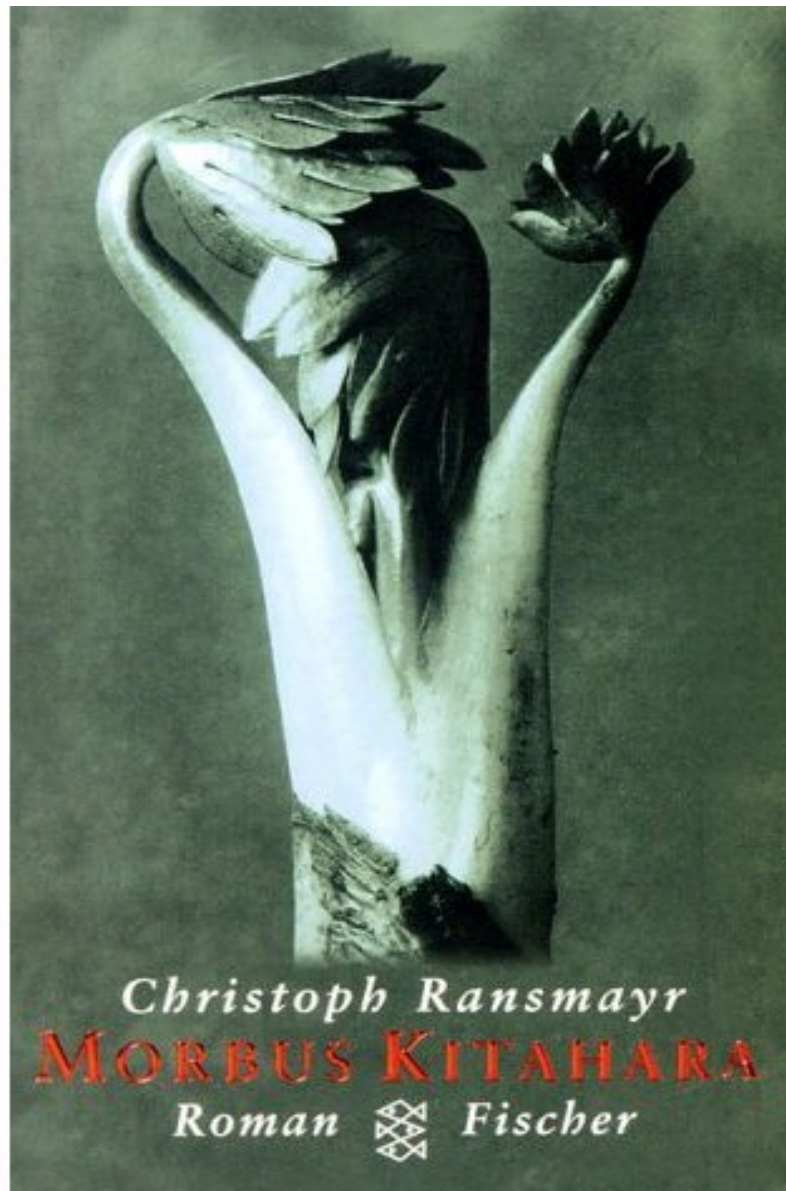


En fortelling om virkeligheten

Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* i lys av Paul Ricoeurs tekstforståelse



Masteroppgave av Kristian Meisingset

Veiledet av professor Irene Iversen

Vår 2008

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Avhandlingen behandler Christoph Ransmayrs (1954-) roman *Morbus Kitahara* fra 1995. Ransmayr fikk sitt internasjonale gjennombrudd med romanen *Die Letzte Welt* i 1988, og har i sitt forfatterskap skapt særegne universer som både spiller på historiske og mytiske referanser. Romanuniversene er ofte eventyraktige og karakterene kunstige, samtidig som romanene behandler historiske temaer.

Morbus Kitahara rommer de samme elementene. Handlingen starter i det en stor krig er over. I landsbyen Moor i fjellene følger vi Bering, sønn av en soldat, Ambras, tidligere straffange i landsbyen og nå bestyrer for det samme steinbruddet, og Lily, datter av flyktninger som strandet i Moor. De utenlandske seierherrene hevner seg ved å bringe samfunnet ”tilbake til steinalderen”. Stadige minneritualer tvinger befolkningen til å gjennomgå overgrep de var ansvarlige for under krigen. Romanen forteller om de tre karakterene og deres gjensidige tilknytning til hverandre. Etter hvert får fortellingen en negativ utvikling, særlig med Berings mord, økende voldstendenser og øyensykdommen hans, som kalles Morbus Kitahara. Til slutt sender hæren dem til Brasil. Bering og Ambras møter sin død på en øy utenfor deres nye hjemsted, mens Lily igjen reiser videre.

Flere motiver i romanen kan gjenkjennes fra virkeligheten, men samtidig skapes det en distansering og ikke-gjenkjennelse. Den store krigen har likheter med andre verdenskrig. Seierherrenes plan minner om virkelighetens Morgenthau-plan, men er mye verre. Området rundt Moor minner om området Ransmayr vokste opp i, der konsentrasjonsleiren Mauthausen lå, men er samtidig så spesielt at det antar mytiske former. Karakterene minner om typer i virkeligheten, men fremstår samtidig som mytiske og eventyraktige.

Mottakelsen av *Morbus Kitahara* har særlig omhandlet dens forhold til virkeligheten: I hvor stor grad handler romanen om andre verdenskrig? Er det nødvendig å bringe inn erfaringer fra denne historiske perioden for å forstå hva den handler om? Gjør de eventyraktige og mytiske elementene at romanen i stedet blir et autonomt univers uten politiske og historiske referanser? Mottakelsen har gitt svært ulike svar på disse spørsmålene, og et sentralt mål i avhandlingen er å gi en bedre forståelse av romanens forhold til historien.

Jeg leser *Morbus Kitahara* som en fortelling om etterkrigstiden, men hevder samtidig at romanens distansering fra virkeligheten muliggjør en relasjon til leserens virkelighet på et dypere nivå. Elementer fra Paul Ricoeurs (1913-2005) tekstforståelse anvendes for å belyse problematikken. Hans hermeneutikk utforsker relasjonen mellom fiktive verdener, leseren og

virkeligheten, og egner seg derfor godt til å belyse *Morbus Kitahara*. Det trefoldige mimesis-begrepet danner en metodisk ramme for analysen.

Først ser jeg på romanens konfigurasjon, hvordan karakterene konstrueres i romanen. En forståelse av karakterene er ikke direkte tilgjengelig, romanen gir få ”realistiske” skildringer. Metaforikken er nøkkelen til forståelsen av fortellingene om personene, deres utvikling, psykologi og handlinger. I en analyse av den leseren romanen i sin konfigurasjon impliserer viser jeg at når leseren må gå omveien om metaforene, fordrer det en engasjert og deltakende leser som lever seg inn i karakterene. Dette arbeidet er ikke bare en oppdagelse av romanens verden, men også et arbeid hvor leseren bidrar med egne meningsressurser til å konstruere mening. Slik oppstår romanens verden ikke bare på det tematiske plan, men i møtet mellom roman og leser. Ricoeurs forståelse av den utstrakte metafor og fortellingens metaforiske egenskaper belyser hvordan denne verdenen skal forstås.

Samtidig er romanen konfigurert på en måte som skaper ustabilitet i forståelsen av dens verden. Fortellerstemmen rommer en flertydighet som gjør tolkning vanskelig. Romanen spiller med ulike måter å forstå dens verden på som utfordrer enkle lesninger. Dette virker distanserende og tvinger frem en kritisk holdning hos leseren. Ricoeurs kritiske hermeneutikk belyser hvordan fiksjonens mulige verdener muliggjør kritisk bevissthet.

Vekslingen mellom nærhet og distanse får også konsekvenser for romanens forhold til virkeligheten, for omfigureringen av leserens verden. En leser i vår tid vil gjenkjenne figurer i romanen ut fra egen virkelighet og de historiske erfaringene vi knytter til andre verdenskrig. Noe av det vakreste i romanen er hvordan den engasjerer leseren i en deltakende og empatisk innlevelse i romankarakterenes skjebner og slik åpner for en forståelse av hvordan det må ha vært å leve etter andre verdenskrig. Ricoeurs forståelse av fiktive fortellingens forhold til historien bidrar til å gi en bedre forståelse av hvordan romanen kan lære oss noe om historien.

Samtidig gjør tekstens distanseringer og forskyvninger i forhold til virkeligheten forholdet mellom dens verden og virkeligheten mer komplisert. Leserens kritiske og etiske kapasitet aktiviseres både i forhold til romanens verden og hvordan fortellingen eventuelt kan utsi noe om virkeligheten. Tilbakeføringen av det særegne universet på virkeligheten konfronterer leseren med etiske vurderinger som angår en på et dypere nivå, fordi den utfordrer forståelsen av vår historie og identitet.

Forord

Jeg har lenge vært fascinert av tysk idéhistorie. Den romantiske og hermeneutiske troen på mening synes å stå i skarp kontrast til deler av moderne filosofi. Videre har det interessert meg hvordan mennesker i Tyskland kan ha hatt det i etterkant av andre verdenskrig. Hva skjer med mennesker stilt overfor skylden for voldsomme overgrep og et hjemland i ruiner?

Jeg ønsker å takke Trond Haugen. I sitt kurs om stilistikken – med utgangspunkt i Erich Auerbach og Leo Spitzer – demonstrerte han hvordan litteraturteori kan være positiv, konstruktiv, og at den kan danne utgangspunkt for ekte nytelse av god litteratur.

Helge Jordheim, en av Norges fremragende eksperter på tysk litteratur, fortjener takk for å ha tipset meg om Christoph Ransmayrs forfatterskap. I Ransmayr fant jeg muligheten jeg hadde lett etter: å gjøre en analyse av en moderne, tysk roman med utgangspunkt i mine litterære interesser og teoretiske overbevisninger.

I arbeidet med avhandlingen har professor Irene Iversen vært en særdeles dyktig veileder. Hun har markert et kritisk, observant og konstruktivt blikk på avhandlingens utvikling fra sprikende, men håpefulle refleksjoner, til et modent og gjennomarbeidet produkt.

Min kollega, masterstudent Cathrine Orkelbog, har bidratt med kyndige kommentarer og kritikker av avhandlingen. Som metafor-ekspert og rutinert student har hun bidratt til å gjøre avhandlingen teoretisk bedre og mer profesjonell.

Nicolai Strøm-Olsen og Marius Fossøy Mohaugen har levert konstruktive kritikker av foreløpige utkast. Til slutt vil jeg takke Universitetet i Oslo, som har oppdratt og dannet meg til den student av litteraturen jeg er i dag.

Kristian Meisingset

Oslo, 2008

Innholdsfortegnelse

1. Innledning: <i>Morbis Kitahara</i> av Christoph Ransmayr	6
1.1 Christoph Ransmayr	6
1.2 <i>Morbis Kitahara</i>	8
1.2.2 Ransmayr om <i>Morbis Kitahara</i>	9
1.3 Ricoeurs tekstforståelse og <i>Morbis Kitahara</i>	11
1.3.1 Det trefoldige mimesis-begrepet	12
1.4 Resepsjonen	15
1.4.1 Direkte relasjon til historien	15
1.4.2 Relasjon til historien gjennom leseren	16
1.4.3 Spill med mulige verdener	16
1.4.4 Universell parabel eller mytisk fortelling	18
1.4.5 Fiktiv negasjon av virkeligheten	19
1.4.6 Fiksjon uten relasjon til virkeligheten	21
1.4.7 Oppsummering	21
1.5 Avhandlingens tolkninghypotese	21
2. Konfigurering i <i>Morbis Kitahara</i>: ”Bering er en fugl” og ”Ambras er en stein”	24
2.1 Karakterkonstruksjon i <i>Morbis Kitahara</i>	25
2.1.1 Bering er en fugl	26
2.1.2 Ambras er en stein	37
2.1.3 Hva er Lily?	44
2.2 Ricoeur: Metaforene åpner en verden	48
2.2.1 Ricoeurs spenningsteori	48
2.2.2 Metaforen åpner verkets verden	50
2.2.3 Fortellingens metaforiske egenskaper	51
2.3 <i>Morbis Kitaharas</i> metaforiserte verden	52
3. Implisert leser: Leserens møte med <i>Morbis Kitaharas</i> verden	53
3.1 Tilegnelse: Konstruksjon av <i>Morbis Kitaharas</i> verden	53
3.1.1 Meningskonstruksjon i <i>Morbis Kitahara</i>	53
3.1.2 Nærvær og refleksjon: Leserens arbeid med metaforene	57
3.2 Distansering: Kritisk bevissthet	62
3.2.1 Ukritiske lesere i <i>Morbis Kitahara</i>	62
3.2.2 Fortellerstemmens destabilisering	63
3.2.3 Forståelse av romankarakterene: Omveien om tegnene	66
3.2.4 Typer eller individer: Forskyvninger i romanens konfigurering	68
3.3 En mistenksom leser	75
4 Omfigurering av leserens verden: <i>Morbis Kitahara</i> som fortelling om etterkrigstiden	76
4.1 Fortellinger som erfaring og erkjennelse for romankarakterene	76
4.2 Gjenkjennelse av figurer: Omfigurering	78
4.3 Distansering og leserens etiske ansvar	84
4.4 Ransmayrs poetikk: Naiv forståelse av fortelling	89
4.5 <i>Morbis Kitahara</i> : En fortelling om virkeligheten	93
5. Avslutning: Et positivt menneskesyn	95

1. Innledning: *Morbus Kitahara* av Christoph Ransmayr

1.1 Christoph Ransmayr

Christoph Ransmayr (1954-) er født og oppvokst i Roitham i Oberösterreich i Østerrike, og bor i dag i Wien. Han studerte filosofi og etnologi i Wien fra 1972 til 1978. Deretter arbeidet han som journalist for magasinene *Extrablatt*, *Geo*, *Transatlantik* og *Merian*. I 1982 debuterte han som forfatter med prosadiktet *Strahlender Untergang*. Ransmayr regnes i dag som en av de mest spennende tyskspråklige samtidsforfattere.

Forfattere fra Østerrike slo gjennom på den internasjonale litteraturscenen på 1970-tallet, og Ransmayr kommer i forlengelsen av det. Generasjonen før var preget av Ingeborg Bachmann (1926-1973) og Thomas Bernhard (1931-1989), og Ransmayr er mer eller mindre samtidig med Peter Handke (1942-) og Elfriede Jelinek (1946-). Alle disse er forfattere som har utfordret den tyskspråklige litteratur både tematisk og stilistisk, en tradisjon Ransmayr viderefører. Samlet har østerrikske forfattere markert seg som nyvinnende og interessante, i spissen i det tyskspråklige området, og de er mye oversatt og behandlet internasjonalt.

Ransmayr har etter hvert et bredt forfatterskap bak seg. Hans journalistiske arbeider, hvorav en del reportasjer er publisert i *Der Weg nach Surabaya* (1997), er lange og fortellende. Reportasjene viser interesse for å bruke litterære virkemidler til å utforske historiske temaer. Et sentralt tema i reportasjene er etterkrigshistorien, og elementer i noen av dem kan leses som forelegg for deler av *Morbus Kitahara*. Ransmayr selv mener at det ikke er noe fundamentalt skille mellom hans journalistiske og litterære arbeider.¹

I *Strahlender Untergang* beskrives en tid der vitenskapen har nådd et endelig høydepunkt. Den lanserer et siste prosjekt, "Ein Entwässerungsprojekt", hvor mennesket frivillig skal tørste seg i hjel i en innhegning i ørkenen. Målet er den endelige innsikt: "Die Entdeckung des Wesentlichen". I siste fase av livet får menneskene se sitt eget selv. I Ransmayrs videre litterære utvikling skal bruken av mytiske og symboltunge bilder sammen med det historiske og realistiske fra hans journalistiske arbeid være sentrale motiver og tematikker.

I 1984 kom romanen *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*,² som har den samme koblingen mellom det historiserende, mytiske og symbolladede. Fortellingen handler om Karl

¹ Se for eksempel intervju med Löffler 1995, s. 217.

² På norsk på Gyldendal, oversatt av Sverre Dahl, 1991.

Wayprecht og Julis Payers faktiske Østerrike-Ungarn Nordpol-ekspedisjon på 1800-tallet. Ransmayr setter inn en parallell historie om Joseph Mazzini i fortellingen. Mazzini er en fiktiv person som på 1970- og 80-tallet utforsker historien om Wayprecht og Payer. Fascinert av nordområdene drar Mazzini til Spitsbergen, hvor han til slutt forsvinner. I romanen blandes mystifisering og romantisering av nordområdene samt skildring av beinhard utforskertrang med en undergangstematikk i fortellingen om Mazzinis destruktive forsvinning. Tekstens hyppige sitering fra reelle kilder fra Wayprecht-Payer-ekspedisjonen problematiserer forholdet mellom tekst og historie. Siden leseren av kildene, i romanen, er Mazzini, tematiseres også leserens rolle i arbeidet med å rekonstruere de tekstlige fortellingenes verden. Problematiseringen av leserrollen er et sentralt tema i forfatterskapet, og danner et fokus også i denne avhandlingens studieobjekt.

Ransmayrs internasjonale gjennombrudd var *Die letzte Welt*, som kom i 1988.³ Den handler om Cotta, som i år 8 etter Kristus drar til den perifere byen Tomi for å lete etter den landsforviste dikteren Publius Ovidius Naso og hans hovedverk *Metamorfoser*. Letingen er resultatløs. Romanen beskriver havnebyen Tomis gradvise tilbakeglidning i forfall og villskap og Romas politiske tyranni på Ovids tid. Fortellingen integrerer karakterer fra Ovids *Metamorfoser*. Det historiske forelegget kombineres slik med et spill med mytiske referanser. Cotta er både leser av Ovids poesi og av sin egen verden, og når romanen slutter med Nasos forsvinning kjenner vi igjen Ransmayrs sentrale tematikker.

Morbus Kitahara kom ut på forlaget Fischer Verlag i 1995,⁴ og i 2006 kom hans foreløpig siste roman, *Der fliegende Berg*, som handler om to irske brødres forsøk på å bestige et uoppdagete fjell i Tibet. Det mytiske og mystiske ved snø- og isødet minner om *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, men til forskjell fra denne og hans andre romaner har ikke *Der fliegende Berg* noe historisk forelegg. Og selv om den ene broren omkommer under oppstigningen, er kjærligheten mellom hovedpersonen og en tibetansk kvinne, samt den til dels positive utforskningen av brorsforholdet, elementer som kan tydes som en viss tematisk nyorientering fra forfatteren.

Forfatterskapet til Ransmayr har markert seg som skarpt og offensivt, særlig ved dets referanser til og undersøkelser av historiske hendelser i poetiserte, mytologiske universer. Slik

³ På norsk på Gyldendal, oversatt av Sverre Dahl, 1990.

⁴ På norsk på Gyldendal, oversatt av Sverre Dahl, 1997.

problematiserer han møtet mellom det estetisk autonome og den historiske fortellingen, en tematikk som også har vært sentral i hans poetikk.⁵

Ransmayr har publisert en del mindre tekster, blant annet er enkelte av hans taler gitt ut i *Der Weg nach Surabaya* (1997). Åpningstalen til Salzburger Festspiele i 1997 er publisert som *Die dritte Luft, oder Eine Bühne am Meer* (1997). Ransmayr forsøkte seg som dramatiker i 2001 med stykket *Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden* (2001). Sist publisert er *Damen & Herren unter Wasser* (2007), en tekst som følger flere bilder av Manfred Wakolbinger. Ransmayr har blitt tildelt flere priser fra 80-tallet til i dag, deriblant Franz-Kafka-Preis i 1995, Prix Aristeion i 1996 (den gang EUs litteraturpris, sammen med Salmon Rushdie), Friedrich-Hölderlin-Preis i 1998, Bertolt-Brecht-Literaturpreis i 2004 og Heinrich-Böll-Preis i 2007. Verkene har blitt grundig behandlet i academia og diskutert i den tyskspråklige offentligheten, og begge steder har de vært utgangspunkt for debatt. Ransmayr har vært kontroversiell, ikke minst med problematiseringene av Holocaust-arven i *Morbus Kitahara*.

1.2 Morbus Kitahara

Trekkene i Ransmayrs forfatterskap finner en ny fortetting i *Morbus Kitahara*⁶: klare koblinger til historiske forelegg kombinert med konstruksjonen av tilsynelatende autonome, estetiske universer og problematisering av leserrollen.

Morbus Kitahara utspiller seg i et etterkrigssamfunn. Fortellingen er sentrert om tre personer som lever i landsbyen Moor i fjellene i et ikke navngitt land. Det er Bering, som vokser opp med fugler det første året og ønsker å fly, Ambras, en tidligere slavearbeider i steinbruddet i konsentrasjonsleiren som lå i landsbyen under krigen, og Lily, som er strandet alene i landsbyen etter å ha vært på flukt fra krigen sammen med sine foreldre.

Alle tre er på ulike måter preget av krigen. Landsbyen styres av krigens seierherrer, som har hevnet seg ved å frata de beseirede alle tekniske ressurser og som under stadige feiringer av sin seier krever seremonielle botsøvelser fra den beseirede befolkningen. De tre hovedpersonene har ulike prosjekter. Bering bygger en bil og er lidenskapelig opptatt av maskiner. Ambras er kommet tilbake til steinbruddet fordi han ikke kunne glemme det og er nå sjef for det. Lily er en grensejenger som tidvis går på jakt etter mennesker.

⁵ Ransmayr har ikke skrevet artikler om egen poetikk, men i flere av talene han har holdt i forbindelse med blant annet mottakelse av priser tematiseres dette. De mest sentrale, som jeg vil forholde meg til i avhandlingen, er: "Die Erfindung der Welt" (1992), "Schnee auf Zuurberg. Lektüre in Afrika" (1996a), "Fatehpur. Oder die Siegesstadt" (1996b), *Die dritte Luft, oder Eine Bühne am Meer* (1997b), "Corleone" (1997c), "Am Meer" (1998), "Unterwegs nach Babylon" (2000) og "Weinte sonst niemand?" (2005).

⁶ Sidehenvisningene mine er til fjerdeutgaven fra 2004 på Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt. Sidetallene er de samme i denne utgaven som i førsteutgaven fra 1995.

De tre blir tett bundet til hverandre og opplever øyeblikk av skjønnhet og lykke som gir håp. Men situasjonen bringer dem etter hvert inn i en destruktiv utvikling. Den preges særlig av av Berings øyensykdom, kalt Morbus Kitahara, hans voldsutøvelse og mord. Ambras synker stadig lenger tilbake i minnene fra fortiden. Mot slutten blir steinbruddet uttømt, og hæren bestemmer seg for å sende dem til Brasil. Rett etter ankomsten til Brasil drar de, sammen med Muyra, en lokal kvinne, til Hundeøya utenfor stedet de bor. Bering skyter ved en feil Muyra, som han er blitt forelsket i, og som han tror er Lily. Ambras styrter i døden utenfor et stup og trekker i fallet Bering med seg i døden. Lily overlever og reiser videre mot det landet hun alltid har lengtet etter.

Romanen ender der den åpnet, ved at tre lik ligger alene på en brennende øy.

1.2.2 Ransmayr om *Morbus Kitahara*

Ransmayr har i flere intervjuer⁷ uttalt en presis biografisk motivasjon for å skrive *Morbus Kitahara*. Han vokste opp i nærheten av den tidligere KZ Mauthausen, ved innsjøen Ebensee og fjellområdet Totes Gebirge. Landskapet fra hans oppvekst finner vi ifølge Ransmayr igjen i *Morbus Kitahara*: ”...das sind meine Berge, das ist mein See, um den das dageht“ (Schober 1995). Han vokste opp med fortellingen om det som skjeddde der under andre verdenskrig og hadde alltid tenkt en gang å bruke dette – ”sitt eget liv“ – som kulisse for en roman: ”Ich habe mit all dem gelebt – mit dem Steinbruch, mit allem, was dort geschehen ist. Das ist mir alles erzählt worden ... Ich dachte, ein einziges Mal und vielleicht nie wieder nehme ich das Material eines Romans aus den Kulissen meines eigenen Lebens“ (Löffler 1995: 214-215). I landsbyen erfarte han hva en tragedie var: ”Was ist die Struktur eine Tragödie, was ist ein tragisches Leben? Das habe ich in dem Dorf, aus dem ich herkomme, erfahren“ (Thuswaldner 1997). Denne erfaringen ville han bringe inn i romanens univers.

Erfaringen det dreier seg om er virkelige redsler i et bestemt historisk tidsrom, hevder han, og vi må gå ut fra at han snakker om andre verdenskrig: ”Mir geht es aber um den realen Schrecken, um das wirkliche Leid in einem bestimmten historischen Zeitraum“ (Mischke 1996a). Dette handler ikke bare om fortiden, men også fremtiden: ”Das Schreckliche ist für mich aber auch, dass so etwas wie Moor ... oder das, wofür es steht, kein Bild der Vergangenheit ist, sondern eines der Zukunft“ (Pollack 1995). Hendelser som andre verdenskrig kan skje igjen, derfor peker redselen utover det lukkede historiske rom. Videre er det, påpeker Ransmayr, fremdeles mennesker som lider, og for noen har lidelsen blitt så overveldende at fortiden ikke blir fortid. Den smelter sammen med nåtiden og fremtiden i en

⁷ Alle referanser i 1.1.2 er, hvis ikke annet er markert, til intervjuer med Ransmayr.

forferdelig nåtid som han kaller utid: "Es gibt Leute, für die ist die Vergangenheit nicht vergangen, für die gibt es nur diese Unzeit, in der alle Zeiten, ihre Vergangenheit, ihre Gegenwart, ihre Zukunft, zusammenschiesse" (Löffler 1995: 215). Noen går i dag til grunne på grunn av overgrepene og lidelsene som ble påført dem i fortiden,: "...manchmal erst jetzt, in unserer Gegenwart, zugrunde gehen an dem, was ihnen angetan wurde" (Löffler 1995: 215). Denne lidelsen vil Ransmayr undersøke i *Morbus Kitahara*.

Ransmayr mener videre at de mange ulike skjebnene i generasjonen etter krigen kun kan formidles gjennom fortellinger om enkeltmennesker. Dette har vært et poeng for ham i *Morbus Kithara*: "Was Niederlage, Verlust, Untergang oder Überleben in dieser Zeit bedeutet haben, kann man nur an individuellen Fällen entlang erzählen und nicht auf eine ganze Generation umlegen. Das habe ich in diesem Roman versucht" (Mischke 1996b). Innsikt i det som skjedde den gangen er for ham en individuell oppgave som må ta utgangspunkt i personlig erfaring og forståelse: "Einsicht, Reue..., Bewusstsein ist etwas höchst Individuelles. Aufklärung findet vor allem im einzelnen Kopf statt" (Löffler 1995: 218).

For Ransmayr er verdenen som fremstilles i *Morbus Kitahara* ikke verre enn virkeligheten: "Das Buch ist in keiner Weise schrecklicher als die Wirklichkeit" (Mischke 1996a). Han oppfatter ikke romanen som en mørk apokalypse, men peker på kjærligheten i fortellingen og fremhever Lily som en håpefull skikkelse: "Es gibt Zeichen der Liebe darin, Beschreibungen, wenn Menschen mit aller Kraft aufeinander zugehen wollen. Dass ihnen das nicht gelingt, ist wie im wirklichen Leben. In der Gestalt der Lily, die sich von der Gewalt verabschiedet, liegt aber auch ein Stück Hoffnung" (Mischke 1996a). I Ransmayrs perspektiv formidler altså romanen håp, både som mulig innsikt i den reelle redselen, som erfaring av kjærlighet og forsøk på kommunikasjon i romanen, og til slutt i form av Lily, som i romanens avslutning river seg løs fra volden og drar videre på egenhånd.

Ransmayr understreker altså det biografiske og historiske forelegget for romanen. Samtidig mener han i sitt mer generelle litteratursyn at den fiktive verdenens mening ikke *bestemmes* av et slikt forelegg. Når det faktiske bringes over i det fiktive oppstår det for Ransmayr en annen verden med en grunnleggende avstand til virkeligheten: "Ich will als Erzähler eine eigene Welt behaupten, die von der Welt, die man mit der Realität gleichsetzt, eindeutig verschieden ist" (Koelbl 1998:112). At stoffet bringes over i det han kaller det "erzählerischen Raum" (Löffler 1995: 216) gjør at det fjerner seg fra den virkelige verden. Men samtidig som denne verdenen er autonom er den fremdeles i kontakt med virkeligheten. Den gis en nyhet og skarphet som dokumentaren ikke muliggjør: "...dann erscheint mir alles noch einmal und so wirklich wie noch nie. Im Erzählen – anders als im Dokumentieren – bin

ich zu einer ganz anderen Deutlichkeit, Schärfe und Eindringlichkeit imstande“ (Löffler 1995: 217). Fiksjonens mulighet til å fortelle om kjente ting på nye måter og med nye ord er nødvendig for at leserens etablerte oppfatning av historien og redselen skal tilføres ny innsikt: ”Indem man eingravierte Begriffe vermeidet, schafft man es, etwas von einer neue Seite bewusst zu machen und damit die Selbstverständlichkeit zu erschüttern, mit der man auch über den grössten Schrecken sprechen kann“ (Ohrlinger 1995). Fortellingen får dermed en slags dobbelhet, en spenning mellom det autonome og det historiske: “Es ist daher schon eine Aussage über die Wirklichkeit, obwohl diese erzählte Wirklichkeit nicht existiert“ (Pollack 1995). Det fiktive, som ikke er virkelighet, er samtidig et utsagn om virkeligheten.

For Ransmayr har den fiktive fortellingen forrang fremfor den politiske symbolikken. Fortellingen kan ikke reduseres til å være en bærer av politiske forsøk på opplysning: ”Politische Symbolik ... steht bei mir nie vor der Erzählung. Die Erzählung ist niemals blosses Vehikel der Aufklärung sein“ (Löffler 1995: 214). Han tillegger altså fiktive fortellinger en egenverdi. I talen ”Die Erfindung der Welt“ vektlegger han at redselen som bringes inn i en fiktiv verden får en letthet som ikke fanger leseren slik virkelighetens redsel gjør. Dette markeres ved at fortellingen har en begynnelse og slutt som betyr at den er over: ”Es war *nur* eine Geschichte, eine Geschichte, die doch einen Anfang und doch ein Ende hatte, so wie alle Geschichten, auch die seine, einen Anfang und ein Ende haben werden“ (Ransmayr 1995).

Ransmayr har slik et motsetningsfullt syn på den fiktive fortellingen. Han gir den tydelige biografiske motiver og samtidig insisterer han på at det dreier seg om en til dels autonom verden. Dette er kjernen i Ransmayrs poetikk, og jeg skal komme tilbake til den i avhandlingens fjerde kapittel. Spenningen mellom den poetiske verdenen og pretensjonen om virkelighetsreferansen er sentral i *Morbus Kitaharas* struktur. Jeg vil utfordre Ransmayrs poetikk i lys av min analyse av *Morbus Kitahara*, fordi jeg mener at poetikken mangler en tilstrekkelig forståelse av hvilke konsekvenser fortellingens spenning mellom det autonome universet og den historiske virkeligheten får i lesningen av romanen.

1.3 Ricoeurs tekstforståelse og *Morbus Kitahara*

Jeg vil bruke den franske filosofen Paul Ricoeurs (1913-2005) refleksjoner rundt forholdet mellom fiksjon, leser og virkelighet til å belyse *Morbus Kitahara*.⁸ Ricoeur hadde sitt utgangspunkt i en fenomenologisk og eksistensialistisk tradisjon etter Edmund Husserl (1859-1938) og Martin Heidegger (1889-1976), men gikk også i aktiv dialog med den

⁸ Størstedelen av Ricoeurs filosofi er originalt publisert på fransk. Av språkgrunner vil jeg forholde meg til de engelske oversettelsene. Ricoeur har fulgt arbeidet med oversettelsene tett.

strukturalistiske tradisjonen etter Ferdinand Saussure (1857-1913), Émile Benveniste (1902-1976) og Claude Lévi-Strauss (1908-), og med Sigmund Freuds (1856-1939) psykoanalyse.

I den fenomenologiske og eksistensialistiske hermeneutikkens fotspor søkte han å utvikle en forståelse av menneskets relasjon til seg selv og verden, og ønsket som Heidegger å utforske *Dasein* eller *væren-i-verden*. Samtidig var han preget av den marxistiske ideologikritikken og psykoanalysen. For Ricoeur er menneskets tilgang til verden og seg selv formidlet via tegn, symboler og tekster det omgir seg med, dets: "...self-understanding [is] mediated by signs, symbols and texts" (Ricoeur 1995: 36). Dette tar han opp i sine tidlige studier av ondskapen, *The Symbolism of Evil* (1967) [fransk 1960], og Freud, *Freud and Philosophy* (1970) [fransk 1960]. Mennesket må gå omveien via verden, via språket og tegnene. Det må en prosess av fortolkning til før det kan oppnå forståelse av eget selv, før det kan bli et tenkende og handlende selv. Utforskningen av disse problemstillingene ligger bak hele Ricoeurs forfatterskap, frem til den sene *Oneself as Another* (1992) [fransk 1990], hvor hans helhetlige identitetsfilosofi utvikles. Subjektets forhold til fortolkning og tegn utforskes særlig i hans filosofiske mellomperiode, med hovedverkene *The Rule of Metaphor* (1978) [fransk 1975], artikkelsamlingen *Hermeneutics and the Social Sciences* (1981) og trebindsverket *Time and Narrative I-III* (1984, 1985 og 1988) [fransk 1983, 1984 og 1985]. Jeg vil i løpet av avhandlingen forholde meg særlig til disse tekstene.

Det er min tese at Ricoeurs hermeneutikk utforsker lignende problemstillinger som Ransmayrs *Morbus Kitahara*, og at Ricoeurs filosofi derfor kan bidra til å belyse romanen. Både Ricoeurs filosofi og *Morbus Kitahara* er opptatt av å utforske hvordan man skal forstå relasjonen mellom mening, leseren og leserens verden, og hvordan fiktive fortellinger kan omhandle og bearbeide fortiden. Der *Morbus Kitahara* trekker leseren inn i et komplisert arbeid med meningskonstruksjon preget av et vekselspill mellom nærhet og distanse, innlevelse og kritikk, søker Ricoeur å utvikle en bedre forståelse av fiksjonens semantiske autonomi, meningskonstruksjon og leserens rolle, og han gjør tilføyelser i hermeneutikken for å gjøre den bedre i stand til å forklare og begrunne kritisk bevissthet. Det vil være en rød tråd i avhandlingen å utforske romanens arbeid med disse spørsmålene i lys av Ricoeurs filosofi.

1.3.1 Det trefoldige mimesis-begrepet

Ricoeurs trefoldige mimesis-begrep, som han utvikler i hovedverket *Time and Narrative*, er sentralt i hans tekstforståelse. Mimesis-begrepet henspiller på Aristoteles' mimesis- og mythos-begreper. Hos Aristoteles finner Ricoeur en forståelse av diktingen som vektlegger dens aktive, kreative fremstilling og dermed nytenkende bearbeiding av virkeligheten. I *The*

Rule of Metaphor beskriver han metaforens evne til å skape ny mening, og i *Time and Narrative* utvides perspektivet til også å gjelde både historievitenskapens og fiksjonens fortellinger. I mimesis-begrepet søker han å inkludere sin generelle tekst- og fortolkningsteori og en forståelse av hva leserens rolle er i konstruksjonen av tekstens mening.

Ricoeur opererer med begrepene *mimesis*₁, *mimesis*₂ og *mimesis*₃. *Mimesis*₁ refererer til forforståelsen som ligger til grunn for konstruksjon av et fortellende plot. Forforståelsen, eller forfigureringen⁹, rommer en forståelse av menneskelige handlinger, deres strukturer og tidslige karakter: "...the composition of the plot is grounded in a preunderstanding of the world of action, its meaningful structures, its symbolic resources, and its temporal character" (Ricoeur 1984: 54). *Mimesis*₁ betegner et første nivå av strukturer eller figureringer som er basert på en forforståelse av tre elementer: En etablert tradisjon og kultur for hvordan menneskers handlinger forstås og typologiseres i fortellinger, en forståelse av hvordan menneskelig handling er symbolsk mediert i form av tegn, regler og normer som styrer subjektets tilgang til verden, en mediering som enhver ny figurering forholder seg til, og endelig en forståelse av hvordan de figurerte fortellingene er temporalt fundert, forholder seg til begynnelse, midte og slutt, kategorier som har temporale implikasjoner i form av før, nå og i fremtiden. Forforståelsen er en kunnskap om verdenen som ligger forut for verket og som deles av forfatter og leser: "...this preunderstanding, common to both poets and their readers..." (Ricoeur 1984: 64). Forforståelsen gjør plottets strukturering forståelig, og slik er *mimesis*₁ nødvendig både i konstruksjon og forståelse av plot. Forforståelsen er fundamentet for litteratur, fordi litteraturen gir en ny konfigurering til noe som allerede er en figur: "...literature would be incomprehensible if it did not give a configuration to what was already a figure in human action" (Ricoeur 1984: 64). *Mimesis*₁ forklarer slik hvorfor strukturering av plot er en historisert aktivitet som forutsetter allerede etablerte figureringer.

*Mimesis*₂ refererer til konfigureringen¹⁰ av teksten i en fortelling, og det er denne delen av teksten som for Ricoeur er feltet til moderne tekstteori som semiotikken (Ricoeur 1980: 143). Konfigureringen forholder seg til den forfigureringen som skjer i *mimesis*₁ og som ligger til grunn for teksten. Den figurerer det kjente på en ny og åpner derfor et rom hvor det mulige og sannsynlige finner sted: "With *mimesis*₂ opens the kingdom of the *as if*" (Ricoeur 1984: 64). Konfigureringen åpner opp verkets verden og skaper ny mening, fordi fortellingen ordner heterogene elementer på en ny måte: "The plot of narrative ... "grasps

⁹ Jeg følger her Hallvard H. Ystads oversettelse av Ricoeurs begreper, i tekstsamlingen *Eksistens og Hermeneutikk* (1999).

¹⁰ *Mythos* for Aristoteles er organiseringen eller struktureringen av dramaet, og er dermed relatert til Ricoeurs *mimesis*₂, konfigurering.

together” and integrates into one whole and complete story multiple and scattered events, thereby schematizing the intelligible signification attached to the narrative taken as a whole” (Ricoeur 1984: x). Fortellingen ordner allerede kjente elementer til nye helheter og presenterer slik en ny verden. Ifølge Ricoeur involverer eller forutsetter konfigureringen lesehandlingen, som fullfører konfigurasjonen: ”...takes up again and fulfills the configurational act...” (Ricoeur 1984: 76). Konfigurasjonens nye sammenstilling av det heterogene krever en medvirkning fra forestillingsevnen til leseren. Det er leseren som forestiller seg fortellingens nye verden. Derfor blir fullføringen av strukturen et felles arbeid mellom tekst og leser: ”...the joint work of the text and reader” (Ricoeur 1984: 76). Ricoeur sier at det først er i lesningen at fortellingen aktualiseres: ”To follow a story is to actualize it by reading it” (Ricoeur 1984: 76). Slik innebærer det å la seg engasjere av en fortelling å delta på en kreativ måte i presentasjonen av en ny verden. Denne involveringen av leseren viser hvordan *mimesis*₂ kobles sammen med *mimesis*₃, som er begrepet Ricoeur bruker for å beskrive møtet mellom leserens verden og tekstens verden.

*Mimesis*₃ refererer til lesehandlingen, møtet mellom tekstens verden og leserens verden: “...the intersection of the world of the text and the world of the hearer or reader” (Ricoeur 1984: 71). Som vi har sett fullfører leseren tekstens konfigurasjon, altså tekstens verden, men samtidig fører leseren tekstens verden tilbake til den virkelige verden. Ricoeur betegner denne tilbakeføringen som omfigureringen av leserens verden. Dette er et sentralt poeng i hans leseforståelse. I konfigureringen er teksten løsrevet fra virkeligheten, den har oppnådd semantisk autonomi. I lesehandlingen rekontekstualiserer leseren teksten i sin verden. Dette krever et aktivt arbeid fra leserens forestillingsevne, og derfor virker tekstens konfigurering tilbake på leserens forfigurerte verden og omfigurerer den. Ved å syntetisere forfigureringer på nye måter kan fortellingen utvide leserens kunnskap om mulige figureringer, og utfordre leseren ved å presentere alternative figureringer. Slik utvides leserens forforståelse, og relasjonen til egen verden fordypes: “Indeed, we owe a large part of the enlarging of our horizon of existence to poetic works” (Ricoeur 1984: 80).

Forfigurering, konfigurering og omfigurering danner ledd i en sirkel,¹¹ hvor fortellingen medierer mellom leserens forforståelse og nye forståelser. Sirkelen aktualiseres av leseren, leseren er: “...that operator *par excellence* who takes up the unity of the whole traversal from *mimesis*₁ to *mimesis*₃ by way of *mimesis*₂ through his or her doing something:

¹¹ Halvor Ystad beskriver sirkelien slik: ”Slik forutsetter konfigurasjonen forfigurasjonen samtidig som den, på den annen side, er grunnlaget for leserens omfigurasjon ... Men allerede forfigurasjonen, vår opprinnelige oppfatning av verden, er alltid en strukturert forståelse, og i så måte en omfigurasjon” (Ystad 1999: 267).

reading” (Ricoeur 1980: 140). Sentralt i Ricoeurs mimesis-begrep er altså at dette er en helhetlig, sammenhengende prosess. Og mimesis-begrepets nyvinning er at det i tekstforståelsen som helhet integrerer leserens sentrale rolle i fullføringen av fortellingen og fortellingenes nødvendige relasjon til historien.

1.4 Resepsjonen

I resepsjonen av *Morbus Kitahara* ser jeg seks posisjoner i vurderingen av hvordan *Morbus Kitaharas* verden relaterer seg til den historiske erfaringen som andre verdenskrig utgjør¹²:

1.4.1 Direkte relasjon til historien

En første posisjon, representert av Thomas Stahls hovedoppgave *Österreich am "Blinden Ufer"* (2001, Tyskland), vektlegger det realistiske i *Morbus Kitaharas* forhold til Østerrikes etterkrigshistorie. Ifølge Stahl er romanens prosjekt å bearbeide denne historien. Den tar for ham et oppgjør med minne og historieforvaltning i Østerrike i tiden etter krigen, den er: ”...eine Auseinandersetzung mit der Geschichte Österreichs” (Stahl 2001: 9). Han mener at romanen bearbeider en myte som etablerte seg etter krigen, myten om at Østerrike under andre verdenskrig var et offer for nazistene og ikke selv en overgriper. Romanen utfordrer, ifølge Stahl, denne myten om Østerrike ved å peke på grusomhetene i Østerrikes deltakelse i andre verdenskrig, en fortelling som ble dysset ned etter krigen. Derfor plasserer Stahl romanen sjangermessig som en nasjonal anti-myte, ”...nationalen Anti-Mythos...” (Stahl 2006: 236). Han mener at denne koblingen mellom *Morbus Kitahara* og den østerrikske historien er nødvendig: ”Der spezifische Österreich-Bezug des Romans darf nach meinem Dafürhalten nicht übergangen werden“ (Stahl 2006: 236). Slik leser han konstruksjonen av *Morbus Kitaharas* verden tilsynelatende i direkte relasjon til Østerrikes historie.

Samtidig understreker Stahl at mange av temaene i romanen har allmenn relevans. For ham er det ikke en roman om Auschwitz i seg selv. Roman tematiserer heller hvordan et samfunn skal behandle en redsel som ikke lar seg føre over i fortiden, men som lever videre i en kultur som gir en kontinuitet til, som minner om, disse redslene: ”...es geht vielmehr darum, wie und inwieweit das Geschehene erinnert werden soll, dessen Schrecken als unvergängliche Vergangenheit gerade durch eine Kultur der Kontinuität nicht aufgebrochen werden kann, sondern fortdauernd präsent ist“ (Stahl 2001: 137). Gjennom sin fremstilling av

¹² Formålet i denne delen er å gi en oversikt over hovedposisjoner i resepsjonen. I løpet av oppgaven vil også andre kritikere trekkes inn der det er relevant for å belyse min analyse.

individens forhold til historien og regimets forsøk på å kontrollere historien skjer det en problematisering av Østerrikes forvaltning av fortiden og minnene om redslene under krigen.

Denne vurderingsmåten av romanen er forholdsvis sjelden. Kritikerne vektlegger i større grad romanens poetiske virkemidler og fortellingsstrategiene, som de ser som destabiliserende i forhold til etterkrigshistorien.

1.4.2 Relasjon til historien gjennom leseren

Markus Oliver Spitzs studie *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit* (2004, Tyskland) utforsker forbindelser mellom *Morbus Kitahara* og historien. Spitz understreker på samme måte som Stahl at romanen er en behandling av den østerrikske historien, men i forlengelsen av dette mener han at det er leseren selv som må tilbakeføre teksten til virkeligheten.

Spitz tar utgangspunkt i Ransmayrs vektlegging av at romanen er et forsøk på å trekke bestemte historiske erfaringer inn i en fiktiv verden. Han mener at man med utgangspunkt i en hermeneutisk og resepsjons-estetisk metode kan vise hvordan romanens ulike koordinater blir en: ””Modell“ der Wirklichkeit” (Spitz 2004: 162). Modellen er åpen for en tilbakeføring på virkeligheten: ”bleibt offen für eine Applikation“ (Spitz 2004: 162).

Spitz analyserer forbindelser og referansepunkter mellom modellen og virkeligheten både intertekstuell, geografisk, karaktermessig, narrativt, i forhold til sosiologiske, politiske og historiske aspekter, relatert til skyld, erindring og glemsel, og han ser på romanens arbeid med myter. Slik aktualiserer han, ved å anvende en hermeneutisk metode på romanens strukturer, romanen i en historisk kontekst. Romanen utgjør en modell som lar seg tilbakeføre til virkeligheten og blir en bearbeiding og behandling av virkelighetens historie, men dette er det leseren som må gjøre. Spitz utfører selv denne tilbakeføringen på en direkte måte, ved å kartlegge direkte relasjoner mellom romanens koordinater og virkeligheten.

1.4.3 Spill med mulige verdener

I sin doktorgrad *The crisis of cultural knowledge in Michael Koehlmeier's "Telemach", Christoph Ransmayr's "Morbus Kitahara" and W. G. Sebald's "Die Ringe des Saturn"* (2004, USA) plasserer James P. Martins *Morbus Kitahara* inn i en bred, selvkritisk tendens i europeisk idéliv som problematiserer egen kultur og historie. Også for Martin er *Morbus Kitahara* kritisk til historieforvaltningen etter andre verdenskrig. Men for ham er det romanens innhold og stil som tvinger leseren til selv å reflektere og forstå hvordan historisk formidlet kunnskap har et potensial for å virke ensidig, forfalskende og totaliserende.

Romanen fremstiller et regime som dyrker en ensidig historiefremstilling. I dette landskapet plasseres individuelle historier om lidelse og minneforvaltning. Den voldsomme spenningen mellom det individuelle og kollektive peker ifølge Martin på et behov for å fortelle individuelle historier innenfor et mangfold av fortellinger: "...the need for the recontextualization of the individual discourse within the plurality" (Martin 2004: 211). Romanen viser hvordan autoritære historiediskurser undertrykker individuelle fortellinger, og hvorfor det derfor alltid er et behov for individuelle historier for å forstå en historisk epoke. Martin peker på at romanens spill mellom en litterær og en virkelig verden skaper et rom for leserens egen tolkning: "The space imparted to the reader for interpretation is thus explicitly posited as the play between literary representation and historical understanding" (Martin 2004: 23). På grunn av forskyvningene mellom disse verdenene må leseren fylle inn tomrommene. Disse tolkningene destabiliseres i romanens spill med referanser og distanseringer. For Martin må romanens prosjekt derfor lokaliseres i samspillet mellom det tematiske og de strukturelle forskyvningene. Romanen utfører en distansering fra historien samtidig som den vekker ydmykhet overfor individuelle skjebner: "...strategy of metafictional distancing from history, while attempting to approach the suffering of the individual" (Martin 2004: 99). Holdningen dette fremmer hos leseren er en følsomhet overfor lidelsene til individer stilt overfor totalitære historiediskurser.

Også Carl Niekerk, i artikkelen "Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne, Ransmayrs *Morbus Kitahara*" (1997), og Martin Todthenhaupt, i "Perspektiven auf Zeit-Geschichte. Über *Flughunde* und *Morbus Kitahara*" (2000), legger vekt på at *Morbus Kitahara* gjennom forskyvninger og spill med ulike verdener gir leseren en bedre forståelse av egen historie. Niekerk påpeker at *Morbus Kitahara* utfører et spill med mulige verdener. Både tidslig og geografisk sammenfaller noen elementer i romanen med virkeligheten, mens andre elementer avviker. Dermed blir romanen en forskjøvet verden, "...einer "verschobenen" Welt" (Niekerk 1997: 161). Spenningen mellom en sann og en mulig verden gjør leseprosessen til en øvelse i usikkerhet og tilegnelse av nye perspektiver. Avstanden mellom virkeligheten og fiksjonen gjør at leseren oppøves i et mer modent blikk på virkeligheten, hvor totaliserende fortellinger om historien destabiliseres. Todthenhaupt har et liknende poeng, men viser dessuten hvordan fortellerstemmen iverksetter et spill med ulike perspektiver. At fortellerstemmen slipper til romankarakterenes ulike tolkninger av verden destabiliserer den. Og at det samtidig er en kontrast mellom perspektivet på en gjenstand i romanen og samme gjenstand i den faktiske historien gjør at det oppstår et spill mellom tekstinterne og en teksteksterne perspektiver: "...Spiel mit dem Kontrast zwischen textinternen

und textexternen Perspektiven“ (Todthenhaupt 2000: 179). Spillet gjør at leseren hindres i å etablere noen endelig forståelse av romanens verden. Ifølge Todthenhaupt advarer romanen dermed leseren mot ensidige perspektiver på historiske hendelser.

Denne posisjonen er mer sentral i resepsjonen enn de foregående. I det hele tatt har resepsjonen i stor grad behandlet Ransmayrs forfatterskap, og dermed også *Morbus Kitahara*, som et postmodernistisk forfatterskap, der destabiliseringer, forskyvninger og spill med mulige verdener oppfattes å stå sentralt.¹³

1.4.4 Universell parabel eller mytisk fortelling

Der Martin, Niekerk og Todthenhaupt primært er opptatt av hvordan *Morbus Kitahara* forholder seg til Østerrikes historie, fokuserer andre på romanen som et autonomt poetisk univers med universell rekkevidde. De leserer romanen som en poetisk verden hvor karakterer og narrativer er symbolske figurer, parabler, allegorier og myter.

Konrad Paul Liessmann vektlegger i “Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will“ (1997) spenningen mellom den reelle og den fiktive verdenen i *Morbus Kitahara*, men poengterer at den estetiske formen gjør romanens verden egen og autonom. Han mener at romanens refleksjoner rundt historien blir et poetisk bilde med bredere gyldighet: ”...sein geschichtsphilosophisches Thema ... zu gestalten und selbst poetisches Bild werden zu lassen“ (Liessmann 1997: 151). For ham er personene i romanen koordinatene i dette bildet: ”...das Koordinatensystem dieses Bildes“ (Liessmann 1997: 151). I en anmeldelse av romanen skrev Liessmann hvordan karakterene både er individuelle og arketyperiske: ”...einzigartig und archetypisch, in höchstem Masse individuell und doch Parabeln eines beschädigten Lebens“ (Liessmann 1995). Denne arketyperiske individualiteten gjør at de er parabler for typer av individer i virkeligheten. Slik blir også fortellingen som helhet en lukket verden og samtidig en parabel for en historisk erfaring: ”...eine gültige Parabel für die schockhafte Zentralerfahrung des 20. Jahrhundert“ (Liessmann 1997: 157). *Morbus Kitahara* som lukket og individuell parabel er dermed åpen for å anvendes på historien, som den symbolsk representerer.¹⁴

¹³ En relatert undersøkelse foretar Attila Bombitz. Han viser hvordan metamorfoser er det konstituerende prinsipp både for romanens forhold til virkeligheten og for utviklingen internt i romanen: ” Die Komplexität des ransmayrschen Erzählens baut auf eine starke Fiktionalisierung der Wirklichkeit, deren Ergebnis die Erfindung eines neues Übergangs zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist“ (Bombitz 2000: 6). Det som mangler i Bombitz’ studie er hvilken betydning dette får for leseren og hvordan romanens innhold ledes *tilbake* på historien.

¹⁴ En lignende analyse foretas av Robert Halsall, som analyserer romanen som allegori, en allegori som har som formål å: “...encouraging the reader to reflect anew on the processes and concepts of guilt and atonement“ (Halsall 2000: 203). Altså en estetisert, allegorisk verden som sier noe om historien.

Renata Cieślak analyserer i studiet *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs* (2007, Tyskland) hvordan ulike mønstre i romanen relaterer seg til etterkrigshistoriens myter, særlig myten om Morgenthau-planen, og mener at dette mytiske grunnmønsteret i romanene oppretter en kommunikasjon mellom forfatter og leser. Mytene kan dermed brukes som forklaringsmodell. Ved å applisere mønstrene på virkeligheten kan leseren aktualisere erfaringene i romanen på egen virkelighet og historie. Romanen er, for Cieślak, en lukket, mytisk verden som likevel får en gyldighet overfor historien fordi mønstrene sammenfaller med mønstre i leserens egen virkelighet.

De symbolske og mytiske elementene i Ransmayrs forfatterskap er viet oppmerksomhet av mange kritikere. I forbindelse med *Morbus Kitahara* har noen av disse kritisert Ransmayrs kobling mellom et estetisk, mytisk univers og historien om Holocaust og Auschwitz. