



AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Aalborg Universitet

At gøre det umulige

Skrifttemaets udfoldelse i Jan Kjærstads forfatterskab

Bak, Janne Tornvig

Publication date:
2005

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Bak, J. T. (2005). *At gøre det umulige: Skrifttemaets udfoldelse i Jan Kjærstads forfatterskab*. Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- ? Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- ? You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- ? You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Janne Tornvig Bak

At gøre det umulige

Skrifttemaets udfoldelse i Jan Kjærstads forfatterskab

**Ph.d.afhandling
Institut for Kommunikation
Aalborg Universitet, 2005**

Forsiden viser værk af Kathleen Amt: *Content Out of Context*, 1987.

Indhold

FORORD	5
INDLEDNING	7
TILBLIVELSE AF TEKST	8
SKRIFTTEMAET I JAN KJÆRSTADS FORFATTERSKAB	10
OM FORFATTERSKABET	10
PRÆSENTATION AF FORFATTERSKABETS VÆRKER	12
KJÆRSTADS ESSAYISTISKE FORFATTERSKAB	14
NÅR SKRIFTEN ER TEMA	19
SKRIFTENS GENRE: ROMANEN	20
METAFIKTION OG SKRIFTTEMATISK LITTERATUR	22
RAMME OG RAMMEBRUD	24
MINDRE RAMMEBRUD	28
SYNLIGGØRELSE ELLER BRUD PÅ RAMME: METAFIKTIVE ROMANER	29
VISENDE OG FORTÆLLENDE SKRIFT	32
MELLEM MODERNISME OG POSTMODERNISME	37
TIDSSKRIFTERNE <i>TA</i> 1967-1969 OG <i>MAK</i> 1969-1970	41
FOKUS PÅ SKRIFTENS MATERIALE	43
NORSK PENDANT TIL ATTITUDERELATIVISMEN: ESPEN HAAVARDSHOLM OG DAG SOLSTAD	44
KARTSKISSER	47
SKRIFT OG SPROGFILOSOFI	48
SKRIFTEMATISKE FORBINDELSER TIL KJÆRSTADS FORFATTERSKAB	51
DET (POST)MODERNE SKRIFTTEMA	52
FRA HAAVARDSHOLM TIL KJÆRSTAD	54
JEG ER ALT – IDENTITETENS MANGE ANSIGTER	55
SKRIFTENS MATERIALE	59
”BEAM ME UP, SCOTTY!” MENNESKENE SOM INFORMATIONSSYSTEMER	60
HVAD ER MEDIER?	63
MEDIAL ECOLOGY - MEDIEØKOLOGI	64
SKRIFTMEDIETS KULTURELLE BETYDNING	66
MEDIER, TEKNOLOGI, SKRIFT, LITTERATUR	68
NY MEDIEØKOLOGI – NY LITTERATUR	69
KYBERNETIKKEN SOM KONFLIKT MELLEM INFORMATION OG MATERIALITET	74
MSA- MEDIA SPECIFIC ANALYSIS	77
EMBODIMENT	79
SKRIFTTEMAETS UDVIKLING I FORFATTERSKABET	83
MUSIK OG DIGTNING I ET NUTIDIGT RAGNAROK	84
ET NORSK KOR	84
FORDOBLINGER AF RAMMEN	89
MEN HVEM HAR SÅ SKABT GUD?	91
TALKIN’ ’BOUT MY G-G-GENERATION	94
SPEJLE, DIAMANTER, TIGRE OG AMULETTER	95
DER ZOOMES IND: FOKUS PÅ INDIVIDET OG PÅ SKRIFTEN	98
HINSIDES SKRIFTEN	99
BAG SKRIFTEN ER EN SKRIVER	100
SKRIFTENS FORDOBLING	105

GENREFORDOBLINGER	107
FLERE SKRIVERE	108
DEN ALVIDENDE TREDJEPERSONSFORTÆLLER	109
SKRIVER 1	109
SKRIVER 2:	111
KOMPOSITION:	111
HVEM SKRIVER HVEM?	113
INDFANGET I EVIGT GENTAGENDE FORMER	116
PALIMPSEST SOM MODEL	117
SKRIFTERNE I PALIMPSESTEN	118
AT GØRE DET UMULIGE	120
VIRKELIGHEDEN OG DENS FREMSTILLING	122
POSTMODERNE KOMBINATIONSPÖETIK	124
FORDOBLING AF IDENTITET	124
DEN UENDELIGE SKRIFT	129
NO NAMES – NO CHAINS	129
ET KOMPOSITORISK OG FORTÆLLERMÆSSIGT KAOS	130
TYPOGRAFI, EN BETRAGTNING AF ROMANENS MATERIELLE UDTRYK	131
HVEM ER "JEG"?	132
HVEM ER "DU"?	136
GEOGRAFISK OG FORTÆLLERMÆSSIGT SKIZOFRENI	136
SUBJEKTETS IDENTITETSSØGNING	137
(U)TROVÆRDIG DOKUMENTATION	138
ENIGMA – SKRIFTENS GÅDE	140
KOLLIDERENDE TIDER – FORTALT FRA EN ANDEN "YUGA"	145
MULIGE SLUTNINGER	148
KONTRADIKTORISKE SKRIFTER OM NORGE	151
PUNKT ALFA	153
KÆRLIGHEDEN OG SKRIFTEN	155
SKRIFTENS (DE)KONSTRUKTION	157
SKEMA FOR REGISTERING AF DET STORE EVENTYRET	160
HINSIDES SKRIFTEN	163
MORDENE UDVIKLER IDENTITETEN	166
TILFÆLDIGHEDERNES SPIL ELLER SAMMENHÆNGENES ORDEN?	167
TIDENS EKSTRA DIMENSION	169
KRIMIEN DEMONTERES	170
SPEJLINGER AF HINANDEN: ZAKARIASSEN OG MORDEREN	171
VERTIKALITET: FRA HAVETS DYB TIL DE HØJE BJERGE	174
SKRIFTENS (U)MULIGHED	177
SKRIFT OG IDENTITET	182
DEN KRISTNE GUDDOMS TO SKIKKELSER	184
OG I CENTRUM: INGENTING	186
SKRIFTENS (U)MULIGHED	191
THE BIG BANG	193
FORTÆLLINGERNE I ÆSKEN	194
FORTALT UDSIGELSE	195
THE LOST STORY: DET UUDSIGELIGE	197
HANS G. SKEIS ÆSKE	197
DE UFORTALTE HISTORIER	199
BEDSTEFADERENS HISTORIER	199
DEN (U)MULIGE KÆRLIGHED, DEN (U)MULIGE SKRIFT	201
HIEROGLYFFEN SOM IDEOGRAM	203
GILGAMESH. FORTÆLLINGEN I BRUDSTYKKER	205
TEGN <i>TIL</i> KÆRLIGHED	208
SKRIFTLIG OG MUNDTLIG FORTÆLLETRADITION	209

SKRIFTENS MAGT-----	210
TOMME RUM ELLER FYLDTE KONGEGRAVE-----	211
KONKLUSION -----	215
EN HYLDEST TIL KOMPLEKSITETEN -----	215
UDVIKLING AF ET SKRIFTTEMA-----	216
SKRIFTENS UDFOLDELSE -----	217
VISENDE OG FORTÆLLENDE SKRIFT -----	218
SKRIFTTEMAET I LITTERATURHISTORISK PERSPEKTIV-----	219
LITTERATURLISTE -----	221
RESUMÉ-----	227
SUMMARY -----	231

Forord

Jan Kjærstads litteratur og jeg har været i hinandens selskab siden 1996, hvor jeg skrev speciale om *Forførelsen*. Dengang var det den naturvidenskabelige inspiration i romanen, som interesserede mig. Det var allerede under dette arbejde, at jeg fik lyst til at undersøge nærmere, hvorfor Kjærstad altid syntes at skrive mere om litteratur end om noget som helst andet. I flere af Kjærstads tidlige (før *Forførelsen*) romaner fandt jeg en tårnhøj fascination af - og tro på - skriftens og litteraturens væsentlighed. Litteraturen kunne ifølge Kjærstad gøre det umulige.

Denne ph.d. afhandling fortsætter og afslutter mit arbejde med Jan Kjærstads litteratur og skriftfascination. Det har været en begivenhedsrig rute fra start til slut. Først og fremmest vil jeg nok betegne perioden som en berigende faglig rejse, hvor der mange spændende ruter har vist sig mulige. Mange veje har jeg gået ad, andre har jeg måttet passere. Der har også været mange blindgyder undervejs, men i sidste ende har det været interessen for den mindre kendte del af forfatterskabet, som har vist mig vejen til målet. Analyserne af de dele af forfatterskabet, som jeg ikke tidligere har beskæftiget mig med, har haft størst betydning for mig, og afhandlingen er derfor også primært orienteret mod læsninger af disse værker.

I ph.d. perioden har jeg haft glæde af at deltage i ph.d. kurser og konferencer i ind- og udland. Det har givet inspiration til afhandlingen og mulighed for undervejs at fremlægge og diskutere mine betragtninger. Tak til alle de venlige mennesker, som jeg har mødt i disse fora.

En stor tak skal også rettes til mine kolleger på danskstudiet, Aalborg Universitet. I har sørget for at skabe et godt miljø for mig og andre ph.d.studerende, hvor vi altid har indgået i de daglige forpligtelser på lige fod med andre undervisere og forskere. Samtidig skal studiet og kolleger have tak for at have givet mig friheden til at beskæftige mig med de emner på studiet, som har interesseret mig.

En særlig tak til min vejleder Claus Krogholm for at støtte og korrigere på de rette tidspunkter. Peter Kirkegaard fortjener stor tak og rosende omtale, fordi han venligt (men bestemt) har streget i mine kladder.

Janne Tornvig Bak, december 2005

Kapitel 1

Indledning

"-Læse [...] -Det betyder altid, at der ligger en ting foran dig, en ting som består af skrift, en virkelig materiel genstand som ikke kan forandres, og igennem den ting bliver man konfronteret med noget andet der ikke er tilstede, noget der tilhører den immaterielle, usynlige verden, enten fordi det kun lever i tanken eller i fantasien, eller fordi det har eksisteret men ikke gør det mere, en tabt uopnåelig fortid i de dødes land..." (Italo Calvino: Hvis en vinternat en rejsende)

Arkæologernes gravfund af pilespidser og økser kan fortælle os, at mennesket altid har udviklet redskaber for at lette tilværelsen. Vi kan forestille os, at jagten på føde blev væsentligt forbedret, da mennesket lærte sig at håndtere bue og pil. Sandsynligvis begyndte man herefter at spise mere kød. Vi kan forestille os, at transporten af varer blev usigeligt lettere, da man opfandt hjulet. Sandsynligvis blev endnu flere varer transporteret end før. Siden opfindelsen af hjulet er verdens teknologiske udvikling rullet videre, og den vestlige verden er siden blevet industrialiseret; mekanik og teknologi har gjort sit indtog.

I lyntempo har mennesket udviklet adskillige teknologiske vidundere, hvor computeren og mobiltelefonen er blandt de mest markante i nyere tid. Begge genstande er essentielle redskaber i informationssamfundet. Vi anvender computerteknologi overalt, hvor vi færdes. Computeren og mobiltelefonen inddrages dagligt for løsning af opgaver i snart sagt alle hjørner af det vestlige højteknologiske samfund, men også i de traditionelt tilbagestående udviklingslande vinder mobiltelefoner indpas, skønt udviklingen på andre områder halter langt bagefter. Den moderne teknologi er med andre ord blevet en implementeret del af vores hverdag. Mennesket skaber teknologien, men teknologien påvirker også mennesket og dets adfærdsmønstre og behov. I takt med udviklingen af nye teknologier ændrer vi også vores måde at løse opgaver på. Spørgsmålet er blot hvordan den teknologiske udvikling har betydning for vores måde at leve på og vores måde at opfatte verden på. Vi lever og indretter os med den teknologi vi har til rådighed i vores samfund, og vi kan ikke – selv med den bedste vilje – betragte verden ud fra et perspektiv, hvor denne teknologi ikke ville være til rådighed. Vores adfærd, udvikling og kognitive processer er irreversible.

Tilblivelse af tekst

Lad os nu overføre denne problematik til arbejdet med tekst. Før i tiden måtte man skrive med pen på papir, og én fejl betød betragteligt ærgerligt ekstraarbejde, for så måtte hele siden skrives om. Det kender de fleste af os stadig til, fordi det ikke er ret mange år siden, at man *førte* sine skolestile *ind* med kuglepen. Kuglepennens uslættelighed medførte, at man gjorde sig umage og førte pennen over papiret med stor varsomhed. De redskaber, vi producerer tekst med, påvirker vores måder at arbejde med tekst på. Tekstredigerende software, som det jeg arbejder i nu, har givet os nye vaner: Vi kan tillade os at lege med skriften og eksperimentere med sætninger eller prøve nye sammenhænge. Jeg kan f.eks skrive *aslædfjaeosdd gjoawdjfoa* for herefter at slette det igen. No harm done! (I hvert fald ikke så længe underlaget er siliciumskærmen, men når underlaget bliver papir, står skriften ikke til at ændre.) Sætninger kan skrives for igen at forsvinde. Vi har lært at bruge funktionen *cut and paste*, så nye sammenhænge er latent tilstede – kun et par museklik borte. Vi har lært at eksperimentere med nye og sjove skrifttyper. Foretrækker min læser mon HELVETICA eller **BOOK ANTIKVA**?

De muligheder, der findes i tekstredigeringssoftware giver anledning til at afsøge skriftens æstetiske og strukturelle muligheder. Man kan ændre disposition, skrifttype og tekststruktur igen og igen. Men påvirker denne leg med teksten ikke også måden, vi skriver tekst på? Denne afhandling vil bl.a. argumentere på baggrund af en tese om sammenhængen mellem den teknologiske udvikling og kulturen, og dermed også en sammenhæng mellem tekstproduktionens teknologiske udvikling og den litteratur, som teksten producerer. Et sådant perspektiv argumenterer for en tekstbevidsthed, som tager højde for hver enkelt teksts tilblivelsesproces og materielle konstruktion. Konsekvensen af en sådan betragtning er, at en teksts materialitet bliver en afgørende medspiller i betydningsdannelsen og fortolkningen af alle tekster – uanset kommunikationsform.

Kunsten har altid forsøgt at komme overens med de ændrede menneskelige vilkår, der opstår som et resultat af den lavine af teknologiske nyvindinger, der altid har foregået, men som for alvor begyndte at rulle og vinde indpas i den kunstneriske sfære o. 1850-1900 med den begyndende industrialisering af den vestlige verden. At betragte det kunstneriske udtryks materiale som betydningsbærende har således i et århundrede været en del af den brede betegnelse, man kalder for modernismen. Ikke kun litteraturen, men også billedkunsten - bl.a. dadaisterne – begyndte at undersøge det materiale, som skabte kunsten. Litteraturen gjorde det samme: Den begyndte at interessere sig for bogstaverne, ordene, sætningerne og deres lyde.

Litteraturens medium er fortsat først og fremmest skrift på papir. Litteraturen er trods nye forsøg med elektronisk publicering fortsat forbundet med læsning af bøger trykt på

papir. Skrift er et medium til formidling og information, som vi har kendt til igennem århundreder. Naturligvis har litteraturen sit afsæt i den mundtlige kultur, hvilket jeg vil vende tilbage til, men i samtiden er litteraturen med ganske få undtagelser synonymt med skriftlig formidling. Materialet, som skriften manifesterer sig i, kan variere. Måske har vi vænnet os til ikke at tænke på skriften som et medium, og måske har litteraturforskere, i hvert fald ifølge den amerikanske litteraturforsker N. Katherine Hayles, igennem årtier vænnet sig til ikke at give skriften som medium og materialitet nogen særlig opmærksomhed, fordi litteratur ER skrift. Hun formulerer det således:

*"[...]literary criticism has for much too long tended to regard the literary work as an immaterial verbal construct. My claim is that with significant exceptions, print has become transparent for us because it is ubiquitous, the sea in which we swim."*¹

I denne afhandling interesserer jeg mig for *skriften som tema i Jan Kjærstads forfatterskab*. Denne interesse baserer sig på en undren, der er opstået i kølvandet på læsningen af flere af Kjærstads værker: Hvorfor beskæftiger Kjærstad sig så stædigt med skrift, og af hvilken karakter er denne beskæftigelse? Min hensigt er at påvise og undersøge skriftens fremtræden og betydning i forfatterskabet. Når jeg belyser skrifttemaet i Jan Kjærstads forfatterskab betragter jeg det som et projekt inden for denne enorme og brede bevægelse, man kalder modernisme. Dog har afhandlingen ingen intentioner om at diskutere modernismen og dens historie, men blot her nævne at postmodernismen – som jeg vender tilbage til i kapitel 3 - bliver betragtet som et led og en variant af samme brede kunstneriske bevægelse, der med sin iagttagelse af kunstens materielle vilkår samtidig undersøger menneskets vilkår i en omskiftelig verden. Nærværende afhandling er et forsøg på at se litteraturen i samspil med det, den er et produkt af: Sin tid og de vilkår, der findes i den omgivende kultur.

Som afhandlingen vil vise, er Kjærstads forfatterskab skrifttematiserende, ligesom også andre forfatterskaber i litteraturhistorien er og har været det. Særlig formsensitive retninger har bølget frem og tilbage i løbet af det tyvende og nu enogtyvende århundrede. Avantgardismen har i høj grad været medvirkende til, at man fra tid til anden har fokuseret på kunst som andet end indhold – bl.a. ved at trække opmærksomheden mod *form eller udtryk*. Man kender formeksperimenterne fra tresserne og halvfjerdsernes danske skriftorienterede digtere som f.eks. Inger Christensen, Per Højholt, Leif Hjernøe, Hans-Jørgen Nielsen og Peer Hultberg. Skriften var et centralt tema i 3. fasemodernismen². Skriften blev betragtet som en håndgribelig genstand, man kunne eksperimentere med. Skriften blev også delvist gjort

¹ Gitelman 2004

² 3. fasemodernismen bliver nærmere belyst i afhandlingens kapitel 3.

til et revolutionsredskab, hvorved sproget skulle indgå som det vigtigste redskab i kampen mod kapitalismen.³

De skrifttematiske tendenser har altid været stærkest inden for lyrikken, men prosaen kan naturligvis også fremvise eksperimenter af skrifttematisk art. Svend Åge Madsen er her et eksempel på en nordisk forfatter, som vedholdende og fremtrædende har eksperimenteret flittigt med romangenren siden sin debut i 1963. Slægtskabet mellem Jan Kjærstad og skrifttemaet i den nordiske modernisme siden 1960 er nok en diskussion værd. Det er i vid udstrækning en diskussion af sprogfilosofisk karakter, der er central for både den senmodernistiske og Jan Kjærstads postmodernistiske skrifttematiske litteratur. Det er en uafsluttet diskussion, som Kjærstad tager op i sit forfatterskab. Forfatterskabet tager sin begyndelse i 1980 – et årti *efter* de skrifttematiske digteres mest gennemslagskraftige produktion. I afhandlingens kapitel 3 ”Mellem modernisme og postmodernisme” vil jeg redegøre for slægtskabet mellem Kjærstads forfatterskab og senmodernismens skandinaviske skrifttematiske digtning.

Skrifttemaet i Jan Kjærstads forfatterskab

Igennem analyser af et udvalg af Jan Kjærstads romaner: *Homo Falsus* (1984), *Det store eventyret* (1987), *Rand* (1990) og *Tegn til kærlighet* (2002) vil jeg undersøge

hvordan skrifttemaet i Jan Kjærstads forfatterskab udfolder og udvikler sig.

Med dette formål for øje undersøges følgende underspørgsmål:

- Hvad er et skrifttema og på hvilke måder optræder det i litteraturen?
- Hvordan optræder skrifttemaet i Jan Kjærstads forfatterskab i forhold til nyere nordisk litteraturhistorie?
- Hvilken betydning har skriftens materialitet for litteraturen?

Efter indledningen, hvor forfatterskabet vil blive præsenteret, redegøres der i andet kapitel for, hvordan skrifttemaet kan begribes og i hvilke skikkelser, det kan optræde i litterær henseende. Tredje kapitel vil redegøre for forfatterskabets slægtskaber med den danske attituderelativisme samt aspekter af den norske profilmmodernisme. I fjerde kapitel anlægges et bredere perspektiv, der betragter den (post)moderne litterære skriftdiskussion som et resultat af mediemæssige forandringer i kulturen. Endelig præsenteres læsninger af fire af forfatterskabets værker i kapitel 6-9.

Om forfatterskabet

³ Andersen 2000:480

Jan Kjærstad fremhæver i sin seneste essaysamling (*Menneskets Nett*) hele syv gode grunde til at læse, hvoraf den femte lyder:

”Den mest oplagte grunden til å lese mer skjønlitteratur er at gode bøker øver op imaginasjonen, vår egen innbilningskraft. Hvorfor? Fordi leseren medvirker i enhver bok.” (Kjærstad 2004:121)

Dette er netop fiktionens dragende karakter: Vi træder som læsere ind i et andet univers, bliver præsenteret for karakterer og miljøer, som vi ellers ikke ville have mødt. Vi rejser mentalt uden at lette os fra lænestolen, samtidig med vi investerer og sammenligner vore egne vilkår som menneske, med det vi møder i litteraturen. Imaginationen er fiktionens væsentligste element. Uden imagination ville litteraturen ikke være mulig. Og uden skrift ville litteraturen ikke have et materiale at fastgøre imaginationen med. Jeg indledte med et citat fra Italo Calvino's *Hvis en vinternat en rejsende*, som fremstiller konflikten mellem bogens materielle karakter og den immaterielle imaginative verden, som den skriver frem. Skriften er i sig selv ikke andet end tryksværte, der er hæftet på et underlag, men ved hjælp af et samspil mellem skriftsprogets kode og imaginationen forvandler bøgerne sig til hele immaterielle verdener, hvori vi som læsere kan søge midlertidigt ophold. Forholdet mellem fiktionens og den fysiske verden, hvori bogen er et materielt produkt, optager Jan Kjærstad. Afstanden mellem de to verdener forsøges hele tiden nedbrudt, men ofte er det skildret som et umuligt projekt, der alligevel via skrift gøres muligt. Kjærstads karakterer mestrer ofte at ”gjøre det umulige”.

Kjærstad har i sit brede spektrum af forfatterskab bidraget til litteraturdebatten i form af noveller, romaner, en enkelt børnebog, adskillige essays og redaktionelt arbejde for tidsskriftet *Vinduet*. Romanen synes at have en særlig stilling hos Kjærstad. Denne monstrøse⁴ genre, som vanskeligt lader sig indfange og beskrive, har han gjort til sit eksperimentelle felt. Romanen og mennesket er uadskillelige, mener Kjærstad, for romanens vigtigste opgave er at fortælle om mennesket; fortællinger der også skaber mennesket. Netop imaginationen er vejen til udvidelse og skabelse af den menneskelige bevidsthed. Skriften er romanens og imaginationens materiale, hvorved skriften får særlig betydning.

Afhandlingen bringer analyser af et udvalg af forfatterskabets værker, der har skriften som tema. Skrifttemaet har i og for sig været på spil i hele forfatterskabet, men træder frem med forskellig styrke og perspektiv i de enkelte værker. Det analyserede materiale er dels udvalgt på baggrund af det fælles tema, og dels som følge af en nødvendig

⁴ Jan Kjærstad omtaler romanen som ”en bastard, noget *monstrøst*. Eller positivt formuleret: en fantastisk kimære” i essayet: ”Frem med det urene”. Kjærstad 1999:16.

begrænsning af omfanget. En kortlægning af skrifttemaet i hele forfatterskabet ville være interessant, men omfangsmæssigt uoverskueligt. Desuden varierer skrifttemaets væsentlighed i de enkelte værker. Skrifttemaet er et væsentligt tema i store dele af forfatterskabet, men i enkelte værker er det nok synligt, men ikke påtrængende. Det gælder f.eks. *Speil* og *Wergelandtrilogien*, som mange måske vil efterlyse analyser af her.⁵ I stedet har jeg fra begyndelsen ønsket at fokusere på skrifttemaet i det *tidlige* og mindre kendte forfatterskab, som placerer sig før *Forførelsen* (1993). Skrifttemaet vender stærkt tilbage i *Tegn til kærlighed*, som jeg har føjet til rækken af analyserede værker, fordi den for det første fokuserer på skrifttemaet og for det andet peger tilbage på værkerne før trilogien. At skrive en afhandling om skrifttemaet uden at tage *Tegn til Kærlighed* med i betragtning ville forekomme ganske utilstrækkeligt.

Præsentation af forfatterskabets værker

Allerede i novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* (1980) er der enkelte noveller, der peger frem mod det kommende romanforfatterskab; novellen *Midnatt* er et lysende klart eksempel. Problematiseringen af forholdet mellem kunst og den levede verden bliver bragt frem, ligesom det også første gang formuleres, at kunsten kan ”*gjøre det umulige*”. Enkelte af novellerne analyseres senere i nærværende afhandling (se kapitel 5). Novellerne i debutudgivelsen udgør et noget broget helhedsindtryk, hvoraf skrifttemaet kun er ét tema blandt mange.

Kjærstads debutroman *Speil* (1982) er ikke overvejende skrifttematisk. Derimod diskuterer Kjærstad *kunsten* som tema, og i et tilbageskuende blik er det let at notere sig parallelterne mellem temaerne *kunst* og *skrift*. Hovedpersonen David Dal vokser op og udvikler sig i takt med det tyvende århundrede. Troen på fremtiden tager sit udgangspunkt i bedstefaderens håb til teknologien, et udgangspunkt som David Dal tvivlende accepterer som sit eget. Han lader sig uddanne til ingeniør, men finder sig aldrig helt til rette i rollen. David Dal vælger senere at blive kunstner, hvor han prøver kræfter med kunstens evner til at skabe forandringer i samfundet. I lyset af, hvad Kjærstad senere har skrevet, er det enkelt at få øje på forbindelserne mellem *Speil* og de senere værker. *Speil* har fungeret som rugekasse for det skrifttema, som først for alvor trænger sig på med *Homo Falsus*.

Homo Falsus (1984) fokuserer på spørgsmålet: Hvem skriver hvem? En forfatter skriver historien om en kvindelig morder, der lokker mænd til samleje og får dem til at forsvinde i sexaktens klimaks. Men en dag bliver det forfatterens tur til at falde i

⁵ Jeg har tidligere arbejdet med *Forførelsen* og *Erobreren* i mit speciale og vil her nøjes med at henvise til dette arbejde. (Jensen 1996)

kløerne på den kvinde, han selv har skabt. Udsigelsens trappetige ramler sammen og får det fortalte udsigelsesniveau og det intentionelle udsigelsesniveau til at kolliderer og kollapse. *Homo Falsus* beskæftiger sig dermed på en temmelig demonstrativ og ironisk facon til *det at skrive litteratur*. Romanen bryder med det klassiske udsigelseshierarki ved at vende forholdet mellem skaber og skabt på hovedet. Skriften spiller her en afgørende rolle. En analyse af romanen findes i denne afhandlings kapitel 6.

Det Store Eventyret (1987) er en kaotisk, postmoderne roman, der eksperimenterer med både form og genre. Romanen foregår i et multietnisk og subtropisk Norge. Hovedpersonen Peter Beauvoir forelsker sig i kvinden Shoshana Moira, og romanen er dels denne kærlighedshistorie, men også fortællingen om skriften, som parallelt med kærligheden tilegnes af hovedpersonen. Romanens tematiske parløb mellem kærlighed og skrift varsler problematikken i den langt senere roman *Tegn til Kjærlighet*. (2002) En analyse af romanen findes i denne afhandlings kapitel 7.

Rand (1990) markerer i flg. Bjarne Markussen et ”nytt skritt i forfatterskapet”. I afhandlingen: *Romanens optikk* (Bergens Universitet, 2001) gør Markussen rede for det nye i forfatterskapet med en begrundelse i tre punkter: 1. Hovedpersonen er komplementært sammensat. 2. De metafysiske problemstillinger bliver hovedsagen. 3. De fortællekniske eksperimenter nedtones.

Efter min opfattelse, hvad jeg skal vende tilbage til, er også hovedpersonerne i de tidligere romaner *Homo Falsus* og *Det store eventyret* komplementært sammensatte. Det metafysiske har nogen værdi, og *Rand* er ganske givet den første af Kjærstads romaner, der er forholdsvis let at læse, hvilket nok i overvejende grad skyldes dens pastiche på krimigenren mere end det er udtryk for et nyt skridt i forfatterskapet.

Hovedpersonen i *Rand* begår en række tilfældige mord i Oslo. Politiet efterforsker mordet, og morderen bliver efterhånden selv en del af dette opklaringsarbejde. Efterforskningen forsøger at finde et motiv og en sammenhæng som ikke findes.

I *Rand* udfoldes et enormt kompleks af problemstillinger, der knytter sig til menneskets stilling i forhold til erfaring, sammenhænge, sansning og sprogets formidling. Også her spiller skriften en hovedrolle. En analyse af romanen findes i denne afhandlings kapitel 8.

Forførelsen (1993), *Erobreren* (1996), *Oppdageren* (1999)

Wergelandtrilogien gav anledning til Kjærstads litterære triumftog i Norden (især Danmark). Romanen *Forførelsen* (1993) forførte i den grad læserne og cementerede Kjærstads status som en af Nordens store forfattere. *Forførelsen* blev fulgt op af *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999). Kjærstad fortæller i et væld af historier om tv-personligheden Jonas Wergeland, mens der samtidig fortælles så uendeligt meget mere.

Identitet, kærlighed, musik, medier, nationalitet og ikke mindst fortællingens forhold til mennesket bliver belyst i romanerne. Også her er udvidelsen af den menneskelige sansning og identitet central. Romanen kredser om de retoriske spørgsmål: Hvad er et menneske? Og: Hvordan hænger et liv sammen? Skrifttemaet spiller ikke en central rolle i trilogien. Formmæssigt er trilogien anderledes, end hvad Kjærstad tidligere har skrevet. Romanerne er stykket sammen efter hjulets model, hvor enkeltfortællingerne repræsenterer egerne i hjulet, som kredser om et ubeskrevet nav: Mordet på Jonas Wergelands kone Margrethe.

Tegn til Kjærlighet (2002)

Efterfølgeren til trilogien gav naturligt nok forventninger om noget helt nyt i forfatterskabet. Hvad skulle komme efter helten Jonas Wergeland? Skriften blev det spor, som førte forfatterskabet videre. *Tegn til kjærlighet* handler om skriftakrobaten Cecilia og hendes vidnesbyrd om skrift og kærlighed. Hun forsøger at løse skriftens og kærlighedens gåde, og sammenfletningen af netop de to temaer viser mere tilbage end frem i forfatterskabet. *Tegn til Kjærlighet* er det af Kjærstads værker, som har det klareste fokus på skrift. En analyse af romanen udgør denne afhandlings kapitel 9.

Kjærstads essayistiske forfatterskab

Kjærstad er til stadighed en ivrig debattør mht. kultur- og samfundsemner. Han har udgivet tre samlinger af essays, som han har skrevet i løbet af sit forfatterskab: *Menneskets matrise* (1989), *Menneskets felt* (1997) og senest *Menneskets Nett* (2004). Titlernes fællesnævner: Mennesket, er centralt for samtlige essays, der først og fremmest handler om mennesket og litteraturen. Den anden fællesnævner i titlerne er benævnelsen af en stormasket struktur (matrise, felt, net), der øjensynligt er metafor for konstruktioner, der gælder for både mennesket og litteraturen. Kjærstad skriver både direkte og indirekte om egne værker og de emner, som optager ham, hvori man finder tydelige forbindelser til hans litterære fiktive værker. Faktisk er forbindelserne mellem essays og fiktionværkerne så vægtige, at man igennem læsningen af det essayistiske forfatterskab bliver overmåde oplyst og vejledt i fortolkningen af romanerne. Man lades ikke i tvivl om Kjærstads hensigt og ikke mindst inspirationskilder til romanerne. Kaosteori, musikteori, romanteori, kernefysik samt tolkninger af værker fra verdenslitteraturen er blot nogle af de emner, som bliver berørt i Kjærstads essays.

Menneskets Matrise (1987)

Den første essaysamling danner skole for de to følgende. Smudsomslaget er enkelt, lyst, og forfatternavnet og titlen, samt to skrånede streger til adskillelse, i sort tryk er småt, men tydeligt på den hvide baggrund. Over og under det sorte tryk er navnet og titlen

gentaget – denne gang i en prægning, der resulterer i, at bogstaverne både føles og ses som *forhøjninger* i papiret. Som en raffineret detalje er selve bogomslaget præget på samme måde – men denne gang med en indadvendt og spejlvendt prægning – en negativ form af bogens smudsomslag.

Essaysamlingen rummer et væld af interessante essays, der giver indtryk af forfatteren Jan Kjærstad. Emner om litteratur fra Norge, Danmark og øvrige Europa, om litteratur og EDB og ikke mindst om den ”*polyteistiske roman*” samt essayet om ”Romanen som menneskets matrise”. Heri fremlægger Kjærstad sit romansyn, som nok ændrer begrebsapparat i løbet af forfatterskabet, men som i det store og hele alligevel er uændret.

Kjærstad betegner firserne som ”*åpenhetens tiår*”⁶, hvor litteraturen har søgt ind i ”*ukjente litterære landskap*”. Romanens udfordring og mulighed ligger i evnen til at kunne sætte fragmenter sammen til en frugtbar postmoderne *mulig* helhed:

”Modernismens formmodell er puslespillet. Det knuste bildet av virkeligheten kan alltid settes sammen igjen. Man er prest, diktator, detektiv. Man opererer med kunnskap, epistemologi. Postmodernismens formmodell er modulklossene. Det gis ingen løsning som er riktigere enn andre. Man kan lage en pluralitet av verdener. Man er magiker, anarkist, gal. Man beveger seg mellom forskjellige virkeligheter, i ontologien.” (Kjærstad 1989:214)

Tanken om den overskuelige mængde af byggeklodser, som kan sætte sammen på et utal af måder, fortsætter med at fascinere og inspirere Kjærstad i de efterfølgende essaysamlinger og romaner. I *Menneskets matrise* kalder Kjærstad sig selv talsmand for en ”*kombinasjonspoetikk*” (ibid. 35), hvor den enkelte roman skal få både sammenhæng og kompleksitet til at spille sammen:

”Et språklig stoff får spenning når innholdselementene kombineres på et spesielt vis. En roman skrevet i 80-årene må inkorporere høyst uensartede og tilsynelatende motstridende elementer. Men hvordan gi uttrykk for helhet og forbindelsestråder i en slik roman, og slik at leseren kanskje begriper en prosess fra bunnen?” (ibid. 35)

Menneskets felt (1997). Essaysamlingen rummer fire større essays, som ikke tidligere har været publiceret, mens de andre essays er modererede udgaver af tidligere trykte essays. Centralt står naturligvis det essay, som har givet titel til samlingen: *Menneskets felt*, som blev bragt i Kritik 111/1994. Kjærstad fortolker Per Hultbergs *Byen og verden* (1992) og præsenterer i den forbindelse en opfattelse af romanens form som et ”felt”. Skønt Kjærstad insisterer på, at det er Hultbergs roman, der er model, er det tydeligt, at

⁶ Kjærstad 1989:9f

opskriften også kunne have passet på *Forførelsen* (1993)⁷ Væsentligt i essayet er betoningen af rummet frem for tidens traditionelt fremtrædende rolle i romangenren. Topografiens betydning og rummet som skaber af en ny kausalitet fremlægges her. Kjærstads opfattelse af romanen som et "felt" dukker op som et supplement til den "åbne roman" som blev præsenteret i den første essaysamling. Romanen som *felt* angiver en form, "hvor historierne ikke er organiseret som en række, et lineært forløb af fortællinger, men som et felt af historier[...]ved så at sige at flytte tekstens byggeklodser, i vores tilfælde enkelthistorierne, lidt væk fra hinanden, skabe hvide mellemrum eller åbninger, samtidig med at tiden forlades som rækkefølgens røde tråd." (Kjærstad 1999:142f)

Byggeklodserne tages atter frem, men nu med den tilføjelse, at netop forbindelsen imellem dem er det væsentlige, netop fordi det er forbindelserne, der giver de mange potentielle muligheder. Formålet med at efterlade "hvide huller" er at give læseren rum til egen imagination og fortolkning. Kjærstads "hvide huller" viser sig i forfatterskabet som en flirt med både en formmæssig og indholdsmæssig *uafsluttethed*, hvilket jeg senere vil vende tilbage til.

I forordet til essaysamlingen opfordrer Kjærstad til at dyrke det "urene" som skal forstås i forlængelse af den kombinationspoetik, der ses som fremherskende i *Menneskets matrise*. Sammenstillingen af flere forskellige og tilsyneladende uforenelige komponenter forårsager for Kjærstad noget man kan kalde et boost af energi. Den manieristiske kunstretning er ifølge Markussen⁸ påvist af Knut Brunhildsvoll som et godt før-postmoderne eksempel på et fænomen, der på tilsvarende vis sammensætter løsrevne fragmenter til nye helheder.

Menneskets nett. (2004)

Smudsomslag og omslag er blevet lyseblåt med denne essaysamling, som i det øvrige layout minder om de to foregående essaysamlinger. Blot er prægningen på omslaget ikke længere spejlvendt. Smudsomslaget bærer desuden ganske fine streger, som illustrerer et net med forbindelser, krydspunkter og løse ender. Tilsyneladende har intet ændret sig markant. Blandt højdepunkterne er essayet *Boken av sand*, som naturligvis refererer til Jorge Luis Borges novelle af samme navn. Kjærstad indleder essayet med en fin lille anekdote:

⁷ Flere punkter er sammenfaldende med *Forførelsen*, men tydeligst er vel dette: "Jeg vil forudsætte eksistensen af en bestemt type romanprojekt, nemlig en roman, der beskæftiger sig med grundspørgsmålet: *Hvordan hænger et liv sammen?*" (1999:141) Spørgsmålet optræder eksplicit i netop *Forførelsen* som det grundspørgsmål, som romanen og Jonas Wergeland-projektet er bygget op omkring.

⁸ Markussen 2001: 74

”Jeg leste en gang en roman på stranden. Etterpå oppdaget jeg at den var blitt mye tykkere. Sand hadde blåst inn mellom sidene og lagt seg mot ryggen.” (Kjærstad 2004: 33)

God læsning bidrager med betydning til et verk. Som læser er man *medskriver*. Deraf følger også, at forfatteren kun leverer en skabelon – eller en matrise, et felt, et net – med så tilpas brede masker, at det rummer mulighet for læseren selv at utfylde dem med egen imaginationskraft. Enhver god roman inneholder derfor ifølge Kjærstad ”en *gåtefull rest, et ufortelligelig moment som paradoksalt nok er historiens viktigste bestanddel*”. (ibid. 125f) Som det vil fremgå af mine analyser, vil forfatterskabet meget ofte byde på skjulte, delvis dækkede eller implicitte dokumenter, som netop ikke bliver fortalt.

Når man har sat sig for at fortolke Kjærstads værker, skal man ikke lede længe i det essayistiske forfatterskab efter spor til tolkningen; spor der er så stærke, at de alt for godt leder een på vej. Kjærstad er en reflekteret forfatter, der på sin vis allerede i værket selv har indskrevet fortolkningen af det. Det bliver med andre ord ikke en særlig interessant fortolkning, hvis man som tekståbner anvender Kjærstad selv. Jeg inddrager derfor ikke Kjærstads egne essays i særlig grad i mine analyser og i denne afhandling i øvrigt, men har blot fremlagt dem her for kort at præsentere det meget faste og i store træk uændrede syn på romanen, som Kjærstad har lagt frem i sine essays. Jeg betragter dog Kjærstads essays som et bidrag til forfatterskabet; et bidrag, som understreger frem for at problematisere det øvrige forfatterskab. Kjærstad pointerer, at hans essays ikke selv er litteratur, men *handler om* litteratur.⁹ Om romanerne kan man måske sige, at de både *er* litteratur og *handler om* litteratur.

⁹ Kjærstad 1999:10

Kapitel 2

Når skriften er tema

Skriften er et tilbagevendende tema i Jan Kjærstads forfatterskab. Skriften bliver behæftet med *mystik, magt og tro*, og ikke mindst med det gamle paradoks: Forholdet mellem livet og fortællingen om det. Forfatterskabets skrifttema synes at kredse nysgerrigt omkring spørgsmålet: Hvad er det, skriften kan?

De filosofiske problemstillinger omkring skrivekunsten er naturligvis i nært slægtskab med sprogfilosofiens problemstillinger. Kjærstad beskæftiger sig stort set ikke med selve sprogbegrebet, men fokuserer på sprogets visuelle side: *Skriften*. I forfatterskabet knytter skriften sig til *mennesket og romanen*. Hos Kjærstad er romanen, skriften og mennesket tre størrelser, der sammen tegner et felt interessant nok til, at Kjærstad fortsat gør det til udgangspunkt for sine romaner.

Kjærstad fortsætter ad et litterært spor, som modernismebevægelsen generelt¹⁰ har tegnet, og som også både eksistentialismen, Tel Quel gruppen, de franske ny-romans forfattere, de nordiske senmodernister samt postmodernistiske romanforfattere har fulgt i løbet af sidste halvdel af det tyvende århundrede. Skrivekunsten er sat under debat for længe siden, og der debatteres endnu. Formodentlig fordi det at skrive ændrer sig sideløbende med samfundet og de vilkår, som skriften bliver til på baggrund af. Sproget er den menneskelige bevidstheds betingelse, idet sansningen kun kan hæve sig til bevidsthed i kraft af sproget. Samme sansning er på sin side begrænset af samme sprog. Skriften er sprogets lagringssystem. Med skriften bliver mennesket i stand til at lagre sin erfaring og gøre den sproglige erfaring permanent. Det ældgamle filosofiske problem omkring sansning, skrift og bevidsthed er centralt for skrifttematiske romaner. Det fælles projekt er at komme til klarhed over, hvad skriften *er* og hvad skriften *kan* i forhold til mennesket.

Både mht. den menneskelige bevidsthed og den menneskelige identitet indeholder skriften ifølge Kjærstad paradokset mellem at kunne reducere og at kunne udvide. Det samme gør sig gældende i forhold til romankunsten, som skriften enten kan reducere eller udvide. I det følgende vil jeg dels knytte skriften til *romanen* som genre, og dels indkredse og forklare, hvordan skriften kan manifestere sig som *tema* i romanlitteratur, generelt betragtet. En sådan manøvre implicerer en færd gennem romanteori,

¹⁰ Se denne afhandlings indledning.

metafiktionsteori for til sidst at lede til en forklaring af, hvordan skrift kan optræde som enten *visende* eller *fortællende*.

Skriftens genre: Romanen

I dag er romangenren populær hos både læsere og anmeldere, men gennem sin turbulente historie har romanen måttet underkaste sig ringeagt og manglende respekt. Den manglende respekt for romanen skyldtes flere faktorer. For det første var og er romanen lidt af en rodekasse. For det andet blev romanen betragtet som, især i 1600/1700-tallet, en underlødige form for tidsfordriv for velstillede piger og kvinder. Den var dagdrømmeri om den store og umulige kærlighed, hvilket i sidste ende førte til, at kvinderne stillede urimelige krav til deres virkelige liv. I 1703 advarede jesuittertidsskriftet: *Journal de Trévoux* om, at romaner kunne fremme pigernes ”følsomhed, letfærdighed og hang til intriger”.¹¹ Romanen blev dårlig nok betragtet som litteratur, og det var ej heller passende for seriøse forfattere at forfatte den. Det fremgår af *Gyldendals Verdenslitteraturhistorie*¹² (uden de dog angiver kilder), at godt 30 % af 1600-tallets franske romaner udkom anonymt, mens det i perioden 1700-1749 steg til 85 %. Som det så ofte er tilfældet med underlødige beskæftigelser, var det en legitimerende faktor, at genren trods alt gav smør på brødet for forfatterne. Trods sin beskedne ankomst på den litterære scene, er der siden sket betydelige positive ændringer af både romanen og dens anseelse. Fra at have været den udskældte bastard, er den nu den mest dominerende og læste litterære genre, som samtidig har kritikernes bevågenhed.

Den moderne roman fungerer fortsat som en litteraturens legeplads, hvor forfattere frit kan boltre sig i de uendelige muligheder. Romanen udformer sig i et væld af forskellige afarter, og blandt teoretikere og forfattere op igennem historien synes der kun at være bred enighed om, at romanens mindste formelle fællesnævner er ”en længere fortælling på prosa”, mens den indholdsmæssige mindste fællesnævner er kravet om en problematisering af den menneskelige eksistens. Robert Scholes forklarer romanen som ”*the fiction of existence [which] seeks to imitate not the forms of fiction but the forms of human behaviour.*” (Scholes in Currie 1995:25) Denne meget brede beskrivelse synes dog ikke kun at gælde for romanen, men den kunstneriske udtryksform i almindelighed. Romanen har altid forandret sig i bestræbelse på at tilpasse sig de foranderlige menneskelige eksistensvilkår, og der findes derfor næppe noget, man kan kalde for egentlige ”traditionelle romaner”. Den moderne roman har igennem sin snart 400 år lange historie formået at optage omverdenens forandringer i sig, hvilket samtidig har betydet en forandring af dens form. Den russiske teoretiker Mikhail Bakhtin karakteriserer romanen (herunder også dens antikke forløbere) som ”*den enda genren i*

¹¹ Hertel 1994 bd. 3:324

¹² Ibid. 323

tillblivelse” (Bakhtin 1991:166) Ikke alene er romanen dialogisk – i den bakhtinske forstand - i forhold til menneskets livsvilkår, men også til andre litterære genrer. Romanen parodierer, omfortolker og afslører andre genrers konventionelle ”*form og sprog*”.¹³ Dog har romanen fra sin spæde begyndelse udmærket sig ved at være den eneste rene *skriftlige* litterære genre. Robert Alter tilkendegiver i *Partial Magic*¹⁴, at romanen er den eneste litterære genre, der er opstået efter bogtrykkerkunstens opfindelse, og som derfor tager form efter det. I og med det bliver gjort muligt at masseproducere skriften, falder tiltroen til det skrevne ord og der åbnes op for legen med skriften. Dog er det værd at anfægte Alters standpunkt, for skønt skriften måske nok taber anseelse ved overgangen fra den personlige håndskrift til identitetsløs masseproduktion, udnytter romangenren på den anden side også denne anonymitet og formalitet, der knytter sig til den maskinfremstillede skrift. (se kapitel 4)

Romanen udfolder sig i et felt, der spænder fra harmløs formelagtig underholdning til eksperimenterende elitær ulæselighed. Som nævnt kan man betragte alle romanudtryk inden for dette felt som forsøg på at forholde sig til menneskets eksistensvilkår. Der er blot vidt forskellige veje at gå og vidt forskellige udtryksformer. Nogle gange hører man udtryk som ”den traditionelle roman”, når der i praksis henvises til den realistiske roman. Her tænker man på klassikerne fra 1700/1800-tallet, hvor romanen hævder at have *virkeligheden som skabelon* for beskrivelsen af et individs skæbne. Realismen er imidlertid ikke mere traditionel end ikke-realismen. Realismen er måske snarere et afbæk i en lang romanhistorie, som hele tiden har budt på ikke-realistiske elementer som f.eks. rammebrud, usandsynlige miljøer og hændelser etc. Robert Alter betragter som mange andre Cervantes *Don Quijote* som romanens vugge – det nærmeste vi kommer prototypen for *både* realismetraditionen og ikke-realismetraditionen. Realismen er i dette perspektiv en meget ren form, der er rensat for illusionsnedbrydende elementer, mens det omvendt illusionsbevarende ikke udelukkende er begrænset til realismeformer. Andre ikke-realistiske genrer som f.eks. science-fiction kan være lige så konventionelle i fiktionsformen. Al fiktion baserer sig på evnen til at kunne *opbygge illusionen af en virkelighed*. Ethvert fiktionsværk baserer sig på en fælles forståelse mellem værkets afsender og dets modtager om at acceptere værkets indhold som en illusion uden hensyntagen til denne illusions plausibilitet i forhold til læserens fysiske virkelighed. Den af fiktionen skabte illusion rummer miljø og love, der hænger sammen i en logik, der skaber sammenhæng inden for netop denne illusion. Virkeligheden og grænsen mellem virkeligheden og illusionen vælger man at se bort fra i en sådan fælles overenskomst. En del romaner gør et stort nummer ud af at synliggøre illusionen ved f.eks. at fokusere på værkets grænser, men skønt fokus

¹³ Bakhtin 1991:168.

¹⁴ Alter 1975

placeres anderledes, baserer også denne form for litteratur sig på evnen til at kunne opbygge en illusion for læseren igennem skrift.

Metafiktion og skrifttematisk litteratur

Denne afhandling fokuserer på skrifttematisk litteratur og i særdeleshed Jan Kjærstads. Betegnelsen ”skrifttematisk litteratur” vil i denne afhandling henviser til *et litterært værk, der vedholdende og konsekvent fokuserer på skrift og problematikker knyttet til skrift gennem form og/eller indhold.*

Den skrifttematiske litteratur er uomtvisteligt beslægtet med – om ikke en del af – metafiktiv litteratur, og i det følgende vil jeg gå denne familielighed efter i sømmene for dermed bedre at kunne indkredse og forklare skrifttemaets væsen og adskille den fra betegnelsen metafiktion.

Metafiktiv litteratur gør fiktionen selv til sit objekt. Den selvbeskuende litteratur er mere end noget andet optaget af sig selv som kunstværk og fokuserer ikke kun på *hvad* der bliver fortalt, men også på *at, og hvordan*, der bliver fortalt.

Fænomenet er igennem de senere års litteraturforskning blevet genstand for en del opmærksomhed. Begrebet *metafiktion* bliver anvendt første gang af William Gass i 1970¹⁵ i stedet for ordet anti-roman (den betegnelse, som knyttede sig til de franske nyromaner), men fænomenet selv er langt ældre. Robert Scholes uddyber allerede i halvfjerdserne metafiktionens begreb og forsøger at typologisere det. Han inddeler al fiktion i fire typer som fokuserer på enten formelle, behavioristiske, strukturelle eller filosofiske aspekter¹⁶. Metafiktionen inddeler han tilsvarende med udgangspunkt i fire amerikanske eksempler. Typologiseringen forekommer rimelig, men synliggør samtidig metafiktionens enorme spændvidde.

I løbet af firserne kommer der skred i forskningen omkring metafiktion; hovedsageligt foranlediget af to markante kvindelige forskere. Linda Hutcheon redegør i 1980 for begrebet med udgivelsen: *”Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox”* og otte år senere præsenterer hun sit begreb: *Historiographic Metafiction* i *”A Poetic of Postmodernism”*(1988).

Patricia Waugh belyser emnet i *”Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction”*(1984). Trods værkernes forskelligheder undersøger begge forskere metafiktion i forhold til postmodernistisk litteratur, men anerkender samtidig metafiktion som en strategi, der ikke udelukkende fungerer i relation til postmodernistisk litteratur. Fælles for en markant del af forskningen er imidlertid, at metafiktion bliver betragtet som *”a*

¹⁵ Waugh 1984:1

¹⁶ Scholes in Currie 1995:30

kind of writing" (Currie 1995:2), mens det - som Anker Gemzøe har peget på i antologien *"Metafiktion – selvrefleksionens retorik"* (Gemzøe 2001) – er et fænomen, som har langt bredere rækkevidde og lader sig drage frem i alle tænkelige udtryksformer – kunstneriske eller ej. I mit forsøg på at belyse skrifttemaet i en række romaner, vil det naturligvis også her være *metafiktionens skriftlige karakter*, der bringes i fokus, men dog med anerkendelsen af metafiktionens brede forekomst i andre udtryksformer.

Waugh definerer metafiktion som *"a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality."* (Waugh 1984:2) Waugh argumenterer for metafiktion som en strategi, der fortrinsvis er knyttet til romangenren og ikke til særlige litterære perioder eller strømninger, men som er særlig rigt repræsenteret i postmodernistiske romaner uden dog at være begrænset til dem. Den hyppige tilstedeværelse i postmodernistisk romanlitteratur kan iflg. Waugh først og fremmest tilskrives menneskets voksende opfattelse af verden som et sted uden *"eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures."* (ibid. 44) Konsekvensen er, at fiktionen i høj grad kommer til at bære præg af, at *"reality has increasingly come to be seen as a construct"*. (ibid. 49)

Denne følelse af ustabilitet og oplevelsen af en konstrueret verden uden naturgivet holdepunkt har imidlertid længe været til stede. I europæisk litteratur har dette livsvilkår huseret siden modernismens spæde begyndelse midt i attenhundredetallet, og det tilskrives oftest industrialiseringen og den dertil knyttede samfundsudvikling. Modernismen og postmodernismen har gået ad forskellige litterære veje i et forsøg på overvindelse, accept eller blot begribelse af det intensiverede ustabile livsvilkår, og metafiktionens stadig hyppigere forekomst vidner om en stadig større betoning af disse kår.

Informationssamfundet er en konsekvens af den industrialisering og teknologiske udvikling, der for alvor skubbede den vestlige verden ind i det moderne. Den teknologiske udvikling har sat skub i udviklingen af nye kommunikationssystemer og skabt et samfund hvor hvert enkelt menneske dagligt lader sig påvirke af en sand strøm af mediebarne informationer. Jan Kjærstad skriver i essayet: *"Faktaromanen" – himmel eller helvete?*, at vi ikke kan *"fornekte at vår hverdag er preget av at informasjon i overveldende mengder, av at kunnskapsbrokker av det mest ulike og forvirrende slag, flettes inn i våre liv."* (Kjærstad 2004:70)

Romanen selv er et resultat af den teknologiske udvikling, og genren har sin rod i tiden efter Gutenbergs opfindelse af bogtrykket. Muligheden for at masseproducere manuskripter genererede et bredere marked for fiktion, og romanen har igennem sin i øvrigt turbulente formmæssige historie bevaret dette grundlæggende: At være en tekst

af fiktiv karakter trykt på papir. Romanen er stadig først og fremmest det, skønt der i de senere år har været gjort seriøse forsøg på at transformere romanen til elektronisk form. Det er endnu ikke rigtig slået an, og gør det næppe heller, før den elektroniske roman finder sin styrke og særkende. Når nye medier kommer til, tvinges de allerede eksisterende medier til redefinition. (Dette medieøkologiske perspektiv vender jeg tilbage til i kapitel 4) Papirudgaven vinder stadig ved netop sin materialitet og flytbarhed.

Romanen har over tid været i stand til at indoptage andre mediers virkemidler i sig, som det for eksempel er tilfældet i forholdet mellem fotografiet og de impressionistiske romaner og mellem tv'et og postmoderne romaner, hvilket den norske forfatter Jon Fosse peger på¹⁷. På samme måde vil tilsynekomsten af nye konkurrerende medier og kunstneriske udtryk have sine konsekvenser for romanlitteraturen på to fronter:

- Som en konkurrent, der truer med udslettelse af romanen i dens eksisterende materielle form.
- Som en indarbejdning i romanlitteraturens materielle form, struktur og udtryk.

Internettets uanede muligheder for tekstproduktion – uden om trykkeri og forlag – har vist sig at være den seneste store udfordring for den trykte roman. Først spekuleres der i om romanen i bogform er truet af de nye e-bøger. Derefter begynder romanen – i sin boglige form – at lade sig inspirere af de nye mediers muligheder. F.eks. ved at indoptage internettets rige muligheder for at skabe forbindelser og associationer på tværs. F.eks. ved at gentænke konceptet omkring rum, som får ny betydning igennem computerens introduktion af det virtuelle rum.

Metafiktive romaner er en konsekvens af de teknologiske landvindingers indvirkning på menneskets oplevelse af sig selv i en omverden, der bombarderer mennesket med informationsstrømme og fortællinger. Fiktion og virkelighed synes uadskillelige, hvilket giver sig udslag i en romanform, der selv undersøger forholdet mellem fiktion og virkelighed. Metafiktionen undersøger fiktionen selv – og i dette tilfælde romanen – for at forsøge at finde sig til rette i et informationssamfund, hvor nye medie- og kommunikationsstrukturer skubber til hele perceptionen af fiktionsværker og disse værkers grænser til omverdenen.

Ramme og rammebrud

Et litterært værk er nøgternt set en tekst, som ved sin blotte materialitet distancerer sig fra den verden, den skaber med sit sprog. Mikhail Bakhtin forklarer fiktionens grundlæggende struktur igennem sit begreb: Kronotop – efter *kronos* og *topos* – som

¹⁷ Fosse: 1989:143

da også er at forstå som et møde mellem *tid* og *rum*. Kronotopen muliggør et univers, der kan give mere abstrakte tanker kød og blod – give tid og rum til karakterers følelser og handlinger. Men, man må ikke glemme, siger Bakhtin, at denne kronotopiske gestaltede verden pr. definition er adskilt fra både sin skaber – forfatteren – og sin læser, og ikke mindst distanceret fra teksten selv:

”Som vi sagt går en skarp, principiel græns mellan den gestaltande reella världen och den värld, som gestaltas i verket. Detta får man inte glömma bort, man får inte, som har skett och ibland ännu sker, blanda samman den gestaltade världen med den gestaltande världen [...]” (Bakhtin 1991: 161)

Den gestaltede og den gestaltende verden står i imidlertid i et dialogisk forhold til hinanden, hvilket træder klart frem i den metafiktive litteratur, der eksplicit bringer grænsen mellem den gestaltede og gestaltende verden i fokus. Grænsen mellem de to verdener synes sågar at synliggøres gennem en opløsning af den. Det er et kendetegn for den metafiktive litteratur – og også for Kjærstads værker. I *Homo Falsus* er det uklart, hvem der er gestaltet, og hvem der gestalter! Kronotopen får ustabile vilkår, da der sker ”umulige” møder på tværs af de tider og rum, der normalt konstituerer fiktionens verden. (se analyse, kap. 6)

Metafiktion er fiktion i anden potens. Metafiktiv litteratur har bevæget sig ind på det område, som kritikken altid har beskæftiget sig med, nemlig *litterariteten* og litteraturen vurderet ud fra dens bestanddele, virkemidler, strukturer og ikke mindst dens betydning og stilling i forhold til den gestaltende verden. Metafiktion applicerer litterær teori på litterær praksis og diskuterer det undervejs. Værker kan være metafiktive på et utal af måder, men et fællestræk er denne konstante pirken til *værktilblivelsen* og *værkgrænserne*. I en nysgerrig undersøgelse af værket selv, piller metafiktionen værket fra hinanden og undersøger enkeltdelene. Metafiktion bygger op og river ned i samme bevægelse for nøje at observere alle bestanddele i værkstrukturen. Metafiktion baserer sig dog stadig på den konventionelle fiktions strukturer og love:

”Metafiction [...] attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction – an undertaking which can only be achieved from within fictional form”. (Scholes in Currie 1995:29)¹⁸

¹⁸ Scholes siger i sammenhæng med ovenstående citat, at metafiktionen først og fremmest fungerer i korte tekster, fordi de metafiktive aspekter lettere beherskes og bliver mere kraftfulde i korte og overskuelige tekster. Siden 1970, hvor Scholes skrev sit essay, er det blevet klart, at metafiktion også fungerer glimrende i længere prosatekster.

Som oftest opbygger metafiktion en illusion af virkelighed for derefter at nedbryde selv samme illusion. Vante virkemidler som identifikation og empati køres i stilling for derefter at saboteres.

Patricia Waugh anvender Ervin Goffmanns *Frame Work* som udgangspunkt for at forklare metafiktionens mekanismer i forhold til etablering og overskridelse af et værks rammer. Begrebet ramme (Goffmanns *frame*) er i denne forbindelse bredt defineret som enhver form for organisering eller system. Sat i forbindelse med fiktion betyder det enhver form for *tekstlig* organisering, f.eks. genre, fortælle tekniske konventioner som synsvinkel, udsigelseshierarkier, kravet om begyndelse og slutning, etablering af karakterer etc. Ved hjælp af disse rammer etableres fiktionen, men som regel – i hvad man kan kalde ”traditionel” ikke-metafiktiv prosa – synliggøres disse rammer ikke mere end højst nødvendigt. Al fiktion – metafiktiv eller ej - benytter sig af en fælles forståelse af fiktionens mest grundlæggende struktur; nemlig at: *”Enhver fiktionstilegnelse fordrer en afgørende dobbeltbevidsthed: Bevidsthed om fiktion som spil, som illusion, og beredvillighed til i et eller andet omfang at lade sig forføre, at medleve illusionen. Fiktion findes alene i det vide spillerum mellem distance og indlevelse.”* (Gemzøe 2001:19)

”Framing” spiller iflg. Morten Kyndrup en afgørende rolle i forhold til betydningsdannelsen, både på enkelttegnniveau, men også i større diskursive områder som f.eks. litteraturen. Rammerne – eller disse ”frames”¹⁹ er nok afgørende for betydningsdannelsen, men også meget vanskelige at påpege eksistensen af. Sproglige koder fremdrages af Kyndrup som eksempler på frames, der i kraft af deres konventionalitet falder ud af vores synsfelt. Når man først har tilegnet sig koden sætter man ikke længere spørgsmålstejn ved koden selv – man ser durk igennem den, som f.eks. nodesystemet, bogstaverne, ordenes visuelle og auditive fremtræden:

”Vi lægger ikke mærke til, at koden som konvention er en ultimativ forudsætning for at betydningsdannelse og dermed -ud-veksling overhovedet kan finde sted. Den fungerer som mere eller mindre skjult ramme for udvekslingen.” (Kyndrup 1997:10)

Kyndrup forstår framing som et væsentligt aspekt i fortolkningen af kunst. Vi må forstå kunsten som skaber af betydning igennem rammesætning. I denne kontekst kan også fiktion forstås igennem en ramme, der ligeledes er implicit i enhver fiktionslæsning og skrivning. Fiktion giver mening i kraft af det spændingsfelt, som opretholdes af de to dialektiske kræfter: Distance og indlevelse. Fiktion er skabelse af et miljø, som *ikke* er

¹⁹ Morten Kyndrup foretrækker at anvende den engelske betegnelse, da betydningen af ordet nuanceres i forhold til den danske. ”Frame” udgør på engelsk et aktivt forehavende i betydningen at ”udforme”, men kan også betyde ”at snyde” eller ”at narre”. Kyndrup 1997:9

en del af virkeligheden (heraf distancen), men som *kunne* være det (heraf indlevelsen) i et møde mellem tid og sted, og som opretholder en form for indre logik og sammenhæng. Fiktion er med andre ord sammenlignelig med en maske, man tager på for at skabe *illusionen* af at være noget andet. Fiktionen har kun sin berettigelse, hvis både forfatter og læser (eller kunstner og beskuer) *accepterer* masken som værende noget *mere* – trods de synlige elastikker, det stereotype smil etc. Metafiktionen – derimod – tager masken på, men *peger samtidig på masken selv* for at gøre opmærksom på, at der blot er tale om en illusion. Metafiktionen fremhæver og belyser dermed det grundlæggende vilkår, som er til stede i al fiktion, men som normalt stiltiende accepteres i en form for gensidig aftale mellem værket, værkets skaber og dets læser.

En sådan stiltiende accept af illusionen udfordres og forstærkes allerede i 1700- tallets romaner, som samtidig med det borgerlige samfunds opkomst begynder at interessere sig for det enkelte individ og dets oplevelser. Daniel Defoes: *Robinson Crusoe* (1719) udmærker sig ved at tage udgangspunkt i sin læsers egen verden: Det samtidige engelske samfund. Før Defoes roman var det almindeligt med hyrderomaner, som havde et eksotisk miljø til grund for den ligeså eksotiske handling. At der netop var tale om illusion, kunne ingen læser derfor være i tvivl om. Man forventede, at fiktionens handling og karakterer opererede inden for dette virkelighedsfjerne miljøes love. Defoe bygger derimod sin historie på en virkelig hændelse, hvor sømanden Selkirk faktisk overlevede på en øde ø i fire år. Defoe hævdede i sin tid, at Robinson Crusoes historie var "*a true story*", hvilket får Marthe Robert²⁰ til at pointere, at den nok er sand i den forstand, at romanen beskæftiger sig med en realitet – en virkelig verden frem for det almindelige på det tidspunkt: Den mytiske verden – men, at historien om Robinson ikke desto mindre stadig er en illusion – dog en *plausibel* én af slagsen. Det var med andre ord noget nyt at skabe en fiktion, der både baserede sig på virkeligheden og også lod som om, den var autentisk. Denne virkelighedsnære illusion skabes først og fremmest ved at lade handlingen udspille sig i læserens eget miljø i form af genkendelige fikspunkter i tid og rum, der forstærker realismen. F.eks. en geografisk og social placering, som allerede finder sted i første sætning: "*Jeg er født i byen York og er af god familie [...]*". Den tidsmæssige placering foregår ved at lade hovedpersonen selv holde nøje regnestykke med den "virkelige" tid. Robinson skriver dagbog med nøjagtige dateringer, hvorved handlingen knyttes sammen med læserens egen tid og samfundets historiske udvikling.

Med Defoes Robinson bliver det interessant at få et menneskes individuelle livsforløb fortalt. Denne britiske, litterære sensation giver også genlyd herhjemme, hvor en mængde "robinsonader" bliver skrevet – som de gør over hele verden. Dog uden større

²⁰ M. Robert 1980:82

succes. Jonathan Swifts *Gullivers Rejser* er en satirisk udgave af historien om det interessante individ, hvis rejse og handlinger dokumenteres. Både Swift og Defoe lader illusionen være fuldkommen – dvs. *lader som om*, at det der fortælles er autentisk. Dermed er der ifølge Ian Watt tale om en formel realisme:

”Formal realism, in fact, is the narrative embodiment of a premise that Defoe and Richardson accepted very literally, but which is implicit in the novel form in general; the premise, or primary convention, that the novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions, details, which are presented through a more largely referential use of language than is common in other literary forms.” (Watt 1974:35)

For Defoe var det nødvendigt at markere, at der var tale om *”a true story”*, hvilket fremgår af romanens titelblad, og som sådan blev den også læst i sin samtid, men romanen var en æstetisk repræsentation af et stykke virkelighed. Både forfatter, værker og læser måtte med introduktionen af den realistiske (dele af romanen virker ikke særligt realistiske i dag) roman finde fælles fodslag i forsøget på at enes om de vilkår, der gør sig gældende for al fiktion - uanset, hvor plausibelt det fortalte måtte være – nemlig, at værket er en illusion, og at man, når man læser og accepterer denne illusion, ser igennem eller helt bort fra rammen omkring værket.

Mindre rammebrud

Metafiktion udnytter fiktionens vante virkemidler, men gør de selv samme virkemidler til sit emne, f.eks. i form af brud med de almene fortælleteknikker.

Rammebrud har ikke nødvendigvis metafiktiv funktion, som Hans H. Skei gør opmærksom på, men kan derimod have til hensigt at være illusionsforstærkende, idet de er i stand til *”at forme en overgang mellem den historiske verden og fiktionsverdenen.”*²¹ Denne type rammebrud møder vi ofte i 1700-tals brevromaner, som synliggør skriftligheden i romangenren uden der dog er tale om metafiktion. Et eksempel er Samuel Richardsons *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (1740), hvor der forekommer forklaringer på, hvordan manuskriptet til denne fortælling er kommet forlaget i hænde. Med denne manøvre indføres der en vis distance mellem læser og den brev- og dagbogsskrivende Pamela. Indskydelsen af denne ramme forklarer, hvordan det hele er gået til – læseren kan stadig læse Pamelas beretninger *som om* det fortalte er virkeligt og får oven i købet en forklaring på, hvordan fortællingen er kommet til veje som bog i læserens hænder. Ved denne udvidelse af det fortalte niveau støttes

²¹ Skei 1995:43.

illusionen, mens forfatternavnet på titelbladet alligevel forsikrer os om, at det fortalte er en forfatters værk.

Tjenestepigen Pamela bekender sin historie igennem breve og dagbogsnotater til forældrene. Pamelas breve og optegnelser er som nævnt ovenfor kommet en redaktør i hænde, så Pamelas bekendelse bliver dermed også en bekendelse til læseren. (hvilket Pamela naturligvis er uvidende om) Et enkelt sted i romanen er det redaktøren selv, der fortæller og skaber det førnævnte illusionsforstærkende mindre rammebrud. Andre stemmer i romanen er bl.a. Pamelas herre og beundrer: Mr. B. og Pamelas forældre, samt venner/tjenestefolk og vennen Mr. Williams, der alle udtrykker sig igennem breve til Pamela. Pamela er så venlig at "kopiere" brevene til hende og skrive dem ind i sine breve til forældrene, så hun i realiteten bliver en form for ghostwriter af disse breve. Dermed muliggør hun, at vi som læsere også får indsigt i de breve, som Pamela oprindeligt kun er læser af.

For oversigtens skyld, kan man opstille et skema over romanens udsigelsesstruktur²²:

Udsigelse	fortalt udsigelse	fortalt udsigelse / Citeret fortalt
1. Samuel Richardson		
2. Læser		
3. Roman	1. redaktør 2. læser 3. samling autentiske breve	1. Pamela 2. Forældre/Mr.B 3. Personlige breve

I og med romanen er en enkelt skrifters bekendende værk umuliggøres den alvidende fortællers indsigt. Snedigt og nødvendigt er det derfor, at Pamelas modtagne breve fra familie og venner bliver læsbare for os, i det øjeblik de kopieres af Pamelas hånd. Romanen bevarer via sin udsigelsesmæssige struktur sin plausibilitet som virkelighedsskildrende roman, men er samtidig begyndelsen til en struktur, der bliver kendetegnende for den metafiktive roman, nemlig synliggørelsen af rammer og manuskripter.

Synliggørelse eller brud på ramme: Metafiktive romaner

En del metafiktive romaner benytter sig af samme struktur, som vi ser ovenfor, men ofte i overeksponeret grad. De såkaldte *kinesisk-æske*-strukturer er eksempler på fiktioner, der fordobler lagene af udsigelse. F.eks. typen af tekster, hvor en fortæller

²² Udsigelsesmodellen, der her er anvendt, er baseret på Harly Sonnes udsigelsesteori, som bl.a. er publiceret i "Hvad er udsigelse?" in Allingham 2002.

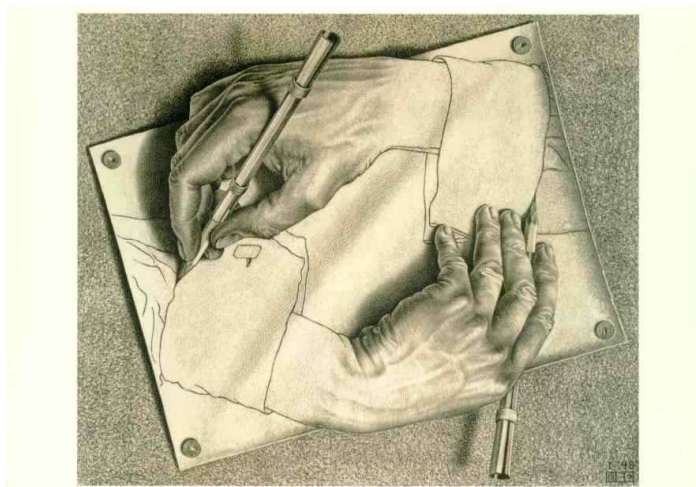
viderebringer os en historie med endnu en fortæller, der igen fortæller etc. Tilstedeværelsen af disse fordoblinger forårsager ikke *nødvendigvis* et rammebrud, men gør det ofte. Tekstens fordobling insisterer på en synliggørelse af de rammer, som i konventionel fiktionsforståelse ignoreres af såvel forfatter som læser.

Jan Kjærstad indsætter gerne et "forlag" på det fortaltes niveau, som forklarer manuskriptets tilblivelse. Det gør sig gældende i *Forførereren* og *Tegn til Kjærlighed* og efter alt at dømme også i *Rand*, hvor teksten på enkelte steder er delvist tildækket. Den tekst, vi formoder er forordet, er desuden skrevet på et fiktivt skriftsprog. (Se analysen af *Rand*, kapitel 8) Dertil kommer, at en del af Kjærstads romaner er resultatet af en skribers angivelige "bekendelse" eller "vidneudsagn", hvilket gør sig gældende både i *Homo Falsus*, *Det store eventyret*, *Rand* og *Tegn til kærlighed*.

