

Modstykker

Referencernes rolle i Jan Kjærstads roman Homo Falsus eller Det perfekte mord

“ Denne overlegningen er ikke for å trette leseren; jeg lover at alt vil få sin betydning når det gjelder å forstå de mysteriene jeg ble kastet inn i. I dette henseende gir jeg min fulle tilslutning til følgende sitat fra en av tidenes mest begavede forfattere: For hvert unyttig ord som menneskene taler, skal de gjøre regnskap på dommens dag. (HF: 148)

*Homo Falsus eller Det perfekte mord*¹ af den norske forfatter Jan Kjærstad er fuld af digressioner, overledninger og referencer. Næsten hver eneste sætning emmer af kulturelt arvegods, der antydes med gengivelser af titler, navne, ordspil eller indirekte citater. I det indledende citat fra *Homo Falsus* er det Matthæusevangeliet 12:35-37, der parafraseres. Ordlyden: “For hvert unyttig ord som menneskene taler, skal de gjøre regnskap på dommens dag” kan nærmest stå som en forudsigelse af receptionen af *Homo Falsus* efter udgivelsen i 1984. Receptionen har i høj grad forsøgt at “gjøre regnskap” over Kjærstads referencer. Flere af de første anmeldelser af bogen peger på referencerne som “blendverk”² og “luftig hjernespinn”³, der kan opleves som en iscenesættelse af forfatterens image: “Se hvor flink jeg er, se hvor mye jeg vet.”⁴ De første anmeldelser indledte en tradition for at læse Kjærstads referencer som et “faktahelvede,”⁵ der i bedste fald skulle mime informationstætheden i det moderne samfund. Informationstætheden i *Homo Falsus* blev oplevet som en sløring af fortællingen, og Ingelise Kongslie har i artiklen “Mennesket i tekst og teori” meget præcist formuleret førstegangslæsningen af *Homo Falsus* som en “encyklopedisk vald mot leseren.”⁶

Homo Falsus er i receptionen blevet sat sammen med 80’ernes store interesse for postmodernisme og metafiktion.⁷ En lancering Jan Kjærstad efter sigende selv tog del i:

“ ...min roman er en realistisk, modernistisk, postmodernistisk, meta-litterær roman, så enkelt er det!” skrydede en lidt hæs Kjærstad, med det karakteristisk vrængende smil på masken, da han i efteråret 86 præsenterede *Homo Falsus* for den danske kulturpresse.⁸

Homo Falsus har også flere af de stiltræk, der er blevet knyttet til tanken om postmodernisme med sin fremhævelse af det metalitterære, sine paradoksale fortællerforhold, sine brud på detektivromanens konventioner og sine markante referencer til andre litterære værker og kunstarter. Set i lyset af postmodernismen og metafiktion har man særligt fremdraget *Homo Falsus'* ironiske stil, bogens leg med læseren, bogens uafgørligheder og tematisering af forførelse, løgn og sandhed, der let kommer til at virke som “den skrifttro forfatters ivrige demonstration af, at sådan-noget-kan-litteraturen-da-også-men-i-øvrigt-spiller-det-ingen-rolle-for-det-er-bare-en-leg-med-gamle-former.”⁹

Nærværende artikel præsenterer en læsning af *Homo Falsus'* mange referencer til andre tekst- og tegnsystemer i et forsøg på at kvalificere en påstand om, at hvad enten man bryder sig om de mange referencer i eller ej, så er de ikke bare en ren dekorativ overflade, men derimod essentielle for bogens fortælling. I de massive tekstmængder er der modstykker til hovedhistorien, som fx en fortælling om utroskab, der er blevet overset, idet romanen først og fremmest er blevet beskrevet i sin postmoderne version. Utroskabshistorien kan læses, hvis man kombinerer og sammenstykker fortællinger fra romanens forskellige tider og rum og studerer de mange digressive referencer, der er blevet taget som “ornamenter” i den hidtidige reception.

I første del af artiklen vil jeg opholde mig ved *Homo Falsus'* fortællestruktur og plot for at vise rækkevidden af værkets kompleksitet og uafgørlighed, inden jeg samler nogle af referencerne og giver én af de mulige løsninger på bogens krimiplot.

Skabelsen

Less is a bore kan stå som parole for Jan Kjærstad, der i 2010 kan fejre sit 30 års jubilæum med et forfatterskab fuld af romaner, noveller, børnebøger og essaysamlinger. Dertil kommer en række tidsskrifter i *Vinduet*, hvor han var redaktør fra 1984 til 89. *Homo Falsus* er Kjærstads tredje udgivelse og den første, der udkom i en dansk oversættelse. Værket indbragte Kjærstad Kritikerprisen i 1984.

Kort fortalt handler romanen om kvinden Greta, der forfører tre mænd og ved hjælp af en tantrisk elskovsteknik fjerner dem fra jordens overflade. Denne historie afbrydes gentagne gange af en selvrefleksiv forfatterfigur, der langsomt føres ind i sin egen fortælling, idet han kontaktes af Greta. Med udsigt til at blive hendes næste offer forsøger han at ændre på historiens præmisser.

I romanens indledning har forfatteren et ambitiøst ønske om at skabe noget nyt, og han vil bruge EDB som hjælpemiddel i sin research og i udformningen af sit værk. Han afprøver nogle af sine ideer i en motivbank, der dog lader forfatteren forstå, at det hele har været brugt tidligere:

“ På tross af dette deprimerende forarbejdet [...] ville jeg ikke akseptere at originalitet var umulig, at historien bare gjentok seg selv; livsløb var paralleller til tidligere livsløb, ingen individer var unike. [...] Bak dette ligger en teori om at mennesket ikke forandrer seg, at dagens mennesker er identiske med Adam og Eva hva valgmuligheter angår. (37)

Forfatteren beslutter at skabe et nyt menneske – Homo Recens, der skal stå som “stamfar for en hel kommende slekt, et nytt folkeslag som vokste fram i det skjulte” (38). Han får aldrig undersøgt, om dette motiv har været brugt før, men er sikker på sin originalitet. Historien om en kunstner, der skaber et værk, som får selvstændigt liv, har dog flere prominente forgængere, som fx den romerske digter Ovids fortælling om billedhuggeren Pygmalion, der skaber en elfenbensdukke, som får liv og ser “sin elsker i selv samme stund, hun fik dagen at skue”¹⁰, og myten om Prometheus, der skaber mennesket af ler og siden stjæler ilden fra guderne. Helt grundlæggende minder historien jo unægtelig også om skabelsesmyten med Adam og Eva, hvor Eva udledes af Adams ribben. Dermed kommer forfatterens kommentarer om, at han ikke vil acceptere, at “originalitet var umulig” og “at dagens mennesker er identiske med Adam og Eva” til at stå i et noget ironisk lys.¹¹ Et andet oplagt forbillede er Auguste Villiers de L’Isle-Adam *L’Eve future* (1886), hvor videnskabsmanden M. Edison fremstiller en kvindelig android, der skal overgå idealkvinden ved ikke at være styret af sine følelser.¹² Men Edison mister kontrollen over androiden, som også Greta undslipper forfatteren. Greta, der er skabt på forfatterens computer, synes at tage magten over forfatteren og over bogen, han skriver: “Lite ante jeg da at en fremtidig bok skulle føre meg inn i Politihusets korridorer, om enn på andre, utilsiktede premisser” (33). Den uhygge, der skabes ved Gretas magtovertagelse, får Kjærstad bl.a. frem ved at henvise til en lang række litterære værker og film, hvor en skabelsesproces får fatale konsekvenser. Historien om Greta bliver en moderne udgave af Goethes *Troldmandens lærling* (1797), hvor en opfindelse tager overhånd og kommer ud af kontrol. Der spilles bl.a. på Mary Shelleys *Frankenstein; or The Modern Prometheus* fra 1818, hvor videnskabsmanden Victor Frankenstein skaber et liv, der ligner en mand, men som er stærkere. Skabningen udvikler sig til et monster, der kommer ud af Frankensteins kontrol og slår tre mennesker ihjel: “You are my creator, but I am your master – obey.”

