

Slag med lånte hjerter

Ingebjørg Berg Holm

Jeg er 36 år gammel, mor og kjæreste, datter, søster, interiørarkitekt og forfatter. Jeg har vært eldgammel vampyr, ung nasjonalsosialist på Herdla i 1942, intergalaktisk såpeoperastjerne, søkende homofil mann i 50-tallets Oslo, kvinnesaksforkjemper på AKPs landsmøte i 1972, dusørjeger i Wyoming i 1887 og Oda Krogh, bare for å nevne noen. Jeg har danset illegal swing på brakka med tyske soldater, menuett i krinoliner og linedance med en pistol stropet fast til låret. Jeg vet hvordan erstatningskaffe skal smake, og hvordan den smaker når jøssingene har sneket fiskeslo i den. Jeg har hatt mensen i mamelukker. Jeg har drept, dødd, født, slåss, grått og kjedet meg i andres liv i andre virkeligheter.

Men her og nå diskuterer man "virkelighetslitteraturen".

Å lese som min bestemor

Min bestemor leste mye, og hun var en merkverdig leser. For henne hadde alle forfattere opplevd det de skrev om, på en eller annen måte; i et eller annet liv. Hun trodde på mye, inkludert reinkarnasjon, men at forfattere kunne ljuge og dikte klarte hun ikke å tro. Leste hun en roman om skilsmisse, antok hun at forfatteren selv var nyskilt. Handlet neste roman om homofili, tenkte hun "ikke rart at han ble skilt." Hun var selv uten evne til forstillelse, og ute av stand til å forstå at man kan forestille seg noe annet enn seg selv.

Disse særegne karaktertrekkene kombinert med en rik fantasi fikk spesielle utslag. Hun hadde ingen problemer med å tro på at ei dame på Nesodden kanaliserte prinsesse Diana i automatskrift, hun kunne nemlig aldri forestille seg at noen kunne dikte opp det hele. Det eneste hun ikke fikk seg til å tro på var sex-scenene i "Frøken Smillas fornemmelse for snø." (De diskuterte dem i lesesirkelen og et panel erfarne gamle damer kom fram til at det ikke lot seg gjøre i praksis.)

Jeg var svært glad i min bestemor og har alltid regnet henne blant de rareste mennesker jeg har kjent. Hun døde dessverre før hun fikk oppleve den

seineste litteraturdebatten. Synd, for der ville hun ha funnet åndsfrønder som leser.

I debatten om "virkelighetslitteraturen" leser jeg en underliggende mistro til at noen kan skrive troverdig om det man ikke har opplevd selv. Den er implisitt både hos kritikeren som leser forfatteren inn i verket og hos forfatteren som avfeier all diktning som usann.

Debatten viser en påfallende mistillit til forfatteren som *dikter*. Etikken diskuteres ut fra et underliggende premiss: For at leseren skal oppleve noe som sant, må det ha skjedd med forfatteren på ordentlig og ikke diktes.

Dette er underteksten hos de fleste i denne store samtalen. Hos Knausgård når han forteller om sin "forpliktelse til virkeligheten" og beskriver fiksjon som et slør som står mellom teksten om verden.¹ Hos Dag Solstad, når han erklærer at han nekter å dikte, og at det ikke er mulig å leve seg inn i mennesker i en annen tid. Hos Leonard Ibsen når han forklarer at han vil at "litteratur skal stå i livets tjeneste" og at han derfor måtte bruke virkeligheten som materiale. Og ikke minst hos kritiker Arne Borge, når han skriver om "Arv og miljø": "Etter å ha lest boka, tror jeg forfatteren Vigdis Hjorth ble voldtatt av faren sin da hun var fem til syv år gammel."

Slik leser vi altså litteratur for tida. Men jeg finner påfallende lite av tilsvarende holdninger ovenfor andre kunstformer.

Å skrive som en skuespiller

Mens forfatterne og kritikerne diskuterer skillet mellom det å forestille seg og det å forstille seg, har profesjonelle forestillingsmakere inntatt litteraturen. Etter forfatterskoler må teaterskoler være blant de største forfatterprodusentene vi har, regnet i volum. Gine Cornelia Pedersen, Anna Bache-Wiig, Anders T. Andersen, Mattis Herman Nyquist, Synnøve Macody Lund og Iben Akerlie er alle eksempler på "Den skrivende skuespiller". Flere anmeldere har kommenter

¹ "Om sannhet", essay i klassekampen 3. 12. 2016

² Intervju med NRK, publisert 17.09.2015

fenomenet, og oftest funnet sin forklaring i teater*teksten*. Skuespillere er jo vant til å arbeide med andres tekst, derfor er det naturlig å skrive selv?

