

Tore Renberg
Farmor har kabel-tv
+ *Videogutten*
Oktober Forlag, 2006

Tenårings-tv for trettiåringer

AV KRISTOFFER JUL-LARSEN

TORE RENBERG FORTSETTER sin elegi over familien. Forfatterskapet har fra å være spesielt rettet mot mor og hennes betydning for unge menn, blitt mer opptatt av hvordan familien fungerer som en enhet, både i hjemmet og i samfunnet, og hva det betyr for de unge mennene. Tom Egil Hverven bruker et sitat fra Renbergs *Mamma, Pappa, Barn* (1997) for å innlede essayet «Kjære familie, det finnes ingen familie».¹ Hverven beskriver bøker av Hanne Ørstavik, Roger Kurland, Kyrre Andreassen og Steinar Opstad som forsøk på å vise at familien representerer muligheten for å oppleve og ta del i et fellesskap som vanligvis anses for å være uoppnåelig for det moderne individet, en størrelse som alltid er i ferd med å skape seg selv. Hvorvidt beskrivelsen av nittitalllitteraturen og dens forhold til moderniteten er dekkende skal ikke tas stilling til her, men sett i forhold til Renbergs bøker er den slående. Særlig med tanke på den endringen forfatterskapet har gått igjennom. Renberg zoomer ut, men har fortsatt familien i fokus, idet den møter verden og slår sprekker. *Farmor har kabel-tv + Videogutten* står i forlengelsen av denne rekken av bøker om familien, men her tematiseres den ved sitt fravær. Det er som om forfatteren har beveget linsen litt til siden, slik at familien nesten forsvinner ut

av bildet, vi kan bare så vidt se dem ytterst i billedkanten, som en slags ramme.

Samtidig som fokus i romanene endres, går fortellerinstansen gjennom et hamskifte. Det er påtagelig hvordan Renberg i sine tidlige bøker kun benytter seg av førstepersonsfortellere av typen «ung, plaget mann». Bøkene er konstruert rundt disse obstfelderske raringene, som alle liksom er for sarte og følsomme for sine omgivelser, og deres beskrivelser av en verden de ikke forstår. Dette endrer seg dramatisk med *En god tid* (2000). Renberg skifter perspektiv, og gir seg god tid til å videreformidle innsikten om at også den som forteller historien er en instans med motiver, strategier og ønsker, selv om han ikke deltar i historien. Jeg mistenker Renberg for å mene at han med denne bokens fokus på fortelleren har kjøpt seg fri fra kritikk mot måten hans senere utgivelser er fortalt på. Det er som om han sier: «Ja, jeg vet at den borgerlige romanen og dens forteller med sentralperspektiv er utdatert. Se her, nå avliver jeg fortelleren min. Kan jeg få lov til å fortelle historiene mine nå?» For i sin neste bok, *Mannen som elsket Yngve* (2003), lar Renberg igjen hovedpersonen selv føre ordet, men Jarle er en ganske annen type forteller enn hans tidligere jeg-fortellere, langt mer kommenterende, vurderende og distansert i forhold til handlingen. Boken står i en mellomposisjon i forfatterskapet. I de tidligere bøkene var hovedpersonens eksentrisitet

¹ *Vinduet* 1/1998

historienes igangsetter og styrende prinsipp. I *Mannen som elsket Yngve* må utgangspunktet for historien, en heterofil gutt som forelsker seg i en gutt som viser seg å være schizofren, dele scenen med periodebeskrivelsen av nittitallet, og i store deler av boken synes den entusiastiske gjengivelsen av det tidlige nittitallet å være historiens hovedpoeng. I *Kompani Orheim* (2005) går Renberg helt over til en klassisk tredjepersonsforteller med vekslende synsvinkler. Renbergs fascinasjon for Balzac, uttalt i *Mannen som elsket Yngve* og i diverse intervjuer, synes her å slå inn i romanen. Med historien om Jarle Klepp begynte Renberg på «Historien om den norske middelklassen». Ambisjonene er det altså ingenting i veien med. *Farmor har kabel-tv + Videogutten* er et nytt tilskudd til denne historien.

