

Forord

Takk til veileder Anders Skare Malvik. Dette hadde blitt en tynn suppe uten god hjelp med å finne passende teori og hans kritiske spørsmål til teksten.

Takk til medstudenter for samhold, lunsj, kanelboller og ping-pong.

Takk til de som har tatt seg bryet med å lese og kommentere deler av oppgaven.

Takk til alle som har gått i bibliotekstrappa i den tiden jeg har jobbet med masterprosjektet, det har vært viktig for meg å ha noen å se opp til.

Takk, i varierende grad, til de fire samboerne jeg har hatt under min tid på haugen.

Frøet som til slutt resulterte i denne oppgaven ble sådd i København, våren 2016.

Fem år i Trondheim har vært helt på det jevne,
sånn cirka fire av ti.
Og for de som ikke skjønnte det,
her var det innbakt en solid dose ironi.

Innhold

Kapittel 1: Presentasjon og posisjonering	5
Et møte med norsk postmodernisme	5
Del 1: Introduksjon og formål med masteroppgaven	5
Innledning.....	5
Jan Kjærstad – En presentasjon av forfatteren	6
Homo Falsus – En presentasjon av romanen	7
Del 2: Min posisjon	9
En postmoderne roman?.....	9
Tidligere omtaler av Homo Falsus	9
Menneskets matrise	11
Min posisjon.....	13
Kapittel 2: Analyse – Romanens to nivåer og datamaskinens avtrykk	15
Romanens struktur.....	15
Del 1: Førstenivået – «Forfatteren» og hans rammestykker	16
Del 2: Andrenivået – Romanen, én historie fortalt tre ganger	22
En digital krimhistorie.....	22
De tre ofrene.....	23
Gretas tre fortellinger	26
En roman av kombinasjoner.....	29
Del 3: Computerens avtrykk i Homo Falsus	34
Algoritme og dataprogram som litterær tekst.....	34
Et computerspråk?.....	36
Analysens betydning	38
Kapittel 3: Medieteoretisk tilnærming	41
Innbruddstyven og kjøttstykket – mediet og innholdet	41

Hva er New Media?.....	41
Database- og algoritmestruktur	45
Homo Falsus som nytt medium.....	48
Mediateoriens betydning for Homo Falsus	50
Kapittel 4: Avslutning	53
En datamaskin i romanform	53
Analyseoppsummering	53
Datamaskinens rolle i 80- og 90-tallslitteraturen	56
Avslutning	57
<i>Litteraturliste</i>	59
<i>Sammendrag</i>	61
<i>English abstract</i>	61
<i>Masterarbeidets relevans for lektoryrket</i>	63

Kapittel 1: Presentasjon og posisjonering

Et møte med norsk postmodernisme

Tidens teorier og oppfinnelser blir katalysatorer for litterære ideer. Det er ikke vanskelig å se hvordan jernbanen, elektrisiteten, telefonen, bilen, flyet, røntgenfotografiet eller stumfilmen påvirket modernistiske nybrottsmenn som Marcel Proust, James Joyce eller John Dos Passos.¹

Jan Kjærstad, 2004

Første gang jeg leste Jan Kjærstads roman *Homo Falsus eller Det perfekte mord* satt jeg igjen med en blandet oppfatning. For det første var jeg overveldet over hvor kompleks boken virket, jeg kunne umulig ha skjønt hvordan det hele hang sammen. Ulike handlingsnivåer, en roman inni romanen, en konstant strøm av kulturelle og historiske referanser, repeterende handling, og til og med usikkerhet rundt hvem som faktisk er fortellerstemmen; inntrykket var i det hele tatt kaotisk. Allikevel forsøkte jeg å være forståelsesfull. Grunnen til at jeg satte meg ned med akkurat denne boken, var at jeg på utveksling ved Københavns Universitet noe tilfeldig endte opp med å ta et emne om postmodernisme i Norden. Der fikk jeg nyss i at nettopp *Homo Falsus* var et godt eksempel på norsk postmodernisme, og det var dette perspektivet jeg tok med inn i lesningen. Metafiksjon, lek med sjangerkonvensjoner, mengder av intertekstualitet, den inneholdt så mye som passet med det vi lærte i København. Dette var jo postmodernisme, så klart den var eksperimentell og noe vanskelig å forstå seg på! Først da jeg kom tilbake til Trondheim og leste Kjærstads egne tanker om romanen, i essaysamlingen *Menneskets matrise*, fikk jeg et annet syn på boken jeg hadde lest. Mens jeg hadde sittet og lett i romanteksten etter trekk som «passet inn» i det postmoderne bildet hadde en helt spesiell struktur gått meg hus forbi. Skrevet i en tid da den kommersielle datamaskinen så smått begynte å innta verdensscenen, er *Homo Falsus* en roman strukturert for å etterligne en datamaskins indre logikk.

Del 1: Introduksjon og formål med masteroppgaven

Innledning

Denne oppgaven er en lesning av Jan Kjærstads roman fra 1984, *Homo Falsus eller Det perfekte mord*, en roman som med god grunn blir oppfattet som et av de fremste eksemplene på postmoderne litteratur i Norge. Med en eksperimentell stil som også inneholder en god dose metafiksjon, har den flere av trekkene som etter hvert har blitt kjennetegnene på

¹ (Kjærstad 2004, s. 88)

postmoderne litteratur. I denne oppgaven vil jeg ta et skritt vekk fra denne oppfatningen og analysere romanen fra et annet perspektiv. Jeg vil ta utgangspunkt i Kjærstads egne refleksjoner fra arbeidet med boken, som han har uttrykt i essaysamlingen *Menneskets matrise*. Her beskriver han hvordan *Homo Falsus* er en kreativ bearbeidelse av en datamaskins indre logikk, et forsøk på å skrive roman etter oppskrift fra et dataprogram. Med dette i bakhodet vil jeg gå på jakt etter computerens avtrykk i romanteksten. Som hjelpemiddel vil jeg blant annet benytte meg av en metode som Per Thomas Andersen har brukt i sitt arbeid med samme roman, nemlig å strukturere deler av teksten i tabeller. På den måten vil analysen ta mer form av en kartlegging enn en klassisk nærlesning. På bakgrunn av denne kartleggingen vil jeg trekke inn medieteorier, i form av medieforsker Lev Manovich sine ideer om digitale medier, og vise hvordan dette faktisk gir oss begreper som kan brukes i arbeid med *Homo Falsus*. I sammenheng med Manovich sin teori vil jeg også stille spørsmål ved hvorvidt *Homo Falsus* er en roman som ikke fikk realisert sitt fulle potensial før den ble tilgjengelig i en digital utgave. Jeg vil også bruke denne oppgaven til kort å diskutere muligheten for at medieteorier kan være med på å rekontekstualisere vårt syn på 80- og 90-tallslitteraturen i Norge. Skygger ideen om det postmoderne for muligheten til å se litteraturen som påvirket av datamaskinens framvekst?

I dette kapittelet vil jeg først presentere Jan Kjærstad og *Homo Falsus*. Jeg vil så se på et utvalg av andre tekster som er skrevet om romanen, før jeg vil posisjonere meg i forhold til disse. I kapittel 2 presenterer jeg min analyse av romanen som består av tre deler: romanens narratologiske førstenivå, det narratologiske andrenivået, og computerens avtrykk i teksten. Denne analysen tar jeg så med meg inn i kapittel 3 der jeg ved hjelp av Lev Manovich ser på den med en medieteoretisk tilnærming. I det siste kapittelet oppsummerer jeg oppgaven og åpner en diskusjon om hvorvidt et medieperspektiv kan øke forståelsen av norsk litteratur fra 80- og 90-tall.

Formålet med denne masteroppgaven er å vise hvordan datamaskinen kommer til syne i romanen *Homo Falsus* eller *Det perfekte mord*, både tematisk og formmessig, samtidig som jeg viser hvordan et medieperspektiv kan bidra i lesningen av litteratur fra denne perioden.

Jan Kjærstad – En presentasjon av forfatteren

Jan Kjærstad er en av vår tids mest anerkjente norske forfattere. Han debuterte 27 år gammel i 1980 med novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* og to år senere utkom hans første roman, *Speil*. For det brede publikum er han nok mest kjent for romantrilogien om Jonas Wergeland som utkom mellom 1993 og 1999 (*Forførreren*, *Erobreren* og *Oppdageren*), og

som i 2011 også ble til en tv-serie av NRK med stor suksess (*Erobreren*). Kjærstad har også vist seg som en populær forfatter med kommersiell suksess i senere tid. Den foreløpig siste romanen hans, *Berge* (2017), mottok gode anmeldelser og gikk rett inn på Bokhandlerforeningens topp 15-liste da den kom ut (Bokhandlerforeningen 2017).

I det litterære Norge har han vært en velkjent figur helt siden debuten, og har vært aktiv i debatten omkring hvilken retning norsk litteratur skal ta. Spesielt gjennom sine essaysamlinger *Menneskets matrise* (1989), *Menneskets felt* (1997), *Menneskets nett* (2004) og *Menneskets vidde* (2013) har han tatt tydelige litterære standpunkt. Han har også markert seg som redaktør for *Vinduet*, Gyldendals tidsskrift om litteratur. Blant de mange utmerkelsene Kjærstad har høstet finner vi Henrik Steffens-prisen (1998), Nordisk Råds Litteraturpris (2001) og Det Norske Akademis Pris (2013). I 1984 mottok han Norsk Litteraturkritikerlags pris for *Homo Falsus eller Det perfekte mord* (jankjaerstad.no).

***Homo Falsus* – En presentasjon av romanen**

*Homo Falsus eller Det perfekte mord*² er Jan Kjærstads andre roman og kom ut i 1984. Sammen med spesielt *Rand* (1990) markerer den en periode i hans forfatterskap der eksperimentering med romansjangeren stod sterkt. *Homo Falsus* har blitt beskrevet som en bidragsyter til den noe uklare litterære retningen postmodernisme, for eksempel har Christian Refsum (2007) skrevet at den i en norsk sammenheng inntar «en særstilling som en tidlig postmodernistisk roman» (s. 176). Kort oppsummert kan romanen beskrives som en krimhistorie med et sterkt metafiksjonelt preg, og med en grunnleggende hensikt fra forfatteren om å etterligne logikken i et dataprogram.

Handlingen i *Homo Falsus* foregår på flere fortellernivåer. På det øverste nivået finner vi en navnløs karakter som bryter ut av fiksjonen og er i direkte dialog med oss som lesere. Denne karakteren er en forfatter med flere utgivelser bak seg, og det leseren av *Homo Falsus* faktisk leser skal være en ny utgave av en av romanene hans. Denne nye utgaven inneholder ikke bare selve romanteksten, men også rammestykker som bygger på den fiktive forfatterens dagboknotater mens han arbeidet med romanen. Han forklarer det ganske tydelig selv:

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

² Romanens tittel vil fra nå bli referert til som kun *Homo Falsus*.

av tilbud, ikke var i stand til å gi tidligere.) I stedet for et langt forord har jeg valgt å skyte inn enkelte rammestykker. (Kjærstad 2005 [1984], s. 31)³

Rammestykkene fra «Forfatteren»⁴ er skilt ut i egne kapitler. Resten, og mesteparten, av sidene i *Homo Falsus* består av romanen som han har skrevet. Den har i likhet med sin skaper ikke fått noe navn.

Den fiktive romanen er en krimhistorie om tre mord som finner sted i 80-tallets Oslo. Morderen er en kvinne som går under navnet Greta, en typisk femme fatale-karakter med en særegen drapsmetode. Hun sender smigrende brev til gifte menn der hun foreslår at de skal møtes på en nattklubb, med et detaljert signalement som mennene skal se etter. På nattklubben opplever den gifte mannen derimot å bli bryskt avvist av en kvinne med det rette signalementet. I det mannen tror han har blitt grundig lurt og er i ferd med å forlate klubben blir han overlevert en lapp, der det står at de heller skal møtes på en bestemt adresse. Her venter Greta på sitt offer. Den gifte mannen tar seg så til denne leiligheten, der morderen og offeret til slutt ender opp med å ligge med hverandre. I det mannen når seksuelt klimaks tar Greta livet av han, kremerer så liket og sender klærne med posten tilbake til den intetanende kona.

Grunnen til at «Forfatterens» roman nå skal komme ut i en ny utgave, er omstendighetene som omga den første utgivelsen. «Forfatteren» begynte nemlig selv å motta brev som var uhyggelig like de som hans egen karakter sendte til sine ofre, samtidig som det i avisene dukket opp forsvinningsaker som passet godt med de han skrev om selv. Overbevist om at han hadde skapt en virkelig morder gjennom sin egen fiksjon, gikk «Forfatteren» til politiet og forsøkte å overbevise dem om dette. Der ble han ansett som så forstyrret at han ble innlagt på en psykiatrisk anstalt, som også er der han skriver rammefortellingen fra.

Homo Falsus er altså en roman som fortelles gjennom en fiktiv forfatter, som viser oss lesere hvordan en av hans bøker ble til og hvordan den til slutt drev han fra forstanden. Bak dette ligger en hensikt fra Jan Kjærstad. «Forfatteren» benytter seg nemlig av en datamaskin i sin skriveprosess, som er en relativt fersk metode i 1984. *Homo Falsus* er komponert med sikte på å etterligne logikken og språket i et elektronisk databehandlingssystem (EDB; dette er et utdatert begrep i dag, men var gjeldende på 80-tallet).

³ Alle sitater fra romanen *Homo Falsus* er hentet fra samme utgave, som er oppgitt i litteraturlisten, og vil fra nå bli referert til med kun sidetall. Sidetittelen *eller Det perfekte mord* er fra forlagets side ikke tatt med i denne utgaven, men innholdet avviker ikke fra førsteutgaven.

⁴ Forfatterkarakteren blir ikke gitt noe navn, så for å skille romankarakteren fra Jan Kjærstad vil den fiktive forfatteren fra nå bli referert til som «Forfatteren».

Del 2: Min posisjon

En postmoderne roman?

Målet om å etterligne en datalogikk setter tydelig preg på teksten og gjør *Homo Falsus* til en uortodoks roman, noe som har ført til at den har glidd ganske sømløst inn i kategorien «postmoderne». Av det mest iøynefallende er de mange repeterende elementene. De samme små handlingsbitene og referansene dukker opp igjen og igjen, bare i litt varierende sammenhenger. Dette kan reise spørsmålet om det i det hele tatt er en lineær historie, eller bare omrisset av en fortelling der de ulike tekstbrokkene blir skjøvet rundt. Et tilnærmet identisk hendelsesforløp blir kjørt tre ganger: Morderen «Greta» lokker en gift mann til et erotisk møte i en leilighet Oslo, i de sene nattetimer spinner hun mannen rundt lillefingeren og får han til slutt til å forsvinne i løse luften. For hver gang det skjer er ulike elementer stokket om, sånn som navn, kunstreferanser, yrker, osv. Samtidig er det en sterk metafiksjon inne i bildet, gjennom karakteren «Forfatteren». Disse tingene har blitt kommentert av flere litteraturvitere, men de er kun i liten grad blitt satt i sammenheng med en datamaskintematikk. Jeg vil nå ta for meg noe av det som andre har skrevet om romanen tidligere og hva Kjærstad selv har sagt, før jeg vil posisjonere meg i forhold til dette.

Tidligere omtaler av *Homo Falsus*

Det er skrevet en del om denne romanen før. Den nevnte «særstillingen» som en norsk postmoderne roman henger stadig ved, noe som sannsynligvis har rot i det sterke metafiksjonelle elementet og ikke minst bare det at den ble utgitt på 80-tallet. Per Thomas Andersen (2012) kaller den rett og slett for «den prototypiske metaroman i det postmoderne Norge» (s. 569). I Bo G. Janssons (1996) *Postmodernism och metafiktion i Norden*, er det en egen seksjon om Kjærstad og romanen *Rand* fra 1990, som kan sies å ligne på *Homo Falsus* (s. 114). Her skriver Jansson at nordiske postmoderne romaner gjerne bygget på en lek med kjente sjangre som kriminalhistorien og at metafiksjon var et mye brukt virkemiddel. Han lener seg også på canadiske Linda Hutcheon (1988), en av de fremste teoretikerne innen postmoderne litteratur. Hun skriver i sin *A Poetics of Postmodernism* om det hun har gitt navnet «historiografisk metafiksjon», et ifølge henne framtrepende fenomen i postmoderne litteratur. Det går ut på at man i fiksjonen drar inn flere virkelige, historisk korrekte detaljer, at skjønnlitteraturen henter inspirasjon fra historieskriving og blander inn referanser fra den. Alle disse grepene finnes i *Homo Falsus*, så det er ikke merkelig at den blir sett på som en postmoderne roman.

Romanen har selvfølgelig også fått sin dose med oppmerksomhet hjemme i Norge. I kapittelet «Norsk metafiksjon på 1980-tallet» i boken *På litterære lekeplasser* gir Hans H. Skei (1995) det han kaller en «utførlig kommentar» om *Homo Falsus*, med vekt på metafiksjon (s. 172-177). Etter min mening virker dette til å være en kritikk av hele romanen. Skei skriver at den er konstruert, at det er en påtatt kompleksitet, at språket er tungt og til tider uforståelig, og at boken i enkelte passasjer rett og slett er kjedelig. Han mener dette er et forsøk på å skrive en norsk utgave av noe som allerede er meget godt utført i utlandet, da spesielt gjennom Thomas Pynchon. På tross av sin nokså tydelige misnøye med kvaliteten på *Homo Falsus* har han valgt å bruke den som et eksempel på norsk metafiksjon. Han skriver at den inneholder klare metakommentarer, det intertekstuelle aspektet er sentralt og teksten kommuniserer med seg selv. For min del er det derimot mest interessant at han har bitt seg merke i datamaskintematikken, men ikke er særlig imponert over dette heller: «Jeg har stor tro på litteraturen, men dens virkninger, dens funksjon, er ikke så enkel at programmeringen (på datamaskin eller i hodet) løser problemet med leseropplevelse og eventuell aktiv handling.» (s. 174).

Ingeborg Kongslie (1988) er inne i noen av de samme banene som Skei i sin omtale av romanen, selv om de ikke er helt samstemte. Hennes artikkel «Mennesket i tekst og teori: Jan Kjærstads *Homo Falsus*»⁵ i *Litterær Årbok* er en analyse av *Homo Falsus* med særlig vekt på struktur og fortellerteknikk. Hun er opptatt av eksperimenteringen med romansjangeren, og skriver at tesen hennes er at boken kan leses «som eit prosjekt der det gjeld å uttrykkje kva som finst i skjæringspunktet mellom fragmentering og konstruering, mellom dekonstruksjon og rekonstruksjon» (s. 107). Selv om det ikke er viet mye plass, tar hun opp datamaskinens rolle i utformingen og strukturen av romanen. Hun skriver blant annet at tanken på et dataprogram som komposisjonsmønster melder seg straks ved et forsøk på handlingsreferat (s. 108) og at kombinerings av elementer er en av datamaskinens store styrker (s. 114). Det er også verdt å nevne at hun i motsetning til Skei, skriver at hun fikk «store leseropplevelser» i sitt arbeid med analysen.