Det kan sikkert være sant, men er ikke noe som gjelder skuespillere spesielt. Arbeid med andres tekster utløser ofte egne litterære ambisjoner; det gjelder skuespillere, redaktører og storlesere. Om det er noe unikt ved skuespillererfaringen som kan overføres til forfatteren, må det finnes i gestalteringen, ikke lesingen av teksten.

Å være skuespiller innebærer at man lever seg inn i noen andre enn seg selv, og at man overbevisende fremstiller noe man ikke personlig har erfart. Vi ikke bare tror at skuespilleren evner dette, vi forventer det.

Ine Marie Wilmann spiller i filmen "De nærmeste" en kvinne som har sex med sin halvbror. Jeg har ikke lest noen intervjuer eller kritikker hvor det spekuleres i skuespillerens mulige incestuøse erfaringer. Og når Jesper Christensen lovprises for sin overbevisende fremstilling av kong Haakon i "Kongens nei" er det ingen som kritiserer at nettopp han, en republikaner med hippiefortid, fikk rollen.

Teater- og filmkritikken har ingen tradisjon for å problematisere skuespillerens manglende egenerfaring. Tvert i mot fengsles vi nettopp av selve transformasjonen; fra militærnekter til krigsveteran, fra familiefar til seriemorder. At det er mulig! sier vi beundrende. *Er mulig.*

Man kan innvende at skuespilleren ikke har skrevet teksten. Men i så fall burde vi holde dramatikeren ansvarlig. Og heller ikke den yrkesgruppen møtes med samme krav og forventninger om *det selvopplevde* som forfattere nå gjør.

Det kan tenkes at forskjellen ligger i det fysiske ved skuespillet. En skuespiller forsøker ikke bare å *tenke* ikke som en annen person, skuespilleren må også gå, stå, blunke, spise, snakke og rope som en annen.

Forestillingen skjer ikke bare i hodet, som hos forfatteren, den skal manifesteres i en kropp. Og publikum tror gjerne aller mest på dem som lar rollen endre kroppen.

Charlize Theron la på seg og ble stygg for "Monster", Christian Bale slanket seg pinefullt mager for "The Machinist" og Aksel Hennie (som for øvrig ikke engang har gjennomført førstegangstjeneste) trente seg hard for å spille spesialsoldat i "Nobel." Den fysiske omskapelsen av skuespillerens kropp gjøres

til et poeng i rosende kritikker. Som om ikke bare skikkelsen vi ser i filmen, men også endringsprosessen i seg selv gir troverdighet til rolletolkningen.

Er det skuespillerens fysiske tilstedeværelse i det som forestilles som gjør at vi kan løsrive "det autentiske" fra "det selvopplevde"? Er det derfor vi ikke etterspør skuespillerens egne erfaringer? Det skuespilleren gjør *ser* virkelig ut for oss, det ligner til forveksling på en opplevelse. Derfor tror vi på rollen uten å undersøke skuespilleren.

Men enhver som ser en bakom-film vil miste alle illusjoner om skuespilletets virkelige "virkelighet". Der publikum for eksempel opplever en smertefullt realistisk voldteksscene, ser skuespilleren lyskastere, hører filmcrewet og kjenner "kyskhetsputa" mellom seg og motspilleren. Det kreves ikke mindre teknikk av en skuespiller enn en forfatter. En skuespiller er ikke sin rolle, bare fordi de for en stund deler kropp.

"Write what you know" messer forfatterne. Men skuespillerens credo har blitt "become the part." Når film- og teaterskuespillere overbeviser oss, er det ikke fordi det de gjør er virkelig. Heller ikke fordi de har opplevd det i virkeligheten i eget liv. Men skuespillerne har teknikker for å leve seg inn i fremmede roller, *på tross av* alt som motarbeider virkelighetsfølelsen.

Stanislavskis berømte "System"³ skal framdyrke "kunsten å oppleve" i motsetning til "kunsten å representere." Det handler om å "leve sannferdig under forestilte omstendigheter", slik Sandford Meisner⁴ uttrykket det. Hans metode for skuespill hviler på "the reality of doing" og legger stor vekt på fysiske handlinger og improvisasjon for styrke skuespillerens instinkter for rollen. Lee Strasbergs berømte "Metode"⁵ hviler mer på psykologiske teknikker.

