annet å ta seg til og fordi hun håper hun kan vinne en pris og slik bli rik og leve lykkelig resten av sine dager. Det er ikke noe erkjennelsesmessig behov som driver henne slik som f.eks. John Torson i *Det suundne er en drøm* (Sandemose) eller Marcel Proust i *På sporet av den tapte tid*. Dernest har hun problemer med å skape en sammenhengende årsakskjede. Fortellinga driver litt hit og litt dit, og hun bringer inn episoder som er uten framdrift i hennes fortelling. Et bilde på fortellingas drift gir *Lul* sjøl i åpninga av tredje kapittel: «Vel, nå har jeg lissom begynt da. Enda jeg ikke veit åssen man begynner. For begynner jeg med ditt, slutter det med datt. Og begynner jeg med datt slutter det med at jeg bare glemmer åssen jeg begynte.» (s. 23) Et eksempel på en episode som ikke fører noe sted, er kapitlet «Vobben» som handler om hvordan broren hennes, Id, dreper en rotte. På denne måten brytes opp den sammenhengen og økonomiseringa som man forbinder med tradisjonelle romaner.

Peter Rockseth<sup>11</sup> (den estetisk-idealistiske skolen) sier at et «dikterverk danner et i sig selv avsluttet og selvstendig hele.»<sup>12</sup> Deretter sier han om formen og innholdet at «[n]år dikterevnen har støpt dem sammen i det ferdige verk, lar de sig ikke skille og sondre uten ved en sønderlemmelse av dikterverket.»<sup>13</sup> Her kan det ikke være

noe overflødig slik vi har påvist i *Lul*, hvor det kryr av avstikkere. Lorentz Eckhoff sier at «[n]ettopp sammenhengen, enheten, strukturen er en garanti for almenyldighet».<sup>14</sup> Dette er, som vi har sett, på mange måter fraværende i *Lul*. Romanen *Lul* bryter m.a.o. både med en estetikk og den tradisjonelle romanformen.

Dette synet møter vi hos Kjell Olaf Jensen som sier at *Lul* er «en historie som godt kunne rommes i en ti siders novelle». Her er det m.a.o. mye overflødig. Hegge sier: «Boken fører ikke noe sted, og blir nærmest funksjonsudyktig.» Romanen mangler altså målrettethet, poeng og fungerer ikke som roman. Den er dermed ikke slik Hegge vil en roman skal være. At historien i *Lul* er utilnærmelig, møter vi også i de positive anmeldelsene av boka. I Dagens Næringsliv framstilles det slik: «det [er] vanskelig, så å si umulig, å gjengi et handlingsreferat av denne romanen.» John Stanghelle synes ikke det «er så helt lett å samle Luls story på et mikrochip» og Sverre Asmervik sier: «[s]jelden har et handlingsreferat forekommet meg så vanskelig». Denne vanskeligheten med å lage handlingsreferat av Luls historie peker også fram mot språkets stilting i romanen.

### SPRÅKET SOM TEMA

At språket er det sentrale temaet i *Lul*, er noe de fleste anmelderne har fått med seg via Luls analfabetisme. Men hva som ligger i det konkrete og hvilke konsekvenser det får for romanen, er det få som berører.

Siden *Lul* er en analfabet, har hun et lite ordforråd både passivt og aktivt. Dette gir seg utslag i rørende hjelpeløshet i en rekke situasjoner. Beskrivelsen av møtet med sitt hjertes utkårede (kjærlighet ved første blikk) beskrives slik: «Det var varme i det blikket. Enda så kult det var. Som frosttåka over elva sånn en tidlig morgen når sola lissom stresser for å bli sett» (s. 51). Når hun skal prate med folk som kan lese og skrive, skjønner hun lite. Om en samtale med en pervers multimillionær (milliardær?) sier *Lul*: «Han prata på. Men jeg ferska ikke hva han sa.

manglende språk (mer om språket seinere), begrensning og samfunnets råde barbari. Dermed etableres en klar avstand mellom hovedperson, romanens univers, forfatter og Leser.