Per Thomas Andersen skrev en anmeldelse av *Homo Falsus* for *Vinduet* i 1984, samme år den ble utgitt. Her peker han på en viktig ting som jeg også vil ta opp, når han skriver at Kjærstad er opptatt av «nye kombinasjonsmuligheter (...) som menneskets mulighet i computer-alderen» (1984, s. 79). Han tar også tak i «Forfatterens» bruk av det han beskriver som en

⁵ Opprinnelig en prøveforelesning fra 1987

«romanskrivende EDB-maskin» og kaller karakterene i romanen for «subprogrammer av ett og samme hovedprogram» (s. 80). Andersen er i likhet med Skei ikke helt overbevist når det gjelder kvaliteten på romanen, noe han i stor grad tilskriver den språklige stilen: «De uendelige rekkene av setningsemner, nominalsetninger og korte syntaktiske rykk over papiret har nok sin tematiske hensikt, men det forhindrer likevel ikke at Kjærstads prosastil truer med å bli manérpreget, ensformig og – ja, kjedelig» (s. 80).

Andersen (1997) har også skrevet en mer dyptgående analyse av romanen. I sin bok om litterær komposisjon gjennom tiden, *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad*, vier han det siste kapittelet til Jan Kjærstad og *Homo Falsus*: «Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads *Homo Falsus*». Heller ikke her er det datamaskinen som er hovedfokuset, men han har gjort noe annet som jeg mener er viktig for å forstå logikken i romanen. Det Andersen tar sikte på med sin analyse er å vise noen av de komponentene Kjærstad benytter seg av og hvordan han kombinerer dem. For å få til dette bruker Andersen Vladimir Propps modell for tekststrukturering, en skjematisk tilnærming til teksten, og strukturerer teksten ved hjelp av tabeller. Han skriver at han med dette vil «vise noe av den bemerkelsesverdige kombinasjon av kompleksitet og integrasjon som fins i Jan Kjærstads litteratur» (s. 311), og for å gjøre dette tar han tak i de mange hendelsene i romanen som repeteres:

Men når vi abstraherer hendelsene, ser vi at det simpelthen er den samme fortellingen som fortelles tre ganger. De tre historiene er så like at det dreier seg om en bevisst repetisjon av et fast mønster. Vi står altså overfor et litterært verk som ikke bare kan analyseres ved hjelp av en formalistisk metode; vi står så å si overfor en formalistisk litteratur. (1997, s. 314)

Han mener at det her er et fast mønster som følges, der Kjærstad har plottet inn et visst antall hendelser i varierende rekkefølge og kaller det for en formalistisk litteratur. Jeg vil på samme måte som Andersen sette meg inn i den skjematiske og mønsterinspirerte oppbygningen, men vinkle det mer direkte inn mot datamaskinens funksjonalitet. Metoden med å strukturere teksten i tabeller vil jeg bygge ut videre, for å vise fram kombineringsaspektet i *Homo Falsus*.

Av det jeg har funnet som er blitt skrevet om romanen før, er det ingen som virkelig har sett på den rollen datamaskinen spiller i teksten. Andersens metode er noe jeg vil ta med meg inn i min analyse, og i tillegg vil jeg gå i dialog med det Kjærstad selv har skrevet om sin egen roman. Dette fordi mye av kjernen i mitt arbeid stammer fra essayet hans «EDB og romanen».

Menneskets matrise

Det er en skummel oppgave å gå på jakt etter en forfatters intensjon med et stykke litteratur, men i tilfellet *Homo Falsus* er det forholdsvis enkelt. Kjærstad har opp gjennom sitt

forfatterskap skrevet mye om hvordan han ser på utviklingen av norsk litteratur sammenlignet med det som rører seg i Norden og verden generelt. Dette har resultert i essaysamlinger som har fungert som poetikker for grovt sett hvert sitt tiår. I Kjærstads første samling, 80-tallspoetikken *Menneskets matrise* fra 1989, har han i essayet «EDB og romanen»⁶ ganske eksplisitt formulert hensikten med *Homo Falsus*:

Men utfordringen for en forfatter ligger ikke i tekstbehandlingens finesser (og jeg vil legge til: forflating), den ligger i datamaskinenes innebygde logikk, i det maskinspråket som langsomt gjennomsyrer samfunnet, dette med å stykke opp enhver komplisert prosess til distinkte ledd som kan besvares med et entydig ja eller nei. Under gjemmes utopien om at *alt* kan forstås. Det var dette siste jeg forsøkte å bearbeide kreativt i romanen *Homo Falsus* («at leve er - krig med trolde / i hjertets og hjernens hvælv»), men siden interessen for denne grunnleggende EDB-tenkemåten ikke var til stede i det litterære miljøet, fikk jeg aldri respons på det. (1989, s. 64)

Homo Falsus er, ifølge Kjærstad selv, et forsøk på en kreativ bearbeidelse av en datamaskins indre logikk og et maskinspråk oppstykket i distinkte ledd. Han skriver også at han satte seg godt inn i programmering mens han arbeidet med romanen, og at han mener andre forfattere burde gjøre det samme:

På samme måte som Balzac gjorde økonomien til et litterært tema fordi han så at det moderne pengesystemet virket inn på folks liv, på samme måte som en del norske forfattere tok på seg den tunge researchen det medførte å skrive om fabrikkene fra innsiden – på samme måte må forfattere i dag være villige til å sette seg inn i EDB fordi dette utgjør hverdagen for store grupper i Norge og verden (...) (1989, s. 72)

Han mener at forfattere har en plikt til å til å skrive bøker som gjenspeiler samfunnets kompleksitet. Slik som for eksempel *byen* var en puls for modernistene, mener han at datamaskinen og EDB burde være inspirasjonen til 90-tallsforfatterne. Romaner som tar den teknologiske samtiden på alvor vil ifølge Kjærstad spesielt påvirkes i stilen og komposisjonen. Språket vil være mer sammentrukket og stikkordspreget, og teksten vil være tett pakket med informasjon. Slike romaner vil overlata mye av «jobben» med å forstå hva som egentlig foregår til leseren.

Kjærstad oppgir nærmest en oppskrift for hvordan man skal lese romaner som bygger på en EDB-tenkemåte. Han skriver at en moderne roman (i 1989) burde ta form av en informasjonsmaskin, en databehandlende tekst som fungerer som en «informasjonshaglskur mot leseren» (1989, s. 76). Med denne informasjonsmaskinen av en roman skal leseren sette seg ned og fungere i et samspill med teksten, skape mening gjennom «å strukturere

⁶ Store deler av dette essayet var først på trykk i *Vinduet* (1984) nr. 2, årg. 38. Versjonen jeg har brukt i denne oppgaven er en noe revidert utgave, som også inneholder et forord, som står i *Menneskets matrise* fire år senere.

opplysninger etter skjulte mønstre eller gitte nøkler.» En roman blir som et kart, der leserens oppgave blir å finne veien. Dette vil derimot ikke være noe problem for en leser som er vokst opp med kjennskap til hvordan en datamaskin fungerer, samtidig som teksten vil spille på «leserens stadig større (særlig visuelle) hukommelse på grunn av føringen fra massemedia» (s. 77). Videre skriver Kjærstad at slike romanprosjekter vil forvirre litteraturkritikeren som isolerer teksten og at «Litteraturanalsen har i dag ingen kriterier for å kunne uttale seg om hvorvidt et sånt forsøk lykkes eller ikke.» (s. 78).

Min posisjon

Hvorfor er det, så langt jeg har funnet ut, ingen som virkelig har tatt det som står i *Menneskets matrise* på alvor når de har analysert *Homo Falsus*? Kongslie er selvfølgelig «fritatt» fra dette siden det hun skrev om romanen er fra før 1989, men både Andersen og Skei har konsentrert seg om andre ting i sine omtaler. Andersens analyse er som nevnt noe det passer godt å bygge videre på. Det han har gjort er å identifisere noen av elementene Kjærstad benytter seg av, for så å vise hvordan disse ordnes og kombineres. Gjennom en formalistisk analyse har han organisert romanen i flere tabeller der han viser gjentakelse og kombinasjon, en metode som også kan egne seg godt til å finne igjen Kjærstads programmeringsspråk i teksten. Er det muligens noe i det Kjærstad skriver, at litteraturanalsen på 80- og 90-tallet rett og slett ikke var i besittelse av de rette verktøyene for å behandle en roman av dette slaget? Var datateknologien for ny og ukjent?

Det har skjedd store samfunnsmessige og teknologiske framskritt siden *Homo Falsus* ble skrevet og mottatt av litteraturvitere. Da romanen ble utgitt i 1984 var ikke datamaskiner en standardinnretning i den norske husholdningen. For å sette ting i perspektiv: begrepet PC (Personal Computer) ble for første gang brukt av IBM kun tre år tidligere i 1981, samme år ble verdens første «bærbare» datamaskin lansert med en vekt på 13 kilo, og når *Homo Falsus* står i butikkhyllene for første gang er det enda åtte år til internett som vi kjenner det i dag, WWW, blir lansert (Rosen og Dvergsdal 2018). Allerede i 2006 var en typisk norsk forbruker-PC over 1000 ganger raskere og 90 % billigere enn den opprinnelige PC-en fra 1981 (Liseter 2009). Så når for eksempel karakteren «Forfatteren» i romanen sier: «Jeg har ingen grunn til å skjule at denne boken delvis er komponert ved hjelp av en Adam II personal computer, en forholdsvis kraftig mikromaskin med harddisk» (s. 148), så høres dette sannsynligvis ganske nytt og ukjent ut for den gjengse leser i 1984.

Vi har med andre ord helt andre forutsetninger for å forstå mye av romanens form og tematikk i dag. I mitt arbeid har jeg også benyttet en digital utgave av boken som også har en

søkefunksjon. Dette gjorde det mulig for meg å effektivt finne tekstbrokker som går igjen mange ganger i romanen, noe som er et gjennomgående grep fra Kjærstad. Jeg kunne også selvfølgelig bruke internett til å slå opp og raskt sette meg inn i de utallige litterære, kulturelle og historiske referansene som finnes i romanen. Med andre ord, det er i dag en svært mye mer takknemlig oppgave å «strukturere opplysninger etter skjulte mønstre eller gitte nøkler» enn det som var tilfellet på 1980-tallet. Bruken av en digital utgave vil jeg utdype i kapittel 4, under «*Homo Falsus* som nytt medium».

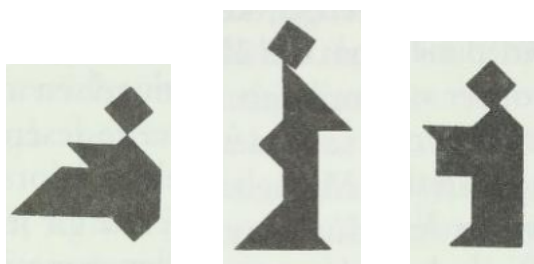
I min analyse vil jeg ikke ha fokus på *Homo Falsus* som en postmoderne roman, siden dette virker å være nokså «vedtatt» i litteraturhistorien. Jeg vil ta det Kjærstad skriver i *Menneskets matrise* på alvor og se på romanen som en kreativ bearbeidelse av en datamaskins logikk. Der Kongslie ville se på det som befant seg i skjæringspunktet mellom dekonstruksjon og rekonstruksjon, vil jeg se på romanen som et skjæringspunkt mellom datamaskinen og litteraturen. For å gjøre dette vil jeg benytte meg av nyere medieteorier, spesielt Lev Manovich og hans idé om «New Media». I selve analysen vil jeg bygge videre på den metoden som Andersen har benyttet, ved gjennom tabeller å vise hvordan deler av teksten består av kombinasjoner av et sett med elementer. Er det først i nyere tid at noen andre enn Kjærstad selv kan forstå hva som forsøkes med *Homo Falsus*?

Kapittel 2: Analyse – Romanens to nivåer og datamaskinens avtrykk

Romanens struktur

Homo Falsus er en roman med en komplisert struktur der det enkelte ganger er vanskelig å avgjøre hvem det er som faktisk er fortellerstemmen. Grovt sett er den delt inn i to distinkte deler: en fortellersituasjon der den fiktive «Forfatteren» er i direkte kontakt med oss som lesere og presenterer historien om hvordan en av hans romaner ble til, mens den andre delen er nettopp denne romanen gjengitt i sin helhet. For å skille mellom disse to delene, eller nivåene, vil jeg bruke begreper om hierarkiske nivåer fra Petter Aaslestad (1999, s. 120). Rammefortellingen om «Forfatteren» blir det narratologiske «førstenivået», mens romangjengivelsen blir «andrenivået».

Romanen er organisert i fire overordnede deler, som er nummererte og innledes med et sitat⁷ underskrevet av en kjent personlighet, henholdsvis Henrik Ibsen (del 1), Sigmund Freud (del 2), Pierre Teilhard de Chardin (del 3) og Karl Marx (del 4). Delene består igjen av kapitler. Kapitlene er navnløse og er heller ikke nummerert, men er markert ved at de på sin første side har en liten svart figur. Dette er figurer som ifølge Kongslien (1987) stammer fra et gammelt japansk spill med navn *kado*, «der trekantar dannar stadig nye figurar i uendelege kombinasjonar der ingen er like» (s. 105).



Bilde: Tre versjoner av kadofigurene som innleder hvert kapittel

De to narratologiske nivåene er skilt ut i egne kapitler spredt utover romanteksten. Førstenivået består av åtte kapitler fortalt fra «Forfatterens» synsvinkel, mens resten av kapitlene, og mesteparten av sidene i *Homo Falsus*, utgjør andrenivået og den fiktive romanen.

⁷ Henrik Ibsen-sitatet stammer fra diktet «Et vers» (1878). Hvorvidt de tre andre sitatene er faktiske sitater, er mer usikkert.

I denne analysen vil jeg først ta for meg de to narratologiske nivåene hver for seg. Til å begynne med vil jeg se på «Forfatteren» og hvordan han forteller om sin egen skriveprosess og datamaskinens rolle i utformingen av romanen hans. Jeg vil så dykke ned ett nivå, inn i «Forfatterens» roman, og se hvordan den er konstruert av et sett med elementer som kombineres på ulike måter. Her vil jeg aktivt benytte meg av samme metode som Per Thomas Andersen har brukt i sin analyse, nemlig å strukturere deler av teksten i tabeller. Til slutt vil jeg danne et bilde av hvordan computeren setter sitt avtrykk på romanen som helhet. Analysen blir dermed mer å regne som et kartleggings- og struktureringsarbeid, heller enn en klassisk nærlesning.

Gjennom analysen blir det nødvendig å trekke inn noe av programmeringsterminologien Kjærstad benytter seg av. Som hjelp til dette, har jeg vendt meg til en innføringsbok i programmeringsspråket Pascal fra 1984 (Baumann 1984). Programmeringsspråk har naturlig nok utviklet seg mye siden 80-tallet, men ved å bruke denne boken vil forklaringene samsvare med begrepene brukt i romanen. Det er spesielt to aspekter jeg vil se etter i romanteksten: algoritmen som styrer logikken i handlingen, og kombineringen som skjer etter prinsipp av permutasjon. Formålet er å vise hvordan datamaskinlogikken setter sitt preg på hele *Homo Falsus*.

Del 1: Førstenivået – «Forfatteren» og hans rammestykker

Rammestykkene i *Homo Falsus* er skrevet av karakteren «Forfatteren» mens han sitter på den psykiatriske anstalten. Hendelsene som gjenfortelles skal være basert på memoarene han skrev mens han jobbet med romanen sin, et og et halvt år før rammefortellingens nåtid. De tar form av en dagbok som er flettet inn samtidig som vi følger utviklingen i den fiktive romanen. Som leser får man på den måten ta del i «Forfatterens» egen kreative prosess, der han sitter i et hus på Sagene i Oslo langs Akerselva og skriver på en bok. Det som gjør skriveprosessen spesiell, er at han forfatter boken ved hjelp av en datamaskin. Den teknologiske samtiden anno 1984 krever at «Forfatteren» nærmest må legitimere bruken av datamaskinen som skriveredskap, men det er ikke bare som et rent skriveverktøy han benytter computeren:

Jeg har ingen grunn til å skjule at denne boken delvis er komponert ved hjelp av en Adam II personal computer, en forholdsvis kraftig mikromaskin med harddisk. At forfattere tar i bruk datateknologien som kreativt hjelpemiddel, burde ikke være overraskende ut fra kjennskapet til det som skjer innenfor nyere musikk og datagrafisk kunst. Om noen år vil disse linjene virke håpløst anakronistiske, boolean og array vil være like vanlige ord som keeper og hamburger; men vi lever ennå i en tid da metodene mine kan synes fremmede, iallfall for den eldre garde. (s. 148)

Han bruker ikke bare computeren til å skrive på, men den er også et kreativt hjelpemiddel som han *komponerer* romanen med. «Forfatteren» er nemlig ikke bare forfatter, han er også programmerer.

I det tredje rammekapittelet blir det gjengitt en beskrivelse av hvordan «Forfatteren» har jobbet med ulike programmer som er med på å skape romanen hans (s. 149). Når jeg bruker uttrykket «gjengitt» er det fordi denne seksjonen er skilt ut fysisk med en egen skriftstørrelse og linjeavstand som er mindre enn resten av teksten i *Homo Falsus*. Dette gir en effekt av at man leser et direkte utdrag av en annen bok, noe som nærmest er limt inn, eller en slags fotnote eller et sitat. Her forklarer «Forfatteren» at han har skapt et sett av programmer som behandler data han fôrer dem med, «data som igjen representerer abstraksjoner av virkeligheten» (s. 150). Dataene er tekstbrokker han har forkortet til tallkoder og programmene er skrevet med programmeringsspråket Pascal. Slik beskriver han hvordan tallkodeforkortelsene hans bearbeides i dataprogrammene:

Selve eksperimenteringen med stoffet gikk ut på å la de lett manipulerbare forkortelsene bli underkastet det som er datamaskinens styrke: rasjonell tankegang', hurtighet og hukommelsesevne; dette at den på få sekunder kan behandle store mengder data etter foreskrevne mønstre uten å være plaget av betenkeligheter. (s. 151)

Han putter altså data inn i sine programmer, med dataterminologi kalt «input», som han får tilbake igjen som behandlet materiale, «output». Dette materialet er grunnlaget for romanen. Det er med andre ord nesten like mye programmerings- som forfattervirksomhet han driver med. Datamaskinen blir et kreativt hjelpemiddel ved at den organiserer «Forfatterens» ideer på måter han ikke kunne fått til selv:

Det ville ikke ha noen hensikt å gjengi resultater (output). De er komplett uforståelige for andre enn meg selv og var først og fremst grunnlag for mulige nye idéutviklinger; altså en slags disposisjon jeg kunne skrive ut hvis jeg fant den interessant. (Jeg kunne sammenligne dem med den funksjonen armering har i betongen.) Slik ble datamaskinen hovedsakelig en database. Sammenhenger og assosiasjoner trakk jeg selv, men selvfølgelig inspirert av rekkefølgen dataene kom ut på. (s. 151)

En av grunnene til at han vender seg til datamaskinen når han skal gå løs på denne romanen, er temaet han ønsker å skrive om. Han vil skrive om det nye mennesket, *Homo Recens*. Dette er et menneske skapt av den moderne samtiden, som grunnet informasjonsflyt og påvirkning fra nye medier er blitt nærmest følelsesløs og immun for voldsomme inntrykk. «Forfatteren» mener datamaskinen er nøkkelen her, at han «gjennom computeren og dens mulighet til å koble et begrenset antall elementer i utallige variasjoner» har funnet et egnet hjelpemiddel i

karakteriseringen av det nye mennesket (s. 152). Denne ideen materialiserer seg i hovedpersonen og morderen Greta, som baserer seg på et ordresett, et dataprogram. «Forfatteren» støter derimot på problemer når det virker som om dette programmet er mer livlig enn det han skulle ønske.