Felles for alle teoriene og metodene er en tro på at en skuespiller kan *bli* rollen; en innstendig søken etter noe ekte i alle fiksjonen.

En av de sentrale teknikkene i metodeskuespill kalles "affective memory". Teknikken går ut på at skuespilleren henter fram egne følelsesladde minner og

³ Konstantig Stanislavski, legendarisk russisk skuespiller og regissør

⁴ Skuespiller og regissør som utviklet "Meisnerteknikken", en videreutvikling av Stanislavskis system.

⁵ Den mest kjente viderutviklingen av Stanislavskis system, kjent som "Method Acting."

bygger rolletolkningen på dem. Kort forklart i et eksempel: En rollefigur i et historisk stykke skal bli sjokkert og støtt av at en mann vil holde hender. Skuespilleren, som kommer til øvelsen rett fra Tinder-daten sin, kjenner seg ikke igjen i situasjonen. Da skal hun framkalle et minne som har gitt henne selv en lignende reaksjon, og husker tilbake til da hun som fjortenåring ble klådd på puppen av en klassekamerat. De ekte følelsene av skam og redsel som minnet framkaller i henne, skal hun videre implementere i tolkningen. Biter av henne selv flettes inn i rollefiguren.

Høre ikke dette også ut som en skriveøvelse?

"Systemet", "Meisnermetoden" og "Metoden" hviler på samme grunnstein: Troen på noe allment menneskelig. Hvordan kan man ellers tro på at egne erfaringer blir byggesteiner i et helt annet menneske? Man finner noe i sitt eget innerste, i sitt hjerte om du vil, og bygger en annen person rundt det. Det er mer Sigrid Undset enn Dag Solstad i den tilnærmingen.

Jeg er ingen skuespiller, for jeg spiller ikke for publikum. Men jeg har mye erfaring med dramatisert iscenesettelse av rollefigurer. I neste 20 år har jeg gått sammen med mange andre om å iscenesette illusjoner og mane fram en virkeligheter som nesten ikke finnes.

Levende rollespill er en form for improvisert dramatisering uten publikum. På en laiv, (som er den rådende norske betegnelsen,) har hver deltager en rollebeskrivelse man improviserer ut fra. Rammen rundt det hele kan være alt fra en blackbox-scene til et ekte polsk slott med profesjonell scenografi. Det vanligste er noe i mellom, og deltagerne lager selv kostymer og rekvisitter som passer rollen.

Det er som regel en gruppe arrangører som planlegger alt fra roller til logistikk. Men verken replikker eller handling planlagt på forhånd, spillet gror organisk fram i rollefigurenes interaksjoner med hverandre og omgivelsene.

Laiv er ikke teater slik jeg definerer det, for laiv har ingen tilskuere. Man spiller for seg selv og for og med de andre deltagerne. Laiv ligner på virkelighet, og kan føles så virkelig at man har utviklet regler og rutiner for å minimere fysisk og psykisk risiko. (Regler som manglet i "Stanford prison experiment, for å dra

en litt søkt sammenligning.) Men det blir ikke virkelighetsnært av seg selv, det krever en *vilje* til å tro.

Å velvillig undertrykke sin mistro

Poeten og filosofen Samuel Taylor Coleridge diktet gotiske og romantiske verk om ånder og overnaturlige hendelse i en tid dette var begynt å bli ganske umoderne. På slutten av 1700-tallet burde man vite bedre enn å tro på hekser og troll; hvem ønsket vel et åndeslør mellom seg selv og virkeligheten?

I denne konteksten skrev Coleridge et forsvar for sin diktning og en forklaring på hvordan det kunne fungere. Han ville "overføre fra vår indre natur en medmenneskelig interesse og en likhet med sannhet" som ville gjøre leseren villig til å "undertrykke sin mistro".⁶

Coleridge setter altså opp en leserkontrakt. Han vil dikte på en måte som gjør det forestilte virkelighetsnært og relevant. Til gjengjeld skal da leseren undertrykke sin skepsis og velge å tro på som fortelles. Han ber leseren godta fiksjonens rammer og arbeide sammen med dem. Mottageren tildeles en aktiv rolle i møte med verket.

