

# Kærlighedshistorier som mulighedsfelt og sammenhængssyn

*Om forholdet mellem kærlighed, fortælling og identitet  
i Jan Kjærstads romaner*

Tine Engel Mogensen

‘Det er efter sigende verdens bedste kærlighedshistorie,’ sagde fiskeren.

‘Gad vide, hvordan den har været,’ sagde Adam.

‘Ja, gad vide hvordan,’ svarede fiskeren, mens han fortsatte med at bøde garn. ‘Jeg ved bare at vi kunne have god nytte af den. For i dag fortæller man udelukkende de gamle kærlighedshistorier om og om igen, historier hvor heltene altid dør. Burde der ikke findes en fortælling, hvor hovedpersonerne fik liv på grund af kærlighed? For så meget ved jeg da: Hvis den fuldkomne historie findes, vil den ikke bare efterligne liv – den vil også skabe liv.’ (*Tegn til kærlighed*, s. 274–75)

Denne passage fra *Tegn til kærlighed* udpeger en række centrale ideer i Kjærstads forfatterskab: Det drejer sig om nytteværdien af gode historier, om historiernes og kærlighedens betydning i og for et menneskes liv og om det meget tætte forhold mellem kærlighed og historier. Betragtet som metakommentar peger passagen samtidig på det usædvanlige i ‘i vore dage’ at ville fortælle nye og anderledes kærlighedshistorier, hvor heltene hverken dør en ophøjet tragisk død eller keder sig ihjel i socialrealistiske vane-parforhold. En udfordring, Kjærstad imidlertid i høj grad har påtaget sig som en af de få nutidige ‘højliterære’ forfattere, der for alvor eksperimenterer med genren *kærlighedsroman*, genfortolker den og lader den spille med og mod en række typiske *highbrow* virkemidler: problematiske fortællerinstanser, metastrategier, satire, ironi og en omfattende encyklopædisk bestræbelse. Det følgende skal handle om de i bedste forstand opbyggelige kærlighedshistorier i Kjærstads forfatterskab.<sup>1</sup>

## Baggrund

Den norske forfatter Jan Kjærstad behøver næppe nogen nærmere præsentation for et dansk læsepublikum: Han bragede igennem herhjemme i 1990’erne med sin på alle

---

<sup>1</sup> Denne artikel er en sammenskrevet, forkortet og bearbejdet version af en række tekster, jeg har skrevet om Kjærstads forfatterskab, bl.a. fra bogen *Den Gode Historie* (2002) og kapitlet om Kjærstad i min ph.d.-afhandling *De encyklopædiske kærlighedsromaner* (2008), hvor læsningerne findes i mere udfoldet form – og med citater fra de norske originaludgaver, hvor jeg her refererer til de danske oversættelser af romanerne.

måder store trilogi om mediestjernen Jonas Wergeland, *Forførelsen* (1993), *Erobreren* (1996) og *Opdageren* (1999). Trilogien sikrede Kjærstad både en stor og trofast læserskare og Nordisk Råds Litteraturpris, som han modtog i 2001 – officielt for trilogiens sidste bind, *Opdageren*, men reelt for hele trilogien som én imponerende litterær bedrift. Successen blev i 2002 fulgt op af romanen *Tegn til kærlighed*, som blev slået stort op på Bogmessen i Forum samme år. Med imponerende regelmæssighed udgav forfatteren tre år efter, i 2005, *Kongen af Europa*, der generelt også er blevet pænt modtaget i Danmark, og i 2008 *Jeg er brødrene Walker*. Kjærstads berømmelse har selvfølgelig medført opmærksomhed på ældre titler i forfatterskabet; senest har vi i 2003 fået en dansk oversættelse af *Det store eventyr* (norsk udgave 1987). Og netop aksen *Det store eventyr – Wergeland-trilogien – Tegn til kærlighed – Kongen af Europa* er interessant, når det drejer sig om kærlighedshistorierne i Kjærstads forfatterskab. Ikke blot er det i disse romaner, kærligheden direkte indtager en hovedrolle – man kan også iagttage en tydelig udvikling i romanernes kærlighedshistorier. *Det store eventyr* kan her betragtes som en noget kølig, postmodernistisk legende optakt til den vældige, men stadig let tvetydige kærlighedsroman, som trilogien udgør; mens *Tegn til kærlighed* på sin vis kan siges at være trilogien i en nøddeskal: et koncentrat, hvor enhver tvetydighed er siet fra. Også *Kongen af Europa* er en genskrivning af trilogien, men minder måske allermest om en moden udgave af *Det store eventyr*, med kærligheden som underspillet, men helt afgørende drivkraft. Samtidig tematiserer romanerne altså hver især og på hver sin måde forholdet mellem kærlighed, identitet og fortælling.

Før jeg dykker ned i de enkelte romaner, vil jeg dog kort karakterisere Kjærstads forfatterskab og dets placering i samtiden, da det giver en nyttig forståelsesramme for romanerne. Mine allierede er her Thomas Thurah og Gudmund Rask Pedersen, der ud fra nogenlunde samme karakteristik af udgangspunktet for forfatterskabet læser dettes fortjeneste meget forskelligt. Deres karakteristik af den baggrund, Kjærstad skriver på, er ikke nyskabende, men udpeger immervæk nogle basale mekanismer for og i forfatterskabet, mens de to kritikeres forskellige udlægninger af forfatterskabets fortjeneste understreger dets rummelighed.

Ifølge både Thurah og Pedersen er udgangspunktet for Kjærstads forfatterskab en mangel, en begrænsning eller et *tab*: det moderne nulpunkt. Pedersen, hvis læsning af Kjærstad er kristen, ja ‘gudstjenstlig’, bruger betegnelsen Forladtheden, gudsforladtheden – at “vi er blevet alene i et kæmpestort, uendeligt univers – overladt til tilfældighedernes spil” (s. 16); mens den mere verdsligt orienterede Thurah primært forstår tabet som civilisatorisk og videnskabeligt, “en forsnævring af erkendelsens veje” (s. 178). Han ser det tillige som et idéhistorisk fænomen, nemlig den moderne erfaring: det store sammenbrud af sammenhæng, af sandhed og mening. ‘Resultatet’ bliver dog det samme:

Det moderne menneskes traumatiske tabserfaring er dette; at der ingen mening er, ingen sammenhæng mellem jord og himmel eller mellem ord og betydning eller mellem jeget og de andre jeger. Det er tomheden som religiøs, kunstnerisk og social oplevelse. Det er [...] det ensomme menneske overladt til sig selv, til det vilkårlige og intetheden. (Thurah, s. 178)

Thurahs pointe er, at Kjærstad med udgangspunkt i dette moderne mangel- og nulpunkt sætter ind og forsøger at udvide perspektivet igen; at opstille alternative billeder og forståelser, videregive en sans for store sammenhænge og åbne muligheder. Kjærstads fortælle måder er, som Thurah fremfører, postmoderne og metalitterære i den forstand, at de er bevidste om at komme efter det moderne traume og tab og ikke foregiver at være virkelighed, men sprog og fortælling – en bevidst leg eller et spil med gamle billeder og fortælleformer, der kan stimulere læserens forestillingsevne og derigennem udvide begreberne for ‘det virkelige’.

Der sker hermed også en “kolossal udvidelse” (som det udtrykkes i *Erobreren*, s. 311) af forestillingen om, hvad et menneske er. Der åbnes for et væld af muligheder; forestillingen om identiteten som noget udeleligt bliver brudt og afløses af et syn på identiteten som noget *mangfoldigt*. Wergeland-trilogien som trebindsværk illustrerer i sig selv dette: Hovedpersonen Jonas er *både* en magisk forfører og en mørk erobrer og en ydmyg opdager – alle tre ting på én gang, og i øvrigt meget mere end det. Og dette store, udvidede både-og, forfatterskabets gennemgående komplementaritetstanke (lånt fra den danske fysiker Niels Bohr), skal ses som en mangfoldighedens figur, der ikke blot omfatter identiteten, men hele virkeligheden.

Det er interessant, at både Thurah og Rask Pedersen ser litteratur – i dette tilfælde Kjærstads forfatterskab – som et *sva*r på manglen eller forladtheden, et sted, man kan søge hen, men at det til gengæld er forskellige svar, de finder. Rask Pedersen finder “påstande om mening, sammenhæng og nærvær” (s. 17), mens dét, Kjærstad ifølge Thurah giver læseren i stedet for *meningen*, altså er muligheder, mangfoldighed, den kolossale udvidelse. Det er vel op til ens gemyt, hvad man finder mest trøsterigt. Sigende og helt i forfatterskabets komplementære ånd er det imidlertid, at Kjærstads romaner giver plads til begge læsninger. Selv mener jeg, som det vil fremgå, at forfatterskabet både rummer bud på mulige sammenhænge og udpeger utallige muligheder; at der simpelthen er tale om et stort *både-og* på mange niveauer.

Thurah og Pedersen er imidlertid enige om noget andet. Pedersen finder hos Kjærstad et forsvar for ‘den gode sentimentalitet’, for patos og bevægethed, og det stemmer ganske godt overens med Thurahs bestemmelse af Kjærstad som – i hvert fald en slags – romantiker: Som endnu et udtryk i forfatterskabet for den foromtalte *mangel* ser han nemlig *savnet af den elskede*; dét tab, der ligger i ikke at kunne få kærligheden til at fungere. Ifølge Thurah er det dét, det hele handler om:

Neden under de roterende spejlkabinetter, snurrende DNA-molekyler og mange mytologiske lag, først og fremmest dét. Og så er det at være menneske ikke kun at have til opgave at udvide grænsen for sit eget jeg eller at trænge ind til det inderste af jegets sammensatte og gådefulde kosmos, men også og i samme takt at åbne sig for den andens og være modtagelig for dets lys; partikler eller bølger, bare modtagelig, mens tid er. (Thurah, s. 179)

En læsning, jeg – som det vil fremgå af værkanalyserne – ikke er uenig i.

Selvom alle Kjærstads voksenbøger på postmoderne og metalitterær vis markerer, at de er sig deres status af sprog og fortælling bevidst, er det dog meget forskelligt, om der i bøgerne, med Thurahs skelnen, mest fortælles *om* eller fortælles *at*: altså om Kjærstad lægger vægt på at fortælle en god historie *om* en karakter, mennesket og dets virkelighed, dets vilkår og muligheder – eller om fokus i stedet er på dét, Thurah kalder *kombinatorikken*: kunstfærdige konstruktioner, krydsforbindelser, knopskydende associationer (jf. Thurah, s. 180). Det passer i øvrigt glimrende med dén skelnen mellem to forskellige projekter eller hovedlinjer i forfatterskabet, Kjærstad ridser op for Alf van der Hagen i et interview fra 1996 (s. 144–145): på den ene side fortællinger om menneskelivet (ud fra de gennemgående spørgsmål: “Hvad er et menneske?” og “Hvordan hænger et liv sammen?”) – forfatteren nævner selv *Speil* (1982), *Det store eventyret* (1987) og *Forførelsen* (1993), mens *Erobreren* (1996), *Oppdageren* (1999), *Kongen av Europa* (2005) og *Vi er brødrene Walker* (2008) siden er kommet til. Og på den anden side det, han kalder “løgne sat i system”: mere systemorienterede, teksteksperimenterende (‘programskriftsagtige’) værker, især *Homo Falsus* (1984) og *Rand* (1990). *Tegn til kærlighet* (2002) kan måske betragtes som en spøjs sammenkøring af de to linjer i forfatterskabet: en fortælling om menneskelivet, hvor skriften på det tematiske plan kæmper med kærlighedshistorien om hovedrollen. Samlet set præges forfatterskabet dog af en stadig større tro på den gode historie som bærer af kolossal værdi og mulighed, ikke mindst for identitetsdannelse.

Her skal det handle om forholdet mellem fortællingen og menneskelivet – den indflydelse, bestemte historier kan få på os, hvordan fortællinger kan bygge os op, som gener, og være med til at stimulere de to beslægtede evner, der besynges så højt i særligt trilogien (men også *Vi er brødrene Walker*): nemlig *mulighedssansen* og *forestillingsevnen*, altså evnen til at se muligheder og til at bruge sin fantasi.

### ***Det store eventyr***

Hvad angår historiefortællingen er der grund til – i øvrigt i tråd med Kjærstads egen vurdering (jf. Mogensen 1999) – at betragte *Det store eventyr* som et missing link mellem *Homo Falsus/Rand* og Wergeland-trilogien. I forbindelse med lanceringen af den nye danske oversættelse præsenteres *Det store eventyr* af forlaget som “trilogiens legesyge og

eksperimenterende lillebror”, og slægtskabet er da også ubetvivleligt.<sup>2</sup> *Det store eventyr* lancerer således former, afprøver virkemidler og kører en mængde temaer i stilling til senere fuld udfoldelse i trilogien: Her er forbindelser på kryds og tværs, genrediversitet, retoriske spørgsmål (“Kan man fange et menneske med ord?”), tendentiøse fortællere osv., alt i en overordnet hyldest til identitetens mangfoldighed og narrative natur, skriften og kærligheden.

Romanen kæmper samtidig med *Kongen af Europa* og *Speil* om at være den mest ekstreme inkarnation af, hvad man kunne kalde Kjærstads encyklopædiske projekt – på flere niveauer.<sup>3</sup> Hvad angår faktuelle oplysninger, står *Det store eventyr* i en klasse for sig, eftersom hele dens person-, fænomen- og factsspækkede univers er opdigtet, eller måske rettere vendt på hovedet: handlingen udspiller sig således i en ‘derealiseret’ udgave af den vestlige verden i sidste fjerdedel af det 20. århundrede, hvor Norge er en subtropisk ø helliget sukkerindustri, en religiøs smeltedigel af et ferieparadis, hvor hvide har social og kulturel lavstatus. Altså genkendelige skismer med et twist. Genkendelige er ligeledes en lang række navne, fænomener og skikkelser fra ‘vores’ virkelighed, der imidlertid også forskydes – f.eks. forekommer “en fyldig Gadamer” i en ostebutik, Freudianerkrigen i det gamle Hellas, cigaretmærket Baudrillard osv. Der er tillige mere eller mindre fiffige hentydninger til alt fra *1001 Nats eventyr*, over gamle som nye myter, verdenslitteraturens klassikere, moderne fysik og Freuds psykoanalyse, til kendte tv-quizzes og *Star Wars*. *Det store eventyr* er ikke for ingenting blevet kaldt en af de mest ulæselige romaner i norsk litteraturhistorie: De evindelige skjulte, halve og hele referencer til alverdens personer, tekster og fænomener gør teksten nærmest uigennemtrængelig. Læserens overblik svækkes desuden af romanens fragmentariske karakter; den er en sand mosaik eller et netværk af utallige tekst- og sprogtyper, eventyr, computerspil, rapporter i new journalism-stil, breve, dagbogscitater, videnskabelige artikler, triviallitteratur m.m., ofte med forskellig layout. En del af romanen er sågar forsynet med marginnoter.

Det er ud fra dette virvar af encyklopædiske fragmenter, læseren må forsøge at stykke en historie sammen, og den viser sig at handle om den overfladiske billedmand (han er billedredaktør på det store, nationale leksikon *Nye Norske*) og kyniske kvindebedærer Peter Beauvoir og hans udvikling som menneske, læser og forfatter i sin efterstræbelse af den mystiske kvinde Shoshana Moira, skriften og “k.” (for kærlighed), i noget der grangiveligt ligner en vaskeægte romantisk *quest*. Hele tekstkonglomeratet *Det store eventyr* skrives (eller rettere: sammenstykkes) ca. et år efter begivenhederne af et fortællende jeg,

<sup>2</sup> Der må vel strengt taget være tale om en *storebror* – romanen udkom i Norge i 1987. Jeg står i dette afsnit i gæld til Thomas Thuraus og Gitte Moses læsninger af *Det store eventyr* i hhv. *Den endeløse historie* og *Så hvad er et menneske?*

<sup>3</sup> Mht. referencemylder er *Homo Falsus* også godt med; se hertil Rikke Andersen Kraglunds artikel “Modstykker”, i *Passage* nr. 59, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2008, s. 63–81.

som rejser rundt i verden på jagt efter Peters gådefulde “leonardo”, ideligt kommenterende sin egen skriveproces. Peter og jeg-fortælleren viser sig siden at være én og den samme; og han møder i begge omgange adskillige personer, der enten indgår i de omtalte tekstfragmenter eller har skrevet nogle af dem: De udgør questens traditionelle hjælpere, her bl.a. fem udenlandske videnskabsfolk og fem norske amatørforskere, der beskæftiger sig med eventyrsamlingen *Hazar*.<sup>4</sup> Alle ‘hjælperne’ kender Shoshana eller har hørt om hende, og alle kender de hinanden, så det er altså endnu et hold spor, man som læser skal holde styr på i den løbsk-encyklopædiske roman.

Men tilbage til romanens kærlighedshistorie: Peter Beauvoir sidder en aften og zap- per, da han pludselig får et glimt af et kvindeansigt, der gør et uudsletteligt indtryk på ham og vækker hans begær – og for én gangs skyld ikke kun det fysiske. Kvinden hedder Shoshana, og hun deltager i en diskussion om *Hazar*-forskningen. For Peter udvikler det sig til en besættende jagt på oplysninger om Shoshana og hendes gådefulde fortid, og efterhånden som hun genfortælles af de forskellige ‘hjælperne’, tegner der sig ikke ét billede, men mange: Peters rekonstruktion fyldes med modsætninger, tilsyneladende uforenelige skikkelser og versioner.

Samtidig kommer Peter på sporet af sin egen fortid og identitet, og han bliver undervejs tillige interesseret i det norske skriftsprog, som han helt har forsømt; en interesse, der bl.a. hænger sammen med, at han bor i en villa, som har tilhørt succesforfatteren Lawrence Hart (sic!). Peter har brugt mange af de bøger, der var i villaen, til pejsebrænde, men i sin søgen efter Shoshana falder han over Harts dagbogscitater, der er stilet til et du og især drejer sig om “k.”; disse indgår som fragmenter (af bon mot-karakter) i manuskriptet, f.eks.: “At skrive om k. er som at overføre en symfoni til et stykke for klaver” (s. 14), “K. er det, som er helt anderledes” (s. 26), “K. er det, der på én gang skræmmer os mest, og som vi er mest fascinerede af” (s. 64), “Hvis Gud gav mig valget mellem at få afsløret Sandhedens gåde og K.s, ville jeg utvivlsomt vælge det sidste” (s. 93) og (med et kraftigt ekko af Barthes i *Kærlighedens forrykte tale*): “I dag, i denne alt-accepterende tid, er det kun k. der er virkelig anstødelig. I denne overrationelle tid, hvor vi på liv og død skal acceptere og forstå alt, er det kun k., der for alvor latterliggøres. K. er gået noget så eftertrykkeligt af mode” (s. 82). Peter begynder samtidig at gruble over Harts hovedværk *Shaun og Virginie*, en verdensberømt sentimental kærlighedshistorie, der i øvrigt siden afsløres som en stor parodi.<sup>5</sup> Peter, der tror sig forældreløs, viser sig at være søn af Hart, så her leges med et af questromanens store temaer, nemlig afstammingsidentifikationen.

<sup>4</sup> *Hazar (Afsanah)* er ikke opdigtet til lejligheden, men var en samling persiske eventyr fra o. 850 e.kr., der efter forskellige bearbejdnings blev til – *1001 nats eventyr*.

<sup>5</sup> Titlen refererer til Bernardin de Saint-Pierre: *Paul et Virginie* (1788), der ‘også’ er en verdenskendt sentimental kærlighedshistorie.

Da Shoshana er helt afvisende over for Peters tilnærmelser, indser han, at vejen til hendes hjerte går gennem *hendes* store passion, nemlig *Hazar*, og han bliver derfor eventyrforsker. Forskningen i *Hazar* går ud på at rekonstruere et manglende eventyr i samlingen ud fra de blot 7 ord, der er tilbage af det. Eventyret kaldes "Enigma" og er en slags urhistorie, der øjensynligt vil kunne forbinde hele den brogede vifte af beretninger om hovedpersonen Ado og hans prinsesse Urchi i *Hazar*.<sup>6</sup>

Desværre afslører Shoshana Peters løsningsforsøg som en uoriginal sammenskrivning af alle 'hjælpernes' forsøg, men værre endnu er det, at han har formastet sig til at fremsætte sin version som Sandheden. Det er i det hele taget hans store fejl: at ville finde endegyldige Sandheder, også om hende, mens hun i virkeligheden er lige så gådefuld som "Enigma"; og hun må belære ham om, at "Ingenting er mere skadeligt end troen på Den Endelige Løsning [...] det er døden for Kreativiteten [...] for Nysgerrigheden" (s. 500). Den lidet subtile reference til *die Endlösung* cementerer pointen; *Det store eventyr* leverer da heller ikke selv én slutning, men flere, og understreger det uafsluttede og åbne ved til sidst at 'cirkelslutte' med en metalitterær pointe, hvor læseren anmodes om at vende tilbage til begyndelsen; en cirkulær tankegang, der går igen i hele bogen, hvor samtlige kapitler indledes med et stort O.