Synliggørelsen af det, som i traditionel prosa ellers stiltiende accepteres som en del af fiktionskontrakten mellem forfatter og læser, bliver i metafiktionen et centralt anliggende. Waugh gentager, at metafiktionen "*lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction [...]*"²³

Den mest eksplicite synliggørelse af et værks rammer sker, når rammerne decideret bliver brudt. Når fortællingens logik svigter, når genrekonventionerne destrueres, eller historierne arbejder mod hinanden ved f.eks. at lade det fortaltes niveau og det udsigende niveau kollidere, så er der virkelig tale om rammebrud. I *Homo Falsus* kolliderer to udsigelsesniveauer, da en forfatter modtager et brev fra den kvinde, han selv har skrevet frem. Udsigelsens og fiktionens hierarki bryder dermed sammen, og fiktionens konventionelle love gør det samme. Det bliver uklart, hvem der fortæller hvem. Disse rammebrud er en form for "strange loops" eller "short circuits" som fænomenet også kaldes. Disse kortslutninger betyder, at overenskomsten mellem værk og læser bliver brudt – den logiske sammenhæng, som forventes i et fiktivt værk, bliver kuldkastet. Fortolkningen må starte forfra, og vi må forstå værket i en hel ny optik.

M.C. Escher: "Drawing hands" (1948)



²³ Waugh 1984:4

Grafikeren M.C. Escher er verdenskendt for sine motiver, der som oftest gør brug af ”strange loops”. I billedet *Drawing hands* (1948) kolliderer udsigelsesniveauerne i billedet, da motivet jo synes at lade sig tegne af motivet selv. Værkgrænserne er ellers tydeligt markerede i form af solide tegnestifter, der holder papiret på plads. Imidlertid synes motivet at vokse ud af fladen - ud af sin materielle tilstand – for at tegne sig selv. Værket bliver autonomt, objektet bliver til subjekt og vice versa.

Metafiktive romaner er nok navlebeskuende, men har ikke nødvendigvis til hensigt at ekskludere læseren, snarere tværtimod. En overvejende del af de postmodernistiske metafiktioner er underholdende, episke romaner. Dog er det værd at slå fast, at underholdningsmomentet i højere grad kan tilskrives en postmodernistisk tendens end metafiktionsbegrebet i sig selv. Metafiktion findes også i modernistiske og førmodernistiske tekster og i en bred vifte af udtryksformer. Fænomenet hører ikke kun til i romangenren, men forefindes også i film, reklamer, digte, drama og billedkunst.

Den høje grad af umiddelbar genkendelighed, som også kan findes i metafiktive romaner – dels i forhold til romanens formelle udtryk og dels i forhold til den illusion af virkelighed, der opbygges – er årsagen til, at metafiktion ikke udelukkende kan kategoriseres som anti-mimetisk. Tværtimod betegner Linda Hutcheon²⁴ metafiktion som netop mimetisk. Hutcheon betegner metafiktion som ”*procesmimetisk*” i modsætning til litteratur, der i højere grad er ”*produktmimetisk*”. Produktmimesis lægger vægt på opbygning af en præcis ydre imitation af virkeligheden: *Hvad* der fortælles. Procesmimetisk litteratur forsøger derimod at blotlægge og problematisere selve fiktionsprocessen og sætter derved fokus på *at og hvordan* der fortælles.

Skrifttematisk litteratur placerer sig da definitivt inden for den procesmimetiske litteratur, men burde i princippet også kunne være produktmimetisk! For når skriften er tema, burde den kunne være det på samme betingelser, som når eksempelvis kærligheden, naturen og identiteten tematiseres og i så fald ville det være muligt at skrive produktmimetisk skrifttematisk litteratur, der kunne opretholde fiktionens konventionalitet og imitere virkeligheden. Skriften er jo del af denne virkelighed. Men sådan fungerer det kun i princippet.

Skrifttematisk litteratur behøver ikke have metafiktiv karakter – men har det i langt de fleste tilfælde af den simple årsag, at værket bliver selvrefleksivt i det øjeblik, det giver sig til at diskutere det materiale og de betingelser, hvormed det selv er skabt. Skriften kan behandles som et tema uden at bryde de konventionelle love for fiktion, f.eks. hvis skriften giver årsag til undren og spekulation for de fortalte karakterer. Alligevel vil værkets metafiktive karakter trænge sig ind på et niveau højere oppe i

²⁴ Hutcheon er her refereret af Skei. Skei 1995.

udsigelseshierarkiet. Den implicitte ”skriver”, som altid rent logisk vil være til stede for at styre pennen, vil altid med sit valg af skriften som tema indlægge det selvrefleksive element i værket. Metafiktion er andet og mere end skrifttematik, mens skrifttematik dårligt kan undgå at blive selvrefererende og dermed metafiktivt.²⁵

Visende og fortællende skrift

Skrifttematiske værker insisterer på at sondere forholdet mellem værket selv og den inskriptionsteknologi, der har frembragt det. I det følgende vil jeg redegøre for, at skrifttemaet kan komme til udtryk på to væsensforskellige måder. Til tider anvendes begge måder inden for ét enkelt værk. De to måder afspejler skriftens dobbelte karakter. Skrift består på den ene side af et *skriftbillede* og på den anden side af et *indhold*, som dette skriftbillede refererer til ved hjælp af de fælles koder, som skriftsproget nu engang indbefatter.

Litteraturforskeren Fredrik Hertzberg har i sin afhandling *Moving Materialities*²⁶ afsøgt poetisk materialitet hos den finlandsk-svenske digter Gunnar Björling. Hertzbergs projekt placerer sig i forlængelse af den litteraturforskning, som i de senere år har insisteret på materialets betydning. (se kap.4) Hertzberg henviser i sin afhandling til Johanna Druckers *The Visible Word*, der insisterer på betydningen af det litterære værks materialitet og visualitet. Man bør, mener Drucker, ikke alene fortolke litteraturen ud fra en lineær læsning fra begyndelse til slut, men også betragte litteraturen som billede. Vi bør vurdere det synsindtryk skriften på papiret efterlader på nethinden, og ikke kun læse igennem den materialitet som viser sig foran vores øjne. Druckers interesse ligger først og fremmest i avantgardelitteraturen, hvis eksperimenter udtrykkeligt overskrider grænserne mellem det verbale og det visuelle. Hertil hører Kjærstads litteratur ikke, men opmærksomheden omkring skriften som *billede* er central for begge parter. Druckers pointe er, at visuel materialitet er fundamental for litteraturen. Alle værker er skabt af et materiale, og deres særlige materielle udtryk mht. grafik, skrifttyper, linjedeling etc. har stor betydning og bør kunne udforskes og udnyttes mere. Denne holdning deler hun bl.a. med N. Katherine Hayles, som jeg ligeledes vender tilbage til i kapitel 4. Et værk kan ikke alene læses over en vis udstrækning i tid – men kan også betragtes på et øjeblik – som et billede.

Hertzberg forklarer *poetisk materialitet* som to relaterede forhold. Poesi kan være ”materiel” på to måder: For det første i materialevalg, hvilket er den indlysende og selvskrevne opfattelse af materialitet. For det andet kan materialitet også vedrøre et sprogligt formuleret fokus på emnet selv:

²⁵ Her antager jeg, at selvrefleksion er det samme som metafiktion. Dvs. selvrefleksionen skal være til stede i en sådan grad, at teksten ”draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. Waugh 1984:1.

²⁶ Hertzberg 2002.

"Understood as a practice, poetry is material both in the ways in which it uses immediate materials (paper, pen, fonts, digital formats, images), and in the way it linguistically highlights writing (and reading) as specific activities [...]" (Hertzberg 2002:31)

Hertzbergs skelnen baserer sig egentlig på Wayne C. Booths distinktion mellem de to basale fortælle teknikker "telling" og "showing", som Booth behandler i værket: *The Rhetoric of Fiction*.²⁷ "Telling" betegner en autoritativ fortælle teknik, som først og fremmest skaber en handling ved at lade fortælleren autoritativt fortolke og formidle handlingen. Læseren må tage den autoritative fortællers fortolkninger for gode varer, for fortælleren *"tells us what no one in so-called real life could possibly know"*²⁸. "Showing" lader det derimod være op til læseren at fortolke den handling, som den tilbagetrukne eller skjulte fortæller formidler. Men, siger Booth, *"we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear."* (ibid, p. 20) Når det kommer til materialitet som en del af fortællingen, kan et værk dermed også umiddelbart VISE sin materialitet eller FORTÆLLE sin materialitet. Et værk kan pege på sin egen materialitet ved at blokere for *"the illusion of transparency"*.²⁹

Materialekonceptionen, som Hertzberg her fremlægger, er nært forbundet med skrifttemaet, idet materialet i litterær henseende *er* skrift. Skriften kan tilsvarende enten VISE sig som et tema, eller FORTÆLLES som et tema.

Det *fortællende* skrifttema kendetegner en række værker, der betragter deres egen fysiske tilstedeværelse inde fra værkets egen illusoriske verden. N. Katherine Hayles skriver:

*"When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence."*³⁰

De refleksive *loops* (som vi genkender fra M.C. Escher) gør iagttageren til en del af det iagttagne system – dvs. værket iagttager sig selv som *materiel tilstedeværelse* med sine egne *immaterielle* redskaber: Sprogets imaginære verden. Hovedsagen er, at sprogsystemets kode på intet tidspunkt brydes. Sprogkoden anvendes for at sætte fokus

²⁷ Booth 1983.

²⁸ Booth 1983:3

²⁹ Hertzberg 2002:32

³⁰ Hayles, 2002:25. Hayles forbinder de litterære betragtninger med kybernetikkens grundtanker omkring selvrefleksivitet. Se kapitel 4.

på koden selv. I sådanne tilfælde behandles skrifttemaet ved at lade skriften selv optræde *fortællende*. Skriftsproget anvendes på konventionel vis til at fortælle om netop skrift.

Den anden mulighed er at anvende skriften som *visende*. Et værk kan tematisere skrift ved at vise problematikker, som knytter sig til skrift ved netop at suspendere den referentialitet, som skriftsproget baserer sig på. Denne type af skrifttematik er den vanskeligste at definere, da den knytter sig til værkets formmæssige udtryk. Kan man f.eks. kalde Robbe Grillet's *Øjnene*³¹ for skrifttematisk litteratur, eftersom skrift ikke bliver nævnt med eet ord deri? Romanen er ved første øjekast ikke let at placere genre-mæssigt og er svær at kategorisere. Romanens syntaks er korrekt og forståelig, det samme er handlingen. I den bredeste forståelse af det at *vis* skrifttema, vil man være i stand til at definere *Øjnene* som en skrifttematisk roman, betragtet ud fra kompositionen alene. I romanen optræder et væld af gentagelser, som umuliggør en endelig bestemmelse af handlingsforløbet, til trods for at tidspunkterne er udførligt dokumenterede. Skriften demonstrerer sin utilstrækkelighed ved at cirkel omkring de samme begivenheder uden at nå til en afslutning. *Øjnene* er en urolig tekst, der ikke lader sig fastholde ud fra eet perspektiv. Netop ved, at skriften optræder i så mange udgaver, udvander den sig selv og mister sin referentialitet. Kompositionen viser med al tydelighed, at skriften generelt ikke kan være gældende som dokumentation for et handlingsforløb. Skriften står tilbage i en form for afklædt materialitet. Robbe-Grillet's tekster befinder sig i et grænsefelt til, hvad man kan kalde skrifttematisk litteratur, men er kun i ganske få tilfælde eksplicite omkring skriftproblematikken. I *Øjnene* optræder eksempelvis en blank side som udtryk for det tomme hul i handlingsforløbet, som hele romanens tekst cirkler om: Mordet på en pige. Den blanke side blokerer for "the illusion of transparency", ganske som det også viser sig i Jan Kjærstads forfatterskab, f.eks. i *Rand*. (se analysen af *Rand*, kapitel 8)

Den fortællende skrift er en mere konventionel og definerbar form, hvor skriften behandles som tema på lige fod med andre temaer. Denne form for skrifttema *opretholder illusionen af sproget som transparent og refererende*, og benytter så at sige det eksisterende skriftsystem til at bringe sig til klarhed over skriften. Det fortællende skrifttema arbejder inde fra skriften selv vha. skriftens referentielle funktion. Skriften og dens betingelser diskuteres, uden at der på noget tidspunkt blokeres for skriften som kommunikationsredskab. Skriftkoden brydes *ikke*. Dette gør sig gældende i værker, der åbenlyst diskuterer det at skrive – f.eks. en fortalt persons overvejelser omkring skriveprocessen, som man f.eks. ser det hos Italo Calvino's

³¹ Robbe-Grillet 1959.

selvbevidste fortæller i *Hvis en vinternat en rejsende*³², der sætter de normalt usynlige konventioner mellem fortæller og læser i tale:

”Jeg er en person der normalt forbliver ubemærket, en anonym skikkelse på en anonym baggrund; når du, min Læser, ikke har kunnet undgå at lægge mærke til mig blandt de mennesker der stod af toget og fortsætter med at følge mig på mine vandringer mellem baren og telefonen, så er det kun fordi jeg hedder ”jeg”, og det er det eneste du ved om mig, men det er nok til at du føler dig tilskyndet til at lægge noget af dig selv i dette ukendte jeg.” (Calvino 1984: 15)

Også Paul Auster lader ofte disse selvbevidste forfatterpersoner overveje skriften og skriveprocessen, som det er tilfældet i *Orakelnat*³³, hvor forfatterpersonen køber nye materialer i en lille boghandel. Han falder i snak med forretningens kinesiske indehaver Mr. Chang, som belærer forfatteren om ordenes vigtighed, men paradoksalt nok ikke selv behersker ordene til fulde:

”Butik som denne med penne og papir, min store amerikanske drøm. Forretning for alle mennesker, ikke?”

”Jo,” sagde jeg, stadig ikke helt sikker på, hvad han talte om.

”Alle laver ord,” fortsatte han. ”Alle skriver ting ned. Børn i skole laver lektier i mine bøger. Lærere skriver karakterer i mine bøger. Kærlighedsbreve sendt i konvolutter jeg sælger. Hovedbøger til bogholdere, blokke til huskesedler, kalendere til at planlægge uge. Alting her vigtigt for liv, og det gør mig glad, giver mit liv ære.” (Auster 2003:12f)

I begge eksempler er skrifttemaet *fortalt*. Det samme gør sig gældende for størstedelen af Kjærstads romaner, som dog også undtagelsesvist lader skrifttemaet *vise*.

³² Calvino 1984.

³³ Auster 2003.

Kapitel 3

Mellem modernisme og postmodernisme

Skrifttemaets rolle i nordisk prosa siden 1965

Diskussionen om modernismens begyndelse, udstrækning og evt. slutning har været ført af adskillige forskere, f.eks. i Center for Modernismeforsknings regi ved Aalborg Universitet. Skønt denne afhandling har rod i dette forskningsmiljø har det ikke været min hensigt at fortsætte en generel og bredspektret modernismedebat. Det er dog heller ikke muligt at feje modernismen bort, for skrifttemaet synes at være dybt involveret i modernismebegrebet som sådan. Modernisme i bred forstand konstituerer sig bl.a. omkring en diskussion af værkets grænser: Hvad er i værket, og hvad er uden for?³⁴ Samme problematik synes at kendetegne den postmodernistiske litteratur. Grænserne mellem fiktion og virkelighed undersøges i en stærk metafiktiv og intertekstuel mættet litteratur. I begge -ismer kommer skrifttemaet ind som et centralt element, for en diskussion af skriften er også en diskussion af værket og dets forhold til omverdenen. Skriften er på den ene side et redskab til at opbygge en illusion af en verden, men samtidig også midlet til at nedbryde selv samme illusion ved at pege på skriftens materielle karakter, hvilket åbner op for en renselse af sproget i et forsøg på at bringe det i overensstemmelse med omverdenen.

Fiktioner af denne art fokuserer på skriftens produktion- og denne produktions betydning for det, som skriften er redskab for at formidle. Skrifttemaet har haft sin plads i litteraturen omtrent ligeså længe, som man har talt og skrevet om "det moderne" i meget bred forstand. Skriftens spil med illusioner (og nedbrydelsen af disse), har altid været til stede i romangenren. (se omtale af romanens historie p. 21) En genre som Lukács betegner som den første skriftlige og moderne litterære genre. Romanen opstår som resultat af verdens splittethed, og som nødvendighed for at skabe illusionen om totalitet, fordi mennesket stadig håber på og nærer ønske om, at eksistensen atter skal være homogen og lukket:

*Romanen er epopéen for en tidsalder hvor livets ekstensive totalitet ikke længere er givet for sansningen, hvor meningens livsimmanens er blevet et problem, og som alligevel har et sindelag for totalitet.*³⁵

³⁴ Eksempler på kunst af denne art analyseres i Christensen og Falkenstrøm (red.) 2004

³⁵ Lukács 1994:44.

For Lukács repræsenterer epopéen den forgangne lukkede kultur, mens romanen er den moderne livsforms udtryksform. Som en fugl Phønix rejser romanen sig af den opløste totalitets aske: "[...]for romanens form er, som ingen anden, et udtryk for den transcendentale husvildhed."³⁶ Den transcendentale husvildhed er for Lukács en tilstand i fravær af totalitet; en eksistens præget af heterogenitet, som mennesket har svært ved at acceptere som grundvilkår for sin tilværelse. Den antikke lukkede kultur betragter Lukács som harmonisk og *ikke* adskilt fra en transcendens i modsætning til den moderne verden.

Skrifttemaet synes at have eksisteret ligeså længe som den skriftlige genre selv. Tænk blot på Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-67), som et meget tidligt eksempel på prosa, der eksperimenterer med det grafiske udtryk, og Cervantes *Don Quixote* (1605-15) som udfordrer fiktionsbegrebet og en genre i sin vorden. Som bekendt bliver Don Quixote betegnet som den første moderne roman. Allerede prototypen er grænsesøgende og legende, hvilket i sig selv antyder, at den første skriftlige genre *qua* sin skriftlige karakters særstatus sætter sig for at undersøge netop det. Den skriftlige genre er fra starten optaget af sin egen karakter.

I perioder har skrifttematisk litteratur levet en tilbagetrukket tilværelse, men i nyere tid tager skrifttemaet endnu en tur forrest på den litterære scene og med større gennemslagskraft end nogensinde. I takt med modernitetens fremmarch tiltager eksperimenterne inden for romangenren. Irske James Joyce bringer skrifttemaet frem i *Ulysses* i 1922. Dels eksplicit i form af grafiske nyskabelser og dels implicit ved skabelsen af "stream-of-consciousness", der åbenbarer en helt ny nærhed mellem sansning og skrift. Stream-of-consciousness synes at være et eksempel på skriftens tveæggede sværd: På den ene side stræber skriften efter en større lighed mellem det kunstneriske værk og virkeligheden – dvs. en bestræbelse på at skabe en større grad af realisme. På den anden side nærmer denne realisme sig en grad af ekstremitet, som netop peger på sig selv som skrift. Molly Blooms berømte monolog³⁷ er for så vidt både et eksempel på realisme, men også et eksempel på et stykke tekst, som via sin form træder ud af fiktionen og peger på sig selv som fiktion og skrift. Molly Blooms monolog er karakteristisk ved at udelade tegnsætning. Tegnsætningsfraværet i teksten illuderer da tankestrømmens formodede kaotiske tegnsætningsløse form, men på den anden side springer dette fravær af tegn læseren i øjnene. Skriften forvandler sig fra ubesværet læsning af en kode til en kaotisk samling af tegn på papir. Skriften bliver for alvor synlig igennem fravigelsen af de konditioner, hvorpå sproget og skriften normalt hviler.

³⁶ Lukács 1994:29f

³⁷ Joyce 1949:716f

Senere i århundredet ryddes der op i den europæiske romangenre i Frankrig og Robbe-Grillet, Simon, Butor, Saurraute m.fl. introducerer *roman nouveau*. Fiktionsbegrebet og *det at skrive fiktion* bliver et centralt tema for de ny franske romaner og for romaner inspireret heraf. Som hos Joyce tilstræbes en ny og forbedret realismeform. Det tilstræbes at skabe en illusion af virkelighed, hvilket samtidig bliver et illusionsbrud. Den ny roman er et endeligt brud med den balzac'ske entydighed: At en roman er et budskab af moralsk karakter. Den ny roman interesserer sig fortsat for menneskets forhold til sin omverden, men ikke som en fortolkning, kun som fremstilling. Man kunne fristes til at kalde det en objektiv fremstilling, men Robbe-Grillet vrænger, at "*Kun Gud kan påstå at være objektiv*".³⁸ I stedet argumenterer Robbe-Grillet for, at der er tale om en total subjektivitet, idet en fremstilling af menneskets tilværelse altid vil være set igennem et subjekts briller. Det der skaber det fejlagtige *indtryk af objektivitet* er fraværet af en immanent mening i værket. Værket og forfatteren har ikke på forhånd fastlagt en mening, fordi det ikke er muligt. Værket er ikke andet end værk – ikke udtryk for noget uden for sig selv.³⁹

Det er værd at bemærke, at legen med materiale og form er karakteristisk for en bred modernistisk kunstnerisk strømning fra begyndelsen af det tyvende århundrede. Malerkunsten interesserede sig for værkets formproblemer ved at præstere malerier, der fraveg fremstillingen af et indhold til fordel for det blotte udtryk: Materialernes formspil. Wassily Kandinsky (1866-1944) og Piet Mondrian (1872-1944) er eksempler på billedkunstnere, der ønskede at søge ind til den "rene" form for billedfremstilling ved at fokusere på farver og former alene uden subjektets fortolkende indtrængen.

Ikke alene litteraturen, men også filosofien sætter fokus på skriften og dens betydning. I midten af 1960'erne indleder den franske filosof Jacques Derridas den filosofi og metodiske retning, som udvikler sig til *dekonstruktionen*. Størst betydning for litteraturen får hans opgør med metafysikken og hans kritik af strukturalismen og Saussures tegnbegreb. Derridas tanker giver genklang i Nordens litteratur sidst i tresserne og ind i halvfjerdserne med Inger Christensen, Svend Åge Madsen, Hans-Jørgen Nielsen, Henrik Bjelke og Leif Hjernøe som eksempler på forfattere på dansk grund, der tager tankerne op i deres skrifttematiske litteratur. I Norge synes det skrifttematiske spor at tage udgangspunkt i sentresserne, parallelt med de lignende toner i Danmark, men blot med den forskel, at Norges skrifttematiske spor synes at stoppe ved indgangen til halvfjerdserne. De norske forfattere synes i højere grad at vende blikket udad for at skrive socialrealistisk litteratur i samfundets tjeneste.

³⁸ Robbe-Grillet 1965:129.

³⁹ Den amerikanske romantradition får også stor betydning for romangenren i det tyvende århundrede, og skrifttemaet får en central plads i de amerikanske postmodernistiske romaner af forfattere som Delillo, Pynchon, Auster og Baker.

I begyndelsen af halvfjerdserne begyndte forskerne så småt at interessere sig for skrifttemaet i den samtidige litteratur i Danmark. Heriblandt Hugo Hørlych Karlsen og Steffen Hejlskov Larsen, som begge har bidraget til den opfattelse, der også i dag hersker omkring 3. fase modernismen og systemdigtningen. Hørlych Karlsens *Skriften, hammeren og spejlet* giver med sin marxistisk klingende titel et praj om, hvilket ideologisk klima, der herskede på det tidspunkt. Hvis man i øvrigt ser sig i stand til at læse igennem det for den tids typiske ideologifarvede sprog med henvisninger til både Mao Tsetung og Karl Marx, rummer Hørlych Karlsens bog gode analyser af skrifttemaet hos de dengang nye og eksperimenterende forfattere, som er nævnt ovenfor.

Hørlych Karlsen analyserer centrale værker fra relevante skriftorienterede danske samtidige forfatterskaber og iagttager i værkerne konsekvenserne af sprogfilosofiens spaltning af en metafysisk og en dekonstruktiv opfattelse af sproget. Naturligvis har skriftens dekonstruktive bevægelse størst vægt. Hørlych Karlsen interesserer sig desuden for et fællestræk i den eksperimenterende danske litteratur, som er ”*en bevidst holdning til det materiale, den laver tekster af: sproget, samt til den produktion i skriveprocessen, der af dette sprogmateriale laver en tekst.*” (Karlsen 1973:7) Disse elementer er endnu i dag aktuelle i forhold til skrifttematisk litteratur.

Hørlych Karlsen peger indledningsvis på en metafysisk opfattelse af sproget og i særdeleshed skriften. Skriften opfattes som et fænomen, der viser tilbage til noget oprindeligt og før-skriftligt, som i sin *ubesmittethed* er attråværdigt. Skriften er digterens middel til at opnå forbindelse til denne renhed og idealverden, som ikke længere er mulig at tilgå på anden vis, men i en selvbesudlende handling, for digterens rolle er tragisk, fordi han ”*gennem den besmittede og besmittende skrift forsøger at fremstille det oprindelige og ubesmittede.*”⁴⁰ Skriften har altså en dualistisk rolle som skønhedsfrembringende, hellig, men dog farlig og sekundær i forhold til *ånden*.⁴¹

Et bredt litterært felt i den sidste del af tresserne og begyndelsen af halvfjerdserne beskæftiger sig med skriften som *erkendelsesmedium, materiale og æstetik*. Skrifttemaet er markant i lyrik og prosa med værker som Inger Christensens ”*Azorno*” (1967), digtsamlingen ”*Det*” (1969), Hans-Jørgen Nielsens roman: ”*Den mand der kalder sig Alvard*” (1970) m.fl. Svend Åge Madsen fortsætter sit eksperimenterende og meget produktive forfatterskab igennem de følgende årtier, og han forlader aldrig det skrifttematiske spor aldeles.

Fælles for den række forfattere i perioden er, at de ønsker at belyse skriftens betydning for menneskets opfattelse og beskrivelse af omgivelserne. Herhjemme blev den litterære

⁴⁰ Karlsen 1973:14

⁴¹ Måske ligger den grundtvigianske opfattelse af talen som ”det levende ord” gemt her. Hos Grundtvig havde talen forrang frem for skriften, hvilket måske eksemplificerer Derridas logocentrisme.

interesse for skrifttematik og konkret poesi båret frem af især Hans-Jørgen Nielsen, som redigerede tidsskriftet *ta'* og det efterfølgende *MAK*. Disse tidsskrifter forsøgte at indfange en "ny sensibilitet" som Hans-Jørgen Nielsen mente at kunne spore i et bredt udsnit af kunstværker – heriblandt litteraturen. I det følgende fremhæver jeg de elementer fra danske og norske tidsskrifter fra sidste halvdel af 1960'erne, som har betydning for skrifttemaets udvikling i Norden. Desuden redegøres der for Derridas sprogfilosofi, specielt vedrørende skriften og opgøret med metafysikken. Til slut trækker jeg linjer mellem den nordiske modernismes tredje fase⁴², hvilket i gængs dansk litteraturhistorie er blevet behæftet med navne som *konkret poesi*, *attituderelativisme* og *systemdigtning*, og Jan Kjærstads skrifttematiske forfatterskab, der tager sin begyndelse i 1980.

Tidsskrifterne *ta'* 1967-1969 og *MAK* 1969-1970

De skrifttematiske tendenser i litteraturen herhjemme blev institutionaliseret med tidsskrifterne *ta'* og *MAK*, som samlet kun strakte sig fra 1967 til 1970. Hans-Jørgen Nielsen var litterær redaktør på begge tidsskrifter, og var da også primus motor for den tværgående "ny æstetik" som tidsskriftet *ta'* tilegnede sig. Redaktionen på *ta'* opfattede denne ny æstetik som noget, der var i opposition til "modernismen". Nøgleordene for den ny æstetik var "afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni og sideordning".⁴³ Endvidere gjorde tidsskriftet sig til institution for mødet mellem fin- og populærkultur, for "at trække alt for skarpe grænser mellem finkultur og massekultur forekommer hverken særlig demokratisk eller realistisk." I stedet ønskede redaktionen at bidrage til en diskussion på tværs af kunstformerne.

Hans-Jørgen Nielsen indleder i 1967 *ta'* serien (der kommer i alt otte numre af tidsskriftet) med essayet og programskriften: "What's happening, baby?"⁴⁴, som med udgangspunkt i et citat fra det amerikanske kulturikon John Cage⁴⁵, forsøger at indfange en ny sensibilitet som et opgør mod modernismens begrædende patos. Den ny sensibilitet accepterer opløsningen af subjektet som et vilkår i tilværelsen. Hans-Jørgen Nielsen definerer modernismen som et forsøg på at lappe et splittet jeg sammen igen, i håbet om at nærme sig den individopfattelse, der herskede efter renæssancens opgivelse af menneskets forankring i det religiøse. (Guds død) Indstiftelsen af det suveræne subjekt uden forankring i noget andet uden for sig selv, kunne ikke holde i

⁴² Hans-Jørgen Nielsen opfattede modernismen som en treleddet størrelse. I de senere år er hans opfattelse blevet taget op til revision, bl.a. af Anne Borup (Syddansk Universitet, Kolding) og forskningsprojektet "Betydende Former" og af det efterfølgende Center for Modernismeforskning, begge Aalborg Universitet.

⁴³ Nielsen: "What's happening, baby?" in *ta'* nr. 1, 1967

⁴⁴ Essayet bliver senere med ganske ubetydelige ændringer trykt i '*Nielsen*' og *den hvide verden* (1968) med titlen: "Hr. Godot, formoder jeg".

⁴⁵ Fra John Cages digt/essay: "Diary: How Improve the World: You Will Only Make Matters Worse."

længden og begynder med moderniteten at gå i opløsning, hvilket Yeats så berømte ord fra 1921 angiver: *"The Centre Cannot Hold"*.⁴⁶

Hvor modernismen iflg. Nielsen er fortidsfikseret, er den ny – på det tidspunkt unavngivne – sensibilitet grundfæstet i nuet og i en accept af tingenes tilstand:

"Der er her tale om en helt ny sensibilitet, hvor det splittede og fragmentariske tilværelsesbillede, som blev en følge af renæssancen, og som har været modernismens dæmon, hvor paradoksalt det end rent umiddelbart kan lyde, opløses af sig selv, idet det accepteres som virkelighed. Det, Cage kalder "totalt felt", er i virkeligheden omridset af en ny form for enhedskultur. The Beatles: "Here, there and everywhere". " (Nielsen 1967:4)

Nielsen peger endvidere på en omvæltning af værdierne, skønt det er problematisk at tale om værdier i hans optik. Hvor der før herskede en hierarkisering i form af vertikalitet, vil der nu herske horisontalitet. I en sådan afhierarkisering vil værdierne ligeledes miste deres prioritering, og Johan Fjord Jensen beskyldte da også Hans-Jørgen Nielsen for at plædere for "værdinihilisme". Hans-Jørgen Nielsen pointerer dog, at der ganske vist ikke findes absolutte værdier og intet værdisystem, men blot værdipunkter:

"Ikke værdisystemer, men værdipunkter: At værdierne lige så lidt som mennesket eller virkeligheden lader sig samle under en hat, at der findes mange relative og ofte modstridende roller, attituder, spil, behøver paradoksalt nok ikke medføre, at de ikke samtidig er absolutte." (Nielsen: ('Nielsen' og den hvide verden)1968:21)

Af samme horisontalitet følger, at der heller ikke kan tales om identitet i bestemt form – ej heller vil man forsøge at søge en sådan – men identiteter som muligheder i et spil af roller:

*"Jeg er – som Heissenbüttel er inde på – ikke mere jeg, men en hel række jeg'er. Jeget er et rollespektrum, og individualismen afløses således af en **attituderelativisme**, hvorefter mennesket ikke mere defineres i dets unikke individualitet, men ved dets socialitet."* (Nielsen 1967:3)

Nielsen navngiver med dette essay netop denne sensibilitet, som bliver kendt som attituderelativismen; et navn, som på én gang peger på det centrale i den

⁴⁶ W.B. Yeats digt: "The Second Coming", publiceret på:
http://www.well.com/user/eob/poetry/The_Second_Coming.html

skrifttematiske digning og prosa, der skal komme til at præge både nærmeste fremtid, men som også peger hen mod den noget senere nordiske postmodernisme.

I "Det aperspektiviske rum" (in 'Nielsen' og den hvide verden 1968) forklarer Nielsen attituderelativismen ud fra billedkunstens perspektivteknik. Centralperspektivet opererer med eet forsvindingspunkt som den ordnende faktor, der bestemmer et motivs samtlige genstandes størrelse og udformning. Forsvindingspunktets placering udstikker reglerne for hele motivet, mens selve forsvindingspunktet i sig selv ikke er eksplicit markeret, men blot fungerer som redskab i processen. Men centralperspektivet er for længst passé, siger Nielsen. Den aperspektiviske model gør sig gældende for menneskeopfattelsen: *"Fænomener kan godt hænge sammen på mere komplicerede måder end den perspektiviske"*.⁴⁷ Mennesket befinder sig i stadig stigende grad i flere modstridende og forskellige situationer dagligt, hvilket gør, at man for at navigere igennem hverdagen skal besidde en evne til at skifte rolle – eller sætte sig ind i flere forskellige situationer og kulturer med de dertil gældende omgangsformer. Attituderelativismen anerkender dette, men vel at mærke ikke med trist hængende hoved. Det aperspektiviske rum åbner muligheder for jeg'et til at antage på skift flere forskellige roller. Det er ikke muligt at bestemme eet jeg med een identitetskerne – for jeg'et er ingen – og dermed også alt. Et identitetsløst nulpunkt er samtidig også udgangspunktet for flere identiteter:

"Jeg er derfor ikke nogen med kun ét centrum, men derimod noget polycentrisk, noget med adgang til mange virkeligheder. Og det er denne menneskeopfattelse, hvor mennesket opfattes som et helt spektrum af roller og attituder, jeg vil kalde attituderelativisme." (Nielsen ('Nielsen' og den hvide verden) 1968: 20)

Fokus på skriftens materiale

Attituderelativisterne satte fokus på sproget som det eneste tilbageværende redskab, hvorigennem "attituderne" kunne skabes. Attituderelativismen og tredje fase i modernismen var *"det yderste resultat af den kædereaktion, der blev sat i gang ved Guds død for mange år siden"*.⁴⁸ Som det også gør sig gældende for den norske Profilgruppe, erkender og accepterer Hans-Jørgen Nielsen i sit efterskrift til antologien *Eksempler* at, det *"splittede jeg og den splittede virkelighed er for den unge generation simpelthen jeget og virkeligheden – berøvet alle uholdbare myter"*.⁴⁹ Én af de tilbageværende romantiske myter er forestillingen om forfatteren som geni eller ener udstyret med en særlig følsomhed. Men *"rollen som poet har mistet den sidste gudeglans"*⁵⁰, siger Nielsen. Forfatteren arbejder med konkret materiale – med sproget,

⁴⁷ Nielsen ('Nielsen' og den hvide verden)1968:19

⁴⁸ Nielsen (Eksempler) 1968:161

⁴⁹ Ibid. 161

⁵⁰ Ibid.162

og ikke med noget guddommeligt. Forfatteren er blevet sekulariseret, som også menneskebilledet er det. Litteraturen skal ikke føre til erkendelser, men blot fremstille "eksempler" på "*digterisk etablerede sprog- og omverdensbilleder, der kun har gyldighed som sådanne*".⁵¹ Poesien kan ikke længere anvendes til at opnå erkendelse om noget, for en sådan erkendelse vil afspejle troen på metafysikkens bagvedliggende "dybere natur" eller sandhed. Digtning er ene og alene en "*gerning med tingene*"⁵². I forlængelse af Derridas opgør med metafysikken, fastholder Hans-Jørgen Nielsen også, at man bør undgå brug af metaforer, idet denne trope fastholder metafysikken i sig. Det er dog heller ikke muligt, erkender Nielsen i lighed med Derrida, at vige uden om metafysikkens greb, "*blot må man i så fald forestille sig en metafysik berøvet sit indhold, så kun selve rammen er tilbage. Egentlig samtidig en antimetafysik. En tom metafysik. Og en tomhedens*".⁵³ I denne rene tomhed, hvilket er positivt ladet i denne forbindelse, skabes litteraturen ud af sproget og ikke omvendt, for "*sproget er forlægt for verden*". Ordene er interessante som materiale, men de har altid allerede påhægtet sig en symbolværdi, der dog ikke bør og kan forhindre, at "*der kan etableres en poesi, der både opleves og skabes med hovedvægten på sproget som konkret materiale*".⁵⁴

Den konkrete poesi, som Hans-Jørgen Nielsen søger at bidrage til, har sine litteraturhistoriske forbindelser til Gertrude Stein, Heisselbuttel og den franske nyroman med Robbe-Grillet i spidsen. Denne konkretpoetiske tradition forsøger at bringe det menneskelige subjekt ud af kunsten (tænk blot på Ortega y Gassets: "*Menneskets fordrivelse fra kunsten*" (1961)) ved at lade materialet træde frem i sig selv uden at lade det blive invaderet af et subjekt.⁵⁵ Hans-Jørgen Nielsen karakteriserer konkretpoesien som en poesi, hvor der er "*tale om radikal reduktion af subjektive elementer*".⁵⁶ Konkretpoesien inddrager læseren i lige så ringe grad som et subjekt. Læseren skal ikke forføres eller identificere sig, snarere er der tale om "*æstetisk kommunikation via sprogets strukturelementer*".⁵⁷

Norsk pendant til attituderelativismen: Espen Haavardsholm og Dag Solstad

I Norge har modernismen ikke gjort sig særligt bemærket; ej heller i kritikernes billede af tiden mellem 1965 og 1980. Litteraturhistoriske og litteraturkritiske tekster fra norske forskere fokuserer i højere grad på samfundsmæssige ændringer af Norge, samt litteraturens fokus på det samme. Det nærmeste man kan komme til en norsk pendant

⁵¹ Nielsen (Eksempler) 1968:162

⁵² Ibid. 162

⁵³ Ibid.163

⁵⁴ Ibid.172f

⁵⁵ Billedkunstens pendant til konkretpoesien er det nonfigurative maleri, hvor subjektet er trukket ud af kunsten til fordel for materialets blotte fremtræden.

⁵⁶ Nielsen: "Anonymitetens formverden" in '*Nielsen' og den hvide verden*, p. 40.

⁵⁷ Ibid. 42

til de danske tredjefasemodernister er den meget uensartede Profilgruppe, som rummede en gruppe af yngre forfatterskikkelser omkring studentertidsskriftet Profil fra midten af tresserne.⁵⁸ Gruppen havde ikke et egentligt samlet manifest eller sigte, men var fælles om at betragte litteraturen som stagneret. Der måtte forandring til! Profilgruppen var markant i sin dominans af det litterære miljø i Oslo på det tidspunkt; ikke mindst på grund af dens indførelse af de toner og strømninger, der prægede den europæiske litteratur i øvrigt. Naturligvis var der andre litterære tendenser i tiden samtidig med Profilgruppen, men i det følgende vil jeg fokusere på nogle markante tendenser i denne gruppe, som jeg mener er interessante for udviklingen af skrifttemaet i firsernes og halvfemsernes litteratur. Herunder især Jan Kjærstads litterære produktion.

I Profilgruppen færdedes bl.a. Dag Solstad og Espen Haavardsholm, som inspireret af Hans-Jørgen Nielsen i Danmark, diskuterede problemerne omkring individet og sproget. Der er tommetykke lighedstegn at sætte mellem de to litterære gruppers diskussioner i henholdsvis Danmark og Norge. I Danmark knytter de sig til tidsskriftet *ta'* og i Norge til *Profil*:

"Det er blitt satt et stort spørsmålstegn ved det vi kaller "jeg"; det har vis seg at det er umulig å finne ut hvad det er, umulig å sie noe om dets natur, hva for en stabil innerste kjerne det består av. Jeg 'et har vist seg for forfatter etter forfatter å være et skall som har falt fra hverandre, og i moderne europeisk litteratur finnes det nok av vitnemål om hvor katastrofal denne oppløsning av den statiske selvopfattelse har vært følt. Men nettopp gjennom denne stadig kretsingen omkring jeg 'ets manglende enhet er det blitt skapt grobunn for en annen oppfatning av denne manglende enhets følger. For denne oppløsningen av jeg 'et oppleves i dag, av oss, som en selvfølge. Vi har akseptert at vi ikke eier noe vi kan kalle vårt jeg, katastrofefølelsen som litteraturen forteller os om, kjenner vi igjen utelukkende som en pubertetsopplevelse som vi som voksne mennesker har lært oss til å akseptere og leve med. Jeg tror denne akseptasjon er meget viktig, fordi det er her – tror jeg – grunnlaget ligger for den nye livsfølelsen som er i ferd med å bry igjennom." (Otto Hagebergs citat fra Dag Solstads indlæg til prosakonferencen i anledning af Det Norske Samlagets 100 års jubilæum i 1968 in Hageberg 1994:174f)

Fælles for Hans-Jørgen Nielsen og Dag Solstad er deres opmærksomhed mod den krakelerede subjektoplevelse, der ikke længere begrædes, men "blot" accepteres. De deler endvidere opfattelsen af at være midt i en foreliggende brydningstid, hvorpå fremtiden skal bygges. Dag Solstads holdning var på ingen måde kendetegnende for litteraturen som helhed, men var snarere provokatørens indlæg til et litterært miljø,

⁵⁸ Første udgave af Profil udkom i 1966.

som for størstedelens vedkommende byggede på en ældre generations værdier. Dag Solstad repræsenterede en helt ny generation af norske forfattere, der forsøgte at skabe et paradigmeskift i litteraturen, og som fulgte bevægelserne i det øvrige litterære Europa. Nordmændene holdt øje med deres danske kolleger, især Hans-Jørgen Nielsen, som var hovedmanden bag den danske attituderelativisme. Inspirationen flød ganske givet ubesværet fra Danmark til Norge sidst i tresserne, men som tidligere nævnt begyndte og sluttede den norske modernisme øjensynligt med Profilgruppen.

Dag Solstad blev optaget af "spil-teori", hvilket hænger nøje sammen med attituderelativisternes opfattelse af en omskiftelig identitet. (Inspireret af Wittgensteins "sprogspil") Man måtte iflg. Solstad påtage sig et spil af roller, for derigennem at påvirke samfundet indefra:

"Vi bør spille vår rolle til vi finner øyeblikket inne til å slå den over ende. Da, når det effektive øyeblikket kommer, skal forfatteren splintre sitt tildelte speilbilde, slå spillet over ende, og være en annen enn den han er, og i det øyeblikket når Kulturlivet ikke vet hvem man er, da kan man nå sitt publikum, direkte, som et elektrisk sjokk." (Solstad citeret efter Mjøset 1973:35)

Det er værd at bemærke, hvordan rollerne netop skal "spilles" som et *taktisk spil*, hvilket Lars Mjøset også gør opmærksom på i 1973⁵⁹. Disse tanker ligner i forbløffende grad Svend Aage Madsens opfordring til forfatterne i *"Was ist ein Bild?"* i MAK nr. 1, 1969, hvor han opfordrer til at benytte sig af rollen som "anti-forfatter":

"For ret at overtage rollen som forfatter må man – som antiforfatteren gør – undersøge hvad rollen indebærer, hvilke muligheder den rummer. Dette er selvfølgelig ikke en undersøgelse der kan afsluttes, men på et eller andet tidspunkt må man benytte sig af den erhvervede indsigt til at gå aktivt ind i forfatterrollen." (Madsen 1969:3)

At være forfatter er en "rolle" som påtages, og ydermere skal litteraturen forføre folk på en måde, så budskaberne serveres uden om folks hævdede barrikader overfor eksperimenterende kunst:

"Den egentlig aktive litteratur er bøger, der lader som om de er ganske almindelige "underholdningsbøger" og som derfor har chancen for at glide i folk uden videre, men som samtidig sprogligt indpoder den menneskeopfattelse og den samfundsopfattelse, som man nødvendigvis må besidde før en revolutionstrang overhovedet kan opstå,

⁵⁹ Mjøset 1973:35

troen på at det er mennesket der bestemmer hvordan samfundet skal se ud, og hvordan det selv vil være. Sådan at jeg tror at den effektiveste politiske bearbejdning af læseren ikke sker gennem en ophobning af sociale argumenter, men gennem en sproglig forvandling af begreberne.” (Madsen 1969:5)

Også hos Madsen er forfatterens genrevalg og formvalg et taktisk greb, der sikrer, at litteraturen kan blive en magtfaktor i samfundet. Forandringer igennem litteraturen kan kun ske ved en større bevidsthed omkring mediernes magt, hvilket såvel hos Madsen som Solstad pointeres i kølvandet på Marshall McLuhans diktum: *The medium is the message*. Man vil, som Madsen skriver: *”ikke længere manipuleres af Kunsten* [bemærk det store K], *man vil manipulere med kunsten”*⁶⁰ [nu med lille k] Overgangen fra stort til lille k markerer en tilintetgørelse af kunstens ophøjelse. Kunsten bør bringes til folket på folkets niveau, men altså som taktisk manøvre.

Kartskisser

Én af de bemærkelsesværdige yngre forfattere omkring Profil, var Espen Haavardsholm, som i 1969 udgav essaysamlingen: *Kartskisser*. Samlingen indeholder bl.a. de to centrale essays: ”Jeg er ingen” og ”Linjer i moderne prosa”. Otto Hageberg lader Haavardsholms essay navngive en *”jeg er ingen-filosofi”*, repræsenteret ved bl.a. Haavardsholm og Solstad, og i Profilgruppens tid er der da også mange lighedstegn at sætte mellem de to forfatteres holdninger.

Som det fremgår af førstnævnte titel, giver Haavardsholm plads til diskussion af en identitetsproblematik, parallelt med tidsskriftets *ta*'s udgivelser om samme emne i Danmark. I ”Jeg er ingen” behandler Haavardsholm det, han kalder *”det eldste problemet filosofien kjenner”*, nemlig forholdet mellem sproget og det der ønskes udtrykt med sproget. Haavardsholm mener, at romangenren alt for længe har undladt at forholde sig til problemet. Først med den moderne roman begynder der at blive taget hul på diskussionen. Litteraturen kan ikke længere – hvis man ønsker at litteraturen skal afspejle menneskesynet i samtiden – anvende sproget til at skabe stabile strukturer, for en stabil verden er en saga blot. Verdensbilledet er krakeleret, og de litterære helte er borte. Troen på en fast identitet er røget samme vej:

”Å være levende består i en stadig utslettelse av seg selv. Ikke en éngangs utslettelse, men en stadig gjentatt utslettelse. Vi kan ikke forsikre oss mot denne utslettelsen. Vi kan ikke beskytte vårt liv, vi kan ikke skjermes det. Vi må utlevere det, miste det: og slik å miste sitt liv er den eneste måten vi kan håpe å bli mennesker på. ”Mannen uten egenskaper ” hos Musil er i virkeligheten oss alle: det er der vi er. Kunstneren ikke minst.” (Haavardsholm 1969:25)

⁶⁰ Madsen 1969:2

Haavardsholm argumenterer for en ny menneskeopfattelse, som baserer sig på en evig bevægelse mellem destruktion og skabelse; i et individ uden egenskaber – med referencen til Musils roman – findes alle muligheder. Af et andet essay: *”Linjer i moderne prosa”* fremgår det:

”Selv er jeg ingen, bare i sammenheng med omstendighetene og de andre skapes jeg og tvinges til å velge meg selv – men dette valget er ikke noe endelig og fastlagt, men innebærer en stadig mulighet for tilintetgjørelse, forandringer og utvidelse; omtrent slik kan dette nye menneskebildet sammenfattes[...].” (Haavardsholm 1969: 76)

Man genkender i dette citat dekonstruktionens vekslen mellem destruktion og skabelse, hvilket i Derridas udformning er møntet på sproget, mens det her er knyttet til identiteten. I begge tilfælde opgives den metafysiske forståelse af oprindelse. Der findes intet oprindeligt og egentligt ”jeg”, men identiteten opløses til stadighed, hvilket i Haavardsholms øjne giver optimale individuelle mulighedsbetingelser.

Skrift og sprogfilosofi

Egentlige skrifthistoriske værker fokuserer ofte på skriftens håndgribelige karakter: Skriftegtenes oprindelse, forekomster, udformning, materiale etc. F.eks. David Diringers *Skrift*, der udkom i Danmark i 1964 på Aschehoug Dansk Forlag for at markere forlagets 50 års jubilæum. Forlagets ønske om at sætte fokus på det materiale, hvorpå det ernærer sig giver god mening, og er ydermere interessant i en tid, hvor de nye brydninger i teknologi og medier begynder at fordre en undersøgelse af hvert mediums særkende.

Den filosofiske tilgang til skriften har muligvis rod i selv samme brydning, men har en ganske anden karakter; det er en vanskelig og aldeles abstrakt størrelse, hvilket i sig selv strider imod skriftens materielle og håndgribelige karakter. Filosofien beskæftiger sig ikke med skriftens størrelse og vægt, udformning og materiale, men om skriftens *væren*: Dens ontologi. For Derridas vedkommende kan man tilføje *grammatologi* – et forsøg på at skabe en videnskab om skriften. Skriftens filosofi vil også være en del af sprogets filosofi, som indbefatter spørgsmålene: Hvad er skrift og tale? Hvordan er forholdet imellem de to?

Indtil sidste del af det tyvende århundrede syntes der ikke at være meget tvivl om det. Skriften var et redskab til at fastholde talen i rummet. Skrift var afskrift af talen, hvilket satte talen ind i en førerposition som rangerende over skriften, hvilket bl.a. Marshall McLuhan gør opmærksom på i 1964⁶¹. Talen tilegnes før skriften, og skriften – i hvert

⁶¹ McLuhan 2002

fald den fonetiske – baserer sig på lyden – talens instrument. Walter J. Ong⁶² pointerede dog så sent som i 1982, at skriften ikke altid lader sig henvide til en sekundær placering, idet skriften og talen indgår i et dialogisk forhold, forstået på den måde, at talen er påvirket af skriften. Selv når vi taler, vil vi forestille os den skriftlige formulering. Kulturen er i flg. Ong blevet til en *skriftlig* kultur.

Mellem disse to nævnte årstal dukker Derridas betydningsfulde sprogfilosofiske studier op. Som nævnt indledningsvist udmøntede det sig i den franske sprogfilosofis banebrydende opgør med den traditionelle vestlige metafysik, der indledtes af Jacques Derridas værk fra 1967 *Om grammatologi* og det efterfølgende foredrag og senere skrift: *La Différance* fra året efter. Heri blev der gjort op med visse aspekter af strukturalismens modsætningstanke, Saussures arbitrære tegnbegreb og opfattelsen af skriften som sekundær i forhold til talen. Derridas sprogfilosofiske studier repræsenterer et skred i opfattelsen af sproget, hvilket samtidig afspejles i den del af samtidens litteratur, der netop fokuserer på sprogets beskaffenhed.

Torben Brostrøm anvender i sin *Opgøret med modernismen*⁶³ en metafor, som måske også i denne forbindelse kan hjælpe med at kaste lys over, hvad der skete med opfattelsen af skriften i Derridas filosofi. Denne filosofi fik åbenlyse konsekvenser for litteraturen sidst i tresserne og begyndelsen af halvfjerdserne.

Brostrøm taler om ”tomme kar” som metafor for det modernistiske forsøg på en ”*emancipation af det sproglige udtryk*”⁶⁴. Disse tomme kar implicerer, at der tidligere har været et indhold, hvori tiltroen til såvel sproget som videnskabernes mulighed var intakt. Indtil modernitetens komme har der været klare, definerede grænser for den menneskelige viden. Karret har været tæt og fyldt. Vandet begynder imidlertid at sive i takt med moderniseringen. Der kommer røre i vandet, både i naturvidenskaberne og de humane videnskaber.

Derrida er imidlertid manden, som definitivt tager proppen ud af metafysikkens kar, så sprogets oprindelse som noget naturgivent frit kan løbe ud. Der er ikke længere nogen sidste instans til at begrunde sproget og verden, da Derrida ikke tror på sproget som et tegnsystem, der refererer til et stabilt objekt udenfor. Det er omsonst at tale om *oprindelse* og også stabile *strukturer af forskelle*. Dekonstruktionen har foretaget en udrensning, hvor senmodernismens digtere kunne samle de dyngvåde stumper af sproget op til fri afbenyttelse, rensat for diverse pletter fra fortiden. Sådan da. For det viser sig jo, at alt ikke er vasket væk. Karret er der stadig, skønt bundløst, men, som Brostrøm siger, med ”*mulighed for ny ideologi*”.⁶⁵

⁶² Ong 2002

⁶³ Brostrøm 1974

⁶⁴ Brostrøm 1974:10

⁶⁵ Ibid. 10

I skriftet *"Differance"* skriver Derrida om skriften:

"Der er ingen rent eller strengt fonetisk skrift. Den såkaldt fonetiske skrift kan kun, i princippet og i sin egen ret, og uden at det bare skyldes empirisk eller teknisk utilstrækkelighed, fungere ved at tillade ikke-fonetiske "tegn" (interpunktion, spatiering etc.), om hvilke man, hvis man undersøger deres struktur og deres nødvendighed, snart vil opdage, at de forlignes meget dårligt med tegnbegrebet. Ja det spil af forskelle, som Saussure uden videre har kunnet fremhæve som betingelse for ethvert tegns mulighed og funktion, det spil er selv taust. [...]Forskellen, som rejser fonemerne og gør det muligt i enhver forstand at høre, forbliver i sig selv uhørlig." (Derrida 2002:50)

Det konstituerende ved skriften i følge Derrida er altså spillet mellem de enkelte tegn og adskillelsen af de enkelte tegn: Mellemrummene. Et fravær af tegn gør selve tegnet muligt. Tegnet konstitueres af det, der ikke er tegn, og af forskelligheden til de andre tegn og disse tegns ikke-tegn. Et skriftsystem er kun muligt i kraft af den baggrund af intethed, som det sætter af fra. Forskellen er ikke i sig selv noget, men *"snarere et "spil" af forskelle, vi må referere til"* som Søren Gosvig formulerer det i sin introduktion til *Differance*. Derrida både låner og adskiller sig fra strukturalismen med Saussure som hovedinspirator og indskriver sig i poststrukturalismen eller dekonstruktionen, hvis fællesskab med strukturalismen er opfattelsen af sprogsystemet som autonomt system, hvor betydningsdannelsen sker i kraft af forskelstænkning. Forskelstænkningen hos Derrida er ikke som hos strukturalisterne en fast struktur og en blivende forskel, men dog stadig en forskelstænkning, een som er dynamisk. Forskellene er imidlertid nødvendige, fordi vi ikke uden videre kan kappe båndene til en tænkning, som har bund i metafysikken og logocentrismen. Men strukturalisterne hænger fast i metafysikkens dynd, mener altså Derrida. Som opgør mod metafysikken introducerer Derrida dekonstruktionen, som modsætter sig, at noget kan bestemmes ud fra sig selv. Sproget er uden forankring i noget som helst naturgivet. Der er *ikke nogen oprindelse*, men kun sporene efter den. Den sproglige struktur er uden fast holdepunkt, hvilket for det moderne menneske virker utænkeligt og paradoksalt. Det er ikke muligt for mennesket at tænke sådan, da netop sprogsystemet selv, med hvilket erkendelsesapparatet er uløseligt forbundet, hænger fast i metafysikkens centrumsøgende forståelse:

"[...]der gives ingen måde hvorpå man kan komme udenom metafysikkens begreber når det gælder om at bringe samme metafysik til at vakle; vi besidder intet sprog – ingen syntaks og intet ordforråd – som er fremmed for denne historie; vi kan ikke udtale en eneste nedbrydende sætning som ikke allerede har måttet lade sig glide ned i

den form, den logik og den procedure, der er impliceret af selve det den vil anfægte.”
(Derrida 2001:52)

Igennem sprogsystemets brudflader kan selve sproget gribes i glimt eller sprækker. Strukturen må nedbrydes i en konstant bevægelse.

Som et opgør med metafysikken fokuserer Derrida på forholdet mellem tale og skrift. Derrida betragter metafysikken som ”fonocentrisk”, dvs. stemmecentreret. Skriften er kun repræsentation af talen, i den metafysiske optik. Men som selve foredraget ”Differánce” kan talen være afledt af skriften. Forskellen mellem ordene difference og differánce er ikke hørlig, men kun synlig i skriften. Skriften er ikke i sig selv af nogen højere værdi end talen, men er til gengæld synlig i form af sin materielle konstruktion og forbliver synlig selv efter det umiddelbare formål er opfyldt.

I *”Om grammatologi”* kommer Derrida med en grundig redegørelse for Saussures opfattelse af skriften som sekundær og som *”magtraner”* i forhold til talen, med det resultat, siger Saussure, at man *”til sidst glemmer[...] at man lærer at tale, før man lærer at skrive, og det naturlige forhold er vendt om.”*⁶⁶ Hvortil Derrida opstiller dekonstruktionens opgave som et svar:

”At de-konstruere denne tradition er derfor ikke ensbetydende med at vende den om, kende skriften uskyldig. Men snarere ensbetydende med at vise, hvorfor skriftens voldshandling ikke er et overgreb mod et uskyldigt sprog. Der er en iboende voldelighed i skriften, fordi sproget primært, i en betydning som efterhånden vil blive tydeligere, er skrift. Dette ”magtran” er altid allerede begyndt.” (Derrida 1970:96)

Dekonstruktionen har til opgave at *destruere* den strukturfaste forskelstænkning, som metafysikken og seneste strukturalisterne har cementeret igennem opfattelsen af sprog som et hierarkisk system med tale hævet over skrift. Sproget har i en metafysisk opfattelse sin begrundelse i noget naturligt og fast. Sproget refererer til noget, men har ikke værdi i sig selv. Imidlertid er det ikke muligt for os at undslippe metafysikkens logocentriske tankegang, mener Derrida, men vi kan dog *konstruere* en ny sprogstænkning ud fra resterne af det, der lige er blevet nedbrudt. Vi kan tænke forskellene som et spil, og skrift og tale som dialogiske elementer hvor det ene ikke er mere oprindeligt eller naturgivent end det andet. Skriftbegrebet bliver med dekonstruktionen et nyt begreb, der hverken er strukturelt eller statisk, men i stadig bevægelse.

Skrifttematiske forbindelser til Kjærstads forfatterskab

⁶⁶ Saussure citeret i Derrida 1970:95

Skønt nordisk litteratur har en vis periode- og temamæssig konsensus, vil der altid være nationale differencer, men jeg antager, at sådanne nationale differencer er af mindre væsentlig karakter, idet skrifttemaet er så omfattende og væsentligt, at det forbinder på tværs af nationale forskelle mere end det skiller ad.

Man kan desuden argumentere for, at det giver det god mening at analysere Kjørstads forfatterskab med eksterne og ikke særligt nationalistiske briller på, for Kjørstad er nok nordmand, men også internationalt orienteret, i god tråd med den postmodernistiske globale orientering. Han skriver sig op imod den internationale litteratur og litteraturteori, skønt indholdet i hans romaner tilsyneladende er meget orienteret mod nordmændene og Norges kultur. Og det er der nok en pointe i – Kjørstad vender blikket udad og indad på samme tid.

Således forsøger jeg også at trække linjer i både den ene og den anden retning – mellem Danmark og Norge i en forståelse af den (post)modernistiske skrifttematik som et grænseoverskridende fænomen, der fokuserer på emnet på tværs af øvrige nationale forskelligheder.

Det (post)moderne skrifttema

Hvor og hvornår der skelnes mellem modernisme og postmodernisme, vil jeg overlade til andre at komme med bud på, for set ud fra mit perspektiv er det interessant at undersøge skrifttemaet på tværs af de to grupperinger, for skrifttemaet er centralt i begge, om end det udvikles og forandrer sig undervejs. Som også Unni Langås peger på i artiklen: *"Perspektiver på norsk 60-tallsdichtung"* ser jeg skrifttemaet som i hvert fald eet af de bånd, der binder modernismens tredje fase sammen med postmodernismen:

"[...]mitt synspunkt er at den store forandringen – både estetisk og i en større kulturell og samfunnsmessig sammenheng – ble innledet på 60-tallet, og at 80-tallslitteraturens postmoderne trekk har sine klare forutsetninger i 60-tallet." (Langås 1999:52f)

Forudsætningerne ligger først og fremmest i nordiske moderniseretninger som tredjefasemodernisme (DK), konkretpoesi, nyenkelthet (S) og profilmmodernisme (N). Jens F. Jensen har bidraget til forståelsen af sentresserne som en tidlig dansk postmodernisme. I sin artikel: "De Sidste Moderne – de første postmoderne"⁶⁷ har han redegjort for gruppen omkring *ta'* og *MAKs* fællesskaber med postmodernismen og deres opbrud fra modernismen. Han karakteriserer gruppens eksperimenterende kunst som *"En art transformationsfelt mellem 'høj-modernismen' og den 'historiske avantgarde' på den ene side og 70ernes og 80ernes mere fuldbyrdede postmodernisme på den anden. Både en kontinuitet til 'det modernes' tradition og et*

⁶⁷ Jensen 1987

diskontinuert afbræk til noget 'andet' post det moderne."⁶⁸ Opgøret med det moderne består iflg. Jensen i nedbrydningen af troen på "det æstetiske materiales historiske tendens", hvilket samtidig er et opgør med Adornos opfattelse af det kunstneriske materiale som spejl for samfundsudviklingen. Det kunstneriske materiale er altså i Adornos opfattelse knyttet til et bestemt historisk udviklingstrin, hvilket både de danske *ta'*-modernister og den senere egentlige postmodernisme tydeligvis gør op med. De opgiver den kunstneriske bestræbelse på originalitet til fordel for inddragelse af allerede eksisterende kunst samt materiale, der traditionelt set ikke hører til i kunstens verden.

Forbindelserne til postmodernismen er i høj grad frigørelsen af alverdens materiale; intet er forbudt i kunsten, men også den her nævnte opløsning af subjektet (Haavardsholm + Kjærstad) samt udviskningen af grænsen mellem høj- og lavkultur.⁶⁹ Jensen ser de danske tredjefasemodernister som "De Sidste Moderne" og som "de første postmoderne".

Bo G. Jansson bringer med afhandlingen *Postmodernism och metafiktion i Norden* (1995) et klart og konsekvent bud på, hvad der kendetegner den nordiske postmodernisme. Janssons afhandling argumenterer for en forståelse af postmodernismen som mimetisk i modsætning til mange tidligere opfattelser af postmodernismen, men også i modsætning til en anti-mimetisk eksperimenterende modernisme. Postmodernistisk litteratur er ikke-elitær litteratur, hvilket har resulteret i et væld af bestsellere af Fowles, Rushdie, Pynchon, Auster og mere lokalt: Kjærstad og Madsen. Den postmoderne roman er ifølge Jansson "*for det första genomgående avsiktligt enkel och populistisk samt för det andra inte tyst och abstrakt utan i stället konkret berättande, pratsamt kommunikativt samt dessutom humoristisk och underhållande.*"⁷⁰

Jansson understreger, at postmoderne litteratur er kendetegnet ved markant tilstedeværelse af *intertekstualitet og metafiktion*, men anerkender samtidig, at disse to kendetegn ikke udelukkende hører til postmodernistisk litteratur. Væsentligt er det, at såvel intertekstualitet og metafiktion er resultater af en interesse for fiktion og dens forhold til virkeligheden. Postmodernismen, siger Jansson, erkender at virkeligheden er et resultat af sproglige medieringer.⁷¹ Virkeligheden afsløres som sprogskabt, hvilket i modsætning til modernismen ikke begrædes, men betragtes som en mulighed for nye konstruktioner af mening. Dele af Kjærstads forfatterskab bærer disse postmodernistiske træk, især *Homo Falsus og Det store eventyret*. Den bærende

⁶⁸ Jensen 1987/60:93

⁶⁹ Ibid. 91

⁷⁰ Jansson 1995:150

⁷¹ Ibid. 32

problematik i disse værker er netop denne afsøgning af værkgrænser og værkets forhold til den historiske virkelighed.

Jansson forholder sig til en entydig modernismeopfattelse, hvortil postmodernismen er i opposition som overfladisk, handlingsfunderet, fiktionsnedbrydende, intertekstuel, metafikativ, humoristisk og ontologisk⁷². Det er en temmelig overbevisende og fair karakteristik af postmodernismen, som Jansson fremlægger, men skellet mellem modernisme og postmodernisme synes ikke at være så enkelt. Modernismen er umådelig svær at karakterisere, og nogle af postmodernismens kendetegn gør sig også gældende i den modernistiske litteratur. Astradur Eysteinnsson påpeger med et citat fra den amerikanske digter David Antin: ”*Ud fra den modernisme man vælger, får man den postmodernisme, man fortjener.*”⁷³ Man kan fokusere på forskellige aspekter af modernismen og postmodernismen, og derfor også vælge at se forskelle eller ligheder. I dette tilfælde vælger jeg at fokusere på skrifttematisk litteratur, og ser i høj grad dette tema som en ontologisk og filosofisk *forbindelse* mellem modernismen og postmodernismen, skønt udtryksmåderne er vidt forskellige.⁷⁴

Fra Haavardsholm til Kjærstad

I det ovennævnte har jeg forholdt mig til markante essayistiske forfatterskaber i Danmark og Norge for at påpege skrifttemaet som en forbindelse mellem senmodernistisk og postmodernistisk skandinavisk litteratur. Sideløbende med produktionen af essays har de ovennævnte forfattere naturligvis en betydningsfuld produktion af fiktion, som jeg ikke har trukket ind her. Mens der er stor forskel på deres litterære værker, finder de et mere eller mindre fælles fodfæste i diskussionen af litteraturens problemstillinger.

Markante lighedstegn kan sættes mellem de problemer, som Hans-Jørgen Nielsen, Solstad og nok især Haavardsholm diskuterer i deres essayistiske forfatterskaber i tresserne og de problemer, som Kjærstad tager op godt et decennium senere i sin fiktion. I det følgende skitserer jeg kort, hvordan Kjærstad knytter sprogproblemer sammen med identitetsproblemer.

Hos Kjærstad finder man stort set samme identitetsproblem som Haavardsholm omtaler. Kjærstad trækker på samme hammel, idet han lader sine hovedpersoner bære en *fortalt* identitet. Identitet er noget, der skabes og formuleres igennem skriften og fortællingen. I *Det store eventyret* (se kap. 7) er Shoshanas karakter flertydig og

⁷² Jansson, Bo G.: ”En postmoderne fin de siècle” in Gemzøe 2003:238ff

⁷³ Eysteinnsson, Astradur: ”Modernismens slutninger” in Gemzøe 2003:313

⁷⁴ Tania Ørum fokuserer i artiklen: ”*De eksperimenterende tressere*” også i højere grad på de lighedskonstituerende træk, så som nedbrydelsen af de ”højpendede” intellektuelles bestemmelser af, hvad der er kunst og kultur. Hun ser værdirelativeringen som forbindelsen mellem årtierne på tværs af skellet mellem modernisme og postmodernisme. (Ørum in Gemzøe 2003)

sammensat. Selve tanken om een identitet synes dog ikke aldeles forladt, idet hovedpersonen Peter Beauvoir tilstræber at finde ind til den egentlige, *oprindelige* Shoshana, hvilket viser sig at være en umulig opgave. Shoshana bliver mod slutningen en navnløs skikkelse, der rummer en række modstridende identiteter i sig.

Jeg er alt – identitetens mange ansigter

Forestillingen om en flertydig identitet er fælles for profilmmodernisterne, attituderelativisterne og postmodernisterne – og Kjærstad. Hvor Haavardsholm hævder ”jeg er ingen” vil Kjærstad kunne replicere: ”jeg er alt”. For i den kerneløse identitet er alle muligheder til stede, hvilket eksemplificeres af Kjærstads flertydige hovedpersoner: *Speils* David Dal er nazist og frihedskæmper, *Det store eventyrets* Shoshana Moira er både offer og bøddel, hovedpersonen i *Rand* er både morder og efterforsker, *Forførelsen*, *Erobreren* og *Oppdagerens* Jonas Wergeland er helt og anti-helt. Karaktererne hos Kjærstad rummer både-og; de strækker sig i deres identitet fra både det ene yderpunkt til det andet. Skriften er redskabet til skabelse og udvidelse af denne flertydige identitet – såvel som en begrænsning. En ensidig lineær biografi med den klassiske sammenkædning af årsager ville være et eksempel på en sådan indskrænkelse af den menneskelige identitet, og derfor for Kjærstad uanvendelig som model til at ”indfange et menneske med ord”. Den åbne eller urene roman har derimod i følge Kjærstad den nødvendige åbenhed til virkelig at kunne udforske menneskets muligheder.

Hos Kjærstad støder man da flere gange på eksempler, hvor teksterne hober sig op som muligheder frem for endelige fortolkninger: I *Det store eventyret* iagttages i alt fem slutninger, der komponerer sig over de samme begivenheder. Dette kompositoriske træk foregribes i *Speil*, hvor David Dal skriver i alt ni udkast til et brev til sin hustru Gabrielle. Hvor vidt de otte udgaver, som ikke bliver sendt, kunne have påvirket det skrantende ægteskab, får vi aldrig svaret på, men værst af alt vælger David Dal at sende det niende udkast, som blot er et udtryksløst og brodfrit sammensurium af de otte andre udkast.

Jonas Wergeland-trilogien er naturligvis et åbenlyst eksperiment med uafsluttelighedens form. Barndommens bedsteven hedder noget forskelligt i hver af de tre værker om Wergeland, men een historie kan ikke forkastes til fordel for den anden, hvilket også gør sig gældende for brevene til David Dals kone Gabrielle. Hun er *både* en ”*jævla spyttende kobra*”, ”*psykopat*”, ”*leder af den norske jesuitt-ordenen*”, ”*norsk sukkertopp*”, ”*rettfærdige dommer*”, ”*dronningetiger*”, ”*mystiske kvinde fra det høye nord*” og slet og ret ”*Gabrielle*”. (*Kjærstad 1982:301 – 316*)

Men skriften kommer til kort, også i den åbnende og flertydige udgave. Den menneskelige identitet lader sig kun glimtvis indfange eller sanse af skriften. I korte

øjeblikke kan der opnås et glimt af sandhed, og i denne tanke gemmes også den rest af romantisk metafysik, som også er en del af Kjærstads skrifttema. Mennesket og metafysikken drives ikke ud af Kjærstads litteratur, men snarere lukt derind. Metaforen benyttes overalt i Kjærstads forfatterskab, som en særlig øjenåbner for de umulige sammenstillinger af to tilsyneladende uforenelige elementer. Kjærstad skriver om metaforen i sit essay: "Sole, spundet af vand":

"Af og til har jeg en følelse af, at alle disse metaforer er et forsøg på at hugge sig igennem mayas mange slør af illusioner, komme hinsides; metaforerne bliver brugt som machete for om muligt at trænge igennem noget uigennemtrængeligt." (Kjærstad 1999:39)

På den ene side har vi de genkendelige postmodernistiske lag på lag af illusioner af en virkelighed, der ikke findes - eller som aldrig slutter. På den anden side gør Kjærstad brug af ord som "hinsides" og ønsket om "at gøre det umulige", og at trænge ind til "noe større". Kjærstad arbejder sig igennem de postmodernistiske idéer, for dog samtidig at vende tilbage til en art ny-romantik, der trods alt vedkender sig en tro på noget større bag den tilsyneladende illusion af en virkelighed; noget større som ikke umiddelbart kan sanses – og i så fald kun glimtvis gennem skriften.

Mennesket er den store uløste gåde, som driver Kjærstad frem i forfatterskabet. I *Forførelsen* spørger Kjærstad retorisk: Hvad er et menneske? Med til gåden hører også spørgsmålet om, hvordan vi skal løse og besvare denne gåde. Skriften er ifølge Kjærstad nøglen til gåden om mennesket; den kan forsøge at give mange svar som *eksempler* på, hvad mennesket er. Skriften indeholder det samme både-og som gælder for forfatterskabets tematisering af identitet: Skriften kan *skabe* eller *destruere*, og i denne tvetydighed ligger hele skriftens magt. Kun i øjeblikke af beherskelse af skriften opnås indsigt til en sammenhæng. I *Speil* vandrer den midaldrende David Dal ind i Calcuttas slumkvarterer, og ved synet af al den elendighed forsøger han at opretholde troen på, at virkeligheden blot er en illusion, der dækker over livets sande værdier, en større metafysisk sandhed:

"Og nå satt de hjemme i ruinene av England og kalte de dype sårene de hadde tilføyd Mor India for velsignelser. Vel. Jeg fikk dempet raseriet. Kanskje de var til gagn. Kanskje også dette gikk opp i en bakenforliggende virkelighet. Det var ingen grunn til å la det ødelegge reisen." (Kjærstad 1982: 326)

Virkelighedens elendighed trænger sig ind på David, og i angsten og heden er det ham umuligt at opretholde den "vesterlandske logik" og de historieskrivninger omkring

Indien og det kapitalistiske Vesten, som han kender. Sandheden omkring Indien opløser sig i takt med slumkvarteret lukker sig om ham. Til slut truer nogle spedalske David, og idet de nærmer sig ham, tegner et par fly et kryds på himlen over ham. Krydset kunne under andre omstændigheder opfattes som et kors, der markerer en religiøs epifani med en skrift på himlen, men skønt der er tale om en religiøs setting, er det meget jordiske tanker, der farer igennem Davids hoved:

”Flyene la to eksosstriber etter seg over himmelen. Stripene krysset hverandre og utvidet seg. Tenk om all oljen som der gikk til spille ble omsatt i ...Lenger kom jeg ikke. Det var nesten. Det var like før hele den vesterlandske logikk braste inn i hjernen. Ta deg sammen, tenkte jeg. Rolig, helt rolig.” (Kjærstad 1982:331)

Via skriften på himlen udvider situationen sig til et sensitivt øjeblik, hvor en stor idé er tæt på at blive født. David Dal er ikke tæt på en religiøs indsigt, men derimod tæt på at få ideen til udnyttelsen af oliens spildprodukter, hvilket viser sig at blive en realitet senere i historien. Davids uundværlige briller ligger knust under ham, og han bliver den ”seende blinde”, der frarøvet een af sine sanser bliver skarpere i de andre. Troen på en bagvedliggende metafysisk oprindelse brydes med dette udvidende kryds på himlen over David, men da David atter tror sig i sikkerhed uden for det norske konsulat vender troen på den vesterlandske logik tilbage:

”hva sa våre målestokker egentlig om sannheten? Selvfølgelig kunne man betrakte alt dette som en illusjon, selvfølgelig, som skjulte det som lå bak, selvfølgelig, den egentlige virkeligheten der alle regnestykker gikk opp, der alle brikker passet inn. Naturligvis.” (Kjærstad 1982:337)

Skriften er i stand til at åbenbare og udvide, men i dette tilfælde er der tale om en temmelig dennesidig åbenbaring. Skriften på himlen er ikke Guds skrift, men blot den materielle skrift, som restproduktet fra to fly tilfældigvis afsætter på himlen over Davids hoved.