Uttrykket "suspension of disbelief" har seinere blitt overført til teater og film. All fiksjon er avhengig av at mottageren velvillig undertrykker sin uvirkelighetsfølelse, men det blir kanskje særlig synlig når det gjelder film og teater. Uttrykket favner her flere nivåer som kan hindre innlevelse, og det er flust av dem selv i den mest realistiske forestilling. For det første må mottageren se bortfor det faktum at man sitter og betrakter en scene eller et lerret. Svart/hvitt-filmer tilfører et nytt lag av urealisme. Spesialeffekter, usannsynlige fysiske stunt, at romskip lager lyd i verdensrommet, at russere også snakker engelsk bare med russisk aksent, at man dør av å kutte årene sine men ikke av å skytes med maskinpistol; alt er eksempler på premisser publikum er villig til å godta om de får nok igjen for det.

⁶ "...to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith."

På laiv skruer vi skruen til enda et hakk. Det første premisset for å se en film eller et teater er å godta å se forbi at du er en tilskuere. Det er det store spranget, og godtar du først det blir all velvillig tro lettere.

Men på laiv er vi ikke tilskuere eller mottagere, vi er deltagere. Og fiksjonen vi skal tro (tilstrekkelig) på foregår ikke på en scene men i den virkelige virkeligheten. Laiveres "suspension of disbelief" er en bevisst viljeshandling, og den krever samarbeid ikke bare med verket men også med de andre deltagerne. For veien til innlevelse er brolagt med fiksjonsbrudd: Et fly brøler over vår middelalderhimmel. Vårt forestilte ørkenland regner bort i den norske sommeren. Min selskapsløverolle bys opp til tango, men selv kan jeg ikke danse klinedans engang uten å kløne. Jeg spiller mann, og så må jeg tisse.

Om en av oss da vil leke gutten i Keiserens nys klær, kan alt ramle sammen. Det er fælt når det skjer, for den uforstilte sannheten ofte slik ut: Voksne folk med pålimte plastalveører som later som om en gammel speiderhytte er et forhekset slott. Du skal ha sterk selvfølelse for å tåle det utenfrablikket på deg selv. Allikevel gjør vi det, igjen og igjen. For det vi får igjen når kontrakten overholdes og fiksjonen holder er så verdifullt.

I tv-serien "Fringe" presenteres seeren for en alternativ virkelighet. Og i denne virkeligheten finnes det flere virkeligheter, nemlig parallelle dimensjoner. To verdener som i utgangspunktet var speilbilder av hverandre, men som over tid har utviklet seg i forskjellig retning. Konseptet burde være velkjent for alle som har leflet med kvantemekanikk.

I en av episodene kræsjer dimensjonene slik at mennesker i begge universene delvis smelter sammen. Folk får doble iriser når øynene begynner å eksistere i begge virkeligheter, og begynner å huske og føle erfaringer fra dobbeltgjengerens liv. Røntgenbilder avslører to hjerter, dunkende i samme bryst.

Slik kan det føles å laive. Jeg er fortsatt meg, men parallelt med meg selv gror jeg en alternativ person. En som tenker med min hjerne og føler med mine følelser. For å få det til, kreves det vilje til å tro på mitt andre selv. Og det er bare mulig når jeg referer til mitt eget jeg og den sanne virkeligheten. Alternative virkeligheter kan bare bygges med et stillas av vår egen. En rolletolkning blir

sann når den har spillerens emosjoner i seg. Sigrid Undsets tese er svært relevant for skuespillere og laivere, for vi er helt avhengige av en tro på at våre hjerter slår som andre menneskehjerter.

Å skrive virkelig

Begrepet "virkelighetslitteratur" har blitt møtt med mye motstand og latterliggjøring. For er ikke all litteratur bygget på virkelige erfaringer? Det er selvsagt sant. Jeg synes allikevel det er påfallende at ikke det motsatte perspektivet vies like stor oppmerksomhet: Er ikke også all litteratur fiksjon?

Ingen forholder seg uhildet til eget liv. Vi dikter våre liv i det øyeblikket vi husker dem, lager narrativer av fakta og forteller oss historier om oss selv til de føles sanne. I det øyeblikket en forfatter bestemmer seg for å skrive det, vil hun ytterligere redigere og tolke.