Farmor har kabel-tv handler om en farmor som har mistet kontakt med sin sønn og dermed også med sitt barnebarn, ungdomsskoleeleven Arve. Sammen med bestekompisen Jonas besøker han plutselig en dag farmor for å se musikkvideoer – hun har nemlig kabel-tv. Farmor tar gladelig i mot dem. Men så, etter at de har blitt kjent med hverandre, dør hun. Historien er først og fremst en koselig fortelling om generasjoner som møtes. *Videogutten* skal derimot være uhyggelig og mørk. Den forteller om møtet med de tøffe guttene, de som tar steget litt lengre enn å sprengte naboens postkasse med fyrverkeri. Et nytt par bestekompiser, Hasse og Pål, drar ut i verden, denne gang for å se på video. De besøker en gutt på andre siden av byen, han har alle skumle filmer en kan tenke seg. De to kompisene forlater en trygg og kjedelig tilværelse og møter en verden uten foreldre, uten orden, pubertalt kriminell og grusom: Gutten med videoene holder sin fjortenårige lillesøster som hore.

Begge de to romanene handler om kompiser som i møte med åttitallets nye tv-tilbud oppdager nye univers av kulturelle uttrykk og skremmende inntrykk. Deres egen virkelighet synes allerede å være ferdig utforsket. Ut fra medieomtalen skulle en tro at *Farmor har kabel-tv + Videogutten* handlet om musikkvideoer og horrorfilmer, og hvordan de påvirket ungdom på åttitallet. Det gjør den ikke, og romanene er heldigvis ikke særlig sentimentale i sin omgang med tiden de foregår i. Renberg bruker kabel-tv's inntog og vhs-ens gjenombrudd som motiv for å skildre ungdommers oppvåkning til verden. Slik foregikk det dengang. Nå er det internett og mms, og hva vet vel jeg, men det er

den samme prosessen. Renberg beskriver denne utviklingen uten å tvære ut de sentimentale poengene om at «Slik var det da, er det ikke rart?». I hovedsak er det allmenne størrelser som tid, død, destruksjon og seksualitet boken skildrer, ikke musikk og skumle filmer. Miljøet forsvinner oftest i bakgrunnen.

Historiene finner sted i en tid hvor det som skjer på tv-skjermen ikke lenger er bestemt av staten. Denne plutselige valgfriheten i mediasamfunnet leder oss mot guttenes inntreden i voksenverdenen og de valg en der står overfor. Kanskje var åttitallet en spesiell tid på grunn av denne medieutviklingen, og derfor særskilt god som ramme for å skildre oppvekst. Men om romanene virkelig hadde gitt en god beskrivelse av åttitallet, kunne de kanskje ha gitt oss noen forklaringer på den hungeren etter nye inntrykk som skal være spesiell for perioden, og hvilke følger den kan ha fått. Den enorme veksten i medietilbudet i hjemmet begynte på åttitallet, men det reflekteres aldri over denne nye formen for konsum. I boken gis det bare en beskrivelse av disse ungdommenes kjedsomhet før de får tilgang til videoene og filmene. Leseren blir aldri invitert til å tenke over hvor denne følelsen kommer fra. Det blir aldri stilt spørsmål om det er en ny sinnsstemning, eller om det kanskje er den samme følelsen av kjedsomhet som rammer Emma Bovary, etter at hun har forlest seg på kjærlighetsromaner og vil oppleve noe nytt, noe som ligner det hun har lest om. Jeg etterlyser ikke en forklaring eller en moral, men en bevissthet angående et sentralt spørsmål omkring bruk av alle medier, det være seg bøker, video eller dataspill. Er det NRK som er så kjedelig, eller er det de nye tv-tilbudene som er så forlokkende for guttene? Eller opplever de den samme oppdagelsestrangen som alltid har drevet oppdagelsesreisende? Disse spørsmålene er kanskje umulig å besvare, men jeg kan ikke se at boken stiller dem. Renberg gir klar prioritet til virkeligheten over mediene i disse fortellingene. Det er virkeligheten som lar guttene møte noe annet, noe de ikke hadde ventet. Men med sine refleksjonsløse fortellinger åpner Renberg heller ikke for spørsmålet om hvordan vår holdning til mediene påvirker vår holdning til virkeligheten. Hva skiller begjæret etter nye historier fra begjæret etter nye erfaringer?