Denne manglende innsikten i romanens ironi går igjen også hos Per Egil Hegge. Slik som Jensen ovf. setter han likhetstegn mellom *Lul* og hennes fortelling og forfatteren. I debattartikkelen mellom Wandrup og Hegge beskylder Wandrup Hegge for å ikke skille mellom *Lul* og Axel Jensen. Hegge svarer slik: «Leses min anmeldelse slik får jeg ta det på min kappe. Men det er jo forfatterens sprog, det er hans ord, selv om han legger dem i Luls munn.» Dette bekreftees også tidligere i debatten hvor han sier: «Budskapet blir mer enn uinteressant, det blir borte.» Men som jeg har vist er dette et resultat av den negative ironien og en bevisst akt fra Axel Jensens side. At det likevel går an å lese ut en mening, sjøl om den ikke presenteres i klartekst, burde framgå av det jeg har sagt ovf. Heller ikke Jan E. Hansen klarer å se ironien. I en sammenligning mellom *Epp* og *Lul*, hvor *Epp* blir betrakta som mye bedre, sier han om *Epp*: «Også der lot han en jeg-person føre ordet. Men det var ikke forfatterens alter ego som snakket til oss.» *Lul* og Axel Jensen er i hans øyne like, eller det går ikke an å skille mellom dem.

Av de positive anmeldelsene har Knut Faldbakken og anmelderen i Dagens Næringsliv notert seg ironien, mens det er vanskelig å uttale seg om de andre anmeldelsene i så henseende. Den som imidlertid treffer best er John Stanghelle. Han sier at romanen er «en beret-

Milardene har sin egen lingo» (språk) (s. 42). Etter å ha nesten blitt drept i en kollisjon, kommer den vanlige klisjeen om at livet passerer revy. Deretter sier hun: «Jaha, resignerte jeg. Plutselig kjente jeg meg nesten kul. Letta lissom. Så jeg skrudde på gliset og blåste et fjernkyss» (s. 66). Til å ha vært døden nær, blir formidlinga av denne opplevelsen både fjern og lite utfyllende om det vi må ha antatt satte en støkk i henne. Flere steder får vi også høre at hun har problemer med å skildre scener, følelser o.l. slik som da hun og Kloni Target blir storma av politiet: «Og nå får jeg skikkelig trøbbel med lingo'n» (s. 63). Dette løser hun gjennomgående ved å sammenligne med det hun har sett på den tredimensjonale TV'n. Men denne språkmangelen fører ikke utelukkende til et flatt klisjéfyllt språk. Innimellom må hun skape uttrykk for det hun ikke har, noe som fører til en frisk og spenstig metaforikk. Den første tida si i skjul på Dumpen da hun var plaget av depresjoner, beskriver Lul slik: «Når vegga nærmer seg, når taket synker mot gølvet og tida stopper opp og humpen din er tung som megalitt [et metall?, jern?]. Når nakemusklene står stramme som vibrolinstrenger og fantasien ligger med knekte vinger i et hjørne av buret sitt og suger på verkefinger'n som på en smokk.» (s. 71)

I motsetning til sitatet ovf. påpeker John Stanghelle (Vårt Land 20.11.92) helt korrekt at «Lul mangler [...] nesten helt et språk for følelser». Men dette er bare en del av sannheten. Hun mangler også hele den borgerlige samvittigheten og med den hele det «rike, indre livet» som er så populært i borgerskapets glansperiode og i den kapitalistiske, sosialdemokratiske velferdsstaten. Luls følelsesliv er helt ytre. Det befinner seg i tingene og i verden, og hun har ingen eller liten evne til innlevelse i andre. Når Lem (den gamle) kontakter Lul fordi han er fra seg av sorg fordi gullfisken hans, Bir, er død, tenker Lul: «Folk som syns altfor synd på seg sjøl, skviser ingen sympati av meg» (s. 112). Sjøl tapet av søsken og nære venner vekker ingen stormende følelser.

Luls analfabetisme er ikke utelukkende betinget av en mangel på ord, men består i vel så stor grad i et fravær av den organisering som kjennetegner skriften. Hun må sies å tilhøre en muntlig kultur og dens organisasjonsmønstre, dog løst fra en organisk og stabil livskultur. Den kaotiske virkeligheten ble organisert via kulturens myter, avstamning og ekteskap i muntlige kulturer. Dessuten var ikke virkeligheten foranderlig.<sup>15</sup> Kaos var m.a.o. det vi kaller katastrofer i dag, som jordskjelv, uår og ytre fiender. Da virkeligheten ble foranderlig og mennesket ble løst fra sine naturlige livsrytmer for å inngå som en del av et gigantisk samfunnsmaskineri, ble avstanden mellom mennesket, samfunn og natur større. Denne avstanden har

bare tiltatt med årene, samtidig som rommet omkring mennesket har endret seg med stadig større hastighet. Menneskets hverdag har blitt mer og mer kaotisk. Den styrken som ligger i skriftkulturen, er at skriftens linearisering muliggjør et tidlig kontinuum som kan organisere en kaotisk virkelighet. I tillegg er den det mediet par excellence som kan skape et før og et etter, samt å underordne. I motsetning til islendingesagaenes, *Odysseens* og *Iliadens* endeløse kataloger (oppføringer av slektstavler; hvem som deltok i et slag, samt deres posisjon og prakt), muliggjør skriften syntetisering og økonomisering av en helt annen karakter. Dessuten er skriften nært forbundet med refleksjonen, den analytiske bevissthet. Dette er trekk som er nærmest fraværende hos Lul. Språket hennes blir derfor kaotisk og det blir vanskelig å følge en del av hennes tanker. Dette har vi allerede berørt via anmeldernes problem med å rekonstruere handlingsgangen i Luls historie. Den manglende sammenhengen og strukturen som møter en førstegangsleser, er intendert fra Axel Jensens side og en bekreftelse på at han behersker den litterære illusjonen som innebærer at Lul er en analfabet.

Siden verden i prinsippet er uforanderlig i muntlige kulturer, har de heller ikke historie. Lul har en historie, men hun har ikke innebygd evnen til å lage en historisk framstilling. Når hun

skal gjøre rede enten for sin egen eller universets historie, blir det unyansert, utydelig og bortimot uforståelig. Hun klarer ikke å lage en årsakskjede, heller ikke å forbinde ting i tid. Plasseringer i tid og rom med en beskrivelse slik at vi kan danne oss presise bilder av rom/tid-koordinatene er fraværende. Alt utspiller seg i en udefinerbar framtid, noen diffuse steder i Oblidor. Det hun klarer og som derfor er lettest å lese, er skildringa av konkrete situasjoner. Hun behersker en episodisk fortellerteknikk som er styrt av innfallsmetoden. I en slik forstand står Lul i en sterk gjeld til den episke tradisjonen fra muntlige kulturer. Luls historie er på mange måter nærmere *Odysseen* enn den klassiske romanen. Dette gjør det også lett for en leser å lese vilkårlig omkring i romanen.

Lul er som et barn som bruker bestemt form om en hendelse eller gjenstand, fordi det tror omverdenen vet det samme som det sjøl.<sup>16</sup> Dette gjør det vanskelig for leseren å følge henne fordi vedkommende ikke kjenner det hun refererer til. En slik teknikk går også igjen i muntlige kulturer. Men denne tekstens uleselighet er ikke utelukkende knyttet til Luls muntlighet. Det er også sterkt knyttet til den formen Jensen bruker, science

fiction-formen. Det er m.a.o. et problem som automatisk vil melde seg dersom en skriver en *realistisk science fiction*-fortelling som utspiller seg i framtida. Hvis denne fortellinga er skrevet av en person fra framtida for én ifra samme tid, vil de ha en felles referansebakgrunn som ikke deles av en nåtidig leser. Jensen har lyktes i å skape denne illusjonen. Denne kombinasjonen av Luls muntlighet og science fiction-formen, gjør at enkelte ting blir svært vanskelig tilgjengelig.

Måten Axel Jensen prøver å bygge bro over noe av det innforståtte i romanen på, er at mange av navnene er basert på trekk vi gjenkjenner fra media og vår teknifiserte verden. Det heter 3 D'n, Mykvarerhus (fra «software») og vi har programmene «Flæsnytt» og «Kulsat» (kulturkanal) for å nevne noe. Dernest kryr det av omskrevne litterære sitater og ordtak, samt at en rekke navn på idoler er lettere forvanskninger av kjendiser fra vår tid. Eksempler på det førstnevnte er Luls beskrivelse av byen Oblidor: «Byen under pampékaka på Nova Hill som ingen forlater uten riper i tryneskjoldet og bukler i hjelmen» (s. 12) (*Sult* av Hamsun) og «[t]ida kuler

alle kjipe minner» (s. 112). Idoler vi gjenkjenner er Vanella Sadgrav (Vanessa Redgrave?), Doil B. Honson (Don Johnson?) og Jamis Brandon (Marlon Brando?) for å nevne noen.