Hendelser han skriver inn i datamaskinen og romanen begynner å dukke opp i virkelige aviser, samtidig som han mottar brev som tilsynelatende er skrevet av hans egen romankarakter. Mye tyder på at han gjennom skrivingen utløser faktiske forsvinninger, og da sannsynligvis drap, og logikken tilsier at «Forfatteren» selv er et framtidig offer. Han bestemmer seg derfor for å endre ordresettet som ligger til grunn for morderen, som opprinnelig var programmert som en 'løkke', eller en 'evig sløyfe':

Jeg hadde i utgangspunktet planlagt å la Greta repetere strategien sin i det uendelige, la mønsteret 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 rommet, spasere inn døren (eller hullet) til den fjerde dimensjonen. Et logisk og ugjendrivelig program. Men nå – da jeg plutselig selv langsomt ble trukket inn i den evige løkken, bokstavelig talt kjente den legge seg om halsen min – hva da? (s. 258)

For å unngå samme skjebne som ofrene i romanen, må «Forfatteren» endre Greta. Han ser for seg en kvinne som «sprengte seg ut av den grønne dataskjermen, kom mot meg med langt fra programmerte steg mens IF-setninger, WHILE-løkker, variabel-deklarasjoner og vektorer hang som istykkerslitte lenker om halsen hennes.» (s. 255). «IF-setninger» og «WHILE-løkker» refererer her til faktiske instruksjoner i programmeringsspråket Pascal, såkalte *avgjørelsesinstruksjoner* (Baumann 1984, s. 30). WHILE-instruksjonen brukes gjerne når det skrives en løkke, eller sløyfe, og beskriver da en handling som gjentas så lenge en eller flere gitte betingelser oppfylles (Baumann 1984, s. 55).

Kjærstad maler altså et bilde av en karakter skapt av et dataprogram, men som river seg løs fra lenkene som er begrensningene hun er skrevet inn i og inntar en menneskelig form. I et avsnitt kan det virke som om Greta snakker til oss fra «fengselet» inne i datamaskinen:

Forferdelig. Å ikke vite hvem du er. Bare kunne forklare deg selv gjennom negasjoner. Så mye prøvd, så mye forkastet. Forandre måten å snakke på et halvt dusin ganger. Uten å ha noe eget språk. Bare kunne ape. Bare kunne ramse opp. Mensa rotunda. Ikke ha noe ansikt, bare maske bak maske. Beherske tillærte språk til fingertuppene. Ha en syntaks, men ingen semantikk. Snart 30 år og fremdeles en kork slengt hit og dit av tilfeldige bølger. No way out. Flate ut. Ligge stille i et mørkt rom. Ikke en gang vite om du er redd. Ikke tenke. Ligge stille og la hjernecellene dø. Sove mest mulig. Eneste modus vivendi. (s. 413)

Er dette en førstepersonsberetning fra et dataprogram? Hun vet ikke hvem hun er, hun har ikke noe eget språk, men behersker tillærte programmeringsspråk til fingertuppene, har syntaks, men ikke semantikk. Kjærstad kommenterer problematikken med datamaskiner og semantikk i forbindelse med romanskrivende datamaskiner i *Menneskets matrise* (1989, s. 68). Der skriver han at det nettopp er det semantiske laget i språket som skaper problemer for en datamaskin som skal produsere tekst på egenhånd, og dermed gir det mening å beskrive et programmeringsspråk som syntaks uten semantikk. Jeg tolker sitatet over som en form for besjeling av et dataprogram.

Fra dette punktet utvikler *Homo Falsus* seg til en kamp mellom «Forfatteren» og Greta, eller mellom mennesket og datamaskinen. For å stoppe Greta legger «Forfatteren» inn en endring i programmet som styrer henne. Fram til nå har drapene hun har utført vært sporløse forsvinninger der ofrene tilsynelatende bare har blitt redusert til ingenting, visstnok ved hjelp av tantrisme. I det hennes andre offer blir tilintetgjort står det «The End. EOF.» (s. 228). EOF er i Pascal en standardfunksjon og en forkortelse for 'end-of-file' (Baumann 1984, s. 193). Dette kan fortolkes dithen at Greta tar livet av ofrene sine gjennom nærmest å slette dem, som datafiler. Derfor er det heller ikke noe spor å oppdrive etter forbrytelsene. «Forfatteren» omskriver programmet slik at den mystiske drapsmetoden endres til et simpelt knivstikk etterfulgt av kremasjon i morderens enorme peis. I tillegg til det, gir han Greta et motiv for sine handlinger:

Dagen etter startet 'omprogrammeringen' av Greta. I første rekke måtte jeg legge inn en såkalt test-instruksjon (et beslutningsvilkår), begrense området for potensielle ofre, slik at jeg selv kunne unngå løkken. (s. 262)

Beslutningsvilkåret han legger inn i løkken realiseres i form av en rød perm i Gretas hender, med utklipp fra en rekke avisartikler som har én ting til felles: artikkelforfatterne er i større eller mindre grad positive til bruken av nøytronbomber. En nøytronbombe er en form for hydrogenbombe (atomvåpen) som ble utviklet i USA på 70-tallet, der den fysiske eksplosjonen og sprengvirkningen er relativt liten, men den radioaktive strålingen tilsvarende sterk (Holtebekk 2017). Dette gjør at ofre etter en nøytronbombe gjerne omkommer på grunn av stråling mens den fysiske skadevirkningen på omgivelsene ikke er så stor, som om ofrene blir «slettet». «Forfatteren» legger da inn i programmet at Greta frykter konsekvensene av en krig med dette våpenet og derfor tar livet av menn som forsvarer bruken av det, hun får altså et motiv. Den gjentakende sløyfen har dermed fått en ny betingelse, noe som ser ut til å virke når Gretas neste offer har skrevet en artikkel om nettopp nøytronbomben. Siden «Forfatteren» aldri har skrevet noen slik artikkel, anser han seg nå som trygg fra å være et mulig offer.

«Forfatterens» problem vokser når han, på tross av endringen i programmet, fortsatt finner etterlysninger i avisen som matcher det han skriver i romanen sin og mottar flere brev fra det som må være Greta. Siden det ikke hjalp å skrive inn en betingelse som begrenset løkken bestemmer han seg nå for å være mer drastisk, han må bryte løkken: «Løsningen måtte bli å lage en slutt, en *end*, i programmet som styrte Greta» (s. 394). *End* er et ordsymbol som i Pascal står til slutt i en instruksjonsdel, det avslutter enkelt og greit et program (Baumann 1984, s. 14). Måten «Forfatteren» skal avslutte Greta på er å skrive inn en ny karakter i romanen, en etterforsker:

Jeg bladde gjennom backup-diskettene. På disse magnet-mandalaene, et eller annet sted, lå løsningen; informasjonskromosomer jeg kunne klonе sammen til en redningsmann. Jeg åpnet en ny fil. Tid for etterforskeren, den nest beste, som husket lærdommen fra Hans Gross, fra hans monumentale Handbuch Der Kriminalistik; *cherchez la femme!* Skjermen var alt full av grønn skrift. Inn: etterforskeren. Inn: det nitide arbeid. (s. 399)

«*Cherchez la femme*» er et gammelt fransk uttrykk som betyr «søk etter kvinnen», og er i tillegg en referanse til et skuespill av Alexandre Dumas (SNL 2009). I denne sammenhengen blir det også 'instruksjonen' «Forfatteren» gir sin nye karakter. I tillegg er det skrevet «Inn: etterforskeren» og «Inn: det nitide arbeid». Kapittelet som introduserer etterforskeren, Roald With, inneholder flere avsnitt som begynner med «Inn:», og som deretter består av en lang rekke oppramsinger. For eksempel: «Inn: Et eller annet om at han alltid har ønsket å stå overfor det perfekte mord, utfordringen osv. (...)» (s. 404) og «Inn: Beskrivelse av Withs bakgrunn, grove riss, utdanning, idealer nedslippt til desillusjoner, kone, barn, bolig osv. (...)» (s. 405). Dette blir også en slags instruksjon. I stedet for å lese om etterforskeren som en litterær karakter, får leseren her heller se en rekke stikkord som brukes til å skrive dataprogrammet om han. «Inn» blir en betegnelse for data som skal føres inn i maskinen, før det lages en utskrift som «Forfatteren» igjen bruker til å skrive videre på sin roman.

Der det å lage en betingelse i løkken ikke stoppet Greta, virker det som at å skrive inn etterforskeren (en *end*) er mer effektivt for «Forfatteren». Når han møter opp i nattklubben som ofrene i romanen hans har gjort, så kommer det ingen Greta. Han er reddet, Roald With har tilsynelatende løst saken. Måten han gjør det på er helt i tråd med bokens tematikk. Han får hjelp av Datatjenesten til å utarbeide et program som kan kryssjekke navnelister på flere tusen navn og kommer til slutt fram til Gretas adresse, en jobb som ville tatt mange dager med kun menneskelige ressurser. Det må altså en computer til for å fange morderen.

Mot slutten er det allikevel en ganske stor plot-twist i *Homo Falsus*, for det kan virke som om «Forfatteren» tok grep for sent. Kjærstad sår tvil om hvem det er som faktisk er forfatter av den fiktive romanen. Gjennom flere avsnitt og kapitler er det mye som tyder på at «programmet» Greta har blitt så virkelig at det er hun som skriver en fortelling om «Forfatteren» heller enn omvendt. Hvem er det egentlig som programmerer og hvem er det som blir programmert? Det som har virket sikkert gjennom hele fortellingen blir nå snudd på hodet, gjennom Greta skrives det plutselig metakommentarer til metakommentarene:

Hun stopper foran mikrocomputeren. Slår den på. Fortellingen om forfatteren var ferdig. Siste del lå fullført, lagret på en diskett. Bare å trykke på p for å få den skrevet ut. Hun hadde villet gi ham en sjanse. Vise at det var en logikk også i hans tanker. Hun ser mot vinduet. Han var ufarliggjort. Kreftene som skrev henne lå på asyl. Allikevel var hun nesten sikker på at det, et eller annet sted i dette landet, satt en forfatter og skrev en historie som, på en eller annen måte, var lik den hun selv hadde tenkt. (s. 430)

I et kapittel før dette er det også Greta som er fokaliseringsinstansen, når hun forteller om hvordan hun vil bruke hjernen til å frigjøre seg selv: «Hun ville bruke hodet. For å komme seg ut. Escape. Control C. Hjernen var en slegge som kunne knuse murer» (s. 415). ‘Ctrl-C’ er i Pascal tastekombinasjonen som gir det nevnte signalet EOF, end-of-file (Baumann 1984, s. 56). Ideen hennes for hvordan hun skal bli frigjort bygger opp om muligheten for at Greta er fortelleren: «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» (s. 416). Hun bestemmer seg også for å dra inn en datamaskin i denne historien: «(Hun ga ham til og med en Adam II mikrocomputer og overnaturlige programmeringsevner.)» (s. 416).

Vil hun avslutte sitt eget liv som et dataprogram og bli menneskelig? Har hun vært et menneske hele tiden? Det er «Forfatteren» som har det siste ordet, i et kapittel hvor han befinner seg på en psykiatrisk anstalt etter det som skjedde mens han skrev på romanen. En kan fortsatt ikke være helt sikker, er det han som har det siste ordet, eller har man hele tiden lest en historie skrevet av karakteren, eller dataprogrammet, Greta? Dette er et tolknings spørsmål som jeg ikke vil svare bastant på.

«Forfatteren» bruker altså en datamaskin i sitt arbeid med å skrive romanen, og mest av alt drar han nytte av maskinens evne til å behandle og kombinere store mengder data på kort tid. Resultatet er tydelig om man går inn i den fiktive romanen, det narratologiske andrenivået. Der er det to ting som står i sentrum, både tematisk og formmessig, nemlig kombinerings og repetering.

Del 2: Andrenivået – Romanen, én historie fortalt tre ganger

En digital krimhistorie

Andrenivået i *Homo Falsus* består av «Forfatterens» roman, gjengitt i sin helhet. Her følger vi historien om hvordan Greta lurer gifte menn inn i en honningfelle og tar livet av dem. I det som tilsynelatende er en ganske vanlig kriminalfortelling, blir man som leser etter hvert klar over at historiens struktur er ganske særegen. Den skal etterligne et dataprogram som skriver i en evig sløyfe og som hele tiden kombinerer de samme elementene på nye måter, i denne fiktive romanen finner vi derfor som nevnt i bunn og grunn ett handlingsforløp som repeteres tre ganger. Plottet i romanen drives framover av dette gjentakende handlingsforløpet som i hovedsak består av tre deler: Vi blir kjent med en mann og hans bakgrunnshistorie, vi blir kjent med én periode i livet til Greta, mannen og Greta møtes og det ender med at hun tar livet av han. Dette resulterer i at man kan dele andrenivået inn i seks fortellinger: én fortelling om hver av de tre mordofrene og tre fortellinger om ulike versjoner av Greta. Disse seks fortellingene er utgangspunkt for en organisering som baserer seg på ulike tredelinger, som gjennom handlingen gjentas og kombineres på forskjellig vis.

De tre ofrene, Paul, Alf og Jacob, kan sies å være tre versjoner av den samme karakteren.

Dette har Per Thomas Andersen pekt på i den Vladimir Propp-inspirerte analysen av *Homo Falsus*. Han skriver:

Det er et begrenset antall elementer som blir brukt i oppbyggingen av personene, men det er de samme typene elementer som konstituerer dem alle. Alle variasjoner skjer innenfor et intakt mønster. (...) Med andre ord: Personene i *Homo Falsus* er ikke individer, men konstruksjoner som er satt sammen ved hjelp av et strukturelt mønster. (s. 319)

Her har Andersen helt rett og viser det med å kartlegge de tre drapsofrene i en oversiktlig tabell. Dette er tre karakterer (eller én, kan man si) som er bygd opp etter den eksakt samme modellen, men der noen faste elementer er byttet om i hver versjon. De er alle middelaldrende menn i ekteskap som for lengst har mistet gnisten, de har en jobb som ikke speiler utdannelsen deres, de har alle hatt en kunstnerdrøm som har forblitt en drøm og de har hver sin særegne hobby som tar utgangspunkt i å kartlegge gatenettet i Oslo. De har flere lignende trekk ved seg, men det er ingen grunn til å nevne alle sammen. De fleste har Andersen allerede satt opp i sine tabeller. Det som er interessant ved disse tre karakterene er hvordan de fungerer som utgangspunkt eller døråpnere for en hel del andre lignende tredelinger romanen igjennom.

	1. PAUL	2. ALF	3. JACOB
A Utdannelse	Jurist	Teolog	Militær
B Yrke	Bank	KUD	Forsikring
C Ønske	Prest	Militær	Mystikk
D Kunstnerdrøm	Musiker	Forfatter	Maler
E Verk	tolvtonekomp.	Kortroman	Kubistbilde
F Ideal	Schönberg	Joyce	Picasso
C Hobby	Modelljernbane	Modellarkitektur	Modelltegning

Tabell 1: Per Thomas Andersens tabell over de tre drapsfrene (1997, s. 319)

Paul, Alf og Jacob har hver sine utdannelser bak seg, henholdsvis jurist, teolog og militær. Ofrenes utdanningsveier blir gitt helt konkrete symboler, i form av kjente bygninger, i de tre mennenes favorittbyer: Justispalasset i Wien (jurist), katedralen Sagrada Familia i Barcelona (teolog) og Dublin Castle i Dublin (militær). Disse tre byene og bygningene vender stadig tilbake i forskjellige sammenhenger. Byene blir igjen representert av en berømt kunstner, som hver også er idolet til et av drapsfrene: komponist Arnold Schönberg fra Wien, maler Pablo Picasso som representant for Barcelona og forfatter James Joyce fra Dublin. Kompleksiteten øker ved at disse tre kunstnerne er nesten eksakte bilder på de tre mennene Greta tidligere har vært sammen med, før hun møter Paul, Alf og Jacob. Allerede her er et begrenset antall komponenter bygget ut til et sammensatt narrativ. Man kan sammenligne Kjørstads konstruering med et sett av tannhjul, som alle består av tre tagger i ulike farger. Vrir man på tannhjulene skaper de nye kombinasjoner. Selv om du hele tiden ser på et bilde bestående av de samme tannhjulene, vil denne konstante vridningen skape et bilde som hele tiden er litt annerledes enn det forrige du så. Denne kombinasjonseffekten er meget forseggjort i *Homo Falsus*, noe som er nødvendig med tanke på å etterligne en datamaskin.

For å vise fram denne kombinerings vil jeg gjøre det samme som Andersen, bruke tabeller. Før jeg kommer nærmere inn på det er det nødvendig å gi et tydeligere bilde av hvordan selve historien er bygget opp, ved å gå igjennom de seks fortellingene andrenivået består av: de tre ofrene og de tre versjonene av Greta. Delene fra handlingen jeg har valgt å ta med er plukket ut for å synliggjøre kombineringsens tilstedeværelse på et tematisk nivå og for å gi kontekst til tabellene.

De tre ofrene

Det er ikke tilfeldig at det er nettopp Schönberg, Joyce og Picasso som er de kunstneriske forbildene for mordofrene. Juristutdannede Paul Ruud, Gretas første offer, hadde lenge en

drøm om å bli musiker. Denne drømmen er spesielt inspirert av østerrikeren Arnold Schönberg. Schönberg var en kontroversiell musiker i sin samtid da han på 1920-tallet lanserte «tolvtonesystemet». Dette er en komposisjonsteknikk, veldig simplifisert, der tolv spesifikke toner i den samme rekkefølgen kan komponeres til komplekse musikkstykker (SNL 2017). Nøkkelordet her er selvfølgelig kombinasjon. Paul sier det flott selv:

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 ideer. Et verktøy i samsvar med *vår* tid – en tid da Justispalassene ble satt i flammer av folket. Sånn ville han også bli, hadde Paul tenkt. Som hvem? Som Arnold Schönberg, Mannen med fargeblyantene. (s. 23)

Å kombinere blir framstilt som en egen og tidsrelevant kunstform. Schönberg skapte et nytt musikalsk uttrykk ved å kombinere enkle elementer til noe komplisert, på samme måte som en datamaskin arbeider. Forbildene til de andre ofrene har også oppnådd suksess på lignende måter.

Alf Skjønfeldt er fra et historisk-biografisk perspektiv en interessant versjon av offerkarakteren. Han er nemlig, i likhet med Kjærstad, utdannet teolog og har en enorm interesse for litteratur (Alf slo riktignok aldri gjennom som forfatter, som hans skaper Kjærstad har gjort). Alfs store forbilde er den irske forfatteren James Joyce:

(...) en dikter som til og med har skrevet et kapittel bygd på flekkmønstret til en dalmatiner, en person Jung ikke likte fordi etternavnet på tysk minner om Freud; James Augustine Aloysius Joyce, Mannen med nonsenskunnskapene, forfatteren som nå satt og fortalte groviser til St. Peter. Verdenslitteraturen slått i stykker og satt sammen på nytt. (s. 166)

Fascinasjonen for Joyce bygger på irens evne til å kombinere, mer spesifikt å kombinere på det litterære plan. Dette kommer veldig tydelig fram i seksjonen der Alf vandrer gjennom Oslo. Kjærstad rydder her plass til en mengde intertekstuelle referanser og allusjoner til især romanene *Ulysses* (1922) og *Finnegan's Wake* (1939), der han også skriver i en Joyce-aktig fri indirekte stil. Et langt avsnitt er rett og slett en oppsummering av episode 15 i *Ulysses*, «Circe» (Joyce & Johnson 1993 [1922], s. 408), som om han har skrevet sin egen versjon og puttet den inn i *Homo Falsus*. Alf vandrer i Oslos gater når tankerekken hans beveger seg inn på *Ulysses* og «Circe», en beskrivelse som på sett og vis passer til *Homo Falsus* også:

det umulige uttrett med ord. Psykoanalyse som komedie. Leopold og Stephen på horehus i Mecklenburgh Street, et revolusjonerende kapittel; Homer, Bibelen og allusjoner til halve verdenslitteraturen blandet sammen med en drøms logikk, et skuespill der du møter personene (døde og levende), gjenstander og hendelser fra alle de tidligere kapitlene, virkelige beskrivelser flettet inn i fantasier og indre monologer, (...) (s. 172)

Det blir også lurt inn flere forvridde ord, uttrykk og navn, noe som i stor grad kjennetegner *Finnegan's Wake*, som for eksempel «Shame Choice» for James Joyce (s. 166) og «Gonoré de Balzac» i stedet for Honoré (s. 190). Alf kan også fortelle at han har forsøkt seg som forfatter selv, men verken Gyldendal eller Aschehoug tok til seg romanutkastet om ulike statuer i Oslo som vekkes til live om natten: «Ingen hadde interesse for relasjonene mellom døde menns imitasjoner, strødd rundt i byen som brikker i et uoversiktlig spill» (s. 176). Dette blir et spark mot forlagene, siden det han beskriver her selvfølgelig er en roman som ligner på *Ulysses* og som da i hans mening burde være mer enn god nok. Han har altså forsøkt å etterligne og kombinere som sitt store idol, uten å lykkes.

Jacob Johnsen er den siste og mest tydelig konstruerte versjonen av offerkarakteren. Den samme oppbyggingen benyttes for tredje gang og de ulike elementene er nå kjent for leseren, trioen av ofre er fullført. «Forfatteren» spikrer dette for leseren i et av rammestykkene sine:

Kapitlene om major Jacob Johnsens vekst og fall lå fullført under Osram-pæren. Innholdselementene i offeruniverset var stokket om, men utfallet ble det samme; en mann forført og forsvunnet mellom Gretas sterke lår. (s. 388)

Her er man over på det stadiet hvor det er tvilsomt om det i det hele tatt er «Forfatteren» som er skaperen av sin egen roman, siden Jacob tilsynelatende blir skrevet av Greta mens handlingen foregår. Leken med romansjangeren og det metafiksjonelle får virkelig blomstre når Kjærstad hele tiden veksler perspektivet mellom Jacobs tanker og Gretas egne betraktninger om hvordan hun skal forfatte disse tankene:

Jacob Johnsen, visste hun – og dette var et punkt hvor hun virkelig måtte bruke fantasien – Jacob Johnsen hadde sittet oppe i Étoile restaurant og fjernet mose fra gallerier med gamle relieffer mens han tygde storfekjøtt. Utenfor det skjeve vindusglasset så han nemlig Oslo. en (sic!) aning av Akershus festning i flomlys, fortiden vist som på en tåket widescreen-skjerm. (s. 327)

Det siste av Gretas ofre finner sitt kunstnerideal i Pablo Picasso, «Mannen med vinklene» (s. 337). Han kunne skape malerier som var «en kombinasjon av elementer tatt fra det greske vasemaleriet, egyptisk kunst, iberiske skulpturer, katalonske fresker, andre malere; erfaringer brutt i stykker og satt sammen på nytt, (...)» (s. 337). Med andre ord er det, igjen, Picassos evne til å kombinere som gjør han hellig for Jacob. Akkurat som Schönberg og Joyce var han for nytenkende for mange i samtiden, men står i ettertid igjen som en av de største innen sitt kunstområde. Hvorfor? Fordi han, ifølge Jacob, evnet å kombinere seg fram til en enestående kunstform.

Gretas tre fortellinger

Som et motsvar til de tre ofrene står morderen selv, som kaller seg Greta⁸ etter den svenske skuespilleren Greta Garbo. For hvert av sine tre ofre gir Greta en ny bakgrunnshistorie om seg selv, hun framstår dermed i tre versjoner. I likhet med ofrene er også de tre Greta-versjonene tilknyttet geografiske steder og en historisk person fra hvert sted. Morderen representerer 80-tallets supermakter: USA, Sovjet og Kina.

Den første versjonen av Greta, den som møter Paul Ruud, har studert statsvitenskap på Blindern der hun skrev hovedfagsoppgave om sin store fascinasjon: Mao Zedong. Han skapte en ideologi på lignende måte som Schönberg, Joyce og Picasso skapte sine kunstverk, gjennom kombinasjon: «Mao kombinerer alt som har inspirert ham; kinesiske Robin Hood-romaner fra 1300-tallet, de gamle klassikerne, Friedrich Paulsens etikkbok, marxistiske skrifter (som Mao gjør kinesiske!), konfutsianisme og taoisme (som Mao gjør marxistisk!)» (s. 128). Inspirasjonen til å skrive om akkurat Mao finner hun på ferie på den italienske øya Elba, i en scene som er en av de sentrale byggeklossene i «Forfatterens» roman:

Hun reiser til Elba, ligger på en balkong på pensjonatet, en papegøye som kan herme mennesker i et bur på veggen, ser en hvit strand under seg, en opptrukket fiskebåt, en hvit yacht ute på den blå bukta, ligger og leser, rusler inn når det blir for varmt midt på dagen, ligger i senga mens sola lager sebrastriper på den nakne kroppen hennes gjennom persiennene (...) (s. 122)

Greta setter seg et hårete mål for hovedfagsoppgaven, hun skal «gjøre det umulige», nemlig å få en karakter som er under 2,0. Ved å skrive en eksepsjonelt god oppgave, og å lure temaene for det forestående muntlige forsvaret ut av veilederen sin, får hun til slutt karakteren 1,9. Dette fører til at hun blir tilbudt en stilling ved instituttet, noe hun takker nei til fordi hun har mistet troen på akademisk objektivitet. I hovedfagsoppgaven sin har hun nemlig installert inn en «kile av bløff». Hun har flere steder referert til artikler som er rent oppspinn og enkelte bøker i litteraturlisten eksisterer ikke, allikevel blir det ikke oppdaget. Greta forlater dermed den akademiske karrieren, fordi hun har mistet troen på universitetets objektivitet.

Studentversjonen av Greta lokker offeret Paul Ruud til en leilighet hun låner, som ligger i Camilla Colletts vei. Hver gang Greta tar imot et offer her, overrumpler hun han med å spille ut en scene fra en Garbo-film. Paul blir dratt inn i filmen *Queen Christina* fra 1933. Etter at juristen har blitt tilstrekkelig forvirret over situasjonen som utspiller seg, avslører Greta at det hele er et spill og at hun er en enorm fan av skuespiller Garbo. De beveger seg så over i en

⁸ Det viser seg godt ut i romanen (s. 279), etter at «Forfatteren» har lagt inn de første endringene, at hun egentlig heter Karin, men jeg vil fortsette å referere til henne som Greta.

samtale der Paul blir mer og mer betatt av den vakre Greta, men det er hele tiden hun som har kontrollen. Hun forteller at hennes far var misjonær i Kina og at hun derfor vokste opp der. Faren hennes var også grunnen til at foreldrene skilte seg, han var utro med en dame bak orgelet i et gammelt slott. Så kommer hun inn på eksmannen sin, som helt tydelig er basert på Pablo Picasso. De traff hverandre på et galleri i Barcelona, han hadde det samme signalementet som Jacob Johnsen beskriver Picasso med (tverrstripete bukser og sorte øyne) og han forsøkte å skape «et maleri som fanga opp mulighetene i tida på en mer optimistisk måte (...) Gjennom å bryte i stykker for å sette sammen på nytt.» (s. 78). Møtet er satt sammen av de etter hvert velkjente elementene, og foregår på morderens premisser.

Den andre versjonen av Greta flytter fokuset til en ny supermakt, USA. Sammen med denne perioden i livet hennes kommer også en ny helt, nemlig rockemusikeren Elvis Presley:

«en periode da hun igjen, men på en annen måte, var opptatt av et enkelt menneske som innfallsvinkel til å forstå et helt land, en hel etterkrigsgenerasjon. Greta husket det første skikkelige møtet med ham. Paris i en ferie. Et hotellrom med en byste av Napoleon, lukt av møllkuler, utsikt til Madeleinekirken.» (s. 236)

På ferie i den franske hovedstaden får hun sitt første møte med den nye helten. Dette er, i likhet med der Greta befant seg da hun «oppdaget» Mao, en viktig scene og komponent i «Forfatterens» roman og får betydning for den videre handlingen: «Bak bildene av Pentagon, Arlington-kirkegården og Capitol så Greta portrettet av den unge rebellen, Elvis *var* Amerika. Den natten i Paris ble avgjørende for hva hun gjorde høsten som fulgte» (s. 239).

Det hun gjør høsten som følger, er å starte et rockeband med navnet «The Bat». De gjør raskt store framskritt i det norske musikkmiljøet og setter seg et mål om å holde konsert i Chateau Neuf og få LP-kontrakt innen et år. Grappa slår igjennom med en musikk som kombinerer elementer fra ulike stiler, beskrevet som «en slags aggressiv fusion-stil, raske rytmer, veksling mellom monotone partier og raske overganger med melodilinjer, felle inn latin-amerikanske danserytmer, cha-cha-cha og samba, på tvers av beatet» (s. 242). Greta vil «slå i stykker hele populærmusikk-tradisjonen» og sette det sammen på nytt (s. 242), det er evnen til å kombinere velkjente elementer som skal sørge for suksess. I likhet med da hun gikk på universitetet, oppnår Greta målet hun setter seg. «The Bat» holder en strålende konsert i Chateau Neuf og blir kort tid etter tilbudt en LP-kontrakt, men historien gjentar seg. Akkurat når hun er i ferd med å få sitt gjennombrudd innen et felt trekker hun seg ut, denne gangen er det fordi hun synes bandet har blitt for kommersielt.

Det er Alf Skjønfeldt som blir lokket inn i honningfellen til rocke-versjonen av Greta. Gangen i møtet følger det samme mønsteret som mellom Greta og Paul Ruud, men Alf viser større motstand mot det psykologiske spillet til morderen. Han blir som Paul satt inn i en scene fra en Garbo-film, men Alf kjenner igjen omgivelsene og filmscenen:

Noe gled på plass da han oppdaget vasen med de hvite blomstene på nattbordet.
Selvfølgelig! (...) Jeg står gudhjelpemeg midt i sluttscenen av Kameliadamen, Greta
Garbos mesterstykke, jeg har snublet rett inn i en film. (s. 196)

Greta har allikevel overtaket i samtalen, men må være enda mer eksplisitt seksuell enn hva som var tilfellet i møtet med det første offeret. Hun forteller han at hun vokste opp i Washington, der hennes far jobbet i militæret. Foreldrene hennes ble skilt etter at faren var utro, han hadde ligget med en dame bak scenen under en friluftskonsert. Det tidligere forholdet denne versjonen av Greta har hatt, var med en musiker tydelig inspirert av Schönberg. Hun forteller at eksmannen ville «bruke tre takter der Wagner trengte tre hundre, bryte ned og ordne på nytt», han skulle «finne nøkkelen til en ny måte å kombinere på» (s. 210). Her vil man som leser begynne å ane at det er elementer som går igjen og at romanen følger et mønster. Selv om Alf viser en viss motstand ender også han opp med å forsvinne ved Gretas hånd.

Den tredje versjonen av Greta er siste brikke i trioen av supermakter, nemlig Sovjetunionen. Inspirasjonen hennes kommer også denne gangen fra et bestemt individ: «Den høsten møter hun en ny mann, et nytt menneske som skal oppta tankene, som Mao har gjort det, som Elvis» (s. 286). Den sovjetiske helten er 1800-tallsrevolusjonæren Sergej Netsjajev⁹. Hun oppdager Netsjajev mens hun er på ferie i Sverige, på et pensjonat utenfor Stockholm. Nok en gang, i likhet med Elba og Paris, en scene som ikke er tilfeldig valgt. Greta melder seg inn i kvinnebevegelsen og, inspirert av den russiske aktivisten, bestemmer seg for at handling er sterkere enn ord. Kvinnebevegelsen, med Greta i spissen, planlegger og gjennomfører flere aksjoner mot butikker som selger pornografi. De skaper avledningsmanøvrer, før de løper inn og stjeler store mengder blader og filmer som de så brenner på ventende bål. Aksjonene er vellykkede og gir stor oppmerksomhet til kvinnesaken, allikevel begynner Greta å tvile på det hun kjemper for:

⁹ I sin analyse skriver Per Thomas Andersen (1997, s. 320) at det siste forbildet til Greta er Mikhail Bakunin. Bakunin er også nevnt i *Homo Falsus*, men det er ingen tvil om at det er Netsjajev som er Gretas russiske forbilde.

Ikke lenge etter trakk hun seg ut, var usikker på hele strategien, hadde nok en gang ved å ta del i noe fått perspektiv på hva det innebar, hva det kunne føre med seg i lengden. Aktivismetiden sluttet like brått som bålet i gata. (s. 293)

Møtet i leiligheten med Jacob Johnsen, valgt ut fordi han skrev artikkelen om nøytronbomben, fullfører det som mangler i de ulike tredelingene. Greta tar imot det siste offeret mens hun spiller rollen som Marie Walewska fra filmen *Conquest* fra 1937:

Min kjære Napoleon, stig på! Omsider tar De til vettet og kommer tilbake til meg! Noe i øyenbrynet hans vil tyde på gjenkjennelse, han er kanskje skarpere enn de andre: Men ... Du jobbet jo i den nattklubben, sier han. Jøss. Hva er dette? En tidsmaskin? (s. 356)

Jacob utfordrer altså Greta ved at han kjenner henne igjen fra nattklubben der han ble henvist til adressen i Camilla Colletts vei. Han blir også noe mistenkelig når han ser størrelsen på peisen og kjenner en merkelig søt lukt i rommet, og spør rett ut om hun har tenkt til å kremere noen. Greta lar seg derimot ikke vippe av pinnen, men legger heller om til en mer direkte strategi for å få det samme hendelsesforløpet som med de to forgjengerne. Hun avslører raskt at hun vet så å si alt om han, at det virkelig er hun som har lokket han dit og får han så med på å lese replikker og spille rollen som Napoleon i scenen fra *Conquest*. Etter det glir de inn i det som viser seg å være en uunngåelig samtale, den evige løkken. Greta forteller om sin nå russiske bakgrunn. Hun sier hun vokste opp i Sovjet med en far som var jurist, men at han skilte seg fra moren etter å ha vært utro med en student i kjelleren på Universitetet i forbindelse med en opptreden som gjesteforeleser. Gretas tidligere forhold har denne gangen vært med en blåkopi av James Joyce, både i karriere og utseende.

Vi har nå sett at det å kombinere har en sterk tematisk tilstedeværelse i *Homo Falsus*, blant annet gjennom de kunstneriske og politiske forbildene til Greta og de tre ofrene. Picasso, Schönberg og Joyce har alle skapt kunst ved å plukke inspirasjon fra ulike retninger, på samme måte har Elvis, Mao og Netsjajev «kombinert seg» til suksess. Jeg vil nå vise mer konkret hvordan romanens andrenivå er komponert på grunnlag av permutasjon, kombinasjoner av variabler.

En roman av kombinasjoner

I forklaringen av hvordan datamaskinen hjelper han i romanskrivingen, sier «Forfatteren»: «Jeg la særlig vekt på (tredimensjonal) matrisetenkning, rekursivitet og kombinasjoner av variabler (såkalt permutasjon)» (s. 151). Det er det siste punktet han nevner her jeg skal ta tak i nå. Permutasjon er, som han sier, omstokking og kombinerer av variabler og er noe som benyttes både i matematikk og programmering. Et gitt antall elementer kan organiseres i en

rekkefølge, f.eks. *abc*. Denne rekkefølgen kan stokkes om eller permuteres på ulike måter, f.eks. *cab* eller *bca*, disse variantene blir da permutasjoner (Aubert 2017). Romanens andrenivå består av seks «fortellinger», én om hver av ofrene og tre om Greta. Innenfor disse fortellingene finner vi flere permutasjoner av de samme elementene, noe jeg vil vise fram med utvalgte variabler. På grunn av den repeterende fortellerstrukturen er det vanskelig å finne et utgangspunkt for å vise fram permuteringen, det er ikke ett sted som framstår som mer naturlig enn andre å begynne. Jeg velger her ut tre steder: først Paul, Alf og Jacobs beretninger om sine ekteskap, så Gretas tre karriereveier og til slutt krysningspunktene mellom Greta og ofrenes koner.

Fortellingene om hvordan ofrene har havnet i situasjonen der de skal møte Greta, er bygget opp etter den samme oppskriften. Offeret forteller at han har mottatt brev fra en ukjent kvinne med en invitasjon om en seksuell affære, før det kommer tre helt konkrete opplysninger: Offeret forteller at han sendt kona og barna ut av landet for et par dager til et navngitt sted, offeret forteller hvor han i sin tid traff kona, også dette et navngitt sted, før offeret til slutt forteller en historie han har hørt om en mann som ble fersket i å være utro på et navngitt sted. Disse tre ulike «tomme plassene» som hver fortelling består av, blir så fylt inn av tre ulike omgivelser. De tre er rett og slett basert på scener hentet fra tre forskjellige filmer der Greta Garbo spiller hovedrollen, henholdsvis *Queen Christina* fra 1933, *Camille* fra 1936 og *Conquest* fra 1937, de samme filmscene Greta spiller ut for ofrene når de møtes i leiligheten hennes. Første sted et hotellrom i Paris med lukt av møllkuler, en byste av Napoleon og utsikt til Madeleine-kirken (*Queen Christina*), andre sted et pensjonat utenfor Stockholm, med geviret av en kronhjort på veggen (*Camille*), og tredje sted et hotellrom på Elba, like inntil en sandstrand og med en papegøye i bur på verandaen (*Conquest*).

Med disse «byggeklossene» konstruerer Kjærstad hver av mennenes ekteskapshistorier. Paul Ruud forteller oss at kona og ungene er trygt sendt av sted på ferie til et hotellrom på Elba, at han i sin tid traff kona i Paris og at de tilbrakte natten på et hotellrom der, før han til slutt kommer med en anekdote om en mann som var utro på et pensjonat utenfor Stockholm. Senere i romanen er stedene stokket om: Alf har sendt kone og barn til et pensjonat utenfor Stockholm, han møtte kona for første gang på Elba og han har hørt en historie om en mann som var utro i Paris. Til slutt er det Jacob som, lite overraskende nå, har sendt kone og barn til Paris, traff kona utenfor Stockholm og har hørt om en mann som var utro på Elba. Det hele kan settes inn i en tabell lik den Per Thomas Andersen laget i sin analyse av romanen:

	Paul Ruud	Alf Skjønfeldt	Jacob Johnsen
Hvor er kone og barn på ferie nå?	Hotell på Elba, sandstrand og papegøye på verandaen	Pensjonat i skogene utenfor Stockholm, geviret av en kronhjort på veggen	Hotellrom i Paris med byste av Napoleon og utsikt til Madeleine-kirken
Hvor traff han kona for første gang?	Hotellrom i Paris med byste av Napoleon og utsikt til Madeleine-kirken	Hotell på Elba, sandstrand og papegøye på verandaen	Pensjonat i skogene utenfor Stockholm, geviret av en kronhjort på veggen
Han har hørt om en mann som var utro og ble avslørt her:	Pensjonat i skogene utenfor Stockholm, geviret av en kronhjort på veggen	Hotellrom i Paris med byste av Napoleon og utsikt til Madeleine-kirken	Hotell på Elba, sandstrand og papegøye på verandaen

Tabell 2: De tre drapsorefrenes ekteskaps- og utroskaphistorikk

Her ser man hvordan de ulike stedene brukes til å skape tre fortellinger, kun ved å benyttes i forskjellig rekkefølge. Det er heller ikke bare her de tre Garbo-scenene spiller en rolle. Som vist tidligere dukker de også opp andre steder i romanen, for eksempel i møtene mellom Greta og hennes ofre. For hvert møte er leiligheten innredet som en av filmscenene, samt at Greta spiller ut denne scenen når mennene kommer inn døren. Hun har også personlig fått oppleve disse stedene gjennom ferier hun har vært på, der hun hver gang har funnet inspirasjon til å begynne et nytt kapittel i livet sitt: På Elba oppdager hun Mao, i Paris finner hun Elvis og på et pensjonat utenfor Stockholm blir hun for første gang kjent med Sergej Netsjajev.

I tillegg til de tre filmscenene er det også tre andre steder det rulleres på som åsted for ulike situasjoner i handlingen, steder som også er knyttet til både ofrenes og Gretas liv. De tre mennene forteller hver en historie om en gang de tidligere har vært utro: Alf Skjønfeldt dro en dag innom Blindern for å møte en av sine gamle professorer. Der treffer han en venninne av sin egen kone, og de ender opp med å ha sex i kjelleren under en av universitetsbygningene. Jacob Johnsen inviterer med seg jenta som er ekspeditør i butikken der han pleier å kjøpe pornobladene sine opp på Akershus festning, der de sniker seg inn bak orgelet i kapellet og har sex. Paul Ruud orkestrerte en avledningsmanøver som sendte den mistenksomme kona hans til en kirkekonsert, mens han selv tok med en annen kvinne på en utendørs rocke-konsert der de lå sammen bak scenen:

Da klokka blir rundt fem og det begynner å bli tynnere med folk, bare et par uinteressante norske artister igjen, får du henne med på en tur bak scenen, skog, lukt, høye strå, einer, nypetornebusker, tett som underskog i jungel, begge varme av sola, vinen, lyden av fly som letter på Fornebu, hendene hennes er ikke lenger så reserverte, leppene mindre tøylet, ingen folk, legge seg ned på et teppe av bløt mose

og furunåler, godt beskyttet, lukt av kvaie, harpiks, hard pikk, nesten ingen klær å fjerne for å kunne smelte sammen (...) (s. 58)

Universitetet, en utendørskonsert og Akershus festning, disse stedene er også betydelige i Greta sitt liv. Hun var student på Blindern, bandet hennes «The Bat» holdt en utendørskonsert og som kvinneforkjemper aksjonerte hun mot pornobutikker i gatene rundt Akershus festning. I hver av sine perioder i livet fikk hun også seksuelle tilbud som var identiske med utroskapshistoriene til Paul, Alf og Jacob. Som for eksempel etter konserten med rockebandet:

Festivalen markerte også det første tilnærmingsforsøket fra booking-sjefen, silkejakka var i rusa humør og venta vel litt goodwill for pushinga, ville ha henne med for å kile ryggen hennes med barnåler under furutrærne bak scenen. Balls off! Hun ga ham finger'n og tråkka aleine ut i skauen for å slappe av. (s. 246)

Ikke bare Gretas ofre har hatt sidesprang på disse stedene. Som det kommer fram i møtene mellom Greta og mennene har også de tre fedrene hennes, én for hver versjon av henne, hatt utroskap som ble fullbyrdet på universitetet, konserten og på festningen. For å bruke samme eksempel:

Hun nevnte at foreldrene var skilt. Noe med en pinlig utroskapshistorie. Faren hadde stått i med en dame, ligget med henne bak scenen under en stor friluftskonsert mens moren hørte på orgelverker i en kirke. (s. 209)

Man kan lage en lignende tabell over denne kombineringsen, som med ekteskapshistoriene. Her med de tre stedene øverst, og så hvilke hendelser som har skjedd der:

Universitetet på Blindern	Utendørskonsert	Akershus festning
Greta var student	Gretas band «The Bat» holdt konsert	Greta og kvinnebevegelsen aksjonerte mot en pornobutikk i umiddelbar nærhet
Greta fikk seksuelt tilbud fra medstudent om å bli med i kjelleren	Greta fikk seksuelt tilbud fra booking-sjefen om å bli med bak scenen	Greta fikk seksuelt tilbud fra mannen til en venninne om å bli med opp på festningen
«Kvinnekamp-Greta» sin far var utro i kjelleren	«Rocke-Greta» sin far var utro bak scenen	«Student-Greta» sin far var utro bak orgelet i slottet
Alf Skjønfeldt var utro i kjelleren	Paul Ruud var utro bak scenen	Jacob Johnsen var utro bak orgelet i slottet

Tabell 3: Tre ulike omgivelser og hvilke deler av handlingen som har funnet sted der

Med den samme metoden kan man også se at ofrenes koner og Greta har «krysset veier». Alle ofrene kan fortelle at deres respektive koner, etter at ekteskapet mistet gløden, fant seg en ny

hobby med en tilhørende ny klesstil. Paul Ruud opplevde for eksempel dette, med kona Fernande:

Fernande hadde nettopp blitt med i en sånn hysterisk kvinnegruppe som diskuterte barnehageplasser og hva de skulle gjøre for å få fjernet porno-magasiner fra butikkene. (Hun hadde også begynt på judokurs, gikk rundt i selvforsvarsdrakt istedenfor morgenkåpe.) (s. 55)

I hvert møte mellom Greta og ofrene spiller de som sagt ut en scene fra en Garbo-film. I de sekvensene har Greta alltid på seg et kostyme som passer rollen hun spiller. Omtrent halvveis ut i møtet, skifter hun klær fra dette kostymet og til noe annet. Det er her koblingen mellom konene og Greta kommer til syne, dette eksempelet er fra møtet mellom Alf og Greta: «Hun var i hvite klær nå, en slags selvforsvarsdrakt, belte knyttet om livet» (s. 206). Klesskiftene hun gjør i de tre møtene samsvarer alle med klær som et av de andre ofrenes koner har begynt å bruke, samtidig stemmer også hobbyene konene har fått seg med Gretas tre karrierer. Man kan si at Greta har levd alle konene sine liv, den enkle tabellen blir slik:

	Paul	Alf	Jacob
Konas stilbytte	Hvit selvforsvarsdrakt og medlem av kvinnegruppe	Blå drakt med militært snitt, student på Blindern	Svarte lærbukser og spiller i band
Gretas klesskift	Svarte lærbukser, rosa bluse	Hvit selvforsvarsdrakt	Blå drakt med militært snitt

Tabell 4: Kryssningene mellom Greta og ofrenes koner

De seks fortellingene er i bunn og grunn én fortelling fortalt tre ganger, og innenfor disse finner vi permutasjoner av variabler. Vi blir vist et fast handlingsmønster der de ulike komponentene er byttet ut eller stokket om, Alf blir til Paul, jurist blir til teolog, USA blir til Kina, Elvis blir til Mao, Barcelona blir til Wien, listen kunne fortsatt over flere sider. Scenene fra Garbo-filmene, Blindern, Akershus festning, Picasso, Schönberg og Joyce, de er bare noen av elementene som blir gjenbrukt på tvers av tid og rom i *Homo Falsus*. Romanen er et lappeteppes av repetisjoner, karakterer, kulturelle allusjoner og permutasjoner, som det er opp til leseren å rulle ut ved å finne «skjulte mønstre» eller bruke «gitte nøkler».

Del 3: Computerens avtrykk i *Homo Falsus*

Algoritme og dataprogram som litterær tekst

De eksemplene og tabellene jeg har sett på viser hvordan tankegangen om en datamaskins logikk setter sitt spor i *Homo Falsus*. Dette er en historie om, blant annet, en forfatters lek med computeren sin og hvordan leken utvikler seg i en veldig alvorlig retning. Vi har her å gjøre med en roman som er delt opp i to narratologiske nivåer der det første nivået følger en tradisjonell litterær struktur, mens det andre nivået tar form av et dataprogram skrevet som en roman. Programmet er bygget på det som med dataterminologi kalles en algoritme. En algoritme blir av Baumann (1984) beskrevet som: «en rekke entydig formulerte handlingsanvisninger for å løse et problem. Et program er formuleringen av en algoritme i et språk som datamaskinen forstår (programmeringsspråk)» (s. 161). I denne delen av analysen vil jeg først forsøke å avdekke hvordan «Forfatterens» algoritme ser ut, før jeg ser på hvordan selve språkføringen i *Homo Falsus* er påvirket av datamaskinen.

«Forfatteren» tar i bruk sin Adam II personal computer for å skrive om noe han mener er helt originalt, *Homo Recens*, det nye mennesket. Dette kommer han fram til etter å ha sjekket en database, en motiv-bank, på en studiereise til USA. Der blir han skuffet over å finne ut at de aller fleste temaer er skrevet om før:

På tross av dette deprimerende forarbeidet og på tross av de senkede kravene til meg selv, ville jeg ikke akseptere at originalitet var umulig, at historien bare gjentok seg selv; livsløp var paralleller til tidligere livsløp, ingen individer var unike. Noe i meg protesterte mot at en forfatter var overlatt til å stokke om eller rearrangere et begrenset antall elementer, eller i verste fall, nøye seg med å bearbeide sine egne eldre bøker. (s. 37)

Selv om han ser på temaet om det nye mennesket som noe uberørt, så viser det seg at det han gjør er nettopp å bearbeide sine eldre bøker. Gjennom «Forfatterens» rammestykker får vi informasjon om noen av de bøkene han har skrevet tidligere. Han har skrevet romanen «Olympos», som handler om «to menn som besøker et horehus der vertinnen kan skape menn om til griser, et flettverk av drøm og virkelighet, av absolutt alt jeg satt inne med av kunnskap på den tiden, som åpenbart var ubegripelig for de få som leste den» (s. 32). Hans andre roman «Avanti!» er satt til 1870-årenes St. Petersburg, handler om «en ung kvinne i en handlekraftig anarkistisk gruppe» (s. 106) og var et forsøk på å «omsette ord til handling, aktivisme» (s. 106). Den tredje romanen hans, «Fotnoter», handler om «en kvinnelig norsk student på reise i veggavisenes Kina» (s. 254). Den siste romanen han har skrevet som vi får høre noe om innholdet i, «Digresjoner», beskriver han som en arabesk «om piken fra Memphis som blir

musiker og kultfigur for en hel verden, rottefangeren som slyngmotiv; fra min side en roman uten innhold, bare ment som en lek med suggestive rytmer» (s. 391). «Olympos» spiller tydelig på James Joyces *Ulysses*, «Avanti!» trekker inn Sovjet på Sergej Netsjajevs tid og aktivistgrupper, «Fotnoter» handler om Kina og en kvinnelig norsk student, mens «Digresjoner» finner sted i USA med en historie som uten tvil er inspirert av Elvis. Romanen «Forfatteren» skriver på i *Homo Falsus* bygger på elementer som virker å være hentet fra disse tidligere bøkene, kombinert på en ny måte. Dette i motsetning til originaliteten som han leter etter.

Opplysningene «Forfatteren» har fra sine tidligere verker blir så skrevet inn i datamaskinen og fungerer som inndata. Dette danner grunnlaget for algoritmen, som skal løse problemet som kan sies å være: «Hvordan få menn til å forsvinne?». Løsningen på dette problemet er et dataprogram, skrevet med Pascal, som består av et sett med instruksjoner med en rekke betingelser. Programmet er, som han skriver selv, en type 'evig sløyfe' av samme handlingsmønster. Et handlingsforløp består av tre deler: Greta med bakgrunnshistorie, mann med bakgrunnshistorie og Greta og mann møtes.

Gretas bakgrunnshistorie, mannens bakgrunnshistorie og møtet mellom Greta og mannen følger hvert sitt faste mønster, men der variablene er utskiftbare. Dette kombinerer dataprogrammet ved hjelp av permutasjon, ut ifra «Forfatterens» input. For eksempel: Mann har et navn (input: Paul, Alf, Jacob), han har en utdanning (input: teolog, juss, militær), han har et kunstnerisk forbilde (input: Joyce, Schönberg, Picasso), han har skrevet en artikkel (input: Moskvaprosessene, Tre-selv-bevegelsen, USAs krigføring) osv. Det samme gjelder Greta: Oppvekst i utlandet (input: Kina, Sovjet, USA), periode i livet (input: musiker, student, aktivist) osv. Det samme gjelder da også for møtet mellom Greta og mannen: Det spilles ut en filmscene (input: Queen Christina, Camille, Conquest), Greta tilbyr mannen noe å drikke (input: øl, sprit, vin). Denne listen kunne vært lang.

Selv om variablene i den evige sløyfen er utskiftbare er det en ting som ikke er det: slutten. Programmet er skrevet slik at det som utløser starten på en ny runde i løkken, utgangsbetingelsen, er at Greta får mannen til å forsvinne, det er ingen vei utenom. «Forfatteren» går så inn og endrer betingelsene for programmet, for å fjerne seg selv som et potensielt offer. Mens de andre variablene fortsatt er utskiftbare, er betingelsen nå at mannen må ha skrevet en artikkel som er positiv til nøytronbomben. Om man skulle skrevet det med avgjørelsesinstruksjoner som i Pascal (Baumann 1984, s. 30), kunne det lignet dette:

IF: Skrevet artikkel positiv til nøytronbomben THEN: Drep og kremer

Dette er grunnen til at Paul og Alf har skrevet artikler om henholdsvis Moskvaprosessene og Tre-selv-bevegelsen mens Jacob, som kommer etter den nye betingelsen er lagt inn, har skrevet et forsvar av nøytronbomben:

Har du ikke skrevet noe om det? I en avis?

Ikke akkurat – men hvis du tenker på den artikkelen om nøytronbomben...?

Blink. Eksplisér.

Det var jo noe helt annet, sier han. For flere år siden. Like før jeg sluttet. På den tiden folk diskuterte dette. Den debatten er jo begravd for lengst. Jeg husker bare jeg ble provosert av all idealismen folk la for dagen i motinnleggene. Teknisk uforstand. Jeg skrev den i beste hensikt... (s. 369)

Siden betingelsen om artikkelen ikke fungerer, skriver «Forfatteren» da inn etterforskeren. I stedet for å endre sløyfen vil han bryte den helt, avslutte dataprogrammet Greta. Dermed får man gjennom *Homo Falsus* se prosessen med å løse et problem ved hjelp av en algoritme. Først planleggingsfasen, så matingen av data inn i maskinen, så gjennomføringen og virkningen det har, endring av programmet, og til slutt slettingen.

Et computerspråk?

Etterligningen av en datamaskin er også mulig å finne i selve språket i *Homo Falsus*.

Kjærstads egne tips om at skrivestilen i en «EDB-roman» vil være preget av korte setninger, kommaer og ofte ta form av stikkord er lett gjenkjennelige, spesielt i de kapitlene som er del av andrenivået (1989, s. 76). Spesielt den oppramsende stilen går igjen når ulike scener skildres:

Lenger øst. Et steinkast utenfor Stortinget. Forbi dørvakten i grønn uniform. Ned i nok et kjellerlokale. Spansk hacienda, mascara, røyk, saus på tallerkener, alkohol i blodet, svarte sløyfer, penger i lommebøker, urinflekker i underbukser, Brut under armene, kelnerer med fat, høye hæler, dunete nakker, Shalimar, ord inn i øreganger, Csus til Fmaj, byens flaggermusmennesker på dansegulvet. Snart midnatt. (s. 9)

En skildring som denne vil umiddelbart virke lite litterær og levendegjort, men har jo her en hensikt. Ved at «Forfatteren» baserer romanen sin på en utskrift fra en datamaskin, ligner også språket på en beskrivelse av et dataprogram. Resultatet blir da korte setninger og oppramsing av «lister» som til sammen danner et bilde av en person eller omgivelser. Også ved andre anledninger er språket ganske ulikt det man forventer av en kritikerrost roman:

Så du sammenligner bomben og pesten, sa hun. Hvorfor ikke, sa han. Guds frelsende ild, sa hun. Guds altfortærende ild i tilfelle, sa han. Det går vel ut på det samme, sa hun. Lengter ikke alle etter å forsvinne i det store intet, sa han. Ikke alle er som deg, herr Strangelove, sa hun. Bare se på Østen, sa han. I avisa sto det forresten om en mann som var forsvunnet, sa hun. Skjer ikke det hver dag, sa han. En bankmann, sa

hun. Sporløst borte, sa hun. Kidnappet av terrorister, sa han. Sikkert fortjent, sa hun.
(s. 215)

Løynefallende med denne replikkvekslingen er det gjentagende «sa han» og «sa hun» etter hver gang noe blir sagt (avsnittet er i boken betydelig lengre, hele tiden med replikker etterfulgt av «sa hun/han»). Igjen er det et språk som ikke kan beskrives som variert og flytende, men heller mekanisk. Som om en datamaskin som har fått instruksjonen at replikker sagt av en karakter skal etterfølges av et «sa han» eller «sa hun», avhengig av karakterens kjønn.

I *Menneskets matrise* skriver Kjærstad at denne stikkordspregede stilen er tilrettelagt for lesere som er vant med et stadig mer digitalisert samfunn, lesere der «EDB som tenke- og lese måte så å si har gått inn i blodsystemet» (1989, s. 77). Han tenker at man i møte med teksten nærmest skal fungere som en datamaskin selv. Kaotisk og usammenhengende språk skal brukes til å trekke slutninger og lage et bilde inne i leserens hode, input skal organiseres til forståelig output. Kjærstad mener en forfatter skal stole på leserens «imaginære krefter», siden det «å danne sammenhenger ut fra stikkord er en smal sak for folk med litt erfaring med å lese programmer» (s. 77). På denne måten er teksten direkte påvirket av datamaskinen som medium.

På samme vis som kombinerer viser seg både i formen og tematisk i *Homo Falsus*, er det samme tilfellet for språket. I tillegg til å ha et språk som etterligner en datamaskin, er språk et sentralt tema i romanen. Greta mestrer ulike språk, men er også fanget i et språk siden hun er et program skrevet av andre. Dette kommer spesielt til syne mot slutten, når handlingen utvikler seg til en dragkamp mellom Greta og «Forfatteren» om «retten» til å skrive. Det å best beherske språket, programmeringsspråket, er det som vil avgjøre striden:

Avlyttingens språk. Avledningens språk. Forkledningens språk. Beherske alle. Være språkentreprenør. Bygge sammen flere virkeligheter. Bli hel. Etablere et språk som spente fra øst til vest, fra nord til sør i det som utgjorde omgivelsene hennes. Et språk som smeltet all falskheten og vellet av løgner sammen til en kataklysm av sannhet. Et språk som var negasjonen av negasjonen. Hun lå på sofaen, var sliten, som en forfatter etter å ha finslipt en ny setning, flyttet på subjekt og objekt, predikat og komplement, avvist et adjektiv, funnet et annet, erstattet bisetninger med apposisjonsuttrykk, veid grammatikalske konstruksjoner mot hverandre, gjort hypotakse til paratakse, om og om igjen til han var fornøyd. (s. 377)

Greta ligger her på sin dataskjermgrønne sofa og funderer over språket som hennes våpen, hennes vei til frihet. I en datamaskin kan språk omsettes til handling, ordrer i form av språk blir utført av et program. Hun snakker om «handlingens språk» i forbindelse med aksjonene hun foretar sammen med kvinnegruppa, og om yoga som «et språk som fikk legemet til å

adlyde viljen» (s. 268). Når hun til slutt virker å ha frigjort seg fra «Forfatterens» hånd og har skrittet inn i virkeligheten, skal hun «ikke være behersket av språket, men beherske språket» (s. 428). Fram til dette er Greta en slave for en annen persons ord.

Analysens betydning

De tabellene og eksemplene jeg har kommet med hittil bygger opp under Per Thomas Andersens konklusjon om at ingen av karakterene er egentlige karakterer, men heller subprogrammer av samme hovedprogram. Grunnen er jo at det er nettopp det de skal være, konstruksjoner satt sammen ved hjelp av et dataprogram. Noe av det som skiller *Homo Falsus* fra andre romaner er at denne konstruksjonen blir aktivt framstilt, det kunstneriske målet blir å vise hvordan boken er bygget opp heller enn selve historien. Alle litterære karakterer er konstruksjoner som skapes av en forfatter, i *Homo Falsus* forsøker man ikke å skape en illusjon om at de *ikke* er det.

Kjærstad har på mange måter gått fram på samme måte som «Forfatteren» gjør når han skal lage salat:

(Salater har blitt den store utfordringen i mitt liv. Jeg heller til den skolen som mener en salat aldri skal bestå av mer enn fire elementer, pluss hovedingrediensen. Denne harde normen setter ekstra store krav til valget av bestanddeler. Salaten skal være perfekt avpasset når det gjelder smak, farge og konsistens. 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! Jeg fører dem inn i notisboken for oppbyggelsens skyld.) (s. 107)

Denne «salatmetoden» baserer seg altså på å følge en fast oppskrift hver gang, men hvor elementene i oppskriften stokkes om i hver gjennomføring. Slik kan den samme oppskriften og de samme elementene gang på gang skape noe nytt, ulike permutasjoner, her er det bare antallet elementer som setter grensene. Salatmetaforen blir derfor et bilde på hele romanen. Greta slår raskt igjennom i alle sine tre karrierevalg, men trekker seg ut før hun når toppen. Resultatet er ikke det viktigste, men snarere veien fram dit, metoden som benyttes. Romanen følger en datamaskins logikk, gjennom en algoritme og permutasjoner, og framstår derfor i mange tilfeller som lite «menneskelig».

Funnene jeg har vist fram fungerer på mange måter som en bekreftelse på noen av de tingene Per Thomas Andersen kom fram til på 90-tallet, men tar det også i en annen retning. Med nye hjelpemidler, digital utgave av boken og internett som oppslagsverk, har det vært lettere å få en noe mer dyptgående kartlegging av kombineringsen på en veldig effektiv måte. Jeg har også lest romanen med et fokus på datamaskinen som medium, slik at analysen er mer sentrert

rundt akkurat det. Det jeg har presentert her er riktignok bare et snevert utdrag av den omfattende kombinerings som foregår romanen igjennom, en hel oppgave kunne vært skrevet om hvordan de ulike elementene og referansene permuteres og samhandler med hverandre. Selv om det kun er et utdrag, vil jeg påstå at det er et utdrag som er representativt for å vise fram kombinerings og dataprogrammerings avtrykk i *Homo Falsus*.

Det er nå helt klart at *Homo Falsus* er en kreativ bearbeidelse av en datamaskins logikk og at den bygger på et prinsipp om kombinerings og repetering som kunstform. Dette kommer tydelig fram både i formen og tematikken. Jeg har vist fram en metode å angripe teksten på som løfter fram sidene av romanen som har med datamaskinen å gjøre. Har vi, som Kjørstad selv foreslo, i dag bedre forutsetninger for å lese en slik type litteratur enn de hadde i 1984? Noe som er hevet over enhver tvil er at datamaskinens innflytelse på samfunnet er en helt annen i dag enn hva tilfellet var for 30 år siden. Det har også blitt skrevet mye teori som tar for seg mediers påvirkning på kulturen og litteraturen, noe jeg mener kan løfte forståelsen av *Homo Falsus*.

Kapittel 3: Medieteoretisk tilnærming

Innbruddstyven og kjøttstykket – mediet og innholdet

Siden den canadiske medieteoretikeren Marshall McLuhan (1964) introduserte mantraet «the medium is the message», har mer forskning rettet øynene mot hvordan selve mediet kan ha like stor påvirkning på samfunnet som innholdet i budskapet det sender. Det McLuhan mente allerede på 60-tallet var at vi gjerne overser det mediet som står bak et budskap, og blant flere eksempler peker han på lyspæren. Fordi selve det elektriske lyset ikke bærer noe budskap i seg selv, legger vi ikke merke til det før det for eksempel lyser opp et reklameskilt. Poenget hans her, er at innholdet i et medium alltid er et annet medium, og dermed at «mediet er budskapet». For videre å illustrere dette bruker han en god metafor: «For the “content” of a medium is like the juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watchdog of the mind» (1964, s. 19). Som vakthunder distraheres vi av kjøttstykket, innholdet, kastet til oss av «innbruddstyven» mediet. Siden McLuhan lanserte disse meningene, har datamaskinen blitt kommersialisert og inntatt en stor del av vår kulturproduksjon.

I analysekapittelet pekte jeg på hvordan *Homo Falsus* er gjennomsyret av datamaskinen som medium, både tematisk og i formen. I dette kapittelet vil jeg knytte nyere medieteori sammen med noen av funnene fra analysen av romanen. Det vil i all hovedsak dreie seg om Lev Manovich sine ideer om digitale medier, men jeg vil også trekke inn Øyvind Prytz. Jeg vil starte med en gjennomgang av Manovich sin teori, før jeg tar begrepene hans med meg inn i *Homo Falsus*. Datamaskinens påvirkning på kulturen, hvordan digitalisering kan føre til at kulturuttrykk struktureres på lignende måte som en datamaskin, er tanker jeg vil argumentere for at passer inn i denne oppgaven. Har det noe for seg å bruke nyere medieteori i arbeidet med en roman som ble skrevet på 80-tallet?

Hva er New Media?

I likhet med McLuhan er medieteoretikeren Lev Manovich opptatt av selve mediets påvirkningskraft. Han skriver i sin bok fra 2001, *The Language of New Media*, om hvordan datamaskinens og andre mediers utvikling har vokst seg sammen, at vi kan snakke om en computerrevolusjon innen massemedia. Dette har ifølge Manovich ført til at vi har fått en type medier han beskriver som «New Media», eller «nye medier», medier som er digitalisert:

All existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is, simply sets of computer data. In short, media become new media (s. 25)

Menneskeheten har flere ganger opplevd nyvinninger som har revolusjonert vår bruk av medier, Manovich trekker fram trykkpressen og fotografiet som eksempler. Men der trykkpressen «kun» påvirket mediers distribusjon og fotografiet «kun» én form for medier, påvirker computerrevolusjonen hele spekteret av mediekommunikasjon. Dette inkluderer tilegnelse, redigering, lagring og distribusjon av medier, og alle medieformer inkludert tekster, stillbilder, filmer og lyd:

What is more likely is that just as the printing press in the fourteenth century and photography in the nineteenth century had a revolutionary impact on the development of modern society and culture, today we are in the middle of a new media revolution – the shift of all culture to computer-mediated forms of production, distribution and communication. (s. 19)

Denne samkjøringen av mediene og datamaskinens utvikling har åpnet helt nye muligheter for samfunnet og kulturen: «Mass media and data processing are complementary technologies; they appear together and develop side by side, making modern mass society possible» (s. 23). Det er i dette moderne massesamfunnet vi lever nå. Manovich sin bok er blitt 17 år gammel, som er en liten evighet med tanke på den digitale utviklingen, men mye av det han skriver er fortsatt i stor grad gjeldende. I sin beskrivelse av hva som kjennetegner nye medier, lister Manovich opp fem prinsipper han mener er generelle tendenser for en kultur som stadig «computeriseres» (s. 27-48).

Det første prinsippet for de nye mediene er at de er digitale, altså at det i bunnen av alle nye medier ligger en binær kode (s. 27). Uansett hvilket visuelt inntrykk vi får fra et medium, være tekst, bilde eller film, så er det resultatet av en digital kodestruktur, noe som gjør mediet programmerbart. Dette innebærer også at kontinuerlige data blir omgjort til diskrete størrelser, det vil si at for eksempel et fotografi reduseres til piksler som kan *vises* som et bilde. Dette er ifølge Manovich med på å påvirke vår oppfatning av mediet, selv om det rent visuelt er det samme.

Det andre prinsippet hans går på mediens modularitet, hvordan de er satt sammen (Manovich 2001, s. 30). Heller enn å være enhetlige størrelser er de satt sammen av flere uavhengige elementer, som for eksempel en nettside med bilder, tekst og lyd. Dette vil da si at man kan plukke et element ut av en medieenhet, uten at det påvirker de andre delene den består av. Øyvind Prytz har i sin forskning på litteratur i digitale omgivelser kommet med noen interessante tanker angående dette prinsippet. Han ser for seg at når vi i større grad blir vant til å lese tekster som følger en slik komposisjon, for eksempel fra internett, kanskje vil se at den «tradisjonelle» litteraturen også vil trekke i retning av en slik struktur (Prytz 2013, s. 38).

Dette ligner jo også på tankene som Kjærstad selv luftet i *Menneskets matrise*. Der skriver han at organiseringsprinsipper fra dataprogrammering vil ha en hensikt i skjønnlitteratur, for eksempel et subprogram med parametere der et 'skjelett' består mens 'kjøttet' forandres:

En roman som inkorporerer noen av disse elementene i komposisjonen eller på andre plan, vil kanskje virke 'annerledes' for eldre lesere, mens yngre som kjenner en slik tenkning fra grunnskolen, vil oppfatte det som en helt naturlig form. (Kjærstad 1989, s. 76)

Det tredje prinsippet Manovich mener gjelder nye medier, er at det på grunn av digitaliseringen er mulig å automatisere deler av produksjonsprosessen (2001, s. 32). En datamaskin vil for eksempel reagere på en forhåndsbestemt måte på instruksjoner den mottar, eller en nettside kan lages med utgangspunkt i en eksisterende mal. Med andre ord kan et nytt medium klare seg uten menneskelig hjelp i visse deler av den kreative prosessen.

Automatiseringen innebærer for Manovich også menneskets tilgang til media, som etter digitaliseringen ofte foregår gjennom databaser. Dette betyr at du for eksempel ikke setter en VHS eller CD inn i en spiller, men at du velger film eller musikk fra en database, som for eksempel Netflix eller Spotify. Digitaliseringen gjør at enorme mengder medier kan lagres på ett sted, noe som skaper behovet for effektive måter å organisere og hente dem ut på.

Det fjerde prinsippet går ut på at nye medier har en evne til å være omskiftelige, at de kan endres, som Manovich skriver: «A new media object is not something fixed once and for all, but something that can exist in different, potentially infinite versions» (2001, s. 36). Dette bygger på de andre prinsippene, fordi medier er digitale og sammensatte kan de tilpasses den enkelte bruker, de kan oppdateres og vises på forskjellige måter. I motsetning til «gamle» medier kan digitale medier da endres etter de er publisert, som for eksempel en artikkel i en nettavis. De ulike delene i et medium er også utskiftbare, som igjen kan minne om det Kjærstad skrev om en organisering med subprogram og parametere, skjelett og utskiftbart kjøtt.

Manovich sitt femte og siste prinsipp er også det han mener er den mest vesentlige konsekvensen av digitaliseringen av medier (2001, s. 45). Dette prinsippet handler om «transcoding», spillet mellom digital teknologi og kultur. I de nye mediene mener han at vi kan skille mellom to ulike nivåer, et «kulturelt nivå» og et «computernivå»:

New media in general can be thought of as consisting of two distinct layers – the “cultural layer” and the “computer layer”. Examples of categories belonging to the cultural layer are the encyclopedia and the short story; story and plot; composition and point of view; mimesis and catharsis, comedy and tragedy. Examples of categories in the computer layer are process and packet (as in data packets)

transmitted through the network); sorting and matching; function and variable; computer language and data structure. (2001, s. 46)

Mens det kulturelle nivået er det vi mennesker opplever og får glede av, er computernivået det vi ikke ser, men som faktisk styrer hvordan mediet fungerer. «Transcoding» er disse to nivåenes påvirkning på hverandre, og det Manovich legger mest vekt på her er hvordan computernivået påvirker det kulturelle nivået. Han mener at måten digitale medier *fungerer* på vil overføres til hvordan vi *opplever* dem. Medienes funksjonalitet, hvordan verden representeres gjennom dem, logikken og språket vi lærer gjennom dem, vil ha innflytelse på innholdet i vår kultur:

Because new media is created on computers, distributed via computers, and stored and archived on computers, the logic of a computer can be expected to significantly influence the traditional cultural logic of media; that is, we may expect that the computer layer will affect the cultural layer. (2001, s. 46)

Når kulturen hele tiden «filtreres» gjennom digitale medier, mener Manovich at man kan si at det kulturelle nivået og computernivået skapes i samme prosess. Når vi opplever et innhold gjennom et digitalt medium får vi automatisk «computersiden» med på kjøpet. Dette vil så gjøre det digitale til en integrert del av menneskelig kultur:

The result of this composite is a new computer culture – a blend of human and computer meanings, of traditional ways in which human culture modelled the world and the computer's own means of representing it. (2001, s. 46)

Manovich' poeng med de nye mediene er at vi umulig kan få en digitalisert kultur uten at selve innholdet i kulturen påvirkes av digitaliseringen. Prytz stiller igjen et interessant spørsmål til dette: «For å forstå de nye mediene er det ikke nok å studere den «kulturelle» overflaten. Man må også forsøke å forstå den underliggende programvaren. Kan dette bli en oppgave også for litteraturen?» (2013, s. 39). Gjennom de fem prinsippene for nye medier kan vi få et bilde av hvordan nye medier påvirker vår kultur, og dermed litteraturen. I arbeidet med å forstå innholdet i kulturen, må man også prøve å forstå det som ligger bak. Og når det som ligger bak er en datamaskin, er det den vi må forstå:

To understand the logic of new media, we need to turn to computer science. It is there that we may expect to find the new terms, categories, and operations that characterize media that became programmable. (Manovich 2001, s. 48)

For å gjøre det helt klart: *Homo Falsus* går ikke under det Manovich kategoriserer som et nytt medium, i hvert fall ikke før den fantes i digitalisert utgave. Det som er interessant med romanen er at den utforsker skillet mellom et kulturelt nivå og et computernivå, lenge før Manovich lanserte sine ideer og lenge før digitaliseringen av medier virkelig skjøt fart. Vi ser

en forfatter som skriver en roman, og et medium, datamaskinen, som helt konkret påvirker den fiktive romanens innhold og i tillegg livet til den fiktive forfatteren. Fordi «Forfatteren» velger å benytte seg av en datamaskin til å skrive om Greta, det nye mennesket, får det store følger for han. I tillegg er datafunksjonaliteten synlig gjennom bokens komposisjon. Hvis romanen leses med fokus på datamaskinen som medium, ser man hvordan hele handlingen formes på dens premisser. For å bruke McLuhans metafor: i *Homo Falsus* er krimhistorien om mennenes forsvinninger det saftige kjøttstykket som distraherer leseren, mens fortellingen om «Forfatteren» og datamaskinen lurer som en innbruddstyv i kulissene. Denne romanen er et helt konkret eksempel på hvordan datamaskinens logikk kan komme til uttrykk gjennom litteratur, hvordan computernivået kan påvirke det kulturelle nivået.

Database- og algoritmestruktur

Ifølge Manovich har man i de nye mediene erstattet den klassiske fortellingen, narrativet, med en «databasestruktur». Dette vil si at mange digitale medier ikke er organisert som en historie man følger fra start til slutt:

Many new media objects do not tell stories; they do not have a beginning or end; in fact, they do not have any development, thematically, formally or otherwise that would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, with every item possessing the same significance as any other. (2001, s. 218)

En slik organisering spiller på Manovich sitt andre prinsipp, at de ulike delene et medium består av eksisterer uavhengig av hverandre. Når du blar igjennom et fotoalbum på en datamaskin kan du klikke deg inn på det bildet du vil se, og se på det bildet uavhengig av hva de andre bildene i albumet viser. Med en slik organisering, skriver Manovich at databasestrukturen blir det tradisjonelle narrativets «naturlige fiende» (2001, s. 225). Grunnen til dette, mener han, er at narrativet følger en slags årsak-virkningsmodell av ordnede hendelser, mens databasen derimot består av en liste av elementer som ikke alltid faller i en naturlig rekkefølge.

Manovich skriver at ikke alle nye medier følger denne eksplisitte databasestrukturen, men at noen også er formet som algoritmer (2001, s. 221). Et eksempel på dette er et dataspill, som er et nytt medium og samtidig oppleves som et narrativ. Når man spiller et dataspill møter man en historie, men under denne historien ligger det en algoritme som svarer på de ulike kommandoene spilleren utfører:

As the player proceeds through the game, she gradually discovers the rules that operate in the universe constructed by this game. She learns its hidden logic – in short, its algorithm. (s. 222)

Spilleren jobber hele tiden med å forstå algoritmen, slik at man også kan forutse hvordan spillet vil svare på de handlingene man utfører. For å lykkes i spillet må man forsøke å forstå hvordan det fungerer på et digitalt nivå, hvordan algoritmen er bygget. Manovich går så videre til å sammenligne dataspill med romaner:

Narratives and games are similar in that the user must uncover their underlying logic while proceeding through them – their algorithm. Just like the game player, the reader of a novel gradually reconstructs the algorithm (here I use the term metaphorically) that the writer used to create the settings, the characters, and the events. (s. 225)

En romanleser og en dataspiller jobber begge med å finne de bakenforliggende årsakene til hvorfor noe i handlingen eller i spillet skjer, hvordan mediet er skrudd sammen fra skaperens side. Her skriver Manovich at han bruker algoritmebegrepet som en metafor når han snakker om romaner, i motsetning til dataspill. I analysedelen viste jeg at det i *Homo Falsus* faktisk ligger en slags algoritme til grunn for handlingen, i denne romanen er ikke algoritmen en metafor. Man trenger ikke snu seg lenger enn til Kjærstads egne ord om EDB-romaner for å få dette videre bekreftet, som vi husker fra første kapittel mente han at leserens oppgave blir å «strukturere opplysninger etter skjulte mønstre eller gitte nøkler» (1989, s. 76). Hensikten med *Homo Falsus* har åpenbart vært å lage en slags «oppgave» for leseren, et mylder av opplysninger og ulike tråder som må struktureres for å lage et forståelig uttrykk. Mine tanker går med en gang til et puslespill, der man ikke får det fulle bildet før alle brikkene er på plass.

Kan vi dermed si at vi sitter med en roman bygget på en algoritmestruktur, en bok som ikke får ut sitt fulle potensial før leseren setter seg ned og tar tak i kaoset og forsøker å lage orden? Ja, det mener jeg at man gjør. Dette er åpenbart en bevisst strategi fra Kjærstad, men en slik strategi stammer jo unektelig fra framveksten av datamaskinen som medium. Han nevner jo også sin fascinasjon for nettopp dataspill i *Menneskets matrise*, og hvordan han tror det kan påvirke litteraturen i en retning av typen «interaktive romaner» (Kjærstad 1989, s. 70). Dette har han riktignok ikke den største troen på, siden han mener boken som medium fortsatt kan konkurrere med skjermen. Det han derimot har troen på, er at romansjangeren har godt av å motta impulser fra andre medier for å videreutvikle seg.

I tillegg til den innebygde algoritmen som det er opp til leseren å finne ut av, finnes det også andre mer konkrete eksempler der Kjærstad tar til seg nye impulser og legger opp til en slags

aktiv deltagelse i *Homo Falsus*. I seksjonen om Kvinnekamp-Greta finnes noe som kan minne om en kombineringsoppgave:

Dette århundrets største retoriker?	Kirke
Øverstkommanderende ved al- Alamein?	Charlton Heston
Byen der Justispalasset ble satt i flammer?	Persepolis
P. Sivle?	Elvis P.
Hovedrollen i The Ten Commandments?	Montgomery
Bare søylerekker igjen?	Wien
Skapte menn om til griser?	Mao Tse-tung

(s. 29)

«Spørsmålene» og «svarene» som står overfor hverandre passer ikke sammen, men hvis de krysses ser man at de gjør det. For eksempel passer «byen der Justispalasset ble satt i flammer» med «Wien» og «hovedrollen i The Ten Commandments» med «Charles Heston», men en problemstilling her er hvorvidt kombineringsoppgaven «går opp». Er det «kirke» som passer sammen med P. Sivle? I så fall hvorfor? Dette blir et eksempel på Kjærstads lek med romansjangeren, muligens inspirert av dataspill. En passasje som denne kan enten virke forvirrende på leseren, eller egge til å finne svar. Det reiser også spørsmålet om det er flere ting i teksten som utgir seg for å være «fakta», men som ikke er det. Utfordringen for en leser blir uansett å forsøke å nøste opp i dette, se for seg tekstens neste «trekk», som om man spiller et dataspill. Selv om algoritmestrukturen er gjeldende for dataspill, og på sett og vis romaner, skriver Manovich at de fleste nye medier er organisert som databaser.

Er databasestrukturen noe man kan finne igjen i *Homo Falsus*? Nei, det er ikke en databasestruktur i Manovich sin betydning av begrepet. Det er en tradisjonell roman der man følger en historie og blar fra side til side, og den er dermed organisert som et narrativ. Men går vi tilbake og ser på analysen, hvordan andrenivået er komponert med et handlingsforløp som kjøres tre ganger, er det tydelige likheter med det Manovich legger i sitt databasebegrep. Andersen påpekte at romanen bestod av et hovedprogram med subprogrammer, og jeg gikk igjennom de seks fortellingene og trakk ut noen av elementene som resirkuleres i ulike sammenhenger. Nøkkelordet her er permutasjon, de utskiftbare variablene som andrenivået er satt sammen ved hjelp av.

Som vist ved hjelp av tabellene i analysedelen, består andrenivået i *Homo Falsus* av et begrenset antall elementer som er komponert til å danne tre ulike versjoner av samme historie. Her kan man kjenne igjen Manovich sine prinsipper om nye medier som omskiftelige og sammensatte. Hver gang historien om et nytt offer eller en ny versjon av Greta kjøres, er det biter i historien som like godt kunne vært byttet ut med noe fra en av de andre historiene. For

å sette det på spissen: det er nesten så det er likegyldig hvilken rekkefølge andrenivået leses i, så lenge man begynner ved starten av en ny gjennomkjøring av handlingsmønsteret. Det gjelder spesielt de to første gangene det kjøres, før «Forfatteren» legger inn endringen i programmet. Hvordan endres leseropplevelsen ved at man blar fram og tilbake og finner igjen disse tilbakevendende elementene, kontra det å lese boken fra perm til perm? Mens førstenivået representerer det tradisjonelle narrative, minner andrenivået mer om en fortelling basert på en databasestruktur.

Vi sitter altså med en roman som kan beskrives med begreper som Manovich lanserer 17 år etter at romanen blir utgitt. *Homo Falsus* er et stykke litteratur der vi kan se et computernivå påvirke et kulturelt nivå, både gjennom det som skjer i handlingen og gjennom hvordan boken er bygget opp. Romanen følger regler basert på en algoritme, og det repeterende handlingsmønsteret gjør at strukturen heller mot det Manovich kaller en databasestruktur. Man kan si at de to «fiendene» database og narrativ brytes i ett og samme medium, og at vi i *Homo Falsus* kan se en organisering som spiller på begge disse formene.

***Homo Falsus* som nytt medium**

Selv om vi kan spore Manovich sine prinsipper for nye medier i *Homo Falsus*, er det ikke et nytt medium i hans betydning av uttrykket. Det han i utgangspunktet snakker om er digitale medier, noe en vanlig bok selvsagt ikke er. Som mange andre bøker har *Homo Falsus* derimot blitt digitalisert i ettertid og kan i dag leses på skjerm gjennom ulike tjenester, for eksempel gjennom bokhyllesidene til Nasjonalbiblioteket. På den måten kan man i dag også snakke om romanen som et faktisk nytt medium, hvis man refererer til en digital utgave¹⁰. Prosessen der et medium blir overført til og representeres gjennom et nytt medium, som digitaliseringen av en bok, har medieteoretikerne Bolter og Grusin kalt for remediering (1999, s. 45). Dette mener de er en viktig karakteristikk for nye, digitale medier. I tilfeller der det nye mediet forsøker å «skjule» sin eksistens når det viser fram det remedierte innholdet, skriver Bolter og Grusin at vi kan snakke om transparent remediering. Å lese en bok digitalt gjennom Nasjonalbiblioteket er et eksempel på dette. Her er boken scannet, gjengitt i sin helhet og ser akkurat ut som den fysiske utgaven, det er «as if the content of the old media could simply be poured into the new one» (Bolter og Grusin 1999, s. 45). Selv om datamaskinen forsøker å

¹⁰ Alle henvisninger til romanteksten i denne oppgaven er fra den samme fysiske utgaven, den som er oppgitt i litteraturlisten. En digital utgave har kun blitt brukt som støtte. Flere digitale utgaver av boken kan finnes med et enkelt søk på f.eks. nb.no.

være «usynlig» når den viser fram en bok gjennom Nasjonalbibliotekets sider, tilfører den enkelte ting til leseropplevelsen som jeg mener passer ekstra godt til akkurat *Homo Falsus*.

Det er spesielt to aspekter ved å lese romanen digitalt som jeg mener er verdt å trekke fram: det at man kan søke i romanteksten og dermed finne ord og tekstbrokker på noen sekunder, og at man hele tiden har tilgang til internett som informasjonskilde. I arbeidet med å lage tabellene som ble brukt i analysedelen, var muligheten til å søke etter ord i en digital utgave til stor hjelp. Da jeg begynte å ane hvilke elementer som ble gjentatt kunne disse veldig lett bli funnet ved hjelp av et søk, for eksempel i tabell 2. Her var et søk etter ord som 'Elba', 'Stockholm' eller 'Paris' med på å slå fast at dette var steder som passet inn i en tabell lik den jeg laget. Dette gjelder også for de andre gjentakende elementene, for eksempel 'Picasso', 'Wien' eller 'Dublin Castle'. Gjennom digitaliseringen av romanen, er den med ett ikke bare et stykke litteratur, men også en søkbar database. Leseren kan strukturere de ulike delene av romanen på en måte som er veldig tungvinn med kun en vanlig papirutgave, og dermed enklere lage seg et bilde av hvordan de ulike fortellingene er komponert. Samtidig har man også tilgang til verdens største database: internett.

Homo Falsus, som jo skal fungere som en «informasjonshaglskur mot leseren», er spekket med referanser og allusjoner til både historie og kultur. Referansene dekker et kunnskapsspenn som ikke mange kan plukke opp på stående fot. Andersen har også bitt seg merke i den omfattende intertekstualiteten:

Ja, det myldrer faktisk. Av allusjoner, henvisninger, referanser og identitetsbiter fra det 20. århundrets persongalleri. Elvis Presley, Greta Garbo og noe i nærheten av samtlige filmskuespillere som har vandret over lerretet siden stumfilmens dager, James Joyce og en hel hudremse av verdenslitteraturen, Mao, Reagan, Netsjajev, Napoleon og et helt kobbelt av maktmennesker og politikere. (1984, s. 79)

Det er gjort plass til sitater fra kjente litterære verk, filmer fra både 30- og 50-tall, historiske hendelser, bibelreferanser og mer eller mindre korrekt gjengitte sitater fra kjent litteratur. For eksempel har Shakespeare-sitatet fra *Rikard III* «mitt kongerike for en hest!» fått plass to ganger, i litt ny drakt: «mitt kongerike for en østerskniv!» (s. 212) og «mitt kongerike for å kjøre pikken helt til bunns» (s. 375). Listen over slike allusjoner er lang, romanen er ment å etterligne informasjonsstrømmen som møter «det nye mennesket» tidlig i datamaskinalderen. Det hintes i romanen til, at denne strømmen kan bli for mye for et menneske:

Mennesket ble utsatt for en stadig større og mer usammenhengende inntrykksmengde. Bare en datahukommelse kunne få med seg alt, huske alle elementene i virkelighetens Kims spill. Snart måtte du ty til en computers

masselager for å kunne identifisere et menneske ut fra de sporene det la ut etter seg.
(s. 404)

Er det en computers masselager som også er nødvendig for å få fullt utbytte av *Homo Falsus*? Internett gjør det mulig å sjekke dette vide spekteret av referanser på kort tid, som også gjør lesningen av boken en helt annen enn hvis referansene ikke går hjem hos leseren. Remedieringen av romanen har gitt leseren nye muligheter når det kommer til å angripe teksten, selv om den digitale representasjonen etterligner det tradisjonelle, fysiske formatet.

Mediateoriens betydning for *Homo Falsus*

Homo Falsus er ikke et eksempel på det Manovich kaller et nytt medium, men teksten viser fram utvekslingen mellom et computernivå og et kulturelt nivå. Dette, og datamaskinperspektivet generelt, virker å være noe oversett i lesningen av romanen. Derfor er det grunn til å bruke teori fra et felt som ikke var like utforsket da boken ble mottatt av kritikere og litteraturvitere på 80- og 90-tallet. Flere av ideene Manovich lufter om hvordan datamaskinen som medium vil påvirke kulturen kommer til syne i *Homo Falsus*. Her utforskes, på veldig kreativt vis, det Manovich skriver nesten 20 år senere om computernivåets påvirkning på det kulturelle nivået. Romanen er et forsøk på å vise fram en datamaskins indre logikk i form av skjønnlitteratur. Var dette en forsmak på hvordan litteratur kan bli påvirket av digitaliseringen som skjer i samfunnet?

Digitale medier har flere egenskaper som endrer opplevelsen for en bruker, sammenlignet med hva man kan kalle «gamle» medier. Den største endringen er at de er, nettopp, digitale. Uansett hvilken form innholdet tar, tekst, bilde, film, lyd, så kan det reduseres til en digital kode. Dette tilbyr en fleksibilitet som man ikke finner i andre medier. Som Manovich påpeker er de ulike delene av et digitalt medium uavhengige av hverandre, de kan stokkes om og de kan skiftes ut. Det vi ser i *Homo Falsus* er en slik tilnærming også til den klassiske fortellingen. Et sett av innholdselementer kombineres på litt forskjellig vis og skaper tre ulike fortellinger ut i fra det samme skjelettet, romanen komponeres på et vis som også kjennetegner digitale medier. Datamaskinens prinsipper for organisering er malen for romanen, blant annet gjennom kombineringen.

Kjærstad legger opp til at leseren skal strukturere informasjonen i *Homo Falsus*, skape mening i det som kan se ut som et kaos. Lik et dataspill skal leseren forsøke å nøste opp i hvordan «algoritmen», bokens logikk, fungerer. Dette er jo på ingen måte noe som er enestående for akkurat denne romanen, det er mye litteratur som legger opp til tolkning. Det som er spesielt i *Homo Falsus* er heller måten det gjøres på og at man kan tegne opp en

faktisk logaritme som ligger bak. Det Kjærstad kommenterer selv i *Menneskets matrise* er at unge mennesker på 80-tallet ville være såpass preget av informasjonsstrømmen i samfunnet og være innforstått med en datamaskins virkemåte at den utradisjonelle strukturen i romanen ikke ville virke så fremmed (1989, s. 77). Derfor kan reglene, algoritmen, i handlingen tilskrives det «Forfatteren» skriver inn i dataprogrammene sine. Romanen framstår dermed som et slags medium inspirert av dataspillenes algoritmestruktur, mer enn hva som er normalen for tradisjonell litteratur.

På grunn av digitaliseringen av kulturen mener Manovich, som en del av computernivåets påvirkning på det kulturelle nivået, at databasen nærmest har blitt en kulturell form i seg selv. Siden digitale medier består av uavhengige og omskiftelige deler, er de ofte organisert som databaser. En slags databasestruktur kan, som vist, finnes igjen i den kombinerende stilen i *Homo Falsus* sitt andrenivå. Romanen er også en slags database over historiske og kulturelle inntrykk man møtte i datidens samfunn, en samling av referanser som skal etterligne den informasjonsstrømmen som mediene sørget for. Et spørsmål jeg vil stille er også om remedieringen har ført til at *Homo Falsus* fikk realisert sitt fulle potensiale. For en kan snakke om at strukturen i romanen *minner* om en database, men i digital utgave har den faktisk *blitt* en søkbar database. Det digitale formatet gir leseren mulighet til søke og finne strukturer, slå opp referanser og utforske boken på en helt ny måte. Måtte romanen vente på internett, bli digitalisert, og dermed bli et nytt medium, før den virkelig kunne være det den satte seg som mål? Kan vi snakke om en roman som kan leses på en ny måte, kun fordi dens kulturelle innhold nå vises gjennom et computernivå?

Å bruke medieteorier i arbeidet med *Homo Falsus* kan hjelpe oss med det McLuhan var opptatt av, å se mediet som ligger bak innholdet. Romanen er strukturert med tanke på å etterligne en datamaskins logikk, og dermed vil det være hensiktsmessig å trekke inn teori som ikke bare tar for seg de litterære sidene. Kjærstads påstand om at det på slutten av 80-tallet ikke fantes litteraturvitenskapelige verktøy for å bedømme denne formen for litteratur virker å være velbegrunnede, medieteorier kan være et godt hjelpemiddel. Dette åpner for lesninger av *Homo Falsus* som kan supplere de som utforsker metafiksjonen og det postmoderne. For å forstå en roman påvirket av datamaskinen, må vi da også forstå selve datamaskinen? Det vil i hvert fall utvide mulighetene for lesninger av denne typen litteratur.

Kapittel 4: Avslutning

En datamaskin i romanform

«Jeg stirret nærmest hatefullt mot den vesle computeren. Silisiumbrikker og trykte kretser, elektroniske forbindelser usynlige for det blotte øye, allikevel med virkninger inn i hverdagen min.» (Kjærstad 2005 [1984], s. 315)

Usynlig for det blotte øye, allikevel med virkninger inn i folks hverdag. «Forfatterens» bekymring har på ingen måte blitt noe mindre aktuell siden 1984. Det er fort gjort å bli blind for det som foregår bak skjermene som omgir oss, logikken som styrer datamaskinene. Trestrukturer, sløyfer, binære koder, permutasjon; det er et eget språk som må mestres for å komme under huden på maskinene som blir en stadig større del av vår kultur, et språk som hele tiden utvikles og blir mer komplekst. Selv om boken som medium har vist seg å være veldig motstandsdyktig overfor digitaliseringen, kan vi ikke se helt bort ifra at den lar seg påvirke på andre måter enn bare gjennom det fysiske formatet. For datamaskiner har blitt en naturlig del av det å leve i vårt samfunn, enten det er i form av laptop, mobiltelefoner, vaskemaskiner eller bilene vi kjører. Digitale funksjoner påvirker hvordan vi som mennesker organiserer livene våre, noe Jan Kjærstad har tatt tak i og problematisert i romanform. En kan stille spørsmål ved hvor mye mediene vi omgir oss med påvirker kulturen vi produserer, og hvorvidt dette kommer eksplisitt til syne i litteraturen. Uavhengig av om litteraturen blir nevneverdig påvirket av logikken som styrer en datamaskin, er det verdt å tenke på spørsmålet som Prytz (2013, s. 39) stiller: Hvilken plass har litteraturen i oppgaven med å forstå programvaren som ligger til grunn for en digitalisert kultur?

I dette kapittelet vil jeg oppsummere det jeg har kommet fram til i oppgaven, spesielt det som kom fram av analysen. Selv om denne oppgaven er en lesning av *Homo Falsus*, vil jeg også drøfte noe rundt hvordan et medieperspektiv kan bidra i måten vi generelt leser romaner fra 80- og 90-tallet.

Analyseoppsummering

Homo Falsus var forbausende tidlig ute med å sette lys på datamaskinen og litteraturens påvirkning på hverandre, i hvert fall på den norske scenen. Dette vises blant annet i hvordan den ble omtalt i årene etter utgivelsen. Som vi husker skrev Skei blant annet at litteraturens funksjon og virkning ikke er så enkel at «programmeringen (på datamaskin eller i hodet) løser problemet med leseropplevelse og eventuell aktiv handling» (1995, s. 174). Han var med andre ord ikke overbevist om at programmeringslogikkens inntog i romansjangeren skapte

bedre bøker. Meningene vedrørende om *Homo Falsus* representerer god litteratur eller ikke så vi i kapittel 1 at ikke er enstemmige, men det som kan sies ganske sikkert er at det i norsk sammenheng er et originalt forsøk på å «skrive fram» en datamaskins indre funksjoner. For som jeg har vist gjennom analysen, dissekerer den computeren på en måte som kommer tydelig til syne både i form og tematikk. *Homo Falsus* er et eksempel på hvordan litteraturen kan forsøke å gjøre mediet datamaskin mer forståelig for oss.

I analysen delte jeg romanen opp i to fortellernivåer, to nivåer som nesten kan svare til Manovich sine begreper om et kulturelt nivå og et computernivå. Førstenivået tar for seg det som skjer foran «Forfatterens» dataskjerm, mens andrenivået går inn bak skjermen og utforsker det som foregår der mennesket ikke ser. Det samme skillet kan sies å passe til romanens form og innhold. Du kan fint lese historien og ha glede av den, men det er også en helt bevisst struktur som ligger bak og som er en viktig del av romanens helhet. Med andre ord, for å forstå *Homo Falsus* må man forstå dens indre logikk. Ett handlingsforløp repeteres tre ganger med små variasjoner, et handlingsforløp som igjen bestemmes av det «Forfatteren» skriver inn i datamaskinen. På den ene siden får vi ta del i tankene hans, mens vi på den andre siden blir vist hvordan de materialiserer seg på dataskjermen. I tillegg blir vi vitne til et dataprogram som «løsriver» seg fra sine egne programmeringsbetingelser og inntar menneskelig form.

Som vist gjennom tabellene i analysen, er *Homo Falsus* satt sammen av et begrenset antall elementer som kombineres i ulike former for å skape kompleksitet. Dette er Kjørstads måte å etterligne en datamaskins evne til permutasjon, omordning av variabler. Med utgangspunkt i tre scener i Greta Garbo-filmer fra 30-tallet, skapes store deler av bakgrunnshistorien til de tre ofrene og de tre versjonene av Greta. Hver for seg virker de seks fortellingene som nokså tradisjonelle historier. Når de settes sammen og fortelles etter hverandre i samme roman, kommer den spesielle effekten til syne. Dette er inspirert av ideen om å gi opplysninger, inndata, til en datamaskin og så få behandlet data tilbake. Tre scener fra Garbo-filmer går inn, seks ulike fortellinger kommer ut. Så er det i denne romanen leserens oppgave å reversere den prosessen, finne ut hvor de repeterte elementene stammer fra.

I tillegg til permutasjonen ligger det i *Homo Falsus* et «dataprogram», en algoritme, til grunn for hvordan det narratologiske andrenivået er strukturert. Som vi så i analysekapittelet skriver «Forfatteren» romanen sin ut i fra en algoritme bestående av en evig sløyfe med gitte betingelser, som innebærer en tredelt prosess som til slutt ender med at Greta får en mann til å forsvinne. Programmet var i utgangspunktet ment å la Greta fortsette å oppløse, slette, menn

til evig tid, men må endres når «Forfatteren» selv blir et potensielt offer. Han legger inn en ny betingelse som begrenser de mulige ofrene til menn som har skrevet avisartikler som omtaler nøytronbomben i positive ordelag. Greta viser seg fortsatt å være en trussel etter den nye betingelsen, noe som gjør at «Forfatteren» skriver inn etterforskeren, en end, for å avslutte hele programmet. Gjennom *Homo Falsus* får vi altså se en algoritme fra begge sider av skjermen, både det kulturelle nivået og computernivået, fra «Forfatterens» tanker om hvordan den skal fungere til hvordan den spiller seg ut i det fiktive romanuniverset hans.

Språket har også blitt et viktig virkemiddel i prosessen med å etterligne datamaskinen. Terminologi fra programmeringsverden er spredt utover teksten. Boolean, array, løkker, end, EOF, control-C og andre uttrykk gir liten mening dersom man ikke kjenner til hvor de stammer fra eller hvilken funksjon de har i programmeringsspråk. Selve skrivestilen er også preget. Oppramsingen, lister over egenskaper der andre romaner har skildringer som grunner i personlige motiver. Kommaet blir flittig brukt, noe som gir en merkelig rytme i teksten. Kjærstad prøver ikke å få karakterene til å framstå som menneskelige, for det er ikke det de er. Etterforskeren Roald With innføres mot slutten av romanen på en særs ulitterær måte, ved at skildringen av han består av sekvenser som begynner med «inn:», etterfulgt av ulike karaktertrekk i stikkordsform. Datamaskinen kommer ikke til syne kun i tematikken og i strukturen, men også i måten Kjærstad bruker språket på.

Det Kjærstad har gjort er å overføre en datamaskins logikk og virkemåte til et litterært format, *Homo Falsus* er et dataprogram skrevet som en roman. Er det en oppskrift på god litteratur? Både Per Thomas Andersen og Hans Skei trekker fram sider ved boken som de mener har betydning for norsk litteratur, men de bruker også det samme ordet i sine omtaler: kjedelig. Det er på ingen måte en lettlest tekst, det er en enorm mengde informasjon som er pakket sammen på over 430 sider. Det oppramsende språket er heller ikke med på å gi noen god flyt eller rytme når man leser. Å bedømme hvorvidt dette er god litteratur eller ikke er ikke mitt mål med denne oppgaven, Norsk Kritikerlags pris er nok uansett en god indikator på romanens kvalitet. Det jeg tror er at den «kjedelige» romanen kan ha godt av å bli lest på den måten Kjærstad selv beskrev, ved å strukturere den etter skjulte mønstre eller gitte nøkler og forsøke å finne algoritmen bak. Rett og slett å lese den fra et mer medierett perspektiv. Hvis *Homo Falsus* leses som et forsøk på en kreativ bearbeidelse av en datamaskin tror jeg den tunge teksten kan være et hjelpemiddel for å forstå en stadig mer digitalisert kultur.

Datamaskinens rolle i 80- og 90-talls litteraturen

I *Homo Falsus* har Kjærstad hatt et klart mål om å la datamaskinen være malen for romanen, og sett sammen med det tydelige computeravtrykket som finnes i teksten er det hevet over enhver tvil at akkurat denne boken er inspirert av datamaskinens inntog i samfunnet. Dette er ikke noen ny oppdagelse, Kjærstad har ganske eksplisitt uttalt dette selv gjennom blant annet *Menneskets matrise*. *Homo Falsus* står nok i særstilling med tanke på den direkte innflytelsen fra den nye teknologien, men man kan jo spørre seg om hvor mye annen litteratur fra 80-tallet som preges av dette nye mediet. Det kan godt tenkes at dette er for tidlig, at den sanne innflytelsen, hvis den finnes, ikke vises i litteraturen før ti eller 20 år senere. Allikevel representerer datamaskinen et så stort inngrep i måten mennesker lever livene sine på, at det er underlig om det ikke kommer til syne i kulturen og dermed litteraturen.

Det postmodernistiske perspektivet har festet seg ved de to tiårene før årtusenskiftet, etter 70-tallets sosialrealisme. Per Thomas Andersen skriver at selv om postmodernismen som *program* neppe har dominert norsk litteratur, danner de postmodernistiske holdningene en viktig kontekst for å forstå den litterære perioden (2012, s. 568). Rent stilistisk bærer mye av litteraturen fra disse årene preg av en formmessig eksperimentering og selvbevissthet rundt fiksjonen, metafiksjon (Andersen 2012, s. 568). Derfor er det som sagt ikke merkelig at *Homo Falsus* blir betraktet som en postmodernistisk roman, det er ingen tvil om at romanen bærer preg av eksperimentering med sjangeren. Dermed kan det argumenteres for at det ikke er mediepåvirkningen som «skaper» denne romanen, men heller Kjærstads egen trang til å utfordre etablerte sjangerkonvensjoner, helt i tråd med postmodernistiske holdninger. Allikevel tror jeg kommersialiseringen av et så banebrytende medium som datamaskinen har hatt en del å si.

Jansson (1996) mener at selv om merkelappen sier *postmodernisme*, var mye av litteraturen i Norden på denne tiden ganske realistisk i stilen. I *Postmodernism och metafiktion i Norden* skriver han at «postmodern kunst er detaljens, men også konkretionens och därmed också ytrealismens, konst» (s. 23). Han bruker uttrykket *hyperrealisme* for å beskrive skrivestilen, som han mener er veldig detaljfiksert. Dette kan man si at i høyeste grad også gjelder for *Homo Falsus*, spesielt når det er snakk om datateknologi. Kjærstad er konkret og detaljert i beskrivelsene av «Forfatterens» bruk av datamaskinen som skriveredskap, språket er flere steder ganske faglig anlagt. Det er grunn til å tro at Jansson ville ha kalt stilen for hyperrealistisk. I *Homo Falsus* er dette med på å gjøre det mulig å forstå hva som ligger til grunn for strukturen i romanen, det gir leseren en mulighet til å skjønne hvorfor boken er

skrudd sammen som den er. En slik hyperrealistisk stil kan være påvirket av datamaskinens evne til å behandle enorme mengder informasjon, og være et verktøy for å forstå hvordan den nye hverdagen med datamaskinen fungerer. Sånn sett kan det være et eksempel på en mulig sammenheng mellom de postmoderne «sjangertrekkene» og datamaskinens påvirkning. Dette blir selvfølgelig kun tanker og spekulasjoner i kontekst av denne oppgaven, men jeg mener det er verdt å stille spørsmålet om hvorvidt datamaskinens framvekst har blitt viet for lite oppmerksomhet i forskningen på 80- og 90-tallslitteraturen. Kan medieteorier være en vei til å supplere forståelsen av perioden som et resultat av postmoderne holdninger?

Avslutning

I denne masteroppgaven har jeg lest og analysert romanen *Homo Falsus* fra et medieperspektiv og kartlagt hvordan datamaskinen setter sitt spor i teksten, både tematisk og i formen. Her har jeg viet spesiell oppmerksomhet til et utvalg av bokens mange repeterende elementer, som jeg har organisert i oversiktlige tabeller etter inspirasjon fra Per Thomas Andersen, og den underliggende «algoritmen» som styrer handlingen. Medievinklingen er et perspektiv som gjerne har vært oversett i tidligere arbeider med romanen, til fordel for vinklinger som har tatt for seg det postmoderne aspektet og metafiksjonen. Jeg har så trukket inn medieteorier, hovedsakelig Lev Manovich sine tanker om «nye medier» og hvordan datamaskinen kan påvirke kulturuttrykk, og sett på hvordan flere av hans prinsipper kan spores i Kjærstads roman. Til slutt har jeg forsøkt å drøfte hvordan et medieperspektiv kan bidra til å utvikle synet på norsk 80- og 90-tallslitteratur.

I dialog med Kjærstads egne tanker om *Homo Falsus* fra *Menneskets matrise*, har jeg vist fram romanen som en kreativ bearbeidelse av en datamaskins logikk og helt konkret plukket ut og strukturert elementer i tabeller. Disse tabellene bekrefter hvordan Kjærstad har benyttet seg av data- og matematikkmetoden permutasjon i oppbyggingen av romanen. Permutasjon er omstokking av variabler, at et begrenset antall variabler kan skape mange forskjellige uttrykk ved å settes i ulik rekkefølge. Med funnene fra romanteksten har jeg pekt på at flere ting i boken passer inn i Manovich sine prinsipper for hva som kjennetegner nye, digitaliserte medier. Omskifteligheten og transcodingen er de mest interessante prinsippene som kommer til syne i romanen. Spesielt gjennom måten det kulturelle nivået og computernivået, og narrativet og databasestrukturen, får spillerom mellom samme permer. *Homo Falsus* er på ingen måte et eksempel på et nytt medium, men jeg har stilt spørsmålet om hvorvidt dette er en roman som ikke fikk utløst sitt fulle potensiale før den ble digitalisert. Denne oppgaven er en lesning av Jan Kjærstads roman, men jeg vil også benytte anledningen til å reise en

problemstilling. På mange måter bygger det på det Øyvind Prytz (2013) spør seg i *Litteratur i digitale omgivelser* (s. 39), der han lurer på om litteraturen kan være en vei for å forstå en digitalisert kultur. For burde datamaskinens innflytelse bli viet mer oppmerksomhet i arbeidet med norsk litteratur fra 80- og 90-tallet? På bakgrunn av mitt arbeid med *Homo Falsus* mener jeg at litteraturvitenskapen i enkelte tilfeller kan ha godt av å rette blikket mot mediet som ligger bak innholdet, og kanskje våge å bruke andre verktøy enn de tradisjonelle litteraturvitenskapelige.

Litteraturliste

- Aaslestad, Petter (1999) *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Andersen, Per Thomas (2012) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, Per Thomas (1997) *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad*. Oslo: LNU Cappelen
- Andersen, Per Thomas (1984) «Komposisjon» i *Vinduet*, nr. 3, årg. 38
- Aubert, Karl Egil (2017) «Permutasjon» I Store norske leksikon. Hentet 5. mai 2018 fra <https://snl.no/permutasjon>
- Baumann, Rüdiger (1984) *PASCAL – Programmering*. Oslo: Yrkesopplæring
- Bokhandlerforeningen (2017) boklisten, uke 33, 2017. Hentet 15. februar 2018 fra <http://www.bokhandlerforeningen.no/boklista>
- Bolter, Jay David og Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA)/London: The MIT Press
- Holtebekk, Trygve (2017) «Hydrogenbombe» I Store norske leksikon. Hentet 7. april 2018 fra <https://snl.no/hydrogenbombe>
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*. London/New York: Routledge
- jankjaerstad.no, «bibliografi» og «biografi». Hentet 15. Februar 2018 fra <http://www.jankjaerstad.no/>
- Jansson, Bo G. (1996) *Postmodernism och metafiction I Norden*. Uppsala: Hallgren & Fallgren
- Joyce, James & Johnson, Jeri (1993 [1922]). *Ulysses*. (The World's classics). Oxford: Oxford University Press.
- Kjærstad, Jan (2005 [1984]) *Homo Falsus*. (Aschehoug pocket, 2005) Oslo: Aschehoug
- Kjærstad, Jan (1989) *Menneskets matrise*. Oslo: Aschehoug
- Kjærstad, Jan (2004) *Menneskets nett*. Oslo: Aschehoug
- Kongslie, Ingeborg (1987) «Mennesket i tekst og teori. Jan Kjærstads *Homo Falsus*» I (1988) *Norsk litterær årbok*. Oslo: Samlaget
- Liseter, Ivar M. (2009) «PC – IT» I Store norske leksikon. Hentet 12. mars 2018 fra [https://snl.no/PC - IT](https://snl.no/PC_-_IT)
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- McLuhan, Marshall (1964) «The Medium is the Message» i *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge: London
- Prytz, Øyvind (2013) *Litteratur i digitale omgivelser: En forstudie*. Oslo: Kulturrådet
- Refsum, Christian (2007) «Postmodernisme» i Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Rossen, Eirik og Dvergsdal, Henrik (2018) «Datamaskin – historikk» I Store norske leksikon. Hentet 12. mars 2018 fra [https://snl.no/datamaskin - historikk](https://snl.no/datamaskin_-_historikk)
- Skei, Hans H. (1995) *På litterære lekeplasser: Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget
- SNL (2009) «Cherchez la femme!» I Store Norske Leksikon. Hentet 9. april 2018 fra [https://snl.no/Cherchez la femme%21](https://snl.no/Cherchez_la_femme%21)
- SNL (2017) «Arnold Schönberg» I Store Norske Leksikon. Hentet 9. april 2018 fra [https://snl.no/Arnold Sch%C3%B6nberg](https://snl.no/Arnold_Sch%C3%B6nberg)

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en lesning av Jan Kjærstads roman fra 1984, *Homo Falsus eller Det perfekte mord*, fra et medieperspektiv. I oppgavens første kapittel stiller jeg spørsmål ved hvorvidt forståelsen av romanen som postmodernistisk går på bekostning av det Kjærstad selv kaller et forsøk på en kreativ bearbeidelse av en datamaskins indre logikk. Jeg presenterer også Kjærstads essaysamling *Menneskets matrise*, der han drøfter prosessen rundt *Homo Falsus* i essayet «EDB og romanen».

I kapittel 2, analysen, deler jeg romanteksten opp i to narratologiske nivåer, et førstenivå og et andrenivå. Førstenivået er karakteren «Forfatteren» sin rammefortelling og berettelse om hvordan en av hans romaner ble til, mens andrenivået er denne romanen gjengitt i sin helhet. Her beskriver jeg først «Forfatterens» bruk av en datamaskin i skriveprosessen, før jeg går inn i andrenivået og viser hvordan datamaskinen setter sitt avtrykk på teksten. Dette gjør jeg hovedsakelig ved å vise at logikken i handlingen bygger på en algoritme, og at det inni denne algoritmen er brukt permutasjon, kombinerings av variabler, for å sette romanen sammen. For å gjøre permuteringen synlig for leseren har jeg brukt en metode inspirert av Per Thomas Andersens analyse av samme roman, nemlig å strukturere enkelte deler av teksten i tabeller.

I kapittel 3 ser jeg på min egen analyse ved hjelp av Lev Manovich sin teori om New Media. Her går jeg først igjennom de fem prinsippene Manovich mener kjennetegner digitale medier, før jeg ser på hvordan det han kaller et «kulturelt nivå» og et «computernivå» kommer til syne i *Homo Falsus*. Jeg tar så tak i begrepene hans om database- og algoritmestruktur, og viser hvordan ulike deler av romanen kan sies å være organisert etter disse prinsippene. Til slutt diskuterer jeg hvilke nye muligheter som åpner seg ved å lese *Homo Falsus* i digital utgave.

I det siste kapittelet oppsummerer jeg oppgaven og drøfter kort hvordan et medieperspektiv kan hjelpe oss å utvikle forståelsen av norsk litteratur fra 80- og 90-tall.

English abstract

This master's thesis is a literary analysis of Jan Kjærstad's novel, *Homo Falsus eller Det perfekte mord*, from 1984. In this thesis, I analyse the novel from a media perspective, focusing on how its content and language are under heavy influence from the logic of a computer. Following the analysis, I explore how Lev Manovich's theory on New Media can be a tool to better understand the novel. Finally, I briefly discuss how analysis from a media perspective can add to the perception that Norwegian literature from the 1980's and 90's is a result of postmodern ideas.

Masterarbeidets relevans for lektoryrket

I gjeldende læreplan for norsk (NOR1-05), fra 2013, står det at elevene etter 10. årstrinn skal kunne «lese og analysere et bredt utvalg tekster i ulike sjangere og medier på bokmål og nynorsk og formidle mulige tolkninger». I samme læreplan står det at elevene etter Vg3 skal kunne «analysere, tolke og sammenligne et utvalg sentrale norske og noen internasjonale tekster fra ulike litterære tradisjoner fra romantikken til i dag, og sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng» og «lese et utvalg samtidstekster på bokmål og nynorsk og drøfte hvordan disse tekstene språklig og tematisk forholder seg til vår tid».

Gjennom mitt masterarbeid har jeg satt meg inn i et bredt spekter av litteraturforskning og opparbeidet meg spesialisert kunnskap innen en viss litteraturhistorisk periode. Jeg fått et solid innsyn i hvordan man kan jobbe med litteratur på ulike måter, samtidig som jeg har opparbeidet meg flere gode teknikker for å angripe og stille de riktige spørsmålene i møte med en litterær tekst. Det å se på kultur i lys av digital utvikling vil bli stadig viktigere i årene som kommer, et tema jeg har viet stor oppmerksomhet i arbeidet mitt.

Alt dette er ting jeg vil ta med videre inn i klasserommet der min oppgave er å sørge for at elevene når de gitte kompetansemålene i norskfaget. Arbeidet jeg har utført i forbindelse med denne masteroppgaven har styrket mitt faglige grunnlag for å drive litteraturundervisning i den norske skolen, både i grunnskole og videregående opplæring.