Musikkvideoene i *Farmor har kabel-tv* blir aldri noen inngående beskrivelse til del, boken holder seg på samme nivå som guttenes språk: videoene er kule eller kjedelige, aldri mer. De er rene rekvisitter og blir aldri

beskrevet på en måte som ligner denne rapporten fra kirkegården hvor farfar ligger begravet:

Det er ikke en stor gravlund. Men den har gjenferdsstemning, synes begge to. Selv om det er vår og varmt og midt på dagen. Disse grusgangene som snirkler seg rundt gravene. De gamle steinene med navn og årstall på. Hilsener fra de som levde til de som døde. Hvil i fred. Trærne på kirkegården, som strekker seg mot himmelen og beskytter steinene og de besøkende mot for mye lys. Kirkegården ligger midt i byen, men likevel er det stille her. Noen steder er det vannposter hvor de besøkende kan hente vann til blomstene de har med seg. Flere steder står det enkle grønmalte benker de besøkende kan hvile på. (s. 92)

Her er vi ved det som virkelig opptar denne historien. Den handler om døden, om forholdet mellom de som lever og de som dør, om omsorg og det lange livet. Det er dette de to fjortisene møter når de besøker farmor, ikke musikkvideoer med *Wham!*, det er slike ting som får personenes tanker til å fly: historien om hvordan farmor møtte farfar, at helgene er lange når du venter på døden, at en er ulik ens egne foreldre, at tidene forandrer seg. Og der den ene fjortisen møter en del av familien som han ikke kjenner, griper den andre tak i en hvilken som helst familie. Hans fraværende alenefar overlater ham nesten helt til seg selv. Når han så får muligheten til å låne en farmor, er han ikke vond å be. Beskrivelsene av en moderne familie hvor generasjonene nesten ikke snakker sammen, og i alle fall ikke skjønner hverandre, settes opp mot guttenes positive opplevelse av å treffe farmor og hennes historiske arv. Sett sammen med farmors tanker om en verden i endring, kan denne beskrivelsen leses som et konservativt budskap i Renbergs fortelling: Ta vare på familien, ta vare på historiene, du kan ikke velge familien din, generasjonene trenger hverandre. Det er en fin konservatisme dét. Pliktfølelsen er kanskje en av få ting som kan avhjelpe historieløsheten som rammer et samfunn besatt av det nye. Dette er følelser og tanker mange av oss kjenner igjen fra egne liv, men som innsikter er de ikke akkurat banebrytende.

I *Videogutten* blir horrorfilmene viet mer plass enn musikkvideoene i den første historien, og guttenes personligheter illustreres ved å vise hvor forskjellig de forholder seg til filmene. Renberg har tydelig latt seg

inspirere av åttitallets skrekklaskere når det gjelder stemning, motiver og dramaturgi. Men filmene er ikke egentlig sentrale. Det viktige er guttenes reise ut i en verden hvor de møter det som er utrygt: kriminalitet og sex. Guttene opplever det som er galt, det en selv må lære seg å holde opp under etikkens lampe. For å gjennomføre dannelsesreisen må familien forlates. Våre to helter i *Videogutten* må, for å si det enkelt, stå på egne ben. For å stå støtt må de stjele, lyve og bedrive hor.

For første gang siden *Matriarkat* introduserer Renberg søsteren som et begjærsobjekt for romanens ungdommer. Men forholdene er langt fra like intense som dem Renberg har beskrevet tidligere. Her opptrer det to forskjellige søstre, og dermed kan det seksuelle begjæret hos guttene rettes mot *andres* søstre, heller enn mot sin egen. Det problematiske er at ens søster kan bli begjært av en annen. En slik reaksjon er selvfølgelig ikke bare «barnslig uskyldig», men i denne utgaven av Renberg tematiseres ikke det incestuøse begjæret i noen særlig grad. Dermed virker det hele mer normalisert og ufarlig:

Hun og Hasse krangler hele tiden, Hasse sier hun bare er en drittkjerring, uansett, og den gangen Pål sa at han syntes hun var pen, sa Hasse at hvis Pål sa det en gang til, så skulle han banke ham til han fikk indre blødninger og omkom i søvne.

Så det skal han ikke gjøre. For Hasse liker ikke at folk snakker sånn om søsteren hans. Men det er henne Pål tenker på når han kler av seg om kvelden. (s. 159)

Denne forsiktige hentydningen til nakenhet og masturbasjon minner om snille bøker fra Ungdomsbokklubben. Selv i en historie som denne, som ender opp i barneprostitusjon, er tonen og språket hele tiden trygt og gjenkjennelig, aldri rått eller urovekkende. Den barnslige og ikke alvorlig mente voldstrusselen kjenner vi igjen fra utallige oppvekstskildringer. Det hele er antagelig ment å være sjarmerende, å få oss til å humre, men er bare platt. Renbergs ønske om å tekkes et stort publikum blir særlig påfallende – og problematisk – i en historie som denne, hvor tema og motiv er mørkere enn en først skulle tro, uten at det oppstår noen produktiv kontrast mellom form og innhold. Den trivelige, sosialdemokratiske prosaen er tilstrebet naiv, en naivitet som gjør språket ute av stand til å yte emnene rettferd. Denne språklige naiviteten går hånd i hånd med Ren-

bergs underlig antikverte forteller, som liksom bare vil «fortelle en god historie». I *Farmor har kabel-tv* er han relativt anonym. Den korte romanen er dialogbasert, og i dialogen får personene presentere seg selv, uten innblanding fra andre. Fortelleren kommer best til syne i sin indirekte gjengivelse av personenes tanker og følelser, og kommer også med mer generelle kommentarer:

Skal vi til farmor i dag?

Den norske vårsolen steiker fra himmelen. Folk går i shorts og T-skjorter, og de har glemt hvor surt det kan være i november, eller i februar.

Sånn er det med folk.

De lever nå.

Så. Skal vi til farmor?

Han spør igjen, og Arve kan synes at det er litt irriterende at kameraten har begynt å kalle henne farmor, for det er ikke farmoren til Jonas, det er farmoren til Arve. (s. 45)

Sitatet viser hvordan fortellerens perspektiv flyter, fra direkte tale til nokså meningsløse fortellerkommentarer, og videre til overforklarende gjengivelser av personenes tanker. Jeg skjønner at Arve blir sur når Jonas gjør Arves farmor til sin egen. Og Arve skjønner det nok også. Det er ikke merkelig at han blir det. Enten tror fortelleren at leseren er dum, eller så fremstiller han det som om Arve er dum. Av selvrespekt heller jeg mot det siste alternativet. For fortelleren har en gjennomgående nedlatende tone overfor personene sine gjennom hele boken. Det er så jeg blir rent sulten etter litt modernisme, på at teksten gjør opprør mot sin bedrevitende mester. Se på utdraget fra *Videogutten* over. Hvorfor står det «Men det er henne Pål tenker på, når han kler av seg om kvelden.»? Hva er det for en antydning? Jo, det er den typen antydninger voksne mennesker bruker når de gjør seg dummere enn de er, for liksom å være på lag med de uskyldige unge. Like ille er det når farmoren til Arve skal beskrives:

Klassisk musikk kan hun like. Og viser. Jussi Björling og Jim Reeves. Men det er ikke hennes sak å legge seg oppi hva de unge liker. Det er jo rytme i det. Det kan hun høre. Men ellers er det ikke mye å forstå. Tekstene er det vanskelig å høre. Og det er ingen som synger med magen lenger. Det har Else Marie lagt merke til. Sangene i dag synger med halsen. (s. 77)

Hvor det skjærer meg i øynene, dette «Det har Else Marie lagt merke til.». Javel, så det har hun. Der sitter hun og tenker og roser seg selv for sin årvåkenhet. Eller er det fortelleren som skryter av henne til oss lesere? Hvor mye bedre hadde ikke utsnittet blitt om vi hadde strøket den enkle setningen? Dette er ikke redaktørens feil. Dette er boken. Dette er Renbergs tone.

I mange barnebøker kan en finne en tone som ikke er helt ulik. Der ligger det i sjangeren at en del reaksjoner og deres årsaker må forklares og, kanskje enda viktigere, beskrives. Et slikt sjangerkrav henger selvfølgelig sammen med at det tenkte publikumet ikke kan forventes å skjønne forfatterens antydninger og automatisk legge til det usagte. J. K. Rowling kan tjene som et godt eksempel. Til forskjell fra Renberg beskriver hun ofte måten personene uttaler replikkene sine på. Harry Potter sier ting «angrily», «roughly» etc. Men når Rowling gjengir Harrys tankeprosess, ligner det en del på Renberg:

On the whole, Harry thought he was to be congratulated on his idea of hiding there. He was not, perhaps, very comfortable lying on the hot, hard earth but, on the other hand, nobody was glaring at him, grinding their teeth so loudly that he could not hear the news, or shooting nasty questions at him [...]²

Hun gjør det allikevel på en betraktelig mindre nedlatende måte. Hadde Renberg skrevet dette er jeg nesten sikker på at han hadde lagt til noe om at «Harry nemlig ikke likte at folk stirret, skar tenner og stilte ekle spørsmål».

Der Renberg er nokså usentimental i sin beskrivelse av åttitallet og dets koloritt, er han desto mer sentimental, i schillersk forstand, i sin utlegning av personenes indre liv. De har alle forunderlig lite distanse til seg selv, sine handlinger og følelser. Mens fortelleren *forklarer* hva som skjer, oppdager personene verden omkring seg helt uten refleksivitet – det bare skjer. De er marionetter i en historie fortelleren forklarer for oss. Mens vi, sammen med ham, liksom ønsker oss tilbake til en naturtilstand, der også vi var umiddelbare og ærlige, i overensstemmelse med den ytre virkelighet.

2 J. K. Rowling, *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003), London: Bloomsbury, s. 8.

Dette er eksotisering og sentimentalisering, av samme slag som alltid har heftet ved beskrivelser av afrikanere, indianere, mennesker uten utdanning, barn og folk fra gamle dager. Når disse gruppene blir beskrevet, alltid med de beste intensjoner, ender det oftest opp i en slags bekreftelse av den kristne grunnmyten om syndefallet. De har ikke spist av kunnskapens tre, de har ikke falt fra guds nåde. De er mer naturlige, mer genuine enn det vi er. De følger de lover naturen har lagt for dem, uten å reflektere over hvorfor. Slik gjøres de til det motsatte av den som beskriver dem. Renbergs barn og gamle handler slik det er *naturlig* for dem å handle. Den voksne, nåtidige fortelleren er derimot plassert innenfor kulturen og forklarer hva det er som foregår, hvorfor naturen gjør slik den gjør. Denne voksne sentimentalisering av barndommen fungerer som empatiens verste fiende. Fortelleren kan aldri sette seg i sine personers sted, han forstår dem alltid bedre enn de selv gjør. Dette bryter med enhver lesers idé om seg selv. Innerst er vi frihet, i alle fall ønsker vi å være det. Renbergs sentimentale

forteller nekter sine personer denne friheten. Slik stenges det for leserens innlevelse og medfølelse. Slik stenges det for leserens interesse for det som fortelles.