Og selv de "sanneste" historier krever "suspension of disbelief" i mottageren. Utenfor fiksjonen lever mennesker som er "larger than life" og det utspiller seg hendelser som er for klisjefulle til å være sanne. Løfter man dem inn i fiksjonen kan de virke fullstendig utroverdige.

Det verste med budet "write what you know" er at det lar forfattere tro at noe er sant bare fordi det er selvopplevd. "Dette er for drøyt, jeg tror ikke på det", kan kritikeren si. Men forfatteren tviholder på "sannheten": "Det kan ikke være urealistisk for jeg har opplevd det selv!" Manglende fiksjonalisering kan altså gå ut over troverdigheten.

Selv skriver jeg historier satt til 1870-tallet. Jeg har aldri laivet den perioden, men mine samlede erfaringer i fiktive virkeligheter er relevante for meg som forfatter. Jeg har opplevd at "sannhet" bør være en relativ størrelse for alle som skaper fiksjoner.

Jeg får meg ikke til å ljuge til leseren. Når jeg beskriver fysiske omgivelser og samfunnet på 1800-tallet skal være faktisk sant. På den andre sida vet jeg at hva som *føles* sant kan være viktigere fakta.

For et tiår siden overtok historiske laiver i stor grad for fantasylaivene, og hovedtrenden ble en strebing mot "riktigere" og mer realistiske fysiske omgivelser. Vi gikk fra speiderhytter til historiske herregårder, rollene krevde

timevis med egenstudier og kostymekompendiene fikk kapitler om historisk korrekte tekstilfibere. I dette landskapet diskuterte jeg en gang neglelakkfarge til en 40-tallslaiv. Jeg mente nemlig at grønn neglelakk var på moten da og at det ville passe min rollefigur. Mange av mine medspillere oppfattet derimot grønn neglelakk som tilhørende 1990-tallet.

Jeg hadde faktisk historisk belegg for min påstand, for i min research hadde jeg funnet passasjer i "Lasso rundt fru Luna" og annonser i gamle ukeblader om grønn neglelakk. Men jeg innså til slutt nederlaget. Det ville kreve en massiv opplysningskampanje å ta mitt neglelakkbesettelse fra illusjonsbrytende anakronisme til realismebyggende detalj. Hva som var historisk korrekt var i denne sammenhengen irrelevant: *Føltes* det som en feil ville det bryte illusjonen av virkelighet.

Alle som har lest dårlig fantasy vet at et sannsynliggjort rammeverk ikke gjør noe sant. En verden kan ikke holdes oppe av et nitidig tegnet kart og en detaljert, fotnotebehengt systemskildring. Mottagerens følelsesmessige gjenkjennelse er navet i all fiksjon, det må *føles* sant. Og derfor er laiv så virkningsfullt når alt klaffer, fordi spilleren fysisk opplever og føler det som skjer med rollen.

Da kvinnefrontens representant argumenterte mot porno på AKPs landsmøte var det min hjerne som formet argumentene. Da Oda Krogh gråt over å avvise Hans Jæger, var det mine tårer som rant. Da dusørjegeren i Wyoming fikk skurkens seksløper rettet mot hodet, var det mitt hjerte som hamret av redsel. Kroppslige opplevelser som har gitt meg ekte minner av oppdiktete hendelser.

Jeg tror det at jeg laiver er essensielt for det det at jeg skriver. Opplevelser fra andre liv har gjort noe med meg. Det er ikke de fysiske erfaringene i seg selv, for jeg har ikke hentet noe direkte fra laiv og inn i det jeg skriver. Men jeg har brukt laiv som emosjonell research og søkt laiver med en tematikk som ligner det jeg skriver om. Det har gitt meg en følelsesmessig nærhet til mennesker som i utgangspunktet er fjernt fra meg selv.

Jeg har lært meg å forestille meg hvordan det er å være et annet jeg. Å skrive en romankarakter ligner på å spille ham, jeg bruker den samme

tilnærmingen for å krype inn i den andres hode. Litteratur er følelser, formidlet i språk. Slik en skuespiller former rollens kroppsspråk ved hjelp av innlevelse og empati, kan jeg i hodet leve fram et språk som både er mitt eget og en annens.

Kanskje det største av alt: Jeg har lært å tro på at det går an. Den som har vært med på å bygge verdener som ikke finnes og følt dem bli ekte, vet noe om makten i det å late som. Man blir villig til å tro på sannheten i diktning.

Å skrive som en laiver

Derfor har jeg hatt en teori om laivende forfattere. Jeg har tenkt at vi neppe skriver selvbiografisk bekjennelseslitteratur i samme grad som andre. Og når jeg teller opp dem jeg vet om, ser teorien ut til å holde vann.

Det er en del fantasyromaner, Asbjørn Rydlands første serie om "Drakeguten" forgår sågar i en fantasyverden som først ble skapt for laiv. Selv skriver jeg historisk, mens Maja Lundes siste bok spenner i tid fra 1850-tallet til 2098. Gjermund Gisvolds debutbok "Gjøkungen" foregår i et nåtidig Oslo, men

hovedpersonens historie ligger (forhåpentligvis) langt fra hans egen. Det er selvsagt en høna/egget-problemstilling her. Laiv har en lang tradisjon med fantasyscenarioer, og det er sannsynlig at mange som blir trukket mot laiv har en interesse for fantastisk

Laivende forfattere

- *Asbjørn Rydland* Siste bok: "Galderstjerna" fantasyroman for ungdom
- *Maja Lunde* Siste bøker: "Blå" og "Bienes historie."
- *Matthijs Holter* Forfatter av rollespillet "Draug" og skjønnlitteratur. Blant annet romanen "Conradine" fra 2016, som er satt i samme univers som Draug.
- *Gjermund Gisvold* Debuterte med romanen Gjøkungen i 2015
- *Torbjørn Øverland Amundsen* Debuterte med "Bian Shen" i 2013, en sci-fi/fantasyroman for ungdom
- *Ingebjørg Berg Holm* (forfatteren av essayet) Debuterte med "Stjerner over, mørke under" i 2015. En historisk kriminalroman. "Barføtt over isen" kommer i februar 2018.

fiksjon i utgangspunktet. Jeg blir allikevel nysgjerrig på om flere laivende forfattere har det som meg? Har selve laivingen gitt erfaringer eller verktøy for dem som forfattere? Jeg mailer et lite knippe og spør dem ut.

Gjermund Gisvold, som sier at han forsøker å skrive "så lite litterært som mulig", svarer både ja og nei.

Levende rollespill (LAIV)

- Kalles også fritt improvisasjonsteater, eller LARP. (Laiv action role-playing.)
- En form for improvisert dramatisering uten tilskuere.
- Rammene for spillet avklares før spillet starter, men spillets videre utvikling følger improviseres frem av spillerne.
- Med unntak av meta-teknikker for å framstille vold og sex og umulige handlinger (som magi) utføres rollens handlinger på ordentlig av spilleren.
- Et spill varer typisk fra noen timer til en knapp uke, ofte uten pauser.
- "Nordic larp" er internasjonalt sett blitt en egen sjanger, med mer vekt på innlevelse, imersjonistisk spill og med færre meta-teknikker en typisk amerikansk laiv.

" Jeg bruker mye tid i skrivingen på å unngå det absurde, groteske og overskridende, samtidig som jeg trekkes mot det hele tiden. I laiv er det en fordel å ikke holde tilbake, noe jeg finner vanskelig. For meg er det naturlig å være outrert i tekst, men vanskelig i spill. Utfordringen min er å være motsatt – moderat i tekst, outrert i spill."

Matthijs Holter, som selv har eksperimentert med å lage "selvbiografiske" laiver, påpeker begrensningene spillerens

kroppslige reaksjoner gir for innlevelsen.

"Man er prisgitt sitt personlige følelsesspekter og reaksjoner; det er vanskelig å føle noe som kroppen ikke virkelig føler."

Torbjørn Øverland Amundsen svarer at han kan se hvordan laiv "kan gi inspirasjon på sin unike måte, nettopp fordi det kan føles på kroppen. En laiv er den ypperste formen for å kunne tre inn i en drøm, eller leve et annet liv."

Øverland Amundsen mener at også sjangeren bordrollespill kan fungere på den måten.

De andre to fant enda større inspirasjon i bordrollespillet, en sjanger som er et flere hakk mer fiksjonalisert enn laiv. Reglesjekkingen og tredjepersonsutsagnene som ligger i spillet gir i seg selv en følelsesmessig avstand og trygghet som åpner for innlevelse, forklarer Gjermund Gisvold. Men legger til at dette også er årsaken til at han laiver:

" Det at det er utfordrende, og av og til ubehagelig, noe som gjør at jeg får flyttet grenser, og utvidet komfortsonen min."