Speil er ikke umiddelbart en postmoderne roman; den er hverken encyclopædisk, global eller har metafiktive elementer i særlig grad, men dog er der allerede i denne roman lagt et fundament, hvorpå resten af forfatterskabet hviler. Troen på den mangesidige identitet er etableret, ligesom det tvetydige forhold til sproget og virkeligheden er til stede allerede her.

Kapitel 4

Skriftens materiale

Menneskets trang til at udtrykke sig rækker sandsynligvis lige så langt tilbage som den menneskelige eksistens. De primitive menneskelige spor i form af billeder og tegn vurderer man har været anvendt af mennesket i utallige årtusinder, men anvendelsen af, hvad man kan kalde for egentlig skrift er en forholdsvis sen opfindelse i menneskehedens historie. De tidligste tegn på egentlig skrift stammer fra ca. 3500 før vor tidsregning.⁷⁵

Men hvad er skrift? I en semiotisk optik er alle tegn betydningsbærende, og ethvert menneskeskabt tegn vil være at forstå som informationsbærende enhed. Det gør imidlertid ikke enhver menneskelig ændring af et materiale til *skrift*. En ridse på en sten, et kradsemærke på et stykke læder, et indsnit i en pind er ikke nødvendigvis intentionelle kodede tegn. Som udgangspunkt er det åbenlyst konstituerende ved skriften, at den i modsætning til det talte ord efterlader sig synlige mærker i et materiale. Skriften manifesterer sig i tid og rum ved hjælp af et materiale og kan ikke gøres ugjort. Skriften er ikke flygtig som talen, men kan fastholdes i rummet i kortere eller længere tid. Men skriften er mere end det. Skrift er en tilsigtet informationsbærende kodet meddelelse til en modtager. Kodesystemet gør ideelt set en afsender i stand til at styre modtagerens nøjagtige afkodning af et tegn. Når både afsender og modtager har kendskab til koden, vil der kunne kommunikeres ret nøjagtige meddelelser mellem de to parter. Skrift er altså *kodede* visuelle markeringer. Erik Hansen skriver i *Skrift, stavning og retstavning*, at ”Skrift er en metode til konservering af information, således at meddelelser kan overføres over store afstande både i tid og rum, altså uden at afsender og modtager har direkte kontakt med hinanden. Skriften består af symboler i eller på fast materiale, og opfattes i reglen gennem synssansen.”⁷⁶

⁷⁵ Ong 2002:83

⁷⁶ Hansen 1999:8

Spørgsmålet er om denne opfattelse af skrift kan bevares, når vi lever i en kultur, hvor det "fast[e] materiale" er blevet skiftet ud med en computerskærm med blinkende cursor. Overgangen til elektronisk skrift bevirker en række beslægtede overvejelser: Er skriften stadig bundet til et materiale? Og hvori består dette materiale? Hvor befinder skriften sig? Kan vi betragte skriften, som flydende krystaller bag skærmen eller som komplicerede informationer bestående af ettaller og nuller i computerens styresystem? Hvilke af disse materielle objekter er skriftens "faste materiale" i en moderne skriftteknologisk produktion? I dette kapitel diskuteres forholdet mellem skrift og dets materiale i en argumentation for skriften som et materialeafhængigt medie, der i sidste ende har betydning for litteraturens betragtninger omkring skrift.

"Beam me up, Scotty!" Menneskene som informationssystemer

Nordamerikanske teoretikere, kritikere, forskere og forfattere som McLuhan, Ong, N. Katherine Hayles, Joseph Tabbi, Michael Wutz samt de skandinaviske forskere Jonas Ingvarsson og Fredrik Hertzberg har beskæftiget sig med den teknologiske udviklings indflydelse på kulturen, mennesket og litteraturen. Skønt de nævnte repræsenterer forskellige synsvinkler på emnet, er det interdisciplinære fokus kun muligt ud fra den antagelse, at der *er* en forbindelse mellem teknologien og kunsten. Forskere og teknikere, som står bag udviklingen af den teknologiske udvikling, fokuserer på at levere teknologiske vidundere til menneskeheden uden nødvendigvis at skele til, hvilke betydninger maskinerne har for det samfund, de træder ind i. Det er her, de førnævnte kommer på banen. Når man vil undersøge, hvordan teknologien påvirker menneskene er det nødvendigt at foretage sig et videnskabeligt sporskifte til det humanistiske felt. Humanistiske forskere undersøger, hvilke konsekvenser den teknologiske udvikling har for menneskelivet, og hvordan menneskelivet herefter ser ud, og ikke mindst hvordan mennesket er i stand til at *udtrykke* disse påvirkninger. Litteraturen er et betydningsfuldt vidnesbyrd om menneskets forhold til dets omverden, og når man som jeg i det hele taget giver sig til at undersøge forholdet mellem teknologiens udvikling og litteraturen, er det fordi, man mener, at teknikken og kulturen er forbundne i et kredsløb, hvor de to områder gensidigt og uophørligt påvirker hinanden. Af faglige grunde kan jeg naturligvis kun være i stand til at undersøge den ene side af de komplekse relationer mellem de to områder, nemlig hvordan teknologiens udvikling implicerer og inficerer kulturelle kerneområder som f.eks. litteraturen.

Forholdet mellem teknologi og kultur giver grund til at stille spørgsmål vedrørende *materie* og *information*. Den vestlige verden er i de seneste par årtier blevet indspundet i informationssamfundets net. Materie transformeres til information: Penge findes i stadig større grad som digitalt overførte summer, post og meddelelser

via e-mails, fysisk bevægelse bliver sporbar, hvis man er i besiddelse af en mobiltelefon med GPS. Det bliver diskuteret, om biler skal kunne registreres via en sender til et satellitovervågningssystem, om menneskers DNA skal registreres ved fødslen for nemmere at kunne opklare forbrydelser.

N. Katherine Hayles skriver om samtidens kultur:

"In fact a defining characteristic of the present cultural moment is the belief that information can circulate unchanged among different material substrates. It is not for nothing that "Beam me up, Scotty," has become a cultural icon for the global informational society." (Hayles 1999:1ff)

Ikke kun science fiction tv-serien Star Trek pusler med tanken om at transformere den menneskelige krop til informationsenheder for derefter at blive "beamet" et andet sted hen for atter at blive omdannet til materie. Seriøse og intelligente mennesker har arbejdet med tanken om at omdanne den menneskelige krop til information; således også Hans Moravec, der så sent som i 1988 lancerede ideen om at downloade menneskelig bevidsthed til en computer. Moravecs ideer kan dog ikke uden videre viftes til side, skønt metoden til det omtalte nok ikke bliver en realitet: Moravec forestillede sig en robot, der ville kunne suge hjernemassen ud af et menneske, scanne det, og derefter sende hjernecellernes informationer til en computer, hvorefter man uden videre ville kunne reproducere det. Moravec betragter hver enkel menneskecelle som et informationslager, og hvis dette lager til fulde bliver transformerbart er realiseringen af Moravecs skrækscenarium inden for rækkevidde. Menneskets arvemasse er jo i høj grad allerede betragtet som en genetisk "kode", der rummer information om menneskets individualitet herunder arveligt betingede sygdomme og fysik. Menneskets DNA er kroppens vidnesbyrd eller "fingeraftryk", der gør at det enkelte individ kan spores igennem de informationer, som hvert enkelt menneske afgiver igennem kropslig materie som hud, hår og kropsvæsker, når det er i kontakt med omverdenen. DNA er forlængst blevet reproducerbart, hvilket blev klart for offentligheden i 1996 da fåret Dolly kom til verden. Dolly var verdens første klonede væsen, skabt af transplanteret DNA. I 2000 lykkedes det forskere at genskabe et udryddet dyr, den asiatiske okse, en *gaur*. Perspektiverne er uendelige og for de fleste tilmed skræmmende.

Industrialiseringen introducerede dikotomien: Menneske versus maskine, og denne dikotomi er stadig aktuel om end i mere faretruende og gennemgribende grad end de tidlige modernister og maskinkritiske strømninger o. 1900 kunne forudsige. I dag er det dog ikke monstrøse maskiner med drejende krumtapper og uendeligheder transportbånd á la Chaplinfilmen "Moderne tider" (1936), der er menneskets

modpart, men snarere en abstrakt informationsteknologi, som truer med at erstatte mennesket. Er det mennesket, der styrer teknologien eller omvendt? N. Katherine Hayles benævner den nuværende kulturelle situation som *the posthuman*; et perspektiv, hvor der ikke findes nogen klar skillelinje mellem kropslig eksistens versus computerens simulerede verden, og den biologiske organisme versus kybernetisk mekanisme. Grundliggende er der i posthumant perspektiv tale om, at information har overtaget materien, og menneskets eksistens er et af evolutionens lunefulde tilfældigheder. N. Katherine Hayles redegør for det posthumane i fire grundlæggende punkter.

Det posthumane synspunkt:

- *"privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitably of life."*[...]
- *"considers consciousness [...] as an epiphenomenon, as an evolutionary upstart trying to claim that it is the whole show when in actuality it is only a minor sideshow."*[...]
- *"thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born."*[...]
- *" configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines."* (Hayles 1999:3)

Mennesket stiler mod at erstatte sig selv via den teknologi, som det selv har udviklet i en proces, som kulminerer med informationens løsrivelse fra materien. Hayles anser imidlertid det posthumane som en *permanent* tilstand, der *altid* har været gældende for mennesket. Vi må erkende, at mennesket altid har været posthumant, siger Hayles, idet mennesket er at betragte som *"information-processing mechanisms that run what program are fed into us. We should value the late evolutionary add-ons of consciousness and reason not because they are foundational but because they allow the human to emerge out of the posthuman we have always already been."*⁷⁷

Hayles hverken benægter eller besynger det posthumane kulturelle landskab, som vi er vidne til i vores samtid. Hun finder science-fiction fantasier à la Moravec og Wieners for obskøne, men erkender samtidig, at mennesket er posthumant, men ikke på en ekstrem måde, der nødvendigvis betyder, at mennesket bliver en cyborg⁷⁸

⁷⁷ Hayles 1999

⁷⁸ Se Donna Haraways: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", IN "Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature", Routledge, New York, 1991. Her definerer Haraway en cyborg: "*A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine*

– *cybernetic organism* – men snarere med en forståelse af, at menneskelivet eksisterer og fortsat vil eksistere i en materiel form. Hayles forsvarer det materielles betydning på alle niveauer: Fra sproglige konstruktioner til menneskets fysiske tilstedeværelse i verden.

I dette posthumane landskab lever vi mennesker, mens vi forsøger at forstå og følge med i de livsbetingelser, vi er givet. Vi omgiver os med et væld af kommunikationsredskaber for at kunne meddele os om og til den verden, vi eksisterer i. Tale, skrift og redskaber til varetagelse af disse: Blyant, pen, skrivemaskine, aviser, radio, tv, computer, film, kamera, blade, CD, video, telefon, emails etc. Trangen til at kommunikere udfolder sig i det 21. århundrede i mangfoldige variationer og materialer. I det følgende vil jeg redegøre for medieteoritiske perspektiver med det formål at betragte skriften som et medium i den samlede *medieøkologi*.⁷⁹

Hvad er medier?

Betegnelsen ”medier” anvendes i flæng, og ingen forskere synes at være helt enige om, hvad medier egentlig er for en størrelse.⁸⁰ I denne afhandling redegør jeg først og fremmest for medieteorier, som har sit udgangspunkt i den såkaldte Torontoskole med Harold Innis og Marshall McLuhan som de førende skikkelser og Joshua Meyrowitz som anden generation. Afhandlingen vil også redegøre for Torontoskolens arvtagere, bl.a. Neil Postmans betegnelse *Medial Ecology*. Torontoskolens medieteorier interesserer sig for mediernes indflydelse på samfundets sociale kultur; hovedtemaet i McLuhans verdensberømte *Understanding Media* er undersøgelsen af, hvordan tilsynkomsten af den elektroniske tidsalders medier påvirker menneskets opfattelse af sig selv i sin omverden. Medier hos McLuhan er altid medieringen af noget andet: Skrift er tale, tale er tanke etc., men en sådan tautologi bringer os vel ikke nærmere et svar på, hvad medier egentlig er?

Medier handler som ordet siger om at mediere noget, dvs. formidling af et indhold fra én instans til en anden. Ordet betyder ”det ind i mellem” og før udviklingen af de tekniske medier for alvor tog fart i midten af det nittende århundrede var

and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction. “[...]The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation.”

⁷⁹ Medieøkologi refererer til Torontoskolens arvtagere i sammenslutningen: *Medial Ecology*, stiftet af Neil Postman.

⁸⁰ I øvrigt meget sammenligneligt med betegnelsen „roman“, som der ligeledes heller ikke er en entydig og tilfredsstillende definition på.

betydningen af ordet knyttet til de spiritistiske medier; en betydning, som ordet stadig har i dag. I begge forståelser af ordet foregår medieringen af et indhold ved hjælp af et materiale. Niels Brügger taler om *substratum* og *materielt indhold* i sin artikel: *"Bogen som medie"*⁸¹. Aristoteles har en lignende distinktion mellem hyle og eidos – materiale og idé. Substratum står i relation til materielt indhold ligesom hyle står i relation til eidos. Trods ligheden er det ikke muligt at sætte lighedstegn mellem de to begreber. Niels Brügger beskæftiger sig udelukkende med mediet som materielt fænomen og tager i sin analyse ikke det af mediet skabte abstrakte indhold med i sin betragtning, det af Saussure betegnede signifié: Indholdet, som sproget henviser til. Brügger foretager sig derfor udelukkende en skelnen mellem materiale og materielt indhold – f.eks. papir som underlag/substratum og skriften (blækket eller tryksværten) som dets materielle indhold. Hvad det materielle indhold formidler er uden for Brüggers interessefelt.

Hvert enkelt medium består af en bestemt relation mellem et materiale og et indhold, sådan at netop dette medium har ganske bestemte karakteristika og muligheder. I denne forbindelse undersøges skriftmedierne, som alle medierer et indhold via et udskifteligt materiale. Som Niels Brügger gør opmærksom på, har *"relationen medie/litteratur i mange år været selvfølgelig og uproblematisk"*⁸², men udskiftningen af netop materialet – mediets substratum – gør at dets relation til det materielle indhold også forandres. Forholdet mellem substratum og materielt indhold må betragtes som et symbiotisk hele, hvor ændringer i den ene del får konsekvenser for den anden.

Tilsynekomsten af nye relationer mellem substratum og materielt indhold skaber ikke alene forandringer i det enkelte medie, hvor ændringen sker, men ændringen spreder sig som ringe i vandet til hele det medieøkologiske system hvorved der også skabes ubalance i de eksisterende medier. Bogmediet remedieres således også i forhold til de andre skriftmedier, som HAR foretaget en transformation af materialet.

Niels Brügger betragter i sin optik ikke skriften selv som et medium. Skrift kan ikke eksistere uafhængigt af et underlag, men kun i kombination med et underlag kan skriften træde frem og udgøre det materielle indhold i et skriftmedie.

Medial Ecology - medieøkologi

Opfattelsen af medier som et økologisk system er introduceret af Neil Postman og Christine Nystrom på New York University i begyndelsen af 1970'erne. I medieøkologien betragtes summen af medier som et økologisk system, hvor de

⁸¹ Brügger 2003

⁸² Brügger 2003:77

enkelte medier eksisterer i et dynamisk forhold til de andre medier inden for det økologiske system.

Hvis et medie forandrer sig vil det påvirke alle de andre medier, som må revurdere og redefinere deres status i systemet:

"The higher complexity of a new level of development makes it possible to reinvest the old [in this case print] with new meaning, as far as it lets itself be integrated. New technological achievements do not necessarily mean the forceful negation of older media, but rather their recombination." (Tabbi & Wutz 1997:9)

Hver gang et nyt medie træder ind i det økologiske system bliver der skubbet til alle andre medier som endnu engang må finde en ny rolle. Med denne betragtning bliver der selvsagt ikke tale om, at de nye medier erstatter de eksisterende. Snarere er der tale om, at tilsynekomsten af et nyt medie giver grundlag for en remediering, så alle medier bliver nye – eller i det mindste ændrede. Tabbi og Wutz citerer Geoffrey Winthrop-Young,⁸³ som forklarer medieøkologi:

"The idea of leaving one communication technology in favor of another fails to account for intermediality as the condition of media ecologies over time: the use of speech in cultures with writing, the continuing production of handwritten documents in the 'age of print', the orality of the telephone and the radio as well as the 'second orality' of television, the simulation of a typewriter by word-processing programs." (Tabbi & Wutz 1997:10)

Øko- kommer fra det græske oikos, som betyder hus eller hjem, og et økologisk system er da også at betragte som et lukket system, der virker inden for sin afgrænsning i forhold til omverdenen. Medierne er i konstant bevægelse og forandring og vil inden for deres system definere deres egen plads dels ved tiltrækning og frastødning. Hvert enkelt medie vil dels imitere og dels adskille sig fra de andre medier for derigennem at etablere og bevare egen stilling i det økologiske system. Økologi giver associationer til god miljømoral, hvilket ifølge Neil Postman ikke er en uheldig kontekst, for medieøkologi er ikke blot en iagttagelse af mediernes tilstedeværelse i samfundet, men også en moralsk stillingtagen til samme:

"We put the word "media" in the front of the word "ecology" to suggest that we were not simply interested in media, but in the ways in which the interaction

⁸³ Winthrop-Young er fra University of British Columbia og forsker i medieteorier og relationer mellem materialitet og kommunikation. Se <http://www.german.ubc.ca/web/000028.htm>

between media and human beings give a culture its character and, one might say, help a culture to maintain symbolic balance.” (Postman 2000:11)

Én af de forskere, som har haft afgørende betydning for Medial Ecology er Walter J. Ong, som i sin forskning betragter skriftmediets tilsynekomst som banebrydende.

Skriftmediets kulturelle betydning

Walter J. Ong, som i sin forskning bidrager til Torontoskolens interesse for mediernes betydning for kulturelle overgangssituationer, har studeret den intermediale dynamik i forholdet mellem tale og skrift. Værket *Orality and Literacy* gør rede for betydningen af overgangen fra en mundtlig baseret kultur til en skriftlig baseret kultur. Ong betegner skriften som “*the most momonotous of all human technological inventions.*” Skriften har ifølge Ong forandret og udviklet den menneskelige bevidsthed og gjort det muligt for mennesket at udvikles intellektuelt: fordi “*it moves speech from the aural to a new sensory world, that of vision, it transforms speech and thought as well.*”⁸⁴

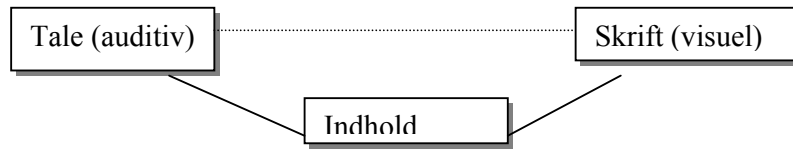
Ikke alene sker der en remediering af de kommunikative midler mennesket har til rådighed, men Ongs pointe er endvidere, at der også sker en form for mental remediering af den menneskelige bevidsthed. Heri enes Ong med Marshall McLuhan, som tillægger medierne og især udviklingen af skriften betydning for en lang række af det vestlige moderne menneskes tankebaner og handlinger.⁸⁵ I *Understanding Media* beskæftiger McLuhan sig med overgangssituationen mellem mekanik og elektronik – en distinktion, som Ong forklarer som overgangen mellem kulturer, der præges af henholdsvis *skrift* og en *ny mundtlighed*. Først og fremmest træder Ong dog et skridt tilbage i historien; han undersøger tilsynekomsten af den skriftlige kultur.

Skriften er som oftest et kodesystem, der refererer til et talt sprog, eller i det mindste et kodesystem, der lader sig oversætte til talt sprog. I de fonetiske skriftsprog, som f.eks. alle vesteuropæiske sprog, der bygger på det latinske alfabet, refererer hvert enkelt bogstav til en lyd – eller mulige varianter af en lyd afhængig af konteksten. Hvad der i tale kun er sansbart med øret bliver transformeret til at kunne registreres med øjet. I de fonetisk baserede sprog vil der ideelt set være overensstemmelse mellem det talte og det skrevne sprog, hvor det talte og det skrevne er to forskellige udtryksformer for det samme indhold. Men i praksis er der mange forskelle i tale- og skriftsproget, for i mange tilfælde svarer det skriftlige udtryk ikke til udtalen af indholdet. Der er dog en høj grad af oversættelighed mellem skrift og tale, i

⁸⁴ Ong 2002:84

⁸⁵ McLuhan 2002:9

modsatning til f.eks. den kinesiske ideogramskrift, som ikke har reference til et talt sprogligt udtryk.



Modellen viser, hvordan tale og fonetisk skrift kan betragtes som to forskellige – og dog relaterede – udtryk af et fælles indhold.⁸⁶

Bevægelsen fra en auditiv orienteret kommunikationsform til en visuel baseret kommunikationsform er skelsættende for den menneskelige tænkning, mener Ong. Ong forklarer, hvordan vi som eksisterende i en skriftlig kultur ikke er i stand til at forstå, hvad det vil sige at kommunikere inden for de rammer, der prægede den førskriftlige kultur. Når vi taler, visualiserer vi skriften for os. Når vi taler, strukturerer vi i høj grad talen *som om*, den er skrift. Naturligvis er der forskel i kommunikationsformen, men hovedsagen er, at vi aldrig vil kunne kommunikere mundtligt uafhængigt af den skriftlige kultur⁸⁷, som vi er omgivet af, idet tilsynekomsten af de skriftteknologiske medier for altid ændrer de eksisterende medier - herunder talen.⁸⁸

Ong gennemgår, hvad man kan kalde karakteristika for poetisk kommunikation i den mundtlige kultur. Mundtligt overleveret litteratur (og her er begrebet litteratur misvisende, mener Ong, idet litteratur kommer af ordet *litera* –bogstav) baserer sig på *formler*. Formlerne består af fraser eller ordsprog, der ved hjælp af gentagelser får form som klichéer, der kan tilpasses til individuelt brug i vers, sange eller fortællinger. Formlerne gentages i vid udstrækning og har den fordel, at de gør hver enkel sang eller fortælling lettere at huske. Hver enkel mundtlig overleveret ”tekst” bliver stykket sammen af flere af disse stykker genbrug, som formlerne er. Derfor er ”tekst” ifølge Ong et begreb, der egner sig bedre til beskrivelsen af poetisk kommunikation i mundtlig kultur frem for den almene brug som betegnelsen for en skriftlig kommunikeret meddelelse. Ordet tekst stammer fra ordet *væve*, hvilket ifølge Ong er en rammende metafor for den mundtlige kulturs kunstneriske kompositioner. Den mundtligt overleverede litteratur komponeres generelt betragtet ud fra en kludetæppestruktur, hvor fortælleren, metaforisk udtrykt, syr gamle stykker stof sammen på en ny måde, til en ny fortælling. Brugen af formler er så at

⁸⁶ Hansen 1999:22

⁸⁷ Ong peger dog også på en ”ny mundtlig kultur” hvor billedmedierne dominerer: Tv, reklamer, film. Det er selvsagt ikke en tilbagevenden til en egentlig mundtlig kultur, men en billedbaseret kultur baseret på den skriftlige kultur.

⁸⁸ Ong 2002:12

sige den mundtlige kulturs erindring, som i kraft af gentagelsen opfrisker og bevarer mindet om begivenheder. I den mundtlige kultur er viden lig erindring, eftersom man ikke kender til skriften som lagring af viden.

Kendetegnende for litteratur skabt i den mundtlige kultur er også fraværet af et tidsligt fremadskridende handlingsforløb, hvilket er en struktur der først træder ind i litteraturen og fortællekulturen med den skriftlige kultur, mener Ong. Ong fortolker det tidlige fravær i litteraturen som et resultat af den mundtlige kulturs manglende bevidsthed om sin eksistens i forhold til tiden. Fortællinger, der baserer sig i den mundtlige kultur synes at foretrække en struktur, der begynder *in medias res*, altså med direkte udspring i en væsentlig begivenhed. I den skriftlige kultur kan man iagttage en tradition, der tager udgangspunkt i Aristoteles diktioner om begyndelse, midte og slutning. Som Ong påpeger, har udviklingen fra den mundtlige kultur trukket lange tråde efter sig over i den skriftlige kultur og litteraturhistorien er måske ét af de bedste steder at søge efter disse spor. De mundtlige spor ses fortsat i middelaldertekster, skønt disse tekster for længst er blevet transformeret til skrift. Skriftligheden gjorde det muligt at overlevere viden og litteratur på en helt ny måde. Man kunne bevare fortællinger og sange ved at skrive dem ned. Man havde med skriften fået *aide de memoire*.

Medier, teknologi, skrift, litteratur

Joseph Tabbi, Michael Wutz, Geoffrey Winthrop-Young, Friedrich Kittler er nogle af de forskere, der tager tanken om medieøkologi til sig. Antologien af Joseph Tabbi og Michael Wutz: *Reading Matters* bærer undertitlen: "Narrative in the New Media Ecology" og beskæftiger sig da også med mediernes udvikling og dettes påvirkning af den litterære kanon, men uden den moralske dagsorden, som Neil Postman indskrives i medieøkologi i.

Med moderniteten kom der i litteraturen en "*self-consciousness about the matter of letters*"⁸⁹ som en naturlig selvansagelse efter tilsynekomsten af konkurrerende inskriptionsmedier: Fotografiet, filmen, phonogrammet. Moderniteten konfronterede skriften med de ny muligheder og afkrævede en gentænkning og remediering af skriften. Den skrifttematiske digtning har siden bl.a. Guillaume Apollinaire (1880-1918) og dadaisterne været optaget af typografiske eksperimenter for at udforske forholdet mellem især ord og billede. Skrifttematisk modernistisk digtning betragter tekstens typografi med semantiske briller. Både inden for prosaen og lyrikken har disse eksperimenter med typografien inddraget, hvad man indenfor tekstanalysen behandler som *ydre komposition*, som en del af det fortalte. Tabbi og Wutz ønsker med deres antologi at trække diskussionerne om den ændrede medieøkologi ned på teksts niveau, og antologien er da også en række læsninger af et

⁸⁹ Tabbi & Wutz 1997:9

udpluk af den internationale litterære romkanon. Antologiens bidragydere ønsker *"to reclaim a tradition of material self-awareness that has been a part of the novel all along. Their hopeful premise is that, as the scene of writing changes, the book will not be left behind – but neither will it be quite the same in its new context."*⁹⁰

Tabbi og Wutz peger i deres indledning til antologien på den voksende mediekulturs indflydelse på skriften. Fra før at have været *storage technology* – altså dokumentationens medium, har skriften fra o. 1850, takket været auditive og visuelle baserede medier, fået lov til at udvikle sig selv som medium for kunstneriske og æstetiske udfoldelser. Tilsynekomsten af nye medier lader til at tvinge eksisterende medier til at profilere sig skarpere i forhold til andre, men også til at revurdere dets muligheder og integrere ny mening.⁹¹ Medierne bliver differentieret og rekombineret, og hvert enkelt medie tvinges ind i en ny og smallere definition og bliver i en form for nachträglich proces tilskrevet ny mening. Derfor ændrer tilsynekomsten af et nyt medie alle eksisterende medier; radioen havde for eksempel helt andre samfundsmæssige, sociale og udtryksmæssige muligheder og betydninger før tv-mediets tilsynekomst end efter:

"[...]one and the same narrative appearing under different technological conditions is no longer one and the same." (Tabbi & Wutz 1997:31)

Ny medieøkologi – ny litteratur

I nærværende tidsalder, hvor det nye og altdominerende medie: Computeren, synes at overtage og integrere alle eksisterende medier i sig, iagttager vi en medierevolution, der sætter aftryk i så at sige alle felter af vores kultur og vender op og ned på betydningen af de forskellige eksisterende medier. Hvad der er interessant ved tilsynekomsten af computeren er dens integration af de andre medier i sig; en udvikling der med meget lidt fantasi kan frembringe teknologisk paranoia og et skræmmebillede, hvor den samlede mængde af informationer er forbundet i ét kredsløb *"as an endless loop"*⁹². Tabbi og Wutz skriver:

"In the so-called late age of print, word processing technologies and instant transmissions of digitized text over global distances have taken the weight out of words on a page.[...]We are now in a position, if the cybernetic fantasies of the past decade are to be believed, to leave the materiality of the book behind." (Tabbi & Wutz 1997:1)

⁹⁰ Tabbi & Wutz 1997:2

⁹¹ Ibid.7

⁹² Kittler 1997:102

Som bekendt har skriften bevæget sig fra det tungeste og bestandige materiale: Stenen, videre til papyrus, papiret og nu til det mest lette og luftige af alle materialer: Pixels på en computerskærm. Markant for samtidens elektronisk baserede skrift er dets underlag – computerskærmen – som ikke lader sig beskadige eller forandre i forbindelse med skriveprocessen. Forandringen på skærmen er kun midlertidig:

”Nu til dags absorberer det elektroniske underlag uophørligt og uden at undergå nogen som helst ændring en visuel grafik, som er uden nogen betydning for definitionen af, hvad det udøvende værktøj egentlig er. Skriften kan slettes uden på nogen måde at beskadige underlaget.” (Forord af Carlos Ossala in Barthes 2003:21)

I skriftens lange historie har det at skrive altid været ensbetydende med at ridse, skære eller tilføje noget i og til et underlag. Man har med skriften i modsætning til talen gjort noget, som ikke kan gøres ugjort. Materialet er forandret. Papir kan brændes, og selv ikke alle steninskriptioner er bevaret i dag. Naturligvis kan skriften forsvinde, men i forhold til talen, manifesterer skriften sproget i rum og tid.

Materialets udvikling angiver endvidere en udvikling fra det mindst forgængelige til det mest forgængelige. Bevægelsen mod det stadig mere *immaterielle* lader paradoksalt nok til samtidig at afføde en bevægelse mod en stadig mere *materiel* forståelse af skriften i (især)den postmoderne litteratur. Denne ny selvransagelse af litteraturen, skriften og dens muligheder er iflg. Joseph Tabbi måske alt sammen en reaktion på, hvad man kan betegne som et *postprint* samfund:

*”[...]Ja media theoretical view suggests that archaic book designs and self-conscious modernist texts are the joint reflex of a postprint environment, two forms of material resistance to the pressures of the perceived hostility of a changing media culture.”*⁹³ (Tabbi & Wutz 1997:9)

En anden pointe er, som Wutz og Tabbi også kommenterer, at materialets udvikling har distanceret mennesket fra skriften i fysisk forstand. Skrift er før som nu et spørgsmål om, hvordan og i hvilken grad den menneskelige krop forholder sig til i skriftproduktionen. Skrift har i takt med sin løsrivelse fra materialet også løsrevet sig fra den menneskelige krop. Hvor man før sled med sine hænder for at hugge tegnene i sten, og i håndskriftens tid havde den taktile fornemmelse af udformningen af et ”s”, som skabtes ved at lade hånden mime bogstavets form, skabes ”S” med et let tryk på tastaturet af ringfingeren på venstre hånd. Man har idag kun fornemmelsen af fingrenes tappen i tastaturet; en distancering som allerede skrivemaskinen indførte:

⁹³ Tabbi 1999:9

"But the early modern period offers no clearer site for intermedial boundary conflicts than the typewriter, the machine that - by unlinking the hand, the key and the imprint of the letter - breaks up the compositional fluidity of handwriting and with it the creative continuity between conception and articulation." (Tabbi & Wutz 1997:4)

Sansningen af skriftens udformning er forandret i takt med materialets forandring. Sammenhængen mellem håndens arbejde og bogstavets form er fraværende.

Man kan betragte forholdet mellem den menneskelige krop og mediet fra forskellige vinkler. Kittler betragter forholdet som en amputation: Skrivemaskinen distancerer skriftproduktionen fra den menneskelige krop. McLuhan redegør modsat for medieudviklingen som en forlængelse af den menneskelige krop⁹⁴, hvor ved den private produktionsproces – kompositionen - flyder sammen med den offentlige del af produktionen - publikationen.⁹⁵ Hvert nyt medie er en forlængelse af én af de menneskelige funktioner eller sanser; og skriften (som McLuhan og Ong begge ser som den mest banebrydende af alle medier) opfattes som en forlængelse af håndens funktion. Det mest markante i overgangen fra mundtlig til skriftlig kultur er, at den menneskelige kommunikation transformeres fra at være baseret på høresansen til synssansen. Udviklingen af medierne, siger McLuhan, er i virkeligheden *"translators"* som gør mennesket i stand til at opfatte og udtrykke sin verden i nye former og dermed også skabe distance til den. McLuhan skriver:

"In this electric age we see ourselves being translated more and more into the form of information, moving toward the technological extension of consciousness. That is what is meant when we say that we daily know more and more about man. We mean that we can translate more and more of ourselves into other forms of expression that exceed ourselves." (McLuhan 2002:63)

Pointen hos McLuhan er, at man må forstå, hvordan medierne fungerer for at kunne ændre på det faktum, at mediernes tilstedeværelse er så afgørende for de menneskelige vilkår. F.eks. ændrede skrivemaskinen vilkårene for skrift og gjorde den uniform. Skrivemaskinen blev i begyndelsen betjent af særligt uddannede *"typists"* / sekretærer, og blev anvendt i forbindelse med diktat, hvorved tale, skrift og publikation blev smeltet sammen i én og samme proces. Senere blev skrivemaskinen hvermandseje og kunne betjenes – med en hastighed, der var afhængig af antallet af fingre i arbejde – af hvem som helst. Men McLuhan peger

⁹⁴ McLuhan 2002:7

⁹⁵ Ibid. 283

også på, hvordan skrivemaskinen var med til at ændre poesiens former. Den ulige højremargin på maskinskrevne manuskripter, mener McLuhan inspirerede til at eksperimentere med frie former i digtekunsten, skønt han indrømmer, at en sådan sammenhæng vil være mere end vanskelig at fastslå. Skrivemaskinen i sig selv sætter en ny dagsorden for litteraturens former, og omdefinerer hvad poesien kan, ligesom alle nye medier trænger ind i menneskets adfærdsmønstre samt kognitive processer og redefinerer dem.

Udviklingen af skriften er som sådan en af de absolut mest markante medierevolutioner i menneskehedens historie. Som Ong peger på har det ført utallige kognitive og sociale ændringer med sig. Hvis vi ser isoleret på skriftmediet med McLuhanske briller på, må vi også betragte hvert enkelt trin i skrifthistorien som betydningsfuldt. Materialet spiller her en væsentlig rolle. Er skrivematerialet sten, hammer og mejsel, giver det sig selv, at skriften for at sikre en vis ensartethed har været forholdsvis enkel at hugge i stenene. Det har været naturligt at arbejde med en kantet, enkel skrift. I de kulturer, hvor man har anvendt ler som underlag, har man udviklet kileskrifter, som man har kunnet presse ind i leret vha. et træredskab. Leret er langt mere egnet til at presse et aftryk i end at tegne eller ridse i med fri hånd. Materiale, metode og æstetik har fulgt hinanden igennem skrifthistorien. Omkring 1200 bar skrifterne præg af pennen og blækket; skrifttyperne blev tilføjet skrå linjer, som passede godt med håndens og pennens bevægelse.

I en forholdsvis kort periode i skrifthistorien har man været i stand til at masseproducere tekster vha. bogtryk. Trykteknikken har medført, at skrifttyperne har udviklet sig i forhold til trykbarheden og læsbarheden. De tryktyper vi anvender i dag er hovedsageligt udsprunget af antikvatypen, som er en videreudvikling af middelalderens runde minuskelskrifttyper. Den har vist sig egnet til tryk og læsbarhed, da de enkelte bogstaver er udstyret med seriffer, der understreger læseretningens horisontale bevægelse.

En endnu kortere historie knytter sig til skriften som en af almindannelsens discipliner. Skriften har i mindre end tohundrede år været tilgængelig for den almindelige skandinaviske borger mens analfabetisme stadig er et betragteligt problem i andre dele af verden. Før o. 1700 var skrift en kode forbeholdt eliten: De lærde, som f.eks. præster og læger. Desuden var skriftsproget ikke knyttet til folkesproget, men til latin. Bogtrykkerkunstens opfindelse gav sig udslag i en bedre tilgængelighed og et større behov for at lære sig at læse, hvilket resulterede i, at man i 1700-tallet for første gang i den vestlige kulturhistorie kunne begynde at iagttage egentlige skriftbaserede kulturer⁹⁶.

⁹⁶ Melin 2000:17

Den seneste og mest markante tilføjelse til mediehistorien falder efter McLuhans værk, men er ikke desto mindre til dels forudsagt af McLuhan. Digitaliseringen og computerens indtog har på rekordtid vundet indpas i den vestlige verden og gjort sig til det moderne menneskes uundværlige partner på jobbet såvel som privat. Opfindelsen af en "pc" - den personlige computer - understreger McLuhans forudsigtelse af, at hele den menneskelige bevidsthed ville være på vej til at blive forlænget i rum. Det er i høj grad, hvad der er sket med computeren og ikke mindst den globale digitale forbindelse: The world wide web. Nettet gør mennesker, der er i besiddelse af en netforbundet computer, i stand til at kommunikere med mennesker, som på lignende vis har koblet sig til nettet med deres pc - uanset, hvor i verden man rent fysisk befinder sig. Man kan med andre ord forlænge sig selv - for at blive i den McLuhanske terminologi - ud i cyberspace; et ikke-fysisk rum, hvor man er til stede digitalt. Dog er det ikke givet, at fremtiden byder på en total opløsning af afhængigheden mellem krop og bevidsthed, hvilket N. Katherine Hayles peger på. Den ny teknologi skaber muligheder for adskillige aktiviteter på nettet såsom informationssøgning, transaktioner af den ene eller anden slags, spil, handel, underholdning, konkurrencer, menneskelig kommunikation, markedsføring etc. Hvad der først og fremmest karakteriserer nettet og fascinerer brugerne er adgangen til den umådelige mængde af usorteret information, som ved hjælp af søgemaskinerne formidles til den enkelte netopkoblede pc bruger. Søgning på et enkelt ord på en søgemaskine kan give - alt afhængig af ordet - flere millioner hits, og ikke alle lige kvalificerede eller anvendelige for den enkelte bruger. Men netop adgangen til en enorm mængde information er fascinerende og er så at sige en udvidelse af vor hjerne - som McLuhan vel ville sig - eller modsat i Kittlers perspektiv: En amputation af den menneskelige hjerne til fordel for én gigantisk verdensomspændende cyberhjerne. Nettet gør os ligeledes i stand til at skabe forbindelser, som den menneskelige hjerne ikke altid er i stand til. Via links kan man som bekendt hoppe fra side til side - fra et virtuelt sted til et andet og derigennem skabe de mest besynderlige forbindelser. Links gør det muligt at danne uendeligt mange forbindelser mellem alle oplysninger, der findes på nettet. Det er indlysende, at hver enkelt bruger får mulighed for at skabe en sti igennem alle disse links, som det efter ganske få klik med musen vil være umuligt at genfinde. Hvert enkelt surf på nettet vil være unik - med al sandsynlighed - og der vil for hver tur på nettet være tale om en hel unik "tekst". Hvad www har betydet for de kognitive processer og for menneskets kunstneriske skabelse og udtryksformer er meget vanskelig at fastlægge, men man kan dog pege på, at det har betydning. Som McLuhan peger på i forbindelse med skrivemaskinens varierende højremargen, har også www's overvældende informationsmængde og associationspring påvirket litteraturens former.

Kybernetikken som konflikt mellem information og materialitet

N. Katherine Hayles, professor i engelsk ved University of California, har i sin forskning koblet det naturvidenskabelige felt med det humanistiske. Hun har kombineret studier i kemi med studier i litteratur. Den naturvidenskabelige interesse har haft stor betydning for hendes litteraturforskning. I *How We Became Posthuman* (1999) undersøger Hayles ”*embodiment in an information age*”, dvs. hvilken stilling kroppen som materielt objekt i rummet har i et informationssamfund, der bevæger sig mere og mere hen imod det virtuelle rum. Hayles diskuterer hvorvidt information kan betragtes som et fænomen løsrevet fra materialitet, bl.a. ved at gennemgå kybernetikkens historie og konstruktionen af det posthumane menneske.

Tanken om det posthumane menneske blev grundlagt med kybernetikken ved de såkaldte Macy Conferences i USA 1943-1954. Konferencerne var struktureret som interdisciplinære diskussionsfora, hvor deltagerne frit kunne kaste løse ideer ud i plenumdiskussionen. Hovedtesen, som spandt sig ud af Macykonferencerne var, at mennesket primært kunne betragtes som *informations-reproducerende enheder (information-processing entities⁹⁷)* i lighed med intelligente maskiner. Hayles refererer til tre forskellige faser i kybernetikkens historie. I de første år – Macy-perioden – fokuseredes der på *homeostasis* – et udtryk, der betegner en organismes evne til at opretholde ligevægt på trods af skiftende forhold i omgivelserne. F.eks. levende væseners evne til at kunne bevare en konstant kropstemperatur i omgivelser med varierende temperaturer. Tilstanden af homeostasis er mulig igennem *feedback-loops*, som er det interessante i denne forbindelse. For at opretholde en konstant temperatur er et legeme i stand til at udveksle energi med omgivelserne: Et feedback system. I Macydagene teoretiseredes feedbackinformation, men kybernetikforskningen gled snart over i næste fase: *Reflexivity*, som Hayles definerer således:

”Reflexivity is the movement whereby that which has been used to generate a system is made, through a changed perspective, to become part of the system it generates.” (Hayles 1999:8)

Det refleksive består i det genererende systems evne til selv at blive del af det genererede system. Et sådant forhold illustreres f.eks. af det i kapitel 2 nævnte værk af M.C. Escher: *Drawing Hands*, hvor den skabende hånd er fremstillet på en sådan måde, at den selv bliver del af den tegning, hånden fremstiller. Producenten bliver med andre ord del af det producerede. Refleksivitet har naturligvis sin lige i

⁹⁷ Hayles 1999:7

litteraturen, hvor fiktionen præsenteres igennem en rammefortælling, som selv bliver en del af den fiktion, den skaber.⁹⁸

Med fokus på refleksivitet åbnes dørene op for det uendelige. Den refleksive proces kan fortsætte i det uendelige og dermed skubbe til idéen om verden som et sted med faste holdepunkter og ydre rammer. I forhold til informationsteoriene bliver information nu set som noget, der kan iagttages inde fra systemet selv. Før havde kybernetikken betragtet information igennem en observatør, der befandt sig uden for systemet selv. Med refleksive briller på bliver observatøren nu en del af det system, som han betragter. Problemet bestod med andre ord i at gøre observatøren til en del af det homeostatiske system.

Kybernetikkens anden bølge blev præget af den unge chilenske neurofysiolog Humberto Maturana, som satte sig for at undersøge forbindelsen mellem synet og hjerneimpulserne hos en frø. Han ville med andre ord måle de informationer, en frøes hjerne modtager igennem synssansen. Det interessante var, at målingerne gav store udsving, hvis frøen iagttog små, hurtige bevægelser – som f.eks. bevægelsen af en flue. Store dovne bevægelser blev stort set ikke eller slet ikke registreret af frøens hjerne. Den biologiske forklaring er, at frøens syn gør den i stand til at fange de insekter, den lever af – eller omvendt: At frøen lever af insekter, fordi den kan se dem. Men det var ikke den slags logiske biologiske slutninger Maturana var interesseret i. Han betragtede sit eksperiment som kulturelt funderet. Han tillod sig at slutte, at for frøen er verden reduceret til objekter i hurtig bevægelse – alt andet eksisterer ikke for en frø. Virkeligheden konstrueres ud fra det sansede: *“The results implied that the frogs’ perceptual system does not so much register reality as construct it.”*⁹⁹ Fra det isolerede forsøg med en frø kunne Maturana slutte, at hvad der gjaldt for frøen som “informationssystem” også ville være gældende for alle andre levende væsener. Konklusionen var, at enhver levende organisme var at betragte som et isoleret informationssystem, der var i stand til at konstruere billedet af en virkelighed uden for sig selv ud fra interaktive processer med omgivelserne. Hayles skriver:

“Certainly there is something “out there”, which for lack of a better term we can call “reality”. But it comes into existence for us, and for all living creatures, only through interactive processes determined solely by the organism’s own organization. “No description of an absolute reality is possible”, he and Varela wrote in Autopoiesis and Cognition [...] living systems operate within the boundaries of an

⁹⁸ Et eksempel er *Homo Falsus*, hvor forfatteren bliver en del af den fiktion, som han selv skaber. (se analyse af romanen kap. 6: ”Skriftens fordobling”, p. 105)

⁹⁹ Hayles 1999:135

organization that closes in on itself and leaves the world on the outside." (Hayles 1999:136)

Virkeligheden kunne ikke længere anskues som et fast holdepunkt, og som en lukket og fuldstændig organisme, men snarere som et relativt begreb, der blev konstrueret i observatøren. Denne anskuelse af tilværelsen åbner ikke alene perspektiver for naturvidenskaben, men også for menneskets kulturelle produktioner.

Kybernetikkens tredje bølge – den virtuelle - anslår Hayles til at begynde o. 1980. Den posthumane teori finder grobund i f.eks. teoretikerne Fredkin og Wolfram, som hævder, at virkeligheden *"is a program run on a cosmic computer."*¹⁰⁰ I posthuman optik er den menneskelige eksistens blot en tilfældig figur i et langt større billede. Evolutionen har frembragt mennesket som en materiel informationsenhed, der er et led i en proces mod en virkelighed, der vil bestå af lutter informationsprocesser. I dette billede består virkeligheden af de binære komponenter 1 og 0¹⁰¹ – verden er så at sige i gang med at gennemløbe et program, hvor information og materialitet bliver adskilt, og hvor information er det primære og materialitet det sekundære. I centrum for de posthumane diskussioner står kampen mellem materialitet og information, hvor information anses for at være basis, hvorpå materialiteten afhænger. At leve i en virtuel tidsalder betyder, at informationen bliver betragtet som det væsentlige og som noget, der i al væsentlighed skal opfattes som adskilt fra materialitet. Her er det Hayles stiller spørgsmålet, om afhængigheden også går den anden vej? Kan man forestille sig et informationssamfund uden materialitet? Kan information overhovedet eksistere uden at forme sig i en eller anden variant af materialitet? N. Katherine Hayles argumenterer for, at materialitet og information er i et afhængighedsforhold til hinanden. Information vil altid være afhængig af et medium, det kan udfolde sig i. Hun mener, at tanken om en udelukkende virtuel verden i høj grad er forhastet og enøjet tankespind. Hayles ønsker at sammentænke information og materialitet og se på de vekselvirkninger, der måtte være. Hun sammenfatter sit formål i formuleringen *"virtual bodies"*¹⁰², som en frase, der sammenføjer og konfronterer den gængse opfattelse, at de to dele er adskilte og sågar rivaliserende fænomener.

I kybernetikkens tredje bølge hører også forskning og teorier hjemme omkring AL – Artificial Life. Helt i tråd med opfattelsen af, at livet er et forløb, der styres *"on a cosmic computer"*, betragtes menneskeligt liv som noget teknologisk producerbart. Menneskets trang til at fremstille redskaber (teknologier) har resulteret i, at

¹⁰⁰ Hayles 1999:11

¹⁰¹ Som et eksempel på denne on/off tankegang: I Nicholson Bakers roman "The Fermata" (1995) er hovedpersonen i stand til at tænde og slukke for tiden, han lever i.

¹⁰² Hayles 1999:20

mennesket nu er i stand til at erstatte sig selv ved brug af disse redskaber. Tanken er, at mennesket vil være i stand til at overvinde sin egen materialitet og dermed også egen skrøbelighed.

MSA- Media Specific Analysis

Konflikten mellem information og materialitet optager fortsat Hayles i hendes bog fra 2002: *Writing Machines*. Hun ønsker her at fokusere på det litterære værks materialitet og gør det hovedsageligt ved hjælp af tværvideenskabelige redskaber. Hun ønsker først og fremmest at gøre op med den tanke, at litterære tekster er en bevidstheds stemme, ja endda en genial bevidstheds stemme, som med denne stemme formidler en illusion af en transparent litterær forestillingsverden. En litterær frembringelse er andet og mere end den intellektuelle sproglige konstruktion, men har også en materiel krop, som er medskabende og medkonstituerende for betydningsdannelsen i hvert enkelt litterært værk. I *Writing Machines* betragter hun således også information og materialitet som to af hinanden afhængige størrelser. Den skriftlige kultur er efterhånden så familiær for enhver, der lever i den, at vi ikke længere ”ser” materialet: Skriften, hvad enten den manifesterer sig som blæk på papir eller fosforiseret lys på en computerskærm. Skriften er ”*the sea in which we swim*”- et absolut nødvendigt og basalt kommunikationsredskab for mennesket, hvis tilstedeværelse man først bemærker ved dets fravær.¹⁰³

Hayles betragter i *Writing Machines* forskellige moderne tekster: Kunstbøger, trykte romaner og hyper-texts for derigennem at sætte fokus på betydningen af det materiale, som kunsten udfolder sig i. Hayles introducerer MSA – den mediespecifikke analyse. Pointen med den mediespecifikke analyse er netop ikke at fokusere på mediet som et isoleret fænomen, men snarere at arbejde ud fra et medieøkologisk perspektiv, hvor man betragter hvert enkelt medie som en dynamisk medspiller i forhold til andre medier:

”In calling for MSA, I do not mean to advocate that media should be considered in isolation from one another. On the contrary, media constantly engage in a recursive dynamic of imitating each other, incorporating aspects of competing media into themselves while simultaneously flaunting the advantages their own forms of mediation offer.” (Hayles 2002:30)

MSA afvejer form med indhold og medium: *“MSA attends both to the specificity of the form [...]and to citations and imitations of one medium in another. MSA moves from the language of text to a more precise vocabulary of screen and page, digital*

¹⁰³ Gitelman 2004:1

program and analogue interface, code and ink, mutable image and durable mark, computer and book." (Hayles 2002:30ff)

Med MSA argumenterer Hayles for en større opmærksomhed omkring forholdet mellem den teknologi, der frembringer teksten, og teksten selv. For enhver litterær frembringelse vil altid stå i et afhængighedsforhold til et teknologisk redskab, der fabrikere teksten som materiel genstand – hvad enten der er tale om en bog eller en "technotext".

Geoffrey Winthrop-Young konstaterer samstemmende:

1. *Narrative is a media technology.*
2. *Narratives depend on media technology.*
3. *Narratives deal with media technology, particularly their own.*¹⁰⁴

Alle litterære frembringelser er underlagt disse realiteter, men ikke alle tekster tematiserer det, som Hayles her pointerer:

"the implication for studies of technology and literature is that the materiality of inscription thoroughly interpenetrates the represented world. Even when technology does not appear as a theme, it is woven into the fictional world through the processes that produce the literary work as a material artifact". (Hayles 2002:130)

Visse tekster insisterer dog på at sondere forholdet mellem værket selv og den inskriptionsteknologi, der har frembragt det. Der findes en stor gruppe af overvejende postmodernistiske metafiktive litterære værker, der tematiserer den litterære tilblivelsesproces eller i det mindste gør opmærksom på sig selv som et artefakt ved at pege på sig selv. Der er tale om en række værker, der betragter sin egen fysiske tilstedeværelse inde fra værkets egen illusoriske verden:

"When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence." (Hayles 2002:25)

Hayles forbinder de litterære betragtninger med kybernetikkens grundtanker omkring selvrefleksivitet. De refleksive *loops* gør iagttageren til en del af det

¹⁰⁴ Geoffrey Winthrop-Young in Tabbi & Wutz 1997:30

iagttagne system – dvs. værket bliver selvrefleksivt – iagttager sig selv som fysisk tilstedeværelse med sine egne immaterielle redskaber: Sprogets imaginære verden. Ved at inddrage mediet selv i analysen af et litterært værk, bliver det klart, at teksters materialitet og tilblivelsesproces får afgørende betydning. En tekst, der udfolder sig som e-book på computerskærmen har et andet materiale end en trykt tekst i en bog. Men hvordan skal vi da betragte disse nye typer af elektronisk tekst? Skrift er ikke bare skrift, mener Hayles. Elektroniske tekster er ikke bøger overført til det digitale medie, men når mediet er nyt, er teksten ny og må betragtes som sådan. Ved at betragte tekster i andre medier, opnår man ny viden om de eksisterende. I et medieøkologisk perspektiv er en vilkårlig trykt tekst aldrig den samme tekst før og efter tilsynkomsten af et nyt medie. Netop denne betragtning er central for forståelsen af Hayles teoretiske tilgang til litteraturen. Igennem studiet af de enkelte medier får vi ny viden om det, vi troede, vi kendte: Den trykte tekst. Hayles pointerer, at al information er afhængigt af et medium, og en udskiftning af dette medium fører til en ændret information. Hayles opsummerer:

"[...]digital media have given us an opportunity we have not had for the last several hundred years: the chance to see print with new eyes, and with it, the possibility of understanding how deeply literary theory and criticism have been imbued with assumptions specific to print. As we work toward critical practices and theories appropriate for electronic literature, we may come to renewed appreciation for the specificity of print. In the tangled web of medial ecology, change anywhere in the system stimulates change everywhere in the system." (Hayles 2002:33)

Embodiment

Det fælles skæringspunkt for forskere, der beskæftiger sig med materialitet i litteraturen, kybernetikken eller medier er begrebet *embodiment*, menneskets kropslige forhold til omgivelserne. Kybernetikkens posthumane perspektiv har netop peget på en udradning af den kropslige bundethed i tid og sted. Marshall McLuhan var i sin tid med til at pege hen imod de kybernetiske skrækvisioner. N. Katherine Hayles anerkender i *How We Became Posthuman* mennesket som posthumant, men underkender samtidig skrækvisionerne af mennesket i en immateriel eksistens:

"As I have repeatedly argued, human being is first of all embodied being, and the complexities of this embodiment mean that human awareness unfolds in ways very different from those of intelligence embodied in cybernetic machines." (Hayles 1999:283ff)

Måske er det på trods af denne udbredte distancering mellem maskine og menneske og de dommedagslignende profetier om den trykte bogs endeligt, visioner om mennesket som et væsen, der via kabler og elektroder bliver i stand til at forlade sin kropslige, materielle tilstedeværelse, at litteraturen og dens forskere tager til genmæle og insisterer på *eksistens som et materielt forehavende*. Litteraturens skrifttema er i virkeligheden en del af diskussionen omkring forholdet mellem information og materialitet. Hvis information løsriver sig fra materiel substans, rives tæppet samtidig væk under skriftens eksistens.

Kapitel 5

Skrifttemaets udvikling i forfatterskabet

Jan Kjærstad debuterer som forfatter med udgivelsen af *Kloden dreier stille rundt* (1980). Det er en novellesamling, der rummer 14 meget forskellige tekster, der alle bærer præg af at være en ung idealistisk forfatters lærestykker. En del af novellerne er både selvhøjtidelige og oprørske og giver udtryk for forfatterens åbenlyse trang til *ændre* og skabe nyt. Novellesamlingen udkom i kølvandet på halvfjerdsernes socialrealisme, og den blev da også af anmelderne anerkendt for sine nye toner. Novellesamlingen markerede indgangen til både et nyt årti og nye udtryksmåder i norsk litteratur.

Både mht. form og indhold er der stor variation i novellerne. Nogle af novellerne er klassiske i deres form (f.eks. *Blues*, *Til neste år*), mens størstedelen af novellerne tydeligvis er fortælle tekniske eksperimenter, hvor handlingsniveauer konfronteres og blander sig sammen på mere eller mindre interessante måder. F.eks. *Troen på et slott*, *Midnatt, I ditt bilde*, *Ridderen fra framtiden*, *Maleren med rødt kinn*.

Temaerne spænder vidt: Fra krigsrædsler, kærlighed, seksualitet, manglende kommunikation, oprør, racisme, kløften mellem kunst og virkelighed og endelig også til skrift. Skriften bliver allerede her fremstillet som problematisk i forhold til den virkelighed, den forsøger at udtrykke. Skriften er på den ene side behæftet med en vis evne til at kunne gribe ind i virkeligheden og ændre den, hvilket behandles i både *Midnatt, I ditt bilde* og *Maleren med rødt kinn*. På den anden side er skriften ikke tilstrækkelig til at kunne kommunikere præcise udsagn mellem mennesker. F.eks. hævder Kjærstad i novellen *Talkin' 'bout my g-g-generation*, at forståelsen af skriften er afhængig af læserens individuelle association- og imaginationsevne.

Novellerne er dystre i deres udtryk, både mht. stil og de temaer, der behandles. Kjærstads senere så karakteristiske humor er fraværende. (ligesom den også er det i den langt senere *Tegn til kjærlighet*) Kjærstad skriver dybt alvorligt om alle de udefrakommende trusler, der gør livet svært og barskt at leve. Han taler på vegne af sin egen generation – en generation, som præges af frygten for det, man som individ har så ringe mulighed for at kontrollere. Et tilbagevendende tema i novellesamlingen er netop

frygten for det, som er uden for det enkelte menneskes kontrol. Kjærstad interesserer sig for individet set som en brik i et langt større spil af overindividuelle faktorer. Hvem styrer individet? Er der overhovedet noget, der styrer individet? Problemstillingen knyttes til fortællingens udsigelsessituation, hvor det er oplagt at undersøge forholdene mellem de fortalte personer og deres skabere. Hvem skaber hvem, spørges der. I flere af novellerne leges der med netop dette forhold. Udsigelsessituationens klassiske hierarki bliver udfordret igennem logisk set "umulige" situationer, der nedbryder fortællingens system. I *I ditt bilde* bliver der f.eks. – ligesom i *Forførelsen* – leget med den skaberrolle, som både Gud og forfatteren gør krav på.

Skrifttemaet etablerer sig hermed allerede i debutnovellerne som et vægtigt tema, skønt et væld af andre temaer også kastes i ringen. Fire af novellerne, nemlig *Midnatt*, *Maleren med rødt kinn*, *Talkin' 'bout my g-g-generation* og *I ditt bilde* finder jeg særligt interessante i forhold til det skrifttema, som udfolder sig i det senere forfatterskab.

Musik og digtning i et nutidigt ragnarok

Midnatt er Kjærstads første tekst om at "gøre det umulige" – et mantra, der gentager sig i bl.a. *Homo Falsus* og *Tegn til kjærlighet*. Jeg-fortælleren i *Midnatt* bevæger sig igennem Oslo for at lede efter kammeraten Kim, der i sorg over en venindes død raver gennem natten. Kim ønsker at gøre oprør mod det samfund, som han beskylder for venindens død. Fortælleren finder Kim foran Oslos rådhus, hvor han er i færd med at spille på sin hardangerfele. Kim vender sig mod samfundet gennem musikkens udtryk:

"Vi skal forandre en hel verden! Ropte han tilbage. Vi skal rive ned alt som bedrar oss"
(Kjærstad 1980:32)

Den desperate Kim bliver jagtet af politiet pga. sin maniske og opsigtsvækkende adfærd i Oslos gader.

Et norsk kor

Novellen tager form efter flere forskellige traditioner. Der er elementer fra både den græske tragedie, nordisk mytologi, og folkeeventyret. Endelig synes novellen at kunne læses som en postmoderne udgave af Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel*.

Kims ven beretter historien i jeg-form, men fortællingen fletter sig ind i et kor á la den græske tragedie, bestående af syv andre jeg-fortællere, der består af norske sagnhelte, mytiske eller historiske personer, der alle har efterladt sig et mindesmærke på Oslo Rådhus, hvorfra de beskuer og kommenterer begivenhedernes gang. Som det ifølge

Nietzsche gælder for den græske tragedie, gælder det også her, at koret er naturvæsener, ”der uudryddeligt lever ligesom inde bag al civilisation og trods den bestandige vekslen af generationer og i folkenes historie evigt forbliver de samme”¹⁰⁵. Som i den græske tragedie fødes også dramaet i denne novelle ud af et kors stemmer. De syv stemmer er i modsætning til den græske tragedie ikke satyrer, men Christian Kroghs romanskikkelse Albertine, en unavngiven murer, Kong Harald Hardråde, sagnhelten Sigurd Favnesbane, Tordenguden Tor, mytiske Orfeus og den norske helgen St. Halvard. Alle disse historiske eller mytiske personer optræder som formgivere for det drama, der udspringer sig. De ”skjenker dikteren makten”, som det gentages i alle korets strofer.

Koret af jeg-fortællere mæsser alle en strofe, hvor første og tredje vers er variable, mens anden og fjerde vers gentages i alle stemmer. Anden vers lyder ”Grimen lærer deg takten” og fjerde vers lyder ”-skjenker dikteren makten”. Det andet vers peger på et magtforhold gennem associationer til en hest i et seletøj, hvor kusken er i stand til at styre og holde hesten på plads igennem brug af seletøj og biddet i munden. I fjerde vers skænkes digteren magten, og digteren i denne novelle er Kims ven, som også er fortælleren af novellen. Norges historiske baggrund – litterær, mytisk – i form af de syv stemmer bliver givere af denne magt, som er eftertragtelssværdig. Lad mig igen sætte Nietzsches anskuelse omkring *Tragediens fødsel* i spil. Forholdet mellem det ukontrollerede og det kontrollerede (takten) lader sig forklare ud fra Nietzsches anskuelse af det apollinske (Apollon er guden for klarsyn) som hæmmende modvægt til det dionysiske (Dionysos er guden for vild ekstase og rus). Mellem den apollinske form og det dionysiske brud med samme, opstår den kunstneriske indsigt og kreativitet. Det apollinske og dionysiske konfronteres så at sige i et kunstnerisk produktivt spændingsfelt.¹⁰⁶

Alle stemmerne i koret har deres grunde til at skænke digteren magt til at ændre. Den første i koret er Albertine, som i Kroghs kontroversielle roman fra 1886 var offer for samfundets svigt; hun var en af de ”fattige fanger på forfallets vei” (Kjærstad 1980:21). Pigen Albertine ser som ung pige med foragt på sin prostituerede søster, men efter et overgreb følger hun samme løbebane. Albertine bliver offer for kræfter uden for sig selv. Mureren er kun navngivet efter sin funktion, hvilket understreger hans simple identitet, ganske som i folkeeventyrene. Mureren forklarer:

”Jeg er murer. Det er klart det er ensformig mange ganger, av og til meningsløst. Og betalingen kan være så som så. Men verst er det allikevel de gangene jeg føler at det er

¹⁰⁵ Nietzsche1996:68

¹⁰⁶ Ibid

noe utenfor meg som har makten over meg, at jeg ikke styrer livet mitt selv liksom.”
(Kjærstad 1980:22)

Som Albertine, er mureren styret af noget uden for sig selv. Andre stemmer i koret skænker deres styrke til digteren: Harald Hardråde skænker hårdhed, Sigurd Favnesbane våben, Tor ”hammer og harme”, Orfeus ”lyren og livet”, og Halvard skænker ham troen.

I dette kor af stemmer bevæger vennen og Kim sig igennem den næsten tomme by, hvorover der hviler ”*Tunge mørke skyer*” (ibid. 22), samt uudholdelig stilhed og uhygge som et varsel om, hvad der senere skal ske. Vennen søger efter Kim, fordi han ”*følte av en eller annen grunn at han [Kim] var i livsfare*”. (ibid. 22) Kims projekt er at vælte systemet (Rådhuset) og jeg-fortælleren ønsker egentlig blot at hjælpe Kim. Han optræder tvivlende overfor den digterrolle og den magt, der ligger i den og som gives ham af det syvstemmige kor.

Ved en tidligere lejlighed har Kim forsøgt at spille Stortinget ”*i senk*” og få ”*papskallene der inne til å tenke*”, ved at spille nationalsangen ”Ja, vi elsker dette landet” i en forvreden version på sin amerikanskbyggede elguitar. Kims forsøg på at gøre Jimi Hendrix¹⁰⁷ kunsten efter mislykkes, da ingen af de handlende (med kapitalistiske værdier) ønsker at give strøm til Kims guitar. Kim bytter imidlertid den amerikanske Stratocaster ud med den særdeles norske hardangerfele, for ”*du kommer ikke til bunns i Norge med en amerikanskbygd elektrisk guitar, hadde han sagt.*” (Kjærstad 1980:28) Kim er en oprører, men med et anti-militant og dog alligevel kraftfuldt våben: Musik.¹⁰⁸ Novellen tager sit udgangspunkt i denne forunderlige aften – lige omkring midnat, hvor Kim gør endnu et forsøg på at skabe oprør med sin dionysiske musik. Han spiller fele foran Rådhuset og skaber en ”*trolsk stemning*” med sit ”*dårende*” spil. (ibid. 29) Kim ofrer som *De tre prinsesser i det blå bjerg* i det norske folkeeventyr et ”*fenalår*” i fontænen foran rådhuset: ”*Det bergtatte folket skal våkne! Vi skal fri prinsessene ut av fjellet du og jeg! Berget det blå skal jevnes med jorda!*” (Kjærstad 1980:30) Også den nordiske mytologi er repræsenteret med Urds brønd foran rådhuset, hvorover der befinder sig to svaner: ”*fontene med de to flaksende svanene over hodet*” (ibid. 29). Brøndens vand nærer ifølge mytologien asken Yggdrasil, fra hvis blade der dagligt

¹⁰⁷ Jimi Hendrix spillede sin legendariske guitarversion af den amerikanske nationalsang: ”The Star Spangled Banner” ved Woodstockfestivalen i august 1969.

¹⁰⁸ I *Speil* gentager David Dal Kims musikalske revolution: ”*Det var musiker eller komponist David ville bli. Helt siden folkeskolen hadde han vært tiltrukket av musikkens makt, helt siden han leste om fløytespilleren fra Hameln som lokket både dyr og mennesker med spillet sitt. Det var krefter i musikken, han skulle vise det i ettermiddag.*” (Kjærstad (Speil)1993: 57) David komponerer sit eget stykke, som har til hensigt at ”*fortrolle*” (Kjærstad (Speil)1993:59) tilhørerne: Forældre og deres indbudte gæster.

drypper honningdug. Her har fontænen øjensynligt kun givet næring til den ørevoks, der forhindrer systemet i at lytte til folket: *”Noen kommer til å miste honningvoksen ut av ørene!”* (ibid. 30) Bibelen henvises til en diskret plads i Kims lomme (ibid. 30).

Mytologiens forestillinger om undergang udspiller sig denne aften i Oslo. Titlen *Midnatt* forstærker dommedagsstemningen, og betegner samtidig både et tidspunkt og en tilstand: Overgangen til noget nyt – på én gang både en afslutning og en begyndelse. Jeg-fortælleren ser ragnarokscener for sig, da han hører Kims *”toner så stygge”* (ibid. 31): *”Jeg så for meg hvite sopper som steg av havet, gule elver og fjorde, oppblåste barnemager”* (ibid. 31). Stemningen understreges af sirenelydene fra politibilene, uvejrets komme, vandet i fontænen som uforklarligt løber den forkerte vej, og murene der bæver og ryster for til sidst at falde.

Ifølge Eddadigtene blæser Heimdal i sit horn ved ragnaroks komme:

*”Mims Sønner ile, thi Skæbnen galer ud af det gamle Gjallerhorn. Højt blæser Heimdal, Horn er i Luften, [...]”*¹⁰⁹

I novellen er Kim den moderne udgave af Heimdal. Ragnarok er ikke alene udslettelse, men også betingelsen for at noget nyt og bedre kan vokse frem. Ragnarok visker tavlen ren, når *”Brødre hinanden Banesaar hugge, Børn af Søkende Blodsbaand bryde, Grundene larme, Gygerne flyve, og ingen Mand skaaner andre. [...]”*¹¹⁰ Svigt er med andre ord årsagen til ragnaroks komme. I dette tilfælde fortæller det syvstemmige kor om eksempler på svigt, ligesom Kim oplever svigt fra samfundets side, da hans veninde dør af en overdosis:

”Jeg skal få veggene til å rase sammen rundt oldingene som lager et samfunn der unge jenter må dø fordi de er redde alt rundt dem [...]” (Kjærstad 1980:25)

Musikkens kraft spiller en central rolle i novellen, ligesom denne kunstform også har en central plads i *Tragediens fødsel*. Enhver kunstform baserer sig ifølge Nietzsche på den apollinske og den dionysiske kunstdrift, men i musikkens *”billedløse kraft”*¹¹¹ mærkes den dionysiske drift stærkest. Digterens magt står centralt i denne novelle, der i en collage af græsk tragedie, myte, eventyr og nutidsdrama beretter om undergang og skabelse. Kims rolle i novellen er at nedbryde rådhuset, som med Nietzschienske briller på kan betragtes som *”den apollinske kulturs kunstfærdige bygning”*¹¹². De græske templer er prydet af olympiske gudeskikkelser på gavlen, mens rådhuset i noveller er

¹⁰⁹ Vølvens Spådom, oversat af Thøger Larsen 1914. Download fra <http://www.heimskringla.no/dansk/tlarsen/toeddasange/voluspa.php>

¹¹⁰ ibid

¹¹¹ Holm in Nietzsche 1996:10

¹¹² Ibid. 10

prydet af de førnævnte skikkelser, der lægger stemmer til koret. Ud af denne dionysiske musiks destruktion fødes kunsten; dikteren skænkes magten.

Kim råber til fortælleren: *"Det er du som har makten, det er du som er dikter!"* (Kjærstad 1980:31) Fortælleren svarer: *"Jeg kan ikke! ropte jeg. Det er umulig! Du kan ikke forlange det umulige!"* (ibid. 32)

Kim går foran og viser vej:

"Da snudde Kim seg og skrek opp mot Rådhusets vegger. Det var et skrik som ikke kan beskrives, et grufullt skrik uten bunn. –Nå må vi komme os unna, sa han. De første mursteinene begynte å falle. Da vi kom andpustne ut på Rådhusplassen, hørte jeg en lyd som av et mektig fossefall. Jeg snudde meg forferdet. –Det er ikke sant! sa jeg. – Du kjenner ikke din egen makt, sa Kim." (ibid. 32)

Novellen bliver en fortælling om kunstens fødsel og styrke. I et inferno af nutidige og datidige elementer, fremstilles kunsten som det farligste våben, der kan overskride grænsen mellem kunst og virkelighed, grænsen mellem før og nu samt vælte det etablerede system. Dermed bliver novellen også til en tekst med aktivistiske overtoner, som forbinder novellen med tiåret før dens udgivelse. Kunsten er folkets kunst. En lignende anskuelse ses med al tydelighed i *Maleren med rødt kinn*, som jeg vil vende tilbage til nedenfor.

Jeg-fortælleren i *Midnatt* skaber sin egen digterrolle ud af denne situation – han overbevises om digtekunstens magt af Kim, der gentagne gange opfordrer ham til at gøre det umulige:

"Jeg kan ikke! ropte jeg. Det er umulig! Du kan ikke forlange det umulige! –Du kan hvis du vil!" (ibid. 32)

Kim har som nævnt tidligere forsøgt sig med et oprør mod systemet, men uden held. Jeg –fortælleren beretter:

"Han hadde gitt meg skylden for fiaskoen ved Stortinget. Det var jeg som hadde sviktet, sa han. Han mente vi kunne klart det selv uten strøm. Hvorfor skulle han gjøre det igjen? Hvilken rett hadde han til å vente så umulige ting av meg!" (ibid. 26)

Øjensynligt er det ikke muligt for Kim alene at få murene til at vælte. Han forventer jeg-fortællerens – digterens – hjælp. Kim og de syv stemmer skænker digteren den sidste og afgørende magt, som får rådhuset til at styrte sammen.