Som også Gitte Mose er inde på, kan *Det store eventyr* betragtes som en moderne quest- og udviklingsroman, eftersom Peter i jagten på Shoshana, k. for kærlighed og skriften finder vej til sin identitet, sit ophav, sig selv, sin skrift og sit sprog – m.a.o. det, romanen kalder hans gådefulde "leonardo". Romanens to hovedlinjer – forskningen i *Hazar*-eventyret og Peters efterforskning af Shoshana – viser sig at være én og samme linje, eller i hvert fald at lede frem mod den samme gåde eller 'enigma': nemlig kærligheden. Som Thurah anfører, er der ikke tale om seksuel kærlighed, men snarere om en ontologisk kærlighed – altså en kærlighed, der handler om principperne for det værende:

Kærligheden er i den forstand ikke opfyldelsen af begæret [...], men genfortællingernes konstante udvidelse af fantasiens operationsradius. Kort sagt: Det fortsatte eventyr som livsbetingelse. Gåden og kærligheden er derfor først og fremmest det opklaringsarbejde i eventyrenes ordstrømme, som billedmennesket Peter B. lader sig opsluge af. Hvad han [...] tror er en rejse mod et bestemt punkt og et sidste, glasklart billede, bliver nemlig i stedet en rejse i dybden og gennem gentagelsernes utællelige sandheder. *Hazar*-eventyret forbliver en gåde eller lige så rigtigt: Løsningen ligger i eventyrets mangfoldige versioner. Shoshanas historie forbliver en hemmelighed eller lige så rigtigt: Sandheden om Shoshana er de uforenelige historier om hende. (Thurah, s. 196-97)

---

<sup>6</sup> Ado (for Adolf Hitler), Urchi (Churchill) og Enigma (den berømte tyske kodemaskine) peger på det gennemgående 2. Verdenskrig-spor i romanen, et led i det encyklopædiske overbud.

Fortælleakten og kærligheden er således det samme; og *Det store eventyr* får (i hvert fald i den sidste af flere mulige slutninger) karakter af ét langt brev til et du, på én gang Shoshana og læseren: Peters historie, hans forklaring på, hvad der er foregået og forsøg på at vinde et menneske, Shoshana, gennem ord. Spørgsmålet – som bliver taget op igen senere i Kjærstads forfatterskab – er, om ord virkelig kan udløse kærlighed?

Om det lykkes for Peter at vinde Shoshana, melder historien således ikke noget om. *Det store eventyr* synes i hvert fald selv gennem årene at have haft svært ved at vinde en større læserskare gennem *sine* mange ord; senest fik den i forbindelse med sin udgivelse på dansk overvejende lunkne anmeldelser.<sup>7</sup> Et bud på en forklaring er, at romanen, på trods af jævnt hen appellerende elementer som kærlighed, hæsblesende romantisk quest, en overbevisende demonstration af menneskets mangfoldighed og gode historier *en masse*, alligevel synes at mangle noget. Der er for mange ord og for lidt *kød*; romanen forbliver trods sin megen snak om kærlighed et temmelig køligt, postmodernistisk eksperiment. Med Thurahs distinktion fra før har det at gøre med forskellen mellem fortællinger *at* og fortællinger *om*: *Det store eventyr* er udpræget en fortælling *at*, hvor det hele går op i kunstfærdige konstruktioner, tvetydige tegn, krydsende forbindelser og prolifererende associationer. Thurah, der tydeligvis har haft samme oplevelse med romanen som denne læser, efterlyser en *karakter*, “ikke nødvendigvis en karakter formet efter en litterær realismes psykologiske principper, men blot et interimistisk rum, som fortællingens forgreninger og associationspring kan fylde med forestillinger om *noget*” (Thurah, s. 199). Peter Beauvoir er ikke en sådan karakter – som Thurah anfører, snarere udløser han end skaber rum for “romanens bombardement af associationer, allegorier, billeder og spejlinger og spejlingers spejlinger” (s. 200). Eller som Mose slutter af med at bemærke i sin gennemgang af romanen: “Man tør nok sige, at Kjærstads mennesker lever i en multiverden af tegn, men en tegnverden som er holdt op med at betyde andet end tegn” (Mose, 167) – og Peter, for slet ikke at tale om Shoshana, forsvinder bag de mange tegn, eller fremstår selv bare som tegn. I *Det store eventyr* fylder eksperimentet, selve konstruktionen så meget, at man ikke som læser får plads til at lade sig rive med af de gode historier, tage dem til eller på sig. Der byder Wergeland-trilogien sig anderledes til.

### **Wergeland-trilogien**

Peter Beauvoirs endelige erkendelse i *Det store eventyr* kunne ellers også være et passende motto for trilogien: “Det er mennesket, der er den store Enigma. Derfor kan ingenting være givet” (s. 519). Jeg vil nærme mig kærlighedshistorien i trilogien indirekte og lægge ud med en nøglepassage fra *Forførereren*, hvor hovedpersonen Jonas Wergeland og hans

---

<sup>7</sup> Jf. f.eks. Frits Andersens anmeldelse “Pinligt: Livsfjerne eventyr” i *Weekendavisen Bøger*, 10.8.2003.



gode ven Axel sidder på en restaurant og er blevet inspirerede af den eksotiske og frem for alt *unorske* mad til at diskutere de helt store spørgsmål: Hvordan et liv hænger sammen, hvordan et menneske bliver et menneske, og hvorfor et menneske pludselig kan forandre sig – kort sagt: Hvad Livet er for en størrelse. Axel betror Jonas, at han har indset, at de vigtigste erfaringer i hans liv er erfaringer, han har hørt fra andre – altså med andre ord: at andres erfaringer er blevet hans erfaringer. De to venner arbejder i det følgende videre med ideen; Axel lægger ud:

“Jeg prøver måske at sige, at ethvert menneske vel i lige så høj grad er en ansamling af historier som af molekyler. Jeg er blandt andet, hvad jeg har læst op gennem årene. Det forsvinder ikke. Det aflejres i mig som et, hvad skal jeg sige, sediment.”

“Så du mener, at de historier, du har hørt, er lige så vigtige som de gener, du har fået?”

Axel fik et eftertænksomt udtryk i ansigtet, sådan som man tit får det, når man hører en anden spidsformulere ens tanker. “Hvorfor ikke,” sagde han.

“Næ, hvorfor ikke,” sagde Jonas. “Du mener altså, at et menneske også kan forandre sig, fordi det hører en bestemt historie?”

“Netop. Måske består livet i at samle på historier,” sagde Axel, “at samle sig et arsenal af gode fortællinger, sådan at man kan sætte dem sammen på forskellige, komplicerede måder, som et DNA.”

“Hvis du har ret, så gælder det ikke om at manipulere med generne, men med historierne fra livet,” sagde Jonas.

“Det er ikke baseparrenes rækkefølge, generne, man burde kortlægge, men rækkefølgen af de historier, der har været i ens liv,” sagde Axel. “Og hvem ved? Hvis man sætter dem sammen på en ny måde, så får man muligvis et andet liv.” (*Forførelsen*, s. 32)

Disse ideer om fortællingens betydning i et menneskes liv og muligheden for at ændre et liv gennem fortællingen er grundtanker i Kjærstads forfatterskab. Ser vi på trilogien, giver *Forførelsen*, *Erobreren* og *Opdageren* netop hver deres udgave af Jonas Wergeland og hans liv, set fra vidt forskellige vinkler og med vægten lagt på forskellige historier, så man som læser igen og igen ændrer opfattelse af ham. Pointen er imidlertid, at ingen af de tre bøger fortæller den fulde og hele sandhed om Jonas Wergeland: Selve deres sameksistens peger på, at man netop ikke kan fortælle hele sandheden om et menneske, men kun forskellige *versioner* af sandheden, sat sammen af forskellige historier. Som det bliver sagt undervejs i trilogien, handler historier dybest set om at give mennesker nye øjne, så man kan se verden anderledes – og altså også se, at verden hænger anderledes sammen, end man troede, og ikke mindst at mennesket er langt mere mangfoldigt, end man havde fantasi til at forestille sig.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> I et interview fra 1999 udtrykker Kjærstad det sådan, at han med trilogien har fortalt 200 historier om Jonas Wergeland, svarende til 200 gener – men at der, da mennesket har omkring 100.000 gener, er en rest på 99.800 gener eller historier, som endnu ikke er blevet fortalt (jf. Søren Kassebeer: “At tænke stort”,

Trilogiens struktur afspejler disse indsigter på flere niveauer. For samtidig med, at hele trilogien hylder fortællingen og giver indsigter i dens værdi og mulighed, er de enkelte bind i trilogien også vævet sammen af et virvar af gode historier, i et temmelig indviklet mønster, hvor ingen historier bliver afsluttet, før flere nye er begyndt – man kunne kalde det en slags en radikal cliffhangermetode. Samtidig indgår historierne i hele trilogiens endnu større netværk af mystiske sammenhænge og forbindelser på kryds og tværs, på dén måde, at der fra hver enkelt historie, gennem diverse links, bliver trukket tråde både frem og tilbage i tiden og frem og tilbage *i* og ikke mindst *mellem* romanerne: Det er simpelthen et helt system af krydsreferencer, der bliver aktiveret i læserens hukommelse under læsningen. Man kan sige, at i romanernes tætte væv synes alt at være til stede og trænge sig på samtidig: det er, med et udtryk Kjærstad har lånt fra fysikken, *feltet* som litterær form.

Samtidig er opfattelsen af historier som gener, livets byggesten, indlejret i trilogien gennem det magiske tal 23 – hvad enten det udtrykkes direkte eller antydes som “nogenogtyve”. For 23 er ikke blot antallet af kromosompar hos mennesket; det er også de 23 kvinder, Jonas forfører eller erobrer eller måske forsøger at undslippe, alt efter hvilken version man tror på – det er vel at mærke 23 ud over hustruen Margrete, der “var den første og skulle blive den sidste”, som det lyder i *Forføreren* (s. 58). Det er tillige historierne om de 23 berømte nordmænd, som Jonas portrætterer i tv-serien *At tænke stort* – eller måske rettere historierne om selve de 23 meget farverige programmer. Det er de 23 vigtige rejser, Jonas foretager i løbet af trilogien, og de 23 nyttige citater, han har fundet understreget i en række arvede bogklassikere og skrevet ned i en lille rød notesbog. Med tallet 23's opdukken på alle niveauer – som strukturerende princip i feltformens ‘kaos’ – understreges det, at mennesket er lige så meget en ansamling af historier som af gener; og at det, som det fremgår af citatet fra *Forføreren*, for den enkelte gælder om at samle sig et arsenal af gode historier, som man kan bygge sammen på nye måder eller jonglere med.

En vigtig kilde til gode historier er, naturligvis, bøger. Jonas er ganske vist ikke selv en læser, men det antydes også kraftigt i *Opdageren*, at det er et voldsomt – måske ligefrem fatalt – karakterbrist hos ham. Vi andre kan så passende føje historierne fra trilogien til vores egen samling af historier. Dette aspekt – hvad man kunne kalde den ‘smitsomme’ narrative identitet – vender jeg tilbage til til sidst i artiklen.

---

*Berlingske Tidende* 19.11.1999). Ifølge Institut for Human Genetik, Aarhus Universitet, er vurderingen nu (2007), at mennesket kun har 20.000 gener, men det devaluerer næppe for alvor Kjærstads pointe: Det svarer stadig til ca. 300 bøger i trilogi-bindenes kaliber. Forfatteren har dog selv, ikke mindst med *Kongen av Europa*, koblet sig på den nyeste forskning inden for området: “Før talte forskningen om enkeltgener. Nå snakker alle om samspillet mellom dem. Selv om vi deler størsteparten av genomet med andre arter, er det noe med nettverket og interaksjonene som er spesielt, mye mer utviklet, hos mennesket. Det er koblingene våre som skiller oss ut” (*Menneskets nett*, s. 50-51).

### **Trilogien vs. *Det store eventyr***

Feltformen modarbejder hierarkier, endelige identiteter eller sandheder og utvetydige afslutninger, og der er, som anført, i det hele taget i trilogien en klar videreførelse af nogle af *Det store eventyrs* pointer; ligesom man omvendt kan finde trilogiens grund- erkendelse i kim i *Det store eventyr*, hvor der står: “bøger havde magt, det forstod jeg, oven i købet også de dårlige, de strålede, påvirkede ens gener...” (s. 473).

Selvom der er mange ligheder mellem *Det store eventyr* og trilogien – de deler tillige den encyklopædiske overflod og genrediversiteten – er det imidlertid en sandhed med modifikationer, når man, og altså også Kjærstad selv, henregner begge romanprojekter til kategorien ‘fortællinger om menneskelivet’, i modsætning til systemorienterede romaner som *Rand* og *Homo Falsus*. I hvert fald er det nogle meget forskellige fortællinger, der fortælles. De tre bøger om Jonas Wergeland fremstår ikke nær så fragmentariske som *Det store eventyr* – dels fordi den encyklopædiske viden og de forskellige genrer er bedre absorberet i historien, dels fordi romanerne er præget af en langt større episk ro eller konsistens. Denne ‘ro’ hænger bl.a. sammen med læserens oplevelse af rent faktisk at ‘høste sammenhænge’ gennem læsningen og ikke bare stedse støde på flere oplysninger; forbindelserne knopskyder ikke blot, men danner mønstre, ligesom i hvert fald nogle af de løse ender bindes sammen. ‘Sammenbindende’ karakter har tillige romanernes respektive fortællerstemmer, der, uanset hvor labile eller upålidelige de i øvrigt måtte være, forsyner læseren med et vist holdepunkt: Man bliver i hvert bind guidet gennem kaos af en eller to genkendelige stemmer. Samtidig fortæller disse stemmer så om en person, der hen ad vejen, på den ene eller anden måde, kommer til at betyde noget for læseren.

Det besynderlige er i her, at selvom man som læser får en fornemmelse af at kende Jonas godt, ikke mindst pga. de mange historier fra hans barn- og ungdom, så fremstilles han egentlig i lige så høj grad som *Det store eventyrs* ‘baggrundsløse’ Peter Beauvoir (og Shoshana) som en tom skal, som læseren kan fylde efter forgodtbefindende. Den afgørende forskel er den varme, kærlighed, han skildres med – af tre fortællere, der elsker ham – som gør, at man som læser får lyst til at lære ham at kende, mens hovedpersonerne i *Det store eventyr* lader én kold. I trilogien giver den ‘tomme skal’ rum for identifikation: Læseren kan forholde sig direkte til hovedpersonens problemer og overvejelser, ikke mindst i *Erobreren* og *Opdageren*, hvor almengyldige følelser som jalousi, mindreværd og tvivl har fortrængt den almægtighed, der præger *Forførelsen*. Forholdet mellem Jonas og Margrete bliver netop troværdigt i kraft af, at de tre romaner nuancerer forholdet mellem dem: Alle sider af kærligheden kommer med i trilogien, også jalousi og had.

Med Thomas Thurah kan man sige, at i trilogien “[løber] associationsrigdommen sammen i en karakter” (s. 208) – *at* og *om* samarbejder, ord bliver kød. Hvor eksperimentet, formen, at fortælle *at* var hovedsagen i *Det store eventyr*, fornemmes den eks-

perimentelle del kun lige i trilogien. Den kan i stedet skabe kreativitet og stimulere mulighedssansen, altså påvirke holdninger og mentalitet indefra, mens fokus kommer på de gode historier – om en (u)karakteristisk hovedperson.

### **Den første og den sidste**

En af de historier, denne læser synes er værd at tage med fra trilogien, er, som allerede antydet, historien om kærligheden. Det er ganske vist ikke én historie, men mange historier, eller nærmere en slags understrøm, der løber gennem hele trilogien og i høj grad sætter dagsordenen. For denne detaljemyldrende, encyklopædiske trilogi om Norge, om tv-mediets muligheder, berømmelsens pris og meget mere kan i bund og grund læses som den ultimative kærlighedsroman. Det er, som en af Jonas' mentorer, Karen Mohr, siger: "Hvis du griber efter kærligheden, vil du hurtigt opdage, at den hænger sammen med alt andet" (*Opdageren*, s. 110-11); et udsagn, der også fungerer som en passende metakommentar til trilogien selv. I dette virvar af fortællinger, af forbindelser, forskydninger og detaljer *kan* man faktisk påvise et centrum, hvorfra det hele udgår: Trilogien kredser i bund og grund om Jonas' kærlighed og forhold til Margrete, hustruen, som bliver fundet død på et isbjørneskind i begyndelsen af *Forførelsen*.

At Margrete er fortællingens ubestridelige centrum, at Jonas' "dybeste historie [ikke] handlede om Jonas Wergeland, men om Margrete Boeck" (*Opdageren*, s. 443), viser sig f.eks., hvis man følger én af de meget tydelige tråde, der løber gennem hele trilogiens akronologiske væv: nemlig en af Jonas' vigtigste, personlige historier, som han er indskrevet i, eller indeholder, i kraft af sit navns anagram. Det er historien om Jason og "det gyldne skind", "det gylne skinn" (Kjærstad spiller i trilogien meget på dobbeltbetydningen af det norske ord *skinn*), og trilogien beskriver i høj grad Jonas' jagt på dette "gylne skinn", som antager højst forskellig karakter undervejs, forskydes og vendes på hovedet, for dog altid at besinde sig og blive – Margrete. Og det er hendes død, der på bedste krimi-måner sætter hele møllen af fortællinger i gang, for Jonas skal jo – sammen med læseren, som måske ellers burde have taget afklapsningen af Peter Beauvoir i *Det store eventyr* til efterretning – have fundet ud af, hvad der *egentlig* skete: den endegyldige sandhed.

Efterforskningen af dødsfaldet ledes af tre forskellige detektiver eller hovedfortællere, hvilket giver sig udslag i de tre binds meget forskellige bud. Blev Margrete dræbt af en rasende, fremmedfjendsk seer som hævn over Jonas' øjenåbnende fjernsynsprogrammer, som Kamala Varma foreslår i *Forførelsen*? Slog Jonas selv sin kone ihjel af ren jalousi og mindreværd, som hans storesøster Rakel vægrer sig ved at tro i *Erobreren*? Eller begik Margrete selvmord, fordi Jonas ikke tog hendes sindssygdom alvorligt og ikke formåede at være der for hende, begik han altså indirekte mord, som hans datter Kristin – og han selv – kredser om og ind i *Opdageren*?

I alle tre tilfælde er dødsfaldet forbundet med forholdet, kærligheden, mellem Jonas og Margrete. Men som det fremgår, er den fortalte historie helt afhængig af øjnene, der ser; fortællerne er alle højst upålidelige med vidt forskellige motiver. Samtidig gør hver roman krav på at være Sandheden, eller i hvert fald at være mere sand end sine forgængere, mens værket som sådan hævder, at én af dem faktisk *kunne* være sand, i og med at de nogenlunde troværdige begivenheder hævdes at eksistere (jf. Kyndrup 2001). Hierarkiet mellem de forskellige versioner etableres ved, at hver roman har en længere fabula end forgængeren og indskriver denne i sig: *Erobreren* undsiger således *Forførelsen* som en “rosenrød hagiografi” (s. 327), og både *Forførelsen* og *Erobreren* – begge skrevet, mens Jonas tilbringer 7 år i fængsel for mordet på Margrete – bliver indskrevet i *Opdageren*:

Man prøvede at undgå, at det skete, men jeg fik selvfølgelig kendskab til meget af det ondskabsfulde, der efterhånden blev skrevet om mig. Det var ikke særlig rart. Så udkom Kamalas bog, og derefter den besynderlige biografi, som Rakel stod bag. Det var et vendepunkt. En uvurderlig hjælp. At høre, læse, min historie, som den blev fortalt af disse to, af mennesker, der ville mig det godt. Jeg havde måske ikke været i live i dag, hvis det ikke var for deres fortællinger. Og hvis det ikke var for Kristin. Besøgene. Hendes arme rundt om mig. Jeg blev hjulpet til at overleve af visheden om, at jeg var elsket. (*Opdageren*, s. 309)

*Opdageren* skrives angiveligt efter Jonas’ løsladelse, på en færd gennem Sognefjorden, hvor træde knyttes og mennesker mødes, ikke mindst de tre fortællere; Kristin skriver: “Jeg kunne ikke lade være med at tænke, at det var en lidt højtidelig, en næsten historisk sammenkomst. Her mødtes vi, tre kvinder, der alle havde fortalt eller skulle til at fortælle, skrive om Jonas Wergeland, som i et vejkryds, hvor vi kom fra hver vores side” (s. 267).

Som i *Det store eventyr* knyttes selve fortælleakten her til kærligheden: alle tre kvinder fortæller Jonas, fordi de elsker ham, og de redder ham gennem fortællingen – i sidste ende også Kristin, der ved at skrive om ham på Sognefjordsfærden samtidig stimulerer ham til at genoptage dén skriftlige selvterapi, han begyndte på i fængslet, men siden opgav: Gennem genfortælling af sit liv bearbejder han fortiden, forholdet til Margrete og tabet af hende, så han kan komme videre i livet. Og skriveterapien synes at virke: Hans sidste kapitel ender i en afklaret, håbefuld tone.

Selvom trilogiens feltform i bund og grund postulerer lige gyldighed, at enhver version kan være rigtig, er det som nævnt alligevel svært at undgå at tænke hierarkisk: Betragtes trilogien som helhed, gør netop den klare rækkefølge mellem bindene det svært for læseren at bekæmpe tilbøjeligheden til at betragte trilogiens sidste bind som mere sand end de to andre. Og som kulminationen på den gennemgående tanke om kærlighedens vigtighed og ikke mindst kompromisløshed i trilogien.

Den historie, der fortælles i *Opdageren*, handler om en mand, der alt for sent indser, hvad hans egentlige livsprojekt består i: nemlig kærligheden til hustruen Margrete. Som i stedet – med Margrete som katalysator og som en gave til hende, et bevis på hans kærlighed, på at han er hende værdig – laver tv-serien *At tænke stort*. En serie, der bliver en kæmpesucces og tilskrives såvel stort erkendelsesmæssigt som ligefrem livreddende potentiale, men som samtidig leder Jonas' opmærksomhed bort fra katalysatoren, Margrete, selv. Han forsømmer at lære hende at kende – særligt ved ikke at sætte sig ind i den litteratur, hun læser, for Margrete er en *læser*. “Var dette min virkelige synd? At jeg ikke læste?” (s. 371), spørger Jonas sig selv, da han står ved den døde Margrete. Og må konstatere, at ja, det *var* en væsentlig synd, da han ved en pludselig indskydelse har taget Knut Hamsuns lille roman *Victoria* – en tidlig kærlighedsgave fra Margrete, som han aldrig har åbnet – ud af boghylden og hér gjort dét, han kalder sit “livs opdagelse” af ‘nogenogtyve’ breve fra Margrete til ham, alle skrevet i de sidste år af deres samliv. Måske var det en form for prøve, et sidste forsøg fra hendes side. Men når han til stadighed ikke åbnede bogen, understregede det for hende hans manglende nysgerrighed, indfølelse og kærlighedsevne. Det er først, da han ligger på knæ foran sin døde hustru, at denne kærlighedsevne begynder at folde sig ud. Han skammer sig – og tager øjeblikkeligt skylden på sig: “Havde jeg haft øjne, hvis jeg havde kunnet snakke, lytte, ville Margrete ikke have været død” (ibid.).

Fra at have været folkeforfører og verdenserobrere bliver Jonas således i *Opdageren* den ydmyge opdager af kærlighed – og i fængslet udvikler han det, der bliver kaldt “kærlighedslungen” (s. 482): organet for at elske og blive elsket. Et fysisk (psykosomatisk) udtryk for *kærlighedsevnen*, som viser sig at være hans virkelige talent.

Kærlighedslungen hjælper Jonas i forholdet til Kamala Varma, hans såkaldte ‘visitor’ i fængslet, der trods stærke gensidige følelser i første omgang minder ham for meget om Margrete, bl.a. fordi hun fortæller nogle af de samme historier som hende – men som han siden beder om at møde igen: “Jeg så, hvordan hun, til trods for en mørkere hud, lignede Margrete. Det var ikke Kamala, det var Margrete, der kom gående hen mod mig. Denne gang blev jeg ikke bange. Jeg tænkte: Dette – dette er nåde [...] kærligheden, der genopstod” (s. 385). Ved at lade Kamala ligne Margrete, nærmest *være* Margrete, formår trilogien som samlet værk på én gang at lade Jonas lære sin lektie gennem tabet af den ‘oprindelige’ Margrete og fastholde sit “Margrete var den første og skulle blive den sidste.” Og dermed troen på den ene, store kærlighed.

Ifølge *Opdageren* er Jonas langt mere varsom med kærligheden i anden omgang. På Sognefjordsfærden nyder Kristin at se ham sammen med Kamala: “Han sidder slet og ret og tager imod kærlighed. Så han kan lære at elske. Blive en, der elsker. Det lyder jo let nok, men for Jonas Wergeland var det ikke let. Han havde brugt et helt liv på at nå så

langt” (s. 422). I Kamala, i hendes navn med de tre a'er, genfinder Jonas sit Samarkand, som ifølge romanen er det sted, hvor “ens savn, ens længsler, hørte hjemme” (s. 294). Hans genkommende spørgsmål “hvorfør gjorde hun det?” – der det meste af romanen især har adresseret Margretes selvmord – bliver til sidst spørgsmålet om, hvorfor Kamala har tilegnet ham sin verdensberømte kærlighedsroman *The Tree of Love*. Hun svarer, at det var mødet med ham, hans anderledeshed, der skabte ideen i hende. Og det er først i og med hendes tilegnelse, at han opnår dét, han har efterstræbt så ihærdigt gennem hele trilogien: at “skabe sig et navn”. I denne udveksling kobles igen det at fortælle og det at elske sammen: Kærligheden skaber en roman – og idet Jonas bliver skrevet ind i Kamalas kærlighedsroman, bliver han omsider noget, sig selv. Det (kronologisk) sidste, læseren hører om Jonas og Kamala, er, at de sejler ud af Sognefjorden, ud på åbent hav.

### Det sidste ord

Man kan, som det fremgår, sagtens finde belæg for at læse *Opdageren*, og dermed hele trilogien, som en fortælling om at tage kærligheden på sig som en krævende og kompromisløs livsopgave. Men heller ikke *Opdagerens* historie får naturligvis lov at stå uimodsagt. Kjærstad har bygget tvivlen, eller ophævelsen, ind i romanen selv. Ikke mindst gennem sit valg af fortællerstemmer. Som bl.a. Morten Kyndrup har bemærket, er problemet med personale fortællere som Kristin og selvfølgelig især Jonas selv, at det godt nok ubetvivleligt er dem, der har den maksimale kompetence til at kunne vide, hvad der er foregået, men at de til gengæld også har størst personlig interesse i at fortælle en helt bestemt historie. Altså: maksimal viden – minimal pålidelighed. Oven i købet er de godt selv klar over, at selv deres versioner af sandheden vil være tvivlsomme. Et sted kommenterer Jonas Kristins arbejde med bogen: “Jeg har med glæde svaret på alle hendes spørgsmål. Jeg har prøvet at tale sandt. Men jeg ved, at det vil komme til at rumme lige så meget løgn som alt andet” (s. 383) – hvilket naturligvis samtidig punkterer sandhedsværdien i hans egne kapitler.

Også Kristin erkender, at ikke engang deres fælles bestræbelser er nogen garanti: “Den sande historie om Jonas Wergeland kunne lige så godt være summen af de historier, ingen havde fortalt om ham” (s. 469). Historien kan bestå af nogle helt andre brikker. Måske nogle helt nye brikker. For i romanernes felt er enhver foreløbig slutning blot en begyndelse, der er ved at komme til sig selv, som trilogiens sidste ord vidner om:

Da Jonas, i fængslet, første gang åbnede *The Tree of Love* og så bogstaverne på den hvide flade forrest i romanen, var han næsten ikke i stand til at læse, hvad der stod. Han syntes, tegnene lyste, at hans navn lyste. Han sad med bogen i hænderne og vidste, at han havde gjort den største opdagelse i sit liv, en opdagelse, der omdefinerede alt, virkelig udvidede ham, gjorde ham til et nyt menneske.

Hidtil har jeg ikke forstået noget som helst, tænkte han. Jeg må begynde helt forfra igen. (*Opdageren*, s. 495)

Man kan vælge at læse det i forlængelse af den tidligere skitserede læsning: at kærligheden som den største opdagelse i Jonas' liv omdefinerer alt, så han må begynde helt forfra igen og opleve hele sit liv gennem kærlighedens briller. Det er den historie, der skrives frem i *Opdageren* – kun er de erkendende personer altså problematiske. Men lige meget hvad er slutningen naturligvis tillige en radikal åbning. Der er lagt op til en ny roman om Jonas, der måske igen omdefinerer alt, så man også som læser må begynde helt forfra igen. Får man således ikke Sandheden eller en endelig løsning, fremhæver *Opdagerens* slutning unægteligt trilogien som en ren hyldest til fortællingen, dens kraft og potentiale.

### **Kærlighedens hieroglyffer**

*Tegn til kærlighed* (2002) er Kjærstads første bog efter den vældige udladning med Wergeland-trilogien, og det er i bund og grund et forsøg på at jonglere med nogle af trilogiens komponenter i et langt mindre format, en koncentreret form. Allerede romanens titel lancerer dens to temaer – tegn og kærlighed – i deres uadskillelighed, og den dobbelte tematik markerer samtidig en forskel fra trilogien: Mens kærligheden igen er omdrejningspunktet, zoomes der nu fra bredformatet, trilogiens myldrende Norges-encyklopædi, ind på ét vidensområde, nemlig Skrift og, i bredere forstand, Tegn. Eller med bogens egne ord: “Når alt var sagt, stod dette tilbage: Skrift og kærlighed” (s. 264). Bogen fremstår i første omgang primært som en slags afprøvning eller afsøgning af skriftens mulige magiske kræfter (gode såvel som onde); men dens to strenge snor sig, som det også fremgår af bogens titel, meget tæt sammen – og det er kun for en umiddelbar betragtning, at Kjærstad her har forskudt fokus fra dén fortællingens magi, som han advokerede så stærkt i trilogien, til skriftens ditto. Snarere kan *Tegn til kærlighed* læses som en radikalisering af en af trilogiens vigtigste indsigter: at man som menneske er bygget op af historier. Som en slags koncentrat af trilogien er romanen samtidig mere overtydelig i sine virkemidler, mere overforklarende (så selv letaflæselige scener efterfølgende minutiøst udlægges) og mindre flertydig end trilogien, der som vist holder muligheden for flere læsninger åben.

*Tegn til kærlighed* indledes med et “Forlagets forord”, der umiskendeligt kjærstadsk leger med fiktion og virkelighed og kategoriserer det indkomne manuskript som en roman, for så straks antydningvist at placere denne i en nutidig norsk virkelighed, idet den øjensynligt “fortæller om faktiske forhold af stor interesse for offentligheden – ikke mindst hvad angår et omdiskuteret forfatterspørgsmål på den internationale litterære arena” (s. 5-6). Umiskendeligt kjærstadsk er også romanens rammefortælling, der afdækkes lidt efter lidt. Hovedpersonen Cecilia – den hidtil ukendte forfatter af verdenssuccesen *The Lost Story* – har isoleret sig i 12 dage i 1999 for at nedskrive sin mildest talt usædvanlige historie, der



på én gang er historien om hendes eget liv, om tilblivelsen af *The Lost Story* og om det mirakel, hun har udført. Som trilogien er *Tegn til kærlighed* i høj grad skrevet i feltform: Teksten er stykket op i, eller er rettere en montage af, akronologiske bidder af flere forskellige teksttyper, der er forbundet på kryds og tværs, og Cecilia hopper i sin første personsfortælling på associationer, mere eller mindre søgte links, fra afsnit til afsnit.

Blandt de vigtige elementer, der flettes ind i Cecilias beretning – eller vidneudsagn eller bodsskrift – er en hel lille encyklopædi i form af 26 småhistorier om skriftens magi samt et længere manuskript, “Mester Nicolas’ Fragmenter”, hvor en Mester Nicolas gør rede for sin stræben efter en magisk skrift i 1500-tallet. De små skrifthistorier udmærker sig ved stor prægnans og en række detaljer, der gør dem troværdige, skaber en form for realismeeffekt trods det usædvanlige indhold; et eksempel: “Den fromme munk og skriver Giovanni, i dag mest kendt for sin uforligneligt smukke kopi af Hieronymus’ bibeloversættelse, der opbevares i Firences ældste bibliotek, fór engang vild i ørknen...” (s. 66). Hver gang ‘udarter’ teksten imidlertid stiltfærdigt til at handle om skriftens magi – som hvor Giovannis desperate D skrevet i det golve ørkensand fremtryller bl.a. en dam, drikkevarer, druer og dadler.

Som i Kjærstads øvrige romaner ses helheden i delene, og skrifthistorierne anskueliggør, hvordan tingenes materialitet og nærvær, om’et, som Thurah anfører (s. 236), i *Tegn til kærlighed* i høj grad er blevet afløst af tegnets og sprogets materialitet. Cecilias springende, akronologiske beretning viser sig således ikke mindst at være historien om en pige, der altid har været (sygeligt) besat af tegn, af skrift; for hvem det at skrive bliver identitetsskabende, tæt forbundet med livet selv: “Jeg havde en følelse af at blive til, mens jeg skrev, at jeg ikke ville vokse, hvis jeg ikke skrev” (s. 133). I romanen indtager skrift umiddelbart samme ‘opbyggelige’ rolle som historier i Wergeland-trilogien, jf. det retoriske spørgsmål: “Kunne et nyt skriftsnit være lige så virkningsfuldt som genmanipulation?” (s. 259).

Romanens præmis er, at Cecilia, inspireret af den allestedsnærværende, egyptomanske stenhugger-bedstefars manende diktum: “Der findes kun én værdig opgave i livet: Vi skal forsøge at gøre det umulige” (s. 9), får som livsambition at skabe en font, der kan give adgang til meningen bag ordene, påvirke menneskers tankegang og give liv, *redde* liv. Karakteristisk for *Tegn til kærligheds* dobbelte dagsorden forbindes “det umulige” dog også meget tidligt i romanen med kærlighed, for bedstefarens foretrukne gravstensmindetekst, som han i Cecilias påsyn igen og igen hugger ud og forgylder, er “Kærlighed er det største”: “Så mange gentagelser af den samme sætning. Så meget guld. Jeg forventede mig det umulige af kærligheden” (s. 29).

Cecilia har tilsyneladende længe problemer med at forvalte de to “umulige” livsopgaver. Hendes skriftambition fortrænges af en strålende karriere som grafisk designer,

hvor hun (mis)bruger sit fremragende blik for skrift og tegn i reklamens tjeneste – men den vækkes til live igen, da hun, desillusioneret og kuldslået efter en række mislykkede forhold, møder Arthur. Hun beskriver ham som “en historie, jeg ikke havde hørt før” (s. 210), og den nye fortælling, hun indlemmes i, viser sig også at være en fortælling om fortællinger, for Arthur er ikke blot bager og begavet cellist, men også historiefortæller. Sideløbende med sin forelskelse bruger Cecilia bestandigt Arthur – hans cellospil, brødbagning, krop, deres samlejer – som inspiration for sit arbejde med skriften. Tegn og kærlighed fremstår således totalt forviklede, eller forvekselige, for hovedpersonen.

Cecilia og Arthurs kærlighed synes fuldkommen, og dog får man som læser tidligt følelsen af en fundamental kommunikationsbrist. Når Cecilia fortæller Arthur om sit besvær med at skabe en mirakuløs font, spørger han, om det ikke også er nødvendigt, at hun har noget at skrive *om*, et ordentligt indhold, og dette skisma mellem form og indhold, skrift og fortælling, går igen i alle deres diskussioner. For hvor hun er skabt af skrift, er han bygget op af historier; hans liv står præget på hans krop i form af ar, der har hver deres fortælling:

Han havde inskriptioner på sin krop, tegn der var langt mere sigende end en hvilken som helst tatovering. Og om hver eneste ting, jeg bemærkede, havde han en historie, som om vorten, fregnerne, området med eksem, guldet i en hjørnetand, var indholdsfortegnelsen i en tyk selvbiografi eller et vældigt epos. [...] Jeg tænkte, at hvis man kørte Arthur gennem en af de maskiner, der tog billeder af menneskets indre, ville man kun se tekster, et helt lille bibliotek for hver kropsdel. Arthur bestod ikke af kød og blod, men af fortællinger. (*Tegn til kærlighed*, s. 248-49)

“Du har en historie fanget i kroppen,” siger Cecilia til Arthur, og en dag fortæller han hende “Den tabte historie”: om den unge mand Adams søgen efter den fuldkomne historie, “en historie så mageløs at den med et slag kunne løse de dybeste problemer et menneske kunne have. Og når man fik den fortalt, fik man også fortalt alle andre historier i hele verden” (s. 273). Historien viser sig at være (om) Adam selv og hans trængsler på questen efter den fuldkomne historie – hvilket så også er *den* historie, han afsluttende fortæller til en ung kvinde, idet han omsider forstår, at han ikke har ledt efter en historie, men efter et menneske: “Og da kvinden sagde ja, blev fortællingen til allersidst forvandlet til en kærlighedshistorie” (s. 279). Det er den samme historie, Arthur siden fortæller Cecilia med udgangspunkt i mærkerne på sin krop; det er *hans* historie, som han har fundet i sig selv, efter at han har mødt Cecilia, og som først har kunnet fuldendes i *deres* fælles (kærligheds)historie. Arthur afslutter fortællingen med ordene: “Det er min historie. Mit hemmeligste rum. Min livsgnist” (s. 279).

Cecilia er smigret over sin rolle i historien, men hun tager ikke dens dybere indsigt til sig. Og hun læser Arthur fatalt dårligt, da hun, som en kærlighedsgave, sætter hans livs historie med sin nyskabte Cecilia-font, oversætter den til engelsk og udgiver den som *The Lost Story*. Følgen bliver begejstrede læsere, overvældende kommerciel succes (som Cecilia udelukkende tilskriver fonten og ikke indholdet, der i hendes ører ikke er særligt vigtigt og har “noget af børnebogens enkelthed og begrænsninger over sig”, s. 280) – og en skuffet Arthur: “Det var min historie [...] Vores historie. *Kun vores*” (s. 297). Han sygner hen, mister sin livsgnist, identitet, fordi historierne og dermed livet er blevet suget ud af ham. Strukturen genkendes fra trilogien, hvor Margrete bliver katalysator for Jonas’ store bedrift, *At tænke stort*, men selv bliver ‘ofret’ i processen. I begge tilfælde vækker den elskede en anden ambition, og kærlighed og ambition vikles ind i hinanden – det er først gennem forelskelsen og kærligheden, at hovedpersonernes ‘materielle’ projekter for alvor udvikler sig. Samtidig glider opmærksomheden væk fra katalysatoren selv. Både Jonas og Cecilia overser åbenlyse tegn hos deres elskede om, at noget er galt: Jonas ignorerer bevidst Margretes galskab; Cecilia nægter at anerkende, hvor (livs)vigtige historierne faktisk er for Arthur. *Tegn til kærlighed* gestalter imidlertid også en omvendning af temaet i *Opdageren*, hvor Jonas netop først får identitet gennem Kamalas bog – og er taknemmelig for den.

Ligesom Jonas får Cecilia dog lov til at sone sin brøde, da den endelige version af Cecilia-fonten til sidst i romanen må stå sin prøve for at give Arthur hans historie, livet, tilbage, efter at hans identitet er blevet så udvisket, at han dør: Hun printer *The Lost Story* sat med fonten ud og balsamerer ham med hans egen historie; tegner en Isis-knude på hans pande og håber, bedstefaren havde ret: “At skrift kunne være en livgivende flamme i mennesket” (s. 311). Samtidig er det dog her, romanens udsagn så at sige stabiliseres med Cecilias erkendelse: “Jeg havde ikke ledt efter det, jeg troede jeg ledte efter. Jeg havde ledt efter et ansigt” (ibid.). Hun kysser ham. Og ‘det umulige’ sker: Arthur genoplives – men forsvinder. Cecilias beretning slutter i rammefortællingen med, at hun vil rejse ud i verden og lede: “Jeg kan ikke tro andet, end at han er derude og venter på mig et eller andet sted, at alt det her er sket, for at det til sidst skal blive en endnu bedre historie” (s. 319). Det er som i “Den tabte historie”: Cecilias rejse på sporet efter Arthur, drevet af kærlighed, føjer nye historier til deres fælles kærlighedshistorie.

Selvom *Tegn til kærlighed* undervejs både undersøger og priser skriften og dens mulige potentiale, ender romanen således umiddelbart som en hyldest til fortællingen – og kærligheden. Forvikletheden mellem skrift og kærlighed, at der både er tale om et modsætnings- og afhængighedsforhold, er dog påtrængende: Arthur bliver den store katalysator for Cecilias skriftambition, og kærligheden skaber skriften, som Cecilia bruger på Arthurs historie, hvilket forårsager hans død; men Cecilia beviser også, at skrift *kan*

udrette mirakler, idet hun genopliver Arthur gennem skriften. Dette havde imidlertid næppe været nødvendigt, hvis hun havde fulgt historiens oplagte korrektiv til hendes livsambition – at *det umulige* i stedet kunne være kærligheden, eller *også* kærligheden. Eller hvis hun havde været mindre besat af skrift og mere lydhør over for Arthur og hans fortællinger. Endelig er der også den mulighed, at det ikke er skriften, der vækker Arthur til live igen, men *fortællingen* selv, i en konkretisering af det klassiske kjærstadske tema om at redde liv gennem fortælling. Eller det kan for den sags skyld være Cecilias kys, som i Arthurs udlægning af “Tornerose”: “Hvis én, der virkelig ventede på kærligheden, døde, ville et kys kunne vække dette menneske til live igen” (s. 39). I “Forlagets efterskrift” betvivles i øvrigt påstanden om, at Cecilia-fonten i *The Lost Story* skulle have særlige kvaliteter: Historien har nemlig også i andre skriftsnit og andre skrifttegn fundet begejstrede læsere, der betegner den som “magisk” eller “hypnotiserende”. Også på dette niveau synes *Tegn til kærlighed* altså at give fortællingen ret.

*Tegn til kærlighed* kan som anført læses som en lille øvelse, en gennemspilning i et mindre register af nogle af Wergeland-trilogiens former og temaer. I sin næste roman, *Kongen af Europa*, skruer Kjærstad igen op for den episke volumen.

### **Næring til hjerne og hjerte**

Hvad skal man stille op med alt det, man ved? Sådan lyder et gennemgående spørgsmål i *Kongen af Europa* (2005), og Kjærstads svar er tilsyneladende: fyre det (og den) af i en roman om informationskaos og kærlighed. Romanen, der ligesom sin hovedperson er spændt ud mellem hjerne og hjerte, samler i sig en række motiver fra de tidligere romaner og sætter konflikterne på spidsen; den genbruger og nytænker til stadighed sine forgængere. Således formår romanen at minde både tematisk og konstruktionsmæssigt om trilogien, at kæmpe med *Speil* og *Det store eventyr* om at være forfatterskabets mest encyklopædiske roman, at have nogenlunde samme udgang som *Tegn til kærlighed* – og samtidig fremstå som et selvstændigt værk, der diskret cementerer kærlighedens store betydning i forfatterskabet.

*Kongen af Europa* er organiseret i et avanceret netværk med en mængde knudepunkter, hvorfra der trækkes utallige forbindelser på kryds og tværs, i et tæt samspil mellem form og indhold (som det også sås i trilogien). Romanens første kapitel hedder meget passende “00.00.00”: Det er det øjeblik, hvor den så at sige ‘skydes i gang’, et knudepunkt for mange af såvel dens formelle som tematiske tråde.

I “00.00.00” berettes, hvordan romanens hovedperson Alf I. Veber ikke, som planlagt, tilbringer indgangen til det nye årtusind på Jotunheimens top Utsigten med efter-

tragtet overblik, men derimod nedgravet i sneen, på pinagtigste vis faret vild i det norske urlandskab. Det er et absolut nulpunkt, en nulstilling ham, hans liv. Men som der står: “Nedturen var en ny mulighed” (s. 10), og efter at have afviklet bl.a. en betragtelig it-formue og være sprunget gennem en portal af 600 brændende leksikonbind tager Alf til London for at opsøge den kvinde, som 25 år tidligere kyssede ham på netop Jotunheimen, hende, han mener er hans livs kærlighed: Anna.

Man fornemmer hurtigt, at der er tale om et veritabelt sneskred (for nu at bruge en passende metafor) af en roman, der i bedste trilogi-stil krydsklipper mellem Alfs barndom, ungdom, voksenliv og ophold i London det første halvandet år af det nye årtusind, hvor han må foretage en række ‘opspring fra nulhuller’, før han, ikke mindst gennem mødet med to katalyserende personer – sin dobbeltgænger Ian og den unge, inspirerende kvinde Io – kommer tilbage på ‘hovedsporet’.

‘Sneskredseffekten’ udløses af romanens encyklopædiske ‘verdenseffekt’: den uhæmmede ophobning af information om alverdens små og store fænomener, men også af dens krydsforbindelser, metaforer, gentagelser, fordoblinger, foregribelser og gåder. Læseren udfordres konstant, og har man ikke problemer med at identificere “Anna, jeg Anna” – som Alfs udkårne altid præsenterer sig for at “skille klinten fra hveden” (s. 64) blandt sine samtalepartnere – skal man nok få sit for på det idéhistoriske plan eller henfalde i grublerier over romanens utallige løsrevne sanglinjer. Det går over stok og sten fra Spinoza til Sterne, fra Star of South Africa og The Searchers til *Smack the pony*; der er forrygende samtalebrudstykker fra receptioner og drukture samt en udførlig guide til London – med hyppige udblik til Jupiters måner. Alt sammen led i afdækningen af et mangfoldigt menneskeliv: Alf I. Veber, hvis litterære slægtskab med Jonas Wergeland er ubetvivleligt, er blandt meget andet idehistoriker, portalgrundlægger, dansemusiker, aktivist, rejseleder, karikaturtegner, barokforsker, alternativ encyklopædist, trætilbeder, søger, vogter, væver – og kryster.

Med sig fra barndomshjemmet har Alf en spænding mellem hjerne og hjerte, men han tager tidligt parti for hjernen – og mener, at savnet eller tomrummet efter milten, som han mistede efter et voldsomt sæbekassebilssammenstød med veninden Johanne, må kunne udfyldes med viden. Til gengæld mangler han så, efter flere af ‘hans’ kvinders mening, “kærlighedens begavelse” (s. 429). “Hvad vil du stille op med alt det, du ved?” (s. 75), spørger Anna ham, og det bliver romanens gennemgående retoriske spørgsmål. Et vigtigt omdrejningspunkt er netop, hvordan man navigerer i informationskaoset, får sat brokkerne sammen til helheder, historier, og Alf får både brug for det navigationsinstrument, han får af Johanne efter sammenstødet – en kopi af et astronomisk kompendium fra 1500-tallet – og for sin “gave i livet”, nemlig at kunne afdække mønstre.

Alf lukker ellers længe øjnene for nogle helt bestemte mønstre eller sammenhænge, når det kommer til hans livs kærlighedshistorier; og eftersom Anna introduceres som hans *love interest* allerede en halv side inde i romanen, varer det også længe, før læseren kommer på rette spor. ‘Afsporende’ effekt har tillige den unge pige Io, som Alf begærer i London. Der er en nærmest kriminalistisk intensitet over den løbende fremstilling af Alfs overvejelser i relation til denne – som det gang på gang understreges – *alt* for unge pige, og romanens effektive cliffhangere og overraskende peripetier gør, at det skiftevis er Alfs fortidige og nutidige (kærligheds)historier, der driver læserens narrative begær – altimens en anden historie langsomt vokser frem og ‘tager over’.

### Nettet

Også læserens evne til at afdække mønstre og trække de rigtige forbindelser kommer på prøve i romanen. Men hvis ‘sneskred’ beskriver den *oplevelse*, man får som læser, dækker metaforen på ingen måde romanens overordnede struktur: *Kongen af Europa* er nemlig stramt komponeret. Den falder i fem hoveddele – Savnet, Mønsteret, Hukommelsen, Modet og Målet – som hver især igen er delt ind i 5 kapitler (‘Savnet’ dog i 6 inkl. “00.00.00”): Træhytten, Vogteren, Oplysningen, Forvandlingen og Grotten med forskellige ‘undertitler’ i hver del, f.eks.: “Vogteren: Romantikkens flag er rødt, gult og grønt”. Typisk udgøres første halvdel af hvert kapitel af nøglehistorier fra Alfs fortid i akronologisk rækkefølge, mens beretningen om Alf i London, der skrider kronologisk frem, fylder anden halvdel; de to halvdele bindes oftest sammen af (mere eller mindre søgte) links, ligeså slutningen på ét kapitel og begyndelsen på det næste. Hver af de fem hoveddele indeholder desuden en nekrolog eller en mindetale for Alf, tilsyneladende bragt helt uden for sammenhæng, men dog altid ‘udløst’ af sætninger, der på en eller anden måde relaterer til (mulig) død. Derforuden er der i London-beretningen indflettet små kursiverede, ofte filosofiske passager om primært oplysningstidens nøglepersoner og tankegods; disse viser sig at være uddrag fra Alfs notesbog, hvori han samler ideer til en bog. Romanen har således en på én gang gennemkomponeret og montageagtig karakter.

Ligesom i trilogien er romanens form tæt forbundet med dens menneskeopfattelse. Som jeg har været inde på, minder Alf som litterær figur meget om Jonas, hvis identitet som bekendt defineredes af felt-metaforen. I essaysamlingen *Menneskets nett* fra 2004 og særligt essayet af samme navn foreslår Kjærstad *nettet* som en ny metafor til at beskrive det ‘samme’ mangfoldige menneske, et begreb, som ifølge ham “favner menneskets historie, fra den gamle samleren til den nye Internett-brukeren. Nettet hentyder til et av menneskets tydeligste vesenstrekk: Vi er søkere” (s. 49). I “Menneskets nett” beskriver Kjærstad, hvordan mennesker (herunder litterære skikkelser) forsøgsvis kan betragtes som opbyggede af *knudepunkter*, hvis (skjulte) forbindelser bestemmer, hvem vi er. I kon-

temporære romaner ses det ofte, at knudepunkter har karakter af tilsyneladende uvæsentlige detaljer, der imidlertid i høj grad er med til at karakterisere hovedpersonerne.<sup>9</sup> Kjærstad spidsformulerer sin anskuelse i to sætninger: “Omkretsen er i ferd med å erstatte kjernen. Digresjonene utgjør til slutt menneskets identitet” (s. 61-62).<sup>10</sup>

Opfattelsen af mennesket som opbygget af (forbindelser mellem) knudepunkter adskiller sig ikke umiddelbart markant fra Kjærstads tidligere felt-opfattelse: Når man til enhver tid kan omprioritere eller lave nye mønstre af sine knudepunkter, og når knudepunkterne kan indgå komplicerede forbindelser, skabe liv, som forfatteren skriver (s. 60), minder knudepunkternes rolle i nettet således meget om historierne i feltet. Ved både felt og net gælder det i hvert fald, at identiteten fortælles frem gennem enkeltdele (historier eller knudepunkter). Således også Alfs, hvis liv i *Kongen af Europa* fremstår som et net med en række knudepunkter. Nærmere bestemt i omegnen af 36.

### 36

Langt de fleste af Kjærstads romaner har særdeles intrikate og højtreflekterede fortællestrukturer; med trilogiens sindrige fortæller-på-fortæller-konstruktion blev det et af forfatterskabets litterære varemærker. Som det så manende ekspliciteres i *Forførelsen*: “Der er altid, uanset hvor skjult, en der fortæller” (s. 55). *Kongen af Europas* tredjepersonsfortælling synes for en umiddelbar betragtning helt blottet for refleksioner vedrørende udsigelsesniveauet, et forhold, som selvsagt tydeliggøres af romanens montagekarakter. Hvem fortæller Alf? Og er det den samme, der har samlet alle nekrologerne sammen og sat dem ind i teksten? Og som lystigt citerer fra Alfs notesbog? Vægrer man sig ved at tro, at Kjærstad har tyet til en helt traditionel alvidende fortæller, må man kigge efter andre spor i en roman, hvor 36 har overtaget rollen som nøgletal efter trilogiens 23.

Allerede før sit ophold i London har Alf undfanget en idé om at skrive en bog om oplysningstiden bygget på 36 ideer, personer eller ‘gnister’, og der vendes løbende tilbage til dette manuskript: “Seksogtredive juveler. Et udvalg af detaljer, men dog knudepunkter i det samme net. Detaljer der repræsenterede, ledte til, vigtige historier, vinkler eller tanker” (s. 305). Et manuskript med stærkt selvbiografisk karakter, som kunne blive “opfattet som trøsterig af læsere med beslægtede erfaringer” (s. 429-30), og som Alf afslutningsvis efterlader hos Io. Spørgsmålet er, om man som læser skal forestille sig, at der er tale om det ufærdige manuskript til *Kongen af Europa*, som siden kompletteres med nekrologerne? Det er i hvert fald bemærkelsesværdigt, at *Kongen af Europa* falder i – man

<sup>9</sup> Kjærstad nævner som eksempler bl.a. Nick Hornbys *High Fidelity* (1995) og Michel Houellebecqs *Les particules élémentaires* (1998). Et andet eksempel er Alf i *Kongen af Europa* og hans ‘mani’ med at tænke i sangtekster: Dette peger både tilbage til hans fortid som bandmusiker og fremtid som tub-musikant; musikken er så at sige et refræn, der løber gennem hele hans liv og er med til at definere ham som person.

<sup>10</sup> Allerede i *Menneskets matrise* fra 1989 præsenterer Kjærstad sit projekt som gående ud på “å skildre dagens menneske gjennom sitt ornamentale spinn av informasjoner” (s. 221).

kunne fristes til at skrive “nogenogtredive” enheder (når dele, enkeltkapitler og nekrologer tælles sammen), men der er faktisk helt præcist 35. Hvis *Kongen af Europas* dele repræsenterer knudepunkter i dét net, der udgør Alfs liv, må man overveje, om det er bogen selv, det produkt, der kommer ud af Alfs anstrengelser, der er knudepunkt nr. 36? Eller om der endnu ikke *er* noget knudepunkt nr. 36, fordi det vil blive udgjort af Alfs fremtidige historie med hans elskede – en nydelig pointe, der tillige understreger bogens åbne slutning. Når Alf sidst i romanen reflekterer over, om han mon en dag vil kunne bruge noget af al sin sælsomme viden til noget, er svaret formentlig ja: til denne bog, *Kongen af Europa*. Ligesom det manuskript, der omtales i *Kongen af Europa*, er også romanen selv et forsøg på at forbinde en række knudepunkter i et net, finde forbindelser og sammenhænge – i et menneskeliv. Linkene mellem bogens forskellige dele kunne være et led i Alfs bestræbelser på at se forbindelserne i livet, på at fortælle en sammenhæng, eller mange sammenhænge, frem mellem sit livs knudepunkter.

Det er ‘projektet’ *Kongen af Europa*, der skaber erkendelsen hos Alf, idet det så at sige er på baggrund af gennemskrivningen af sit livs erfaringer, at Alf – hvis selvforståelse som ren hjerne-mand er omkalfatret – til allersidst i romanen rejser ud for at opsøge en alternativ viden: at lede efter sit livs kærlighed, barndomsveninden Johanne, hans første, sidste og eneste ene.

Denne ‘løsning’ på fortællerspørgsmålet efterlader dog også en lang række nye spørgsmål. Hvordan har f.eks. Io, som er engelsktalende, kunnet færdiggøre manuskriptet? Spørgsmålene forbliver ubesvarede i romanen; og det, der ikke ‘går op’, er naturligvis med til at pege ud af romanens eget rum og på fortællerkonstruktionen som én i rækken af spidsfindige fortællestrukturer i forfatterskabet.

### **Fortællingens liv**

*Kongen af Europa* slutter altså – som *Det store eventyr*, Wergeland-trilogien og *Tegn til kærlighed* – med, at hovedpersonen rejser væk i kærlighedens tjeneste. *Kongen af Europa* skildrer, eller udgør i sig selv – ganske som de andre romaner – en quest efter identitet for hovedpersonen. Ligesom i trilogien er det (den terapeutiske) genfortælling af livet – med vægt på en række knudepunkter, *det der er værd at tage med* – der gør det muligt for hovedpersonen at komme videre med livet. Ligesom *Opdagerens* Jonas Wergeland får Alf muligheden for at begynde helt forfra igen; og ligesom *Tegn til kærligheds* Cecilia rejser han ud for at føje en afgørende historie til sit livs net. Der tegner sig et mønster i forfatterskabet. Og en tematik, som nok fordrejes og forskydes, men forbliver central.

“Vi skaber ikke vores identitet af det, vi har, men af det vi mangler” (s. 263), lyder det i *Kongen av Europa*, og alle Kjørstads hovedpersoner er netop *søgere*, mennesker med mangel eller et savn. Ved at skabe romanpersoner med åbenlyse mangler konkretiserer



Kjærstad så at sige den moderne erfaring, som jeg var inde på i begyndelsen af artiklen. Og han kommer med flere bud på, hvad man kan fylde i tomrummet – ikke mindst kærlighed og historier. Eller sammenhæng og muligheder. For forfatterskabet viser *både*, at det er muligt at finde en sammenhæng i livet, og at det altid er muligt at omskabe denne sammenhæng igen, stykke livets fortælling sammen på en ny måde. I Kjærstads romaner repræsenteres den mulige sammenhæng i en kompleks verden af kærlighed: Det er kærlighedshistorien, der ender med – om end ofte retrospektivt – at organisere hele romanens verden. Men selv hvis man ikke bringes til at tro på kærligheden som en ‘løsning’ på alt, viser romanerne, hvordan tilsyneladende isolerede bidder af information, detaljer, fragmenter eller historier *kan* organiseres i større enheder, i meningsfulde netværk – og på denne måde tilbyder de ikke blot én sammenhæng, men påpeger muligheden af sammenhæng som sådan. De understreger det såre menneskelige behov for at binde i det mindste nogle løse ender sammen, lede efter forbindelser og høre og fortælle ‘store fortællinger’ – selv hvis disse er sat sammen af en række mindre fortællinger. Samtidig peger romanerne altså også på muligheden for at bryde en sådan sammenhæng op igen og væve livets historier sammen på en ny måde.

En grundlæggende antagelse bag begrebet “narrativ identitet”, som det ikke mindst er blevet udviklet af den franske filosof Paul Ricœur, er netop, at alle individer får deres identitet fra livshistorier, og at det altid er muligt at spinde forskellige, ja endog modstridende, historier om ens eget liv. Den narrative identitet er principielt ustabil, fordi den, som Ricœur skriver i tredje bind af *Temps et récit* (1985), er spændt ud mellem en historisk komponent, der trækker fortællingen i retning af en historisk verificerbar fremstilling, og en fiktionel komponent, der trækker i retning af fantasifulde variationer – og den vedbliver således med at skabe sig og opløse sig igen (jf. Ricœur 1985, s. 358).

Kjærstads romaner demonstrerer, hvordan mennesker er bygget op af historier. Og dét, at hovedpersonerne i disse romaner tydeligvis har narrative identiteter, henleder opmærksomheden på læserens egen narrative identitet og mulighed for at skabe et nyt jeg gennem læseakten, i mødet med bogen (jf. Ricœurs ‘grundtekst’ “Narrative identity” fra 1991). Læseren kan således lade sig inspirere af historierne om disse mennesker, der sammenstykker deres livsfortællinger af forskellige historier, laver udkast, leder efter bestemte historier, vægter livets historier anderledes eller pludselig skifter spor, til at fortælle nogle nye historier om sit *eget* liv. For historier efterligner ikke blot liv, de skaber det også; er i bogstavelig forstand opbyggelige. Det gælder blot om at vælge sine historier, sine byggeklodser, med omhu. I spandet mellem mulighedsfelt og sammenhængssyn leverer Kjærstads romaner nogle rigtig gode historier – ikke mindst om kærlighed.

## Litteratur

- Kjærstad, Jan (2003): *Det store eventyr*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 1987)
- (1994): *Forførereren*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 1993)
  - (1998): *Erobreren*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 1996)
  - (2000): *Opdageren*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 1999)
  - (2002): *Tegn til kærlighed*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 2002)
  - (2004): *Menneskets nett*, Oslo: Aschehoug
  - (2005): *Kongen af Europa*, Kbh.: Samleren (no.: Aschehoug 2005)
- Kyndrup, Morten (2001): “Som Norge for os alle”, *Vinduet*
- Mogensen, Tine Engel (2008): *De encyklopædiske kærlighedsromaner – Genindskrivningen af romantisk kærlighed i kontemporære romaner*, upubliceret ph.d.-afhandling, Æstetik & Kultur, Aarhus Universitet
- (2002): *Den Gode Historie*, Odense: Syddansk Universitetsforlag
  - (2003): “Eventyr i overmål”, *Standart*, årg. 17, nr. 4, s. 12
  - (2003): “Kærlighedens hieroglyffer”, *Standart*, årg. 17, nr. 2, s. 4
  - (1999): “Mens vi venter: Et utidigt interview med Jan Kjærstad”, i *Standart*, 13. årg., nr. 1, marts 1999, s. 14-15
  - (2006): “Næring til hjerne og hjerte”, *Standart*, årg. 20, nr. 1, s. 7
- Mose, Gitte (1996): *Den endeløse historie*, Odense: Odense Universitetsforlag
- Pedersen, Gudmund Rask (2002): *At tænke stort*, Valby: Forlaget Aros
- Ricœur, Paul (1991): “Narrative identity”, i David Wood: *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation*, London: Routledge
- (1985): *Temps et récit*, bind III, Paris: Éditions du Seuil
- Thurah, Thomas (2002): *Så hvad er et menneske?* (kapitlet “Kjærstad”), Kbh.: Samleren
- Van der Hagen, Alf (1996): “En torpedo under Arken”, i *Dialoger II*, Oslo: Oktober 1996, s. 138-172