Matthijs Holter peker på det språklige fokuset i bordrollespill som mer direkte overførbart til litterært arbeid.

For meg er svarene overraskende. Jeg er selv også en ivrig bordrollespiller og forstår hva de snakker om. Men bordrollespillet faller for meg mellom flere stoler: For fiksjonalisert til rollefordypning, ikke språklig raffinert nok til å bli litterært.

Bordrollespillsjangerens mekanikk legger for meg et slør mellom meg selv og den fiktive virkeligheten, metanivået gjør det vanskelig for meg å delta følelsesmessig "på ordentlig." Jeg har ikke levende, virkelighetslike minner fra bordrollespill. Det får jeg bare fra litteratur og laiv.

Men det at noe ikke fungerer for meg som forfatter, betyr jo ikke at det ikke kan være forløsende for andre.

Å skrive medmenneskelig interessant

Både lesing og skriving er som sex: At noe ikke tenner meg, betyr ikke at det er galt om det funker for andre.

Men i debatten om "virkelighetslitteratur" opptrer mange av debattantene som rene pietister og preker avhold basert på sine egne tilbøyeligheter. Man liker ikke, eller klarer ikke selv å sannferdig beskrive noe man ikke selv har opplevd. "Sant" og "fiksjonalisert" har blitt enkelte litteraters "dyd" og "synd."

Og nå står vi her, i en offentlighet hvor selv rasende motstandere deler en innbitt motstand mot å godta at forfattere kan dikte. Det er med litteratur som med sex: Å la den knugende samstemt majoritet legge premissene, fører sjelden til de beste opplevelsene.

Som forfatter og laiver vender jeg stadig tilbake til Undsets tese: "Men menneskenes hjerter forandrer seg aldeles intet alle dager"

Jeg skriver fra 1870-tallet for å si noe om oss som lever i dag. Jeg vil fjerne støy skapt av samtidstypiske fenomener som teknologi og popkultur. For jeg tror at om gjenkjennelsen kommer uten disse referansene, så sitter den dypt.

Jeg tror på noe allment menneskelig, noe som gjør at vi kan gå forbi tid og rom og forstå også dem som virker helt annerledes enn oss selv. Og jeg mener at om så det skulle være usant, så har vi en humanistisk plikt til å forsøke å tro det.

Undsets tese er viktig, ikke fordi den er sann men fordi den er *god*.

Å ikke tro på menneskers forestillingsevner, er det samme som å avvise vår evne til empati. Å tro at man bare kan skrive sant om seg impliserer at man ikke kan forså andre. Og det kan bli selv en selvoppfyllende teori.

Norske forfatteres er så like hverandre. Som gruppe sett i makroperspektiv har den forsvinnende små variabler i klassebakgrunn, utdannelsesnivå, kulturell bakgrunn og så videre. Og forfatterne ligner sine lesere.

Hvis alle skal skrive "uten slør" om selvopplevde sannheter, vil litteraturen vise oss "virkeligheten" gjennom en veldig smal sprekk. Vi får bøker som skildrer gjenkjennelige historier om folk som ligner oss selv.

Gjennom lesning kan man trenge inn i andre menneskers virkelighet, se verden gjennom noen andres øyne, føle deres følelser.

Å lese skjønnlitteratur kan øve opp empatien. Men som med det meste andre vi øver oss på, gjelder det å anstrenge seg litt av og til. Jo fjernere vi står fra menneskene vi leser om, jo dårligere vi passer inn i livene vi trer inn i, jo større blir effekten.

Bestemor fikk aldri lest min roman. Jeg tror hun ville ha likt den. Hun ville ha trodd at jeg var blitt kveker, for det er kvekere i romanen. Og med sitt livssyn ville hun ha tenkt at jeg også har levd på Hurum 1870-tallet i et tidligere liv. Bestemor trodde menneskene kunne leve mange liv.

På en måte har hun rett.

Hjertetransplantasjoner er mulig fordi mennesker har noe felles. Uansett bakgrunn er det noen grunnleggende likheter som tillater at en manns hjerte kan

slå i en annen manns kropp. Riktignok ikke uten motstand, kroppen må lures til å godta det fremmede. Men det finnes det medisiner som kan håndtere.

Litteratur, skuespill og laiv kan på sitt beste være en opplæring i empati. Den som er villig, kan få kjenne noen slag med et lånt hjerte.