Hvem, der fortæller hvem, har været et dominerende spørgsmål i receptionen af *Homo Falsus*, og forskellige citater er blevet brugt til at understøtte flere mulige versioner. Grundlæggende har det været en diskussion, om udsigelsesforholdene er uafgørlige,¹³ eller om de kan sættes i en hierarkisk struktur. Indledningsvis peges der i romanen på en klassisk rammefortælling, hvor en forfatterfigur skriver en roman om kvinden Greta, der dræber tre mænd. Men efterhånden er der flere elementer, der peger på fortællerforholdene som uafgørlige, idet forfatteren fortæller om Greta som en karakter i sin fiktion, der på den anden side fortæller om forfatteren som en karakter i sin fortælling – en konstruktion, der kan forstås ud fra det velkendte billede af Escher af de to hænder, der tegner hinanden. I bogen *Så hvad er et menneske* (2003) ser Thomas Thurah Greta som den yderste ramme, idet Greta fortæller om en forfatter, der fortæller om karakteren Greta, hvilket utallige citater fra bogen understøtter (se fx pp. 387 og 416). Men hierarkiet med Greta som den øverste instans modstilles af forfatterens beskrivelse af, at vi sidder med en 2. version af bogen. 1. udgaven har gjort forfatteren berømt, da offentligheden har fundet ud af, at forfatteren er blevet skør under skriveprocessen. Forfatteren er blevet indlagt efter at have forsøgt at tage ansvaret for de tre mænds forsvinden, og han skriver nu sin 2. version fra et sindssygehospital, hvorved man også kan læse det, som om

forfatteren tager til genmæle over for den 1. version, hvor Greta fik det sidste ord (31). Dette hierarki kan så igen brydes med episoden, hvor Jacob Johnson som en karakter i romanen kan læse indledningen på *Homo Falsus*, som må svare til bogens 2. udgave (357), hvilket fuldstændig bryder med forestillinger om kronologi, kausalitet og hierarki.

Foruden de hierarkiske fortællerkonstruktioner findes der mere holistiske versioner af fortællerforholdene. Der er citater, der understøtter forfatteren som den store konstruktør, der har skabt karaktererne i sit eget billede: "Jeg skapte rett og slett andre personer av de puslespillbrikkene som er meg [...]" (393), og citater, der understøtter Greta som den overordnede figur, der rummer de andre: "De forsvunne befant seg et sted ingen kunne finne dem. Nøytralisert. I hjernen hennes" (413).

Forfatteren og Greta er blevet tolket som én og den samme – en androgyn og en drag – hvilket understøttes i *Homo Falsus* med følgende citat: "Jeg måtte forandre Greta, gjøre henne annerledes enn seg selv, med andre ord meg selv" (259).¹⁴ Men forholdet mellem forfatteren og Greta beskrives også i mere fantastiske variationer. Der henvises fx til forfatteren og Greta som hver sin hjernehalvdel, der kan påvirke hinanden:

“ Nå gjaldt det å koble riktig mellom hjernehalvdelene. Jeg kunne bare redde meg ved å tro på at fiksjonen var en del av virkeligheten (eller virkeligheten en del av fiksjonen) og utnytte denne forbindelsen, denne tunnelen mellom dimensjonene, til å påvirke virkeligheten. Ingen liten oppgave. For en tviler. (319)

Greta og forfatterfiguren som hver sin side af en hjerne understøttes med beskrivelserne af Oslo som en kæmpe hjerne, hvor Greta og forfatteren er bosat i hver sin del, og den stadige beskrivelse af Gretas og forfatterens vandringer rundt i korridorer. Men afslutningsvis er det, som om forbindelsen mellem de to hjernehalvdele er blevet skåret over, og Greta og forfatteren fungerer som to uafhængige dele: "Hun ville bruke hodet. For å komme ut. Escape. Control C. Hjernen var en slegge som kunne knuse murer" (415). Forfatteren, der er placeret på sindssygehospitalet, har til sidst mistet adgangen til sproget, hvilket er en kendt bivirkning for den højre hjernehalvdel, når forbindelsen mellem de to hjernedele er brudt.¹⁵

Homo Falsus modsætter sig en entydig forankring af udsigelsen. Versionerne af de forskellige udsigelsespositioner står som forskellige valgmuligheder gennem romanen, der alle rummer en del af sandheden, men ingen den hele. Det er ikke kun os som læsere, der er i tvivl om, hvem der taler – både Greta og forfatteren får følelsen af at være skrevet af andre. Det metaforiske udtryk for personkonstellationerne forvandler sig bestandigt, og det samme gør værdisætningen: Hvem er offer og hvem er bøddel, hvem er helt, og hvem er skurk?

Der er dog en gennemgående linje i fortællingen. I scenerne, hvor Greta forfører de tre mænd, sker der en omvendning fra mændenes faste overbevisning om at være herre over situationen, til de udspilles og møder deres undergang. Samme omvendning synes grundlæggende at ske mellem Greta og forfatteren. Hvor forfatteren i romanens indledning er overbevist om sin skaberrolle, da må han siden se sig som offer. Forfatterens sammenbrud udstilles i de tangramfigurer, der indleder hvert

kapitel. I de afsluttende kapitler med forfatteren som fortæller er figuren sat i offerets positur – i det næstsidste kapitel ligner figuren en mand, der som en skildpadde er væltet om på gulvet ude af stand til at rejse sig. I Gretas sidste kapitel står den kvindelige figur derimod i en overlegen og sejrrig positur. Selvom udsigelsespositionerne er uafgørlige, er der en syntetiserende fortælling om en forfatters fald og en kvindes frigørelse.

Fortælling med variationer

Ikke blot udsigelsesstrukturen, men også fortællingen har flere variationer. Man får indledningsvis fornemmelsen af en skriveproces, idet fortælleren peger på alternative muligheder i forhold til de indledende beskrivelser af bogens første scene:

“Hvor? The Copper Calf, den kriminalberømte natklubben i den irske hovedstaden, lige ved Dublin Castle? Ingen umulighed. Men vi kunne lige gerne være i Zum Goldenen Ferkel [...] så å si vegg i vegg med Justitspalasset i Wien. Eller vi kunne befinne oss i Barcelona, i El Toro De Plata [...]. Mange alternativer. (7)

Bestandigt fremhæves fortællerens valg som én ud af flere forskellige muligheder. Fortællingens elementer kunne være knyttet sammen på andre måder, der vil give helt andre versioner. Men langsomt zoomes der ind på historien om manden Paul, der i montagestil klippes sammen med historien om Greta, der som en marionetdukke føres gennem Oslo i en du-fortælling, hvor hun på forskellige natklubber ser tre mænd i erotiske scenarier (disse tre mænd henviser til Joyce (med klappen for øjet), Picasso (med de sribede bukser) og Schönberg (med to forskellige sko), hvilket beskrivelserne af valgmulighederne mellem Dublin, Barcelona og Wien også indicerer). Dermed får man i fortællingens indledning en historie, der er sat sammen af forskellige tider og rum:

“Vi er i en by som ikke mangler sidestykker til andre byer [...]. Det er en time til midnatt. En mann med svart lapp over det ene øyet legger armen rundt en kvinne med sølvstrømper og hennarød parykk, hvisker henne noe i øret.

Samtidig vrir Paul Ruud nøkkelen om i låsen og tar peiling mot heisen.

Lenger vest i byen. Du går forbi en gyllen gås, inn døra. I nedgangen kan du se diplomer på veggen [...]. Under de gylne metallfirkantene i taket, ved den halvmånebuete bardisken, sitter en mann i tverrstripete bukser [...].

Samtidig, et annet sted, glir de blanke metalledørene til side og Paul Ruud styrer skrittene mot baren i hotellets toppetasje. (8-9)

Indledningsvis kommer Paul til en natklub, hvor han venter på et stævnemøde med Greta, der har vakt hans interesse via en række smigrende breve. Paul snydes for dette møde, men bliver senere ledt til en lejlighed, hvor Greta byder ham ind klædt som ikonet Greta Garbo i rollen som Dronning Louise. En scene fra denne film udspiller sig mellem Greta og Paul, inden Greta skifter rolle. Nu føres Paul ind i et rum præget af ting, der har været Gretas mands, en mand, hvis livshistorie gentager

Pablo Picassos. Som præstinde fører Greta siden Paul til et soveværelse indrettet som en stor mandala med den inderste cirkel som madras og alter, hvor Greta og Paul elsker, inden han opløses i nydelse og smerte.