Kritikerne har derfor rett i at språket i *Lul* er Jensens konstruerte. Men som jeg tidligere har berørt, er det ikke utelukkende det. Og sjøl om dette språket ikke hadde blitt talt eller skrevet noe sted, ville det ikke spilt noen rolle. Forfatterens poeng er nettopp å skape et klisjéaktig språk som uttrykk for samfunnets forflating av individet via kapitalismens invadering av alle sfærer. Axel Jensen lager anglisisme og et språk som vi kanskje kunne kalle en medielekt – altså at tale og skriftspråk invaderes av mediespråket og billedmediaene og blir et mediespråk – et billedspråk. Det analytiske forsvinner og et flatt, billedrikt språk som bare kan fange bilder/scener, står tilbake. Som tidligere nevnt tyr *Lul* stadig vekk til sin erfaringsverden fra den tredimensjonale TV'n når hun skal beskrive noe. Hyordan hun beskriver Kloni Targets reaksjon da de blir storma av politiet, kan illustrere dette: «Hadde jeg hatt et kamra kunne jeg vist deg åssen det flæsja fra killerhanda til Kloni da han pæma seg fra senga. Det var akkurat som i 'Terror er min Bisniss' når Marlom Derk blåser vekk en terrormob i et våpenlager med raketter og ting.» (s. 63)

Det spennet som vi kjenner fra en syntetisk (poetisk) beskrivelse til en analytisk (vitenskapspråk eller «saklige» framstillinger), forsvinner. Det samme gjelder det indre språket. Hele Luls språk er henta fra det visuelle. Til og med det lille som er av auditive (hørsel) beskrivelser, ligger under for øyets dominans eller er onomatopoeiske (lydhermende) uttrykk. Oppsummerende kunne vi si at Luls språk er et ytre, visuelt og muntlig språk.

Hovedtyngden av kritikerne slår ned på språket i romanen og avhengig av om de liker det eller ikke, felles dommen over *Lul*. De negative kritikkene til Per Egil Hegge og Jan E. Hansen går nettopp på at språket i romanen blir et hinder for leseren. Av Hegge får vi rene ord for penga: «Makkverk er for sterkt, men boken er som prosjekt mislykket. Luls sprog blir en barriere. Jensen får ikke uttrykt noe annet enn sprogløshet. Det kan være et interessant prosjekt, men ikke nok til å bære en bok» (Aftenposten 16.12.92). Min korte og ufullstendige analyse av romanen burde kunne gjendrive dette utsagnet. Det som i stedet trer fram er Heggens manglende evne til å gå i dialog med teksten. Det samme gjelder Hansen som lager en opposisjon mellom *Lul* og *Epp*, hvor *Epp* er kunst, mens *Lul* ikke er det. Han sier dette om språket i *Epp*: «Dette sproget, som vanskelig kunne provosere noen, fordi det holdt seg innenfor riksmålets tradisjonelle bøyningssystem og formapparat, hadde én grunnleggende hensikt: å gi kunstnerisk uttrykk for illusjonen om et avsjelt samfunn, en kulturform uten fantasi eller vilje, en menneskefiendtlig sivilisasjon. Sproget røpet alt *Epp* ikke kunne erkjenne.»

*Lul* er i Hansens øyne ikke et kunstnerisk uttrykk (jf. det jeg sa om den estetisk-idealistiske

skolen), samtidig som romanen ikke henvender seg til leseren via fornuften. Men det er dette som er Axel Jensens kunststykke. Vi opplever denne gang på kroppen, så å si, det som vi forsto ad fornuftens vei i *Epp*. Den av anmelderne som klarest har sett dette, er Ingrid Brekke: «Dermed er det gjennom språkbruken leseren danner seg et bilde av denne fordervede, beinharde, rå verden der *Lul* lever.» Språket til Jensen blir et middel til å formidle det kaoset et slikt samfunn er i våre øyne, for den er ikke et kaos sett fra Luls perspektiv. For henne er verden en sjølsagt ting. At den kunne vært annerledes, ramler henne ikke inn. Hennes ambisjonsnivå i så måte er bare å få seg en høyere og mer lukrativ posisjon innafør samme verdensorden.