Skriften har ikke kun magt som digterens redskab, men er også kapitalismens redskab. I beskrivelsen af Oslo optræder reklameskiltene skrift, der med lys og farver gør forbrugerne opmærksomme på diverse varemærker:

”Kreditkassen. *Lysende hvite bokstaver*” (ibid. 26) og ”*Norsk Ukeblad. Røde lysende bokstaver.*” (ibid. 28) Disse varemærker fungerer i teksten som pejlemærker for jeg-fortællerens geografiske placering i byrummet, men samtidig markerer den lysende reklameskrift nationen Norge som den kapitalistiske skrifs underlag. Skriften er lysende de nationale farver: Rødt, hvidt og naturligvis også blå: ”*Svære blå bokstaver ble tent og slukket over Stortinget*” (ibid. 27) Norges nationale skrift er ikke kunstens, men forbrugersamfundets. Skriften kan være farlig i de forkerte hænder: Kapitalismens redskab. Digteren, derimod, kan med selv samme redskab skabe kunst for folket. Helt forladt er halvfyrdsernes socialrealisme og politiske bevidsthed ikke.

Fordoblinger af rammen

At gøre det umulige ved at overskride grænsen mellem kunst og virkelighed tematiseres ligeledes i novellen *Maleren med rødt kinn*. Denne novelle er som mange senere Kjærstadtekster komponeret i den for metafiktionen så karakteristiske kinesiske-æskeform, hvor adskillige handlingsniveauer lægges ind i hinanden som små æsker i større æsker. Kjærstad er allerede på dette tidlige tidspunkt i forfatterskabet fascineret af rammefortællingens muligheder – måske inspireret af Borges noveller, der i lignende grad anvender rammefortællingen som skabelon. Den kinesiske æske indikerer et uendelighedsprincip, som såvel formen som indholdet i novellen peger på. Fortællingen kan fortsætte med at skrue sig indad i nye fortællinger og antager fraktal form (en form, der gentager sig selv i det uendelige), og understreger litteraturens udsigelsesmæssige problemer: I hvilken grad kan man finde frem til en fortællings oprindelse og skabe?

Som det fremgår af denne afhandlings analyse, ser vi skriften fordoble sig gentagne gange, bl.a. i *Homo Falsus*, hvor Greta og fortælleren optræder i samme roman uden, at vi helt kan nå til klarhed over, hvem der er styret af hvem. I *Rand*, som tager form efter krimien, anlægges også et større perspektiv: At fortællingen er styret af kræfter uden for Jorden.

Maleren med rødt kinn tager sin begyndelse i en stue i familien Grands hus, hvor tjeneren Francois, dagen efter en fest i huset, gør ophold i sit arbejde, mens han betragter et maleri på væggen. Han tænker tilbage på aftenens fest og erindrer – eller mener at kunne erindre – at en student, Jean, og en professor har opholdt sig i rummet, hvor maleriet hænger. Maleriets motiv er en maler i færd med at male et billede af en bonde på markarbejde. Fortællingen glider fra Francois tanker til Jeans. Jean indleder en samtale med professoren om kunst, og Jean går efterfølgende ind i maleriet for at

tale med den afbildede maler. Jean træder videre ind i malerens motiv for at tale med bonden om det kunstværk, han optræder i.

I yderste ramme finder vi tjeneren Francois, i næste den lærde og ældre professor samt den vidensbegærlige og intellektuelle student Jean. Jean konfronterer de forskellige niveauers holdninger til det kunstværk, som de alle er en del af. Det viser sig, at den afbildede maler anvender bonden som påskud for at vise sin uovertrufne teknik til at male farvespillet i skyggen fra et træ. Maleren har ikke noget egentligt budskab med hverken teknik eller motiv; men *"folk må få legge det de selv vil i bildene [...]"* (ibid. 62) Jean aflægger også bonden et besøg for at konfrontere arbejderen med den intellektuelle vinkel på kunsten. Han vil høre bondens mening om forholdet mellem kunst og klassekamp, *"det kosmiske drama"* og *"spenvidden i koloritten"*. Bonden bliver irriteret over Jeans besøg, og erklærer sig ganske ligegyldig over for Jeans fremlæggelse:

"-Jeg gir blanke, avbrøt bonden. Jeg har nok bekymringer om ikke du skal komme her og plage meg også." (ibid. 64)

Jean får dog bonden til at gå med ud af billedet for at aflægge sin skaber, maleren, et besøg:

"Er det du som har malt meg, og attpåtil uten å spørre om lov? Spurte bonden allerede før han riktig var ute av bildet. Og uten at vente på svar ga han kunstneren en fik med flat hånd på det venstre kinnnet." (ibid. 64f)

Resultatet af Jeans rejse ind i maleriet afstedkommer to varige ændringer, som Francois (på første niveau) efterfølgende lægger mærke til: Malerens kind er rød, ploven bag hestene er forladt. Begge ændringer giver ifølge en note grund til spekulationer blandt kunsthistorikerne:

"Eksperter peker på at for eksempel hesten med den fraspente ploven på det lille bildet forblir en gåte." og " ...særlig bruken av ublandet, ren sinober på malerens venstre kinn mangler parallell i Gastorins øvrige bilder." (ibid. 66)

Den ældre lærde professor i kunsthistorie, studenten, bonden, kunstneren, tjeneren – alle giver deres besyv med i anskuelser omkring kunsten. Men hvem er egentlig skaberen af dette værk? Er det denne Gastorin, maleren eller bonden, som forårsager den røde kind og den forladte plov – eller er det Jean, som konfronterer niveauerne i værket eller er det Francois, i hvis tanker hele dramaet udspiller sig? Svaret er, at ikke

én kunstner kan drages til ansvar, for kunsten er en lang kæde af forbundne led, hvis begyndelse man umuligt kan finde.

Medieringen mellem det skabte og det skabende er det interessante i denne novelle. Hvem er kunstner og hvem er motiv? Francois er som yderste ramme skaberen af tankerækken, men også Francois er skabt af noget udefrakommende. Francois er tjener - ikke alene for familien Grand – men også for en forfatters skabertrang. Francois er ikke vidende om, at også han er en brik i et kunstværk: Novellen selv.

Det er også værd at bemærke, at kunsten ikke kan holdes fast – og endnu væsentligere – ikke bør være redskab for en bestemt socialklasse i samfundet. Kunsten bliver betragtet fra flere samfundsmæssige standpunkter. Jean undersøger kunstens betydning for bonden, kunstneren selv, og den lærde professor. Bemærk også, hvordan Francois lufter ud efter borgerskabets cigarer, og lader ren forårsluft og duften af nyvasket tøj trænge ind gennem det åbne vindue, som vender ud mod arbejderkvarteret – og endnu længere væk – troens magtmanifestation: Katedralens tårn. Borgerskabets celebrering af kunsten er med andre ord slut. Novellens indledning er et fint billede på den modernistiske kunsts tabula rasa tanke: Lagnerne vaskes hvide – og kunsten må starte forfra.

Novellen tematiserer den tilsyneladende uendelige forskydning af forholdet mellem skaber og skabt. Bag enhver skaber står endnu en skaber. Med litterære ord: Udsigelsen er også udsagt! Vi er alle styret af noget større end os selv – ganske som mureren i *Midnatt*, der må konstatere, at det er ”*noe utenfor meg som har makten over meg, at jeg ikke styrer livet mitt selv liksom.*” Der er ikke noget religiøst i dette udsagn, snarere tværtimod. Dette ”uden for” er snarere en anden skrift, hvilket bliver klart i novellen *I ditt bilde*. Skriften er altid del af en anden skrift.

Men hvem har så skabt Gud?

Spørgsmålet om oprindelse trænger sig på hos Kjærstad i forhold til Gud, menneskets eksistens og sproget. Novellen *I ditt bilde* aflægger Vorherre et besøg: En forfatter (J.) vågner op i en tilsyneladende himmelsk retssal, hvor han stilles til ansvar for sit virke som forfatter. Han konfronteres med videooptagelser af sig selv i arbejde og kendes efterfølgende skyldig af en dommer, som efter alt at dømme er Vorherre selv. Forfatteren dømmes til ”evig pine” og afsoning i helvede.

Titlen *I ditt bilde* har flere relevante betydninger. For det første er titlen en bibelsk henvisning til skabelsesberetningen, hvor Gud skaber mennesket ”*i sit billede*”. (Første Mosebog, kap. 1, 27.) For det andet refererer titlen til novellens tematisering af fortællingernes uendelige indlejring i hinanden i en bevægelse mod et tabt eller imaginært oprindelsepunkt. Udsigelsesniveauerne er som i *En maler med rødt kinn*

integreret i hinanden: En forfatter afbrydes i sin nattesøvn for at blive retsforfulgt i Himlen, hvis dokumentarister tilsyneladende ser bort fra kristendommens tro på nogen form for hellige skrifter:

”De har sluttet å føre bøker,” sa en mann forklarende inn i øret hans. Han kvakk til. ”De tager det opp å videobånd isteden.” (Kjærstad 1980:223)

Selv i Himlen er der sket en bevægelse fra skrift til billede; den uomstødelige hellige skrift er blevet levende og skabt om til billede.

Videobåndet viser forfatteren i arbejde og zoomer ind på den tekst, som flyder ud af hans pen. Teksten handler om en mand, der i jalousi kvæler sin kæreste efter at have afsløret hendes utroskab. Hovedpersonen i denne tekst, Georg Ackmann, bryder efterfølgende ud af teksten (og filmen) og konfronterer sin skaber (forfatteren) og protesterer over at skulle lægge krop og navn til følelser, som han ikke selv har skabt. Ackmann beordrer J. til at udleve sine egne følelser, frem for at iklæde dem Georg Ackmanns kød og blod.

Forfatteren dømmes efterfølgende af en Gud, som afviser hjælp fra den fiktive tv-anklager: Perry Mason. Det er ikke nødvendigt for Mason at træde til med ét af sine karakteristiske krydsforhør. Perry's tilstedeværelse peger på, at også Vorherre selv er en repræsentation af noget andet – Vorherres himmelske retssal optræder som et tv-show – en fiktion.

J. er skabt i og med, han er en karakter i en novelle, skrevet af en anden forfatter med initialen J. : Jan Kjærstad.

Udsigelsesstrukturen ser i grundtræk således ud:

INTENTIONEL			
UDSIGELSE		FORTALT UDSIGELSE	
		I	II
			CITERET
UDSIGELSE			
Jan Kjærstad /J.			
	Gud		
		J.	
			Georg Ackmann

Hvis novellen havde respekteret de klassiske udsigelsesteknikker, hvor fortællerne og de fortalte figurer indgår i en logisk hierarkiseret struktur, ville udsigelseskemaet ovenfor have været tilstrækkeligt. Men personerne i novellen hopper gerne fra det ene niveau til det andet. Georg Ackmann er en citeret fortalt figur, der gør oprør mod sin status i udsigelseshierarkiet. Han træder ind i sin forfatters (J.s) tekst i protest over at

lægge navn og krop til dennes fantasier. Forfatteren (J.) hentes ufrivilligt ind i sin skabers verden for at blive anklaget for at have overtrådt sine beføjelser som skabt. Gud viser sig på sin side også at være skabt – i og med at være figur i en fiktion – af en forfatter – enten Jan Kjærstad (J.s alter ego) eller måske endda J. selv:

J. ”vækkes” midt om natten: *”I går kveld hadde han lagt seg. Etter en vanlig dag. Og nå var han her.”* (ibid. 223) Den slags natlige udflugter plejer man at kalde for *drømme*, og man kunne være fristet til at forstå hele novellen i drømmens diskurs. I så fald kan novellens kaotiske udsigelsesstruktur læses ind i en diskurs, hvor netop ulogiske og umulige møder er acceptable. Den kaotiske udsigelsesstruktur har et væsentligt formål: Den tematiserer forholdet mellem skabt og skabende, og diskuterer om der findes en sidste instans som garant for eksistensen? –og for fortællingen?

Forfatteren med initialen J. dømmes til *”evig pine”* (ibid. 224) som bod for en række af ugerninger, som han har bedrevet igennem sine bøger. Dommeren forklarer på sit markante nynorsk:

”Eg har gjeve deg teikn. Eg prøvde å stogga deg fleire gonger, men du ville ikkje høyra. Dessutan veit eg at du kjenner Skrifta. Du har misbrukt henne som du har misbrukt alt anna. Har du glømt den staden der det står skrive: ”De har høyrt det er sagt: Du skal ikkje driva utukt. Men eg seier dykk: Den som skriv eit utuktig ord på eit papir, han har alt gjort brotverket i hjarta sitt og skal koma for domstolen?” (ibid. 224)

Den markante sproglige tone giver os grund til at sætte den gudlignede dommer i forbindelse med hans absolutte modsætning: Djævelen. Thomas Manns *Dr. Faustus* præsenterer en djævel, som taler et markant gammeltysk!

Dommeren skelner tilsyneladende ikke mellem udført handling og handling udført i skriften alene. Denne skelnen mellem fiktion og virkelighed er umulig, mener også Georg Ackmann, som belærer forfatteren om ordenes magt:

”Vi, alle de du har tråkket på og vanæret på papiret, brukt som dørmatte, brukt som dopapir. Vi skal løpe bak deg, vi skal blåse i trompeter og hoje og peke, rope ut at vi er deg, Deg, deg, DEG! Vi er dine speilbilder, vi er uløste problemer i ditt liv, vi er pestbefengte rotter fra kloakken i ditt indre. Tror du du kan slippe oss ut bare fordi du er forfatter? Skrive et ord og det skal bli levende og følge etter deg, slå tilbake som en livsfarlig rikossjett.” (ibid. 223)

Novellen nedbryder på flere måder grænsen mellem virkeligheden og fiktionen. I drømmens diskurs - som selv er et grænseland mellem hjernens fri fantasi og oplevet

virkelighed – fortælles om fiktionens uadskillelighed fra virkeligheden. Skriften er uadskillelig fra livet: ”*Skrive et ord og det skal bli levende og følge etter det, slå tilbake som en livsfarlig rekossjett.*” For skriften er farlig – hvad forfatteren også må sande. Han dømmes som nævnt til evig pine.

Talkin’ ’bout my g-g-generation

I Pete Townsends og The Who’s legendariske hit: *My generation* fra 1965 synger Roger Daltrey ganske pessimistisk om udsigten til det liv, der venter forude: ”*I hope I die before I get old*”. De dystre toner fra The Who-hittet spiller med i novellen: *Talkin’ ’bout my g-g-generation*, som da også har fået titel efter omkvædet fra *My generation*. *Kloden dreier stille rundt* præsenterer sig selv som ”14 noveller” på smudsomslaget af min udgave, mens teksten ”*Talkin’ ’bout my g-g-generation* har mere til fælles med et essay. Tekstens uidentificerede ”jeg” taler til den implicite læser om ”*muligheten for at vi skal kunne forstå hverandre*” (ibid. 119) Ifølge jeget er det en nærmest håbløs opgave, eftersom sproget rummer uendelige fortolkningsmuligheder. Som bevisførelse præsenterer jeget et par associationslege for læseren. Tilstedeværelsen af tre substantiver – som f.eks. ”*HIMMEL. TÅRN. TUNGE*” afstedkommer ligeså mange fantasier, som der er læsere. Denne første leg får jeget til at tænke på en situation i barndommen, som set i barnets perspektiv, var topmålet af rædsel. Værre skal det vise sig at blive i den anden associationsleg, som rummer den voksne jeg-fortællers perspektiv. Rædslen bliver her endnu mere omfattende. Mens læsere formodentlig danner forholdsvis uskyldige associationer ud fra ordene: ”*VINGER. STJERNE. BILDE.*” kommer jeg-fortælleren i tanke om et stykke virkelighed, der i grusomhed overgår enhver fiktion: Bombningen af Hiroshima. Den altoverskyggende frygt er i flg. jeg-fortælleren væsentlig for hans generation som lider af ”*kronisk angstnevrose. Vi er en flokk av neglebitere og depressive, av sengevætere og søvngjengere. Oppvokst som vi er i nervekrigens tidsalder, hadde vi nok sjokkartede opplevelser i oppveksten til å gjøre oss modne for nerveklinikkene som tjueråringar. Allerede som barn hadde vi nerver som oldinge.*” (Kjærstad 1980:137)

Associationslegen er et eksempel på den fascination, der gennem hele forfatterskabet knytter sig til skriften. Igennem kombinationen af ganske få dele kan resultaterne varieres i det uendelige. Det er netop dér fascinationen af skriften begynder: At et fåtal af bogstaver kan åbne så uendelig mange verdener for os.

Talkin’ ’bout my g-g-generation behandler eksplicit det skrifttema, som skal vise sig at vokse sig større i forfatterskabet. Allerede her knyttes et ord som ”*skjebnesvangre*” (ibid. 120) til skriften. Angsten for verden hænger sammen med sproget, som ”*har blitt gåter*”. (ibid. 127) Vi har ikke ord, der kan beskrive frykten for de farer, der findes i dag,

fordi sproget ikke er tilstrækkeligt til at beskrive det liv (og den frygt) som er et resultat af det moderne samfund:

"Men de gamle grekerne hadde intet ord for 'duren fra bombefly', for 'hvislende gass', for 'bakterier i drikkevann', så man mangler et ord som kan betegne vår frykt." (ibid. 137)

Sproget slår ikke til: *"Vårt problem er at vi egentlig ikke kan snakke. [...] Vi er den språkløse generasjon."* (ibid. 138) På den ene side begræder novellen sprogets deroute til en tilstand, hvor sproget og verden ikke længere korresponderer. På den anden side kæmper forfatterne videre i et forsøg på at genfinde en forbindelse mellem sprog og verden: *"Allikevel er vi en generasjon som igjen er på leting etter ordenes magiske kraft."* (ibid. 138)

Ordene har tvedelt status. Ord skal anvendes som *"såkorn"*, der associerer frugtbarhed og håb, men såkornet skal vokse op og blive til *"redsel"*. Ordenes manen til rædsel er altså nødvendig for at kunne opbygge *"ett tungemål og ett felles rop, virkeliggjort i én felles handling; fred, fred, fred."* (ibid. 139)

Spejle, diamanter, tigre og amuletter

I Kjørstads første og eneste novellesamling er skrifttemaet allerede etableret, men blander sig i støjen fra de andre temaer, som Kjørstad også har på hjerte på dette tidlige tidspunkt. Den unge Kjørstad er politisk engageret, og ikke mindst rædselsslagen for den verden, som endnu var dybt præget af den Kolde Krig. Kjørstads første roman baserer sig også på denne frygt. *Speil* er optaget af krigsmaskinens gru og ikke mindst menneskets egen farlige udvikling, som ses som menneskehedens største trussel. Igennem et århundrede følges hovedpersonen David Dal, som tidligt i sit liv skal vælge mellem at bidrage til udviklingen kunstnerisk eller teknisk videnskabeligt. Han vælger først videnskaben, siden kunsten. Hans kunst chokerer med barbariske krigsmotiver, der viser forvredne kroppe og fremkalder stor væmmelse hos beskuerne.

Speil definerer sig selv som *"leseserie fra det 20. århundre"*, mens indersiden af omslaget refererer til en *"roman"*. Der er ikke problemer med at læse indholdet som en roman, eftersom *Speil* indeholder et væsentligt romankonstituerende træk: Beskrivelsen af et individs udvikling. Det ville være indlysende at definere *Speil* som roman, men Kjørstad understreger med *"Leseserie"* kompositionens punktuelle karakter. Hovedpersonen David Dals liv beskrives igennem i alt 20 kapitler, der samtidig fortæller det tyvende århundredes historie. Kapitlerne er kronologisk ordnede og daterede, men lukker sig ikke om den tidsperiode, der angives. I hvert kapitel er der typisk etableret et åbent spørgsmål, hvilket først lader sig besvare i et af de

efterfølgende kapitler. De tyve kapitler i "leseserien" svarer til David Dals sidste kunstværk, der ligesom romanen kommer til at bære titlen *Speil*:

"Som motiv hadde han tenkt seg et menneske, halvt oppreist, som slepte seg mot en stor portal som fylte mesteparten av bildet. David tegnet denne i luften. Og denne portalen skulle bestå av tjue forskjellige felter som alle skulle speile mennesket som kom vaklende mot den, alle skulle vise mennesket i forskjellige situasjoner der det realiserte det beste i seg, slik at det utmattede mennesket skulle få styrke og inspirasjon til å nå portalen og gå gjennom den....planen var å gjengi hver av disse speilfeltene i portalen i forskjellige former og teknikker; romantikk og realisme, tempera og materialbilder, gresk vasemaleri og modernistisk op-art...Han ville la disse stå ved siden av hverandre for å vise at de i sitt innerste vesen spilte ikke bare mennesket, men også hverandre, som fasettene i en diamant, at alle grunnleggende menneskelige situasjoner hadde den samme struktur...og ergo den samme mulighet til godhet og ondskap."(Kjærstad (Speil)1993:464f)

David Dals kunstværk "Speil" gentager romanen *Speil*, der viser mennesket David Dal i forskjellige situationer, fortalt i forskjellige former og teknikker. De tyve tekststykker illustreres i romanens noget særprægede indholdsfortegnelse¹¹³ som tyve forskellige byggeklodser, som tilsammen kan danne forskellige bud på mennesket David Dal. Eet kapitel skiller sig ud: Kapitel 19: "Den uvitende allvitende", som er illustreret som én samlet form af klodser. Formen er nået til sit slutpunkt i modsætning til de andre løsrevne klodser, hvor enkeltdelene har mulighed for at kunne kombineres på et utal af måder. Alvidenheden repræsenterer et uinspirerende slutpunkt, hvor kombinationsmulighederne er opbrugte.

I denne tidlige roman er skrifttemaet ikke eksplicit. Det er ikke specifikt skriften, men KUNSTEN som et bredere begreb, der får opmærksomheden i romanen. I stedet udvikler Kjærstad her brugen af metaforer og ideogrammer, der kan illustrere abstrakte visioner.

Spejlet, diamanten og tigreren er de tre markante metaforer, som illustrerer visionerne i *Speil*. På forsiden af min paperbackudgave ses en diamant, hvori et tigerhoved viser sig. Spejlet er indeholdt i bogens titel, og dermed er romanens tre store metaforer repræsenteret på forsiden. Tigreren optræder også i *Rand* og er her som i *Speil* repræsentant for kombinationen af det farlige og det skønne. Tigreren er *både-og*, hvilket signaleres i stribernes kontrasterende farver. Tigreren repræsenterer kunstens vildskab:

¹¹³ Se Kjærstad (Speil)1993: 5

”God kunst...?Kanskje det som er farlig. En vill tiger sluppet inn i besteborgernes stuer. Alle som arbeider med kunst har vel denne drømmen om å skape det nye og farlige.” (ibid. 280)

Diamanten bærer sin signalverdi i utformningen: Den er slebet på en måte, så lyset reflekteres og siderne spejler sig i hinanden. Ideerne, der knytter sig til diamanten bliver senere aktualiseret i prismet, som er een af de betydende metaforer i *Forførelsen*. Det centrale for både diamanten og prismet er dens evne til at forbinde det enkle med det komplekse. Det entydige forbinder sig med det mangfoldige.

Kunstneren og ingeniøren David Dal bærer hele det tyvende århundredes bekymring på sine skuldre. Splittet af teknologiens evne til både det gode og det onde, forsøger han via kunsten at påvirke mennesket til at se, hvilken verden de lever i. Problemet er, at han igennem hele sit liv ikke formår at binde virkeligheden og kunsten sammen; han formår ikke at lave kunst, der handler og påvirker, men blot illustrerer. Desuden synes han ikke at være i stand til at leve livet – uafhængigt af kunsten. Han begår sig dårligt blandt almindelige mennesker, og i særdeleshed hos sin borgerlige søster Helene og svogeren Hugo. Kunsten og det trivielle, almindelige liv lader sig ikke forene for David Dal. Mod slutningen lykkes det omsider for ham at bryde ud af sit kunstneriske elfenbenstårn – med hjælp fra en eventyrlig dværg med det sigende navn ”Ut”. Ut maner til at tro på *”drømmene om det umulige”*(Kjærstad (Speil)1993:426). David bliver i stand til at bryde med sit livs vanedannende cirkler efter mødet med Ut:

”Liker du ikke livet ditt, så legg det om,” sa Ut og så ut mot haglskuddene. ”Vil du?” spurte han.

”Jeg vil, Ut” sa David som til en gammel kammerat.”(ibid. 431)

David klarer at opholde sig en hel aften hos sin søster og svoger. Det går op for ham, at hans kunst har betydet noget for sønnen Aleksander og dennes valg af erhverv. Sønnen arbejder med at etablere vandboringer i Afrika:

”Aleksander hadde innrømmet at mange av bildene til faren hadde vært til stor inspirasjon for ham, særlig litografiene om vann og mat. Kanskje var de medvirkende årsak til at han var her nede nå, sa han. At han sto her ved vannhullet. Endelig, tenkte David. Endelig hadde bildene gjennom en innviklet årsakskjede blitt vann for tørstende mennesker.” (ibid. 491)

Krig og kunst (og ikke specifikt skrift) er romanens temaer. Igennem nedslag i David Dals liv følger også nedslag i det tyvende århundredes mange krige. Krigsførelsen utvikler sig i takt med moderniseringen. Fra at føre krig mand mod mand, bliver

krigsførelse til universel krig, hvor mennesket for første gang bliver i stand til at udrydde sig selv vha. vidtrækkende våben. David Dal er fra ganske ung besat af krig og krigens rædsler. Under Cubakrisen, hvor civilisationen er i overhængende fare for atomar udslettelse, bryder David psykisk sammen. Men udslettelsen udebliver – både for David og menneskeheden. I denne genfødsel af David Dal og menneskeheden vækkes også håbet for, at mennesket vil være i stand til at udvikle sig ansvarligt. I Afrika indser han: ”At mennesket , kulminasjonen av millioner års organiske evolusjon er inne i en utvikling som ennå er en ufullbyrdet prosess. At mennesket er full av urealiserte muligheter, en latent verden ligger og venter på å bli forløst av det menneskelige initiativ. At drømmen ikke er å vende tilbake til det tapte paradisi, men å erobre et mulig nytt. At det sanne Genesis ikke ligger i begynnelsen, men ved noe som skal komme. Store visjoner!” (ibid. 496)

Ja, ganske store visioner lægges frem mod slutningen af romanen, hvor det alligevel lykkes David Dal at lære at leve i en truende og kaotisk verden.

Krigstemaet forlader ikke forfatterskabet efter *Speil*, om end det tones meget ned. I *Det store eventyret* er krigstemaet at finde i form af referencer til krigspladser, hærførere etc. Krigstemaet erstattes af kærligheden, hvilket stemmer overens med det mere muntre og optimistiske forfatterskab, der etablerer sig. I det hele taget tager interessen for individet over efter den store bekymring for menneskeheden. Den politiske idealisme, som prægede den tidlige Kjærstad, viger til fordel for et smallere og mere skarpt fokus. Der zoomes fra det store panorama til et close-up af mennesket.

Der zoomes ind: Fokus på individet og på skriften

Med *Homo Falsus* (1984) begynder Kjærstad at interessere sig for individet og hvad der skaber det enkelte menneskes særegenhed. Karakteren Greta er et studie i menneskets mangetydige personlighed. Menneskets individualitet forstås som en sammensat karakter, hvis fulde potentiale og dybde, man aldrig vil være i stand til at gribe og udtrykke. Skrifttemaet spiller her en væsentlig rolle, for skriften er midlet til at formidle individets særegenhed. Gretas identitet skabes af den skrift, som bliver frembragt om hende.

Med *Homo Falsus* begynder skrifttemaet at finde sikkert fodfæste i forfatterskabet. Tanken om ”at *gjøre det umulige*” bliver taget op igen, og skriften – og ikke kunsten som begreb - bliver nu den udtryksform, som Kjærstad fokuserer helhjertet på. Skriften kommer i centrum som det værktøj, der skal til for at forbinde fiktionen med virkeligheden. Samtidig genkender vi fra *I ditt bilde* og *Maleren med rødt kinn* det udsigelsesmæssige kaos, som sætter fokus på forholdet mellem skaber og skabt – mellem udsigelse og fortalt. Skriften eksisterer kun i kraft af at være skrevet af nogen. Der skal en pen og en hånd bag denne pen til at producere skrift, men skaberen er også

altid skabt af noget eller nogen. Det er en tanke, der fængsler Kjærstad og som i *Homo Falsus* giver sig udslag i, at den angiveligt fortalte Greta gør op med sin fortalthed for at blive sin egen skaber og udsiger:

”Plutselig blomstret ideen fram. En forfatter. Hun ville skrive historien om en forfatter som skriver en bok om en pikes nye strategi. En rammefortelling til en tenkt roman. Egentlig bare en konsekvens. Skrive seg selv.” (Kjærstad 1984: 315)

Hinsides skriften

I *Rand* udvider missionen sig til en undersøgelse af det ”hinsides”. En udefrakommende instans synes at have indsigelsesret mod den skrift, som fortælleren har frembragt. Dette hinsides ligger tilsyneladende uden for sproget og skriftens rækkevidde. Fortælleren sanser dog noget, som han ikke formår at udtrykke:

”Jeg inbiller meg at det jeg så på kontoret, kanskje tilsværer et gløtt inn i ...hva er navnet...det aller helligste.[...] Et syn så kort, så overraskende, at bevisstheten ikke klarte å registrere det. Kanskje bare at dette innerste ikke var et mål, et endepunkt, et endelig svar; men en åpning, en sprekk, en gjennomgang til noe helt annet. En hel sone i tilværelsen som ikke har noe språk.” (Kjærstad 2000:246)

Skriften bliver her tydeligvis fremstillet som både begrænsning og mulighed. Skriften og sprogets problem er, at den ikke er tilstrækkelig til at udtrykke den verden, som mennesket lever i. Verden og sproget er vokset fra hinanden, hvilket vi erindrer problematiseredes allerede i *Talkin' 'bout my g-g-generation* i *Kloden dreier stille rundt*. Dette gør sig tydeligvis også gældende i *Tegn til Kjærlighet*, hvor Cecilia ikke ser sig i stand til at genfortælle udsagnet: Jeg elsker dig. Den ultimative kærlighedserklæring er på én gang udtrykket for noget dybfølt og for en kliché som ikke rummer andet end tomhed. Hun erstatter derfor udtrykket med et ”* * *”. (Kjærstad 2002:46)

Afstanden mellem levet liv og skriften er så stor, at Cecilia giver sig til at søge efter en ny skrift, som gør mennesket i stand til at udtrykke dets erfaring. Skriften ”*skulle virke i det stille, i dypet.*” (ibid. 28)

Cecilia oplever, at ”*det kunne være noe galt med skriften. Ikke med innholdet, men med selve bokstavene, redskapet som skulle bære tankene frem [...]Kanskje de, for å bruke fars terminologi, trengte en rotfylling, at deres marg var betent? Allerede året før hadde jeg næret en lignende mistanke – også da i forbindelse med en bok. Nå spekulerte jeg for alvor: At Joakim forsto så lite om kjærlighet – kunne det forklares*

ved at innholdet, takket være en svikt i mediet som skulle sørge for overleveringen, aldri nådde hans forestillingsevne?” (Kjærstad 2002:89)

Der er i forbløffende grad sammenheng mellom skrifttemaet i Kjærstads tidligste noveller og den seneste roman: *Tegn til Kjærlighet*. Den tilsyneladende uoverstigelige kløft mellom mennesket og dets uttryksform: Skriften, er til stadighet genstand for Kjærstads interesse.

Bag skriften er en skriver

I flere af Kjærstads værker optræder en skriver, dvs. en eksplicit fortæller, som vedkender sig sin rolle som skriver af dele af romanens egen tekst. Allerede i *Kloden dreier stille rundt* eksperimenteres der med skriverrollen. Især novellen ”I ditt bilde”, (se side 93) fremlægger flere niveauer af skrivere, der igennem skriften skaber endnu en skriver. Skriveren producerer skriftens *mise-en-abyme*.

Speil udmærker sig ved ikke at have en skriver (eller ramme om værket). De tyve kapitler i læseserien om det tyvende århundrede varierer mht. fortæller, men de fleste kapitler fortælles igennem en tredjepersons fortæller. I første og sidste kapitel markerer fortælleren sin tilstedeværelse i teksten ved at inddrage læseren med et ”vi”. Teksten indikerer, at fortælleren og læseren sammen iagttager handlingen som en film:

”Men vi skjønner snart at idyllen kan bli brutte. Det er imidlertid ikke det velkjente trikset med mørke skyer i horisonten som vekker mistanken, men langt mere jordnære ting. Plutselig får vi nemlig se et tog som farer fram på skinnegangen, og hører spikerpianotet hogge i med dramatisk og rask musikk.” (Kjærstad 1993:7)

Fortællerrollen zoomer ind for i kapitel 10 og 11 (de to midterste kapitler) at ende hos David selv. Han bliver jeg-fortæller af disse kapitler, hvorefter fortællerrollen atter zoomer ud for at ende, hvor den begyndte:

”Vi har sett nok. Vi forlater sceneriet foran en framtid like usikker som landskapet, og vi kan krype tilbake gjennom hullet i våre tjue transparente for å vurdere hva vi har sett og hørt og følt av ord og tanker, av synsinntrykk og lyder, av lukt og smak og berøring. Vi krabber tilbake for å holde bildene opp mot lyset nok en gang, se om det er andre hull vi kan underkaste den hypotetiske formen, bruke til å krype ut, reise oss.” (Kjærstad 1993:498)

Som det fremgår af citatet, som afslutter romanen, bliver der her anlagt et perspektiv på teksten selv som ”tjue transparente”, dvs. tyve gennemsigtige lag som tilsammen danner et indtryk af David Dal og det tyvende århundrede. Teksten betragtes som en

mangfoldighed af skrifter, hvilket optræder gentagne gange i det senere forfatterskab. (se analyser af *Homo Falsus*, *Det store eventyret*, *Tegn til kjærlighet*)

Som det fremgår af de følgende analyser optræder der ofte en eksplicit skriver i Kjærstads værker. Skriverbegrebet bliver af bl.a. Jon Fosse betragtet som en implicit størrelse. I de to essays "Skrivarens nærver" og "Frå telling via showing til writing"¹¹⁴ tager Fosse den postmoderne roman og skriverbegrebet op til debat. Fosse angiver bl.a. den fremvoksende mediekultur som årsag til, at den postmoderne¹¹⁵ virkelighed "*ikkje lenger [lader sig] fortelje, medan romanforma samtidig forlangar forteljing.*"¹¹⁶ Udfordringen for forfatterne bliver altså at få romanformen til at "*stemme*" med oplevelsen af verden. Mens romanforfatteren kan undgå fortælleren, kan han ikke undgå fortællingen. Fosse betragter fortælleren som et fænomen, som er "*næsten dødt*". I det hele taget er begrebet "fortæller" utidssvarende, mener Fosse, idet der henvises til en mundtlig fortæller. Men den postmoderne roman er ikke talens medium, men skriftens.¹¹⁷ Fosse udvider Booths begreb om *showing* og *telling* til også at omfatte et *writing*.¹¹⁸ Centralt for *writing*-litteraturen er selvsagt *skriveren*:

"Det er den som skriv, i den augneblinken vedkommande skriv, slik han eller ho framstår gjennom skriftast materialitet." (Fosse 1989:146)

Skriften er altså præget af en nærhed mellem skriveren, materialet og skriverens tilstedeværelse. Skriveren kommer iflg. Fosse til udtryk gennem skriftrytmene, for en skriver har ikke sin egen stemme, men er "*som ein pust – altså som en kropp, ikkje som ei stemme – i ryggen på personen. Ein pust utan ord. Orda tilhører personen. Blikket tilhører personen. Skrivaren er pusten bak, er pulsen, beaten, i skrifta, bak eller i personen.*"¹¹⁹ Fosse kommer dog også ind på metalitteratur og skriflitteratur som to problematiske områder i forhold til skriverbegrebet. Skønt begge typer litteratur melder sig under writingfænomenets faner, parodiserer de begge over fortællerne, som benytter sig af *showing* og *telling*.

I Kjærstads romaner er der ofte tale om en eller flere eksplicite skrivere – altså i Fosses forstand en skriver, som dækker over det egentlige implicite skriverbegreb. I forbindelse med Kjærstads litteratur giver det dog god mening at anvende *skriver* om

¹¹⁴ Fosse 1989:141 og 152

¹¹⁵ Postmoderne litteratur forstås af Fosse som litteratur, der er skrevet med en bevidsthed om at være skrevet efter den realistiske romans gennembrud og etablering. Postmodernisme er således ikke en periodebetegnelse hos Fosse.

¹¹⁶ Fosse 1989:141

¹¹⁷ Fosse mener dog, at begrebet fortæller kan virke rammende nok i førmoderne og moderne romaner, hvor teksten afspejler en fortællers stemme.

¹¹⁸ Fosse 1989:154

¹¹⁹ Ibid.158

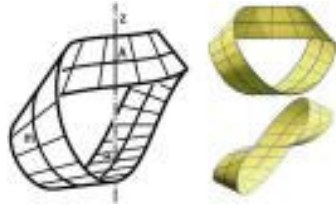
de mange eksplicite skrivere, der i teksterne vedkender sig deres skriverfunktion. I min anvendelse af skriverbegrebet er der således tale om en form for fysisk fordobling af Fosses skriverbegreb, der indgår i teksten som *fortalt* størrelse.

Kapitel 6

Skriftens fordobling

Analyse af *Homo Falsus*

Homo *Falsus* (1984) rummer et væld af fordoblinger mht. både form og indhold, hvilket gør det kompliceret blot at skulle præstere en parafrase af denne roman. Heldigvis får vi lidt hjælp fra romanens side, idet den er delt i fire dele, som hver især i nogen grad rummer gentagelser af samme komposition. (det vender jeg tilbage til) Genremæssigt, udsigelsesmæssigt og tematisk finder vi et antal fordoblinger, som fortsætter ud over værkets egne grænser, sådan at det egentlig ikke er muligt at fastlægge en ydre ramme, som lukker og slukker efter romanen. Tværtimod er



romanen sat sammen som *möbiusbåndet*, hvis uendelige kants forløb samt manglende orientering om op og ned /ud og ind indikerer, at fortællingen og læsningen kan fortsætte i det uendelige.

Möbiusbånd

Med denne roman er det ikke muligt at finde én samlende diskurs at læse teksten ind i. Dog skal udgangspunktet for dette forsøg være at belyse romanens mange fordoblinger, som viser sig igennem et væld af skrifter, som romanen trækker ind som en form for dokumentation. De mange dokumenter fungerer som en slags palimpsestskrift, der på forvirrende måde synes at skinne igennem hinanden (som de tyve transparenter i *Speil*). Blot bliver det umuligt at finde frem til nogen *oprindelig* skrift, som kan være udgangspunkt for de andre.

Homo Falsus er med rette blevet betragtet som én af Kjærstads mest vellykkede romaner. Den er et af de første eksempler på skandinavisk postmodernistisk romankunst, og den er ét af de mest analyserede og omtalte af Kjærstads værker. I denne afhandling inddrages Per Thomas Andersens: "*Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads Homo Falsus*" (1997). Per Thomas Andersen beskriver hvorledes romanens tre ud af fire dele repeterer samme mønster. Andersen anvender her Propps

funktionsrække som model. Jeg vil senere forsøge at udvide denne læsning og betragte romanen som en gentagelse med variationer, der udvikler sig til at blive en kompleks størrelse af skrifter og skrivere, der fordobler sig i en umulig logik. I dette arbejde er analyser af kompositionen og udsigelsen væsentlige, idet skriftfordoblingen viser sig som problematisk i forhold til begge dele. Både komposition og udsigelse vedrører romanens centrale spørgsmål: Hvem skriver? At fastlægge forholdene omkring skriften og tilblivelsen af skriften er en kompliceret opgave.

Kompleksiteten består i romanens talrige fortællere – og skrivere. En fortæller er en stemme, hvis materialisering til skrift ikke nødvendigvis behøver at være eksplicit forklaret. Skriveren, derimod, betragter jeg som den eksplicite eller implicite instans, der rent logisk må bære ansvaret for at føre pennen (se side 102). Romanens mandlige fortalte forfatter befinder sig i en fordoblet rolle: Han skriver tilsyneladende fra to forskellige tider og steder. Dertil kommer, at en kvindelig fortalt karakter melder sig som endnu en skriver. Jeg vil samtidig anlægge det perspektiv, at romanen fremlægger flere skrifter, der fletter sig ind i hinanden og giver det samlede værk en karakter af uendelighed og uafsluttethed.

Et forsøg på en parafrase kunne lyde sådan her: En unavngiven forfatter skriver en roman, hvis skruppelløse hovedperson Greta sender smigrende breve til i alt tre veletablerede gifte mænd for at friste dem til at dukke op til stævnemøde. Efterfølgende får Greta mændene til at fordufte ved hjælp af en særlig form for tantrisk sex. Forfatteren erfarer, at der også i hans virkelighed forsvinder tre mænd, hvis signalementer i alarmerende grad matcher fiktionens. Forfatteren modtager senere et brev fra en kvinde, som viser slående lighed med fiktionens Greta. Han frygter at blive sin egen fiktions fjerde offer. Derfor giver han historien om Greta en drejning, der skal forsøge at redde ham fra døden. Han udstyrer Greta med et gængs kriminelt motiv for sine handlinger, sætter en efterforsker på sagen, og redder sluttelig sit eget liv. Til det forholdsvist komplicerede kriminalistiske plot knytter sig endvidere en kompleks udsigelse.

Det viser sig nemlig, at romanen *Homo Falsus* angiveligt er en ny og redigeret udgave af en tidligere udgivet skandaleombrust roman af samme forfatter. Vi har altså (mindst) to romaner samlet i én. Romanens førsteudgave rummer hele affæren om Greta og har altså afstedkommet tre mænds forsvinden, hvorved forfatteren ser sig selv skyldig i mord: Tre perfekte mord. Vores tilgængelige *anden udgave* er tilføjet forklarende kapitler i jeg-form (i alt 8 stk.) skrevet af forfatteren fra et ”nu”, der tidsmæssigt ligger et godt stykke efter hele affæren om Greta. Disse tilføjelser baserer sig på forfatterens notater, som i øvrigt er det eneste, han har taget med sig i det eksil, som han nu skriver fra. (Kjærstad 1984:26)

Den nærværende roman *Homo Falsus* er på én gang den skandaleombruste roman om Greta, men er samtidig også forfatterens *vidnesbyrd* om, hvordan det hele gik til. *Homo Falsus* er en skrift om skriften = skrift².

Genrefordoblinger

Romanens fortalte forfatter arbejder på at beskrive det nye menneske, som han betegner som Homo Recens. Resultatet bliver imidlertid den nærværende roman: *Homo Falsus* – romanen om det falske menneske. Falsk skal her læses i betydningen *ikke-original*. Forfatteren skriver om et kunstigt frembragt menneske: den fiktive hovedperson Greta, som han lader elske sine ofre bort fra jordens overflade. Romanen i romanen skriver sig dermed ind i science-fiction genren – en genre, der overskrider aktuelle tekniske muligheder, men som i bund og grund overholder fiktionens konventioner i et logisk, men dog teknisk avanceret miljø. Science-fiction genrens gale videnskabsmand bliver her fordelt på to roller: Greta eksperimenterer med sine kvindelige magtmidler: Forførelse, intellekt og sex, mens forfatteren skaber et ”kunstigt menneske” (homo falsus), som han mister kontrollen over. Igennem sine videnskabelige eksperimenter med skrift frembringer forfatteren et kunstigt menneske, som baner sig vej ud af den todimensionelle skrift og ind i det tredimensionelle virkelige liv, mens Greta får mænd til at gå fra virkeligheden og over i en måske helt fjerde dimension. For Greta drømmer om at ”*Gjøre det umulige. Bryte i stykker samtiden til et mylder av potensialer, sette dem sammen på en ny måte, la dem danne en strategi inn til fjerde dimensjon. Nye øyne. Alle vinkler samtidig. Objektet gjennomlyst.*” (ibid. 73)

Da forfatteren ”omprogrammerer” Greta for at redde sig selv fra at blive Gretas næste offer, omprogrammerer han samtidig også romanen til at blive en kriminalroman. Forfatteren melder efterfølgende sig selv til politiet, fordi han føler sig ansvarlig for de tre mænds forsvinden. Politiet godtager naturligvis ikke hans forklaring, for han har intet motiv til forbrydelsen: ”*Implisitt: Intet motiv, intet lik, ingen forbrytelse.*” (ibid. 323) Han må erkende, at samfundet åbenbart ikke accepterer hverken litteraturens magt eller forekomsten af den motivløse forbrydelse. I stedet fastholdes den traditionelle forståelse af verden. Forfatteren tvinger på samme måde også Greta ind i en traditionel rolle – han skriver hende om til at være en traditionel fortalt figur, der agerer ud fra motiv og behov.

Begivenhederne kan da give mening og forklares ud fra et lineært perspektiv, der baserer sig på sammenhængen mellem årsag og virkning. Forfatteren redder sig selv, men demonterer samtidig skriftens farlige, magiske evne til at kunne overskride grænserne mellem fiktion og virkelighed.

Flere skrivere

Romanen indledes af en eksplicit alvidende tredjepersonsfortæller, som via forskellige synsvinkler fortæller om Greta og hendes erobringer. Der er her tale om en klassisk alvidende fortæller, som netop *ikke* er skriver. Det bliver derimod klart for os, at tredjepersonsfortælleren er skrevet frem af den fortalte forfatter på et tidspunkt, hvor han stadig befinder sig i sin lejlighed. Det ved vi kun, fordi forfatteren langt senere skriver (skriver 1) fra sit *eksil*: en institution for psykisk syge. Her finder han sit ”litteraturens nulpunkt” – med hilsen til Barthes – hvor fra han kan beherske skriften. Skriver 1 (forfatteren, nutid, fra sit eksil) skriver om sin tid *hjemme* i lejligheden, hvor han skrev romanen om Greta – som skriver 2. Skriver 1 og 2 er altså grundlæggende samme person, nemlig forfatteren, men adskilt mht. tid, sted og graden af viden. Udsigelsen kompliceres yderligere af, at en tredje skriver melder sig, nemlig Greta selv, som vi skal få se gradvist trænger sig på i udsigelsen.

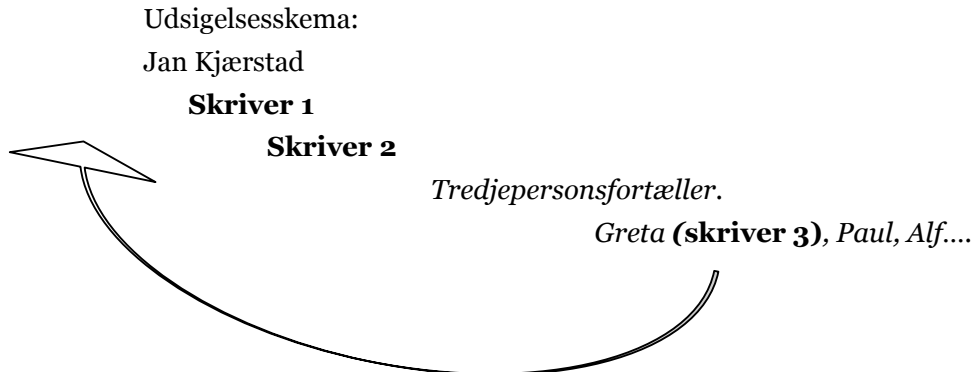
Rollerne fordeler sig således, hierarkiseret efter graden af viden:

- *Skriver 1: Jeg-fortæller. Datid/nutid. Bagudsyn og medsyn.* Forfatteren skriver fra sit eksil fra en tid (NU), der ligger et godt stykke efter den periode, hvor fortællingen om Greta er skabt.
- *Skriver 2: Implicit fortæller, som samtidig er den lidt yngre forfatter.* Forfatteren befinder sig i sin lejlighed, hvor han skriver historien om Greta. Skaber af tredjepersonsfortælleren.
- *Tredjepersons fortæller. Alvidende. Datid/nutid. Medsyn.* Skabt af skriver 2.

Senere i romanen støder der endnu en skriver til:

- *Skriver 3: Greta.* Formulerer tilsyneladende en del af Skriver 1's kommentarer. (se nedenfor)

Man kan betragte udsigelsen i et hierarki, der ser således ud:



Med *kursiv* er de niveauer angivet, som befinder sig inden for førsteudgaven af romanen – og altså også er inkluderet i det samlede værk. **Fed** skrift markerer de dele af udsigelsen, som er kommet til senere og som kun er en del af den nye udgave: *Homo Falsus*.

Skriverrollen forskyder sig dels igennem stedet og tiden, der skrives fra, dels igennem de skiftende skrivere, der fører pennen. Greta markerer sig som skriver i Del III og trænger sig dermed ind i udsigelseshierarkiet *over eller på linje med* Skriver 1. Hun hævder at være skaberen af forfatteren og dermed også af hans fiktion, mens forfatteren naturligvis hævder det modsatte. Dermed skabes der en fortællersituation, hvor Greta og forfatteren kæmper om den øverste plads i udsigelseshierarkiet: Greta skaber en skriver, som igen skaber Greta, som igen skaber osv... Vi mister orienteringen på turen rundt i udsigelsens møbiusbånd. Hvad der før var inderst er nu yderst. Bevægelsen kan fortsætte i det uendelige. Ikke alene mennesket er at betegne som *falsus* – også skriverrollen og udsigelsessituationen genererer en uendelighed af skrifter, hvor ikke én er mere original end en anden.

Den alvidende tredjepersonsfortæller

Tredjepersonsfortælleren (konstrueret af skriver 2) understreger sin alvidenhed i indledningen af del I, hvor der jongleres med en række indtryk fra en by med global karakter. Fortælleren inkluderer os i sine overvejelser: "*vi kunne like gjerne være i Zum Goldenen Ferkel[...] Wien[...] Barcelona[...] Roma [...] Nashville[...] London[...]*" (ibid p. 7f) Alvidenheden understreges af tidsmarkøren, som gentages flere gange: "Samtidig." (p. 9) Indledningen bærer præg af, at fortællerens blik veksler mellem det globale og det meget lokale: Fra verdens storbyer til Paul Ruuds handlinger i Oslo. Vi bliver ført rundt af dette allestedsnærværende, men diffuse blik, der ligeledes veksler mellem et "du" (ibid. 8) et "vi" (ibid. 7) og et "han" (ibid. 8). Til slut zoomes der ind på Paul og endelig fortælles der *inde* fra Paul. (ibid. 10)

I begyndelsen jonglerer tredjepersonsfortælleren problemfrit med romanens synsvinkler, som fordeles mellem offeret og Greta, men allerede i løbet af Del II begynder boldene at blive tabt på gulvet. Fortælleren synes at få flere og flere problemer med at holde styr på stemmer og synsvinkler. (se skema bagest i dette kapitel)

Skriver 1

I otte kapitler præsenteres vi for denne jeg-person, der ikke alene præsenterer sig som forfatter af nærværende roman og en tidligere udsendt roman, men også som **skriver** af et vidnesbyrd. Forfatterens rolle som *skriver* understreges af hans manglende evne til at tale korrekt norsk. Han lider af en talefejl og kan ikke sige "r". Det formodes, at

samme talefejl må forhindre ham i at udtrykke, at noget "er", altså at noget kan betegnes som absolut og endeligt. Mod slutningen af romanen vælger han at holde helt op med at tale. Han udtrykker sig derfor i skriftsproget i et håb om at gøre det umulige:

"Det var disse omflakkende menneskene [tryllekunstnere] som ga meg den drømmen jeg lenge gikk og bar på: å kunne gjøre det umulige. Ikke med små røde kuler, men med ord." (ibid. 24)

Romanen *Homo Falsus* er skriftet om flere andre skrifter. Heraf er de to betydeligste: 1. Den første udgave af romanen. 2. De forklarende kapitler i jeg-form. Skriver 1 har tilføjet disse vidnesbyrd i jeg-form for at *"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.*

Til grunn for denne stykkevise redegjørelsen ligger en liten notisbok, men først og fremst en god hukommelse, det eneste jeg har kunnet ta med meg hit jeg er nå." (ibid. 25f)

Endvidere:

"Forlaget skal gi ut en ny utgave – den De holder i hendene – og har imøtekommet min bønn; jeg skal endelig få komme med min versjon (som jeg riktignok, på tross av tilbud, ikke var i stand til å gi tidligere.) I stedetfor et langt forord har jeg valgt å skyte inn enkelte rammestykker." (ibid. 25)

Skriveren er yderst bevidst om sit valg og kommer vores fortolkning i forkøbet. Han optegner, hvilken litterær tradition, han mener at tilhøre: *"Jeg stiller meg innenfor en tradisjon som hevder at nedtegnelsen av romanarbeidets forløp kan være like viktig som romanen selv."* (ibid. 26) Herefter opremser han en række forfattere som Andre Gide, Thomas Mann og Franz Kafka. Fællesskabet er først og fremmest deres flirt med den metafiktive tradition, dernæst deres fokus på drømmen om at bryde med de begrænsende formers tyranni, hvilket også optager vores skriver 1. Gide er manden bag *mise-en-abyme*, den litterære form af billedet som indeholder et mindre billede af sig selv. Thomas Mann lader i *Dr. Faustus* sin kunstner indgå en pagt med Djævelen, mens Kafka bl.a. skriver om at blive fanget i et system.

På den ene side forstærker han her fiktionskontrakten mellem læser og skriver ved at referere til den eksakte bog, som læseren sidder med i hænderne. Illusionen af "dokumentation" og "vidneudsagn" bygges op. Begge parter bekræftes i, at fiktionen er en illusion af virkeligheden. Det KUNNE være sandt.

Senere i romanen rives denne kontrakt itu igen, efterhånden som skriveren begynder at miste grebet om skriften. Han bliver skubbet til side af sin (tilsyneladende) egen kreation: Greta.

Skriver 2:

Denne skriverrolle er speciel, idet den udelukkende eksisterer i kraft af skriver 1's portrættering. Ifølge skriver 1 har skriver 2 tilsyneladende skabt den alvidende tredjepersonsfortæller og de fortalte personer – bl.a. Greta og hendes ofre, men skriver 2 optræder på intet tidspunkt som eksplicit skrivende i hverken "førsteudgaven" eller "andenudgaven" af romanen. Heri optræder han blot implicit. Ifølge skriver 1 kommer det frem, at skriver 2 står bag notaterne i den røde notesbog¹²⁰, som ligger til grund for alle skriver 1's kapitler i jeg-form. Skriften i den røde notesbog bliver dog på intet tidspunkt lagt uformidlet frem, men forbliver en refereret skrift i romanen på linje med en lang række af andre skrifter.

Komposition:

Jeg har skemalagt kompositionen og fortællerforholdene for at kortlægge de strukturelle og udsigelsesmæssige bevægelser, der er at finde i romanen. Skemaet er placeret bagest i dette kapitel.

Romanen er inddelt i fire dele, som igen er inddelt i afsnit. De første to ud af de i alt fire dele består af 10 afsnit, mens tredje del kun har ni afsnit. Fjerde og sidste del udgøres af kun fem afsnit.

De otte afsnit, som er tilføjet "andenudgaven" er fremhævet i skemaet. Skemaet indeholder desuden overblik over sted, tid, synsvinkel og skriver.

Per Thomas Andersens førnævnte artikel viser, hvordan en fast struktur i tre omløb gentages, men brydes i det fjerde. Andersen pointerer, at mønsteret "genererer fortællingen" og at det er så dominerende, at romanen fremtræder mere som konstruktion end virkelighedsillusion. Vi er med andre ord ikke læsere af litteratur, der har til formål at mime en levet virkelighed, men en litteratur, der har til formål at vise destruktionen af en konstruktion. Per Thomas Andersen skriver:

"Jan Kjærstad dekonstruerer ved å konstruere, det vil si ved å gjøre konstruksjonen synlig for leseren i leseprosessen."[...] "Fortellingene er konstruert med armeringen på utsiden. På den måten blir virkelighedsillusjonen erstattet av en slags litterær

¹²⁰ Den røde notesbog giver associationer til Paul Austers *City of Glass*, hvori der også optræder en rød notesbog. Austers roman udkommer dog først året efter Kjærstads, men om de røde notesbøgers nogenlunde simultane optræden er tilfældig vides ikke. Fælles for begge forfattere er dog deres fokus på rammefortællingen og skriften, og i spillet med disse synes den røde notesbog at have en væsentlig rolle hos begge forfattere.

perpetuum mobile, dvs. *Av en liten, men gjentatt narrativ struktur – ikke noe mimet skjebnerom.*” (Andersen 1997:316)

Romanens mønstre får en kommentar med på vejen af den skrivende forfatter (skriver 1); en kommentar, som adresseres til to niveauer af tekst: 1. Den nærværende roman af Jan Kjærstad. 2. Den fortalte roman i romanen.

”Jeg skal medgi at ’mønstrene’ i romanen – et resultat av computer-komposisjonen – selvsagt er forenklinger av virkeligheten. Lik et kart. En romans preg av modell skulle allikevel ikke være noen hindring for lesere med en gjestfri fantasi, som lik barn bare trenger en kjepp mellom bena for å være på hesteryggen, slike som ellers kan lese en røverroman ut av kjøkkentapetets figurer og fettflekker [...]” (Kjærstad 1984:115f)

Konstruktionen er dobbelt og gælder både romanen samt romanen i romanen og netop i denne dobbelthed opstår den tilsigtede forvirring og desillusion.

Per Thomas Andersen analyserer som nævnt romanens handlingsmønstre ud fra Propps funktionsrække. Andersen understreger, at det ikke så meget er enkeltfunktionernes indhold, der er interessante, men enkeltdelenes kombination til et mønster. Romanens første tre dele gentager ifølge Andersen sig selv mht. Propps funktioner. De repeteres med hensyn til handlingsmønstre, sted, tid og form. Der sker udskiftninger af steder, tider og navne, men i bund og grund er det *”den samme fortellingen som fortelles tre ganger”*, (Andersen 1997:314) og funktionsrækken fungerer ikke som deskriptivt, men normativt system: *”Mønsteret genererer fortellingen”*. (ibid 314) Det fjerde omløb er anderledes. Her afbrydes mønsteret undervejs.

Samtidig med handlingens repetition sker der en udvikling i udsigelsen, hvilket Andersen ikke inddrager i sin skemalægning og analyse. I de tre første dele er der i hver del to kapitler (fremhævet i skemaet) af stærk metafiktiv karakter, hvor forfatteren kommenterer og redegør for sine overvejelser omkring det, han har skrevet. De resterende afsnit beretter om et fortalt forløb, der ganske skematisk gennemløber en præsentation af Gretas ofre, et værtshusbesøg inklusiv en afvisning efterfulgt af en skriftlig besked om at møde op på Camilla Colletts Vei, hvor Greta til slut får sine ofre til at forsvinde.

Romanen rummer en fordobling af tider, steder og personer, hvilket gør en fuldstændig skemalægning meget vanskelig. Kløften mellem handling og fortællingen om det,

rummer et klassisk fortællermæssigt paradoks, men her lægges splittelsen eksplicit ind i handlingen ved at gøre skriverroller, tider og steder dobbelte. Romanen bliver skrevet fra forskellige tider og steder – hvilket anlægger et dobbelt blik på den tekst, der produceres. Forfatteren fordobles, ligesom også Greta fordobles: Hun befinder sig delvist i sin lejlighed, og delvist i den grønne sofa på Camilla Colletts Vei – gerningsstedet for sine handlinger. Hun skriver ligeledes begge steder fra, hvilket til sammen med forfatterens dobbelte blik gør romanen til et felt af skrift, der med sine vidt forskellige blikke krydser henover ét fortalt forløb. Især fjerde og sidste del af romanen er vanskelig at kortlægge mht. ”skriverrollen”, da systemet kolliderer allerede sidst i tredje del. Det bliver umuligt at afgøre, hvem der fører pennen.

Hvem skriver hvem?

I romanens begyndelse er skriverrollen ukompliceret. Der bliver skrevet fra ét sted, og gennem én bevidsthed – skønt synsvinkelen er alvidende. Forfatteren giver oven i købet sig selv til kende og giver os sine kommentarer om omstændighederne omkring skrivearbejdet. Greta, som i begyndelsen er en traditionel fortalt figur, trænger sig imidlertid mere og mere på, indtil også hun bliver en udsigende bevidsthed: Den tredje skriver.

I skemaet kan vi se, at Greta allerede trænger sig på i del II, hvor synsvinkelen på værtshuset ikke kun er offerets (Alfs), men at Gretas blik på ham også dokumenteres. Det er ikke et brud på den alvidende fortælling, men kun en indikation af, at Greta gradvist bliver mere dominerende. I princippet kan vi acceptere Gretas synsvinkel som forfatterens påfund, eftersom vi på dette tidspunkt i romanen betragter forfatteren som den eneste skrivende.

I del III bliver Gretas synsvinkel dominerende. Hver af romanens fire dele indledes med en panorering gennem byen, og i del III foregår den udelukkende gennem Gretas bevidsthed. Panoreringsen foranlediges af en række sanseindtryk, der trænger sig ind på Greta, mens hun befinder sig i sin lejlighed. Hun ligger på sengen og hører lyde og mærker bevægelser fra byen omkring hende:

”Hun våkner, hører et fly stereofonisk fra den ene til den andre siden gjennom takets høytalerflater, fra øst med kurs mot Fornebu. Motordur utenfor, smellet fra en dør, mannsletter i leiligheten under, skyllet fra et toalett, kodesignaler i vannrørene.”
(Kjærstad 1984:203)

Lydene og bevægelserne får hende til at *”framkalle synsinntrykk fra byen...”* (ibid. 203)
Hun *”[...]kunne for eksempel rulle Markveien opp i tankene; Bjørn Tveters Herrefrisør, Gaarder Møbler, Avia (med porselenstigrene), Golden House (haifinnesuppa!), Aarnes*

& Andersen (oksehodet med pølseringen), Høyem's Renseri, Ramona Skosalon, sånn videre helt opp til Aurora Kafé og Truls Konditori (et av de siste hjemmebakeriene.) Hun hadde memorert inn hele Oslo [...]" (ibid. 203)

Til sammenligning indledes Del II også med Gretas panorering over byen, men her sker det via Gretas direkte blik gjennom vinduet fra hendes lejlighed. (ibid. 87) Den skrivende betrakter Greta ude fra og følger samtidig hendes blik over byen.

I del III er synet altså blevet indvendigt. Kompositions mønsteret kræver en panorering gennem byen, ganske som det er sket i de to tidligere dele, men i tredje del foregår det igennem Gretas fantasi.

I denne tredje del trænger Greta sig ind på det udsigende niveau. Skriver 2 begynder at have svært ved at skelne mellem det Greta gør, og det han tænker, hun gør:

"Enn om hun gikk ut i hylla og hentet den røde samlepermen som sto der eller som kunne stå der. Sett at. En mulighet. Altså: hun henter eller tenker seg at hun henter den, ..." (ibid. 205)

Dette "eller" angiver valgmuligheden. Den skrivende har svært ved at skelne mellem det fortalte og mulighederne for det fortalte. Distancen mellem udsigeren og den fortalte person brydes. Senere bliver tvivlen og Gretas indtrængen tydeligere. Det sidste offer synes kun at eksistere i Gretas tanker – hun navngiver ham, følger ham i tankerne og også selve forsvindingsøjeblikket finder sted i Gretas tanker. Mens hun arbejder som bartender, udspiller historien om det tredje offer sig i en lang associationskæde, der veksler mellem at være offerets tanker og *Gretas tanker* om offerets tanker. Jeg citerer her et længere stykke for at få hele associationsrækken med:

"Han kikket rundt seg mens han hevet drinken. Vakre og velskapte mennesker (bortsett fra flodhesten i motsatt hjørne), ansiktssjablonger fra en Letraset-katalog, klonete silkeprinser i van Heusen-skjorter og Lapidus-bukser, playmates i pelsvanter, klørne ut, perfeksjonistisk sminket, reklamebilder fra Max Factor, illusjonens mestre på linje med renessansens malere, vite hvor mye du skulle legge på for at skulle virke naturlig i halvmørket

tenkte han kanskje der han tronte i cord, tweed, flanell, tenkte hun der hun sto og plasserte to glass på bardisken foran skjortebryst med slips som tørste tunger ut av kjeften. Assosiasjonene vandret til Mendel, Mendel i ferd med nye krysningsforsøk. Villet av alternativer. Navnet hadde hun glemt. Måtte bli noe sånt som...Jacob Johnsen." (ibid. 246)

Som Max Factors illusionismestre eksperimenter Kjærstad også med, hvor meget han kan "legge på", for at illusionen virker naturligt i halvmørket. Citatet viser associationsrækkernes betydning samtidig med, at synsvinkelen trækker sig længere og længere ud: Fra det vi tror er Jacob Johnsens synsvinkel – men som viser sig at være Gretas fantasi om Johnsons synsvinkel – til Gretas synsvinkel.

I del III foregår der således hele tiden et spil mellem det sted, hvor Greta rent faktisk befinder sig og det sted, hun fantaserer om. Først befinder Greta sig i baren, mens hun fantaserer om Johnsen, senere befinder hun sig på den grønne sofa, mens hun i tankerne forfører Johnsen:

"Hun ligger på den grønne sofaen og vever fram tankebilder av hvordan hun ville ha elsket ham, infiltrert maktens mekanismer, utvidet seg selv."(ibid. 282)

Alligevel er der stadig tale om en tredjepersons fortælling – en alvidende fortæller, der ser ind i Greta og videreformidler den "skrift" som hun forestiller sig. Et egentlig brud sker først i tredje del, afsnit 9, hvor ét af skriver 1's genkendelige afsnit i jeg-form efterfølger denne slutning i afsnit 8:

"Greta trykker inn create-tasten og gir filen et navn, venter til maskinen er klar, skriver så de første setningene som sporlyskuler over skjermen: "(ibid. 293)

Det væsentlige er afslutningen med kolon. Dvs. afsnit 9 synes skrevet af Greta – og er stadig fortalt i første person under dække af at være ham, som vi kender som skriver 1. Spørgsmålet er så, om Greta også står bag de øvrige kapitler, som vi har tilegnet skriver 1?

Langt tidligere i forløbet har vi fået indsigt i den skrift, som Greta producerer. Tilsyneladende skriver hun på en krimi, hvor vi synes at genkende hovedpersonen:

"Den norske juristen ble funnet død over partituret. På notelinjene hadde han fått skrevet tre noter, det kunne være initialene til morderen. [...]"(ibid. 156)

Den musikalske jurist optræder både i forfatterens udgave som Paul Ruud – Gretas første offer – og her som offer i en krimiversion. Greta skriver altså en krimi over de samme karakterer som i førsteudgaven af Homo Falsus. Som tidligere nævnt gaber romanen over både at være krimi og en art science-fiction, og Gretas ovennævnte krimitekst kan betragtes som den potentielle krimiudgave, som forfatteren senere skriver sig ind i! Eller som Greta lader ham skrive sig ind i. Greta og forfatterens skrifter (med de samme komponenter) skinner igennem hinanden som palimpsestskrift. En endegyldig forklaring på skrivernes positioner i forhold til hinanden gives der aldrig fra

tekstens side. Udsigelsen synes at føje sig sammen i et møbiusbånd, hvis sider veksler mellem indvendigt og udvendigt i en evig bevægelse.

Indfanget i evigt gentagende former

Som Per Thomas Andersen gør opmærksom på, skriver Kjærstad her en roman, som nærmest lader sig komponere ved hjælp af en tekstmaskine. Han lader de samme komponenter indgå i denne tekstmaskine tre gange, men skønt der som bekendt er tale om en del gentagelser, så er der *udvikling* i forløbet. Kompositionen har form af en spiral, hvor de samme former forskydes og netop IKKE gentager sig selv fuldstændigt. I sidste omløb – den fjerde del – er det slet ikke muligt at gentage noget. Cirkelbevægelsen bliver forvandlet til et lineært forløb: En krimi. Forløbet beskriver dermed snarere en cirkel og dens tangent. Forfatteren røber, at han havde ”*planlagt å la Greta repetere strategien sin i det uendelige, la mønstret hennes gå i en 'evig sløyfe' som det heter i EDB-terminologien. Et program som gikk og gikk, en roman som antydningvis munnet ut i et ad infinitum-kretsløp av menn som ble lokket til Gretas leilighet for der å forsvinne i tomme rummet, spasere inn døren (eller hullet) til den fjerde dimension. Et logisk og ugjendriveligt program.*” (ibid. 196)

Den evige gentagende bevægelse afbrydes imidlertid, eftersom den trækker forfatteren selv ind i ”*den evige løkken, bokstavelig talt kjente [jeg] den legge seg om halsen min*” (ibid. 196) Geometriske former har betydning i forfatterskabet som topologiske modeller, hvis æstetiske udtryk synes at trænge ind i hele værkets værdigrundlag. I *Forføreren* bliver forskellige geometriske former metaforer for de fortalte karakterers bevægelser og motiver. Opbruddet fra de euklide geometriske former synes her at være den væsentligste inspirationskilde.¹²¹ Betragter man cirkelns lukkede form, vil man kunne karakterisere den som en figur, hvor der ikke kan defineres en begyndelse og en slutning. Vi er derimod i stand til at definere det centrum, som cirkelen kredser om. En cirkel beskriver sig selv i en fast radius fra et defineret centrum. Der sker ingen variation i den lukkede forms størrelse og udtryk, og ingen energi kan tilsyneladende undslippe. De euklide formers brydning er derimod anderledes værdiladet. Der findes utallige eksempler i *Forføreren* (1993) på en frigivelse af energi, når de redundante euklide former brydes. I dette eksempel møder hovedpersonen Jonas første gang sin kommende hustru Margrethe. Det sker som barn i skolegården, da de to kører sammen på cykel:

”Det første en ør Jonas Wergeland så da han, etter kollisjonen, liksom oppfattet hva som hadde skjedd, var nettopp sykkelhjulet med den ekstra forseggjorte utsmykkingen, kanskje fordi han visste at hele livet skulle bli et basketak med hjulets mystikk, med sirkelen, med navet, og ikke bare det, men den ene av kobbertrådene i eikene hadde nå

¹²¹ Jensen 1996

løsnet og pekte rett mot Margrethe, for slik å indikere en dynamittladning av proporsjoner Jonas visste lite om.” (Kjærstad 2001:65)

Cirklen (hjulet) bliver brudt af en tangent, der tillader energien at udløses – (dynamitudladning) og som samtidig peger ind i (d)en tredje dimension. Den løsrevne ege peger ud af fladen og frem mod Margrethe. Ulykken afstedkommer en besynderlig art positiv kollision og energiudladning – ligesom det også er tilfældet i *Tegn til kjærlighet* hvor en anden ulykke – et andet BIG BANG – sporer to mennesker sammen. En bil rammer hovedpersonen Cecilia og sender hende ind i en anden sfære – hun møder Arthur, som hun forelsker sig i, og hun møder også noget undefinerbart: ”*noe skjult, uutsigelig, like fullt gjenkjennelig*” – noget som sætter hende i stand til at starte forfra og ”*ta mitt livs idé opp igjen*”. (Kjærstad 2002:20) (Se også analysen af *Tegn til kjærlighet* i kapitel 9) Ulykken, der sætter Cecilias beretning i gang er eet af flere skabelsesøjeblikke, der bliver fortalt i romanen. Dette er ulykken, der fører til mødet med Arthur, kærligheden og skriften. Cecilia kastes ud i en ny livsbane

I *Forførelsen* består The Big Bang (som også er titlen på et kapitel i *Forførelsen*) i drabet på Margrethe – eller rettere *fundet* af den døde hustru, som forårsager at Jonas Wergelands verden sprænges i småstykker og må sammensættes på ny.

I *Homo Falsus* brydes cirkelens form i kompositionen, og kollisionen af skriversne udløser en energiudladning, der skaber et meningsoverskud i forhold til en traditionel lineær historie.

Palimpsest som model

En forklaringsmodel af skriftfordoblingen i *Homo Falsus* kunne være *palimpsesten*, der er betegnelsen for et pergamentpapir med ny håndskrift, som er påført efter et tidligere lag er skrabet væk. Resultatet bliver, at områder af det oprindelige lag alligevel bliver synligt igennem den ny skrift. Der foregår en form for superimponering – dvs. begge lag er synlige, og det bliver svært at skelne det ene lag fra det andet – sådan at læsningen og forståelsen vanskeliggøres.