I *Homo Falsus* gentager Pauls møde med Greta sig med små variationer i forhold til mændene Alf og Jacob. Bogen består af i alt 4 afsnit (på 10, 10, 9 og 5 kapitler), hvor mødet med Paul er i del I (1-10), med Alf i del II (11-20), Jacob i del III (21-29), og del IIII (30-34) bliver så undvigelsen, hvor forfatteren søger at undgå samme skæbne som de tre andre mænd. Vi får stort set den samme historie tre gange med gentagelse af næsten de samme hændelser og beskrivelser af meget enslydende livsforløb med en guldrandet barndom, en ungdomsdrøm om at blive kunstner ligesom et stort forbillede (Paul-Schönberg, Alf-Joyce, Jacob-Picasso), valg af job (Jurist, Præst, Major) og et ægteskab, der siden vendes til desillusion, en fælles utroskabs-historie mv. Per Thomas Andersen har skitseret lighederne mellem de tre mænd således:

“ Det dreier seg i *Homo Falsus* ikke om en skildring av selvstendige, “vanlige” mennesker. Det dreier seg om et *mønster* som repeteres og som blir gjort til gjenstand for forsiktige permutasjoner og substitusjoner. (Andersen 1991: 142)

Per Thomas Andersen taler om “et begrenset antall elementer som blir brukt i oppbygningen av personene” og har i en model beskrevet 12 (Utdannelse, Yrke, Ønske, Kunstnerdrøm, Verk, Ideal, Hobby, Helt, Ekteskap, Utroskap, Familibakgrunn, Faglig forskning). Jeg har her utvidet Andersens skema og tilføjet et tomt felt afslutningsvis for at signalere, at de angivne fællestræk i skemaet ikke er fuldstendige.

	Paul Ruud	Alf Skjønfelt	Jacob Johnsen
Uddannelse	Jurist	Præst	Major
Barnedrøm	Præst	Major	Jurist
Far	Major	Jurist	Præst
Gretas far	Præst Kina	Militærmand USA	Jurist Rusland
Gretas rolle	Dronning Christina	Kameliadamen	Marie Walewska
Moren	Maria Walewska	Dronning Christina	Kameliadamen
Farmoren	Kameliadamen	Maria Walewska	Dronning Christina
Forbillede	Schönberg	Joyce	Picasso
Gretas mand	Picasso	Schönberg	Joyce
Rejse	Wien	Dublin	Barcelona
Kone	Fernande (Picasso)	Mathilde (Schönberg)	Nora (Joyce)
Utroskabs historie	Siri	Siri	Siri
Kones ophold	Elba	Sverige	Paris
Scene i Garbo	Sverige	Paris	Elba
1. møde med kone	Paris	Elba	Sverige

Utroskab, der opdages	Sverige	Paris	Elba
Gretas rejse	Paris	Elba	Sverige
Sted for utroskab	Rockkoncert	Kælder ved universitetet	Akershus
Gretas fars utroskab	Gl. slot bag orgel	Friluftskoncert	Kælder under universitetet
Gretas forbillede	Mao	Elvis	Netsjajev
Gretas arbejde	Statsvidenskab (Mao)	Rock (Elvis)	Aktivist (Netsjajev)
Gretas tidl. job	Lastbilschauffør (lig Elvis)	Skiltemaler (Netsjajev)	Grundskolelærer (Mao)
Mændenes kendetegn	Vorte på hagen (Mao)	Græsk næse (Elvis)	Ar på tommelfingeren (Netsjajev)
Mændenes artikel	Moskvaprocesserne	Kina Tre-Selv-Bevægelsen	USA i Kampuchea
Kones job	Aktivist	Studerer statskundskab	Musik
Forbillede til job	Spencer Tracy	Charlton Heston	Henry Fonda
Hobby	Jernbanemodel over Oslo	Model over Oslo	Computerspil over Oslo
Napoleons skat	Kort over skatten griseskind – Barcelona	Kort over grotte kalveskind – Wien	Nøgle skåret af oksehorn guldmaske – Dublin
Gretas modersmærke	Oksehoved	Kalv	Gris
Interesse som barn	Leger Guds søn	Elsker at klæde sig ud	Leger Hammurabi
Farfaren samler på	Skildpaddeskjolde	Sommerfugle	Dalmatinere
(...)			

Fortællingen som en konstruktion er tydelig i denne skemasætten. I det tætte væv af fortællinger og referencer er der en logik mellem historierne. De enkelte fortællinger hører sammen i mønstre, der tydeliggøres, når man begynder at sammenligne og kombinere de tre mænds historier. Gretas skuespil hører fx sammen med mændenes mødres og farmødres historie. Forfatterfiguren synes altså i høj grad at følge det spor, han siger, han vil bryde: “Noe i meg protesterte mot at en forfatter var overlatt til å stokke om eller re arrangere et begrenset antall temaer” (37). Personerne er blevet til stereotyper, der synes frembragt med en computers logik, og plottet står som et fast program, der køres igennem. Forfatterfiguren har skabt en kold og kynisk masterplan, hvor personerne er blevet til abstraktioner og reduceret til almindeligheder i stedet for at stå som noget unikt, enestående og uerstatteligt. Forfatteren bruger datamaskinen til at få “oversikt over dette myldret av påvirkningsimpulser”, som det moderne menneske udsættes for, og han tror, at han ved

hjælp af computeren kan overskue sit værk, at han som skaber og en art “fortællergud” kender lovene for sin verdens gang. Men der er opstået en egen logik hinsides forfatterens mål med projektet. Indledningsvis er det forfatterens hensigt at lade fortællingen gentages i et uendeligt kredsløb, en iteration og en sløjfe (258). Programmet er skabt over elementer fra forfatterens egen historie, og nu kommer denne historie tættere og tættere på virkeligheden. Lighederne mellem den tredje mand Jacob og forfatteren er for markante, og forfatteren læser i avisen om forsvindinger, der synes at antyde, at fiktionen griber ind i forfatterens egen virkelighed.

For alle tre mænd gælder det, at deres farfar har fortalt en historie om at finde Napoleons skat, men de har fået hver deres løsning til gåden – Paul har fået et kort, Alf en tegning og Jacob nøglen til skattekisten. Denne historie bliver et billede på, at der er forskellige elementer i de tre versioner, der muligvis kan hjælpe os som læsere med at forstå fortællingen, hvis vi blot kombinerer viden fra de forskellige afsnit. Et fast mantra gennem *Homo Falsus* handler om at kunne bruge de mængder af information, man får, kunne sammenstykke viden, se mønstre, finde vej. Disse mønstre serveres ikke for læseren ved bogens afslutning. Forståelsen opstår over tid, når de forskellige elementer af romanen kombineres. Det handler grundlæggende om at gøre erfaringer. De mange referencer, der umiddelbart står som en tæt tåge, kan sættes sammen til forskellige historier – fx til en detektivroman.

Puzzles

Homo Falsus præsenteres som en art detektivroman allerede ved bogens titel – *Homo Falsus eller Det perfekte mord*. Forfatterens motiv for at udgive sin 2. udgave antyder også muligheden af en detektivhistorie: “Hensikten er ikke å bli fritatt for skyld, men å få forklart dette ufattelige, dette mystiske som grep inn i livet mitt, og jeg gjentar – på tross av at det er årsaken til at jeg den gangen ble latterliggjort – kanskje også inn i andres liv” (31). I den klassiske definition af detektivromanen refereres der til en fortælling, hvor den overordnede handling er en efterforskers forsøg på at løse en kriminalgåde og få den kriminelle dømt. Det fundamentale spørgsmål i denne genre er ‘Whodunit’ – hvem er den skyldige?¹⁶ Forbrydelsen bliver en gåde, og detektivformen følger typisk en regel om, at læseren skal have en chance for at løse gåden inden detektivens afsluttende konklusion. Løsningen skal give en forståelse, hvor de mange fragmenterede begivenheder og gåder placeres i et overordnet mønster, så læseren afslutningsvis sidder tilbage med et “nåh ja.” “Nåh ja” er muligvis ikke de første ord, man kommer i tanke om efter endt læsning af *Homo Falsus*. Vi følger de tre ofres forsvinden, men måden, de forsvinder på, er ud over det almindelige. Forfatteren har indledningsvis ikke givet Greta et motiv til hendes handlinger, men da han selv trues på livet, bliver ‘programmet’, at hun myrder “ressurssterke personer som har avskrevet seg ansvaret for verden” (308). Et motiv, Greta også skræmmer manden Alf med: “Jeg er terrorist, gjentok hun, jeg lever av å kidnappe maktmennesker. [...] Jeg stiller dem for min egen domstol. [...] Jeg skremmer folk til Bod og Bedring, Alfemann” (211-12).

Forfatteren fortæller, at Greta har et rødt ringbind, hvor hun samler avisartikler, der motiverer til et politisk drab. De tre mænd har hver skrevet en artikel til forsvar

for tre landes magtmisbrug. Med dette motiv mener forfatteren selv at være frikendt for ansvar, men Greta modsiger denne fortolkning: “Ingen rød perm. Og så alt det oppspinnnet om tantrismen. [...] Nok en myte” (384). Gretas version setter både spørsmålsteget ved forfatterens beskrivelser af hvorfor og hvordan. En erkendelse, forfatteren også selv får efter at have modtaget endnu et brev fra Greta, der ikke synes elimineret efter den nye strategi: “i det siste brevet nevnte kvinnen en passant noe som, i mine vaktsumme øyne, lett kunne tolkes som en anklage. [...]. Det har ingen interesse å gjengi hva jeg sikter til” (392). I dette citat antydes det, at der også kunne findes en anden årsag til Gretas gerninger, en årsag, som forfatteren mener er uden interesse for læseren. Denne benægtelse vækker selvfølgelig læserens nysgerrighed, og læseren føres ind i en søgen efter andre motiver. Forfatteren, der igen føler sig i livsfare, indfører samtidig en detektiv i sin fortælling, der næsten kommer til at optræde som en læseranvisning:

“ det gjaldt å tro på muligheten av forbindelser på tross av store distanser; en etterforsker som ergo bygde på det viktigste: at alt henger sammen [...], at alt, uansett hvilket skinn det gir, har en *logikk* [...] en etterforsker som altså kunne identifisere edderkoppene når han ble presentert for nettet. (395)

I det, man kalder “postmoderne” detektivfortællinger, bliver ikke blot fortællingen, men også teksten i sig selv, et mysterium, der skal løses.¹⁷ Ofte parodieres forestillingen om, at man kan få en enkel og lukket løsning på begivenhederne, fx ved at der er flere forskellige åbne muligheder, eller ved at der slet ikke kommer løsningsforslag. Konventionerne og skabelonerne fra de klassiske detektivromaner bruges, men deres konstruerede natur fremhæves. Gennem sin åbne form, sine metarefleksioner og leg med genren rækker den ud mod læseren, der bliver en slags medkreatør af teksten. Man har brugt henvisningen til postmodernisme til at sandsynliggøre, at *Homo Falsus* ingen løsning har.¹⁸ Min pointe er, at der findes lig, motiv, løsning, mening og mål i *Homo Falsus*, men at der sker en stadig forskydning af bogens løsningsmodeller. At der er flere løsninger betyder ikke, at der ikke gives nogen løsning. Tværtimod er der flere mulige versioner, ligesom der også i udsigelsesstrukturen peges på mange forskellige positioner, der ikke kan afgøres i en hierarkisk struktur. Ser man fx på gåden om de forsvundne mænd, så gives selvfølgelig den magiske forklaring, at de simpelthen er opløst i Nirvana. Denne version modsiges dog af de uddrag fra en krimitekst, som Greta har skrevet, hvor de tre mænd kan læse om mordet på én af de andre. Denne version modsiges af avisens beskrivelser af, at liget af de forsvundne mænd vil blive fundet i de tre storbyer, der er knyttet til de tre store mænd: “En norsk major blir skutt i Barcelona” (105), “Liket av spanieren i grunnmuren på Justitspalasset i Old Vienna” (141) og “[...] en norsk teolog blir funnet forgiftet i Dublin” (314).¹⁹ Denne version sidestilles igen med den version, Greta forestiller sig at give til efterforskeren Roald Witt:

“ Under avhørene ville de ha stirret nesten redde på henne. Så du har *brent* dem opp, bit for bit? [...] Hva ellers? Var de barn som egentlig håpet hun skulle ha fjernet dem ved magi-

ske midler? [...] Også hun havde fusket. Et skarpt knivblad mellem femte og sjette ribben, presist som en operasjonsskalpell, når de var sanseløst borte i andre tanker. (411)

I bogens afslutning er forfatterfiguren som før nævnt blevet anbragt på et sindssygehospital, og her befinder sig foruden forfatteren tre mænd, der minder om Paul, Alf og Jacob – nemlig mændene, som forfatteren kalder Guds søn (lig Paul, der leger Guds søn som barn), Montgomery (lig Alf) og Hammurabi (lig Jacobs leg som barn). At de fire mænd afslutningsvis befinder sig på dette sindssygehospital, giver historien lidt af sin uhygge tilbage, idet stedets læge minder om Greta:

“ Hun er ung. Lege. Av en eller annen grunn minner hun meg om Greta, slik jeg ser henne for meg. En gang iblant mistenker jeg henne for å ha skjønt mer enn hun gir uttrykk for. Jeg tror hun er på min side. At det er derfor jeg får bli her. (434)

Forfatterfiguren roser den kvindelige læge for at lade ham blive på sindssygehospital, selvom han selvfølgelig ikke er sindssyg, men tværtimod føler sig ovenud lykkelig, hvilket kan minde om pacificeringen af patienter, der har fået det hvide snit. Denne udgave modstilles af den mere kedelige version af en gyser, hvor det hele viser sig at være noget, Greta har forestillet sig: “De forsvunne befant seg et sted ingen kunne finne dem. Nøytralisert. I hjernen hennes” (413).

Heterogeniteten mellem de forskellige udsagn om de tre forsvundne mænd er ikke alene udtryk for troværdigheden hos forskellige fortællerinstanser, men for forskellige historier. En struktur, der ifølge Deleuze er essentiel for moderne kunst:

“ We know, for example, that certain literary procedures (the same hold for other arts) permit several stories to be told at once. [...] It is not at all a question of different points of views on one story supposedly the same; for points of view would still be submitted to a rule of convergence. It is rather a question of different and divergent stories, as if an absolutely distinct landscape corresponded to each point of view.²⁰

Denne parallelle struktur ophæver en hierarkisk, hvilket Deleuze kalder: “to reverse Platonism”: “There is no longer any privileged point of view except that of the object common to all points of view. [...] The non-hierarchized work is a condensation of coexistences and simultaneity of events.”²¹ Homo Falsus gør op med en hierarkisk fortællestruktur og peger på denne “simultaneity of events”. De parallelle muligheder peger på fiktionens forunderlige frihed til at danne sine egne rammer. I fiktionen kan forklaringer, der gensidigt udelukker hinanden, være lige sande og nødvendige for fortællingen, hvilket viser litteraturens potentialitet. I artiklen “Potentialitetens filosofi – litteraturens potentialitet” (2003) fremhæver Henrik Skov Nielsen filosofen Giorgio Agambens behandling af potentialitet og tager udgangspunkt i Agambens spørgsmål: “På hvilke betingelser vil noget kunne indtræffe og (dvs. samtidigt) ikke indtræffe, være sandt ikke mere end ikke være sandt?”²² Svaret skal ifølge Henrik Skov Nielsen hentes i litteraturen, der intet siger om verden, og som derfor heller ikke kan være hverken sand eller falsk i forhold til korrespondensprincippet for sandhed (Nielsen 2003: 76). Med Agambens sætning spørges der til

muligheden for en samtidig realisering af “p og ikke-p”, muligheden for det, Henrik Skov Nielsen kalder en præsentisk potentialitet, der ikke skal forveksles med tvetydighed, hvis muligheder er inden for en realistisk logisk ramme: “Tvetydighedens logik sætter altså to muligheder og har som forudsætning, at netop en af mulighederne faktisk er tilfældet. Potentialiteten fastholder derimod principielt begge muligheder” (Nielsen: 81).

En *præsentisk potentialitet* kan findes i litteraturen, der kan lade flere modsigende muligheder realiseres samtidigt, hvilket muliggør en “multiversionalitet.” En sådan multiversionel struktur betyder ifølge Henrik Skov Nielsen ikke, at litteraturen undlader at give løsninger, tværtimod giver en sådan litteratur for mange løsninger: “således at læseren ikke med rimelighed kan privilegere én som endegyldig”. Multiversionaliteten skal heller ikke læses som en ubestemthed i teksten, men snarere som en overbestemthed: “(at både dette og hint er tilfældet i teksten)” (Nielsen: 83). Læseren stilles ikke over for et enten-eller valg, potentialitetens logik er derimod et både-og. I *Homo Falsus* gives versioner, der gensidigt udelukker hinanden, men ikke desto mindre er lige sande og vigtige for forståelsen. Den enkle sandhed er suspenderet. Paralleliteten bliver en hyldest til fiktionens muligheder, hvor det går an “å udtrykke det uutsigelige, fange det umulige.”²³

At der er flere muligheder i *Homo Falsus* bliver ofte brugt til at forklare, at man ikke har fundet nogen løsninger – gerne retfærdiggjort med *Homo Falsus*’ afslutning: “En bok er kanskje en gåte som mennesket er det. En forståelig bok er en løgn” (498). Men de mulige løsninger er selvfølgelig givtige, selvom de ikke gør krav på at rumme Sandheden med stort S. Der er centrale temaer, der knytter bogen sammen, og som detektiven kunne samle i en historie. Temaer, der ikke udbasuneres i forfatterens eller Gretas fortællinger, men først og fremmest kan læses i bogens kæmpe lag af digressioner, hvor der refereres til en række kunstværker.

“Falske spor”

Kjærstads værker er fulde af referencer til andre kunstværker, men referencerne i Kjærstads værker er aldrig tilfældigt valgt: De rummer tværtimod “nøgler” til bogens fortælling. Kendt er Kjærstads udtalelse om, at en fjerdedel af referencerne i *Homo Falsus* er falske,²⁴ men det er netop disse falske spor, der bliver essentielle i historien. Værket rummer andet end spejlinger, fordoblinger og uafgørligheder. Der gives forklaringer på krimiplottet. Der peges mod konspirationsmuligheder som læseren kan fremdrage ud fra tekstens detaljer.

I romanen beskrives motivet til at dræbe/fjerne de tre mænd, at de alle har skrevet nogle forholdsvis ukendte artikler til støtte for stormagterne. Men som i alle gode krimier ligger der også et potentiale i privatsfæren. Detektivens læseranvisninger i *Homo Falsus* kan faktisk bruges: “Forsvinningene trengte ikke å være så mystiske. Det kunne dreie seg om mangel på fantasi hos den som betraktet dem. Eller utelukkelse av helt logiske årsaker. Begge de savnete kunne på tross av ulikheter ha et minste felles multiplum” (270). Når man studerer lighederne mellem de tre mænd, vækker en tidligere utroskabshistorie opmærksomhed, fordi navnet på pigen er ens for de tre mænd (se skema). Alle har haft et forhold til kvinden Siri, der er veninde

med deres kone. I sin afhandling *In Case of Emergency, Break Glass: Ontological Metamorphoses in Norwegian and Finnish Postmodern Literature* (2003) påpeger Tara Chace, at denne gentagelse alene skal gøre læseren opmærksom på en repeterende struktur. Scenen med Siri har ikke en egentlig funktion for fortællingen:

“ An affair between a married man and a woman named Siri, for example, appears in different contexts in different characters’ lives. [...] Ironically, while seeming to comprise a more vital motif than salads, the Siri factor adds no more to an overall understanding of the text than the salads. [...] Just as the pages in Greta’s binder are blank, ultimately the text’s facts and repeated elements are unimportant. (Chace: 127)

Men begynder man at sammenligne oplysningerne om Siri med andre små detaljer i romanen, bliver det tydeligt, at Siri kan være et dæknavn for flere. De tre mænds ægtefæller spiller en større rolle, end receptionen hidtil har været opmærksom på. I lighed med Leopold Bloom, der i James Joyces *Ulysses* vandrer rundt i Dublin og tænker på en kvinde, han har udvekslet breve med, er Paul og Alf så optaget af deres egne affærer med Greta, at det ikke falder dem ind, at deres koner derhjemme (lig Molly Bloom) kunne have samme lyster. Navnet Siri kan dække over de tre mænds koner Fernande, Mathilde og Nora, der har været sammen med hinandens mænd. Alf har fx været sammen med en Siri, der minder om Pauls kone Fernande: “Siri som studerte statsvitenskap, en god veninne av Mathilde, visstnok sammen med en modelljernbane-entusiast, verdens største drittsekk (det ga ham litt bedre samvittighet)” (176).

Lighederne mellem kvinderne er utallige: De er med i kvindegrupper, demonstrerer mod porno, dyrker yoga og selvforsvar, spiller i band og studerer på universitetet. Ganske ligesom Greta. Og det antydes igen i fortællingens marginer, at disse Siri’er ikke blot er veninder indbyrdes, men også kender Greta. Siri/Fernande sidder eksempelvis sammen med Greta på universitetet, inden hun er sammen med Alf: “Hun snakket med en annen pike ved nabobordet som tydeligvis skulle opp til muntlig, tykke bøker om Mao Tse-tung foran seg, nervøse fingrer” (176).

Måske er der en forheksende historie bagved om kvinder, der laver en pagt for at fælde deres ægtemænd og for at hævne den tidligere utroskab? Måske er det ikke tilfældigt, at der kommer en række henvisninger til hekse gennem romanen, som da Alf på sin vej gennem byen ved Nationaltheatret ser en plakat om Macbeth: “Hekser og onde kvinner. Led oss ikke inn i fristelse” (182). Greta indser i hvert fald, at hun kan bruge kroppens magt i forhold til mændene og efterleve Kirkes taktik i *Odysseen*, hvor mænd forvandles til svin. Det er også heksens magt, Greta henviser til, da hun forsøger at forklare sig over for den tredje mand, Jacob: “Visste du forresten at heksene i gamle dager kunne få menn til å forsvinne?” (368).

De tre mænd er overbevist om, at ingen kender til deres utroskab. De har dog hver især hørt historier om én af de andres utroskab, men forestiller sig ikke, at det samme gør sig gældende for dem selv (hvis de kombinerede deres viden, kunne de derimod finde frem til en løsning):

“ Mathilde fikk aldri vite noe, vanket fremdeles sammen med Siri. (178) Ingen fikk vite noe. Hel-safe. Hvem vet jeg er her? Har nesten glemt hvordan jeg dumpet opp i dette selv. En feiltagelse. Et mulig eventyr avløst av et annet. Herlige tilfeldigheter. (90)

Men der er ingen “herlige tilfeldigheter” i mødet mellom Greta og mændene. Forførelsen følger tværtimod en nøje fastlagt plan, hvor Greta også søger en omvendning af Greta Garbos film, så kvinden ikke dør til sidst, men derimod kan stå sejrende tilbage. Det bliver de tre mænds naivitet, der udstilles, som fx Pauls tro på Fernande: “Du er en mann som kan bruke hodet, pleide Fernande å si” (19). En kommentar, der rummer et humoristisk hint til H.C. Andersens *Hvad Fatter gør, er altid det rigtige*. Men 3 x ‘Fatter’ har måske taget fejl. Fra de tre mænds side beskrives scenerne med Siri som en fælles nydelse, men i de mange mindre referencer i bogen fortælles en mørkere version. I scenen med Alf tænker Greta: “Tenke film hele tiden. Det han ville falle for. Språket. Jeanne Moreau i Eva. Bibi Andersson i Våldtagen I Universitetsköllaren. Faye Dunaway i Network” (213). Jeanne Moreaus *Eve* handler om en femme fatale, der forfører en ægtemand, hvilket passer perfekt som kommentar til scenen mellem Alf og Greta. Men Bibi Andersson har aldrig været med i en film, der hedder *Våldtagen I Universitetsköllaren*. Denne falske reference vækker opmærksomhed og henviser til Alfs forhistorie, hvor han var sammen med Siri i et rum under universitetet, men nu i en mørk version, der antyder, at det har været en voldtægt. Et tema, der også antydes, når man hører Gretas overvejelser om sin indgang til kvindebevægelsen: “Kvinnebevægelsen overtager for den akademiske banen, for rocken, som et mulig felt å føre påvirkningsidealene ut i praksis. Andre havner der via fysiske voldtægter” (283).