Men Hansen og Hegge har rett i at forfatteren befinner seg i grenseland både for hva en leser kan fatte og for at kunstverket skal kunne være en fortelling. Prinsipielt kunne Axel Jensen ha skrevet hva som helst fordi han har skapt seg et litterært univers som er mangfoldige tusener av år inn i framtida. Men vi vet alle at så lenge han skriver en bok for et norsk publikum, kan han ikke skrive som han vil. Han har likevel klart å skrive et språk som befinner seg på grensa til det forståelige. Vanskeligere, i betydninga enda sterkere oppløsning av skriftspråket, kunne han ikke ha skrevet. Da ville alt blitt uforståelig. Eller sagt anderledes: han kunne skrevet vanskeligere, men da ville det ikke lenger ha vært en roman. Heller ikke en antiroman. Det ville likevel ha kunnet vært litteratur i en eller annen modernistisk variant, enten man ville kalt det ekspresjonisme, surrealisme, dadaisme, naivism eller lignende, og vi ville fort vært over i poesien. Hadde han drevet eksperimentet videre, ville det til slutt bare vært overflate igjen. Språket ville da kun ha fungert som visuelt og lydlig uttrykk. Men i *Lul* befinner han seg godt innafør grensene for hva vi klarer å motta, og det blir en fortelling.

*Lul* blir en skildring av en postmoderne verden hvor alt er overflate og mediene dominerer. Dybden er borte og med den hele det forløsende prosjektet som kunsten har deltatt i, både som privilegert uttrykksmiddel og prioritert objekt. Siden kapitalismen har innlemmet avantgarden som en selvfølgelig del av sin logikk og trengt inn i menneskets alle livsfærer fra arbeid til fritid, fra fornuft til seksualitet, finnes heller ingen kunst. Der hvor alt er kunst, blir ingenting kunst. Axel Jensens prosjekt blir derfor et ambivalent prosjekt som skjuler den postmoderne tilstand med et kritisk blikk, men hvor han samtidig uttrykker en skepsis m.h.t. kunsten som det eneste saliggjørende. Dette arter seg som vi har sett i hans negative ironi (Han skisserer ingen vei ut av floken.), samt at vi kan lese det ut av hans livsløp. Fra tidligere å ha holdt hoff på Theatercaféen, har han trukket seg både ut av samfunnet og det litterære kretsløp i mangfoldige år. Når han nå vender tilbake, ser det ut til at han har tatt med seg en nøkternhet, samtidig som han litterært er sprelskere enn noensinne. Og hvem ville ha trodd at en av de mest innbitte motstanderne av borgerskapet og deres snusfornuft skulle levere et forsvar for fornuften?

## LITTERATUR

- Adresseavisen: Trygve Lundemo (intervju) 14.11.92  
Arbeider-Avisa: Ingrid Brekke (anmeldelse) 25.11.92  
Arbeiderbladet: Sissel Ambjør (intervju) 06.11.92  
Arbeiderbladet: Kjell Olaf Jensen (anmeldelse) 17.11.92  
Aftenposten: melding 15.11.92  
Aftenposten: Jan E. Hansen (intervju) ? 08.92  
Aftenposten: Jan E. Hansen (debattinnlegg/kommentar) 29.11.92  
Aftenposten: Per Egil Hegge (anmeldelse) 17.11.92  
Aftenposten: Svein Johs Furulund (debatt mellom Per Egil Hegge og Fredrik Wandrup) 06.12.92  
BA: Sverre Asmervik (anmeldelse) 20.11.92  
Dagbladet: Stein Egeberg (intervju) 15.11.92  
Dagens Næringsliv: ? (anmeldelse) 17.11.92  
Fedrelandsvennen: O. Bj. Knapstad (debattinnlegg) 25.11.92  
Klassekampen: Roald Helgheim (intervju) 14.11.92  
VG: Knut Faldbakken (anmeldelse) 19.11.92  
Sandefjords Blad: Sverre Asmervik (anmeldelse) 02.12.92  
Stavanger Aftenblad: Magne Olsen (intervju) 12.10.92  
Tønsbergs Blad: Sverre Asmervik (anmeldelse) 03.12.92  
Vårt Land: John Stanghelle (anmeldelse) 20.11.92