I *Homo Falsus* superimponeres Greta og forfatterens skrifter, som to sammenflettede lag, hvor det er umuligt at determinere, hvordan lagene placerer sig i forhold til hinanden. Palimpsesten som model er også anvendelig i et forsøg på at beskrive det forhold romanen antager i forhold til virkeligheden. Gretas rolle i romanen viser, at skriften kan gøre det umulige, hvilket vil sige, at den er i stand til at gribe ind i virkeligheden. Skriften skal løfte sig fra materialets to dimensioner (skrift på en flade) til virkelighedens tre. Forfatterens opgave er at *skabe* i modsætning til den truende modsætning: At *nedbryde*. I romanen er denne dobbelthed illustreret ved altid at lade forfatteren skrive med ildstedet tændt:

”Etter måltidet legger jeg meg alltid på den store sengen i arbeidsrommet og røyker med krystallaskbegeter på magen, stirrer inn i peisen det det som tidligere nevnt alltid brenner så lenge jeg skriver, en slags inspirasjon. (Dessuten erstatter det papirkurven som et sted å kaste notater og gamle utskrifter.)” (Kjærstad 1984:82)

Fortæringen af skriften er faretruende nær og inspirerer forfatteren til at præstere en betydende og værdifuld skrift. Ilden kan desuden læses som den brændende tornebusk, der ikke varsler Guds, men skriftens tilsynekomst.

Skrifterne i palimpsesten

En lang række af andre skrifter træder frem i romanen – nogle implicit, andre eksplicit. De implicitte tekster formidles af én af skriverne, f.eks. ved at henvise til dem, men de implicitte skrifter forbliver skjulte. Et eksempel er skriver 2’s røde notesbog, som efter skriver 1’s forklaring danner baggrund for de otte afsnit i jeg-form.

Andre skrifter er også implicitte: Gretas røde mappe, Gretas krimier, en metalæske med dokumenter og en lang række af bånd indtalt på diktafon af forfatteren. Det tjener alt sammen som dokumentation og udgangspunkt for det vidneudsagn, som romanen i sidste ende skal forestille at være. Dokumentationen er imidlertid for en stor dels vedkommende ikke formidlet til os. Greta ejer en rød mappe, og forfatteren ejer en rød notesbog. Skrifterne indeholder elementerne til den (anden) skrift, som de begge kan kombinere ud fra notesbøgernes kaotiske indhold. Om Gretas mappe ved vi, at den *kunne* indeholde følgende:

”Sett at det var en ringperm full av avisinnlegg fra vanlige norske borgere, meningsytringer med overskrifter som Seier mulig i atomkrig, Fred og frihet må baseres på balanse[...] En perm full. Formaninger, belæring, trusler, trøst om at tilstandene ikke er så gale når man bare setter seg inn i Det Rent Tekniske.” (ibid. 205)

Mappen kunne altså være en bog fuld af eksempler på utallige forvridninger af fornuft og fakta.

Visse af skrifterne er dog eksplicit tilstede i romanen. Bl.a. de breve, som Greta sender til sine ofres efterladte hustruer. Brevene rummer ikke nogen forklaring til den efterladte og virker i det hele taget som et bizart indslag. Brevene er formuleret i anden person ental og indeholder tre sammenhængende beskrivelser af en ekspedition, der ankommer til en fjern ø for at søge efter en forsvundet kvinde. På ekspeditionens vej gennem junglen støder den på forskellige mausoleer, der synes at fremvise forskelligartede minder fra det tyvende århundrede – et miks af fin- og populærkulturelt indhold; bl.a. buster af moderne filosoffer, kunstnere, og politiske begavelser:

”Du bærer en belest hjerne under tropehjelmene og kjenner igjen flere av marmoransiktene, på tross av avskallede neser og halverte hodepartier. Foran deg ser du Émile Durkheim, Max Weber, Carnap, Sartre, Keynes, Habermas, Netsjajev, Adorno, Schelling, von Neumann, Quine og mange flere. En liten ape sitter på hodet til Mao Zedong, en slyngrose skjuler nesten ansiktsstrekkene til Karl Popper” (ibid. 89)

I et annet brev finder ekspeditionen maltrakterede LP-covers og rockguitarer som et vidnesbyrd om det tyvende århundredes populærmusik:

”Det er omslag til plater med rockeartister som Chuck Berry, James Brown, The Who, Animals, Kinks, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Doors, Deep Purple, David Bowie, Sex Pistols, Talking Heads og Elvis Presley (de fleste er med Elvis).” (ibid. 175)

I alle tre breve finder ekspeditionen en metalboks indeholdende dokumenter, der rummer intertekstuelle referencer til populære tv-serier, film, bøger:

”Ved foten av den lille stupaen finner du en gyllen metallboks med seks ark.” (ibid. 89)
”Ved foten av disse finner du også her en metallboks med ark”. (ibid. 175) *”Der hun har stått, ligger nå bare en gyllen metallboks. Du åpner den og finner at den, som de andre, inneholder noen ark.”(ibid. 287)*

Alle metalbokse inneholder et ark, som viser et tal. I alt støder ekspeditionen på tallene 13, 16 og 29, hvoraf summen af de første to tal giver det sidste. Der synes at være sammenheng i tallene, mens netop denne sammenheng synes at være begrenset til netop det. En form for tom sammenheng, der stiller flere spørsmål, end der bliver besvaret.

I det sidste brev bliver det klart for ekspeditionen, at den har bevæget sig i ring og begiver sig derefter ind mod ringens centrum, hvor folkene begynner at grave: *”Snart støter spadekantene mot noe hardt”.* (ibid. 287) Og flere opplysninger får vi ikke, men vi kan jo gætte på, at endnu en metalboks med dokumenter befinner sig netop dér. Ekspeditionen leder efter en kvinne, men finner kun skrifter, som igen peger mot andre skrifter. Det lykkes ikke at finne hverken kvinne eller arkeskrift, tværtimot finner ekspeditionen kun frem til samme tilfældige sammenfald, som den sindslidende patient ser mellom sodavandsflaskerne og Herrens genkomst:

”Det er kveld, det er påskeaften. En av pasientene har smurt seg inn med solkrem, hele ansiktet er hvitt, solbriller og reiseantrekk. An av de andre spør ham hvorfor han ser ut

slik (uten å le). Han forteller oss rolig at Herren kommer igjen, forstår vi ikke at det vil bli et sterkt lys da? En annen spør når Herren kommer. Klokka sju, svarer mannen i solbriller. Og hvordan kunne han vite det, spør den andre. Fordi det sto på 7-up-flaskene. Var det ikke innlysende at det måtte være en grunn for at tallet sju sto på alle flaskene?” (ibid. 333)

Patienten insisterer på en forbindelse mellom tegn og begivenheder; og en lignende insisteren må vi også tage i brug for at finde en mening med de tre tal i metalæskerne. Ikke alle tegn har en forbindelse på forhånd; der opstår tomme huller som giver nye muligheder for at danne andre forbindelser. Ikke alt er forståeligt:

”Av alle blendveerk livet truer på oss, er dette det farligste; å tro at det bare er én virkelighet og at den er forståelig.” (ibid. 333)

Hvad er da meningen med disse tekster, der bliver ved med at reproducere sig selv i det uendelige? Vi får aldrig noget endeligt svar, og vi når aldrig til det punkt, hvor vi kan overskue den samlede mængde skrift og dets indhold. Teksterne forbinder sig med hinanden som et net med forbindelser på kryds og tværs. Sporet af én tekst fører til den næste som ekspeditionens bevægelse fra én ø til den næste. Skrifterne hænger sammen som et net af muligheder, hvor tilsyneladende meget forskellige skrifter kan føjes sammen. Skrifterne lader sig aldrig falde til hvile. De er uafsluttede og potentielt foranderlige. Ny skrift kan altid tilføjes.

At gøre det umulige

Skriver 1 oplyser os om, at han indtil udgivelsen af romanen om Greta, ikke har haft særlig succes i sit fag. Han har haft problemer med at få skriften til at korrespondere og agere med virkeligheden. Han må *”erkjenne at språket i bøkene hvilte på en grunnleggende løgn, en grandios forenkling; troen på at virkeligheten og mennesket lot seg fange i ord. Langsomt gikk det opp for meg at hvert ord er et blendverk i forhold til idéen eller objektet det representerer.”*¹²²

Sproget er værdiløst, hvis det brygger videre på løggen og blændværket:

”Språket som skal beskrive virkeligheten, er selv en fiksjon. Dette må vi lære oss å leve med.” (Kjærstad 1984:28)

Problemet er, at sproget og virkeligheden ikke længere korresponderer; mennesket og dets omverden kan ikke udtrykkes med sproget. Med skabelsen af Greta, og Gretas metamorfose fra fiktionen og ind i virkeligheden, sker der dog noget. Det lykkes for

¹²² Kjærstad 1984:27

forfatteren at få opfyldt sin drøm om at *"lage et kunstværk like levende som de gamle malermestrene. Det hadde ikke bare gått på å kunne etterligne imitasjonskraften hos disse; (...) jeg siktet høyere, jeg ville skrive en bok som dannet parallell til skulptørene som måtte legge bind for øynene på statuene de meislet fram, for å hindre at de ble hypnotisert. Jeg hadde kåret Daidalos til min helgen, skulptøren bak Afrodite-statuen som de måtte lenke fast for at den ikke skulle gå sin vei."* (ibid. 83)

Det lykkes for ham at få skriften til at løfte sig fra to til tre dimensioner. Figurene løfter sig fra papiret og begiver sig ind i virkeligheden som Pygmalions¹²³ statue, der med Afrodites hjælp bliver gjort levende. Som bekendt indfanges forfatteren selv i feltet mellem fiktion og virkelighed. Hans egen eksistens bringes i fare, han risikerer, at Greta omskriver ham – og ikke omvendt. Derfor bliver han nødt til at gøre Greta til en ordinær fiktionsfigur med et motiv, og lader sagen efterforske af Roald With¹²⁴. Han transformerer romanen til en krimi, for i en krimi er der som bekendt en lineær logik, hvor virkningen undersøges for at finde frem til årsagen. Det er i øvrigt et plot, som Jan Kjærstad forfølger i romanen *Rand* fra 1990. (Se analysen af *Rand*, kapitel 8.)

Forfatteren i *Homo Falsus* ønsker at portrættere det nye menneske: Homo Recens, men i rædsel over konsekvenserne, må han skrive et menneske frem, som er konventionelt og logisk. Forfatteren må udnytte denne åbning mellem fiktion og virkelighed for at redde sig selv:

"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." (Kjærstad 1984:241)

Heldigvis for ham, tror ingen i offentligheden på en sådan kraft. Han undgår fængsel, men sendes i eksil: Et hjem for psykisk syge, hvor *"ingen tror på det umulige. Og hvis det å hevde forbindelsen mellom diktning og virkelighet er kriteriet på galskap, da er jeg gal og kan være her med god samvittighet."* (ibid. 329) Det lykkes tilsyneladende for forfatteren at skrive sig selv ud af faren, men til gengæld trænger Greta sig mere og mere på for at overtage positionen som skriver:

"Plutselig blomstret ideen fram. En forfatter. Hun ville skrive historien om en forfatter som skriver en bok om en pikes nye strategi. En rammefortelling til en tenkt roman. Egentlig bare en konsekvens. Skrive seg selv." (ibid. 315)

¹²³ Pygmalion var ifølge den græske myte konge af Cypern. Han forelskede sig i en statue, som Afrodite til sidst bringer til live.

¹²⁴ Roald With kunne være en hilsen til ekspeditionslederen Roald Amundssen, som var den første til at nå Sydpolen. With må i så fald referere til isens farve: Hvid.

Også hun præsterer det umulige: Hun skriver sig selv frem samtidig med, at læseren bliver ude af stand til at få hierarkiet af skrivere til at gå op. I Gretas version er *hun* øverste og determinerende skriver, der skriver forfatteren frem, som skriver Greta osv. I forfatterens version er *han* den øverste skrivende instans, der skriver Greta frem, som igen skriver osv. Udsigelsen udgør et møbiusbånd af skrivere; et mise en abyme, der gør det umuligt at skelne mellem original og kopi, mellem skaber og skabt.

Man kan sige, at forfatteren bliver Gretas fjerde offer. Forfatteren må ofre sin skrift for Gretas. Hun skriver sig selv ud til sit eget liv i tre dimensioner, og vinder så at sige magtkampen med sin egen forfatter – mens hun lader ham tro, at HAN har vundet, og at hun er under kontrol. Samtidig med, at Greta kommer under kontrol som fortalt skikkelse, kommer hun til live som menneske og individ. Hun indser, at (også) hun må bruge skriften til at skabe sig selv:

”Opplevelsen av ikke å være opphavsmanden til sitt eget liv, bare en som var skrevet av andre. Hun hadde grublet på dette. Lenge. Fulgt tanken til bunns. Hun kunne ikke løfte seg selv opp etter håret.

Hvis hun da ikke hadde et taljesystem.

Plutselig blomstret idéen fram. En forfatter. Hun ville skrive historien om en forfatter som skriver en bok om en pikes nye strategi. En rammefortelling til en tenkt roman. Egentlig bare en konsekvens. Skrive seg selv.” (ibid. 315)

Skriften er Gretas taljesystem, som trækker hende op ved håret og præsterer det umulige.

Virkeligheden og dens fremstilling

Gretas tre ofre og det potentielt fjerde offer (forfatteren) er alle *achievers*: Samfundsborgere, der i deres karrierevalg tænder mere på konkurrence og anseelse end en interesse for faget. Alle ofre udlever deres passion igennem fritidsinteresser, der alle udforsker forbindelsen mellem det virkelige Oslo og fremstillingen af den.

Om forfatteren ved vi, at han samler på fotografier af Oslo. I lejlighedens største værelse har han indrettet en miniature af Oslo by, fremstillet ved hjælp af vægge med påsatte fotografier af bygningerne i Oslos bykerne. Miniaturen er ganske tro mod virkeligheden, undtagen på ét punkt:

”På en skillevegg midt i rommet sparer jeg en åpen plass. Der setter jeg sammen en gate av kopier fra hele byen, en innbilningsgate med de fineste fasadene. Smaken skifter, slik at jeg stadig bytter om på disse favorittveggene. Fantasigaten min er i kontinuerlig forandring. Noen ganger blir jeg grepet av den besettende tanken å

ommøblere fasadene på alle skilleveggene, så å si konstruere den perfekte byen. Ennå har jeg klart å holde denne lysten i skakk.” (ibid. 80)

Også de andre ofres fritidsinteresser tager udgangspunkt i den samme fascination: At udskiftningen af et enkelt element giver et helt anderledes resultat. Paul Ruud genskaber Oslos jernbanenet med modeltog på sit stuegulv. Modellen er naturtro på alle punkter undtagen ét:

”Han måtte lage en sløyfe i sentrum for å få flyt i trafikken, en sløyfe som ikke eksisterte i virkeligheten.” (ibid. 44)

Også Alf's miniaturemodel, som i de korrekte målestoksforhold og materialer genskaber Oslo, følger virkeligheden på nær dette ene punkt: Han har skabt et fiktivt hus i Studentertunden. (ibid. 140) Om Alf får vi også at vide, at han som barn *”elsket å rive ned legobyen sin og konstruere en helt annen by med de samme brikkene.”* (ibid. 139) Fascinationen af de få enkeltdeles kombinationsmuligheder deler Paul Ruud med sit forbillede: Tolv-tone-komponisten Arnold Schönberg:

”En ny ambisjon. Slå i stykker og ordne på nytt. Redusere alt til få elementer. Kombinere dem til uante musikalske uttrykk. Et redskap til å analysere kompliserte idéer. Et verktøy i samsvar med vår tid – en tid da Justispalassene ble satt i flammer av folket. Sånn ville også han bli, hadde Paul tenkt. Som hvem? Som Arnold Schönberg [...]” (ibid. 19)

I øvrigt har alle ofrene et forbillede, som repræsenterer et modernistisk brud inden for hver sin kunstart: Picasso (malerkunst og kubisme), James Joyce (litteratur og stream-of-consciousness) og som nævnt Schönberg (musik og tolvtonemusikken).

Naturligvis har også det tredje offer; Jacob Johnsen, en hobby, der mimer de andres. Johnsen laver computerspil inspireret af firsernes hotteste elektroniske dille PacMan. Spillets labyrint er en tro kopi af Oslos gadenet, men med én undtagelse:

”Et sted måtte han imidlertid legge inn en gatestump som ikke eksisterte i virkelighetens Oslo, og det var da han arbeidet med en forbedring av mulighetene i denne og nettopp hadde bedt om lagring, at han her forleden plutselig hørte sirener og sprang til vinduet. En bygning brant på den andre siden, lenger nede i gata, et voldsomt ildhav som holdt ham fast[...]” (ibid. 266)

Branden i virkeligheden synes at have sat sig sine spor på Johnsens fiktive by: Spillet bliver slettet. Fiktionen og virkeligheden lader sig forbinde og påvirke hinanden

igennem særlige heldige kombinationer, hvilket også går op for forfatteren, da han indser, at den eneste chance for at ændre virkeligheden er igennem fiktionen:

”Nå gjaldt det å koble riktig mellom hjernehalvdelen. 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.” (ibid. 241)

Postmoderne kombinationspoetik

Bemærk, at forfatterens fantasigade er et postmoderne sammensurium af elementer fra helheden (Oslo), sammensat på en ny måde. Forfatterens hobby mimer den kombinationsteknik, han også tager i anvendelse, når der enten laves salater: *”På tross av det begrensede antallet råvarer til disposisjon har jeg til dags dato – og det er jeg ikke så lite stolt av – aldri lagd den samme salaten!”* (ibid. 82) eller lader computeren generere indhold til ”det nye menneske”, han skriver om:

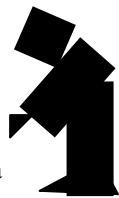
”Jeg mener gjennom computeren og dens mulighet til å koble et begrenset antall elementer i utallige variasjoner (en parallell til geneses ordning av aminosyrene i en lineær rekkefølge) å ha funnet et egnet hjelpemiddel i karakteriseringen av det nye mennesket.” (ibid. 115)

Trods et begrænset antal enkeltdele er det muligt at kombinere sig frem til et utal af forskellige slutresultater. Det gælder ingredienser til salater (4 ingredienser), Gretas identiteter (mindst 4), antallet af DNA-byggestene (4) og antallet af bogstaver, hvis man vil skrive fiktion (28).

Kombinationspoetikken vender tilbage et utal af gange i forfatterskabet, og i *Homo*

Falsus, er det endvidere visuelt fremstillet igennem de små sorte figurer, der pryder indledningen til hvert afsnit. Figurerne er sammensatte af et antal geometriske former. Trods det begrænsede antal geometriske figurer er der i romanen optrykt ligeså mange forskellige figurer, som der er afsnit.

En illustration fra
Homo Falsus, p.
55



Figurerne forestiller menneskeskikkelser i forskellige former for bevægelse. Figurerne udtrykker en fascination af menneskets forskellighed, som også gentages adskillige gange i både *Homo Falsus* og *Forførelsen*.

Fordobling af identitet

Ud over at mestre metamorfoseteknikken, som får mænd til at forsvinde, synes kvinden Greta også selv at være i evig metamorfose; hun veksler ubesværet mellem et væld af Garbo-karakterer og identiteter. I portrættingen af Greta får vi ligeledes indtryk af en kamæleonagtig kvinde, der i sit øvrige liv veksler mellem den ene og anden rolle. Greta er *alt* – og måske derfor netop *ingen*.

Ligesom der ikke kun er een virkelighed, er der heller ikke en forestilling om een identitet i Jan Kjærstads forfatterskab. Greta er en idealiseret figur – som de fleste andre af Kjærstads karakterer – og rummer talenter til både at blive rockstjerne, kvindesagspolitiker, akademiker og morder. På universitetet skriver Greta speciale om Mao, som fængsler Greta, fordi han gør det umulige:

”Hvordan får ett menneske tilsynelatende gjennomslagskraft for tankene sine i en femtedel av verdens befolkning? Tre kvart milliard mennesker som følger én mands ord. Det umulige. Et ideal.” (ibid. 95)

Greta leverer naturligvis en fantastisk afhandling, som giver hende alle muligheder for en akademisk karriere. Men Greta afslår. Heller ikke talentet for (kvinde)politik og musik udvikler sig til en varig karriere. Gretas motivation er at præstere det umulige – at blive bedre end nogen forestiller sig muligt. Når det lykkes for hende mister hun interessen for emnet. Greta har alle muligheder. Hun har – som sit forbillede Greta Garbo - adskillige roller, mens ingen rigtig har fornemmelsen af, hvem Greta egentlig er. Garbo forblev igennem hele sin karriere den mystiske og sagnomspundne filmstjerne, hvis ytring: *”I want to be alone”* i filmen *Grand Hotel* (1932) blev gjort til udtryk for Garbos personlige ønske. Også *Homo Falsus’* Greta ønsker at frigøre sig fra de roller, som andre sætter hende i. Hun ønsker, som nævnt ovenfor, at skrive sig selv. Som sit forbillede skifter Greta navn for at markere sin status som indehaveren af en *rolle*.

Fortællerens/skriverens identitet er både Greta og forfatteren, de er komplementær som nat og dag – hun er natmenneske, han er dag. Det er ikke muligt at nå frem til et svar på, hvem der fortæller hvem – de er begge forfattere – det er et møbiusbånd af fortælling, hvor den ene ikke er mere sand end den anden. De skriver begge den anden frem for at kunne skrive sig selv – og er fælles i angsten for, at fortællerrollerne skal vende omkring – at møbiusbåndets inderside bliver til yderside:

”Hun så faren: At virkeligheten skulle dreie 180 grader. At hun når hun sto her inne og stirret ut mot byen og verden, skulle tro hun sto utenfor og kikket inn i et vindu mot en ukjent og uvirkelig stor leilighet.” (ibid. 316)

Skema for kompositionen i *Homo Falsus*:

Afsnit / side	Fortalt sted	Fortalt tid	Synsvinkel	Skriver
Del 1				
1/7	Byen	Nutid	Skiftende + Paul Ruud	Skriver 2
2/11	Gretas lejlighed i Storgata	Tid	Greta	Skriver 2
3/14	Værtshus	Datid	Paul Ruud	Skriver 2
4/24	Forfatterens lejlighed	Datid	Jeg	Skriver 1
5/33	Byen	Datid	Paul Ruud	Skriver 2
6/48	Camilla Colletts vei	Datid	Paul Ruud	Skriver 2
7/55	Camilla Colletts vei (korridor m. sorte og hvide fliser, p. 55)	Datid	Paul Ruud	Skriver 2
8/67	Camilla Colletts vei	Datid	Paul Ruud	Skriver 2
9/73	Byen	Nutid	Greta	Skriver 2
10/79	Forfatterens lejlighed	Nutid	Jeg (brev, p. 81)	Skriver 1
Del 2				
1/87	Gretas lejlighed		Skiftende, panorerende, GGreta	Skriver 2
2/105	Byen	Datid	Greta	Skriver 2
3/112	Forfatterens lejlighed	Datid	Jeg (notits, p. 116)	Skriver 1
4/121	Værtshus/restaurant	Datid	Alf /Greta	Skriver 2
5/134	Byen	Datid	Alf	Skriver 2
6/148	Camilla Colletts Vei	Datid	Alf	Skriver 2
7/156	Camilla Colletts Vei (korridor med sorte og hvide fliser, p. 156)	Datid	Alf / Greta	Skriver 2
8/167	Camilla Colletts Vei	Datid	Alf + Greta	Skriver 2
9/174	Byen	Datid	Greta	Skriver 2
10/192	Forfatterens lejlighed		Jeg (2. brev, p. 192)	Skriver 1
Del 3				
1/203	Gretas lejlighed (tanker:byen)	tid	Greta	Skriver 2/Skriver 3
2/212	Byen	Datid	Greta	Skriver 2
3/236	Forfatterens lejlighed	Nutid	Jeg, (notits, p.240)	Skriver 1
4/243	Værtshus	Datid	Greta (Jacob)(gæster)	Skriver 2/skriver
5/254	Byen	Nutid	Greta (Jacob)	Skriver 2/skriver
6/269	Camilla Colletts Vei (den	Nutid	Greta (Jacob)	Skriver 2/skriver

	grønne sofa)			
7/282	Camilla Colletts Vei (den grønne sofa)	Nutid	Greta (Jacob)	Skriver 2/skriver
8/286	Byen	Datid	Greta	Skriver 2/skriver
4	Forfatterens lejlighed	datid	Jeg	Greta
Del 4				
1/305	Politigården	Datid	Roald With	Skriver 2
2/311	Camilla Colletts Vei (den grønne sofa)	Datid	Greta	Skriver 2/skriver
3/317	Forfatterens lejlighed	Datid	Jeg	Skriver 1
4/325	Camilla Colletts Vei (den grønne sofa)	Nutid	Greta	Skriver 2
5/328	Institution	Nutid	Jeg	Skriver 1

Kapitel 7

Den uendelige skrift

Analyse af *Det store eventyret*

Kjærstads tredje roman *Det store eventyret* udkommer i 1987 og skiller sig ud ved gennemæssigt at være anderledes end de to krimibetonede romaner, der omgiver den i Kjærstads række af romaner. *Homo Falsus* og *Rand* er begge romaner, der indskrives sig i krimigenren, dog med et noget utraditionelt og metafiktiivt twist¹²⁵. I *Det store eventyret* er genrekonstellationen langt mere kaotisk, hvilket til tider er på bekostning af fortællingen og plottet. Værkets vellykkethed bliver da også diskuteret i anmeldelserne med vidt forskelligt udfald. Ingar Sletten Kolloen kalder i Aftenposten d. 1/7/1987 Kjærstads roman for ”en begivenhed i norsk litteratur”, mens Ida Lou Larsen i Nationen d. 3/8 1987 kalder selv samme roman for ”dristig satsning med magaplask”. Måske kunne anmelderne ikke blive enige på grund af, at romanens gode intentioner og interessante temaer blev leveret i en ”omtrengt ulæselig”¹²⁶ udgave. ”Ulæseligheden” skyldes ikke mindst værkets skriven sig ind i – og ud af – de fortrolige litterære genrer som f.eks. eventyret, den melodramatiske kærlighedsroman og dannelsesromanen. *Det Store Eventyret* modarbejder, som vi skal se, en absolut grænsedragning på en lang række af punkter: Mellem *roman og ikke-roman*, mellem *fortalt og fortællende(skrivende)*, mellem *begyndelse og slutning*, mellem *sandhed og løgn* og mellem *værk og læser*.

No names – no chains

Med et karnevalistisk greb er alt vendt på hovedet, men er dog genkendeligt i denne roman. Handlingen foregår i et multietnisk Norge, en vulkanø med subtropisk klima, hvis økonomi baseres på sukkerproduktion. Nationens kulturelle klenodie består af den litterære kærlighedsroman: ”Shaun og Virginie” skrevet af forfatteren, med det for læseren ikke særligt norsk klingende navn: Lawrence Hart. Norge er et multisproget land, og kun ganske få behersker det oprindelige norske sprog. Deriblandt hovedpersonen billedredaktøren Peter Beauvoir, ”*Beauvoir; det vanligste navnet i Norge etter Singh, Patel, Duval, Ming og O'Brien*” (Kjærstad 1990:146) som ved

¹²⁵ Jvnf. min artikel ”Og i centrum ingenting” in *På kant med værket*, 2004

¹²⁶ Thurah 2000:95

handlingens begyndelse slet ikke er disponeret for skrift, sprog eller navngivning af sin omverden. Den kvindeforbrugende billedredaktør anstrenger sig end ikke med at navngive sine talrige elskerinder: ”*Jo mindre han visste om dem, jo bedre. No names, no chains. Navn spille ingen rolle. Ord betydede ingenting.*” (Kjærstad 1990:13) Men benævnelsen af omverdenen *spiller* en hovedrolle i denne roman, hvor de fortalte personer er statister i et skrifttematisk spil, som ihærdigt afsøger forholdet mellem omverdenen og (den skriftlige) benævnelsen af den.

Den værdi- og kulturløse Beauvoir forelsker sig i et kontekst- og navnløst tv-billede af en kvinde, og kærligheden fordrer, at han må opsøge navn, identitet og krop bag repræsentationen af denne kvinde. I sin jagt på mennesket bag billedet jager Peter også et kulturelt indhold og historie. Han lærer sig det norske sprog – i begyndelsen er det famlende – og han lærer, at bøger har intellektuel værdi og ikke kun brændværdi i kaminen. Han søger også Enigma – en tabt fortælling, som samtidig illustrerer kvinden Shoshanas enigma: Han må løse gåden om eventyrserien Hazar for at løse sin elskedes gåde.

Det store eventyret er et læsemæssigt maraton, som i sin håndtering af komposition, æstetik, tematik og fortælle teknik er temmelig kompleks og udfordrende. Romanen har en hovedfortælling, et væld af underliggende fortællinger, antydende og tabte fortællinger, der tilsammen udgør et stort eventyr om krig, kærlighed, skrift, sandhed, skønhed, nationalitet og identitet. Romanen er på flere måder en forløber for *Tegn til Kjærlighed*, bl.a. ved at insistere på en forbindelse mellem skrift og kærlighed. Peter Beauvoir søger som *Tegn til Kjærlighets Cecilia* efter kærligheden igennem skriftens gåde. *Det store eventyret* er ikke nogen letlæst roman, og en fortolkning hjælpes da også på vej af den yderst receptionsbevidste fortæller, som tager brødet ud af munden på sin læser ved at kommentere og drage de konklusioner, som læseren netop selv har draget eller bør drage. Romanen er drilsk på alle niveauer. Den er drilsk fortalt, drilsk at læse, drilsk at analysere. Romanen er af encyclopædisk karakter og rummer et nærmest grotesk antal intertekstuelle og historiske referencer – og jeg kan med sikkerhed sige, at det er en halsløs opgave at detektere dem alle. Der bliver leget kispus med læseren; ikke mindst pga. romanens fem mulige slutninger samt et lille efterskrift, der så at sige umuliggør en endegyldig læsning og fortolkning af romanen, men heri ligger netop romanens morale¹²⁷.

Et kompositorisk og fortællermæssigt kaos

Romanen opstiller et fortalt felt, hvor skiftende fortællere og fortalte personer uden at blinke træder ind på hinandens territorier uden at skele til de udsigelsesmæssige

¹²⁷ Morale er ikke et tilfældigt valgt ord, men understreger Kjærstads stærke holdning omkring romanen og dets formål i sin samtid. Se f.eks. ”Frem med det urene” i *Menneskets felt* (Kjærstad 1999).

konventioner, som normalt holder dem adskilte. Romanen er i sin komposition en flerstrengt affære, hvoraf den dominerende er den ufuldbyrdede kærlighedshistorie om Peter Beauvoirs forelskelse i, og jagt på kvinden Shoshana. For at nærme sig Shoshana må Peter opsøge viden om hende og forsøger herigennem at konstruere et billede af hendes identitet. Ret hurtigt får Peter knyttet Shoshana til et forskningsmiljø omkring eventyrsamlingen Hazar. Drevet af et begær efter mere viden om Shoshana opsøger Peter forskellige Hazarforskere for at høre deres mening om både eventyrsamlingen og Shoshana. Peters eventyrlige færd bringes på vej af en håndfuld hjælpere (Hazarforskerne) og undervejs må han også udsætte sig for en række prøver. Han indser, at Hazars gåde er vævet sammen med Shoshanas gåde. For at løse gåden om Shoshana, må han også løse Hazars Enigma, som er gåden om en tabt fortælling, hvor af kun syv ”søjleord” er tilbage.

Jagten på Shoshanas og Hazars Enigma er samtidig også Peter Beauvoirs dannelseshistorie. Fra at være et kultur- og sprogforladt individ udvikler han sig til at kunne beherske og erkende igennem skrift og sprog.

Typografi, en betragtning af romanens materielle udtryk

Romanen demonstrerer en uafsluttethed, som kommer til syne via de mange noter og forfatterkommentarer, der blander sig i beretningen. Skriveren overvejer muligheden af at skrive teksten om, eller lade den fremtræde som den er. Han konkluderer samtidig, at det ufærdige er ”*slik jeg er, det er slik jeg har tenkt.*” (Kjærstad 1990:454)

Den trykte roman – som den foreligger – fremstilles som en mulighed, men ikke nødvendigvis den eneste mulighed for at skrive om Peter Beauvoir og Shoshana.

Skriverens egne personlige overvejelser omkring det fortalte og om skriveprocessen er stadig at finde i teksten. F.eks. de små fortællernotitser, som markeres med ”Mrk.”: ”*Mrk. Glemte; Krimbøkene. Link til Dr. Salzburg? Sp. V. Tlf.*” (ibid. 52) Notitserne er skriverens egne huskesedler til skriveprocessen. I beretningen indgår også Lawrence Harts dagbogsnotater, Peter Beauvoirs egne optegnelser og breve til og fra Peter Beauvoir.

Typografien viser sig at være vejledende i forhold til den kaotiske komposition. I det følgende henviser jeg til registreringen af den anvendte typografi, genreskabelon mm. (Se bagest i dette kapitel.)

Et stort O er begyndelsesbogstav i 33 tilfælde og markerer de i alt ligeså mange kapitler. Disse 33 kapitler fordeler sig som 27 *romankapitler* og 6 *eventyrkapitler*, hvoraf fem romankapitler suppleres med videnskabelige artikler (kap. 11, 13, 16, 21, 25), 1 med brevveksling (kap. 19) og 1 med en overvejende journalistisk reportage (kap. 24) Romankapitlerne tager udgangspunkt i kærlighedshistorien og er suppleret med breve, dagbogsnotater mv.

Eventyrkapitlerne er skriverens gengivelse af forskellige udgaver af Enigma, leveret til Peter Beauvoir af de Hazarforskere, som han opsøger i jagten på at løse Shoshanas gåde.

Langt størstedelen af romanen er sat med Times Roman, nemlig de 27 romankapitler, mens eventyrene og de videnskabelige artikler skiller sig typografisk ud. Eventyrene er trykt med en fed times roman, mens de videnskabelige artikler er sat med Helvetica, normalskrift. Bag denne tilsyneladende formmæssige kompleksitet findes en traditionel romanstruktur, hvori de øvrige genremæssige konstellationer indgår som intermezzoer. Kap. 28-32 er fem repetitioner over samme hændelsesforløb og udgør dermed fem mulige slutninger på romanen.

Hvem er "jeg"?

Peter Beauvoir er ved romanens begyndelse (Læsningens begyndelse) blot en fortalt karakter, idet han ikke mestrer sproget som fortæller. Dog sker der en forandring, da han forelsker sig i Shoshana. Han bevæger sig fra at være fortalt til at blive skriver:

"First try: Kvelden etter recordshop. Sammtalen, sammleiet, ettertanken på terasen. Totalt unprepared at neste dag invasion. Invasion av følelser. Damn it, I didn't believe my Norwegian was that far away. How do I spell all these fucking words. Got to buy a dictionary first thing in the morning. Humboldt (that blind rascal!) didn't mention anything about this when he told me writing was so important." (Kjærstad 1990:9)

Forelskelsen i Shoshana forvandler Peters værdisæt. Han begynder at skrive og læse. Det norske sprog volder ham problemer og hans irritation er tydelig. Som citatet ovenfor viser, er Peters egne fortællerforsøg angivet med citationstegn for at markere, at en anden citerer Peter. Citationstegnene bevarer distancen mellem de udsigelsesmæssige niveauer – de fortalte personer giver sit besyv med i det omfang, fortælleren vælger at citere. Dog er der, som jeg senere skal vende tilbage til, problemer med troværdigheden. Som det skal vise sig er der markante tidsmæssige kollisioner imellem udsigelsesniveauerne.

Angivet med citationstegn er dog også små sekvenser af et andet "jeg", som efter alt at dømme er Shoshana:

"Kjærligheten er ikke noen kjent rekkefølge av tegn[...]Det jeg kanskje foraktet hos deg, var din sviktende vilje til å ta kjærlighetens mange ukjente faktorer seriøst. Du forsto egentlig aldri, selv ikke da du forsøkte å voldta meg, at kjærlighet er blodig alvor:" (ibid.8)

Shoshana kommenterer retrospektivt fra et sted med tidsmessig distance til det hændte. (præteritum) Citatet er hentet fra side 8 og er en forudgribelse af, hvad der kommer til at ske senere i forløbet. Shoshanas tilbageskuende kommentarer er en art postscriptum til hændelsesforløbet, hvilket på sin vis kolliderer med romanens handlingsforløb, eftersom Shoshana muligvis myrdes af Peter i én af slutningerne.

Romankapitlerne (se skema), som udgør størstedelen af den samlede roman, lader sig fortælle af et eksplicit "jeg", der skriver Peter frem i en 3.persons fortælling og bakser med at få hans færden på plads *"til det leonardo jeg tror er rigtig"* (ibid. 6) Fra begyndelsen etableres to adskilte subjekter: Et skrivende jeg og en fortalt karakter, Peter Beauvoir:

"Selv om Peter Beauvoir kom på andre tanker senere, er jeg ikke i tvil om at han på et spørgsmål akkurat da ville karakteriseret disse dagene som en lykkelig tid av sitt liv."(ibid. 8)

Et fortællende eksplicit jeg fortæller dels om sit eget "jeg" i præsens (fortællertid) og desuden om Peter Beauvoir i præteritum, 3. person. (fortalt tid)

Senere i romanen begynder det skrivende og det fortalte subjekt dog at glide sammen til ét jeg, skrevet frem i præteritum. I begyndelsen nøjes de to instanser dog med at imitere hinandens handlinger. Det skrivende jeg er på marked, mens Peter også er det; men de er dog stadig adskilte mht. tid og sted, som det passer sig for en skriver og dennes karakter:

"På Kariakoo-markedet helt oppe ved Msimbazi Street betraktet jeg tidligere i dag de halvråtnede grønnsakene og de slintrete kjøttvarene. Jeg kunne ikke unngå å tenke på kontrasten mellom dette scenarioet og den hendelsen som gjorde at Peter Beauvoir helt uventet fikk kontakt med Shoshana, denne kvinnen som på et vis markerer en ny tidsregning i hans liv.[...]

Rundt ham var pyramider av tomater og sitroner, avocados og granatepler. Folk skrek for å overby hverandre mens de pekte på varene. En rupi, baren en rupi for fire tomater, min herre. Norges beste tomater, en rupi!" (ibid. 21)

Skriverens egne sanseindtryk af Kariakoo-markedet foranlediger, at han efterfølgende beretter om Peter på det norske marked.

På de første 300 sider opretholdes de traditionelle udsigelsesniveauer: Et skrivende jeg forsøger at skabe orden i et for længst overstået hændelsesforløb, og skriver dels i tredje person præteritum om det skete, og dels ud fra dette skrivende NU.

Efterhånden som fortællingen skrider frem begynder 3.personsfortællingen at løbe over med ekskurser, hvor førstepersons fortælleren presser på og overtager fortællingen, mens den fortalte tid står på standby, fordi de fortalte personer af den ene eller anden årsag er ude af stand til at fastholde talen. De falder i staver, dykker eller er blot tavse:

”Champollion faller helt i staver over dette arket, noe som får meg selv, her jeg sitter fem hundre mil fra dette badet, til å filosofere over hvorfor jeg skriver.” (ibid. 305)

3. personsfortællingen sættes igen i bevægelse, da skriveren begynder at *”hamre viddere på det blå fargebåndet om hvordan de to herrene, en snau time senere, etter et par kalde dusjer og massasje, er på vei oppover mot Grefsenkollen[...]”* (ibid. 305)

Den kolde dusch af de fortalte personer, påvirker imidlertid også skriveren, som rives ud af sin digression og lader den fortalte person udtrykke sin egen replik:

”-Jeg skjønte fort at tida gikk fra meg, sier Champollion.” (ibid. 305)

Umiddelbart lader endnu en digression 3.persons fortællingen afbryde, men det skrivende jeg klarer selv at dirigere læseren på plads, da fortællingen omsider atter går i gang: *”Hva gjelder hus ellers, forteller Peter (umiddelbart etter Champollions spørsmål og ikke etter denne lange digresjonen[...]”* (ibid. 307)

Digressionerne og fortællerudflugterne tager til for endelig at kolliderer i den anden af de fem slutninger:

”Den andre dagen, etter en natt med kulde og drømmer fulle av taslende rotteføtter, dristet han seg ut i byen[...]mellom uflidde hus, ingen i vater, reist av fyllicker eller febersyke, i gater der geiter spiste på skrot i midtrabatten og slagord insisterte mot ham fra sotete vegger, skrift også her, fra et valg nylig, ord jeg ikke forsto, bare utropstegnene; bygningene hadde et slimete svart belegg etter den åpne fyringen, eimen av søppel og brent ved lå overalt, en lukt som minte meg om en evig brennende fylling i nærheten av barnehjemmet da jeg var liten.” (ibid. 426)

Her er det markant, hvordan Peters (han) færden i omgivelserne sanses af det skrivende jeg. Midt i den lange deskriptive sætning trænger jeg’et sig på og træder ind i den fortalte tid – præteritum. Symptomatisk oplever jeg’et at *”jeg følte meg med ett mindre som en fremmed, jeg hadde kommet hjem[...]”* (ibid. 428)

Fra før at have været adskilte instanser på to forskellige udsigelsesniveauer kolliderer jeg-personen – den skrivende, med Peter Beauvoir – den fortalte. Det fortalte og det citerede udsigelsesniveau smelter sammen:

Jeg-fortæller (eksplicit fortalt fortæller)

(side 426)

Peter Beauvoir (fortalt citeret)



JEG = Peter Beauvoir

fortalt udsigelse

citeret udsigelse



kollision.

Den fortællermæssige kollision skaber en art fortæller/fortalt instans, der med sin besynderlige dobbelte karakter kan stå med et ben i begge lejre og betragte situationen både på det fortalte sted og tid og på den skrivendes sted og tid. Jeg'et reflekterer selv over den fortællermæssige kollision:

"Jeg ser at jeg ubevisst har sløffet han-formen. Det har ikke lenger noen hensikt å oppretholde distansen til meg selv ved å omtale meg i tredje person, skjønte tanken opprinnelig var grundig gjennomtenkt: ved å etablere denne kunstige avstanden kunne jeg få tvunget meg selv til å se hendelsene i et nytt lys, med en ny bevissthet; så å si være iaktaker til mine egne tanker og handlinger, følge i mine egne fotspor som en annen mann, en fremmed." (ibid. 429)

Det skrivende jeg hævder altså, at det citerede fortalte niveau er "kunstig" og rummer muligheden for "en ny bevissthet" – og muligheden for at rejse i "mine egne fotspor som en annen mann, en fremmed". Men hvem rejser efter hvem? Er det Peter Beauvoir, der følger det skrivende jeg eller er det omvendt? Svaret er ikke umiddelbart tilgængeligt i teksten. Ud fra en logisk, klassisk Aristotelisk fortællermæssig logik, kommer begivenheden forud for det fortalte. I en sådan læsning bør fortælleren rejse i fodsporet af begivenheden for at fortælle om det. Men denne fortæller er bevidst om sin fortællende status og fortællingens sproglige konstruktion, hvor det fortalte skabes i og med, at der fortælles. Resultatet bliver en fortællerkonstruktion, der er dialogisk i forhold til det fortællende og det fortalte. Der fortælles alle vegne fra – fra begyndelse og slutning, fra distancen og fra nært hold på én gang, fra alle bevidsthedsniveauer, steder og tider i en udsigelsesmæssig kollision.

Dette jeg/Beauvoir – understreger romanens ufærdige karakter og sin egen famlende og usikre tilgang til opgaven, idet han træder frem som et subjekt, der fra *sin fortællertid* (sit i tid og sted distancerede eksil) kommenterer sine egne romanforsøg:

"Igjen demonstrerte hun den dype latteren fra magen. / "Den dype latteren fra magen" – hva er det? En floskel. Jeg ser hvor klønet dette er. Jeg vet mere og mer at dette bare kan være et utkast. Alt må skrives om." (ibid. 165)

Hvem er "du"?

Læse og skriveprocessen kommenteres eksplisitt i romanen, dels i form af fortællerens kommentarer, dels i form af den direkte henvendelse til et "du":

"Det er med en viss tvil jeg lar deg få lese dette." (ibid. 55)

Men hvem er da dette "du"? Jeg'et aflægger en redegørelse:

"Jeg ser at et 'du', uten at jeg har reflektert over det har sneket seg inn i linjene. Og først nå, idet jeg sitter ved bordet med skrivemaskinen igjen, innser jeg det som jo burde ha vært opplagt fra første bokstav: at alt dette er til deg. Disse sidene har selvfølgelig ingen mening før de blir lest. Du er denne tekstens forutsetning." (ibid. 66)

Det skrevne er "til deg", hvilket ikke umiddelbart gør problematikken mere klar. Vi kan enten betrakte dette "du" som et fortalt "du" eller som en læserhenvendelse, der rækker ud over sin egen diskurs. Hvis vi læser dette "du" som en læserhenvendelse, bliver læseren trukket direkte ind i værket selv, så illusionen om distance mellem værk og læser nedbrydes. Når romanens slutning bliver det klart, at manuskriptet sendes til et "du" som efter alt at dømme er Shoshana, og dermed får andenpersonen også en forklaring på et fortalt niveau. Ligesom "jeg" er også "du" splittet.

Geografisk og fortællermæssigt skizofreni

Overskridelsen af grænserne mellem værk og læser er kun én af de grænsenedbrydninger, som finder sted i romanen. Nedbrydningen af grænserne sætter sig også igennem ved en ubestemthed mht. skriverens *tid* og *sted*. Skriveren har i romanens begyndelse eksileret sig på et hotelværelse i Dar-es-Salaam, Tanzania (ibid. 28), for at kunne fortælle historien. Senere bliver det London på hotel Ritz (ibid. 54), Rom. (ibid. 224), Berlin (ibid. 322) og endelig Villa Hart i Oslo (ibid. 417). Skriverens synsvinkel er bogstaveligt talt skiftende. Den skrivendes rejse afstedkommer på én gang en frivillig *distance* til det fortalte, men samtidig en *søgen* efter det. Den fortalte Peter Beauvoir befinder sig på netop disse fem geografiske steder i sin søgen efter Shoshanas gåder og Enigma, men til at begynde med ikke på det samme tidspunkt som skriveren. Når skriveren er i Berlin, er Peter i Rom etc. Skriveprocessen indbefatter ligheder med en efterforskning, hvor besiddelsen af Peters første skriblerier på norsk/engelsk, Shoshanas breve, dokumenter, essays og eventyr fra Hazar er de komponenter, som tilsammen skal stykke Peters "*leonardo*" sammen. Skriveren er svært bestemmelig – også rent fysisk, da han flytter sig rundt geografisk efterhånden som teksten skrider

frem. Den fortalte tids ligeså turbulente scenarier sammensat med skriverens geografiske forvirring gør i det hele taget det skrivende jeg "fortumlet":

"Muezzinens syngende kallerop nede fra moskeen river meg ut av illusjonen om at jeg befinner meg i London, på en forelesning sammen med Peter Beauvoir. Enkelte ganger blir jeg fortumlet av mine egne tanke-projiseringer. Jeg sitter i Roma. Og skriver om Peter Beauvoirs møte med Philippe Qumran i London. Som er et ledd i et prosjekt som vil beskrive Norge, eller rettere sagt en nordmann. Ved ettertanke finner jeg imidlertid mine geografiske forflytninger ideelle. Som å hele tiden stå i det uberørte hjørnet av en likesidet trekant. Eller på toppen av en pyramide: med utsikt i alle retninger." (ibid. 224)

Denne geografiske og fortælle-mæssige skizofreni afstedkommer et kollaps mellem skrivende og skrevet, for hvem skriver hvem? Hvem følger hvem, og hvem er handlende, hvem iagttagende? Men denne tilstand af omtåget forvirring giver også mulighed for distance og beskuelse med et fremmed blik. Som citatet angiver, er forvirringen ideel, for med det fremmede blik kan sagen beskues uden at involvere den skrivende direkte.

Det lykkes dog ikke for skriveren at bevare distancen, for fortællingen bliver i høj grad en personlig beretning.

Subjektets identitetssøgning

Det store eventyret er en roman i tilblivelse, ligesom det også er fortællingen om den menneskelige identitet i tilblivelse. Peter insisterer på at løse gåden om Shoshana. Han vil ind til *mennesket* bag det kølige ydre. Han begår imidlertid den fejl at tro, at Shoshana kan lade sig beskrive i falske eller sande udsagn ud fra den grundlæggende filosofiske betragtning, at et udsagn ikke kan være falsk og sandt på samme tid:

"[...]du er altså rik, men allikevel fattig, sa jeg, mannekeng og skuespiller og maler og fotograf og økonom og jeg vet ikke hva...sa jeg, holder du meg for narr? Sa jeg, konjakkglasset, en mikrofon i hånden, hør Peter, sa hun, tegn til reaksjon, sinne, jeg fraber meg denne trangen til å få meg definert som noe entydig et-eller-annet, hvad vil du oppnå? sa hun, jeg vil vite hvem du er, sa jeg, overdrevne og understrekende geberder, jeg er alt det du har nevnt og mye mer, sa hun[...]hun var i bevegelse, sa hun, kunne ikke defineres som noe endelig fastlagt, ville forbeholde seg retten til å bestå av motsigelser, mennesket var motsigelsesfullt [...]" (ibid. 431)

Shoshanas identitet lader sig ikke beskrive ud fra absolutte udsagn. Shoshana er et både/og fænomen, som oven i købet klarer at dø og ikke-dø, da hun skubbes i

afgrunden mod romanens slutning (eller det punkt, hvor siderne slipper op). Kærligheden til Shoshana muliggør en spejling af Peter Beauvoir i ”en anden”, sådan at søgningen efter Shoshanas identitet samtidig bliver en søgning efter Peter Beauvoirs identitet.

(U)troværdig dokumentation

Undervejs i *Det store eventyret* afbrydes den egentlige handling med digressioner i form af videnskabelige artikler, som har til formål at dokumentere informationer, som bliver fremlagt. F.eks. forekommer der en præsentation af journalisten Christine Foxx, som i romanen er genoptrykt efter den såkaldte: ”*Ny-encyclopedismen*” (ibid. 362) hvis karakteristika så udmærket kunne være en beskrivelse af romanen selv.

”Når man leser Christine Foxx’ artikel, skjønner man også hvorfor ny-encyclopedismen i dag er i ferd med å erstatte romanen som den viktigste litterære form. Mens dagens forfattere så totalt har sviktet virkeligheten gjennom sin flukt inn i fantasiforestillinger og eventyr og billige samlivsskildringer, står ny-encyclopedistene fram som de eneste skribentene som våger å ta et basketak for å kunne skildre det som virkelig skjer, alle de nye fenomenene som dukker opp i samfunnet vårt her og nå.” (ibid. 363)

Dette causeri omkring journalistik og romankunst henviser til begrebet *New Journalism*, som i 1972 i et essay i *The Herald Tribune* blev formuleret af forfatteren og journalisten Tom Wolfe (ulv og ikke ræv (Fox(x))). Christine Foxx’ artikel skal illudere *New Journalism* – journalistikken, der anvender fortælle tekniske greb fra fiktionens verden, bl.a. den personlige jeg-fortæller og subjektive skildring. Foxx’ artikel tager udgangspunkt i den personlige oplevelse, suppleret med dialog og såkaldt ”*product placements*”, hvor enkelte produktnavne for toilet-papir og vaskepulver behændigt er flettet ind i artiklen. Artiklen handler om Foxx’ møde med den sky forsker Alvin Cern¹²⁸, der forklædt som toiletrulle-distribuerende pedel, lader sig interviewe af den ligeledes forklædte (forsker) journalist Christine Foxx. Artikkens vanvittige setting er et karnevals-lignende maskebal med forklædte forskere, papirsmasker og trommerytmer, der indtager det nedlagte hospital, hvor det såkaldte AIT nu har hovedkvarter. Foxx lader det fremgå, at hun gætter pedellens identitet, og at pedellen (Cern) ligeledes gætter hendes faglige identitet som journalist. Cerns tanker er fremhævet med kursiv og stiller spørgsmålstegn ved Foxx’ troværdighed: Er kursivskriften Foxx’ fiktion eller er artiklen i virkeligheden skrevet af Cern, forklædt som Foxx? Eller en tredje mulighed? Foxx-

¹²⁸ CERN: <http://hepwww.rl.ac.uk/pub/bigbang/file8.html>

En forskersammenslutning, der forsker i højenergi, kernefysik, og har til formål at søge efter “answers to the questions that challenge us about the big bang and the origins of matter.”

artiklen fremstår som et led i romanens *mise-en-abyme*. Fortællerne fremstår som deltagere i romanens eget maskespil, hvor det forbliver uklart, hvem der fortæller hvem.

Foxx' artikel fremstår som en parodi, f.eks. ved valget af en nærmest vanvittig og ikke særlig deskriptiv rubrik (der ikke desto mindre finder sin lighed med de klassiske og tidlige new journalism-artikler¹²⁹) : ”*Observasjon av en krydderelskende nomade midt i en Ole Lukøye krigshissende spaghettimonumental husk våre stolte forfedre metropolisk mama mia ørken.*” (Kjærstad 1990:350)

Den latinsk-asiatiske dialog, som indleder artiklen, er direkte uforståelig og således uinteressant set fra et journalistiske og læsermæssigt synspunkt: ”*Spinare quli desso tira!*” ”*Kvai pai nuo ling?*” ”*Kvento eratsio messo tingulare. Betto? Klempi? Nam pang dang! Hai ping.*” (ibid. 350)

Det er med andre ord så som så med artiklens journalistiske kvaliteter, men artiklen er måske mere interessant for romanfortællerens kortlægning af Peter Beauvoirs færd, idet den bevidner – om end noget utroværdigt – Peter Beauvoirs møde med Hazarforskeren Alvin Cern. Dokumentationen, som artiklen tjener til, bliver bragt på gyngende grund, eftersom den journalistiske metode befinder sig i skæringspunktet mellem journalistik (fakta) og litteratur (fiktio) og journalisten måske oven i købet er i lommen på storkapitalen, der betaler sig til produktomtale.

New Journalism blev af dens tilhængere kaldt for romankunstens afløser, fordi den netop var i stand til at fortolke virkeligheden ud fra et personligt perspektiv: Det, som romanen hidtil havde hævdet at gøre. Vellykket new journalism kunne tilbyde beskrivelsen af en dramatisk begivenhed, som den oplevedes af de mennesker, den involverede, og måske oplyse om de bevæggrunde og motiver der ligger bag de involverede menneskers beslutninger. Modsat kunne kritikerne hævde, at journalistikken ender med personligt og egoistisk føleri, som hverken er oplysende eller opklarende. Hvor den traditionelle journalistik baserer sig på fakta, forsøger new journalism at etablere en større, fortolkende sandhed¹³⁰. New Journalism gør journalisten til en personlig rapportør, der *umaskeret* fortæller om sine oplevelser og følelser i forbindelse med den begivenhed, der skildres. Ironisk nok, bliver journalisten Christine Foxx netop maskeret – hun forklæder sig for at skygge det ligeledes forklædte interviewoffer, hvor ”et omfattende baggrundsintervju” øjensynligt er skjult:

”*Gjennom å bruke denne metoden får hun avvist den vanlige leksikonartikkelens dekke av objektivitet, noe hun understreker både ved å skrive i første person og trekke inn seg selv, og ved å skildre Alvin Cerns tanker sett innenfra hans eget hode, hvilket*

¹²⁹ F.eks Tom Wolfes: “Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers” eller “The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby”

¹³⁰ Richard A. Kallan: “Tom Wolfe”. <http://www.english.upenn.edu/~despey/wolfe.htm>

forutsetter et omfattende bakgrunnsintervju som ikke kommer fram i selve storyen.”
(Kjærstad 1990:362)

Til slut forvandler ræven sig til tiger (men ganske vist en ufarlig *sanseløst smilende* af slagsen), da Christine Foxx lader sig ikklæde en karnevalsmaske, der gentager det karneval, hun lige er kommet fra: *”Ute støtter jeg på karnevalet. Noen gir meg en pappmaske formet som en sanseløst smilende tiger.”* (ibid. 361)¹³¹

Enigma – skriftens gåde

Peter Beauvoir kastes parallelt ind i kærlighedens og skriftens gådefulde mysterier. Han indser, at nøglen til gåden om Shoshana er knyttet sammen med eventyrsamlingen Hazar. *Det store eventyret* rummer i alt seks forskellige eventyr – leveret af seks forskellige Hazarforskere. (se skema nedenfor) Disse eventyr er forsøg på at genskrive det angiveligt tabte eventyr, *Enigma*, som kan løse Hazars gåde. Kun syv såkaldte søjleord står tilbage af dette tabte eventyr:

”Disse ordene utgjorde hele Hazars gravitasjonssentrum! Eventyret bak disse ordene måtte ha dannet grunnideen, som de andre så hadde viklet seg rundt lik årringer i en stamme. Derfor brukte også forskerne så mye energi på å forsøke å løse Enigma, rekonstruere dette tapte eventyret.” (ibid. 104)

Naturligvis burde antallet af tolkninger ligesom antallet af søjleord udgøre det magiske eventyrtal syv, og Peter Beauvoirs egen udgave af *Enigma* udgør denne resterende syvende udgave, som dog vedbliver at være ufortalt og dermed afholder eventyrsamlingen fra at være komplet. Peters tolkning får dog heller aldrig form som fiktion, men har form som teoretisk artikel, der publiceres i *”Hazar Bulletin.”*

Enigma er Hazars udspring, mens *Hazar Afsanah*¹³² i virkeligheden er 1001 Nats udspring. *Enigma* afsøger muligheden for at komponere fortællinger ud fra syv søjleord, som ifølge Peter Beauvoirs tolkning er helt tilfældige: *”MORBÆR, OMAGA, HERSKER, GULL, KAPA, KOBRA og URCHI?”* (Kjærstad 1990:103f)

Eventyrenes hovedperson er i alle udgaver navngivet *Ado* og en anden tilbagevendende karakter er *Urchi*. *Ado* bærer på sit eget enigma; i de første fem eventyr bliver han præsenteret som *”den ukendte”*, der lider af hukommelsessvigt. Hazars rammefortælling (som gentages i fem af *Enigma*-eventyrene) er historien om *Ado*, som

¹³¹ Tigeren optræder gentagne gange i forfatterskabet: I *Speil og Rand* og altså også her. Dyret er markant ved at være et kattedyr, der trods sit bløde og venlige udseende er farligt. Dens kontrastfulde striber understreger dyrets dobbelte karakter og kunne endvidere (især hos den hvide tiger) være metafor for den sorte skrift på det hvide papir, som ligeledes har en dobbelt karakter mellem det skønne og det farlige.

¹³² Betyder “1000 Eventyr” og er titlen på en samling af persiske folkeeventyr, som menes at være grundlaget for de mere kendte ”1001 Nats eventyr”

tilfangetages uden for byporten i Bagdad, men ikke kan fortælle, hvem han er. Derfor rejser vagterne rundt fra by til by i håb om, at nogen kan genkende Ado. I hver by fortæller en ny kvinde en ny historie om Ado – og de mange fortællinger er efter ordre fra kaliffen blevet skrevet ned og udgør nu Hazar. (ibid.86) Hazars forfatter er tilsyneladende geniet Gavriolo Princip, der i 1500-tallet indsamlede, fortolkede og genforfattede eventyrene under en pestepedimi¹³³. Den virkelige Gavriolo Princip havde dog en helt anden historisk skaberevne; Princip myrdede det østrig-ungarske kronprinspar i august 1914 – hvilket resulterede i udbruddet af første verdenskrig og var samtidig startskuddet for moderne krigsførelse. En del af referencerne inklusive det netop nævnte sætter teksten ind i et krigsparadigme, hvilket Peter Beauvoir kommer på sporet af i sin fortolkning af Enigma.

Karakteristisk for Hazarforskerne – og andre Kjørstadske karakterer er, at de alle har et civilt erhverv, mens deres forskning er af privat, men ikke mindre seriøs karakter. Karaktererne synes at være sammensatte personer af modstridende interesser. Kjørstads karakterer er som oftest alt det, som Ado også viser sig at være: Komplekse identiteter, der arbejder med at sammenskrive tegn eller komponenter på nye og frugtbare måder.

Hazarforskers navn	Civilt job	Interesse/hobby/ kendetegn	Navnereference
Mike Ventris	krematør	Madlavning og arkæologi	Michael Ventris: Engelsk arkitekt og skriftforsker, der dekrypterede det minoæiske linear B skrift i 1952.
Ewa Sapir	skiltemager		Edward Sapir: Amerikansk lingvist og antropolog, der er mest kendt for sit bidrag til lingvistiske studier af de nordamerikanske indianere.
Grace Grotefend	Lægevagt	Reklametegner	Georg Friedrich Grotefend: Tysk lærer og sprogforsker, der stod for det første gennembrud i dekrypteringen af den antikke persiske cuneiskrift.
Willy Humboldt	Fyrtårnspasser	Blind	Wilhelm von Humboldt: (1767-1835) Sprogforsker og grundlægger af det moderne universitetssystem, Universitetet i Berlin 1810.
Frank Champollion	Entreprenør		Jean-F. Champollion. Dekrypterede hieroglyfferne.

De seks forskere har alle navnereferencer til personer med stor betydning for skrifthistorien; personer, som alle har forsøgt at teoretisere eller afkode *skriftens* Enigma, ligesom de fiktive pendants forsøger at afkode *Hazars* Enigma.

¹³³ Naturligvis en reference til Boccacios Decameron.

Skrifthistoriens største navne har igennem deres arbejde udvidet skriften. Både i deres amatørforskning, civile erhverv og andre fritidsinteresser, arbejder de med at fortolke og skabe sammenhænge. Mike Ventris arbejder i et krematorium og er samtidig en glimrende kok, men han viser ikke tegn på at miste appetitten af netop den kombination. Samtidig interesserer han sig for arkæologi, der ligesom madlavningskunsten handler om at kombinere sig frem til nye sammenhænge. Han demonstrerer sin evne for at finde nye kombinationer ved at fremtrylle adskillige retter for Beauvoir, der lægger mærke til *”med hvilken flid kineseren gikk inn for krydringen. Som en alkymist:”* (ibid. 37) Mike Ventris og de andre forskere gør det umulige: De frembringer noget ædelt af noget almindeligt ved at bryde med vanetænkningen.

Ewa Sapir lever af at lave unikke lysreklameskilte, som kombinerer kunst og reklame. Disse lysreklamer viser sig dog også at være knyttet til Hazar, hvilket går op for fortælleren, da han fra et udsigtspunkt over byen (Café Croissant) ser Ewa Sapirs mange lysreklamer danne én stor illustration fra Hazar:

”Og mens koppen med kanelduftende cappucino bliver kald på bordet foran ham, går det endelig opp for ham hva han sitter og ser ut på: han sitter og stirrer ut på et gigantisk bilde fra Hazar, et kjempelerret der bildet dannes av linjene og detaljene i en mengde neonreklamer som alle, med jevne mellomrom, glir sammen i et blendende fargesprakende kontrapunkt – og aller viktigst, der alt til sjuende og sist er skrift alene: tilsynekomsten av et motiv fra eventyret om Ado og dragen [...]” (ibid. 393)

Peter Beauvoir konkluderer: *”Og hvilken gedigen konstruksjon, hvilken prestasjon, tenker han henrykt, siden han er nokså overbevist om at det bare er fra dette spesielle hjørnet[...]kanskje til og med bare fra denne høyden, at skiltene former dette storslåtte bildet; fra en hvilken som helst annen vinkel vil det ta seg ut som et kaos av blinkende reklameskilt.”* (ibid. 394)

Kunstværket er skabt af skrift, som set fra en enkelt vinkel, viser sig som et billede. Ewa Sapirs værk er et ekko af det, som også er skriftens opgave: At skabe et glimt af indsigt i en tilværelse, som for det meste er uigennemsigtig og kaotisk.¹³⁴

I skemaet nedenfor forsøger jeg at opstille de seks eventyr skematisk, hvilket på alle måder er en uretfærdig behandling af eventyrerne, som alle er skønsomme og humoristiske sammenkog af klassiske eventyr, politik, historie, sladderpressens kærlighedshistorier, science-fiction film og computerspil.

¹³⁴ Denne opfattelse af skrift kommer også til udtryk i *Rand*, hvor skriften også i glimt åbner op for en ellers utilgængelig del af tilværelsen. Se min analyse af *Rand*, kapitel 8.

Enigma	Sted	Fortæller	Ados karakter	Urchis karakter	Reference	Forsker
1. p. 43	Lodno (London)	Prinsesse Urchi som gammel kvinde	Moderløs, fattig dreng	Prinsesse	Folkeeventyr, Elizabeth Taylor og Richard Burtons kærlighedshistorie (Sibyl, Todd, Trold kan tømmes, Cleopatra, Who's Afraid of Virgina Woolf?)	Mike Ventris
2. p. 107	Colla (Callio, Peru)	Urchi, gammel kvinde	Sømand	Vesirens datter	1001 nat Sindbad Søfareren Thor Heyerdahl (balsaflåde, sivflåde, Ki,)	Ewa Sapir
3. p. 190	Skorprios (græsk ø)	Urchi, gammel kvinde	Storfyreste	"en rig bådejers hustru"	AliBabbah og de fyrretyve røvere + JFK, Jacqueline, Den Kolde krig	Willy Humboldt
4. p. 251	Jeru (Jerusalem)	Den voksne Urchi	Kriger	Sultanens unge kamelpasser og Ados ven	Jesus?	Grace Grotefend
5. p. 336	Ala Mo (Alamo)	Troldkvinden Kapa	Troldmands- lærling	Ond troldmand	A-bomben, Aladdin	Champollion
6. p. 406	Universet	"jeg" onkel Ado	Computerspil lets stemme		Krigscomputerspil/ Star wars	Shoshana Moira

De første fem Enigmafortællinger er kunsteventyr, skåret efter traditionelt eventyrmønster med en aktør, der i sit forsøg på at nå målet må gennemgå en hel del prøvelser, drevet frem af sine hjælpere, bekæmpet af sine modstandere. Disse fem eventyr er alle komponeret efter de kinesiske æskers princip. Rammefortællingen præsenterer en fortæller, som kan berette om Ados oplevelser ved adskillige troldmænd, fyrster og kvinders mellemkomst. Stilen i eventyrene spiller på folkeeventyrenes formler, men på overdrevet sarkastisk vis. F.eks:

"Han havde merket seg veien og sto snart dypt inne i skogen foran den glatte hvite bergveggen. Også de magiske ordene hadde han passet seg vel for å glemme." (ibid. 194)

Ado er en karikatur af en eventyrhelt, der på de rette tider og steder mærker, husker og ved de rette ting, uden der altid synes at være en forklaring derpå:

"Da Ado våknet, memorerte han raskt de tingene han måtte huske, og krøp så ut av grotten" (ibid. 195)

En sarkastisk og ubarmhjertig tone ledsager heltens overdrevne heltestatus, når eventyrets skabeloner må følges:

”Ikke lenge etter denne hendelsen døde Ados eldste bror i en stammekrig. En natt hadde kommandanten befalt at han skulle ta seg inn i en by gjennom en hemmelig gang under jorden, og det var i denne han møtte sin skjebne – Herren gir og Herren tager – i form av en kongekobras bitt.” (ibid. 194)

Ingen forklaring er nødvendig – der sker uforklarlige hendelser, hvor der ikke dvæles længe ved situationens patetiske karakter.

Man kan få meget morskab ud af at finde referencerne i alle disse eventyr, men i det følgende vil jeg nøjes med at fremhæve det tredje eventyr, skrevet af Hazarforskeren Willy Humboldt. Eventyret er fortalt af hustruen til en rig bådejer på den græske ø Skorpios, der kunne minde om den virkelige bådejers hustru: Jacqueline Kennedy Onassis. Historien om Jacqueline og John F. fortælles i form af Ado og Urchi, som må gå så grueligt meget igennem. Ado er som John F. en folke- og kvindeforfører, der med sin charme vælges til storfyrste *”i alle de femti småfyrstendømmene”* (ibid. 197). Efter valget kan Ado sammen med sin smukke Urchi flytte ind i *”Det Hvide Palasset”*. (ibid. 197) John F.s skæbne kender vi, og Ado møder da også sin triste skæbne, da han smilende og vinkende bringes igennem Llasad – et anagram for Dallas. Efterfølgende gifter Urchi sig med den rige bådejer fra Skorpios. Den moderne historie om krig og kærlighed sættes ind i en eventyrlig kontekst, der refererer til Ali Babbah og de fyrretyve røvere. Fortællingen er dermed et bud på en velkendt moderne historie, der forklares i form af eventyrets formsprog, ligesom også de andre eventyr i romanen kombinerer det moderne med eventyrets traditionelle skemaer. Eventyret skrives frem af de kendte komponenter, og resultatet bliver da det på én gang kendte og helt nye.

I Frank Champollions Enigma fortælles eventyret om Ados tilfældige udvikling af *”det fullkomne ødeleggelsesmiddel”* (ibid. 346) som imidlertid kommer i kløerne på den onde kong Urchi. Shoshana Moiras enigma lader de to feltherrer Ado(lf) og (Ch)Urchi(ll) udkæmpe en krig, hvor det Ultimative Våben er tilgængeligt. Enigmaeventyrerne kontekstualiserer den moderne krigshistorie, hvilket Peter Beauvoir understreger med sin udgave af Enigma. Stormen Maggie optræder i romanens slutning(er) som det kaotiske og inspirerende kaos, hvor Beauvoir bliver i stand til at skrive sin udgave af Enigma. Alle bindinger opløses i et nulpunkt, en tabula rasa situation, hvor fra nye fortællinger kan begynde. Den store sandhed må opgives, ligesom også tanken om kun én slutning må opgives. Der findes kun varierende skrifter, som alle giver deres bud på Sandheden – et forsøg på at skrive *”De Store Synteser”* som Shoshana forklarer Peter. Et halsløst og håbløst projekt, der ganske passende må kastes

i et stort krater for *"ingenting er mer skadelig enn troen på Den Endelige Løsning"*. (ibid. 458)

Under stormen - hvis bevegelse ikke er sirkulær, men spiralformet (cirkel i bevegelse) - opptrer kaotiske tilstande, som også nedskriver sig i Beauvoirs sproglige formuleringer. I dette kaos oplever Beauvoir et forunderligt løft af sin tankevirksomhed, for *"stormen utenfor hadde flyttet inn i hodet mitt, ting begynte å fyke om hverandre inne i hjernens hvelv, tanker som ikke hadde noe med hverandre å gjøre, revet løs fra sin opprinnelige basis, krysset hverandre og dannet gnister i skjæringspunktene[...]til alt ble en sydende omseggripende tanke under skallebenet [...]"* (ibid. 433) Beauvoirs Enigma kombinerer elementer fra de andre forskeres Enigmafortolkninger, og Peter har som Shoshana pointerer *"ikke gjort noe originalt"* (ibid. 459). I modsætning til de andre forskeres bidrag er Beauvoirs tekst ikke gjort tilgjengelig for os, men er *denne* romans ufortalte og hemmelige historie. Noget har vi dog at gå etter. Beauvoir beretter om sit Enigma, at det baserer sig på *"en faktisk hendelse, en rystende krig i denne yuga'en, en invasjon som kanskje var avgjørende for et helt kontinents framtid, en krig der Urchi og Ado ikke var en kvinne og en mann, men to brutale og kyniske ledere for hver sin hær hvert sitt land hver sin allianse. Og dette var altså Det Store Eventyret!"* (ibid. 469) Referencen til Churchill og Adolf Hitler er indlysende, og set i denne kontekst problematiserer romanen det kontrastfylde ved ond-skaben – at skabe fiktion og eventyr ud af virkelighedens sorteste kapitler. Ændrer det noget? Kan man omskabe to krigsherrers ødelæggelser til et kærlighetsdrama? Er det muligt at skabe Urchill og Ado ud af Churchill og Adolf? *"en blodig invasjon forvandlet til et eventyr, hvilken ufattelig tanke!"* (ibid. 469)

Beauvoirs tolkning af de syv søjleord ligner den vesteuropæiske udlægning af Anden Verdenskrig: "Urchill" giver sig selv, "Overlord" er de allieredes kodenavn for invasjonen af Normandiet d. 6/6/1944, Guldstranden og Omaha er ligeledes navne, der gentager invasionssteder i Normandiet. "Capa" er navnet på en kendt krigsfotograf, hvilket bekræftes af fortælleren:

"Kapa er en sandtegnar, sa hun, det er ikke langt derfra til en moderne krigsfotograf". [...] "du tror altså at de har vært kodeord under en stor militær operasjon, en verdenskrig? Sa hun, det stemmer, sa jeg [...]" (ibid. 460)

Kolliderende tider – fortalt fra en anden "yuga"

I slutningen af romanen gøres et arkæologisk fund: En hvid marmorsten med inskriptioner graves frem i Afrika af belgiske arkæologer:

"en skinnende hvit stein" [...]"versaler hogd inn i den hvite steinen, følgende ord under hverandre: STON ONARD NCER URCHILL." (ibid. 465)

Stenen er angiveligt – og uden for skriverens viden – gravstenen for Winston Leonard Spencer Churchill, den britiske krigsfører og helt fra 2. verdenskrig. Det diskuteres, om stenen er en inskriptionstavle, der var faldet ned fra himlen eller måske snarere som skriveren her vurderer: *”en kolossal diskett, tegn jeg forsto jeg ikke forsto, en diskett som saboterte all eksisterende software[...]hele den gamle tidsalderen kremert, bare en steinplate igjen [...]”* (ibid. 465)

Den hvide sten ser Peter som det afgørende bevis på sin tolkning af Enigma, som minder mistænkeligt meget om vores vesteuropæiske udgave af moderne krigshistorie:

”[...]hundrevis av mil fra Afrika, unnfanget jeg den mest åpenbare ledetråden, likheten mellom Enigmas URCHI og den hvite steinens URCHILL, en innskrift med latinske bokstaver[...]hva om Hazar utgjorde en grandios forenkling av et tidligere Europas historie, et århundre, representert ved dets ledere, bare fragmenter av en kolossal bygning sprengt i filler?” (ibid. 438ff)

Med referencerne til moderne krigshistorie problematiseres historieskrivningens grundlag, for er det overhovedet muligt at identificere helte og skurke? Romanen opgiver forbindelsen mellem sandhedssøgning og historieskrivning, ligesom den også opgiver at finde een forbindelse mellem de forhåndenværende tegn, søyleord og eventyret. Shoshana stiller det centrale spørgsmål:

”hvis noe historisk ondt med tiden blir til et vakkert eventyr, mener du vi da skal forkaste eventyret?” (ibid. 460)

Hvad bliver det væsentlige: Fortællingen eller Sandheden?

Fortælleren er som ovenfor nævnt på sporet af den illusion, som han selv er en del af: Fortælleren skriver (angiveligt) fra en anden *yuga* end vores – en anden tidsregning med en helt anden konstellation af verden. En verden på den anden side af en apokalypse, (resultatet af brugen af ”det fullkomne ødeleggelsesmiddel”?) som har gjort, at Norge ikke er det skisportselskende, olieproducerende Norge, vi er bekendte med, men en subtropisk, sukkerproducerende vulkanø. Verden er med andre ord sammensat på ny – som den globus, der falder på gulvet og splintres under den tropiske storm Maggie i Villa Harts kontor:

"[...]rundt meg lå alle verdens land et puslespill, jeg kunne sette dem sammen på nytt, i et hvilket mønster som helst, få nye punkter til å lyse, andre forbausende forbindelser til å oppstå [...]" (ibid. 468)

Det store eventyret er med fortællingens kraft blevet til en skildring af *"Norge som et land plassert i en helt annen geografi og i en helt annen historisk kontekst"* (ibid. 470)

Romanens forside repeterer det føromtalte marmorfund. Forsiden illuderer en stenflade i hvid marmor, hvori titel og forfatterens navn tilsyneladende er indgraveret. En lille sort skorpion overlapper en mindre del af titlen, som er udformet i versaler med en skrifttype, der gentages på romanens titelblad. På indersiden af bogens omslag findes i hardbackudgaven en indsats i blått papir, påtrykt hvid skrift, der skal illudere håndskrift. Man genkender ord som "Norge", "John Qwerty", hvilket peger på, at denne indsats stammer fra en håndskrevet udgave af romanmanuskriptet.

Romanens materielle udtryk – marmorillustration, anvendelsen af skrifttyper som indikator for strukturen, håndskriften på indersiden af omslaget - indikerer romanens tematisering af skriftens materialitet. Marmoren associerer en vis holdbarhed og uudslettelighed, mens papirets forgængelighed kontrasterer dette udtryk. Skorpionen virker ved første øjekast mere mystisk, men kan dog måske alligevel give mening i form af dens fremtræden som formen O (klørerne) eller endog som Q, hvis man tager halen med i betragtning. Disse bogstaver er ingenlunde ukendte i Kjærstads forfatterskab, cirklen eller o'et er dræbende, som skorpionens gift også er det. Q tilskrives dermed en helt anden værdi i kraft af sin forløsende tangent (halen) hvorfra giften angiveligt udløses (som skrift fra en pen). Forsiden antyder først og fremmest, at denne roman er vores arkæologiske "fund", og vores (læserens) levn fra en anden yuga. Denne bog er læserens "punkt Alfa", hvilket reduceres i romanens mange O'er, som både angiver et nulpunkt og en tavshed, som romanen skriver sig ned til på sidste side:

"Jeg skriver, stadig langsommere, nøler for hvert anslag. All denne skriften. Kjærligheten. Enklere blir det ikke. Snart skal jeg gripe et blankt ark, snart skal jeg ta en fyllepenn i hånden, elfenben gulnet av elde, men med gullsplitt. "Det", skal jeg skrive. "Det store," skal jeg skrive. "Det Store Eventyret," skal jeg skrive og legge arket på toppen av bunken. Det siste jeg vil skrive – det som avgjør alt – er navnet og adressen din på pakken med disse arkene. "Resten er k." " (ibid. 476)

Slutningen forbinder sig til begyndelsen i en cirkelsluttende bevægelse, ved at lade titlen - begyndelsen - være afslutningen. Citatet fra Lawrence Harts dagbog "Resten er k." er en hilsen til Shakespeares: "The rest is silence" med den forskel, at ikke tavsheden, men kærligheden er det ubeskrivelige restprodukt.

Det samlede manuskript afsendes til et "du" som har en for læseren ukendt adresse:

"jeg har bestem meg for å avslutte og sende hele manuset til deg slik det er, med alle sine lag, ufullført og delvis i biter. Noen – du gjetter aldri hvem – har forbarmet seg over meg, og gitt meg den nye adressen din i utlandet. (Hvem ville trodd du var i den verdensdelen!)" (ibid. 474ff)

Det afgørende er, som fortælleren gør os det klart i slutningen, navnet og adressen, som skal skrives på pakken. Men hvordan skrive dette navn, som vi lod aflive i krateret? Atter drives der gæk med læseren og dens rolle i læse- og skriveprocessen. Dette "du" er personlig tiltale af læseren, men læserens identitet er ukendt – og befinder sig mange steder på én gang – (*Hvem vill trodd du var i den verdensdelen!*)

Peter Beauvoir bliver *Det store eventyrets* Ado. Sprog- og identitetsløs som Ado, rejser han verden rundt for at spørge om Shoshanas identitet, og i tilgift finder han sin egen. Som i Hazar får han flere modstridende svar. Hjælperne er de fem Hazarforskere og fem videnskabsfolk, og som i de traditionelle folkeeventyr giver de alle deres bud på Shoshana og på Hazar uden at opnå en syntese af sandhed om nogle af delene. Hazar og Shoshana bevarer deres mysticisme og flertydighed romanen igennem – eventyret igennem. I takt med Peter søger sandheden om Shoshana og Hazar søger han også sig selv. Søgningen afstedkommer, at han finder en ny identitet som fortæller. Der fortælles fra et punkt alfa – de mange O'er og cirkler, som indleder hvert kapitel, og der fortælles mod den store cirkel – vulkankrateret som til slut – måske – opsluger Shoshanas lig. O'et er begyndelsen. O'et er slutningen.

Mulige slutninger

Fortællerens skriftsprog udvikler sig som et crescendo romanen igennem, for til slut at antage dimensioner a la James Joyce. I "*Ulysses*" finder man den berømte indre slutmonolog af Molly Bloom, som her gentages i en Beauvoirsk version mod slutningen af *Det store eventyret*. De i alt fem slutninger er variationer over en slutning, hvor sproget bliver staccatoagtigt og tankestrømmen frit flydende. Den tropiske storm påvirker såvel det ydre som det indre, og sætter sit aftryk i skriverens sprog og tankevirksomhed:

"[...]jeg visste ekstreme situasjoner kunne høyne konsentrasjonen hos mennesker, føre til forandringer i hjernens elektriske aktivitet, satt rolig i stolen mens alt rundt sirkulerte, tenkte, merket hvordan søyle-ordene begynte å lyne sine assosiasjoner til resten av ordboka, forgrene seg, gripe inn i hverandre, underliggende betydninger viklet seg sammen, dannet mulige historier [...]" (ibid. 451)

Kap. 28-32 består af fem mulige slutninger, dannet som i et skriftmæssigt stormvejr af følgende tilbagevendende komponenter:

1. Kraterscenen. Peter skubber Shoshana i krateret.
2. Biblioteksscenen. Peter elsker med ukendt kvinde i mørket i det runde bibliotek.
3. Besøg af Shoshana. Shoshana kommer til Villa Hart en aften, hvor himlen er fuld af røde stjerner.
4. Fundet i Afrika. Carnuntum-fundet. En hvid sten findes af belgiske arkæologer.
5. Cyklonen. Stormen Maggie forandrer Norge.
6. Enigma. Peter løser Enigma og skriver en artikel til Hazar Bulletin.

Bevidsthedsstrømmen cirkler omkring drabet på Shoshana; i denne *cliffhanger* (bogstaveligt talt) begynder og slutter alle fem slutninger. Den første lange strøm af ord (i samtlige slutninger) er en digression, der udgår fra det øjeblik, hvor Peter skal beslutte sig for at skubbe Shoshana ud over afgrunden. Fra kraterscenen associeres til de andre mulige komponenter, og hver slutning bringer forskellige kombinationer af dem. I den første slutning adskiller skriveren et "han" og et "jeg", men de to kolliderer i anden slutning. Herefter er Peter Beauvoir lig dette "jeg"; Peter Beauvoir skriver sit eget jeg frem. Samme klarhed synes dog ikke at omfatte hverken Shoshana eller Hazars Enigma. I de to første og den fjerde slutning må Peter "skjønne" eller "se" for sig, at Shoshana skubbes ud i krateret, mens den tredje slutning angiver, at det allerede er sket. Den femte slutning er mere uklar. Shoshanas slørede karakter bliver ikke mindre sløret af denne femte slutning, som rummer indikationer af Shoshanas død – og Shoshanas fortsatte eksistens. Med fjernelsen af Shoshana etableres i stedet et "vi" og et "hun". Shoshanas fysiske tilstedeværelse – kroppen med de mange tegn – skubbes resolut i krateret, men Peter Beauvoir er mod forventning ikke alene:

"[...]jeg dyttet fantasifostret Shoshana Moira, et kontant puff, hendene plassert akkurat der jeg planla, Shoshana Moira mistet balansen, jeg sto der og så Shoshana Moira falle, en kolossal anstrengelse, så for meg hvordan Shoshana Moira falt, kroppen med alle historiene, kjente en vokdsom lettelse, så Shoshana Moira falle meter etter meter gjennom lufta, bli mer og mer usynlig, [...] Shoshana Moira var død. Da vi gikk derfra var flekken i det grønne teppet forsvunnet, det svarte hullet tettet igjen. Vi gikk ikke hver for oss, men side ved side, uten å veksle et ord og med en viss avstand, som om hun skjønnte hva jeg hadde gjort." (ibid. 473)

Denne passage er romanens egentlige o. Det er dér fortællingen tager sin egentlige begyndelse. Shoshana Moira transformeres fra at være et fysisk objekt, den

attråværdige mystiske kvinde, hvis sande identitet Peter Beauvoir ønsker at finde, til at blive en ny instans; et "du" som lyttende modtager. Fortællesituationen etableres: Fortæller og modtager ("hun") går side om side, først i tavshed og med en "vis avstand". Senere bliver afstanden større, men tavsheden brydes af fortællingen. I dybet ligger til gengæld liget af *fantasifostret* Shoshana Moira – den forestilling om en kvinde, som Peter Beauvoir har opretholdt og insisteret på indtil da.

Dobbeltheden og tvivlen viser sig også i fortællerens formidling af situationen ved krateret. Mordet er planlagt – men om det er af den *fortalte Peter Beauvoir* eller den *fortællende Peter Beauvoir* er uklart. Den kolossale anstrengelse, der er tale om, tilskrives vel ikke den fysiske akt at skubbe til et menneske, men snarere til den mentale anstrengelse det kræver at forestille sig det, for fortælleren afslører det tvetydige i formuleringerne "jeg sto der og så" og "så for meg", som angiver en væsentlig forskel mellem den fortalte situation og fortællesituationen. Shoshana falder som krop og *som fortalt krop* – i en skizofren situation, hvor et jeg og en forestilling om et jeg er til stede. Situationen ved krateret peger på selve denne fiktionskløft, dette krater, der altid befinder sig mellem fiktionens udspillede begivenheder og fortællingen om dem. Mellem sujet og fabula. (og omvendt)

Shoshanas mord er en tankeprojektion – dvs. at den navngivne Shoshana myrdes, fiktionens Shoshana myrdes, mens skriftens modtager – et unavngivet "du" lever videre. Samtidig har Peter Beauvoir transformeret sig til et skrivende "jeg", der som et subjekt i fiktionen harmonerer bedre med det ligeledes fiktive "du". Transformationen fra kød og blod til skrift er dermed komplet; hvad der ikke synes at være lykkedes i form af kærlighed mellem Shoshana og Peter, synes nu at lykkes som skrift. Forholdet mellem jeg og du lader til at overleve Peter og Shoshana, fortællende sættes frem for fortalt.

Shoshana står på kanten af krateret i samvær med Peter Beauvoir i alle fem slutninger, hvor der hvirvles frem og tilbage mellem et nu og et da. Det forestående mord på Shoshana trænger ind i fortællerens komposition, der mens hænderne løfter sig til skub, kredser omkring dette krater – dette O (nul). Shoshanas endepunkt er samtidig et begyndelsespunkt: En død og en begyndelse, som er et nulpunkt, men også et punkt alfa.

Peter må erkende, at han aldrig opnår at finde frem til én sandhed omkring hverken Shoshana eller Enigma. Men inden denne erkendelse rammer Peter gennemløbes de andre komponenter eller scener i en digression, hvor spiralen er den dominerende figur: Det runde bibliotek, cyklonen og cyklonens øje, globussen, toppen af Mont Mariana som et centrum i en cirkel, hvorfra Peter kan overskue Norge. Her på toppen af verden får Peter den tanke, at "alt var sirkler, sirkler som avløste hverandre uten å være identiske, allikevel med likheter." (ibid. 438) Dette udsagn kunne være

programskriften for romanen og ikke mindst for romanens (spiral)slutninger. Slutningerne er spiralfornede, cirkler som ligner hinanden uden at være ens. De fem kapitler varierer rækkefølgen af de seks scener. Forbindelsen mellem dem er sansninger eller associationer; her er det stanken, der bringer Peters tanker fra krateret til Afrika.

"[han] kjente samtidig en råtten dunst fra den tilgrodde innsjøen langt nedenfor, et kaldt drag, bar ham tilbake til Afrika, dette vanvittige kontinentet[...]" (ibid. 425)

I andre tilfælde er det erindringen af bl.a. en krop (ibid. 436), et klæde der rives til side (ibid. 466), eller som her: Kærligheden, der giver anledning for jeg'et til at standse op og springe videre til næste scene:

"[...]hva vet du egentlig om kjærlighet, Peter? Hva visste jeg om kjærlighet?" (ibid. 463)

Peters tanker vender nu væk fra situationen ved krateret, men drejer sig om det mystiske mørkelagte samleje i det runde bibliotek i Villa Hart. Var det Shoshana, han havde samleje med eller ej? Beskrivelsen af den seksuelle akts klimaks afspejler sig i sproget og bliver også klimaks og afslutningen på en lang bevidsthedsstrøm:

"og selv da, mens kroppen rykkende av spasmer, selv da grublet jeg på om det var Shoshanas skjede jeg sprutet sæden min inn i, uten at jeg nå klarer å beskrive hva jeg tenkte følte så et brus av flaksende flamingoer husket synes, hundre tusener flamingoer der de lettet fra Buibui-sjøen, rosa ordnet kaos, følelsen kom tilbake der jeg sto svevde sprutet kjertlene bunnløse sprutet mens hun kysset meg i øret [...]brakt nær et leonardo nær bevisstløshet fikk meg til å sige sammen på gulvet sovne, bedøvet av den altfortrengende lukten av kropp.

Jeg har aldrig funnet ut om det var Shoshana." (ibid. 464)

Monologen bliver både mht. skrift og seksualitet udladningen af en ophobning af *semen* (engelsk for sæd eller tegn). Peter Beauvoirs erotiske akt i mørket modsvarer skriveaktens henvendelse til -og afhængighed af- et tilsvarende mørkelagt og ukendt "du".

Kontradiktoriske skrifter om Norge

Det store eventyret skriver sig op imod den store norske (fiktive, selvfølgelig) kærlighedsroman "Shaun og Virginie", og 3.personsfortællingen om Peter Beauvoir er et forsøg på at skrive en ny norsk kærlighedsroman. Det viser sig dog at blive en meget anderledes kærlighedsroman. Peter Beauvoirs intentioner er gode nok, men mellem de to generationer af kærlighedsromaner, repræsenteret ved Lawrence Hart og Peter

Beauvoir (som senere viser sig at være far og søn), har moderniteten og en fejlversættelse gjort sit indtog.

Det forklædte Norge, som fremsættes i romanen, bliver knyttet til en konflikt mellem billedkultur og skriftkultur. Peter Beauvoir er naturligvis en del af denne billedkonsumerende kultur, som udgør den ene del af konflikten, men det kontrastfyldte Norge fremsættes hovedsageligt igennem to skrifter af én og samme forfatter:

1. Trivialklassikeren "Shaun og Virginie", som fremsætter et paradisisk, "sukkerbelagt" Norge – en kærlighedsø.

2. Lawrence Harts dagbog, der fremsætter Norge som et initiativløst, vanetænkende, stagneret samfund: *"denne størknede vulkanske fjert midt i det øde urhavet. " [...] "Vårt eneste bidrag til verdenssamfunnet er å forsøte realitetene, legge et belegg av sukker over all dritten. Norge er en vulkan redusert til sukker."* (ibid. 141-142)

Efterhånden som Peter Beauvoir udvikler sig til at blive læser og skriver, indser han, at "Shaun og Virginie" i originaludgaven er en helt anden type litteratur, end den kanonisering, den har været udsat for:

"Jo mer han leser, jo mer må han smile, av og til le, og det går langsomt opp for ham at Shaun og Virginie er en morsom bok, ingen patetisk tragedie som han hele livet har gått rundt og innbilt seg. Under strømmen av ord merker han nå Lawrence Harts smilende bevissthet om de komiske følgene av det tilsynelatende dype og høystemte alvoret." (ibid. 294ff)

Misforståelsen af Harts roman skyldes en fejlversættelse, og dagbøgerne giver da også indtryk af en forfatter, som ikke just har et sukkersødt indtryk af nationen Norge:

"Norge. Hvor resignert jeg bliver ved tanken på dette isolerte samfunnet som på tross av de nye kommunikasjonsmulighetene så desperat forsøker å tviholde på statusen som et isolat. Er det rart vi så totalt mangler banebrytende idéutviklere, foregangsmenn og -kvinner? Viktige tanker som blomstrer fram på kontinentet bruker (selv med dagens multimedia-kontakt) tiår på å nå oss, og når de endelig har slåss seg fram hit, er de redusert til ugjenkjennelige fragmenter, fornorsket til spissformulerte forenklinger som gjør at vi kan forkaste dem eller harselere over dem med all vår redselsfulle platthet. Her i Norge lager vi fordummende revy av alle menneskehetens framsteg. [...]Jeg har ofte lurt på om dette kan ha noe med landskapet vårt å gjøre. Om det er de omkransende døde vulkanveggene som kaster de store ideene tilbake i havet, eller revene som lager vrakgods av de nye tankenes stolte skip. Eller er det kanskje fjellenes merkelige former som forvirr disse provoserende ideene til eventyr og fantasier? [...] Norge er jo en øy, kanskje denne

kjærligheten til fragmenter er et utslag av en øypsykose: hangen til forkrøplende partialitet.” (ibid. 306)

Mens Lawrence Hart i sin samtid uttrykte sig ved hjelp af skriften, hylder det præsente (Peter Beauvoirs) Norge en billedkonsumerende kultur, hvis højst estimerede institution er opslagsværket Nya Norske, som Peter Beauvoir selv er billedredaktør på:

”[...]han var billedredaktør; ledelsen stolte på ham, visste at ingen i Norge på kortere tid kunne ta ut det bildet som inneholdt mest informasjon, det bildet som sa like mye som en tekst det tok tjue minutter å lese. Ambisjonen var å finne bilder som representerete data direkte, uten hjelp av språket; formidlet fakta visuelt.” (ibid. 147)

Billedet fungerer som en form for short-cut til viden – en viden, som man kan tilegne sig igennem et blik. Billedet kræver i modsætning til skrift ingen dvælen og frem for altid. Nya Norske sætter lighedstegn mellem viden og facts, men som Lawrence Hart påpeger, er billedet en metafor for det partikulære. Billedet er ikke i stand til at indskrive sammenhænge, som skriften kan. Skriften kan danne forbindelser, som skaber helt nye erkendelser. Norges overfladiske multisprogede kultur bliver modarbejdet af Lawrence Harts kritiske dagbogsnotater og af omvendelsen af Beauvoir selv. Beauvoir arbejder sig ud af billedkulturen og ind i skriftens.

Konflikten mellem det kandiserede Norge og det stagnerede Norge udtrykkes klart, da paradisoen bogstaveligt talt bliver ”skudt væk”, da Shoshana (iflg. Bloomsburys beretning om Shoshana) tager sin pistol og skyder et hul i et stort verdenskort. Kuglen skyder Norge væk, så kun omridset af vulkankrateret omkring skudhullet er synligt. Tilbage er ikke andet end en cirkel, et hul, et nul. Norge bliver til endnu et punkt alfa – et sted, hvor en begyndelse kan tage sit udgangspunkt. Som bekendt er cirkler behæftet med en vis værdiladning i Kjærstads forfatterskab, og det gælder også allerede for denne roman, hvor stagnation og isolation er faretruende for den lukkede figur.

Punkt Alfa

Peter Beauvoirs møde med Shoshanas billede på tv-skærmen er kærlighedens punkt alfa. Her tager Beauvoirs erfaring med kærligheden sin begyndelse, ligesom også skriveren Beauvoir tager sin begyndelse: *”Et ansikt. Punkt Alfa. Et tegn. Begyndelsen til skriften.”* (ibid. 16)

Udover at være skriftens og det græske alfabets begyndelse – er Punkt Alfa benævnelsen for det sted, hvor fossilforskeren, geologen og palæontologen Qumran opdager et fossil, som minder om hieroglyfalfabetets første billedtegn. Den fiktive forsker Qumran er navngivet efter de virkelige huler, hvor nogle af dødehavsrullerne

blev fundet i 1947. Det virkelige Qumran er således de hellige skrifers punkt alfa, mens denne fortalte Qumran trænger ind i et andet beslægtet punkt alfa. Både det virkelige og det fortalte begyndelsespunkt markerer en genskrivning af skriftens betydning. De hellige skrifter i Qumranhulerne bevirker en revurdering og nyfortolkning af Bibelen, mens det fortalte Punkt Alfa i romanen bibringer en ny opfattelse af skriftsprogets oprindelse. Punkt Alfa er nemlig *"selve startpunktet for semiogenesen, tegnenes tilblivelse."* (ibid. 220) Qumrans fund af Punkt Alfa sker som en tilfældighed umiddelbart efter en *"paleontologisk begivenhet"*, som bestod i ikke mindre end fundet af *"en forløber for mennesket"*. Dette imponerer dog ikke Qumran så meget som fundet af Punkt Alfa, for mennesket er ikke evolutionens og historiens begyndelsespunkt, men det er derimod den materie, der ligger til grund for skriften, hvor ved det også fremgår, at skriften er en forudsætning for menneskelivet: *"Mennesket havde sprunget ut av dette, av denne bevisstheten, av disse bokstavene. Mennesket var tenkt fram, så å si skrevet fram av materiens hukommelse, av materiens tegnsystem, dets bokstaver av strukturer og mønstre skapt av de døde skapningenes skjeletter."* (ibid. 221ff)

Materien opleves af Qumran som forudsætningen for skriften, sproget og den menneskelige erkendelse, hvor dyreskeletternes aftegninger på klippevæggen synes at bære slående ligheder med de første skrifttegn. Skriften bliver dermed ikke betragtet som et kulturelt skabt og vilkårlig kodet meddelelsesredskab, men et menneskeligt erfaringsredskab, der finder sin oprindelse og sin begrundelse i naturen selv:

"Steinen, fjellene, materien utgjør med andre ord startpunktet på en skrift, et tegnsystem som ga mennesket mulighet til å utvikle en bevissthet, til å skride over avgrunnen fra et instinktbundet liv og til refleksjon, en refleksjon som i sin tid skapte menneskets skrift, menneskets alfabet." (ibid. 222)

Skriften bliver i Qumrans udlægning betragtet som et dialektisk fænomen, der på den ene side har materialet som sin forudsætning og som på den anden side skaber den menneskelige bevidsthed.

"Den paleontologiske urskriften i klodens bibliotek, representert ved Punkt Alfa, dannet rett og slett forutsetningen for cerebraliseringen av mennesket, akkumulasjonen av bevissthet." (ibid. 222)

Skriften er således mødet mellem den menneskelige bevidsthed og materialet, og selve forudsætningen for dannelsen og udviklingen af den menneskelige bevidsthed. Skriften eleverer (eller udvider) den menneskelige bevidsthed ud og op af materiens grund. En situation, som her bliver tilført et religiøst aspekt, ironisk nok med argumentation fra

myten om Atheus – som betyder 'uden gud' og er navngiver til ateismen. Qumran nærer som barn en særlig kærlighed for ting, som virkede "evige og uforgængelige", heriblandt sten, som gav drengen en "følelse av kontakt med det absolutte" (ibid. 218) Drengen Qumran forsøger at fastholde sin egen eksistens ved at samle på uforgængeligt materiale. Tyve år senere må Qumran revidere sin opfattelse af livet og forgængeligheden. Efter sit fund i grotten indser han, at "ting ikke går fortabt. At alt huskes. At alt bliver tegn i en drabelig hukommelse som har som mål å bringe semiogenesen videre." (ibid. 221)

Historien og hvert enkelt menneskes erfaring lever videre som skrifttegn for med tiden at kunne indgå i én skrift, for "evolusjonens mål er å skrive disse [menneskene] sammen." (ibid. 224)

Qumran alias Atheus finder skrifttegnene som på én gang er materiens, (naturens) og det absoluttes skrift: "[...]materien er hellig og dermed har et åndelig potensial. Ikke i seg selv, men fordi den er hellig skrift, et redskap til erkjennelse." (ibid. 221) Skriften er den egentlige guddom, det hellige relikvie, som mennesket skylder sin eksistens som tænkende væsen, forudsætningen for det at være menneske. Skriften er da menneskets punkt alfa – et nulpunkt, hvorfra mennesket som reflekterende væsen kan udvikle sig mod et stadig stigende niveau af bevidsthed: "Mot et punkt ZZZ" (ibid. 223)

Kærligheden og skriften

Peter Beauvoir har ingen erfaring med kærlighed før mødet med Shoshana. Indtil da har han forbrugt kvinder, som man forbruger andre genstande. Shoshana Moira¹³⁵ bliver Peter Beauvoirs egen skæbnegudinde. Kærligheden har for Peter Beauvoir ingen genklang i sproget – eller omvendt - og lader sig dermed beskrive med et k.¹³⁶ Et lille k. Kærligheden (med stort K) har mistet sin værdi, men eksisterer kun som myte i triviallitteratur som "Shaun og Virginie".

Forfatteren, med det symbolske efternavn: Lawrence Hart, giver i "Shaun og Virginie" et romantisk bud på det store eventyr og kærligheden, tror man da. Den engelske bestsellers melodramatiske karakter beror dog på misforståede oversættelser. Originaludgaven er skrevet på norsk, og i Peter Beauvoirs læsning viser romanen sig at være en parodisk fremstilling af den melodramatiske kærlighed:

"Shaun og Virginie er en parodi, han ser det nå; en bok som latterliggjør kjærlighetens stereotype hendelser og replikker, av den typen man finner i all billig kiosklitteratur, ved en utsøkt overdrivelse og fordreining." (Kjærstad 1990:294)

¹³⁵ Moira: Skæbnegudinde i græsk-romersk mytologi

¹³⁶ Også i *Tegn til kjærlighet* er der problemer med at få kærligheden afspejlet i sproget. Her hedder "jeg elsker dig" blot "****".

”Shaun og Virginie” er naturligvis en reference til *Paul et Virginie* af Bernardin de Saint-Pierre, en romantisk tragedie fra 1788. Ironisk nok har Shaun og Virginie opnået bestsellerstatus og popularitet blandt turisterne på grundlag af den misfortolkende oversættelse og ikke på grund af dens ”*raffinerede og polerte avsnitt [som kun kan]skrives av en eksepsjonelt talentfull forfatter*”. (ibid. 295) På samme måde som Lawrence Hart skaber distance til sin virkelighed ved hjælp af den parodiske form (ibid. 454), som Peter gør opmærksom på, skaber også Kjærstad distance til sin virkelighed ved hjælp af forklædningen og parodiens kraft i *Det store eventyret*. Den melodramatiske kærlighed slår blot ikke til i beskrivelsen af kærligheden. Det er ikke kærligheden, som ikke slår til, men beskrivelsen af den, og spørgsmålet er, om skriften i nogen litterær form overhovedet kan indfange den? *Det store eventyret* diskuterer kærlighedens dobbelte karakter: Kombinationen af det grusomme og skønne. Shoshana spørger: ”*hvorfor skulle man ikke kunnen torturere et menneske for å bevise sin kjærlighet?*” (ibid. 463)

Shoshana er eksponent for det flertydige i en sådan grad, at hun ikke lader sig indfange af skriften og ordene. Romanen spørger da ofte: ”*Kan du fange et menneske med ord?*” (ibid. 474) Det skrivende jags formål, og romanens sigte er netop denne diskussion: Er det muligt med skrift at beskrive et menneskes sande og fulde karakter? Kan skriften indfange mennesket i hele sin komplekse konstellation af f.eks: ”*maler soldat dikter, fattig vandrer, frelsesskikkelse, leder for masseopptrinn, byggherre asket hærfører, kvinnebedærer, folketaler, brutal massemorder, statsmann veibygger sinnssyk, velgjører, djevel – kunne et menneske være alt dette på en gang?*” (ibid. 469)

Kærligheden er i Kjærstads optik mere kompliceret end et glansbillede med et patetisk motiv af Paul og Virginie. Kærligheden er et møde mellem det gode og det onde, et begreb, der er for stort til at kunne lade sig beskrive med andet end k. Peter Beauvoir forlæser sig ikke – som turisterne og navneophavet *Madame Bovary* – på den romantiske fortælling om Shaun og Virginie, men griber den an som parodi og læser samtidig Laurence Harts dagbogsoptegnelser, hvor et højst kritisk billede af nationen Norge tegner sig – Norge bliver alt andet end den lysegrønne baggrund bag Shaun og Virginies udfoldelse af deres romantiske kærlighed. Når det kommer til Beauvoirs egen forelskelse i Shoshana, er det som om den melodramatiske kærlighed alligevel er svær at slippe. Han har svært ved at acceptere Shoshanas sammensatte karakter. Han forsøger at sammenstykke sandheden om Shoshana ved at samle anekdoter, rygter, historier som ”tegn” for denne kvindes sande jeg og identitet. Det lykkes naturligvis ikke, da han hele tiden støder på modsatrettede informationer. Rygterne om Shoshana vil vide, at hun har været stripper, model, soldat, rig, fattig, ladet sig male nøgen/påklædt af maleren Giverny, kapret en luksusyacht, blevet mor og mor(der). Ambitionen om at få samlet tegnene om Shoshana til én tekst, må Peter smide i krateret sammen med Shoshana.

Skriftens (de)konstruktion

Det store eventyret går grundigt til værks i sin afsøgning af skriftens muligheder. På mange måder er forfatterens holdning til skrift allerede fuldt etableret i denne roman, som på adskillige fronter etablerer tilgange til skriften, som gentages i det senere forfatterskab.

Skrifthistoriske referencer trænger sig på overalt i romanen, især i navngivningen af personerne. Der kan ikke umiddelbart drages betydningsmæssige koblinger eller karaktermæssige ligheder fra virkelighedens navnebærere til de fiktive personer, men navnene er først og fremmest en underliggende strøm af referencer til en skrifthistorie, som romanen (og forfatterskabet) kommenterer og indskriver sig i. Hazardforskerne har alle deres forbindelse til skrifthistoriske personligheder, som jeg allerede har gjort opmærksom på, mens et andet morsomt eksempel er Shoshanas kæreste, John Qwerty, der har fået navn efter et skrivesystem, som er blevet standard for moderne skrivemaskiner og tastaturer. Bag dette navn gemmer der sig måske alligevel en pointe! QWERTY har fået sit navn efter de første fem tasters placering øverst til venstre på tastaturet.¹³⁷ Lars Melin forklarer, at QWERTY blev opfundet af Remingtonfabrikken o. 1874, og havde det formål at undgå, at typearmene på skrivemaskinen skulle ramme ind i hinanden, hvis man skrev for hurtigt. De mest anvendte bogstaver på engelsk: A, E og T blev placeret på tastaturets mest akavede og upraktiske steder med det formål at sænke skrivehastigheden. Remington valgte desuden at placere bogstaverne i tre rækker, (andre systemer eksperimenterede med kun to rækker) hvilket gjorde håndens bevægelser mere stationær og dermed sikrede en god skrivehastighed. Denne aparte løsning, som stammer tilbage fra de første kommercielle skrivemaskiner, har bidt sig fast og er nu international standard.¹³⁸

QWERTY etablerer spørgsmålet om tilfældighed eller årsagssammenhæng, ligesom f.eks. orglet gør det i Wergelandtrilogien. Tasterne er ikke organiseret efter en sammenhængende logik – de to taster, der er lige ved siden af hinanden har ikke noget slægtskab eller intern forbindelse, men bygger udelukkende på en praktisk foranstaltning. Vendt på hovedet, kan man sige, at to taster bliver stillet sammen på en måde, som fører til en *ny* forbindelse og en ny forståelse. Tastaturets knapper har ikke sammenhæng med bogstavernes placering i alfabetet – ligesom orglets piber ikke har sammenhæng med orglets tastatur – dvs. orglets toner er ordnede på tastaturet, men lyden (som kommer fra orglets piber) kommer fra alle steder fra – ligesom skrivemaskinens arme kommer fra vilkårlige steder. (i ikke-alfabetisk orden)

¹³⁸ Lars Melin skriver: "*QWERTY har inte många fördelar. Förutom att vi är vana bid det finns det bara en: det är språkneutralt. Tangentbordet är lika dåligt för engelska som för svenska*" (Melin 2000 : 153ff)

Den splittede fortæller og den ligeledes splittede modtager, gør romanen til et projekt i *skriftens (de)konstruktion*, bl.a. ved etableringen af en upålidelig og ustabil udsigelseskonstruktion, der imidlertid atter destrueres i et fortællermæssigt kollaps af det fortalte og fortællende udsigelsesniveau. Fortælleren begynder i et skriftmæssigt nulpunkt, men mestrer efterhånden skriften i en sådan grad, at han bliver i stand til at skabe igennem skrift. Skabelsen knytter an til romanens karakter af at være i tilblivelse. Skrift er en proces, som ikke nødvendigvis har ét sigte og én farbar sti at træde, men den kan til tider svinge sig op til et punkt, hvor udsigten og overblikket *med jevne mellomrom, glir sammen i et blendende fargesprakende kontrapunkt*. (Kjærstad 1990:393)

Skriften er unik i sin måde at binde det partikulære sammen på til en helhed. Billedet derimod belyser kun det partikulære og løsriver delen fra helheden, hvilket i romanen demonstreres med al tydelighed i opslagsværket *Nye Norske*, der fremmer forståelsen af viden som overfladisk paratviden: *"Men har du lagt merke til én ting, Nye Norske inneholder ikke et eneste verdenskart, ikke et eneste kart der du ser hele verden samtidig."*(ibid.95) (Mis)Forståelsen af viden som løsrevne facts understreges af tv-successen: Paratvidenquizen Ludi som dækkede folks behov for *"fakta-informasjoner uten forbindelse til hverandre. Nye Norske fløt på utnyttelsen av dette behovet.* (ibid. 57) Peter Beauvoirs dannelse består i denne øvelse i at flette delene sammen til helhed. Han må opgive at betragte Shoshana som løsrevne fortællinger, der må passe sammen, men må betragte Shoshanas identitet som et samlet og modstridende hele, der tilsammen skaber kvinden Shoshana. Han må med andre ord betragte Shoshana som skrift, hvilket effektueres i det øjeblik, hvor Shoshana forvandles til et "du".

Skriveprocessen bliver afsøgt i denne roman, hvor stederne, der skrives fra, skrives om, og skrives til tilsyneladende er flettet sammen i et møbiusbånd af årsag og virkning, hvor det er umuligt at danne et lineært forløb af begivenheder imellem det fortalte og det fortællende. Begivenheden og beskrivelsen af den er i et dialogisk forhold, hvor det forbliver uklart, hvilken instans der genererer den anden. Romanen etablerer en skriftsituation, hvor *oprindelsen* glider bort i et kaos af fortællinger og fortællesituationer. Ikke desto mindre søges oprindelsen igennem tanken om et Punkt Alfa, hvor skriftens fødsel kan detekteres. Romanen opstiller et væld af begyndelsespunkter – cirkler, nuller, O'er, men uden at kunne tilslutte sig dem som værdige forklaringsmodeller eller troværdige udgangspunkter. Oprindelsen afsøges, men vi bliver konstant kastet hid og did fra oprindelsen til afslutningen og tilbage igen - i et stædigt forsøg på virkelig at nå til de ganske få udsigtspunkter, der giver mening, men hvor vi i de langt fleste forsøg er blottet for muligheden for at etablere overblik og mening. (Lukacs – romanens teori – søgning af tilværelsens tabte totalitet).

Skriften knyttes til livet og til døden – til begyndelse og slutning. Shoshana både skrives frem og skrives ud, og med Shoshana skrives også Sandheden ud. Sandheden smides i krateret sammen med den fortalte Shoshana, idet fortælleren erkender, at det ikke er muligt at sammenstykke én sand fortælling, der kan beskrive et menneske i sin væren. Tilnærmelsesvis kan skriften udtrykke et menneske ved at skrive flere – og gerne modstridende – historier, men fortællingen vil altid kun blive til en cirkulær bevægelse om et diffust og tomt centrum.

Skema for registrering af Det store eventyret

Nummer	Genre	Skrifttype	Sidetotal	Øvrigt
1	Roman	Normal		Beg. m. 0
2	Roman	Normal	12	0
3	Roman	Normal	18	0
4	Roman	Normal	28	0
5	Eventyr - Enigma	Fed	43	0
6	Roman	Normal	51	0
7	Roman	Normal	65	0
8	Roman	Normal	78	0
9	Roman	Normal	88	0
10	Eventyr - Enigma	Fed	17	0
11	Roman	Normal	15	0
-	<i>Artikel (Slangemannen)</i>	Helvetica normal	14	
-	Roman fortsat	Normal	32	
12	Roman	Normal	7	0
13	Roman	Normal	14	0
-	<i>Artikel (Komposisjon som cirkel)</i>	Helvetica normal	14	
-	Roman fortsat	normal	17	
14	Roman	Normal	68	O+noter
15	Eventyr - Enigma	Fed	19	O+noter
16	Roman	Normal	2	O+noter
-	<i>Artikel (I punkt alfa)</i>	Helvetica	7	+ noter
-	Roman fortsat	Normal	2	+ noter
17	Roman	Normal	29	O+noter
18	Eventyr - Enigma	Fed	51	0
19	Brevroman	Normal	23	0
20	Roman	Normal	75	0
21	Roman	Normal	24	0
-	<i>Artikel (Et fragment fra EDO-Dagboka)</i>	Helvetica normal	25	
-	Roman fortsat	Normal	32	
-	Radioafskrift	<i>Kursiv</i>	31	
-	Roman fortsat	Normal	31	
22	Roman	Normal	32	0
23	Eventyr- Enigma	Fed	36	0
-	Roman	Normal	38	
24	Journalistisk reportage	Helvetica normal	30	0
-	Roman	Normal	62	
-	Encyklopædisk opslag	<i>Helvetica kursiv</i>	62	
25	Roman	Normal	34	0
-	<i>Videnskabelig artikel (Bohra-Bohra eksperimentet)</i>	Helvetica normal	34	
-	Roman	Normal	81	
26	Roman	Normal	91	0
27	Eventyr socomputerspil afskrift	Fed/normal	06	0
28	Roman-slutning 1	Normal	41	0
29	Roman – slutning 2	Normal	45	0
30	Roman – slutning 3	Normal	46	0
31	Roman – slutning 4	Normal	48	0
32	Roman – slutning 5	Normal	61	0
33	Roman - efterskrift	Normal	7	0

Kapitel 8

Hinsides skriften

Analyse af *Rand*

Traditionelt implicerer krimien en stringent lineær kausalitet i detektivens søgen efter mening, ekspliciteret igennem løsningen af en mordgåde: Hvem har dræbt og hvorfor? Udgangspunktet er virkningen (fundet af et lig), og detektiven har til opgave at arbejde sig ”baglæns” mod en årsag (morder + motiv). Efterforskningen skal bringe orden i et kaos og sætte uforståelige fragmenter og begivenheder sammen til en lineær meningsfuld orden, en orden som midlertidigt er bragt ud af kurs. Efterforskningens bestanddele minder en del om læsningens, hvilket bliver klart i Jan Kjærstads *Rand* (orig. 1990), som er en metafiktiv kriminalroman. Romanen er endnu én af disse ”jokers”¹³⁹, der benytter sig af – eller udnytter – kriminalromangenren. Oslo lægger (gernings)sted til en stribe af mord, (i alt 6 – måske 7), en efterforskning, en klassisk ensom efterforskningsleder: Zakariassen og selve gåden, som skal løses: Et manglende motiv og ditto gerningsmand. Mordene efterforskes fra tre vinkler: Politiets, (Zakariassen), mediernes (Holmen) og morderens. (jeg-fortæller) For både politi og medier er morderen ukendt, men for os læsere, er morderen hele tiden kendt, eftersom det tilsyneladende er morderen selv, der er ophavsmanden til den skrift, vi læser. Siddende ved sit gamle chatol fører morderen en form for logbog over sin tilværelse. Resultatet bliver dette vidneudsagn af en roman, som tager sin begyndelse omtrent samtidig med mordene.

Normalt er krimiens hovedopgave at løse en mordgåde. Her er det ikke en hemmelighed for os læsere, *hvem* der har dræbt. Men både efterforskningsledelsen, folket, pressen, vi og sågar morderen selv ønsker brændende at vide *hvorfor*? Det står hurtigt klart for læseren, at *Rand* ikke er en klassisk kriminalroman. Der er noget andet på spil, skønt mange af de klassiske elementer er til stede. For det første dræber morderen ikke ud fra et klart motiv, men ud fra spontanitet. For det andet er der ikke nogen *whodunnit*- gevinst at gå efter, for vi ved allerede fra første kapitel hvem, der står bag mordene.¹⁴⁰

¹³⁹ Symons anvender betegnelsen ”jokers” i *Bloody Murder*(1972).

¹⁴⁰ Bjarne Markussen redegør for, at *Rand* spiller på hele tre undergenrer af krimigenren: 1. Detektivhistorien, politiromanen og kriminalromanen. (Markussen 2001:94)

Snarere ønsker romanen at anvende krimigenren som en metafiktiv model for løsningen af en anden gåde: Skrivning, læsning og relaterede problemer, der knytter sig hertil. Parallellerne mellem krimiens opklaringsarbejde og læsningens begær efter mening bliver efterhånden åbenbar i romanen. Morderen, efterforskningslederen og vi læsere er på en fælles mission: Vi ønsker at koble de uforståelige begivenheder til en meningsfuld sammenhæng. På samme måde bliver læsningens forudsatte handling: Skrivning, koblet sammen med opklaringens modsætning: Mordgerningen. Idet morderen begynder at myrde, begynder han også at skrive.

Samtidig antyder romanen også andre problemstillinger. Romanen handler også om et individs "udvidelse". Udviklingen tager sin begyndelse med det første mord, som trods en påfaldende passivitet fra morderens side, fører til et "vendepunkt" (Kjærstad 2000:16) i morderens liv og udvikling. Han beskriver det som at være "utvalgt" (ibid. 30), "på en reise" eller en "oppdagelsesferd" (ibid. 17), hvor han tilvejebringer flere erobringer og nyvindinger, som forvandler ham fra en anonym og kedelig ægtemand og borger til at blive et unikt individ, der er i stand til at gøre det usædvanlige.

Lad os først betragte krimiplottet i romanen. Morderen agerer ikke ud fra et gængs krimimotiv som jalousi, hævn etc, men han dræber tilsyneladende først ved et tilfælde, mens det senere handler om at kunne genkalde sig de første mords grænseoverskridende fornemmelse. Mordene er nødvendige både *for* at kunne skrive og *for* at kunne efterforske. Mordene bliver forudsætning for skriften.

Der knytter sig en iøjnefaldende passivitet til nogle af mordene i stærk kontrast til gerningens bestialske karakter. Dog er flere af mordene af mere aggressiv karakter, men er i så fald i stærk kontrast til den objektive beskrivelse af dem. Passiviteten viser sig ved, at ofrene nærmest byder sig til. De stiller sig godt for hug. Det andet offer, Tor Gross, fisker sågar selv mordvåbnet op af en container og "nærmest *slepte*" morderen op til et alter, hvor ofring passende kan finde sted. Offeret fremviser et hullet kranium som for at sætte morderen på sporet af, hvad han bør gøre:

"Jeg vet ikke hvor lenge vi sto slik, jeg med mursteinen i hånden, han med skallen. [...] Uten varsel vendte han seg mot meg, nikket mot mursteinen, smilte innforstått. Jo 'innforstått' er ordet." (ibid. 39)

Mordet på Dan Bergmann er ligeledes et "passivt" mord, hvor springkniven falder tilfældigt ud af lommen på Bergmann:

"For at være hjelpsom, eller som en venlig gest, bøyer jeg meg ned og plukker den opp. (På nært hold ser jeg at skoene hans er nye og pusset, ikke slitte.) Idet jeg retter meg

opp, trykker jeg på knappen som får bladet til å sprette ut, og kjører det inn i magen hans.” (ibid. 97)

Mønstret gentager sig med Ruth Isaksen, hvis invitation er af seksuel karakter, men uventet for morderen selv ender med at blive et mord: *”Ved et slumpetreff vendte det venstre øret hennes rett op mot spissen av hattenålen[...]*” (ibid. 185).

Mordene på Weiner (ibid. 73) og Davidsen (ibid. 137) er af langt mere aggressiv og dramatisk art:

”Jeg sparket ham igjen, på nytt og på nytt. Jeg gratulerte meg selv for at jeg hadde tatt på sko med jernharde tupper.” (ibid. 137)

Morderen udviser ikke medfølelse for sine ofre, men påvirkes derimod følelsesmæssigt af henholdsvis de sultne *”arme fugle”*, og nogle *”satans køtere”*. Den følelsesmæssige reaktion, der knytter sig til de nævnte dyr, optræder umiddelbart efter mordene. Mordenes aggressive og dog følelseskolde handling sættes i perspektiv af de langt mere trivielle handlinger, der følger. De får ham ironisk nok til at reagere stærkere end de mord, han netop har begået. Morderen har tilsyneladende problemer med begreberne *indlevelse og distance*, idet han distancerer sig fra det betydningsbærende og indlever sig i det ligegyldige. Det samme problem lader til at gøre sig gældende for skrivesituationen. Som skriver distancerer morderen sig fra de væsentlige begivenheder ved slet ikke at skrive om dem. F.eks. bliver det første mord aldrig beskrevet af morderen selv, men kun omtalt igennem pressen.

Morderen engagerer sig ivrigt i både pressens og politiets efterforskning af sagen i håb om at finde mening og sammenhæng, men også for at kunne finde ud af mere om de mennesker, han har dræbt.

Morderen dræber i alt 6 ofre, som beskrives i skemaet nedenfor:

Navn	Beskæftigelse	Fritidsbeskæftigelse	Ornament / symbol	Sidste ord / emne
Georg Becker	Arkitekt	Amatørzoolog, hvaler, tigre	Ornament på bygning	Hval og Atlantis
Tor Gross ("Direktør")	Socialantropolog	Hamlet-samler	Ornament i "I mørkets hjerte"	"Unnskyld, men hvor mye er klokken?"(40)
Eva Weiner	Fabriksarbejder	"typograf", bogstavsarkitekt.	Mustadfabrikkens logo	"uten mening" (73)
Dan Bergmann	Tjener	Væver	tigerstriber	
Magnus Davidsen ("Inkaindianer")	Eksamen fra landbohøjskole	Amatørskuespiller, Hamlet		"fytte"(137)
Ruth Isaksen ("Musketer")	Hornist		safir	"Hør"(185)

Skønt der findes forbindelser mellem ofrene, (for eksempel interessen for Hamlet hos Gross og Davidsen, arkitekturen hos Becker og Weiner) bliver såvel morderens, politiets, mediernes som læserens forsøg på at finde sammenhænge stort set ufrugtbare. Der er antydninger af sammenhænge, men de bliver ikke omfattende nok til at kunne betragtes som én sammenhæng. Der er tale om et udfoldet system, hvor der kun findes lokale sammenhænge, men ingen grundlæggende idé, der kan knytte alle dele sammen til én helhed. Ud over de i skemaet angivne ligheder og gentagelser er romanen oversået med et væld af referencer til disse ligheder. *Tigre, hvaler, Hamlet, vævning og bonsai* hører til de mest anvendte og spinder tråde mellem romanens øvrige kaos, som om de kunne føre os på sporet af et fast ståsted at fortolke fra. Disse nævnte objekter fungerer ved første øjekast som et drilsk spil med efterforskningens nødvendige ”spor”. Såvel detektiv som læser søger at skabe sammenhænge mellem diverse objekter ved at insistere på en sammenhæng. Den massive tilstedeværelse af tigre, hvaler, Hamletreferencer, væve og bonsaitræer skal dog snarere betragtes som Kjærstads vanlige ornamentering, der spinder romanens uensartede dele sammen. Eller lader som om! For er der overhovedet noget at hente eller er disse ornamenten blot dekoration og en påmindelse om, at vi som læsere nærer et brændende begær for at søge sammenhænge og mening? Ornamenterne bringer aldrig krimigådens løsning nærmere. De er ikke gængse spor – i krimiforstand - , der leder hen til én fortolkning af hverken krimigåde eller læsningens fortolkningsgåde. Men ornamenten *kan* læses som et tilbagevendende udtryk for romanens skrifttema. Forskellige aspekter af skriftproblematikken bliver aktualiseret igennem disse ornamenten. Tigrene udtrykker med deres striber skriftens grafiske forhold mellem sort og hvidt, hvalerne er udtryk for skriftens gådefulde metafysik, Hamlet handler om at ”være menneske” - det samme problem, som skriften i sidste ende forsøger at give svaret på. Væven refererer til selve skriveprocessens evne til at knytte sammen. Denne tolkning finder støtte i ordet *teksts* etymologi, da det kommer fra *texere*, som betyder at væve. Endelig er bonsaitræerne metaforer for det som romanen gør: Skaber en illusion i miniature.

Mordene udvikler identiteten

Morderen interesserer sig meget for sine ofres viden og kunnen. Døden markerer begyndelsen til et venskab, der på trods eller på grund af døden, opstår mellem morderen og hans ofre:

”Jeg oplever i det hele tatt, nei, jeg vet at dette bare er en innledning, en opptakt, at vårt egentlige forhold vil begynne etter dette møtet.” (ibid. 71)

Døden er i begyndelsen det eneste mulige forbindelsespunkt mellem morderen og andre mennesker. Senere synes morderen at mindske sin isolation gennem venskabet med Zakariassen. Samhørigheden med de myrdede opnår morderen først og fremmest igennem skriften *om* og *af* dem. Dels igennem mediernes beskrivelser af ofrene og dels igennem værker af ofrene selv. Morderen studerer Beckers arkitektur, læser Gross' bog, og han bemærker, at han bliver "bestrålt" af de dodes egenskaber. Morderen sanser og indoptager fra omgivelserne:

"Den andre overraskelsen fikk jeg på veien hjem, da jeg spaserte forbi Beckers tilbygg i sentrum. Noe ved fasaden sendte et signal mot meg. (Jeg fikk nesten fornemmelsen av å bli bestrålt.) Jeg saumfarte hver kvadratmeter. Til slutt stoppet jeg igjen opp ved dette ornamentet under hovedvinduet, tegnet som minte om bandetatoveringen i Gross' bok. Jeg oppdager nå at det så å si var identisk med logoen til Mustad Fabrikker; en meget karakteristisk M. Som to bumeranger stilt mot hverandre. Eller lik et kromosompar. ("Hva er et menneske?") Jeg vet ikke hvorfor, men jeg tok dette som en mektig bekræftelse. Jeg var i ferd med å virkeliggjøre noe. Gjøre noe virkelig. Noe stort." (ibid. 80-81)

Morderen læser tegnene omkring sig i et forsøg på at finde en sammenhæng. Såvel for læseren som for morderen anes et spor, der kunne føre til mordgådens løsning; morderen er på sporet af noget "stort", som imidlertid forbliver skjult i resten af romanen. Dette "store" lader sig ikke beskrive, først pga. den skrivende morders utilstrækkelige ordforråd, dernæst pga. sorte blokke i teksten, som skjuler for læsningen af teksten.

Tilfældighedernes spil eller sammenhængenes orden?

Morderen er beskæftiget som computereksperter og søger halvvejs inde i romanen et job hos politiets efterforskning. Hans opgave er vha. computeren at finde sammenhænge i den overvældende datamængde. Morderen programmerer computeren til at finde disse sammenhænge via en RANDOM-funktion. Karakteristisk for RANDOM-funktionen er den vilkårlige udvælgelse af en mængde data fra den samlede datamængde. Et andet karakteristika er, at en RANDOM-funktion aldrig gentager sig selv og aldrig danner et mønster. Random-funktionen er med andre ord uforudsigelig. Sammenhængen mellem maskinens programmering og morderens "programmering" ligger lige for: Morderen myrder ud fra samme random princip: Vilkarlighed uden mønster. I samme grad som maskinen gentager han aldrig sine mord og sætter derfor aldrig mordene ind i et fuldendt system eller mønster. Også romanens titel peger på betydningen af denne *rand(om)*funktion ved at benævne en del af ordet.

Efterforskningen og morderens egen interesse i at finde sammenhænge er således et forsøg på at overkomme det faktum, at der ikke på forhånd er givet en mening bag udvælgelsen af ofrene. Såvel morder som efterforskere insisterer på sammenhæng, hvor der tilsyneladende ikke er nogen. Computeren kan kun finde sammenfald, men ikke nødvendigvis sammenhæng. Hvor det første implicerer tilfældighed, har det andet kausalitet. Der er nok forbindelser, men ikke nødvendigvis meningsfulde og kausale forbindelser. Igen og igen må efterforskningen indse, at sporene er blinde, og efterforskningslederen Theo Zakariassen funderer:

”Hva om mordene simpelthen er meningsløse. At avisene for en gangs skyld har rett i overskriftene sine. At mordenes mening ligger i deres meningsløshet?” (ibid. 229)

Morderen selv nægter at anerkende meningsløsheden. Han insisterer på meningens tilstedeværelse; problemet er bare, at menneskets perspektiv er for småt. Sproget og intelligensen rækker ikke til at erkende og beskrive meningen, som MÅ være der:

”For én ting har stått klart for meg helt siden jeg satt i Annen Etage [en restaurant] med avisen brettet ut foran restene av en tertte med viltboller og hummer i sherrysaus: dødsfallene må bety noe. De ulike spekulasjonene i avisen er ... berører alle en kjerne. Kanskje er det bare snakk om forskjellige språk. [...] Jeg er overbevist om at det finnes relasjoner, at disse tingene danner vidunderlige sirkler. Jeg er overbevist om at til og med Hieronymus Bosch har sin plass et sted. Jeg må bare høyt nok opp, finne et annet perspektiv.” (ibid. 249)

De sammenfald, der trods alt findes er netop ikke, hvad man kan kalde meningsfulde, men snarere en parodisk fremstilling af dannelsen af syntese og mening, hvad enten det gælder kriminalsager eller litteratur:

”Jeg begynner litt stotrende, også fordi jeg er andpusten, å fortelle Zakariassen om fruktene av randomfunksjonenes blinde arbeid. Jeg har kunnet avdekke en del eiendommelige fellestrekk ved ofrene.[...]Som at alle de murdede hadde livsforsikret seg for nøyaktig samme sum, sier jeg. I fjor fikk alle et identisk beløp – på kronen – i restskatt. Og da de ble funnet, hadde samtlige hatt på seg svarte, nøytrale lærsko av merket Ecco. Videre hadde alle seks spist på den samme italienske restauranten, og alle cirka én uke før de ble drept. Samtlige hadde sett samme film, og mer oppsiktsvekkende: de hadde vært på den samme forestillingen.[...]Av andre forvirrende fakta kunne jeg nevne at Beckers telefonnummer var identisk med Davidsens passnummer. Og Isaksens bankkontonummer var det samme som Bergmanns personnummer. Alle var født i Jomfruen, og alle var sterkt allergiske mot

midd. Hvorfor hadde ingen oppdaget dette før? Fordi det lå begravd i mengden av data. Og fordi ingen hadde spurt slik. Heller ikke jeg hadde spurt slik. Opplysningene var kommet fram ved et slumpetreff.” (ibid. 239-240.)

Det parodiske og komiske ligger naturligvis i det åbenlyse, at disse sammenfald er alt andet end sammenhænge. Romanen stiller implicit spørsmålet: Er objekterne blot tilstede som objekter eller er de betydningsbærende og meningsskabende? Kriminalromanen tager for givet, at en indtrådt uorden (mordet) skal føres tilbage til orden (efterforsknings mål), og at dette kan finde sted vha. at følge udlagte *spor*. (objekter) I *Rand* synes disse spor at føre alle andre steder hen end til gerningsmanden: En mængde andre kriminelle forhold opklares tilfældigt i kølvandet på mordefterforskningen, men genoprettelsen af kriminalromanens orden udebliver.

Spørgsmålet om sammenfald eller sammenhæng peger på en kausalitetsproblematik, som i Kjærstads forfatterskab altid er nærværende og påtrængende. I *Rand* bliver den lineære kausalitet udfordret ved at bryde med de regler, der normalt hersker i den mest lineære af alle litterære genrer: Krimien. Den kausalitet, der fører fra årsag til virkning, må vige til fordel for en anden kausalitet, der bedst lader sig beskrive som et netværk af linjer, hvis vilkårlige krydsningspunkter bidrager med tilsyneladende givtige ”lokale” oplevelser af sammenhæng og mening.

Tidens ekstra dimension

Ifølge Kjærstad selv, havde *Rand* i én af sine tidligere versioner en rammefortælling.¹⁴¹ I den endelige version af *Rand* finder vi stadig *rester* af den oprindelige ramme: Et forord, en ordliste, fodnoter og sorte blokke over teksten, alt sammen skrevet på et ulæseligt, fiktivt sprog.¹⁴²

Et plot skal manifesteres på papir for at kunne kalde sig roman, og den proces er aldrig uden problemer i Kjærstads forfatterskab. I det hele taget har *fremstillingen* af en begivenhed den måske væsentligste plads i Kjærstads forfatterskab.

I *Rand* bliver skriveprocessen også dokumenteret i skriverens selvbevidste fremstilling. Romanen (minus resterne af rammefortællingen) skrives af morderen fra et gammelt chatol, som i årevis har stået ubrugt i hans hjem. Chatollet associerer tradition, historie, labyrint (dets mange aflåste skuffer og hemmelige rum, hvortil nøglen er blevet væk) og udgør i det hele taget en kontrast som traditionelt skriftredskab til det moderne skriftredskab, som morderen arbejder med til dagligt: Computeren. Stedet, han skriver fra, har således tilknytning til fortiden, hvilket også understreges af de portrætter af familiens aner, som kigger ned på ham fra lejlighedens vægge. Morderen synes at være

¹⁴¹ Kjærstad 1991

¹⁴² Ifølge Kjærstad selv en armensk skrift, der både er vendt på hovedet og spejlvendt. Kjærstad 1991:64f

af en særlig porøs beskaffenhed, som sanser og tilegner sig de værdier og tegn, der befinder sig i det rum, hvori han færdes. Han indoptager som nævnt egenskaber fra sine ofre, men lader sig endvidere påvirke af det *sted*, han skriver fra. Chatollets historiske oprindelse influerer hans sprogbrug. Ofte tager han nærmest antikvariske ord i brug for at udtrykke sig:

”Det er paradoksalt, og tragisk, at jo mer nytt og ukjent, jo mer griper jeg til gamle ord (age, beven, sjel, salig, vederkvege osv.) – ord jeg ikke lenger forstår, ord med en slags romklang, og like fullt dukker de opp som eneste alternativ.” (Kjærstad 2000:242f)

Historien skriver sig direkte ind i hans skrift igennem chatollet. Fortiden strømmer igennem den tekst, han skriver i sin nutid. Det parallelle greb omkring før og nu viser sig ved en form for rumliggørelse af tidsbegrebet. Tiden er både før og nu på én gang, hvilket bl.a. anskueliggøres ved morderens udflugt til Folkemuseet på Bygdøy. I et af de historiske huse fra Enerhaugen, hvor han nu selv bor, får morderen øje på et gammelt chatol, som er identisk med chatollet hjemme i lejligheden. Kombinationen af de to sammenfald – identiske møbler og bopæl – får ham til at se ind i to parallelle verdener af før og nu:

”Som om det gamle, museale Enerhaugen fremdeles sto igjen. I min leilighet. Og verre: Som om det jeg gjorde (det jeg sitter og gjør nå), skrev (skriver), tilhørte fortiden. En annen verden.” (ibid. 168)

Det antikvariske sprog, som morderen anvender, rummer betydning, som er gået tabt for nutiden, men i kraft af sin særlige evne til at sanse omgivelserne har han kontakt med *det tabte*. Han bringer fortiden ind i nutiden og udvider tiden med endnu et lag i en opfattelse af fortid og nutid som sameksisterende og parallelle.

Krimien demonteres

Det historiske og gammeldags synes ikke alene at trænge sig ind i sproget, men også i *kompositionen*, som i forhold til normal praksis for Kjærstads kompositioner tiltrækker sig opmærksomhed for sin anonymitet alene.

Morderens vidneudsagn består af tre dele, hver med 8 kapitler, som alle består af hans logbogslignende gøren rede for dagens eller den sidste tids forløben. Romanen er kronologisk fremadskridende, og er med sin aristoteliske inddeling i tre dele nærmest provokerende lineær i forhold til Kjærstads øvrige romaner. Første del introducerer morderen, anden del introducerer efterforskningen og i tredje del indgår morderen aktivt i efterforskningsarbejdet. Mordene finder sted i de første to dele, men

beskrivelsen af det sidste mord er at finde i begyndelsen af tredje del. Denne undtagelse er samtidig romanens eneste brud med den lineære kronologi. I kapitel 17 krydsklippes nutiden med flashbacks til det sjette mord. Fortællingen veksler mellem morderens tilstedeværelse ved en klassisk koncert og hans udførelse af mordet. Der pendles mellem koncerten og mordet, men alt sammen bliver stadig skrevet fra det gamle chatol. De første fem mord finder punktligt sted for hvert tredje kapitel, dvs. i kap. 1,4,7,10 og 13. Det sjette mord skiller sig ud ved at afvige fra det system, som de første fem mord etablerer. I kapitel 16 møder morderen først et ”falsk” mordoffer der så at sige forhaler mordets punktligt udførelse. I bramfri vendinger fortæller kvinden (som vi forventer bliver det næste offer) ham om sammenhængen mellem mænd fra det nordlige Norge, lystfiskeri og sex. Samtalen fører imidlertid ingen vegne – og heller ikke til mord. Sidst i kapitlet møder morderen imidlertid endnu en kvinde, som bliver det sjette offer: Ruth Isaksen. Beretningen om mordet finder dog først sted i kapitel 17, som beskrevet ovenfor.

Romanens kompositionelle inddeling i begyndelse (del I), midte (del II) og slutning (del III), kan anskues som et bevidst lån fra krimigenrens klassiske lineære struktur. Mordene og beretningen om disse mord sættes på krimigenrens system, men ender i sidste ende med at blive afbrudt, ligesom også romanens indhold heller ikke bliver ved med at følge krimigenrens gængse program. Kompositionens afbrudte system må i det hele taget betragtes som en illustration af de modsatrettede komponenter, som bestandigt kæmper om opmærksomheden i romanen. Med det ene ben står romanen fast på troen på den store sammenhæng, som sproget blot ikke er i stand til at formidle, og med det andet ben træder romanen ind i den anskuelse, at sammenhænge kun findes på mikroniveau og er præget af vilkårlighed. Den første anskuelses bannerfører er morderen, mens den anden er efterforskningens leder; Zakariassen.

Spejlinger af hinanden: Zakariassen og morderen

I Botanisk Have betragter morderen ofte to store træer, som han for sig selv kalder for Montaigne og Montesquieu.(Kjærstad 2000:141) Det ene træs grene vokser opad, mens det andet vokser nedad. Træerne er dels metaforer for den spejling af op/ned, der strukturerer hele romanens rumlighed og dels er træerne metaforer for en tilsvarende spejling, der gør sig gældende mellem Zakariassen og morderen. Rafaels maleri: *Akademiet i Athen* viser Platon og Aristoteles, der peger henholdsvis op og ned. Grenene, der vokser i hver sin retning, peger som Platon og Aristoteles henholdsvis opad mod ideernes verden og nedad mod det materielle. (Se illustration bagest i dette kapitel.)

Zakariassen og morderen har på samme måde rettet blikket mod to forskellige retninger. De to udgør hver deres nødvendige side af krimiens ærinde: Ugerningens

rystelse af en orden og opklaringens genoprettelse af denne orden. Siden bliver dog også morderen til en del af opklaringsteamet, hvorved Zakariassen og morderen arbejder for det samme projekt, men hele vejen med to modsatrettede optikker. Under et fælles besøg i Botanisk Have betragter de netop disse to træer, og Zakariassen kalder træerne ved deres rette navne (som Adam i Edens Have). Det opadstræbende træ viser sig at være en *"Skjellbalsampoppel"* og det nedadstræbende en *"Kanadapoppel"*. (ibid. 246) Morderen irriteres over at kende træernes rette navne for han foretrækker *imaginationen*, Zakariassen det *eksakte*.

Under et senere fælles besøg i et fitnesscenter, låner morderen noget træningstøj af Zakariassen, så de to mænd også konkret fremtræder som hinandens spejlinger. Træningsapparaterne er uvante for morderen, så Zakariassen beder ham om at efterligne hans bevægelser, så deres tilstedeværelse i lokalet syner som to identiske, arbejdende kroppe:

"Vi tager plass side ved side, blikkene våre møtes i det store speilet midt imot. Ansiktet mitt virker...forandret, ikke eldre, men annerledes, siden sist jeg sto foran et speil. [...]Speilbildet av Zakariassens ansikt er uttrykksløst. Han ser ikke på meg, stirrer rett inn i sitt eget blikk, som dermed blir dobbelt innadvendt." (ibid . 237)

Deres identiteter flyder sammen; morderen synes at være forandret, som om den overfladiske lighed med Zakariassen også overføres til det indre. Bevægelsen synes dog kun at gå den ene vej: Zakariassen er optaget af sit eget selvobserverende spejlbillede, som bliver *"dobbelt innadvendt"*.

Morderen er i flere omgange hårsbredder fra at afsløre sig selv som morder. Morderen tænder i en nærmest provokerende udfordring af skæbnen politifolkens cigaretter med den lighter, han har fjernet fra liget af Dan Bergmann. Morderen bliver bedt om at stille op til en vidnekonfrontation, hvor vidnet *kunne* have udpeget ham som morder. Det sker ikke. Ved gentagne gange at risikere at blive afsløret udfordrer han efterforskernes *imaginationsevne*. Selv ikke da Zakariassen ønsker at rekonstruere et af mordene og er på nippet til *selv* at blive offer, er *imaginationsevnen* stærk nok. Zakariassen beder morderen om at tage kvælertag på ham, så han bedre kan sætte sig i offerets sted:

"Jeg gjør det. "Klem til," sier han. "Ta'n," roper Jørgensen oppmuntrende. Jeg klemmer svakt til. Zakariassen forsøker å komme seg fri. Jeg klarer ikke å holde ham, han er for sterk. Han ler, stryker seg over halsen."Du er faen meg sterk," sier han, ler, spytter en gang." (ibid. 218)

Efterfølgende understreger Zakariassens kommentar, at morderen og han måske alligevel ikke er så langt fra hinanden i deres tankegange:

"Det er merkelig, sier Zakariassen, av og til har jeg fablet om å slå ned et tilfeldig menneske på gata. Bryte reglene. Bare for å se hva som skjer. Sette ting i gang. Slå på en bryter man ikke aner hva er til. Og nå har en eller annen tydeligvis fått samme idé!" (ibid. 218)

Forskellen mellom de to er, at morderen aldrig anerkender tilfældigheden. Han bliver vred i de tilfælde, hvor Zakariassen fremfører muligheden for, at mordene er tilfældige og uden sammenhæng. I romanens slutning, er scenen sat i Zakariassens lejlighed. I en scene med stærkt religiøse overtoner diskuterer de sagen:

"Denne saken løser vi aldri. Jeg tror Gud må holde sin hånd over denne personen." Selv om den siste setningen gir resonans i meg, føler jeg meg ille berørt over disse innrømmelsene. Det er som om Zakariassen blottes svakheter jeg ikke har sett hos ham, som om han...skrifter.

"Slutt med det tullpratet, Theo." Stemmen min lyder ukjent. "Vi skal løse denne saken. Jeg vet det, du vet det." (ibid. 230)

Det paradoksale er, at romanens detektiv ikke tror på sammenhænge, mens den gale morder ikke tror på tilfældigheder. Zakariassens søgen efter jordiske sammenhænge visualiseres med Kanadapoppelens nedadstræbende grene, som af morderen er døbt Montesquieu. Forbindelsen til oplysningsfilosoffen er ikke til at tage fejl af: Orden, kausalitet og den entydige sandhed knytter sig til det nedadvendte træ. Trods det luftige sagsnavn: "ENGELN" søger Zakariassen ikke i de højere luftlag, men har sit blik vendt nedad for at lede efter jordiske spor og sammenhænge, som kan forklare meningen med mordene. Også det teleskop, som han har opstillet i sin lejlighed, er naturligvis vendt nedad mod menneskelivet. Morderen undrer sig: *"Jeg trodde den bare kunne brukes i astronomisk øyemed,"[...]" (ibid. 230)*

Naturligvis er den jordiske søgen forgæves. Meningen og sammenhængen findes kun, når abstraktionsniveauet er højt nok. Morderen siger: *"Jeg må bare høyt nok opp, finne et annet perspektiv." (ibid. 249)*

Han finder udtryk for sin livsholdning i træet Montaignes opadstræbende grene. Montaigne (1533-1592) er bl.a. kendt for at være essaygenrens fader. Essayet betoner interessen for *detaljen* i det store perspektiv. Montaigne skriver endvidere i en flerdimensionel og kaotisk stil, der blot understreger modsætningen til de værdier, der repræsenteres ved Kanadapoppelen.

Morderen er desuden fascineret af det store træ i Palmehuset, som ikke lader sig bremse i vækst af Palmehusets rammer. Træet i Palmehuset ”forsøger å overskride sin egen virkelighed.” (ibid. 243) Også morderen forsøger netop at overskride sin egen virkelighed, når han i Zakariassens teleskop ser ”-én milliard melkeveier i et hylster med navnet menneske.” (ibid. 231) Han synes at kunne zoome mellem det nære og det fjerne i en form for dobbeltsyn, hvor det trivielle menneskeliv og den fjerne abstrakte mælkevej bliver iagttaget på én gang. Morderen sanser det metafysiske store, som synes at befinde sig *bag* hverdagens trivialitet i en form for parallelverden, som imidlertid ikke lader sig fange af sproget.

En anden type trævækst bliver fremtrædende i hovedpersonens bevidsthed, da han opdager offeret Davidsens interesse for bonsaitræer. Modsat den store palme i Botanisk Have, som synes ustoppelig i sin vækst, repræsenterer *bonsaitræet* den kontrollerede vækst. Bonsaitræerne formes ved hjælp af kobbertråde, og bliver dermed presset ”*inn i andre spor*” (ibid. 170). Bonsaitræerne er miniaturretæer, der *ligner* fuldvoksne træer. De er illusioner af naturen, men bag den fuldkomne illusion ligger der mange års arbejde med kobber- og aluminiumtråd. Morderen forestiller sig ”*Davidsen, de store hendene*” (ibid. 170), som former træerne. Bonsai er illusionen af noget større, som bag sit perfekte ydre er styret af hjælpemidler, tradition og tålmodigt arbejde. Det samme gør sig gældende om romankunsten. Bonsaitræet kan som romankunsten betragtes som en miniature af noget naturligt forekommende, for ”*ved å forminske en gjenstand, kan [man]konsentrere og manipulere alle dens magiske egenskaper.*” (ibid. 170) Romanen styres af forfatterens (store) hånd og formes vha. strukturer, der holder det fiktive forløb på plads og lader illusionen være fuldkommen.

Vertikalitet: Fra havets dyb til de høje bjerge

Morderen skriver romanens 24 kapitler, men det er mere uklart, hvem der forfatter forordet og sørger for romanens udgivelse. Morderens intention er at ”*legge det på et sted der det aldri vil bli funnet. Iallfall ikke av mennesker*” (ibid. 242) Hvem sikrer os da, at vi får vidneudsagnet i hænde? Sandsynligvis er forklaringen gemt i rammefortællingen, som vi imidlertid ikke kan læse.

Dele af teksten skjules som nævnt bag sorte blokke, som er verificeret af et stempel med ukendt skrift. De sorte censurblokke dukker op hen i mod slutningen af romanen, på de steder i teksten, hvor morderen forsøger at forklare den mening, som han alligevel mener at være kommet frem til.

Noget tyder på, at censuren er bedrevet af en *ikke-menneskelig* (jvf. citatet ovenfor) udefrakommende og højere magt. Illustrationer før og efter romanteksten peger i den retning. På opslaget før titelbladet forekommer der to illustrationer, hvor der først finder en udpegelse af Jorden i solsystemet sted og dernæst en udpegelse af Norge på verdenskortet. Bevægelsen fra det hinsides til det jordiske modsvares af illustrationerne

efter romanens slutning, som går i den modsatte retning: Fra det jordiske til det hinsides. Bagest i bogen findes også en række gloser, som oversættes fra norsk til det ukendte skriftsprog. En udsigelsesposition højere oppe end den skrivende morder har tilsyneladende ønske om at kontrollere morderens skrift, skønt morderen selv nyder sin (lavere) status som styrer af et ”kontrolbord”:

”Jeg liker det, å se på TV fra denne posisjonen. Det får skatollet til å ligne et kontrollbord, skjermen en monitor. Jeg føler meg som kapteinen på et skip, eller en Securitas-vakt.” (ibid. 120)

Den samme fornemmelse opnår morderen også, da han sidder i efterforskningens absolutte centrum på politigården:

”Rundt oss henger kart over Oslo og utsnitt i stor målestokk. På en av veggene ser jeg svære luftfotografier av åstedene fra ulike vinkler. Det lyser i lampene på instrumenter og apparater. Jeg sitter i et kontrollrum. Jeg får plutselig følelsen av at vi befinner oss, av alle ting, på en oppskytningsbase...på Cape Canaveral eller hva det heter.” (ibid. 208)

Skønt efterforskningen finder sted højt oppe – og med overvågning og registrering af Oslo, synes den ikke-menneskelige censurerende instans at befinde sig endnu højere oppe og med endnu større grad af kontrol, der i sidste ende forhindrer morderens indsigt i at blive fortalt. Virkeligheden er medieret (af andre), og skønt morderen har en fornemmelse af at være i kontrol, er han i virkeligheden kontrolleret af andre. Morderen er i sidste ende *fortalt* og er selv uvidende om sin fortalhed.

Romanens rum bygges op omkring en vertikal akse, der udspænder sig mellem fantasierne om hvalerne i havets dyb til tankerne om bjerge, udsigtspunkter, høje træer og det hinsides. I det hele taget rummer romanen en påfaldende mængde navne, der rummer ord med stavelsen *mont* (bjerg): Montaigne, Montesquieu, Montevideo, Monteverdi, Montreal, Montparnasse, Monte-Cristo, Monty Python, Mont Blanc etc. samt en forkærlighed steder og navne, der relaterer sig til højder som f.eks. højhuse, udsigtspunkter over byen, høje palmer, Cape Canaveral, sagsnavnet ENGELEN, Zakariassens lejlighed nær Holmenkollen, morderens lejlighed på fjortende etage samt det femte mordoffers efternavn: Bergmann.

Romanens orientering opad modsvares af en søgning mod hvalerne i havets dyb, som efter mødet med Becker (første offer) synes at interessere den skrivende morder ganske betragteligt. Ikke mindst på grund af deres mystiske form for kommunikation i form af sang:

”Jeg leser om hvalsangen (og dermed om min venn Becker), og hvordan hvalen bruker hele kroppen som øre. Er denne ’sangen’ et språk eller lyder med et helt annet sikte? (Forskerne er uenige.) Jeg vil gjerne tro på dette: på nettet av oseansk musikk, vevd fram av hvalene rundt kloden, mystiske sanger, kompliserte, gåtefulle. Hvorfor kan hvalene ikke ha en muntlig tradisjon av undersjøiske sanger, som blir overlevert fra generasjon til generasjon, svære epos, femti millioner år gamle sagaer, paralleller til Odyseen? Jeg vil gjerne tro det.” (ibid. 94f)

Hvalerne representerer tanken om et arkaisk sprog, et unisont sproglig utgangspunkt; et babelstårn, hvor sproget endnu ikke er blevet spaltet. Hvalens sang rummer drømmen om ét sprog, hvor sansning, erfaring og tid knyttes sammen i ét uttrykk. I begynnelsen af tredje del, da morderen skal til koncert, sidder han forinden på toilettet i koncerthuset og hører via højtalerne lyde fra orkesteret, der stemmer. Lydene får ham til at tænke på hvalsang og Titanic:

”Jeg kom til å tenke på hvalsang, to hvaler i hver sin ende av Stillehavet. Noe med musikken, det fordreide, ga meg dessuten illusjonen av å sitte i et vrak. I noe sunket. (Har jeg ikke sett opptil flere filmer om forliste luksusskip, å la Titanic, der livet om bord fortsetter på havets bunn?) Idet resten av orkesteret falt inn, gled jeg bort, ned. Uten at jeg har forstand på det, er jeg fristet til å si at musikken forløste en verden som hittil hadde vært taus, men som jeg liksom visste om. En verden under, en verden ved siden av.” (ibid. 180)

Hvalernes sang representerer drømmen om det forliste sprog, som samtidig viser vejen ind til en ”verden ved siden av”. Morderen fornemmer her – som utallige andre steder i teksten – tilstedeværelsen af en metafysisk parallelverden, hvortil der ikke (længere) er adgang, idet sproget – og dermed også skriften - ikke kan give udtryk for det. Sproget og verden har mistet forbindelsen til hinanden.

Den vertikale akse konstituerer romanens rum og markerer derved det felt, som romanen opererer indenfor. Der zoomes mellem det store og det små – og begge veje på én gang i en form for dobbeltperspektiv, som antyder romanens erfaring af den dobbelte tilværelse hvorimellem morderens udvidede sanseapparat udgør en bro.

Erfaringen af en dobbelt verden møder også morderen, da han besøger det færdige storcenter Oslo City. Konfrontationen mellem flere tilsyneladende forskellige dele danner her et eksplosionsfelt af betydning. *Forbindelserne* mellem dem er frugtbare. Morderen nyder at befinde sig i et kaotisk felt af forskellige elementer. Det gælder bl.a. supermarkeder, fyldte sporvogne og altså Oslo City:

”Oslo City kalte på en helt ny persepsjon. Alt som strømmet mot meg av syner, lukter, lyder var en umulig blanding. Og ved å gå her ble jeg en del av det umulige.[...]Hvert av disse menneskene, de tusener av individer i Oslo City, bar et sjult Oslo City inni seg! [...]Jeg sto rank i rulletrappen og hørte på dette...hvad hetter det...sorlet fra tusenvis av stemmer, merket hvordan denne sammenfiltringen av muntlige bagateller, ble visdom, ble et metafysisk sus. Jeg visste: Det var nettverket av disse trivielle samtalene (om priser, om utroskap, om matvarer, om utseende, om togtider) som skapte verden, denne verdenen jeg befant meg midt i.” (ibid. 157f)

Uanset om det er Oslo City, supermarkedet eller den fylgte sporvogn der er rammen, gjelder det, at det kaotiske møde af hverdagens trivielle elementer kan være et frugtbart udgangspunkt for at udgøre et ”*metafysisk sus*” ind til en anden verden. Morderen demonstrerer sin evne til at åbne ind til en anden verden bag hverdagens trivialitet ved at foretage nye sammenkoblinger eller betragte det velkendte fra nye vinkler. En udsigt fra en restaurant får det trivielle Oslo til at fremstå anderledes, en tilsyneladende triviel samtale får nye muligheder, en bevægelse gennem et supermarked kan opleves som ”*transcenderende*” (43) og de vilkårlige og ukontrollerede lyde fra et orkester før en klassisk koncert kan være en større oplevelse end selve koncerten:

”Suset [...] var lyden fra orkesteret som stemte og prøvespilte.[...]Jeg satte pris på synet, denne vanvittige forvirringen; orkestermedlemmene som etter å ha satt seg, straks tok til å spille frenetisk, som om de på et tiendedels sekund gled inn i en totalt annen verden der ingenting annet eksisterte enn dem og de tonene de tvang ut av instrumentet. Og denne ubeskrivelige lyden, denne summen av lyd, som ble skapt ved at alle spilte ulike sekvenser. (Jeg tenkte på Oslo City, sorlet dannet av tusen samtalefragmenter.) Enn om dette var stykket, tenkte jeg. En forandring i programmet. Noe eksperimentelt – og at publikum ikke hadde oppdaget det, at kanskje også deres stemmesurr var medregnet som en del av helheten. Jeg konsentrerte ørene til det ytterste. Egentlig var dette nok for meg. Selve konserten var unødvendig.” (ibid. 178)

Det kaotiske lydbillede fascinerer jeg-fortælleren. Den tilsyneladende disharmoni er at foretrække, fordi den åbner op og muliggør hidtil usete sammenhænge og betydninger. Tonernes tilfældige møde skaber hidtil uprøvede kombinationer og derfor et helt *nyt* lydbillede. Det samme gør sig gældende for skriften, som med uprøvede kombinationer af de velkendte elementer rummer nye muligheder.

Skriftens (u)mulighed

Morderen utvikler evnen til at skrive, men skriften rummer dog et paradoks: Den er eneste mulighet for at uttrykke erfaringen og sansningen av dette *metafysiske store* som befinner sig bag den trivielle *virkelige* verden, men den er samtidig ikke tilstrækkelig til at uttrykke denne erfaring og sansning. Skriften er (u)mulig. Problemet er, at formidlingen av den *transcenderende* opplevelse, vanskeliggøres av skriftens begrensede muligheter. Det norske språk gir mulighet for at forbinde 28 (i skandinaviske språk) bokstaver. En del av forbindelsene er anerkendte norske ord, der hører til i rettskrivningen, men den skrivende morder finner ikke rettskrivningen og det norske språk tilstrækkelig til at kunne uttrykke erfaringene. Paradokset består i, at sproget på én gang begrenser og muliggjør formidlingen av de menneskelige erfaringer. Ett av ofrene, Eva Weiner (der vel nok er Kjærstads første formulering av karakteren Cecilia i *Tegn til Kjærlighet*), er *cutting-edge* bogstavarkitekt og forkynder at: ”Når du først har brutt reglene, er – bokstavelig talt – alt mulig” (ibid. 72), hvilket synes at gjelde for såvel Weiners typografi som morderens språkbruk. Den skrivende morder behersker i begynnelsen slett ikke sproget – hverken det muntlige eller det skriftlige. Han synes i det hele taget ikke at kommunisere med andre mennesker undtagen sine ofre. Han er i modsætning til sin evigt talende hustru (ibid. 29) ”en av de stille i landet” (ibid. 18), men etterhånden tilegner han seg sproget; muntligt og især skriftligt. Morderen er under forandring og ”udvider” sin karakter i samme takt, som han udvider sin bruk av sproget. Han iagttager sproget udefra som en fremmed og eksperimenterer med uttrykkene for derefter at betrakte resultatene:

”Jeg betrakter kantina som et testområde. Her kan jeg prøve ut arsenalet av nye muligheter. Her kan jeg trå forsiktig inn på de territoriene jeg har erobret. [...] Ved bordet i kantina kan jeg slynge ut setninger som ”Avisen bruker for kraftige typer i denne overskriften” eller ”Disse stearinlysene er dårligere enn de gamle som ble lagd av spermasetthvalens olje” eller ”Send meg saltet, Ophelia” (til Lisbeth). De reagerer aldri. De tar det som naturlige utsagn. De ser ikke at jeg er i ferd med å bli et nytt menneske, at jeg udvides, at jeg erobrer ny mark rett foran øynene deres.” (ibid. 119)

Etterhånden, som romanen skrider frem, tvivler fortelleren på det skriftspråk, som han har til rådighet:

”Først da jeg begynte å skrive, syntes jeg at jeg så hva som var i ferd med å skje. Fikk manifestert det. Og selv da jeg kom i tvil, var det som om opplevelsene ble viktige idet jeg skrev dem ned. De fikk betydning ved at jeg fortalte dem. Jeg syntes også noe...av ytterste anliggende steg fram, i krysspunktet mellom disse...historiene. Eller at det førte til en...kan jeg si selvoverskridelse? Men nå?[...]Jeg er blitt usikker.[...]Det

spørs...jeg har begynt å tvile på om en skriftlig fremstilling kan fange dette jeg ser åpner seg, denne avgrunnen...nei, ikke avgrunn...mer en...” (ibid. 168f)

Problemerne med at uttrykke sig tager til for til sidst at føre til et regulært sprogsammenbrud:

*”For jeg har...På randen av...I et tiendedels sekund har jeg sett skyggen av en – Bak, eller bortenfor, de enkle resultatene, aner jeg en ...sanser jeg en qvijt zráwaz, en hel erquêxx bàdz^müqqqqq, for ikke å si en gigantisk <&&§§**££\$>>(Jeg kan like godt si det slik).”* (ibid. 240f)

Sammenbruddet er kun et brud i forhold til normerne for den norske retskrivning. Bogstaverne sættes sammen på en måte, der er lige så god (eller dårlig) som ethvert andet norsk ord. De sproglige muligheter svarer ikke til det, der skal uttrykkes. Sansningen kan ikke sættes på skrift; den kan ikke sprogliggøres.

Til sidst bukker skriften som sagt helt under, da sorte blokke legger sig over teksten, enten som et uttrykk for censur eller som uttrykk for skriftens sammenbrud – eller begge dele. Skriften rækker ikke til at gjøre rede for sansningen bag. Der vil alltid være afstand mellom begivenheden, det fortalte og det udsigende, (og i sidste ende læseren) som samlet set umuliggjør sprogets og romanens oppgave: At formidle en erfaring til læseren. Det, som sproget ikke kan formidle, forbliver ufortalt og ufortolket – som gemt bag sorte blokke i teksten. Det vidnesbyrd, som morderen skriver ved sit chatol, bliver censureret, og man kan få den tanke, at det skyldes skriftens avslørende indhold. Morderen aner selv, at han er på sporet af noget, der bør gemmes bort:

”Jeg overveier, om jeg skal gi opp skriften, lete etter noe annet. Men finnes det noe annet? Og hvis jeg gir opp skriften – må jeg ikke da gi opp å forstå disse opplevelsene, forstå det egentlige – Jeg burde kanskje brenne dette. Eller legge det på et sted der det aldri vil bli funnet. Iallfall ikke av mennesker.” (ibid. 242)

Ovenstående peger endvidere på fortællerens anelse om, at noget højere end det menneskeligt forståelige er på spil. Ganske vist legger den skrivende morder sit manuskript på et sted, hvor det ikke kan findes af mennesker, men ikke desto mindre er romanen nu i ”*menneskehænder*” og er blevet fundet af noget *ikke-menneskeligt*. Det ikke-menneskelige og udefrakommende understreges af omslaget på min udgave af bogen, som viser overskriften RAND på gul baggrund. A’et er ”faldet ned” og avslører en åbning ind til noget bagved. I åbningen ses mennesker iført gasmasker, hvilket refererer til en passage i romanen, hvor morderen husker et billede fra krigen:

"Hundrevis av mennesker tett sammen på en plass. Alle med gassmasker. En vanvittig virkning. Ikke fordi disse menneskene ble forvandlet til noe fremmed (insekter, romvesener) men fordi de plutselig, og ikke minst som masse, fikk karakter av noe skjult, ukjent." (ibid. 20)

Gasmaskerne henviser dels til det ikke-menneskelige (romvesener), men altså også til det tilslørede og ukendte. Bag skriften og A'et findes noget ukendt, som morderen i romanen kommer på fært af. Endvidere bringer gasmaskerne naturligvis også associationer til krigstilstande og en deraf følgende oplevelse af "horror"¹⁴³.

Romanen indskriver sig i en leg med det sublime og romantiske. Det sublime er at forstå i forbindelse med det skønne, men også som dets modsætning: Det oversanselige og formløse; noget, der splitter sanselighed og fornuft og *"opstår, hvor noget overmåde stort eller mægtigt, som det ligger uden for indbildningskraftens formåen at sammenfatte, vækker fornuftens ideer og dermed "agtelsen" for vor egen oversanselige bestemmelse."*¹⁴⁴

Det kaos, som vækker det sublime i *Rand*, er rækken af mord. Der indstiftes en ændring i morderens tilværelse, som ikke alene omfatter mordene, men hele hans adfærd og tankevirksomhed: Skrift, arbejde og seksualitet. Det sublime er umuligt at sammenfatte, men anes af den skrivende morder i glimt i kraft af hans nye "overfølsomme" status. Kjærstad betegner sig selv som romantiker frem for postmoderne, og noget romantisk blander sig da ganske vist også i den postmoderne tradition, som Kjærstad ellers oftest henvises til. (bl.a. af Jansson 1995 og Chase 2003) Den tyske romantik a la Schlegel har anskuelser, som Kjærstad reformulerer – nu 200 år senere. Det er erkendelsen af, at litteraturen er dynamisk, uendelig og aldrig kan indfange sandheden. I *Rand* er der konkret tale om, at der er noget *bagved* som anes gennem en sprække: Noget udefrakommende, som placerer sig hinsides skriftens rækkevidde, og som derfor forbliver ufortalt. En tilsvarende tanke formuleres af Jacques Derrida og citeres af Hans-Jørgen Nielsen i indledningen til den skrifttematiske roman: *Den mand der kalder sig Alvard* :

"og samtidig kan man vise den spalte, hvorigennem man bliver i stand til at skimte, men endnu ikke benævne, skæret af det, der ligger hinsides aflukket." (Nielsen 1982:5)

¹⁴³ Svarer til Joseph Conrads "Heart of Darkness", hvor hovedpersonen Marlowe i markets hjerte netop finder den ubeskrivelige gru: "The horror!"

¹⁴⁴ Ehlers 1987

Titlen *Rand* betegner morderens fornemmelse af at være på grænsen til noget bagved verden. Han står på randen af en indsigt og på randen af et sprog. Sproget og skriften beherskes ikke til fulde. Ofte evner han ikke at fuldføre sætningerne:

"Jeg er...Det er som om...Jeg føler meg...Netopp på grunn av...Hvis jeg bare kunne...Flere ganger tenker jeg at –" (Kjærstad 2000:201)

Hans skrift er fylt med anakolutier. Netop den ufuldendte skrift kalder på *imaginationskraften*. Læseren må selv forestille sig, hvad sætningen *kunne* have indeholdt. Det er netop det ufærdiges mulighed, der tiltaler morderen:

"Er det bare noe jeg innbiller meg, eller har jeg de siste dagene fått en mistanke om at jo mer 'nøyaktig' et ord er, jo mer tåkelegger det?" (ibid. 217)

Udvælgelsen af netop ét ord blandt andre, bringer mulighederne og åbningerne til en ende. En sætning i tilblivelse er også en sætning med potentiale. Morderen er i modsætning til efterforskningslederen Zakariassen ikke interesseret i at navngive og dermed binde sansningen af verden til et sprog. De ynder begge at besøge Botanisk Have, men på en tur sammen opdager morderen, at deres nydelse af haven består i noget meget forskelligt:

"Se en coelogyne cristata," sier han [Zakariassen] om en hvit orkidé med noe gult inni. "Fra India." Han oppfører seg som om vi er i et kunstgalleri. Eller i et laboratorium. Jeg er høflig, nikker, kikker ved et tilfelle overdrevent nysgjerrig på noen støvbærere. Jeg er egentlig ikke overrasket over at han, som jeg, er en hyppig gjest i Botanisk Hage. Forskjellen er at han kan navngi det han ser." (ibid. 212)

Mens Zakariassen kender den eksakte sprogliggørelse af objektet, kan morderen kun løst beskrive planten som *"hvit orkidé med noe gult inni"*. Morderens attraktion til imaginasjonskraften og det uafsluttede, viser sig også i forhold til samlejerne med Ingeborg, samtalerne med hans ofre og den byggeplads han kan betragte fra fjortende etage:

"Jeg ser hver dag noe annet enn jeg så dagen før. Jeg tar inn bredden og høyden. Og hver lille utvidelse forandrer det andre, slik at jeg må studere alt om igjen, fra fundamentet og oppover. Jeg tenker innimellom at jeg burde notere forvandlingene, utviklingen, fra dag til dag, så å si føre journal." (ibid. 64)

Det er dog ikke et byggeri i udvidelse, der føres journal over, men et *menneske i udvidelse*. Mod slutningen af romanen nærmer både byggeriet og morderens beretning sig deres afslutning:

”Jeg bliver stående på Vaterlands Bru og betrakte det nye Oslo. Storhotellet nærmer seg fullførelse, det overlater stadig mindre til innbildningen. Jeg vet det nå: Det er karakteren av uferdighet som fascinerer meg. Denne evnen til å provosere fram sammenligninger, metaforer, kalle på fantasien. Dette å kunne stirre inn i grove konturer og få satt i gang tanker om noe komplisert, skremmende, et prosjekt som i virkeligheten er urealistisk. I egenskap av skjelett får skyskraperen meg til å tenke på en overskridende idé, en idé så stor at den er umulig. En ordbok over et språk som ennå ikke finnes.” (ibid. 252)

Imaginationskraften er i centrum for de to beslægtede processer, som romanen handler om: På handlingens niveau drejer det sig om efterforskningen af en kriminalgåde, mens det på metaniveau handler om læsning og skrivning af litteratur. Begge dele kalder på brug af imaginationskraften, hvilken sættes igang af de ufuldendte sætninger, tildækket skrift og endelig også af de hemmelige rum, som optræder i romanen. Morderen undrer sig over Zakariassens tomme (med undtagelse af et par dåser baby mad) køleskab og et aflåst værelse. (ibid. 194) Hvad laver baby maden i køleskabet og hvad er der bag den låste dør? De hemmelige aflåste rum anskueliggør naturligvis tekstlæsningens udfyldte felter. Hverken morder eller vi læsere finder svaret på de ubesvarede spørgsmål, og netop det som ikke indskrives i en sammenhæng rummer muligheden for imaginationskraften. Mod slutningen synes morderen dog at høre lyde fra det aflåste værelse, som måske kan lede os på vej i en fortolkning:

”Jeg hører noe fra rommet som alltid står avlåst. Det lyder som om noen skriver med kritt på tavle, eller risser i en plate. Eller...og nå kan jeg bedyre at det er det jeg hører...skraping av klør mot døren.” (ibid. 259)

Skriften forbindes med romanens metafor for skrift: Tigreren. Begge baserer sig på kontrasten mellem lys/mørk og det skønne versus det farlige. Værelset forbliver naturligvis aflåst. Et svar på, hvad der befinder sig i værelset, må vi lede efter i fantasien, hvor vi ligeledes må søge efter et muligt svar på, hvad der befinder sig i morderens gamle chatol.

Skrift og identitet

Mordene bliver af gerningsmanden ikke betragtet som overskridelse af samfundets normer, men snarere som studier i den menneskelige identitet. Afslutningen på

livet er af allerhøjeste vigtighed for at kunne definere og beskrive det liv, der er blevet levet. Hvilken fortælling, der skal fortæles om det enkelte menneskes liv, kan vi først få klarhed over, når livet er tilendebragt. Morderens trang til at afslutte liv, bliver samtidig en trang til at vide, hvem det myrdede menneske *er* og hvilken historie, der kan fortæles om det. Tidspunktet for livets afslutning er afgørende, hvilket ses af morderens vurdering af dialogen med offeret. *"Jeg spurte meg, og med stor samvittighet, om disse ordene ville egne seg som den siste setningen han sa i sitt liv."*⁷¹ I vanlig Kjærstadsk sarkasme spænder de betydningsfulde ord vidt: Fra det obskøne *"fytte"* til det utopiske *"Atlantis"*.

Fælles for de mange dialoger med mordofrene er morderens vurdering af samtalens mulighed for udvikling:

"Jeg merket hvor konsentrert jeg var, hvordan jeg hele tiden tenkte over hvad mannen sa, noterte meg detaljer og nyanser i ordbruken hans ('galeien?'), til og med ørsmå gester og rykninger i ansiktet – alt forekom meg å være av den allerstørste betydning, hver setning var en innbydelse til ukjente land." (ibid. 34)

Morderen nyder dialogen med sit offer. Han nyder, at samtalen utvikler sig sådan, at der bliver *"åpnet ytterligere en dør"* (ibid. 36). Samtalens muligheter fascinerer morderen, fordi de sproglige udvekslinger afstedkommer transcenderende oplevelser. Morderen oplever, at tankevirksomheden udvides således, at han kan forestille sig flere mulige samtaleforløb på én gang. Samtalerne lægger sig over hinanden som parallelle forløb. Som oftest er det *enkelte* ord i samtalen, som forårsager denne transcendens og udvidelse:

"Jeg tror uansett det var ordet 'krumspring' som utløste opplevelsen, ble et spett som bendte fram selve...Som om den veggen du har sittet og stirret inn i hele livet, plutselig åbenbarer en sprekk." (ibid. 38)

Samtalen åbner sig op som Sesams port, for atter at lukke sig igen, når samtalen bliver ensidig. F.eks. når offeret forfalder til spørgsmål, som kun har ét modsvar:

"'Unnskyld, men hvor mye er klokken?'" Jeg ble brakt i affekt av disse ordene. Jeg så på klokken (skal jeg si 'klokken' eller 'armbåndsuret'; dette valget forekommer meg plutselig å romme uoverskuelige ringvirkninger), men jeg svarte ingenting. Jeg visste at jeg måtte handle raskt, så han ikke skulle si mer." (ibid. 40)

I Vigelandsparken byder der sig en glimrende mulighed for at begå endnu et mord, men morderen lader vedkommende gå skønt nogle af de sædvanlige faktorer synes at være

til stede: Morderen kommer i kontakt med offeret, der samtales og et potentielt mordvåben (en spade) er tilfældigt til stede. Men samtalen åbner sig ikke, skønt emnerne er komplicerede nok. Offeret kommer ham i forkøbet og knytter forbindelserne mellem ”polykorale verker fra 1600-tallet”, ”Venezia” og ”hvalsang”. Han fremlægger de forbindelser, som morderen ellers ynder at finde frem til selv. Offeret undslipper fordi han er en fortolkende fortæller, der intet overlader til sin medspiller. Han lader ingen muligheder stå åbne, og morderens transcenderende oplevelse udebliver:

”Alt han sa la seg dempende på tankene, replikkene sugde oksygenet bort fra hjernen; ikke bare slik at ingenting ble satt i gang – jeg følte meg dratt inn i et psykisk smertende vakuum. Jeg så mot månen; de mørke feltene pulserte som på randen av en lunar naturkatastrofe. Jeg så mot ham; ansiktet virket – tross sitt overveiende sjablonpreg – mer og mer uvanlig, som om han bar en standardisert maske over et vansiret fjes. Eller verre: Han var det jeg så. Ikke noe mer.” (ibid. 56f)

Situationen afspejler sig i månens ekspressive fremtræden. Månen har en aldrig soloplyst side, som generelt afstedkommer spekulationer. I situationen ovenfor, synes månen at have mørke felter, ”som pulserte” og ligefrem at være på randen til at eksplodere. Netop månens mørke felter er konstituerende for månen og for månens mystik og muligheder, ligesom også samtalen (og enhver anden teksts) huller rummer både mystik og muligheder. Det potentielle offers forsøg på at udfylde de tomme huller med én fortolkning resulterer i månens faretruende adfærd og i morderens fornemmelse af dialogens lukkede karakter. Morderen finder manden i parken uværdig til drab.

Den kristne guddoms to skikkelser

Referencerne til en religiøs diskurs er overvældende i *Rand*, og Markussen m.fl. hævder, at der er tale om en *hellig* metafysisk transcendens. Min holdning er imidlertid, at det religiøse netop *kun er en form* eller en form for *lånt* diskurs, som romanen sættes ind i for at anskueliggøre erfaringen af det hinsides vha. en historie, vi allerede kender. Det hinsidige, der erfares i romanen, bliver sat på et *kendt system*, som naturligvis afbrydes, ligesom romanen rent genre-mæssigt også sættes på et skema, vi på forhånd forventes at være fortrolige med: Krimien.

Den kristne ortodokse guddom har to skikkelser: En dennesidig i skikkelse af Guds søn, og en hinsidig uden jordisk skikkelse: Vorherre. Guddommens dobbelte karakter synes at afspejle sig i Zakariassen og morderen. Zakariassens tv-optræden finder da også sted som en ”*tilsynkomst*” (ibid. 102) og ”*åpenbaring*” (ibid. 123).

Morderen dækker sine øjne (ibid. 102) som for at forhindre en billeddannelse af Vorherre selv.

Forholdet mellem Zakariassen og morderen synes da også at antage en pendant til forholdet mellem den kristne Gud og Guds søn, skønt fordelingen af rollerne er uklar. Zakariassen bærer Guds navn (Theo), men minder samtidig morderen om Jesus (ibid. 131). Mod romanens slutning er det snarere morderen, der optræder som faderen, og Zakariassen som sønnen:

”Jeg vet ikke hvorfor, men jeg kjenner en ubendig trang til å legge hånden min på hodet hans, som om han, Theo Zakariassen, er et barn, uimotståelig i sin mykhet og sjarm. Noe du må elske.” (ibid. 259)

Morderen oplever et fællesskab mellem dem, som også giver sig udslag i at de bliver fælles om skriften:

”Jeg satt ved skatollet og skriblet ned et og annet ord mens jeg iakttok Zakariassen. Jeg merket meg igjen füllepenen mellom fingrene hans. Jeg følte at vi var i en eller annen form for samklang, at det var en forbindelse mellom pennene våre. Jeg var grebet...henført. Jeg kjente noe av det samme som da jeg snakket med Becker og de andre. Jeg innbilte meg at vi førte en samtale. At vi hadde opprettet et felleskap.” (ibid. 121f)

Fællesskabet forsterkes i romanens slutszene, hvor morderen og Zakariassen opholder sig i sidstnævntes hvide lejlighed. Samhørigheden mellem dem forsterkes af deres tavshed:

”Vi tier. Det er nok. Vi kommuniserer allikevel. Vi forstår hverandre til fullkommenhet. Måneskiven er et hul i himmelen. Jeg føler meg åpen. Som om fontanellene i skallen på en mirakuløs måte har åpnet seg igjen. Jeg er et foster. Jeg har et nytt mykt hode. Jeg har en kropp i stand til å forsere de trangeste kanaler. Jeg er redd, men utålmodig. Jeg har et inderlig ønske om å bli presset ut i det ukjente.” (ibid. 259)

Scenen har, som også Markussen¹⁴⁵ peger på, karakter af genfødsel. Det antydes, at morderen og Zakariassen sammen træder ind i en ny tilværelse og en ny forståelse, hvor forbindelsen til det hinsides er åben og fuld af muligheder. Forståelsen imellem dem baserer sig åbenbart ikke på den sproglige formuleringsevne, hverken mundtlig eller skriftlig. Deres fælles pagt er hinsides sproget.

¹⁴⁵ Markussen 2001:117

Slutscenen spiller på den i romanen sporadisk omtalte professor Smiths ønske om ”at dø på Kongofloden. På vei innover.” (Kjærstad 2000:259)¹⁴⁶ Lejligheden bliver fremstillet som om den var et skib, hvor udsigten over Oslo by night fremtræder som ildfluer i natten:

”Jeg står ved vinduet. Jeg står på et dekk. Vi glir innover en flod i jungelen, jeg vet ikke mot hva. Duften af træer. Ildfluer på alle kanter. Bål langs bredden. Stjerner. Månen, hvit med fantasieggende skygger, som marmor. En grov kule du kan forme til hva som helst. Vi sier ingenting. Zakariassen tager en daddel. Platen er slutt. Det er helt stille i rommet. Lenge. Et ordløst samvær. Pregnant.” (Kjærstad 2000:258)

Scenen i Zakariassens hvide lejlighed skrives ind i professor Smith-myten for at antyde, at også de to er på vej ”innover” efter at have været på opdagelsesfærd sammen i Oslos jungle. De har fundet et fællesskab i sagens formodede opklaring. Et fællesskab og en forståelse, der ikke lader sig omsætte til ord.

Og i centrum: ingenting

Romanens titel *Rand* peger direkte på romanens problematisering af litteraturens og sprogets utilstrækkelighed: Erfaringen af at befinde sig på randen af en større virkelighed, som imidlertid ikke lader sig indfange. Litteraturen er en proces og kan altid kun være uafsluttet, men i det uafsluttede findes også mulighederne. Rand er ikke en tragisk begrædelse af det tabte sprog, men en gripen efter noget større end mennesket, noget større end sproget. Romanen problematiserer sprogets nødvendighed og utilstrækkelighed. Vi læsere lader os trække rundt i manegen af forfatteren i vores *læsning* efter en *løsning*. Et forsøg på at analysere og fortolke denne roman bliver i det hele taget til endnu et eksempel på det, som romanen tager afstand fra: At noget kan betragtes ud fra én samlende diskurs! Vi søger efter labyrintens midte, men når kun frem til et sprogligt vakuum, der ikke lader os begribe, hvad der er på spil – hvis der er noget.

Romanen gør op med tanken om ét samlende centrum. En af de store censurblokke fylder det meste af en side (ibid. 250), men lader et stykke tekst stå frem i midten. Teksten i centrum siger: ”*og i sentrum: ingenting*” hvilket er paradoksalt, eftersom der vitterligt er noget i centrum. Skriften henviser til ”ingenting”, men er alligevel ”noe”. Hvis man slår bogen op på side 250/251 og drejer bogen halvfems grader til venstre ser man, at de sorte felter danner bogstaverne O og E. Gør man det samme (men drejer til højre) med side 249, ser man tilsvarende et ”n” – hvorved de censurerede felter danner et ”noe”.

¹⁴⁶ Kongofloden, junglen og Gross' bog: I Mørkets Hjerte er allusioner til Joseph Conrads roman: *Heart of Darkness*. Denne scene bliver naturligvis et ekko af nævnte roman.

Sætningen i centrum af side 250 er paradoksal og er af samme karakter som da Bror Kanin råber til sit hus – velvidende, at ulven er derinde: ”Hej hus! Er der nogen hjemme?” Den mindre kloge ulv svarer naturligvis: ”Nej” og afslører sin tilstedeværelse. En negation af egen tilstedeværelse, som samtidig bekræfter den. Hvad er det da i romanens centrum, som hævder ikke at være der, men alligevel er der? Det er to sider af samme sag. For det første den *uudsagte historie* – det, som fortælleren er på sporet af, men som aldrig kan rummes af skriften. For det andet er det noget stort og hinsides, som heller aldrig kan formidles af skriften, men som kan sanses i glimt. Morderen kommer ved et tilfælde på sporet af noget hinsides, da han dræber sit første offer. Erfaringen sætter sig skriftlige spor, for morderen behersker pludselig evnen til at skrive. På den ene side fører mordet til en skrift, som skaber betydning: Billedet af det enkelte menneske (gen)skabes efter døden igennem skriften. På den anden side viser det sig, at skriften heller ikke i dette ærinde slår til. En nekrolog, en biografi vil aldrig være nok til at kunne besvare spørgsmålet: Hvad er et menneske?¹⁴⁷

Når Kjærstad sætter sig for at undersøge menneskelivet, gør han det ved at undersøge romanen, her formidlet via skriverens egne iagttagelser af skriftprocessen. Kan en roman beskrive et menneske? Og er romanen på den anden side ikke den bedste mulighed? For Kjærstad stiller det krav til romanen: At romanen skal løsrive sig fra vanetænkningen og indarbejde nye muligheder: Nye sprækker. Forfattere skal fortælle om verden. De skal skrive gode historier om ”*de sprækker i tilværelsen, hvor kun fantasien, selve imaginationen – fortællerenes bedste våben – kan trænge ind.*” (Kjærstad 1999:71)

Romanen skal vise verdens og menneskelivets kompleksitet ved ”*at vi nu flytter vores opmærksomhed fra romanens centrum – altså fra den indre monolog og registreringen af sjælelivets små vibrationer – til yderkanten, og ikke, fordi yderkanten er mindre vigtig, men fordi en nytænkning her kan få mere radikale følger. I tider, hvor den skriftlige fortællekunst er stagneret, er det altid en gennemtænkning af rammeniveauet, der revitaliserer prosaen[...]*” (ibid. 217)

Netop romanens yderkant er til diskussion i *Rand*, hvor det vertikale perspektiv stiller spørgsmålstejn ved, om romanen i det hele taget *har* en yderkant? Noget udefrakommende har grebet ind i udsigelsen og sikret, at noget forbliver skjult for os. Morderens vidneudsagn er medieret igennem en øvre instans, der forhindrer morderen i at dele sin indsigt med os læsere. Den skrivende morder får en vision, som han efterfølgende reflekterer over:

147 I trilogien om Jonas Wergeland gøres der hele tre forsøg på at beskrive ét menneske: Tre forskellige historier om Jonas Wergeland.

”Jeg inbiller meg at det jeg så på kontoret, kanskje tilsvarer et gløtt inn i ...hva er navnet...det aller helligste.[...] Et syn så kort, så overraskende, at bevisstheten ikke klarte å registrere det. Kanskje bare at dette innerste ikke var et mål, et endepunkt, et endelig svar; men en åpning, en sprekk, en gjennomgang til noe helt annet. En hel sone i tilværelsen som ikke har noe språk.” (Kjærstad 2000:246)

Det centrum, der søges efter, viser sig at være på randen til noget andet og større, som imidlertid forekommer u-beskriveligt, fordi sproget ikke slår til i bestræbelsen på at erfare det.

Skrifttemaet i denne roman fortsætter der, hvor *Homo Falsus* slap, med diskussionen af en virkelighed i flere lag. Virkeligheden og den sproglige formulering af den er et ”som om”. Flertydigheden er dog langt mere påtrængende i *Homo Falsus*, men også i *Rand* arbejdes der med flertydighed i form af det dobbelte blik, rammefortællingen, splittede identiteter og først og fremmest erfaringen af noget ”bagved”, som træder frem i rifter, ridser og åbninger. *Rand* er først og fremmest i kompositionen en langt mere behersket roman end de tidligere. Romanen bygger på en lineær struktur, hvor plottet formidles i en (stort set) fremadrettet kronologisk orden. Historien om den gale morder, der myrder ud fra vilkårlighed sættes på kausalitetens velkendte formel: Krimien. Morderens erfaring af en bagvedliggende (eller højere) orden sættes ligeledes på en velkendt formel: Religiositetens diskurs. Begge dele synes at være tomme flasker, som fyldes med nyt indhold og udstyres med ny varedeklaration. Krimien deformerer; det samme sker med det kristne gudsforhold. *Rand* er ikke en roman om troen på den metafysiske Gud, men snarere en fremstilling af skriftens utilstrækkelighed i at udtrykke den komplette menneskelige erfaring i al sin kompleksitet. I centrum findes ingenting; men selv intetheden må vi anvende sproget til at udtrykke.

Skrifttemaet fremstilles hovedsageligt som fortællende, men optræder også *visende*. De sorte blokke blokerer for skriften og demonstrerer netop heri skriftens utilstrækkelighed.

Rafael: *Scuola di Atene* (1509-1510)



Kapitel 9

Skriftens (u)mulighed

Analyse af *Tegn til kærlighed*

I 2002 udkom Kjærstads roman: *Tegn til kærlighed*, som var den længe ventede, men svære efterfølger til én af norsk litteraturs største succeser: Trilogien om Jonas Wergeland. Romanen modtog meget blandede anmeldelser. Den blev – i samme avis - anmeldt som både ”Kjærstads hidtil kedeligste roman”¹⁴⁸ og ”stærkt underholdende”¹⁴⁹. Umiskendeligt Kjærstadsk er den under alle omstændigheder. Forfatterskabets kendte temaer: identitet, kærlighed og skrift, genkendes også i denne roman, og som titlen antyder, handler romanen om *tegn* og *kærlighed* og ikke mindst forbindelsen mellem dem, hvilket præpositionen *til* antyder.

”Hvor lite skal til for å gjøre noe mirakuløst?” (Kjærstad 2002:21) Spørgeres der i *Tegn til kærlighed*. Eet af romanens ærinder er at undersøge afstanden inden for en lang række af dikotomier: Det mulige og umulige, skabelse og destruktion, det jordiske og det hinsidige, liv og død, det farlige og ufarlige. Afstanden mellem to modsatrettede tilstande er meget lille, påstår romanen, for en meget lille forskel i begyndelsesbetingelserne kan give enorme udsving i slutresultatet.¹⁵⁰ Forskellen mellem den ordinære og den usædvanlige skrift kan for eksempel tilskrives valget af skrifttype. Denne roman er sat med Sabon og Trinité, hvilket er oplyst i kolofonen bagest i bogen. Hvilken betydning det har, giver romanen ikke et bud på.

Romanen står i ægyptologiens tegn og inspireres især af myten om Isis, der bragte sin mand Osiris tilbage til livet vha. ord. Det helbredende ord fandt ifølge myten sin kraft i selve ordets udtryk. Osiris blev bragt til live fordi Isis forstod, at ordene blev hellige i kraft af den rette stemmeføring og tonation. Udtrykket løfter så at sige ordet ud af dets almindelighed.

Tegn til kærlighed præsenterer en anden og moderne udgave af Isis. Hun hedder Cecilia, og besidder en særlig fornemmelse for skriften. Skriften *balancerer* som hun

¹⁴⁸ Anmeldelse i Politiken 12/10 2002

¹⁴⁹ Anmeldelse i Politiken 16/11 2002

¹⁵⁰ En lille ændring af begyndelsessituationen med enorm betydning for resultatet er samtidig ét af betingelserne, som skal være opfyldt for at tale om matematisk kaos. Begrebet har været en stor inspiration for Kjærstad. (Jensen 1996)

selv mellem at være noget ordinært og noget særligt, der kan åbne op for en anden dimension og erkendelse. *Tegn til kærlighet* fortsætter således i det skrifttematiske spor, som romanen *Rand* afsatte før Wergelandtrilogien. *Rand* viser, at skriften i små glimt kan føre mennesket til *udvidelse* og skriften er eneste mulighed for at formidle erfaringen af det metafysiske, som mennesket kun kan sanse i glimt, men samtidig hæmmer skriften dog selv for denne erfaring. Skrifttemaet hos Kjærstad hænger således sammen med den menneskeligt erfarede konflikt mellem virkelighed og sprog samt forholdet mellem det nære, jordiske liv og det metafysiske *andet*. *Tegn til kærlighet* minder i store træk om *Rand* og er en anden bekendelse om udvidelse og forbindelse til noget hinsidigt.

Skrifttemaet er i *Tegn til kærlighet* kombineret med en kærlighedshistorie, hvilket netop også var på agendaen i *Det store eventyret*. *Tegn til kærlighet* sætter tegnenes æstetik under lup og undersøger tegnenes visuelle og fysiske fremtræden. Skrifte tegn er ikke blot aftegninger, som refererer til det talte sprog, men er også selv meningsbærende i kraft af deres billedlige udtryk. Skriftens materialitet får betydning, og Kjærstad viser med denne roman, at skriften ikke kun skal læses *durk igennem* som bærer af et indhold, der skal formidles. Skriften er ikke kun at betragte som fonetisk oversættelse, men også som en visuel æstetisk form, der skaber betydning for den kommunikationsproces, tegnene indgår i.

Cecilia bekender selv sin historie fra et eksil. Konstruktionen med en eksileret skriver, genkender vi fra *Homo Falsus*, (*Rand*) og *Det store Eventyret*. Bekendelsesformen understreger vidnesbyrdets betydning. Vidnet har en væsentlig historie at berette, og det er magtpåliggende for hende at få den overleveret til andre, før det er for sent. Cecilia bliver vogter af en særlig og farlig viden om skriften, som må bringes videre, før det lykkes for hendes forfølgere at få hende bragt til tavshed.

Cecilia er grafisk designer, har tidligere arbejdet i reklamebranchen, men kalder nu sig selv for *skriftakrobat*, idet hun besidder en særlig følsomhed for skrift. Den selvvalgte betegnelse for hendes profession antyder, at hun "balancerer" med skrift. Hun oplyser selv, at akrobat kommer fra græsk og betyder "*en person som går på tåspissene*." (Kjærstad 2002:75) Cecilia balancerer varsomt *med* noget, nemlig skrift, men balancerer også *selv* mellem det hverdagslige og det usædvanlige. Cecilia arbejder på at designe en perfekt skrift, der kan *udvide* læseoplevelsen. Hun er en skriftens alky mist, der forsøger at "*trække det evige ut av det hverdagslige*". (ibid. 12) Allerede i skolen erfarer hun, at bogstaverne kan være en "*utvidelse av virkeligheten*". (ibid. 61) Cecilias kærlighed retter sig mod Arthur. Cecilias forelskelse hjælpes på vej af mange *sansede* tegn, som i sidste ende fører *til* Arthur og kærligheden: Hun *ser* et

usædvanligt A på en signetring¹⁵¹, *fornemmer* hans hænder, *hører* hans cellospil og fortællinger, *lugter* hans duft af det ”indre Middelhav” og *smager* hans brød. Arthur ejer caféen *Palmyra*, hvor han både er bager og historiefortæller.

Forholdet til Arthur består igennem næsten et år, men får en brat ende, da Cecilia begår en væsentlig fejl: Hun udgiver én af Arthurs fortællinger som bog; netop den fortælling anser Arthur selv for at være sin mest private fortælling. Bogtitlen er *The Lost Story* og udgives under pseudonymet: C. Atlas. Da Arthur opdager Cecilias mangfoldiggørelse af hans fortælling, isolerer han sig, sygner hen og dør. Imidlertid sætter Cecilia en redningsaktion i værk: Hun beslutter sig for at forsøge at genoplive Arthur ved at balsamere ham i 108 ark af *The Lost Story*, skrevet med Cecilias egen perfekte skrifttype. Projektet lykkes, Arthur genopstår, men flygter umiddelbart efter. Det samme gør Cecilia. Hun indlogerer sig på et lufthavnshotel for at nedskrive sine oplevelser.

The Big Bang

Som det er tilfældet i Wergeland-trilogien, sættes handlingen i gang af, hvad Thomas Thurah¹⁵² kalder endnu et ”Big Bang”. I *Forførelsen* består The Big Bang (som er titlen på et kapitel heri) i drabet på Margrethe, som forårsager at Jonas Wergelands verden sprænges i småstykker og må sammensættes på ny. På én gang indeholder the Big Bang en destruktion og en skabelse, hvad der er åbenlyst i den begivenhed, som udtrykket normalt refererer til: Universets formodede skabelse ved en mægtig eksplosion. The Big Bang omgærdes også med en del mystik, ligesom også Margrethes død gør det, for hvem dræbte Margrethe? Svaret gives aldrig, for hver roman i trilogien forsøger at sammensætte de sprængte småstykker på sin distinkte måde.

The Big Bang, der sætter Cecilias beretning i gang, er en ulykke, hvor Cecilia rammes af en bil. Denne situation er som ved Jordens opståen baseret på både destruktion og skabelse. Cecilia kastes ud i en ny livsbane, som fører til mødet med Arthur, kærligheden og skriften: ” [jeg] *ble slynget høyt opp i luften[...] føk i en bane som kunne ta meg hvor som helst*”. (Kjærstad 2002:20)

Ulykkesøjeblikket afstedkommer en afgørende ændring i Cecilias liv: Ulykken udgør den afgørende forskel i hendes søgen efter den fuldendte skrifttype. Ulykken frigør ved tilfældighedernes spil energi til at bevæge Cecilias livsbane i en ny retning. Romanen præsenterer den såkaldte q-energi, som betegner den energimængde, der frigøres i en kernereaktion. Einstein fastslog med relativitetsteorien i 1905, at energi står i forhold til massen på følgende måde:

¹⁵¹ En lignende scene udspiller sig i *Det store eventyret*, hvor første synsindtryk af en kvinde begrænser sig til en hånd, der holder om en stang i toget. Kvinden bærer ikke et A på ringen, men fire store diamanter. (Kjærstad 1987:31)

¹⁵² Thurah 2002:237

E = mc²

Ifølge relativitetsteorien kan massen m omdannes til en energi E, der er lig $m \cdot c^2$. C er lysets hastighed og ud fra formelen fremgår det, at selv en meget lille masse kan omdannes til en enorm mængde energi – såkaldt q-energi. Einsteins relativitetsteori rummer dermed lighedspunkter med essensen i matematisk kaos, som ligeledes beskæftiger sig med forholdet mellem det minimale (ændring) og det maksimale (resultat).

Cecilia illustrerer med sin bevægelse i ulykkesøjeblikket relativitetsteoriens formel. Hun bringes ind i en ny bane, hvorved (q-)energi frigøres. På romanens forside er der da også trykt et forgyldt Q på sort baggrund. Cecilia erfarer, som vi, at viden om skriften er farlig viden. Det trykte Q kunne hentyde til, at vi sidder med en farlig ladning q-energi i hænderne, når vi læser. (Endvidere bliver bogstavet Q's visuelle karakter diskuteret i romanen.)

Cecilia gennemlever flere af disse "spring" eller "svæv", der bryder stagnationens cirkelbevægelse og bringer hende til bevægelse i en ny bane. Energi frigøres og indpodes i Cecilia, så hun udvides og bliver "en anden". Som barn sad Cecilia i et hult egetræ i tordenvejr. Hun ramtes af lynet, og efterfølgende var Cecilia "*født på ny.*" (Kjærstad 2002:100) Denne og andre farefulde situationer tilfører hende energi, der for det første skaber Cecilias identitet og for det andet styrer hende imod målet: Skabelsen af den fuldendte skrift. Mødet og især elskoven med Arthur giver hende atter følelsen af "*å være reist opp fra de døde. Jeg var en annen.*" (Kjærstad 2002:239) Hun bliver bragt ud af sin dødlignende, frysende og småtspisende tilstand. "*Jeg følte meg ofte sliten denne perioden. Sliten og trett. Og kald.*" (ibid.18), "*Jeg spiste nesten ingenting.*" (ibid. 19))Mødet med Arthur puster liv i hende, ligesom hun senere skal give liv til ham.

Den skrift, hun arbejder med at fuldkommengøre, bærer Cecilias eget navn, hvorved det anskueliggøres, at begæret efter den fuldendte skrift samtidig bliver et begær efter identitet. Når hun bliver "*en annen*", udvider hun både sin skrift og sin identitet.

Fortællingerne i æsken

Tegn til kjærlighet benytter sig af rammefortællingens velkendte kinesiske æsker. I dette tilfælde ville det måske snarere være på sin plads at navngive fænomenet efter egyptiske sarkofager. Æske efter æske, sarkofag efter sarkofag præsenterer en til tider uoverskuelig mængde af skrifter, som lægger sig ind i hinanden. Forordets skrift indrammer Cecilias skrift, som tilsvarende indrammer tekster, som stammer fra en kiste, som er blevet hende betroet af sin tidligere lærer Hans G. Skei¹⁵³. Æsken

¹⁵³ Hans G. Skei er en fortalt person, som tydeligvis har en forbløffende navnelighed med den virkelige professor Hans H. Skei, der bl.a. har skrevet om metafiktion. Eet bogstav til forskel – og identiteterne er vidt forskellige.....

indeholder væsentlige dokumenter om skriften, som er blevet overleveret fra generation til generation. Det viser sig, at Skei er en *skriftens vogter*, som overgiver æsken og dermed viden om skriften til sin lærling: Cecilia.

Romanen rummer i alt 12 kapitler: Eet for hver dag i eksil eller ét for hver side af den tolvkantede Omas Paragon pen, som Cecilia skriver med, eller ét for hver måned med Arthur. De 12 kapitler rummer dels Cecilias vidneforklaring og dels manuskripterne fra Skeis æske. Den fortalte tid i Cecilias beretning springer mellem forskellige betydningsfulde perioder og begivenheder i Cecilias liv: Det seneste år med Arthur, Cecilias barndom (især hos bedstefar), Cecilias tidligere møder med kærligheden (Sophus, Joakim, Henrik og Jon) og endelig møderne med Hans Georg Skei.

Det seneste år med Arthur bliver af jeg-fortælleren stort set fortalt kronologisk med undtagelse af små forvarsler om, hvad der skal ske. Desuden er der i romanen strøet små memoirer om situationer med den "elskede", som i disse afsnit ikke navngives: "*En vintermorgen lå jeg med nesen boret inn i nakken på min elskede*" (Kjærstad 2002:42).

Fortalt udsigelse

Som vanligt i Kjærstads forfatterskab indrammes hele romanmanuskriptet af "forlagets" forord og efterord, der redegør for, hvordan manuskriptet er kommet dem i hænde og hvem, der har overbragt det. "Forlaget" er imidlertid at finde på det fortaltes niveau og har (naturligvis) ikke noget at gøre med det virkelige forlag, som er Aschehoug. *Forlagets forord* er en læsevejledning eller *autenticitetsmarkør*, men imidlertid er markøren så åbenlys fiktiv, at den snarere bliver en *fiktionsmarkør*.

Det fremgår af slutningen af romanen, at Cecilia overlader manuskriptet til Arthurs veninde Hermine: "*Jeg poster det før jeg går inn i avgangshallen. Jeg vet jeg kan stole på henne.*" (ibid. 316) Imidlertid er det tvivlsomt, hvor meget Cecilia burde have stolet på Hermine, for undervejs i romanen findes spor af Hermine som den egentlige skriver. Af forlagets forord fremgår det, at manuskriptet er skrevet i hånden, og om håndskriften siges det: "*Vakrere håndskrift har dette forlaget aldri sett.*" (ibid. 6) En sådan smuk håndskrift indgår også i en anden sammenhæng i romanen. Cecilia tror fejlagtigt, at den smukke håndskrift, som hun ser på skiltene i caféen Palmyra tilhører Arthur. Om skriften på tavlen hedder det: "*Der lå en hel verden i den skriften.*" (ibid. 57) Senere opdager Cecilia, at skriften er Hermines og ikke Arthurs:

"Jeg ble stiv. Som om jeg hadde tatt meg selv i fusk. Jeg gransket den vakre skriften og skjønnte at det var hun som hadde skrevet hele tiden, lappene og alt – ikke han.

Tanken på en konkurrent med en så spesiell skrift fikk motløsheten til å sige innover meg, som om jeg var utsatt for en bedøvende gass.” (Kjærstad 2002:114)

Cecilia er blevet snydt – eller som hun selv formulerer det: Hun hadde taget sig *selv* i at snyde. Har Cecilia snydt og efterlignet Hermines håndskrift eller har Hermine omskrevet romanen med sin egen håndskrift? Såvel Cecilia som Hermine viser sig utroværdige, for Cecilia *har* lært at snyde og forfalske i sin barndom, hvilket hun meddeler i afsnittet umiddelbart efter:

”Det var Héléne som viste meg hvordan jeg kunne forfalske meldinger.”
(ibid. 114)

Netop barndomsveninden Héléne bringer Cecilia i forbindelse med de sorte magter:

”Jeg har tenkt at årene med Héléne var en litt hekseaktig tid – en tid med svartekunst, som hun sa. Héléne viste meg at skriften også kunne ha negativ makt, at den nesten kunne virke som en forbannelse. Det var lett å bruke skriften ondt. Vanskeligere å bruke den godt.” (ibid. 116)

Hermine og Hélénes navne antyder de to kvinders ligheder. De er begge representanter for det gådefulde og *hekseagtige*. Cecilia blander blod med Héléne så Cecilia også får forbindelser med de mørke kræfter. De mørke sider i Cecilia understreges, da Arthur i vrede kaster et syltetøjsglas efter Cecilia, og syltetøjet efterlater sig et mærke på væggen. Scenen henviser til historien om Martin Luther, der kaster et blækhus mod væggen i et forsøg på at fordrive Djævelen. Blækket efterlater sig et mærke, på samme måte som syltetøjet:

”Først lenge etter hendelsen med notisboken ved frokostbordet, da Arthur kastet blåbærglasset etter meg, husket jeg vagt noe som lignet, en historie om Martin Luther og en blekkflet på veggen. Det slo meg: I så fall var jeg Djevelen.” (ibid. 238).

Cecilias karakter som skriftakrobat inkluderer en balancegang mellom det jordiske og guddommelige, mellom Gud og Djævel, det gode og det onde.

Kan hele denne ”melding” af en roman også være forfalsket? Ligesom Héléne tager fejl af ”krummelurer” og ”kromosomer”, synes der også i denne roman at være rod med både tegnene og identiteten. Hvilken identitet står bag romanens krummelurer? De ovennævnte spor peger på, at Hermine – som i øvrigt også har økonomiske interesser i

bogens succes¹⁵⁴- er den egentlige skriver. Forlaget skriver da også: ”Også jeg-fortællers navn er opdiktet.” (Kjærstad 2002:5) Denne kommentar kan understrege mistanken om, at jeg-fortælleren rent faktisk er Hermine. Navnet Hermine kommer af Hermes, der i den græske mytologi var budbringer og rejseledsager for menneskers sidste rejse til Hades. Hermes betragtes som de dødes repræsentant blandt de levende – dvs. et forbindelsesled mellem de levendes og de dødes rige.¹⁵⁵ Hermes var samtidig tyvenes gud, og Hermines kombination af *budbringer* og *svindler* synes at blive understreget af hendes mytologiske navn.

The Lost Story: Det udsigelige

Arthur fortæller historier til Cecilia. Den væsentligste er ”*Adams historie*”. (Kjærstad 2002:272) Adam er en ung mand, der søger den fuldendte historie. Drevet frem af forskellige anvisninger finder han på en lille fjerntliggende ø en gammel historiefortæller, der menes at kunne fortælle den ”*tabte historie*”, som efter sigende skulle kunne tilfredsstille Adams længsel. Til stor skuffelse for Adam kan den gamle historiefortæller nu ikke berette historien, men hævder, at Adam selv bærer historien i sig. Adams egne erfaringer er den fuldendte historie. Selve historien formuleres af Adam til en ung syg kvinde på øen. Kvinden helbredes, da Adam fortæller hende historien. Selve Adam-historien er udsigelsesmæssigt delt på to niveauer, for dels fortæller Arthur Cecilia historien om Adams jagt på den fuldendte historie, og dels er der Adams formulerede historie, som i romanen er udsagt og skjult for os:

”Jeg trodde Arthur var ferdig.[...]Jeg skulle til å kommentere noe da han brått begynte å snakke igjen. Det foregående hadde bare vært en innledning, og Arthur var nå i gang med den historien Adam fortalte til piken, ”Den tabte historie”.” (ibid. 277)

Den historie, der tabes for os læsere er imidlertid kendt af Cecilia. Hun formidler den blot ikke videre til os, men ironisk nok bliver fortællingen en verdensomspændende bestseller i form af ”The Lost Story”, hvilket ikke desto mindre stadig er ”lost” for os, læserne.

Hans G. Skeis æske

I kisten, som Skei betror Cecilia at vogte over, findes en række dokumenter. Her i blandt ”Mester Nicholas’ fragment”, skrevet i det middelalderlige Italien. (Nicolas er navngivet efter den historiske person: Nicolas Jenson, antikvaskriftens fader) Fra et

¹⁵⁴ Af forlagets forord fremgår det, at alle royalties af en udgivelse skal tilfalde personen, som bragte manuskriptet til forlaget – dvs. Hermine.

¹⁵⁵ Hjortsø 2001:53

eksil fortæller denne romans Nicolas om sit fatale møde med skriften. Mesterens fragmenter indeholder beretningen om *endnu* et manuskript, som er forfattet af en ”*vidt berejst mand*”, der efter hukommelsen har nedfældet de tegn, han hævder at have set på selve Pagtens Ark. Tegn som nødvendigvis må være givet af Gud selv. Dette manuskript bliver imidlertid brændt af ”*kirkens menn*” og således er også denne beretning gået tabt.

I romanen finder vi små sagn trykt med *blåt*. Hvert af disse sagn knytter sig til et bogstav i det latinske alfabet og er efter Cecilias udsagn at finde i Skeis æske sammen med *Mester Nicolas’ fragmenter*:

”*Sidene rommet små historier om bokstaver, skrevet med blått blekk, og jeg har – som en honnør til min gamle lærer – flettet dem inn i beretningen.*” (Kjærstad 2002:214)

Den blå farve er samme farve som Cecilias øjne, lapis Lazuli (ibid. 45) og bedstemorens blæk i hendes dagbøger – valgt pga. bedstefarens sejlture i ”Det indre Middelhav” (ibid. 182) Cecilia skriver med blå blæk (ibid. 90) med sin bedstemors gamle Omas Paragon. Cecilia overvejer om ”*blått blekk [kan] oppfattes som en skrift av gull?*” (ibid. 170) I så fald kan vi opfatte den blå farve som guldets genskin.

De 25 små sagn synes i at blive præsenteret i tilfældig rækkefølge i romanen, måske for at antyde længslen efter et nyt alfabet: A, L, E, U, C, K, D, M, O, N, J, H, Q, I, V, T, P, G, F, R, S, Z, W, Y, X og B.

De små blå tekststykker fortæller om bogstavernes ofte magiske karakter: ”*Han stilte seg skrevende ved tegnets føtter, stakk vandringsstaven sin inn i A’ens trekant og løftet Jorden.*” (ibid. 13) Historierne beretter om ”*fjerne tider*” såvel som præcist angivet tid: ”*1706*”. Historierne synes at være et kompendium af opsnappede sagn om bogstavets magt og betydning igennem historien; historier, der dokumenterer skriftens magiske karakter. Historierne tager udgangspunkt i magiske og uforklarlige hændelser, der på grund af deres mystik er blevet til sagn. De fortæller om begivenheder, der har sat sig spor, som ”*ingen til dags dato har maktet å fjerne*”. (ibid. 62) Geografisk spreder historierne sig over det meste af verden: Sinaiørkenen, USA, Frankrig, Grækenland, Wales m.fl. Mens de første fireogtyve historier beretter om skriften i forhold til steder på Jorden, fortæller den sidste historie om skriften, som måske har sin oprindelse et andet sted udenfor det jordiske: ”*Efter katastrofen på Tellus fikk planeten besøk av vesener fra en galakse langt, langt borte.*” (ibid. 310) Skriftens karakter bliver slået fast som noget, der er til stede før og efter den menneskelige eksistens og i sit væsen er større end den menneskelige karakter og bevidsthed. Skriften synes at have overlevet et Big Bang – ”*katastrofen på Tellus*”.

I den danske oversættelse udgivet af Gyldendals Bogklubber¹⁵⁶ er den blå skrift sparet bort. Al skrift er trykt i sort, hvilket begrænser den danske bogklublæser at inddrage betydningsmæssige aspekter vedr. den blå farve i sin læsning. På især ét punkt er det problematisk at udelade den blå skrift. Cecilia nævner flere gange, at hun skriver med ”blå skrift”. Imidlertid er det meste af romanen (og altså hele romanen i bogklubudgaven) trykt med sort for at indikere, at det ikke er Cecilias skrift, vi læser, men formidlingen af den. De blå skriftafsnit markerer, at de er fragmenter af Cecilias oprindelige vidneudsagn.

De ufortalte historier

Tre centrale historier forbliver ufortalte i romanen: For det første ”Den tabte historie”, som Adam fortæller til pigen, og for det andet den *vidt berejste mands* manuskript, som Mester Nicolas fremlægger for os i sit fragment. Romanen beretter for det tredje om endnu et manuskript, der ender med at forsvinde for os og verden; 108 sider af *The Lost Story* sat med den fuldendte skrifttype Cecilia. Naturligvis den eneste eksisterende udgave.

Romanen, vi sidder tilbage med, er Cecilias (formidlede) efterladte manuskript, et vidneudsagn som tilsyneladende rummer så afgørende viden om skrifthistorien, at Cecilia må flygte fra sine forfølgere og gå i eksil. Romanen bringer dog ikke bevisførelse for tilvejebringelse af den antagelig fuldendte skrift. Det fuldendte lader sig ikke beskrive. Konstruktionen af den fuldendte skrift afstedkommer en jagt på Cecilia og de personer før hende, som har opnået en lignende indsigt i skriftens muligheder. Den sande, magtfulde skrift forhindres af ”højere magter”, og som et resultat af dette har vi kun en degraderet og ufuldendt skrift til vores rådighed. Skriften er ikke af guld, men kun et blått genskin, der i glimt afslører det fuldkomne, som befinder sig hinsides.

Bedstefaderens historier

Bedstefaderen giver Cecilia kodeordet til hendes livs søgen, nemlig det kendte mantra fra tidligere Kjærstadromaner, at ”[...]”*det bare finnes een verdig oppgave i livet.*” ”*Vi skal forsøke å gjøre det umulige*”” (Kjærstad 2002:98)

Bedstefaderens hjem er et ” *eget rike*” og for at understrege betydningen af dette sted for Cecilia, bliver bedstefarens hjem til endnu et ”*Cecilia*”(ibid. 38). Navnet Cecilia er dermed betegnelsen for både hovedpersonen, dennes skrift og bedstefarens sted, hvilket understreger romanens intention om at sammenkoble *skrift med kærlighed og identitet*. Det er her på bedstefarens sted, at Cecilia udvikler og udvider sin fornemmelse for både skrift og kærlighed samtidig med hun bliver ”*en annen*”. Bedstefaderens stenhuggeri er centrum for Cecilias barndomserindringer.

¹⁵⁶ Jeg har ikke undersøgt andre udgaver af romanen.

Bedstefarens sted som ramme for lykkelige barndomserindringer genkendes fra både *Speil*¹⁵⁷ og Wergeland-trilogien, hvor Jonas Wergeland har en tæt forbindelse til bedsteforældrene, men et mere problematisk forhold til forældrene. Dette mønster gentager sig i *Tegn til kjærlighet*, hvor Cecilias forældre repræsenterer det almindelige og traditionelle liv, hvor man ”*beveget seg i trange sløyfer*”. (Kjærstad 2002:50) I modsætning til Cecilia, som er en ”*liten frøken av få ord*” (ibid. 134), fremfører forældrene uafledigt meningsløst small talk. Bedstefaren derimod inspirerer Cecilia til at bryde ud af trivialitetens fængsel og gøre det umulige muligt. Denne romans gode bedstefar har et profetisk navn: Elias som er navnet på en hebræisk profet (og betyder *Jahve er min Gud*), der betragtes som en forløber for Messias. Denne romans Elias er således forløber for en anden udvalgt: Cecilia. Han indgraverer tekst på gravstene og arbejder med skriften i det ældste og mest varige materiale: Sten. Bedstefaren står i forbindelse med døden og skriften i sin funktion som gravør og stenhugger. Samtidig nærer bedstefaderen en stor interesse for Ægypten og ægyptisk mytologi og historie. Bedstefaderens hjem omtales som et ”rige” med det ægyptiske navn Theben, hvor selv katten bærer et ægyptisk kongenavn. Stedet har sit eget gravkammer efter ægyptisk forbillede, hvor bedstemoren Elsas aske viser sig at være gemt i et hulrum i en nærtliggende klippe.

Bedstefaren, klædt i sin ægyptiske Galabiyya, dekorerer de dødes sidste hvilested, således også hustruen Elsas. Elsa bliver stedt til hvile under de hieroglyffer, som han mejsler ind i klippen.

I sit daglige arbejde mejsler han ”*de dødes visitkort*” ind i gravstenene og forgylder dermed både de dødes navne og eftermæle:

” *Og se her – her har vi forvandlet et vanlig navn til et navn i gull - Har vi ikke da, som alkymistene, vist at alle mennesker bærer på noe edelt, evig?*” (ibid. 12)

Bedstefaren forsøger at ”*trække det evige ut av det hverdagslige*” (ibid.12). Da Elsa dør, forsøger Elias sig med en ægyptisk mundåbningsceremoni i et forsøg på at vække Elsa til live igen. (ibid. 97) Men myten om Isis og Osiris lader sig ikke eftergøre i bedstefarens forsøg. Senere har Cecilia dog heldet med sig, idet hun vækker Arthur til live ved hjælp af en anden ægyptisk teknik: balsamering.

Bedstefarens interesse for skrift overføres til Cecilia, men de to har væsensforskellige måder at gå til skriften på. Bedstefaren holder af granit, ”*en tett stein*”, og god at hugge i, fordi den ikke rummer ”*overraskelser*” (ibid. 28). Cecilia foretrækker derimod marmor, som netop rummer overraskelser i form af den porøse struktur.

¹⁵⁷ Romanen indledes med den lille Davids hyggelige samvær med bedstefaren. David har senere i livet et anstrengt forhold til sin egen søn, mens et mere idyllisk billede af forholdet mellem David og sønnesønnen gentager romanens indledende sekvens.

Bedstefarens favoritskrift er *"Capitalis Monumentalis"* på grund af dens *"Uovertruffen klarhet"* (ibid. 65). Cecilia foretrækker skrift, som i modsætning til bedstefarens foretrukne bør *"gjemme historier i seg"*. Bedstefaren mener skrift skal *minde* (ibid. 72), hvor Cecilias ambitioner vedr. skriften er anderledes konstruktive. Skriften skal ikke nøjes med at minde om det, der var, men skal skabe det, der skal blive:

"Jeg tror det må ha vært på gravlunden jeg første gang tenkte tanken: Skriften skulle ikke bare minne om liv. Jeg drømte om et skrift som kunne gi liv. "Se, jeg gjør alle ting nye." Bedstefar tok feil. Man skrev ikke fordi man skulle dø. Man skrev fordi man ville leve. Få mer liv." (ibid. 72f)

Bedstefaren representerer traditionen og anskuer verden med et blik, der vender mod fortiden. Han anvender skriften til at minde om det liv, der er afsluttet. Han kan ikke skabe det umulige, fordi han ikke er i stand til at kombinere på nye måder. Han foretrækker klarhed og dermed også det definitive og lukkede. Historien og traditionen tenderer mod idyl, men denne idyl er netop ikke i stand til at løfte hverdagen ud og op til et højere niveau: Det uendelige og sublimes niveau. At trække det sublime ud af det hverdagslige er samtidig en præstation, der kræver, at man kan *gjøre det umulige*, som der bestandigt stræbes efter i romanen. Bedstefaren, i rollen som repræsentant for traditionen, spiller dog en væsentlig rolle, fordi hans værdier danner grundlaget for Cecilias virke. Hun forfølger tilsvarende mål som bedstefaren, men er i stand til at tænke videre end traditionen. Hun bliver i modsætning til bedstefaren i stand til at gøre skriften aktiv og fremadrettet i en skabende proces, hvilket i sidste ende også medfører, at netop hun kan genoplive sin elskede.

Den (u)mulige kærlighed, den (u)mulige skrift

For Cecilia består udfordringen som skriftakrobat i at genskabe forbindelsen mellem skriften og livet. Hun opdager tidligt, at der er noget galt med sproget; det er slidt og hult. Det enkelte ord er blot et tomt hylster, som ikke længere har nogen reference til den menneskelige erfaring. Sproget er blevet en kliché, hvilket demonstreres med sætningen *"Jeg elsker dig"*, som af Cecilia bliver formuleret som ***. Cecilia møder kærligheden – eller tror, hun møder kærligheden – i alt fire gange før mødet med Arthur. Forholdene til Sophus, Jon, Henrik og Joakim ophører alle, fordi kæresterne specielt ikke forstår at sammenkoble sproget med de rette følelser. Om Joakim funderer Cecilia: *"At Joakim forsto så lite om kjærlighet – kunne det forklares ved at innholdet, takket være en svikt i mediet som skulle sørge for overleveringen, aldri nådde hans forestillingsevne?"* (ibid. 89)

Indtil mødet med Arthur magter Cecilia ikke at give kærligheden sprogligt udtryk, men en dag lykkedes det:

*”Jeg hadde aldri uttalt denne setningen som min egen. Først nå, i mitt trettisjette år, i livets senit, hadde disse ordene, som før var ”****”, blitt mulige” (ibid. 268)*

Hun skriver sætningen ned på adskillige post-it lapper, som hun klæber op overalt i Arthurs lejlighed. Oplevelsen får Cecilia til at tvivle på sit livs projekt, som består i at finde nye muligheder i skriften. Hvis sætningen ”Jeg elsker dig” alligevel ikke sprogligt er udtømt, er der vel heller ikke noget behov for nyt alfabet?

”Jeg er ikke sikker, men det kan være at tanken, glimtet av noe parallelt, slo meg et eller annet sted dypt nede i underbevisstheten: Hvis jeg, ved å ytre noe som jeg lenge hadde trodd var en fullstendig oppbrukt setning, allikevel kunne oppleve en så jublende tilfredsstillelse – betydde ikke det at jeg, i min jakt på nye bokstaver, var på villspor?” (ibid. 268)

Cecilia oplever, at den stærke kærlighedsfølelse fornyer klichéen *Jeg elsker dig*, og giver den nyt indhold. Skriften skal ikke kun *minde* om kærlighed, men *skabe* den. Episoden viser, hvordan Cecilia her oplever en forbindelse fra sansning *til* sprog. Når Cecilia nu kan skrive ”jeg elsker dig” er det fordi, hun oplever den erfaring, som ligger bag det sproglige udtryk. Hun udfylder det (på forhånd) tomme sprog med sin erfaring. Hun søger i den modsatte retning, når hun designer skrifttyper. Her ønsker hun, at bevægelsen går fra sprog *til* sansning, således at skriften kan *”åbne et rom man aldri har vært i.”* (ibid. 180) Cecilia nærer et ønske om at skabe et nyt alfabet, der uden hindringer kan overføre hidtil ukendte sansninger fra afsender til modtager. Skriftens læser skal kunne sanse erfaringen bag det sproglige udtryk: *”Jeg luktet bålet i begynnelsen, jeg hørte lyden fra smiene i landsbyen, jeg kunne kjenne ørkensanden mot fingrene[...]*” (ibid. 286) Cecilias tese er, at ordenes grafiske fremtræden, hvis de vel at mærke er udformet på den rette måde, kan være i stand til at vække læserens sanser til live. En aften sker der noget afgørende i Cecilias arbejde med sin skrifttype:

”En kveld, kanskje egget av rikdommen i den spinkle japanske bambusfløytetonen som lød i høyttalerne bak meg, unnfanget jeg en ny idé, i slekt med den forrige: Jeg begynte å flytte biter fra bokstaver over i andre bokstaver. Jeg tok et bittelite fragment fra en r og plasserte det i en h. Jeg grep meg i å tenke på hvert tegn som noe organisk og at jeg bedrev en form for genmanipulasjon, befant meg i et molekylærbiologisk laboratorium.” (ibid. 258)

En skrift, der kan fremmane sansninger (og ikke erindringer om sansning) fordrer præcision. En lille ændring har store konsekvenser. Et "bittelite fragment" fra ét bogstav overføres til et andet bogstav. Ændringen er minimal, men er i sidste ende forskellen mellem det almindelige og det ualmindelige, mellem trivialitet og abstraktion. Samtidig kan bogstaverne rummes i hinanden. De består af de samme "biter", men kombinationen af disse er altafgørende for bogstavets identitet og funktion, ligesom det også er afgørende for menneskets identitet, hvorledes de samme DNA-molekyler kombineres forskelligt fra menneske til menneske.

Hieroglyffen som ideogram

Hieroglyffen, det enigmatiske oldegyptiske skrifttegn, er i denne roman et passende *ideogram*, der kan forklare forbindelsen mellem mennesket og skriften:

"Som liten var det særlig én ting som fascinerte meg med hieroglyfene jeg fant i bestefars bøker: de gjemte et menneske. Jeg fant deler av det rundt omkring på sidene; jeg oppdaget et øye her og en munn der, et sted så jeg en nese, et annet sted en hånd, en arm, et ben. De egyptiske tegnene minte om bitene i bestefars bugnende vitrineskap. Jeg ble ikke overrasket den gangen han hevdet at hieroglyfene var en gave fra gudene. Jeg innbilte meg, uten å si det høyt, at disse tegnene også måtte ha spilt en roll ved skapelsen av mennesket. Jeg hadde sett alle delene av et menneske som lå i skriften; de lå liksom og tryglet om å bli føyd sammen til et helhet. Kanskje hadde mennesket blitt til ved at noen, et høyere væsen, skrev?

Dette stemte for så vidt med bestefars påstand om at hieroglyfene hadde evnen til å skape det som ble skrevet. Vekke til liv. Det medførte at man i visse sammenhenger forvasket eller ødela tegn som kunne være regelrett farlige. Bestefar tok meg på fanget og viste meg bildet av en gravtekst der hieroglyfen for slange var kuttet i to. Jeg grøsset – mer av fryd enn av skrekk. Jeg så for meg, at jeg tegnet hieroglyfen for konsonantkombinationen rw, en løve, og at et brølende rovdyr steg opp av arket foran meg. Jeg lengtet etter en blyant og et ark. Jeg kjente en vidunderlig mulig makt" (ibid. 109)

Hieroglyfferne rummer en række egenskaber, som igennem ideogrammet overføres til skrifttemaet. I ovenstående citat fremhæves en mængde væsentlige kvaliteter, der alle tilskrives hieroglyffen og derigennem skriften. Hieroglyfferne er først og fremmest i stand til at føje menneskets dele sammen og dermed skabe identitet og vække til live. Hieroglyfskrift er hellig (betyder hellig skrift), kan skabe ved at sammenføje dele til helhed, besidder magt, rummer identitet (gemmer et menneske) og er ydermere forbundet med fare. Hieroglyfskriften er både tematisk og strukturel model for *Tegn til kjærlighet*. Hieroglyfskriften blev indtil for knap 200 år siden betragtet som en

enigmatisk skrift, fordi ingen havde haft held til at tyde den. Ingen havde brudt hieroglyffens kode, før Jean-Francois Champollion så sent som 1822 fandt ud af, at hieroglyffer kombinerer to væsensforskellige skriftrationer: Den fonetiske og den ideogramatiske. Hieroglyffer kombinerer lyd- og billedskrift. Den dobbelte skrift lader Kjærstad overføre til sin roman, hvor Cecilia på sin side opfatter skriften med en form for dobbeltsyn (og dobbeltsprogethed) (ibid. 49). Indtil hun begynder sin skolegang opfatter hun kun skrift som billeder, og det viser sig vanskeligt for hende at opfatte skrift som fonetisk tegn:

” Du kan sette bokstavene sammen, ” sa bestefar en dag. ”Til hva?” ”Til ord.” Jeg visste det, men likte ikke tanken. Det virket unødvendig. Tegnene var hele historier i seg selv. Når vi lærte å hekte bokstavene sammen, redusere dem til enkle lyder, fikk jeg problemer.” (ibid. 61)

Cecilia opfatter, at et Q både kan være det fonetiske tegn for lyden [ku] men også kan læses som ideogram. Q'et kan være billedet af en sædcelle (ibid. 308) – grundlæggende for alt liv eller Q kan være billedet af et æble med stilk (ibid. 75) – æblet der førte til syndefaldet i Edens have, naturligvis. Q står også for quercus – latinsk betegnelse for ”eg” med henvisning til det hule egetræ Cecilia kryber ind i under besøg hos bedstefaderen. (ibid. 74) Q er også udtryk for den frigørende tangents livtag med den vanedannende cirkel.

Skriften bliver dermed udvidet til også at være skriftbillede: Det enkelte tegn er ikke alene repræsentant for et lydligt indhold, men også et billedtegn der bringer en lang associationsrække af betydninger med sig.

Et andet betydningsladet bogstav er A. Cecilia finder en blytype til bogtryk (et A), som hun gemmer under sin hovedpude. Hun tilføjer sit navn et A, så det ændres fra Cecilie til Cecilia. Tiltrækningen til bogstavet A er af æstetisk og følelsesmæssig karakter:

”Jeg tror dette må ha vært den første gangen jeg fortapte meg i noe. Blodet skiftet liksom kurs. Jeg ønsket å eie denne saken mer enn noe annet i mitt liv så langt. Og samtidig kjente jeg en svak uro. Som om den også var litt farlig.” (ibid. 52)

Endvidere:

” [at ”A”er et bogstav] sa meg ingenting. Jeg så bare hvor velskapt den var; jeg kunne ikke få meg til å tro at noe menneske kunne ha lagd figuren. Den måtte komme fra et annet sted, fra himmelen eller fra en kløktig vismann.” (ibid. 52)

Cecilia fornemmer skriftens skønhed, farlighed og ikke mindst forbindelsen til det hinsidige. Forestillingen om det hinsidige etablerer sig i sammenhæng med skriften,

hvor forbindelsen mellem det høje og det lave går igennem beherskelsen af skriften. Det hinsidiges rolle accentueres af bl.a. kæresten Henriks forkærlighed for David Bowie. Som hævn over den tabte kærlighed ridser Cecilia Henriks elskede Bowie LP-plade, så pick-uppen lader følgende strofe gentage sig: *"Is there life on..."* (ibid. 160) David Bowie præciserer dermed aldrig, hvor livet befinder sig. På samme måde præciseres tilstedeværelsen af det hinsidige sig aldrig i romanen. Cecilia viser en vis interesse for Platon, som bekræfter hendes dobbelte verdensopfattelse (ibid. 165).

Bogstavet A forbindes som det første i alfabetet med begyndelse og skabelse. Romanen indledes således: *"Jeg har sett en annen A. Jeg har sett tegn som ikke kan ha vært ment for noe menneskelig øye."* (ibid. 9) Det andet A henviser dels til skriftegnet A, som Cecilia efterstræber og har succes med at skabe. For det andet, er Arthur et andet A – kærlighed i en anden dimension, et andet alfabet. Arthur bærer en signetring, dekoreret med et A. Bogstavet og ringen er det første glimt Cecilia får af Arthur. Cecilia står tilbage efter dette første møde som om hun er blevet "signeret": *"Jeg sto tilkabe berørt, merket. Som om jeg var myk, rød lakk."* (ibid. 10)

Bogstavtegnene – og især Q og A – tillægges betydning for deres æstetiske udformning, hvilket samtidigt er et andet væsentligt karakteristikum for hieroglyfferne. Hieroglyfferne anvender en pragmatisk æstetik; hvor de enkelte skrifttegn rummer magisk kraft, som er i stand til at gribe ind i virkeligheden. Hieroglyfferne fremtræder i ægyptologien som redskaber til helbredelse. Ved at skrive formularer direkte på huden af den syge, trænger skriftens magiske karakter ind i kroppen og helbreder. Denne pragmatisme genfinder vi i *Tegn til kjærlighet*, dels i form af bogstavernes æstetik, dels i form af skrifttegnenes livgivende egenskab, der viser sig i den mirakuløse genoplivning af Arthur.

Gilgamesh. Fortællingen i brudstykker

Arthur underholder cafégæsterne på Palmyra med historien om Gilgamesh: det babylonske sagn om kongen Gilgamesh, der ønskede sig evigt liv. Gilgamesh's afviste bejlerske dræber som hævn Gilgamesh's bedste ven Enkidu. I sorg over tabet af Enkidu søger Gilgamesh at vinde over døden.

Fortællingen om Gilgamesh blev opdaget så sent som i 1820, da man fandt brudstykker af historien fordelt på (igen) 12 stentavler. Fortællinger i form af brudstykker er fascinerende for (Kjærstad og) Cecilia, fordi den som porøst marmor lader mulighederne stå åbne.

Arthur fortæller også om den finske mytologiske helt Lemminkäinen, som parteres og smides i floden. Lemminkäinens mor samler stykkerne op og sætter ham sammen påny og får ham bragt til live ved hjælp af sang.

Også denne fortælling beretter om brudstykkerne, der føjes sammen til et (nyt) hele. Brudstykkerne skaber og rummer et menneske, ganske som hieroglyfferne Cecilia betragter hjemme hos sin bedstefar. Cecilia forelsker sig også i brudstykkerne af Arthur, ligesom også Arthur fortæller sig selv ved at sætte brudstykker sammen. Han giver sig selv til Cecilia med disse historier, der har udgangspunkt i tegnene på hans krop:

"Alt tidlig, når jeg la meg ned ved siden av ham, fikk jeg for meg at livet hans sto preget på kroppen." (ibid. 210)

Gilgamesh-eposet repræsenterer skriftkulturens begyndelse. Eposet er oprindeligt hugget ind i stentavler og gør sig dermed *uforgængeligt* og bliver til en form for evig historie. Det historiske og materielle spænd mellem stentavler og computerskærm spiller en rolle i *Tegn til kjærlighet*:

"Jeg likte lukten av steinstøv. Den har blitt værende i meg. Senere, når jeg lagde tegn på skjerm, kunne jeg ofte kjenne lukten av stein. Dette hjalp meg alltid til å tro at det flyktige, elektroniske, en gang kunne ende i noe solid, varig." (ibid. 31)

Men den flygtige form for skrift transformeres ikke til noget varigt. Cecilia helbreder Arthur med udskrifter af *The Lost Story*, men da hun i sidste ende sidder på et lufthavnshotel og vidner, bliver det med den gamle Omas Paragon-pen:

"Jeg har det jeg trenger. Papir nok og en fyllepenn, en svart diamant. Et skriveredskap som dessuten gir assosiasjoner til bestemor. Også jeg lager en huskeliste. Helst ville jeg hogd den i stein. Alt er så flyktig i dag. Skrift i sand. Silisium. Bare noen tastetrykk og ordene er borte." (ibid. 315)

Hvidt papir – og ikke sten - er imidlertid romanens eget skriftunderlag. Det hvide er kontrast til tryksværtens sorte bogstaver og muliggør skriftens synlighed. Det hvide er det, vi ikke ser: Mellemmrummets farve. Papirets hvide farve er skriftens andethed og netop denne andethed sikrer, at skriften har sin afgrænsning, og at det derfor er muligt at sætte spor.

Cecilias vidneudsagn omfatter en del beskrivelser af noget andet hvidt: sne. Sneen bliver metafor for det hvide papir, hvorpå Cecilias egen beretning kan skrives frem. Sneen gør det muligt for noget usædvanligt at ske:

"Lørdag. Rett før julaften. Det hadde snødd uvanlig mye." (ibid. 17)

Et par dage efter Cecilia er blevet kørt ned, går hun en tur i sneen:

”Det snødde ikke lenger. Eller det falt bare noen enkelte filler gjennom luften, så få at jeg kunne følge hver og en av dem med øynene. Snøen lå i uvanlige mengder på trærne, på gjerder og gesimsar. Og på alle de parkerte bilene. Stemningen minte om første juledag i barndommen når man skulle ut og prøve nye ski og kjelker. Alt virket urørt. Lyst. Lovende.

Jeg fant stedet hvor jeg hadde landet, godt innenfor fortauet. Snøen hadde tatt av for fallet. En fordypning var ennå synlig i utkanten av parkområdet. Jeg kunne ane avtrykket etter armene, som var utstrakt slik jeg lå når jeg sov eller skulle lage engler i snøen som liten. En matrise, en form, der jeg kunne gjenstøpe mitt eget legeme.” (ibid. 23f)

Cecilias krop afsætter et tegn i sneen, som et tegn der sættes på papir. Noget er i færd med at blive fortalt: Det første spor er afsat i form af en engel i sneen.¹⁵⁸

Sneen opløser samtidig de sædvanlige rumkoordinater: Vertikalitet og horisontalitet mister sin betydning. Der er tale om et kaotisk rum, hvor nye muligheder kan opstå:

”Fillene dalte tett, og det blåste. Jeg gikk gjennom noe som ble vevd. Snøen så ut til å falle vertikalt samtidig som den føk horisontalt.” (Kjærstad 2002:142)

Noget er ikke kun i færd med at blive vævet, men også skrevet. Vævning og tekst har samme etymologiske stamme (texere). Den hvide sne danner baggrund for et (nyt) rum, hvori det usædvanlige kan udspille sig, et rum af det hvide, rene og kolde, som også varsler en snert af død: En kold goldhed, et dødens rum, hvor af (ny) skabelse kan træde frem.

Sneen er modstykket til lyset, guldstøvet, gnisterne og lynet, som i romanen repræsenterer skabelse.¹⁵⁹ Sneen er de kolde gnister – tilintetgørelsen eller intetheden - den nødvendige negativitet for at kunne skabe positivt. Sneen – samt Arthurs hvide krop – er materialet, hvorpå skriftprocessen og betydningsskabelsen kan efterlade sig spor og mærker.

¹⁵⁸ Læs evt. om sneens betydning i Erik Skyum-Nielsens analyser af lyrik og prosa fra 90'erne: ”Engle i sneen”, 2000, hvor i Skyum-Nielsen blandt andet kommenterer den nyere prosas forkærlighed for sne: ”Sneen og det hvide og den digteriske skrift markerer symbolsk det usynlige, det ubestemte, det andet, det fremmede. Den viser hen til en intethed, der ingen skaber har, og som derfor ikke kan begrundes og legitimeres i en intentionalitet. Den manifesterer et sted, som danner grund i alle ordets betydninger lige fra baggrund til grundlag og begrundelse.” (228)

¹⁵⁹ Det skabende viser sig bl.a. ved, at Cecilia som barn rammes af lynet og bliver ”Født på ny.” (Kjærstad 2002:100)

Tegn til kærlighed

Plottet i romanen sammenvæver en kærlighedshistorie og en skrifthistorie. De to temaer knyttes sammen. Sammenhængen mellem kærlighed og skrift blev allerede skrevet frem i *Det store eventyret*, hvor hovedpersonen Peter Beauvoir drives af en dobbelt længsel mod både kærlighed og skrift. I sidste bind af Wergeland-trilogien *Oppdageren* får kærligheden mellem Karmala Varma og Jonas status af at være en forklarende og forløsende kraft.

Også i *Tegn til kjærlighet* søger Cecilia kærligheden igennem skriften:

”Og samtidig som jeg sakte forbedret alfabetet mitt, gjorde noen streker tykkere, andre tynnere, fant en ny fasong på en hale, forandret avstanden mellom to tegn, spurte jeg meg gjentatte ganger om jeg kanskje lette etter noe annet enn en ny skrift. Hva om jeg lette etter en annen form for kjærlighet Jeg var ikke fremmed for at det kunne være sant. Jeg ønsket at det skulle være sant. Det fantes bare én verdig oppgave i livet: å forsøke å gjøre det umulige.” (Kjærstad 2002:213)

Og:

”Men takket være tanken på Arthur, som stadig oftere streifet meg når jeg arbeidet, øynet jeg nå, idet jeg reiste meg fra skjermen, tydelig forbindelsen mellom skrift og kjærlighet.” (ibid. 260)

Arthur og Cecilia finder kærligheden igennem tegnene: Signetringen, sporet i sneen, mærkerne på Arthurs krop – en række af spor, der fører til den store kærlighed.

Cecilia læser kærligheden som skrift. Arthur er klædt i sort/hvidt som giver hende *”denne assosiasjonen til tusj”* (ibid. 107), hun læser Arthurs ar på huden som skriftegn, der kan fortælle hende, hvem Arthur er:

”Han bar inskripsjoner på legemet, tegn langt mer talende enn en hvilken som helst tatovering. Om om hver ting jeg bemerket, hadde han en historie, som om vorten, fregnene, feltet med eksem, gullet i en hjørnetann var en innholdsfortegnelse i en tykk selvbiografi eller et veldig epos. [...]Hvis man kjørte Arthur gjennom disse maskinene som tok bilder av menneskets indre, tenkte jeg, ville man bare se tekster, et helt lite bibliotek for hver kroppsdel. Arthur besto ikke av kjøtt og blod, men av fortellinger.” (ibid. 248)

Da Arthur fortæller om sin mors død, tror Cecilia, at *”Dette, det han nå har fortalt meg, må være den innerste kisten, den av hamret gull:”* (ibid. 257) Men det viser sig

at hun ”hadde noe til gode også innenfor dette igjen: en maske, et ansikt. Uvurderlig. Og uforutsigelig skjørt.” (ibid. 257)

Cecilias manglende forståelse for netop den skrøbeligste inderste maske er årsagen til, at kærligheden i sidste ende går tabt. Cecilia materialiserer noget, som ikke tåler at blive materialiseret. Hun transformerer Arthurs mundtlige fortælling om Adam: *The Lost Story* til skrift. Hun gør *The Lost Story* ikke-løst; en forbrydelse der takseres til tabet af kærligheden. Bogen bliver en stor salgssucces verden over, men populærkunsten har sin pris: Arthur sygner hen og dør. Arthurs fortælling om Adam er fortællingen om Arthur selv. Ligesom Arthur er Adam drevet af et ”dybt savn” og rejser rundt i verden for at samle på historier. Arthur betror sig til Cecilia:

”Det er bare min historie. Mitt hemmeligste rom. Min livsgnist” (ibid. 279)

Arthurs livsgnist forsvinder og Cecilia når til erkendelse af, at der må et mirakel til for at få Arthur tilbage. Hun vækker ”magisk” Arthur tilbage til livet vha. den historie, som han har mistet. Hun balsamerer Arthur med hans egen tabte historie. Hun genplacerer ham under hans egen inderste maske af guld. Skriften evner både at tage og give liv.

Skriftlig og mundtlig fortælletradition

Mødet mellem Cecilia og Arthur er samtidig en konfrontation mellem den orale fortælletradition og skriftraditionen. Arthur repræsenterer den mundtlige fortælletradition og den syriske /mellemløstlige kultur, mens Cecilia repræsenterer skriftraditionen og den nordiske/vestlige kultur. Arthur består af historier – mundtlige historier knyttet til tegn på kroppen. Han reagerer ikke på skrift, som det fremgår af episoden, hvor Cecilia stolt viser sin hidtil bedste version af Cecilia - skriftypen - til ham:

”Jeg var stolt. Jeg trodde, han måtte kunne se, hvilken revolusjonerende kraft bokstavene eide, selvom de nesten til forveksling lignet noen av de andre og mest brukte typene i vår tid. Begeistringen uteble. Han studerte arket, og igjen – jeg husket besøket hjemme hos meg, da han leste prøvetrykkene fra Unge Werthers lidelser – med et uttrykk som om han ikke helt forsto mit engasjement, det energiske alvoret, den patos jeg la for dagen i forbindelse med dette. Eller verre: Som om han stilte seg kritisk til skrift overhodet.” (ibid. 266)

Arthur stiller sig kritisk overfor skrift, fordi han i modsætning til Cecilia næres ved den mundtlige fortælletradition.

”Slår ikke alltid bokstavene noe i hjel”, sa han. Det hørtes ut som et sitat. ”Stenger ikke bestandig bokstavene tanken inne?”” Tvert om,” sa jeg, aggressivt, samtidig såret. Jeg ønsket å si, at bokstaver kunne bryte sløffene af vanetenkning, at en god skrift kunne gi liv, men jeg klarte ikke å formulere meg. Og jeg manglet eksempler.” (ibid. 266f)

Den orale fortælletraditions historie får vi fortalt igennem Arthurs ”Tabte Historie”, mens skrifttraditionen representeres i Mester Nicolas’ fragment. I Adamhistorien reiser Adam verden rundt på anvisninger, han modtager mundtlig fra en handelsmand og en ældre fisker. De to har, på trods af deres virke udenfor den litterære verden, råd og visdom at øse af med hensyn til fortællingens skæbne. Handelsmanden fremfører, at *”også en fullendt beretning kan ødelegges ved å bli gjenfortalt på en dårlig måte.”* (ibid. 273) Fiskeren kan tilføje: *”For så mye vet jeg: Hvis den fullkomne historie finnes, vil den ikke bare herme liv – den vil også skape liv.”* (ibid. 274) Som bekendt lykkes det for Cecilia at genskape liv – Arthurs – ved at kombinere den fuldendte skrift med den fuldendte historie.

Skriftens magt

Igennem Mester Nicolas efterladte manuskripter får vi fortalt historien om den *oprindelige* skrift, som Gud overleverer til Moses på stentavler. Imidlertid er denne oprindelige skrift ikke tilgjengelig for ettertiden, for der eksisterer kun *skriften om skriften*. Visheden om skriftens oprindelighet som Guds skrift bliver kun antydnet. Det oprindelige fortaber sig i fortællingerne om det. Bevisførelsen beror på vidneberetninger, hvoraf Cecilias er den seneste. Cecilia overtager sin viden sammen med Skeis æske, og af samme årsag bliver hun jaget. Viden om skriften viser sig at være farlig, og ”nogen” er ude på at forhindre Cecilia i at få fortalt skriftens historie videre. ”Nogen” er ikke interessert i at menneskeheden skal opnå innsigt i de kræfter, som ligger i skriften. Den perfekte skrift kan ikke alene udrette livgivende mirakler, men kan også være skræmmende og destruktiv. Cecilia har redigeret sin skrifttype og afprøver den ved at applikere den på en episode fra *Anna Karenina*:

”Jeg leste om en togreise og merket en vag, sitrende lyst til å reise med tog, som om teksten skapte denne trangten i meg i samme sekund. Hørte jeg ikke til og med den sørgmodige lokomotivfløyten? Jeg var både opphisset og skremt. Mest det siste. Jeg hadde glemt hvor engstelig jeg var når jeg tumlet med disse forsøkene.” (ibid. 26)

Da Cecilia besøker sit engelske forlag, er hun tæt på at blive kørt ned af en sort og anonym bil, og hun undrer sig:

”Var mitt liv truet, uten at jeg visste det? Holdt noen øye med meg? Kan skrift være farlig?” (ibid. 287)

Cecilia opdager sent i handlingsforløbet, at hendes seneste version af skriften er forsvundet og kobler det intuitivt til en dørsælger, klædt i sort, som ringede på dagen i forvejen. Hun kategoriserer ham som *”en kirkens mann”* (ibid. 269), ligesom også Mester Nicolas i sit manuskript beskriver, hvordan han får sine skrifttyper beslaglagt af *”kirkens menn”*. (ibid. 221)

At ”nogen” jager Cecilia på grund af hendes viden om skriften bliver klart mod slutningen:

”Kan skrift være farlig?”

Jeg vet ikke hva som hendte. Det er fristende å påstå jeg vet det, men jeg vet ikke. Jeg kan ha besvimt av utmattelse – jeg utelukker ikke det; jeg var svært sliten. Samtidig eksaltert, på grensen til det hysteriske. Men jeg har, i marerittaktige øyeblikk, en bestemt fornemmelse av at noen holder hardt rundt meg og at noe blir presset mot ansiktet mitt. Så husker jeg ikke mer. Men, som sagt: Det kan ha vært en innbilning.” (ibid. 312)

Hendes oplevelse af at være jaget tvinger hende til sidst til at drage i eksil, hvorfra hun skriver sin egen historie:

”Jeg har sovet dårlig også i natt, men det er to dager siden siste anfall av svimmelhet. Hendene mine skjelver ikke lenger. Lyden av gullsplitten mot papiret roer nervene. Jeg skal berette, jeg skal vitne om det merkeligste året i mitt liv, og en sjette sans forteller meg at jeg bør skrive raskt. Ikke bare fordi jeg er utålmodig, men fordi jeg er redd.” (ibid. 18)

Skriften er både livgivende OG ødelæggende: Et redskab til skabelse og destruktion. Skrift skal omgås med varsomhed, idet den kan skabe liv, men også ødelægge det.

Tomme rum eller fyldte kongegrave

Skriften og kærligheden er således de to store temaer i romanen, hvilket også titlen antyder. Ikke mindst dette ”til” som angiver, at der er forbindelse mellem de to. Både forholdet mellem mennesker og forholdet mellem skrift og verden kræver evne til at kunne balancere. Afstanden mellem succes og fiasko mht. både kærlighed og skrift er ”bitteliten”. Cecilia forsøger at balancere med begge dele. Vi får fortalt om et menneske, der udvider sin identitet samtidig med, at hun udvider sin opfattelse af både skrift og kærlighed. Cecilia føjer brudstykkerne sammen til et sublimt hele: I et

kort øjeblik mestrer hun sig selv, sin kærlighed og skriften. Hendes balancegang lykkes for et øjeblik, før det hele ramler sammen. Hun mister kærligheden, skriften og sig selv. Hun bliver til et ”*oppdiktet*” (ibid. 5) navn.

Tegn til kjærlighet retter læserens opmærksomhed mod den ydre komposition og tager dermed skriftmaterialet med i betragtning som en del af det grundlag, der fortolkes. For en roman er ikke kun en mængde af fonetiske tegn, man skal læse igennem for at forstå meningen bag. Hvert enkelt tegn har også betydning i en anden ofte skjult eller glemt kode: Som billede.

I *Tegn til kjærlighet* spiller hieroglyftegnet en betydende rolle som ideogram for romanen. Hieroglyffer er konsonantskrift, hvor vokallydene ikke har eget udtryk i skriften, men er implicite. Hieroglyfskriftens læsere må selv udfylde med vokaler mellem konsonanterne, ligesom læseren af enhver tekst selv må udfylde de ”tomme pladser” for at skabe sammenhæng. Hieroglyfferne angiver kun ”ordenes skelet”¹⁶⁰, hvilket optræder som en idealfigur for ”Tegn til kjærlighet”, og måske endda mere end det. Hieroglyffernes dobbelte kodning af fonetisk og ideogrammatisk skrift, deres feltstruktur med ”tomme huller”, deres enigmatiske karakter, deres uovertrufne æstetik, helbredende og magiske kraft udtrykker Kjærstads holdning til litteraturen og i særdeleshed romankunsten. Romankunsten skal bevare gådefuldheden igennem den porøse struktur, hvor læseren selv kan fylde op med meningsgivende input. I romanen bliver det fint illustreret med fortællingen om arkæologen Howard Carters fund af Tut-ankh-Amons gravkammer, der som bekendt indeholdt overvældende skatte. Carter kigger ind gennem hullet til skatkammeret og mens han endnu ikke ved, om der ER noget derinde, er han klar over at: ”*Rommet innenfor kunne være tomt, som de andre kongegravene i området. Høyst sannsynlig var det tomt.*” (ibid. 90f)

Kjærstad kommenterer fortolkningsprocessen vha. disse skjulte, hemmelige eller aflåste rum, som der findes en del af i forfatterskabet.¹⁶¹ De tomme huller i pyramiden eller teksten kan vise sig at være enten skatkamre eller - blot - tomme huller. Enhver narrativ tekst tilbageholder viden for læseren, så narrative ubekendte eller tomme huller står tilbage som ubesvarede spørgsmål i løbet af læseprocessen. Traditionelt set ender disse spørgsmål dog med at blive besvaret. Vi får tilfredsstillelse, stillet begæret igennem ’closure’ i Brooks’sk terminologi.¹⁶² Kjærstad foretrækker dog her såvel som i sine tidligere romaner at lade teksten fremstå som ufuldendt. Betonningen af det ufuldendtes rige muligheder sker på alle niveauer i konstruktionen af romanen. Helt tydeligt bliver det med den fortalte konstruktion: Arthurs aflåste værelse. I *Tegn til*

¹⁶⁰ Fra www.afsnitp.dk/aktuelt/12/hieroglyffernesg.html

¹⁶¹ Fænomenet optræder flere andre steder i Kjærstads forfatterskab: I *Rand* skriver jeg-fortælleren fra et gammelt chatol, der som bekendt rummer et hemmeligt rum. Chatollets rum forbliver låst ligesom også efterforskningslederen Zakariassens aflåste rum forbliver aflåst.

¹⁶² Brooks 1992

kjærlighet får vi lejlighed til at kigge ind i ét af de normalt aflåste værelser. Rummet viser sig at være en tom ”kongegrav”, som kun indeholder en SINGER symaskine, som ikke umiddelbart knytter nogen særlig betydning til sig. Måske ikke lige bortset fra den, at symaskinen kunne være det redskab fortolkeren må tage i brug for at hæfte romanens mange brudstykker sammen til et fornuftigt hele. Romanen gør det ikke for os, men stiller beredvilligt en SINGER til vores rådighed. Så kan vi enten give os til at sy eller som Lemminkinens mor: Synge brudstykkerne sammen til et meningsfuldt hele.

Kapitel 10

Konklusion

En hyldest til kompleksiteten

Jan Kjærstads forfatterskab er fra begyndelsen drevet frem af en stærk tro på romanen som en særlig forløsende litterær genre, der har til formål at bringe menneskets problematiske moderne vilkår under debat. Romanen skal ikke bruges til blot at skrive underholdende, tryghedsskabende romaner, der gentager tidligere litterære succeser, så kritikerne kan sige: ”Se, en ny Hamsun! (Gud vet for hvilken gang!)”. (Kjærstad 1989:16) Romanen skal, mener Kjærstad, tage udgangspunkt i sin egen tid og udvikle litteraturen. Litteraturen skal undersøge menneskets kompleksitet i en ligeså kompleks samtid:

”På tross av at verdensbildet i dag er splintret, tror jeg ikke vi har behov for en litteratur som skal befeste idelogier eller lage synteser, men mer bøker som styrker de verdier som gjør at vi kan overleve, en litteratur som uavlatelig stiller seg tvilende til den evige streben etter monisme og trangen til absolutter, som hele tiden avslører som tvilsomt det som går for å være urokkelig.” (Kjærstad 1989:19)

Tidligt i forfatterskabet er Kjærstad bevidst om, at det komplekse ikke skal fejdes af bordet i et forsøg på at opretholde en monistisk tankegang. Tværtimod skal kompleksiteten gås i møde, fordi det komplekse og forvirrede verdensbillede rummer muligheder for at skabe nye forbindelser. Kjærstad forsøger at arbejde konstruktivt med modernitetens opløsning af det, som Lukács kalder for ”meningens livsimmanens”. Lukács forstår romangenren som redskab til at ”blotlægge og opbygge livets skjulte totalitet”¹⁶³, mens Kjærstads forfatterskab omvendt hylder romanens evne til at favne og udnytte kompleksiteten. Romanen skal ikke tilstræbe enkel overskuelighed, men i stedet *udvide* menneskelig erkendelse ved hjælp af kompleksitetens muligheder for at skabe nyt. Kjærstads romaner er således alle kendetegnet ved at fremføre idéen om en *kombinationspoetik*, (Kjærstads eget begreb fra *Menneskets matrise*, 1989) hvor det tilfældige møde mellem løsrevne og vidt forskellige enkeltdele kan munde ud i helt nye frugtbare og givende forbindelser. Kjærstad fascineres af det komplekse forhold mellem

¹⁶³ Lukács 1994:48

enkeltdele og helheder, som både udspiller sig på det fortalte niveau og som romanens egen metode. Forfatterskabet rummer talrige eksempler på små ændringer af enkeltdelene, der bringer store konsekvenser for helheden. Det er denne idé, der ligger til grund for Wergeland-trilogiens DNA-molekyler og orgeltoner, *Homo Falsus'* mange salater, *Det store eventyrets* Enigma-forskning og *Tegn til kærlighets* skriftakrobatik.

Kompleksiteten forplanter sig også i forfatterskabets store temaer: Identitet, kærlighed og denne afhandlings emne: Skrift. Den vægtige tematisering af skriften er forfatterskabets forsøg på at binde alle komponenter sammen. Skriften udvikler modstridende og dog lige sande historier om identitet. Greta i *Homo Falsus* er både rockstjerne, akademiker og rebel på én gang, Shoshana Moira i *Det store eventyret* er både offer og bøddel på én gang. Karaktererne bærer alle muligheder i sig, og tanken om én skrift som udtryk for en så kompleks identitetsforståelse er ikke fyldestgørende. Skriftens mangfoldighed betones derfor i forfatterskabet. Skriften bærer mulighederne i sig. Forfatterskabets dilemma består af forholdet mellem forståelsen af mennesket som komplekst individ i en kompleks verden og skriftens konventionelle form. Kjærstad angriber vanetænkningen og konventionen *igennem* skriftens konventionelle form, for for at bevare sin læsbarhed er en trykt roman stadig underlagt det simple krav at blive læst fra første til sidste side ligesom romanen også er underlagt fiktionens konventioner om at skabe en fiktiv verden *igennem* skriftsproget. De formmæssige eksperimenter med skrift er kun mulige til et vist punkt, før de ender med at bryde blokere for skriftsproget selv. Kjærstads anskuelser af en kompleks verden formidles af en skrift, som i bund og grund fremstår som fortællende og traditionel.

Samtidig med, at skriften analyseres, bevidstgøres og diskuteres af forfatterskabets mange skriftbevidste karakterer, bliver skriften kun undtagelsesvist genstand for eksperimenter. Kjærstads værker diskuterer skriftens forhold til materialitet; sten, papir, siliciumskærme etc., men fastholder samtidig den traditionelle bogform som medium for sin egen kunstneriske udfoldelse.

Udvikling af et skrifttema

Novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* og romanen *Speil* rummer begge ansatser til det skrifttema, som efterfølgende vokser sig større og mere eksplicit i forfatterskabet. I begge disse tidlige værker er det dog det bredere kunstbegreb, der tematiseres. Især novellerne *"Midnatt"*, *"Maleren med rødt kinn"* og *"I ditt bilde"* viser vejen for det senere forfatterskab, hvilket der er redegjort for i denne afhandlings kapitel 5. *"Midnatt"* handler om kunstens mulighed for at "gjøre det umulige", en frase, som vokser til noget, der minder om et mantra i forfatterskabet. At gøre det umulige er et eksplicit eller implicit ønske for de skrivende karakterer i forfatterskabet. Efterhånden knytter det umuliges mulighed sig til skriften: *Homo Falsus'* Greta skriver sig ind i sin

skabers værk, *Det store eventyrets* Peter Beauvoir skriver sig frem til Shoshanas komplekse identitet, morderen i *Rand* skriver sig ud til noget større end denne verden og *Tegn til kærlighets* Cecilia finder frem til et alfabet, der kan vække til live. Skrifttemaet etablerer sig tidligt i forfatterskabet og fastholder en betydelig samstemmende opfattelse af skriftens rolle igennem denne afhandlings fire analyserede værker.

Skriftens udfoldelse

Jan Kjærstad har en usædvanlig stærk tro på skriftens muligheder. Skriften har evnen til at reducere eller udvide. Bogstavkombinationen og bogstavernes udformning har betydning for, om skriften i sidste ende bringer mennesket til udvidelse eller til reduktion. En udvidende skrift kan med Cecilias ord ”gøre det umulige”, mens en omvendt reducerende skrift får mennesket til at fremstå som noget forsimplet, jævnt og mulighedsforladt, som det f.eks. bliver klart for Rands morderiske skriver. Skriftens udvidende gestus gør det umulige muligt. Denne umulighed består først og fremmest i at bygge en bro over den kløft, som til alle tider har adskilt verden og sproget. Sprog, sansning og virkelighed udgør et problematisk forhold, for hvordan skal sproget kunne overkomme sin distance til det levede, sansede livs nærhed? Kjærstad fremhæver skriften som skaber af menneskelig erfaring – og ikke det modsatte – at skriften kun er det levede livs udtryk eller spejl. Skriften kan i glimt føre mennesket hen over kløften mellem sansning og formidlingen af denne sansning og udvide menneskets erfaring af omverdenen. Inden for fiktionens rammer ser vi skriften antage overjordiske dimensioner og bringe mennesket i stand til at tænke tanker af metafysisk karakter samt bringe døde tilbage til livet. Skriften står i forbindelse med kræfter højere end mennesket selv. Skriften bliver i Kjærstads forfatterskab fremstillet som en særlig sækulariseret hellig skrift – en modstridende betegnelse, der angiver, at troen ikke tilskrives en guddom i traditionel forstand, men menneskets evne til at skrive og skabe sig selv. Skriften tilskrives andre tegn på guddommelighed: Mirakler udledes, et utal af dokumenter er omgærdet med mystik. Indsigt i skriftens mirakuløse evner er farlig viden, hvilket de fleste af Kjærstads skrivere må erfare. Det skrivende jeg i *Homo Falsus* erfarer, at skriften er ved at indfange ham. I *Rand* censureres morderens skrift, ligesom Cecilia i *Tegn til kærlighet* øjensynligt jages af nogle ”kirkens menn”, som ikke er interesseret i udbredelsen af kendskabet til skriftens magi.

Skriften som litterær udtryksform behandles på to væsensforskellige måder. Skrifttemaet kan enten komme til udtryk som ”fortællende” eller ”visende”, hvilket jeg har redegjort for i kapitel 2. Den fortællende skrift betragter og diskuterer skriften ved at gøre brug af skriftens konventionelle koder. Skriften er et tema på linje med andre litterære temaer. Den visende skrift bryder konventionerne og lader skriftsproget

undergå form- og udtryksmæssige eksperimenter. Skriften viser her sin blotte tilstedeværelse som materiale.

Jan Kjærstad benytter primært fortællende skrifttematik, hvilket der ses eksempler på i alle de analyserede værker i denne afhandling. Karaktererne og skriverne gør sig alle overvejelser omkring skriften:

”Langsomt gik det opp for meg at hvert ord er et blendverk i forhold til idéen eller objektet det representerer.” (Homo Falsus, Kjærstad 1984:27)

”Kan du fange et menneske med ord?” (Det store eventyret, Kjærstad 1990:474)

”Jeg overveier, om jeg skal gi opp skriften, lete etter noe annet. Men finnes det noe annet?” (Rand, Kjærstad 2000:173)

”Kan skrift være farlig?” (Tegn til kjærlighet, Kjærstad 2002:312)

De analyserede værker rummer alle en karakter, som enten fra begyndelsen er skriver – eller som udvikler sig til det. De skrivende karakterer opdager alle skriftens mulighed for at udvide erkendelsen og sanserne. De erfarer, at skriften skaber en forbindelse mellem ordene og verden, mellem fiktion og virkelighed, men må også alle sande skriftens farlige karakter. Skriften er på én gang vejen til livet og døden. Skriverne bevæger sig fra et stadie af skriftmæssig ignorans til et stadie af skriftmæssig åbenbaring, hvilket Peter Beauvoirs dannelseshistorie er det klareste eksempel på. Skriverne er således Kjærstads fiktive skriftambassadører, der må lære at beherske skriftens balancegang mellem det udvidende og reducerende, mellem livet og døden, mellem det harmløse og det farlige, mellem både-og.

Visende og fortællende skrift

Skrifttemaet træder momentvis frem som visende i Tegn til kjærlighet, som dog samtidig primært forholder sig fortællende til skrifttemaet. I stedet for at lade romanen selv eksperimentere særligt med skriftens materialitet lader Kjærstad eksperimentet finde sted inden for fiktionens rammer. Han lader skriftens formmæssige eksperimenter foregå som fortalte. Hovedpersonen Cecilia arbejder eksplicit med skrift og dets betydning som æstetisk form og materiel substans. Fiktionen hævder, at skriftens udformning som tegn og billede har betydning. Alligevel tager romanen aldrig skridtet fuldt ud og eksperimenter med skriftens materialitet i udtalt grad. Romanen bringer os aldrig svar på, om romanens egen sats med Sabon har betydning! Skriveren i Tegn til kjærlighet fastholder skriften som redskab til at fortælle mens den visende skrift kun undtagelsesvist træder frem i

form af f.eks. blåt tryk. Romanen opløser således ikke skriftens refererende funktion, men anvender skriftens konventioner til at diskutere skriften selv og dens materielle status.

En kende anderledes forholder det sig i Rand, som mere konsekvent viser sin læser, skriftens materielle karakter. Skønt Rand også lader sin skriver gøre sig overvejelser omkring skriften, træder en højere instans til og lader skriften censurere. Netop denne censur i form af sorte blokke i teksten spærrer for skriftens fortællen. Endvidere bryder skriftsproget sammen for skriveren, som indser, at dette sammenbrud samtidig rummer nye muligheder for erkendelse.

Skrifttemaet i litteraturhistorisk perspektiv

Skrifttemaet i Jan Kjærstads værker knytter forfatterskabet til en strømning, der synes at gå på tværs af diverse litterære periodiseringer. Kjærstad skriver videre på et problem, som i årtier er blevet taget under debat af litteraturen. Tematiseringer af kunsten, kunstens rolle og udtryksformer hører moderniteten til. Moderniteten overlod kunsten til at finde en ny samfundsmæssig rolle, idet kunstnerens håndværksmæssige kvaliteter lod sig erstatte af teknologiske landvindinger. Kunsten måtte gå nye veje i et forsøg på at nå til en ny selvforståelse. I Norge fandt kunsten nye politiske opgaver i forbindelse med kampen for national selvstændighed og den deraf følgende diskussion af skabelsen af national identitet. Da selvstændigheden var en realitet opstod et kunstnerisk vakuum, som Knut Hamsun tematiserede med *Sult* i 1890. Hamsuns debutværk er et af Skandinaviens tidlige eksempler på tematiseringen af det at skrive litteratur. Forbindelsen mellem Hamsun og Kjærstad kunne der ganske givet skrives endnu en afhandling om, for der er tydelige forbindelser fra det førstnævnte til det sidstnævnte forfatterskab. I denne forbindelse nøjes jeg med at fremhæve den fælles "sult": Skriften.¹⁶⁴ Hamsuns sultende helt erfarer, at modernitetens kaotiske og fragmenterede verdensbillede opløser i det skrivende subjekt selv, som ikke længere kan finde rede i, om hvad og hvordan, der skal fortælles. "Skrivningen selv er blevet hele formålet"¹⁶⁵. Det opløste subjekt kan kun holde sig fast igennem denne skrift og manifestere det, man i moderniteten stadig erfarer som et "jeg". Problemet med det opløste individ, jeg-begrebets splittelse og sprogets forsøg på at overkomme denne splittelse bevares som et af litteraturens uløste problemer igennem hele det tyvende århundredes modernisme i bred forstand. Således stod disse problemstillinger også på den norske profilmmodernisme og den danske 3. fase-modernismes agenda. Her demonstreredes skriftens materialitet igennem litterære formmæssige eksperimenter som et forsøg

¹⁶⁴ Kjærstad påpeger selv forbindelsen mellem sult og skrift i forordet til Knut Hamsun: Et fragment:

"Ingen over, ingen ved siden" in Kjærstad 2004:148

¹⁶⁵ Kirkegaard 1992:2

på at fastholde det flimrende og flygtige jeg igennem skriftens materialitet og håndgribelighed. Hans-Jørgen Nielsen var aktiv i tidsskrifterne ta' og MAK, og udgav eksempler på skrifttematisk litteratur i bogen af samme navn. Den danske tredjefasemodernisme og den norske profilmmodernisme trækker på samme hammel som Kjørstad, når de giver sig til at lege med de flydende identiteter. Espen Haavardsholm hævder i 1969, at "jeg er ingen", mens Kjørstads forfatterskab peger på skriften, som redskabet til netop at skabe mangfoldige identiteter, som er både-og. Skriften er i stand til at skabe identiteter, som rummer modsætninger som offer-bøddel, godt-ondt, helt og antihelt.

Der er dog en væsentlig forskel mellem tredjefase-/profilmodernisternes og Jan Kjørstads tilgang til skriften. Mens de førstnævnte lader modernitetens kompleksitet afspejle sig i skriftens udtryk - som visende skrift - lader sidstnævnte skriften behandle kompleksiteten i en mere konventionel skriftsproglig form. Skriften anvendes med andre ord til at undersøge, indoptage og give udtryk for noget komplekst uden selv at tage farve af det. Og dog – for skriften udtrykker selv forholdet mellem det enkle og komplekse. De 28 bogstaver lader sig kombinere på et utal af måder, men altså hos Kjørstad kun på de måder, som bevarer læsbarheden. Diskussionen af skriften indoptages hos Kjørstad i fiktionen selv. De skriftmæssige diskussioner ikklædes fiktionens traditionelle klædedragt og bliver udspillet som et drama af romanens karakterer. Den skriftmæssige fordobling som ofte finder sted i Kjørstads værker bringes også til anvendelse i forbindelse med skrifttemaet. Skrifttemaet indgår i skriften om skriften! Skriften lader sig kun rent undtagelsesvist destruere – f.eks. i Rand – men stadig inden for fiktionens rammer.

Hermed adskiller Kjørstad sig fra andre mere eksplicite, formmæssige skrifteksperimenter i prosaen som lader værket selv demonstrere skriftens problemer. I Kjørstads forfatterskab bliver romangenren anvendt som den form, der kan bringes i anvendelse til at diskutere sig selv. Skriften udgør en rolle i det fortalte, som indsættes i romanens kendte ramme. Skriften fremstilles som et redskab til at skabe nye sammenhænge i det komplekse verdensbillede og bliver for så vidt uundværlig for det moderne menneske. Kun igennem skriften (og ikke billedet) kan mennesket blive i stand til at skabe og ane sammenhænge mellem sansning, erfaring og dettes udtryk. Skriften indebærer hos Jan Kjørstad muligheden for at gøre det umulige.

Litteraturliste

- Allingham, Peter (red.) m.fl: *Set fra sidste punktum. Tekst og udsigelse i et semiotisk perspektiv*, Borgen 2002.
- Alter, Robert: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley 1975.
- Andersen, Jens: "Norsk kompostmodernisme" in *Kritik* 81, 1987.
- Andersen, Michael Bruun m.fl.(red.): *Dansk litteratur historie 8*, Gyldendal 2000
- Andersen, Per Thomas: "Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads Homo Falsus" IN *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad: studier i diktekunst og komposisjon*, Cappelen akademisk forlag, 1997.
- Auster, Paul: *Orakelnat*, Gyldendals Bogklubber, 2003.
- Bakhtin, Michail: *Det dialogiske Ordet*, Anthropos, 1991.
- Bakhtin, Michail: "Epic and Novel" in Michael J. Hoffman & Patrick D. Murphy (ed.): *Essentials of the Theory of Fiction*, Leicester University Press, 1996.
- Barthes, Roland: *Litteraturens Nulpunkt*, Rhodos, 1968.
- Barthes, Roland: *Lysten ved teksten samt Variationer over skriften*, Politisk Revy, 2003
- Berge, Erik og Atle Kittang, Ivar Larssen-Aas og Idar Stegane: "Diktning i oppbrot" i *Kontrast* nr. 54, 1975.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, second edition, The University of Chicago Press, 1983.
- Bratt Østergaard, Claus: *Romanens tid*, Basilisk, 1987.
- Bredahl, Bjørn: *Roman: abcdefghijklmnopqrstuvwxyzæøå*, anmeldelse af *Tegn til kjærlighet* i *Politiken*, 16/11 2002.
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot*, Harvard University Press, 1992.
- Brostrøm, Torben: *Opgøret med modernismen*, Tabula/fremad, 1974.
- Brügger, Niels: "Bogen som medie" in *Passage* nr. 48, Århus Universitet, 2003.

Cage, John: *Diary: How Improve the World: You Will Only Make Matters Worse*, fra Aspen International Design Conference, 1966.
<http://www.ubu.com/aspen/aspen4/diary.html> (2005)

Calvino, Italo: *Hvis en vinternat en rejsende*, Tiderne skifter, 1984.

Chase, Tara F.: *In Case of Emergency, Break Glass: Ontological Metamorphoses in Norwegian and Finnish Postmodern Literature*, ph.d.afhandling, University of Washington, 2003.

Christensen, Ove og Falkenstrøm, Claus: *På kant med værket*, Akademisk Forlag, 2004.

Clark, Katarina & Michael Holquist: *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, 1984.

Currie, Mark (red.): *Metafiction*, Longman, England 1995.

Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*, oversat af Mogens Boisen efter "The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York Mariner", Dansk lærerforeningen, 1987

Derrida, Jacques: *Differance*, DET lille FORLAG, 2002.

Derrida, Jacques: "Om grammatologi", Arena 1970.

Derrida, Jacques: "Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs" IN *Litteraturteoretisk antologi* af Bo Walther Kampmann, Gyldendal Uddannelse, 2001.

Diringer, David: *Skrift*, Aschehoug Dansk Forlag, 1964.

Drucker, Johanna: *The Visible Word*, The University of Chicago Press, USA og England 1994.

Egebak, Niels: *Den skabende bevidsthed. Studier i den moderne roman*, Arena, 1963.

Ehlers, Anton: "Dømmekraften og det sublime – om Kants æstetik" in *Slagmark*, nr. 9 1987.

Escher, Maurits Cornelis: *Drawing Hands*, litografi 1948.

Fenollosa, Ernest: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, redigeret af Ezra Pound, City lights Books, 1968.

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Gyldendal, 1967.

Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing*, Det Norske Samlaget, 1989.

Gemzøe, Anker, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*, Medusa, 2001.

Gemzøe, Anker (red.): *Modernismens historie*, Akademisk Forlag, 2003.

Gerlach Nielsen, Merete, Hans Hertel og Morten Nøjgaard (red.): *Romanteori og romananalyse*, Odense Universitetsforlag, 1977.

- Gitelman, Lisa: *Materiality has always been in play. An interview with N. Katherine Hayles*. Publiceret på nettet:
<http://www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/feature/hayles/interview.htm> (2004)
- Hageberg, Otto: *På spor etter meining*, Landslaget for norskundervisning og J.W. Cappelens Forlag, 1994.
- Halperin, John (red): *The Theory of the Novel*, Oxford University Press, 1974.
- Hansen, Erik: *Skrift, stavning og retstavning*, Hans Reitzels Forlag, 1999.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman*, The University of Chicago Press, 1999.
- Hayles, N. Katherine: *Writing Machines*, The MIT Press, Cambridge and London, 2002.
- Hayles, N. Katherine: *Artificielt liv och litterär kultur* IN Ord & Bild, nr. 2-3 / 2000, Göteborg.
- Hertel, Hans (red): *Verdens litteratur historie*, bind 3, 4 og 7, Gyldendal, 1994.
- Hertzberg, Fredrik: *Moving Materialities*, Åbo Akademi University Press, 2002.
- Holm, Isak Winkel: "Om tragediens fødsel" in Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*, Gyldendal, 1996
- Hjortsø; Leo: *Græske guder og helte*, Gyldendals Bogklubber 2001.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Routledge, 1991.
- Jansson, Bo G.: *Postmodernism och metafiktion i Norden*, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Århus 1995.
- Haavardsholm, Espen: *Kartskisser*, Gyldendal Norsk Forlag, 1969.
- Ingvarsson, Jonas: *En besynnerlig gemenskap*, Ph.d.afhandling, Göteborg, 2003.
- Ingvarsson, Jonas: *Från Turing till Mandelbrot* IN Ord & Bild, nr.2-3/2000, Göteborg.
- Jensen, Janne Tornvig: *Romanens geometri*, Speciale, Aalborg Universitet 1996.
- Jensen, Jens F.: *De Sidste Moderne – de første postmoderne* in Kultur & Klasse nr. 59 og 60, Forlaget Medusa, 1987.
- Joyce, James: *Ulysses*, Martins Forlag, 1949.
- Karlsen, Hugo Hørlych: *Skriften, spejlet og hammeren*, Borgen 1973.
- Kirkegaard, Peter: *Den moderne skrift*, FJERNORD – lydbånd, 1992.

Kittler, Friedrich A. /John Johnston (red) : *Literature, media, information systems*, Amsteldijk 166, Holland, 1997.

Kjærstad, Jan: *Det store eventyret*, Aschehoug, 1990 (1987).

Kjærstad, Jan: *Erobreren*, Aschehoug, 1996.

Kjærstad, Jan: *Forførelsen*, Aschehoug, 2001. (orig. 1993)

Kjærstad, Jan: *Homo Falsus*, Aschehoug, 1984.

Kjærstad, Jan: *Kloden dreier stille rundt*, Aschehoug, 1980.

Kjærstad, Jan: *Menneskets felt*, Samlerens Bogklub, 1999.

Kjærstad, Jan: *Menneskets matrise*, Aschehoug, 1989

Kjærstad, Jan: *Menneskets nett*, Aschehoug, 2004.

Kjærstad, Jan: *Oppdageren*, Aschehoug, 2001. (orig. 1999)

Kjærstad, Jan: *Rand*, Aschehoug, 2000. (orig.1990)

Kjærstad, Jan: *Rand-bemærkninger i kalenderen*. Kritikjournalen 3, 1991, Universitetsforlaget, Oslo.

Kjærstad, Jan: *Speil*, Aschehoug, 1993. (orig. 1982)

Kjærstad, Jan: *Tegn til kærlighed*, Gyldendals Bogklubber, Samlerens Forlag 2002.

Kjærstad, Jan: *Tegn til Kjærlighet*, Aschehoug, 2002.

Kolloen, Ingar Sletten: Anmeldelse af Jan Kjærstad: *Det store eventyret*, Norge, Aftenposten d. 1/7/1987

Kundera, Milan: *Romankunsten*, Gyldendal, 1987.

Kyndrup, Morten: "Framing –Om interpretation og rammebestemthed" IN Christensen, Ove (red): *Fortolkningens rum. Mellem konstruktion og rekonstruktion*, NSU Press, 1997.

Langås, Unni: "Perspektiver på norsk 60-tallspoesi" in Anne Borup: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, GAD, 1999.

Larsen, Ida Lou: "Dristig satsning med magaplask", anmeldelse af *Det store eventyret* i *Nationen*, d. 3/8 1987.

Larsen, Thøger: Oversættelse af Vølvens Spådom, download fra <http://www.heimskringla.no/dansk/tlarsen/toeddasange/voluspa.php>. Teksten er gengivet fra Larsens *Slægternes Træ*, 1914, p. 77-101.

Lukács, Georg: *Romanens teori*, KLIM, 1994.

- Madsen, Svend Åge: *Was ist ein Bild?* in MAK 1, 1. årgang nr. 1, 1969.
- Markussen, Bjarne: *Romanens optikk*, Dr. art. afhandling, Universitetet i Bergen, 2001.
- McKeon, Michael (red): *Theory of the Novel*, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, Routledge, 2002.
- Melin, Lars: *Människan och skriften. Tecken Historia Psykologi*, Norstedts Ordbok AB, Finland 2000.
- Mjøset, Lars: *For faen, vi stikker i VINDUET* nr. 2, 1973, Oslo. Scandinavian University Press.
- Mose, Gitte: *Den endeløse historie*, Odense Universitetsforlag 1996
- Nielsen, Hans-Jørgen: *Den mand der kalder sig Alvard*, Tiderne Skifter, 1982.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *'Nielsen' og den hvide verden*, Borgen, 1968.
- Nielsen, Hans-Jørgen: WHAT'S HAPPENING, BABY in *ta' 1*, H.m.bergs forlag, 1967.
- Nielsen, Michael: *Har man sagt a...*, anmeldelse af *Tegn til kærlighet* i Politiken, 12/10 2002.
- Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*, Gyldendal, 1996
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy*, Routledge, 2002.
- Postman, Neil: "The Humanism of Media Ecology" in *Proceedings of the Media Ecology Association, Volume 1*, 2000. Publiceret på nettet: http://www.media-ecology.org/publications/proceedings/v1/humanism_of_media_ecology.html (2005)
- Rasmussen, René og Anders Lykke: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*, KLIM, 1995.
- Richardson, Samuel: *Pamela*, Penguin Books, 1980.
- Robbe-Grillet, Alain: *På vej mod en ny roman*, Arena, 1965.
- Robbe-Grillet, Alain: *Øjnene*, Arena, 1959.
- Robert, Marthe: *Origins of the Novel*, Harvester Press, Great Britain, 1980.
- Rønning, Helge: *Linjer i nordisk prosa*, Bo Cavefors Bokförlag, Norge 1977.
- Skei, Hans H.: *På litterære lekeplasser*, Universitetsforlaget, Oslo 1995.
- Solstad, Dag: "Om forfatterens rolle i samfunnet" in *Profil 4*, Oslo 1967.
- Swift, Jonathan: *Gulliver's Rejser*, Thorkild Becks Forlag, 1947.

Symons, Julian: *Bloody Murder*, Penguin, 1975.

Tabbi, Joseph & Michael Wutz: *Reading Matters*, Cornell University Press, 1997.

Thurah, Thomas: *Historien er ikke slut*, Gyldendal 2000.

Thurah, Thomas: *Så hvad er et menneske?*, Samleren 2002

Tolstoj, Leo: *Anna Karenina*, Gyldendal 1994.

Watt, Ian: *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1974.

Waugh, Patricia: *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, 1984. (Netversion på ebrary.com)

Waugh, Patricia: "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" in Currie, Mark: *Metafiction*, Longman, 1995.

Yeats, W.B. "The Second Coming", (orig. 1921), publiceret på http://www.well.com/user/eob/poetry/The_Second_Coming.html (12/2005)

Østergaard, Anders (red): *SKUD*, Amanda 1992.

Resumé

Afhandlingen med titlen *At gøre det umulige* har til formål at redegøre for skrifttemaets udfoldelse og udvikling i fire af Jan Kjærstads værker. Disse fire værker er: *Homo Falsus*, *Det store eventyret*, *Rand* og *Tegn til kærlighet*. Med dette hovedformål for øje undersøges skriftens rolle fra forskellige perspektiver.

Afhandlingen indledes i kapitel 1 med en præsentation af afhandlingens formål samt det analyserede forfatterskab.

I kapitel 2 afgrænses skrifttemaet i forhold til det beslægtede begreb: Metafiktion. Både metafiktiv og skrifttematisk litteratur betragtes her som to forskellige og dog nært beslægtede fænomener. Metafiktion beskæftiger sig med værkets tilblivelse og værkets grænser. Ofte gør metafiktionen et forsøg på at synliggøre værkets grænser for derigennem at diskutere forholdet mellem fiktion og virkelighed. Det sker f.eks. igennem deciderede rammebrud i form af opgør med udsigelseshierarkier, genrekonventioner og fortælle-mæssig logik. Skrifttematisk litteratur beskæftiger sig enten igennem form eller indhold vedholdende og konsekvent med skrift og problematikker knyttet til skrift. I langt de fleste tilfælde har skrifttematisk litteratur metafiktiv karakter, fordi værket bliver selvrefleksivt, når det beskæftiger sig med det materiale og de betingelser, hvormed det selv er skabt.

Janne Tornvig Bak argumenterer i afhandlingen for, at skrifttemaet kan komme til udtryk på to væsensforskellige måder som enten fortællende eller visende.

Skriften som tema bliver fortalt i værker, der uden at bryde med fiktionens konventioner behandler skriften som et tema på linje med andre temaer.

Skriften som tema bliver vist i værker, hvor skriften opløses til ren form og dermed blokerer for den referentialitet, som skriftsproget baserer sig på.

Kapitel 3 redegør for skrifttemaets rolle i nordisk prosa efter 1965. Jan Kjærstads forfatterskab betragtes i afhandlingen som både en fortsættelse og et opgør med de skrifttematiske tendenser, der viste sig hos de danske tredjefasemodernister og de norske profilmmodernister sidste i 1960'erne. Fællesskabet mellem tresserlitteraturens senmodernistiske forståelse af skriften og Kjærstads postmodermodernistiske forståelse af samme består i parallelle opfattelser af det moderne jeg. I Danmark diskuteres skrifttematikken igennem tidsskrifterne *ta'* og *MAK*, som udgives i årene 1967-1970.

Hans-Jørgen Nielsen bliver her talsmand for den ny sensibilitet, som af bl.a. Jens F. Jensen ses som forløber for postmodernismen. Den ny sensibilitet udvikles i Danmark til en attituderelativisme, hvor identiteten betragtes som flydende og som tilvalgt rolle. Mens attituderelativisterne og profilmmodernisterne betragter den flertydige identitet som negativt, betragter Kjærstad det som positivt. Enhver identitet bliver en mulighed.

I kapitel 4 argumenteres der for at betragte skriften som et medium, der indgår i et medieøkologisk system med andre medier. Litteratur og skrift har længe udgjort et uproblematisk forhold, men forandringer i det medieøkologiske system påvirker dette forhold. De mediemæssige forandringer, som foregår med fuld hast i disse år påvirker derfor også skriften, som må finde nyt ståsted. Det er disse forandringer, som trækker spor efter sig ind i litteraturen. N. Katherine Hayles betragter information og materialitet som to af hinanden afhængige størrelser, og som en konsekvens af denne betragtning analyserer hun litteraturen mht. både information og materialitet. Litteraturens materielle beskaffenhed bliver således særlig interessant for Hayles analyser. Afhandlingen betragter således det (post)moderne skrifttema, som bl.a. kommer til udtryk hos Kjærstad, som et led i diskussionen om forholdet mellem information og materialitet.

I kapitel 5 redegøres der for skrifttemaets udvikling i Jan Kjærstads forfatterskab. Jan Kjærstads debutnoveller rummer ansatser til det skrifttema, som vokser sig stærkere i de senere romaner. De tre noveller ”Midnatt”, ”I ditt bilde” og ”Maleren med rødt kinn” læses ud fra skrifttemaet. I novellen ”Midnatt” er det kunsten – og ikke alene skriften – som er i stand til at gøre det umulige og bryde autoritetens mure ned. Novellerne bærer alle præg af at betragte kunsten som den rebelske mulighed for at stille spørgsmålstejn ved samfundets (kapitalistiske) konstruktion. Senere i forfatterskabet forlades det socialpolitiske engagement til fordel for interessen for individets vilkår i et kaotisk videnssamfund. Forfatterskabet zoomer fra samfund til individ efter de to første udgivelser.

I kapitel 6-9 bringes analyser af de fire skrifttematiske værker i forfatterskabet: *Homo Falsus*, *Det store eventyret*, *Rand* og *Tegn til kjærlighet*. I analysen af *Homo Falsus* fokuseres der på romanens fordoblinger og udsigelsesmæssige konstruktion. Romanens fordoblinger gælder både tid, sted og personer. Fordoblingen tjener til at synliggøre konflikten mellem handling og fortalt handling. Romanen bliver i kraft af de mange fordoblinger til et felt af skrift, hvor det bliver umulig at afgøre, hvem der skaber hvem. Analysen anvender palimpsesten som forklaringsmodel for romanens konstruktion. I *Homo Falsus* placeres skrifterne over hinanden som transperente lag, hvorved alle lag

synliggøres, mens det samtidig er uklart, hvordan de enkelte lag forholder sig til hinanden.

I analysen af *Det store eventyret* lægges vægt på romanens tematisering af det ufærdige. Romanens grafiske udtryk som fragment understøtter denne betragtning, ligesom også romanens fem mulige slutninger gør det. Skriften fremstilles som mulighed og ikke som færdigt resultat. Identitet bliver ligeledes betragtet som en ufærdig konstruktion, hvor karaktererne er i stand til at rumme tilsyneladende kontrasterende egenskaber på én gang. Skriften spiller en væsentlig rolle i konstruktionen af det ufærdiges betydning. Skriften binder de mange fragmenter sammen til en mulig helhed – ikke som en endegyldig og udtømmelig helhed.

I analysen af *Rand* fokuseres på skriften som redskab til at udvide erfaringen af verden. Analysen fremhæver romanens betragtning af skriften som et paradoks. Skriften er eneste mulighed for at udtrykke erfaringen af denne udvidede virkelighed, men skriften er samtidig ikke avanceret nok til at kunne udtrykke denne nye erfaring. Skriften både mulig- og umuliggør formidlingen af den menneskelige erfaring.

Niende kapitel fremlægger en analyse af Kjærstads skrifttematiske værk fra 2002: *Tegn til kærlighed*. Skriften forbindes i romanen med kærlighed, hvilket også titlen *Tegn til kærlighed* antyder. Tegn kan vise vej til kærlighed – ligesom også de skriftlige tegn kan vise vej til verden, og ikke kun er at betragte som tegn om og på verden. Skrift kan skabe verden. Analysen redegør også for de mange skriftdokumenters rolle i romanen.

Afhandlingen argumenterer igennem de fire nævnte analyser for, at skrifttemaet i Jan Kjærstads forfatterskab viser sig som en tro på skriften som aktiv betydningskaber. Skriften er i stand til at udvide – men også reducere. Skrifttemaet anvendes til at bearbejde og give udtryk for menneskets vilkår i en kompleks verden. Skriften opretholder sin fortællende evne i de komplekse omgivelser. Kun undtagelsesvist går skriftsproget i opløsning. Skriften fremstilles som et forløsende redskab til at skabe nye sammenhænge i et komplekst verdensbillede. Igennem skriften bliver mennesket i stand til at skabe mulige sammenhænge mellem sansning, erfaring og dettes udtryk.

Summary

The dissertation *To Do the Impossible* aims to account for the existence and development of the subject of writing in four of the works of Jan Kjaerstad. In order to do so, *writing* is investigated through a number of perspectives.

The second chapter of the dissertation demarcates the theme of writing in relation to the related conception: Metafiction. The metafictional literature often has writing as a subject, but metafiction is a broader conception and has far more in it than literature which has writing as its subject. Metafiction deals with the making and the boundaries of a work and often makes an attempt to reveal the frames of a work with the purpose of discussing the relation between fiction and reality. The revelations of the frames can for instance take place through breakings of frames. This is for instance done by confusing the voices of narration, genres and the logic of the narration. Literature which has writing as a theme consistently deals with writing or issues related to writing either through form or content. In fact the most cases literature with writing as a theme is also metafictional, because the work becomes self reflexive when it deals with the materials and the conditions of its own making.

Janne Tornvig Bak argues that literature which has writing as a theme shows in two different ways as either *telling* or *showing*.

Writing is *told* as a theme in works which, without breaking the conventions of fiction, treats the writing as a regular theme – just like any other theme.

The writing as a theme can also be *showed* in works, which lets writing dissolve into pure form which blocks for the referentiality on which the language of writing is based.

The third chapter accounts for the subject of writings part in Nordic prose after 1965. The authorship of Jan Kjaerstad is considered as both a continuation of and a break with the tendencies that showed in the Danish Third Fase Modernism and the Norwegian Profile modernism in the late 1960's. The late modernists as well as Kjaerstads postmodern understanding of the writing agrees on similarities in the concept of the modern self. The subject of writing is discussed in Denmark through the periodicals *ta'* and *MAK*, published in the years of 1967 to 1970. Hans-Joergen Nielsen here becomes the spokesperson of the new sensibility, which among others Jens F. Jensen understands as a precursor of the postmodernism. The new sensibility in Denmark develops into the so-called *attitude relativism*, where the human identity is considered as a floating and self made entity based on you own choice.

While the Danish Attitude Relativists and the Norwegian Profile modernists look at the multiplicity of the human identity negatively, Kjaerstad looks at it positively. Any identity is possible.

The fourth chapter argues to consider writing as a medium, which forms part of a media ecological system along with other medias. Literature and writing have for very long made up an unproblematic relation, but changes in the media ecological system affect this relation. The increasing changes in the media affect the writing that has to find a new role in the media ecology. These changes find their ways into the literature. N.Katherine Hayles considers information and materiality as two of each other dependent entities and as a result of this, Hayles understands the literature as information that has to be understood by taking the materiality into account. The materiality of the literature comes to play an important role in Hayles method of text analysis: MSA – Media-Specific Analysis.

The subject of writing as it appears in the novels of Kjaerstad is by Janne Tornvig Bak understood as a part of this ongoing discussion about the relation between information and materiality, a relation which gets interesting when major medial changes take place in society.

Chapter five accounts for the development of the subject of writing in the novels of Kjaerstad. His first collection of novels *The Earth Turns Quietly* contains rudiments of the subject of writing which grows more evident in the later novels. The three novels: “Midnight”, “In your image” and “Painter with red cheek” is read with focus on the subject of writing. In the novel “Midnight” the art – and not the writing in it self –is capable of doing the impossible and break down the walls of authority. All the novels of this first collection bear the impression of art as a method of revolt against the capitalistic society. Later in the authorship the social and political issues are left behind in advance of the interest of the human individual in a chaotic society of knowledge. The authorship zooms in on the individual.

The chapters 6-9 present readings of four works of Jan Kjaerstad, which all focus on the subject of writing: *Homo Falsus or The Perfect Murder*, *The Great Fairytale*, *Brink* and *Signs for Love*. The reading of *Homo Falsus* focuses on the reduplications and the narrative construction of the novel. The reduplications in the novel apply for the time, place and characters and aim to show the conflict between event and narrated event (story/plot). In virtue of the several reduplications the novel becomes a sphere of writing where it gets impossible to determine who is creating who. The reading of the novel uses the idea of the palimpsest to explain the complex narrative construction of

the novel. In *Homo Falsus* the different writings are placed on top of each other as transparent layers. This makes all the layers visible even though it is impossible to determine how the layers are ordered.

In the reading of *The Great Fairytale* the *incompleteness* of the novel is emphasized. The layout of the novel supports the incompleteness by letting the book appear as a fragment or draft and the five endings of the novel implies the same. The writing is suggested as a possibility and not a final result. Human identity is also suggested to be an incomplete entity. The characters of the novel are capable of containing contrasting abilities at once. Writing plays a leading role in the construction of this incompleteness. The writing combines the many fragments to a possible whole – not a final and inexhaustible whole.

The focus in the reading of *Brink* is on the writing as a tool to extend the experience of the world. The reading explains the novels consideration of the writing as a paradox. Writing, is on one hand the only possibility to express the experience of this expanded reality, but is on the other hand not advanced to the level of being able to express this new reality and experience. The writing makes it, at the same time possible – and impossible – to express human experience.

The ninth chapter of the dissertation presents a reading of the one of Kjaerstad's novels that most strongly emphasizes writing: *Signs to Love* (2002). In this novel writing is combined with love, which the title *Signs to Love* indicates. Signs can show the way to love – like other signs can show the way to the world. Signs are not only considered as signs of the world but writing can create the world.

The dissertation argues –based on the four mentioned readings – that writing as a subject in the authorship of Jan Kjaerstad, shows as a belief in writing as an active creator of meaning. Writing is capable of expanding – and reducing, too. The subject of writing is purposed to deal with and express the condition of the human being in a complex world. Writing maintains its narrative abilities in this complex environment. Only in rare cases the writing dissolves. Writing is explained as a releasing, almost a redeeming, tool to create new connections in a complex world. Through writing human being is able to create possible connections between sensation, experience and the expression of it.