Homo Falsus skaber grundlaggede en dobbelt fortælling, hvor der peges på mændenes og kvindernes forskellige oplevelser af det samme tidsrum. Kvindens version ligger i marginen, i de mindre referencer, der har karakter af små fodnoter, men som duellerer med hovedhistorien fortalt af den mandlige forfatter. Afslutningsvis beskriver “Forfatter-Greta” scenerne mellem Greta og mændene som forestillinger i sit hoved og som en form for selvterapi. De mange henvisninger gennem romanen til en ekspedition i Occipitalia efter en forsvunden kvinde viser sig at være Gretas søgen efter sig selv. Greta bruger lærdommene fra Joyce til at fjerne den sidste mand, Jacob, der tænkes som repræsentant for “Maktens og Handlingens språk”: “Jeg trenger å erobre deg og derigjennom språket ditt...Erobre det for å eliminere det” (376). Greta overtager og besværges mændenes og magthavernes sprog for at skabe et nyt:

“ Være språkentreprenør. Bygge sammen flere virkeligheter. Bli hel [...]. Et språk som smeltet all falskheten og vellet av løgner sammen til en kataklysm av *sannhet*. Et språk som var negasjonen av negasjonen. (377)

Den ultimative magthaver i værket – forfatteren – er også blevet stum og er nærmest forsvundet i sin marginaliserede position på sindssygehospitalet. Forfatterfiguren er anonym i romanen, men han skaber opmærksomhed om sin identitet ved at benægte identitetens relevans:

“ For jeg er selvfølgelig klar over alle betenkelighetene ved at en forfatter på denne måten feller seg inn i verket, og jeg forsikrer; det er ikke enda et av disse utslitte fortellertekniske knepene for å gjøre oppmerksom på hvem det er som taler. (30)

Opgjør med en faderfigur

Med Kjærstads sans for intertekstuelle referencer er det ganske givet ikke en hvilken som helst forfatterfigur, der portretteres. Flere referencer synes at vise hen til en forfatter, der er kjent for sine selvbiografiske opgør og sine dramaer, hvor ægteskabet skildres som en nådesløs kamp mellom kjønnene. Forfatterfiguren, der er på grensen til vanvid og plages af forfølgelsesmani, er en ikke ukendt figur i August Strindbergs værker. Forfatterens megalomane tiltro til sine evner til at forvandle verdenslitteraturen genkendes også og drømmen om at skrive “framtidslitteratur.”²⁵ Det er muligvis ikke tilfældigt, at det netop er Strindbergs værker, der læses op i Gretas beskrivelse af kvindebevægelsen, eller som står på en hylde i lejligheden, hvor mændene bliver forført (205). Forfatteren beskriver tre ægteskaber, Pauls, Alfs og Jakobs, hvor de tre mænd alle må erkende ægteskabets forbandelse lig Strindbergs udlevering af sine tre ægteskaber, der i høj grad også gentager hinanden. Den negative udvikling i et parforhold er uundgåelig. Fra de første paradisiske tilstande til det rene helvede: “Ett omedvetet litet brott framkallat av obestämd maktlystnad, av honans hemliga begär att få övertag över hanen i den tvekamp som kallas äktenskapet!”²⁶ Selv antydningen af en voldtægtshistorie genkendes fra Strindberg, der blev anmeldt for et voldtægtsforsøg mod en ung kvinde.²⁷

Forfatterfiguren i *Homo Falsus* er ved at skrive en 2. version af sin bog som en “forsvarstale” (423), og siden omtaler han sig selv som “Dåre”: “Jeg var planetens største dåre. Jeg havde forvekslet skrivebordet mitt her i elfenbenstårnet med *virkeligheten*” (397). Muligvis er følgende citat også en henvisning til Strindbergs berømte værk *Röda rummet*: “i de tause årene sto mørkerommet for meg som den perfekte metaforen på livet mitt; fremkalle bilder i ensomhet og rødt mørke” (103). Forfatteren i *Homo Falsus* er kvindefjendsk ligesom det gængse billede af Strindberg, og han har oplevelsen af, at det er hans liv, snarere end værkerne, der har gjort ham berømt:

“ [...] jeg frykter nok at alle avisskriveriene etter utgivelsen for alltid vil være sveiset som et panser rundt boksen og umuliggjøre en forståelse ut fra tekstens egne premisser. Oppstyret kunne ha vært av det gode, men ikke når alt var rettet inn mot min person og ikke mot romanen selv, og attpåtil hadde et skandaløst preg. (30)

Forfatteren i *Homo Falsus* nævner kun sin kone Eli enkelte gange, der dog peger på hendes centrale betydning for forfatteren: “hun avslørte seg som en heks og får ikke noe Taj Mahal av meg. [...] Grunnen til at jeg tenkte på Eli var hennes utrettelig hån over at kunsten min var virkningsløs, at jeg aldri vakte oppsikt” (158). Flere steder antyder forfatteren ideen om at skrive en bog som en hævn mod hende. Samtidig skrives bogen som et “selvoppgjør, et regnskap over tiltagende kynisme og misantropi” (393). Det minder unægtelig om Strindbergs *En dåres försvarstal* (*Le Plaidoyer*

d'un fou), der er en art detektivroman, som skal afsløre hustruen Marias utroskab for at frikende hovedpersonen for mistanken om sindssyge. En bog, hvis sigte det var at "kortlægge og inddæmme en kvindes udskjelser [...]",²⁸ men også at holde dommedag over forfatteren. Forfatterfiguren i *Homo Falsus* er indlagt på et hospital efter at have skrevet sin bog – som også Strindberg var indlagt på Saint Louis-sygehuset i Paris, da *Le Plaidoyer d'un fou* udkom i 1895.²⁹ Utallige temaer gentager sig mellem de to bøger som beskrivelsen af mændenes uvidenhed om at være bedraget og ægtefællernes manglende kendskab til hinanden. Det er de samme motiver og ordvalg, der går igen med kvinden som "vampyr" og manden som "bøddel". Også de små detaljer peger på et slægtskab. Én af de mest berømte passager i *En dåres försvarstal* er forfatteren Axels beskrivelse af sit had mod konens hund, der spærrer vejen til soveværelset og fylder lejligheden med ekskrementer: "Min hustru har inrättat en lya åt djuret av dunkuddar och en massa sjalar, som spärrar vägen för mig när jag vill komma in och hälsa god morgon eller besöka henne på kvällen. [...] Från den stunden förrättar hundrackan sitt tarv överallt, ständigt och jämt, i någon sorts känsla av hämnd!"³⁰ En historie *Homo Falsus* henviser til: "(Til oplysning: Eli var min kone i ti slitsomme år før hun flyttet med dalmatineren som lå og lagde lukter inne på soveværelset)" (158). Forfatteren i *Homo Falsus* nævner de tre mænd i sin bog som et selv billede. I beskrivelsen af de mange lighedspunkter mellem tre mænd skilte utroskabshistorien med Siri sig ud. Navnet Siri er også navnet på Strindbergs første kone Siri (Sigrød Sofia Mathilda Elisabet von Essen, kaldet Siri), som er forbillede for kvindeportrættet i *En dåres försvarstal*, og hvis mellemnavn Elisabeth forfatterens kone Eli kan hentyde til i *Homo Falsus*. Strindberg og Siri var ligeledes gift i ti år. Greta afslører afslutningsvis i *Homo Falsus*, at hendes rigtige navn er Karin, hvilket er navnet på Strindbergs datter. Karin Strindberg (gift Smirnoff) skrev en anden version af forholdet mellem Strindberg og Siri i bøgerne *Strindbergs första hustru* (1925) og *Och så var det i verkligheten* (1956). Greta/Karin er også skabt af forfatteren og forsøger gennem bogen at løsrive sig fra hans skygge.