## NOTER

- 1 *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Paris 1982.
- 2 Diktatoren er en annen enn i *Epp* og *Epp* og Lem virker eldre, men noe av dette kan også skyldes at de er filtrerte gjennom den mye yngre *Lul*.
- 3 Det er sikkert flere anmeldelser av romanen, men de som står i litteraturlista var det som jeg fikk tilsendt fra Cappelen forlag. Jeg har sjøl lest Fredrik Wandrups positive anmeldelse i Dagbladet og et kritisk innlegg i Aftenposten til Per Egil Heggens anmeldelse i samme avis, men jeg mangler disse som skriftsaker. Dette gjør det umulig for meg å gå nærmere inn på disse to. Det bør også nevnes at Sverre Asmerviks anmeldelse går igjen i BA, Sandefjords Blad og Tønsbergs Blad. Jeg regner den derfor som én anmeldelse. Videre berører jeg tre debattinnlegg fordi de direkte diskuterer mottagelsen av boka. De store intervjuene med Axel Jensen i forbindelse med lanseringa av boka, vil i liten grad bli berørt da ingen av dem vurderer *Lul*.
- 4 I følge Ian Watt s. 14 i *The Rise of the Novel*, London 1957, er det først i løpet av 1700-tallet at ordet original får sin moderne betydning. Tidligere betydde det det som var fra begynnelsen, opprinnelig.
- 5 Hans artikkel er et forsøk på et oppgjør med det han opplever som elitistisk litteratur som kun forstås av en «Blindern-mandarin» (Heggens uttrykk fra debatten mellom han og Wandrup i Aftenposten 06.12.92). Hans underforståtte poeng er at litteratur som ikke forstås av folket er dårlig, eller har ikke «livets rett».
- 6 Vi merker riktignok hans nærvær, men dette vil bli berørt i slutten av artikkelen.
- 7 Se f.eks. Adresseavisen 14.11.92, Arbeiderbladet 06.11.92, Dagbladet 15.11.92, Klassekampen 14.11.92 og Stavanger Aftenblad 12.10.92.
- 8 Se Tom Eide ss. 202-205 som behandler dvergen som motiv for skikkelsen *Epp*, i *Outsiderens posisjoner. Axel Jensens tidlige forfatterskap*, Oslo 1991.
- 9 Det som finnes av håp er knyttet til skriften og den nye Lem og ligger som en mulighet i forlengelse av den historien vi møter i romanen.
- 10 *The Philosophy of the Novel*, Minneapolis 1984.
- 11 Jeg kunne forsåvidt valgt en annen en Rockseth, men den estetisk idealistiske skolen og nykritikken er i mange henseender ikke så forskjellige. Derneformulerer han på en tydelig og eksemplarisk måte en del av de trekkene vi forbinder med retninger som betrakter kunsten som formidler av evige verdier.
- 12 Peter Rockseth: «Litteraturhistorisk og estetisk betraktningssmåte» (et utdrag av hans doktoravhandling fra 1928), i Hofnun & Tobiassen *Mål og metoder i litteraturforskningen*, Oslo 1969, s. 20.
- 13 *Op.cit.*, s. 21:
- 14 Lorentz Eckhoff: «Den syntetiske metode», *op.cit.*, s. 58.
- 15 Se f.eks. Anders Johansen s. 42 i «Tid: Moderne, førmoderne, modernistisk», i *Åpent – eller stengt? Om åpningsstider og tilgjengelighet*, fra *Skriftserie om forbrukerundersøkelser*, Oslo 1987.
- 16 Dette er ikke det eneste trekket *Lul* har felles med barn. Slik som barn lærer de svake verbene først, ser det ut til at *Lul* bare kan svak bøyning: «Resten, Partner, står skrudd i stjemene» (s. 146, uth. her). Om dette også gjelder de som kan lese og skrive i romanens univers, eller om det er spesielt for *Lul*, er uvisst.