Men forfatterfiguren synes ikke alene at være inspireret af forholdet mellem August Strindberg og datteren Karin. En kendt norsk forfatter synes at være inspirationskilde. Blandt årsagerne til morderne på de tre mænd i *Homo Falsus* blev angivet, at de havde skrevet en artikel til fordel for stormagters magtmisbrug (som fx Paul Ruuds artikel til fordel for Moskvaprocesserne). En historie, der også gjorde sig gældende i Gretas beskrivelse af sin far. Norges bedst kendte forfatter blev indlagt på et sindssygehospital efter at have skrevet artikler til fordel for Hitler samt Hitlers nekrolog. Her blev han udsat for en omfattende mentalundersøgelse: "Jeg undrer på hva de sier om meg, hva de skriver i journalen min på de ukentlige møtene. Jeg skulle gitt mye for å få se den mappen" (435). Utallige gange henvises der til Knut Hamsuns forfatterskab og livshistorie: "Jeg kikket opp mot tårnklokken i Domkirken som en annen Hamsun-figur. Mysterier" (421).³¹ Også Hamsuns datter Ellinor kan spille en rolle for Gretafiguren. Ellinor Hamsun forsøgte sig som skuespiller lig forbilledet Greta Garbo, som hun af udseende lignede. Ellinor fik en kortvarig succes i Berlin, hvad følgende citat om Greta i *Homo Falsus* kan henvise til: "I Tyskland, hva faen var det der igjen. Jo, Teater" (81).³² Men krigen kom i vejen for karrieren, og efter krigen blev Ellinor psykisk syg, og hun blev indlagt på et hospital.

Når de tre mænd besøger Greta, associerer de også til sindslidelser og til et sygehus: “Hun førte ham ut i den lange korridoren igjen, mange dører. Sykehus” (71). Ellinor Hamsun fik det hvide snit i 1951. Tanker om det hvide snit antydes også i *Homo Falsus* (som en mulighed for at slippe forbindelsen til forfatterfiguren), såvel som man får historien om Gretafigurens forsøg på vinde sin hukommelse tilbage.

Referencerne til Knut Hamsun giver en større forståelse for bogens plot, men Kjærstad får med disse referencer også fremhævet en central forfatter i norsk litteratur og en betydningsfuld foregangsmand for det 20. århundredes modernisme. I essaysamlingen *Menneskets felt* (1997) har Kjærstad beskrevet Hamsuns betydning i litteraturhistorien:

“ Hamsuns litterære revolusjon består i en radikal utvidelse av mennesket. Ved å bruke fri assosiasjon, ved å innføre “det ubevisste sjeleliv”, ved nærmest å gjøre bevisstheden til hovedperson i en roman, utvider han mennesket i dybden. Hele det fenomenet vi i dag kaller “indre monolog” eller “stream of consciousness”, står i gjeld til Hamsun. Samtidig utvider han mennesket i bredden ved å la det være flere personer på én gang. Hamsuns figurer er fulle av motsigelser, de er ofte uten konsistens. De er, nettopp derfor, i stand til å gjenoppfinne seg selv. Videre, kanskje enda viktigere: Hamsun skriver bøker om vår evne til å skape fantasier, fiksjoner, illusjoner, og får oss dermed til å se hvilken rolle dette spiller i menneskelivet – psykisk og socialt. Det er *det* som fascinerer oss ved Hamsun, som “suger oss inn” i beste prosaen hans. Det er alle forfatteres mål: å utvide lesernes menneskesyn. (MF: 143)

Referencernes rolle

I *Homo Falsus*' afslutning ligger forfatterfiguren tavst tilbage på hospitalet som en art fortælling over Roland Barthes' berømte afsværgelse af forfatteren for at skabe plads til læseren. Læseren må forsøge at finde vej gennem de mange referencer til andre kunstværker, der “står tett som en tysk skog fra romantikken” (351-52). Foruden referencerne omkring forfatterfiguren står tre kunstnere som hovedreferencer gennem romanen. Beskrivelserne af Schönberg, Joyce og Picasso gentages i forskellige versioner. De går som nævnt gennem Oslo i de mange scener fra byen, men de skildres også via Gretas ægteskab med hver enkelt og via Pauls, Alfs og Jacobs fascination. Men der er også utallige mindre referencer til deres værker, som man kun kan opdage, hvis man kender kunstnernes værker på forhånd og dermed kan se, hvor konstrueret *Homo Falsus* egentlig er, som når der henvises til Schönbergs værk *Erwartung* på følgende måde: “Det var før. Men nå? Erwartung. Han hvilte en hånd mot det isavkjølte dubonnetglasset” (17).

Især ét værk fra hver af de tre kunstnere får en særlig plads. Det er Picassos berømte maleri *Les Femmes d'Alger* (1907), også kaldet *Le Bordel*, Schönbergs *Moses og Aron* (1930-32 – dog ufuldendt) og Kirkekapitlet i Joyces *Ulysses* (1922). I *Homo Falsus* bruges referencen til disse tre værker dels tematisk til at fremhæve motivet om forførelse, hvor *Les Femmes d'Alger* og kirkekapitlet i *Ulysses* handler om bordelbesøg, og *Moses og Aron* beskriver scenen i Det Gamle Testamente med den ekstatiske og hedenske offerfest. Men først og fremmest bruges henvisningerne

til at pege på tre kunstnere, der fornyede kunsten med deres evne til at sætte erfaringens stumper sammen til ny musik, nye malerier og fortællinger. De beskrives gentagne gange ved de tre ledemotiver Farveblyanter (Schönberg),³³ Vinkler (Picasso) og Nonsens (Joyce).

Ledemotivet for Schönberg bliver en henvisning til hans kompositionsmetode med tolv ligeberettigede toner (også kaldet dodekafoni), hvor en forudbestemt følge af toner bliver et musikalsk princip, der skal sikre værkets enhed, samtidig med, at man kan bevare den harmoniske frihed, der lå i den tidligere ekspressionismes betoning af det intuitive udtryk: “Det var lærdommen fra Schönberg, de samme momentene i stadig nye kombinasjoner, gjentakelsens kunst” (85). “Slå i stykker og ordne på nytt. Redusere alt til få elementer. Kombinere dem til uante musikalske uttrykk. Et redskap til å analysere kompliserte ideer. Et verktøy i samsvar med vår tid [...]” (23).

Henvisningen til Picassos vinkler i *Demoiselles d'Avignon* peger på maleriets unikke opløsning af det perspektiviske rum. Flere forskellige synsvinkler er samlet i et syntetiserende blik, og det traditionelle og fast afgrænsede forhold mellem figurer og baggrund er opløst. Samtidig er flere forskellige stilarter samlet i et billede. Kvindernes positurer refererer til renæssancens klassiske gratiebilleder, men disse kobles bl.a. sammen med en inspiration fra afrikanske masker: “erfaringer brutt i stykker og satt sammen på nytt, nye vinkler innført; det var Demoiselles d'Avignon, et maleri som fanget opp det naturalistiske og abstrakte i ett [...]; et bilde for det nye mennesket, det umulige utrettet med farger” (337-38).

Joyce beskrives som en nytænkner af sproget med sin nonsens og hyldes for sin evne til at kombinere forskellige stilarter i et værk og lade sig inspirere ikke alene i litteraturhistoriens gemmer, men også af videnskabens verden og populærkultur: “en forfatter som skriver om vanlige mennesker i hverdagslige situasjoner, mener hver menneskesjæl er unik, vil gjøre nonsenskunnskap til nøkler, det dagligdagse til noe stort [...] som kombinerer alt som han vet i kampen for å kartlegge mennesket” (165-66).

I bogen *Den skabende sfære* fra 2006 beskriver den danske forfatter Jan Thielke Kjærstads intertekstuelle henvisninger til James Joyces *Finnegans Wake* som et forsøg på at “knuse det og sætte *Homo Falsus* i stedet.” Bogens gennemgående postulat er, at “krig er [...] enhver bogs moder. Enhver ny bog har en hel tradition at kæmpe med, foruden læserne, kritikerne og de følgende forfattere” (14). Når man henviser til en ældre tekst, viser man, “at forlægget er blevet uaktuelt. At forlægget må genskrives” (17). Thielke peger på sin inspiration fra den amerikanske litteraturteoretiker Harold Bloom og hans “indflydelsesteorier.” Harold Blooms definition af intertekst er grundlæggende universalistisk – alle tekster er intertekster, tekst og intertekst er synonyme og “writing” er med nødvendighed “rewriting”. Litteraturhistorien er hos Bloom en historie om “misreading.” Alle nye poeter mislæser deres forgængere for at skabe plads til sig selv: “Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety.”³³ At *Homo Falsus* skulle være et opgør med Joyce er vanskeligt at se i romanen, hvis man ikke på forhånd har valgt forestillingen om enhver reference som “krig.” Der er derimod klare indikationer på, at Kjærstad peger på de tre kunstnere og på Hamsun

og Strindberg som uomgængelige, hvis man vil beskrive moderniteten og kunsten i vort århundrede. Med en række referencer peges der på, at disse kunstnere har udviklet centrale kompositionsteknikker og motiver, som *Homo Falsus* bygger på.

Kjærstads værker er spækket med referencer, der umiddelbart har en marginaliseret position i forhold til hovedfortællingen. Referencer synes umiddelbart at sløre bogens plot, hvilket har fået flere fortolkere til at afskrive referencerne som et billede på kaos og som en demonstration af “postmodern antifoundationalism.” Men de mange referencer bærer betydningsfulde spor i forhold til forståelsen af forholdet mellem forfatteren og Greta. Referencerne står som en åben invitation til læseren om at hente viden fra alverdens kunst, historie og politik, der knytter sig til romanens fortælling. Der er dog så mange referencer, at det fremstår som en uendelig proces. Hvilke referencer, der er relevante i historien, kan kun opleves via forsøg. Kjærstads værker viser som en anden Turingmaskine, at vi ikke kan lære uden gennem erfaringen: “Vi kan vide, at der er en orden, hvis vi ser den. Men vi kan ikke vide, at der ikke er en orden, bare fordi vi ikke kan se den [...]. Orden er orden. Resten er uafgjort.”³⁵

Noter

- 1 Herefter *Homo Falsus*. Citaterne er hentet fra Aschehoug pocket 2005.
- 2 Mathistad, Reidar 1984: *Dag og tid* 1/11 1984.
- 3 Starheimsæter, Hermann 1985: *Gula Tidend* 3/1 1985.
- 4 Jahn Thon 1984: *Klassekampen* 1/11 1984.
- 5 Betegnelsen er hentet fra Ari Behns kendte debatindlæg i artiklen “De unge dør – skriv for livet!” i *Dagbladet* 5/ 8 1999.
- 6 Kongslie, Ingeborg 1988: “Mennesket i tekst og teori. Jan Kjærstads *Homo Falsus*”, i *Norsk litterær årbok*, p. 105. Hos Kongslie er denne karakteristik ikke ment som en kritik.
- 7 Se bl.a. Hans Skei 1987: “Metafiksjon. En grenseoppgang og noen norske eksempler”, i *Vinduet* nr. 1, p. 18, og Finn Stenstad i *Fremover* 13.9.1984. I 1980’erne udkom flere af de centrale værker om postmodernismen, bl.a. Jean-François Lyotards *The Postmodern Condition* fra 1984, Charles Jencks’ “What is Postmodernism?” fra 1986, Brian McHales *Postmodernist Fiction* fra 1987 og Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* fra 1988. Der var også et teoretisk boom inden for metafiktion med bl.a. Linda Hutcheons *Narcissistic Narrative* (1980) og Patricia Waughns *Metafiction* fra 1984.
- 8 Andersen, Jens 1987: “Norsk kompostmodernisme”, i *Kritik* årg. 21, nr. 81, p. 101.
- 9 Thurah, Thomas 2002: *Så hvad er et menneske?*, Samleren, p. 189.
- 10 Due 1989: *Ovids forvandlinger* på danske vers af Otto Steen Due, Tiende sang, vers 243 ff, Centrum, p. 319.
- 11 Forfatteren skriver netop sin historie fra en Adam II computer, og Greta forsøger at optræde lig den forførende femte fatale Eve i filmen af samme navn fra 1962 (p. 213).
- 12 Adam, Auguste Villiers de L’Isle [1886] 1982: *Tomorrow’s Eve* (oversat fra *L’Eve future*), University of Illinois Press.
- 13 Andersen, Per Thomas 1991: “Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads *Homo Falsus*”, i Asmund Lien (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur*, Univesitetet i Trondheim, p. 149.

- 14 I sin afhandling *In Case of Emergency, Break Glass: Ontological Metamorphoses in Norwegian and Finnish Postmodern Literature* (2003) tolker Tara Chace forfatteren som androgyn, hvilket hun understøtter med henvisning til forfatterens beskrivelse af bogens omslag, hvor Greta Garbos silhuet har ligheder med en drag, og ved at pege på de mange referencer til forvandlingsscener i *Homo Falsus*, hvor Greta Garbo fx er klædt som mand i filmen *Dronning Christina*.
- 15 Jf. Nørretranders, Tor (1991) 1993: *Mærk Verden*, Gyldendal, p. 329.
- 16 Todorov, Tzvetan [1966] 1988: "The typology of detective fiction", i David Lodge (red.): *Modern Criticism and Theory*, Longman.
- 17 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge.
- 18 Jf. Konglien, Ingeborg R. 1988: "Mennesket i tekst og teori. Jan Kjørstads *Homo Falsus*" i *Norsk litterær årbok* p. 108: "Som undertittelen viser til, har boka også eit kriminalromanelement, "det perfekte mord" er det korkje finst motiv eller lik. Men i så fall skal det vel heller ikkje finnast noka løysing, dvs. at vi står overfor ei handling utan meining og mål. Nettopp ved å spela på krim-genren understreka boka korleis ho bryt med lesarforveningar til den tradisjonelle narrasjonen."
- 19 Avisen kan her beskrive, hvad der vil ske i fremtiden, hvilket selvfølgelig ikke er den gængse tidsangivelse i aviser, men kan lade sig gøre i litteraturen.
- 20 Deleuze, Gilles [1969] 1990: *The logic of sense* (oversat fra *Logique du Sens*), The Athlone Press, p. 260.
- 21 Ibid. p. 262.
- 22 Hentet fra Giorgio Agambens essay "Bartleby eller om kontingens" (2003), p. 261.
- 23 Kjørstad 1989: *Menneskets matrise*, Aschehoug, p. 19.
- 24 Kjørstad, Jan 1990: "Fressgelage über dem Werk eines Schriftstellers", i Knut Brynhildsvoll: *Präsentationen: norwegische Gegenwartautoren*, Literaturverlag Norden Mark Reinhardt, p. 173.
- 25 Strindberg, August (1895) 1999: *En dåres försvarstal* fra *A.S Samlade Verk* (oversat fra *Le Plaidoyer d'un fou*), Stockholms universitet och Norstedts Förlag, p. 529.
- 26 Ibid. p. 21.
- 27 Smirnoff, Karin (1925): *Strindbergs første hustru* (oversat fra svensk efter *Strindbergs första Hustru*), Branner, p. 134.
- 28 Stounbjerg, Per 2005: *Uro og urenhed*, Aarhus Universitetsforlag, p. 171.
- 29 Strindberg, August (1895) 1999: *En dåres försvarstal* fra *A.S Samlade Verk* (oversat fra *Le Plaidoyer d'un fou*), Stockholms universitet och Norstedts Förlag, p. 587.
- 30 Strindberg, August (1895) 1999: *En dåres försvarstal* fra *A.S Samlade Verk* (oversat fra *Le Plaidoyer d'un fou*), Stockholms universitet och Norstedts Förlag, pp. 182-183.
- 31 Der er også en henvisning til Hamsuns roman *Victoria* (1898) p. 185, og *Sværmerne* (1904) p. 193: "Hvem kunne snu nå? Ikke han, som var i slekt med svermere."
- 32 Greta optrådte bl.a. i filmen *Die unheimlichen Wünsche* (1939), hvor hun spillede en "glædespige".
- 33 Jf. Schönbergs brug af farveblyanter ved noteringen af sine kompositioner.
- 34 Bloom, Harold (1973) 1975: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, p. 94.
- 35 Nørretranders: *Mærk Verden*, Gyldendal, p. 81.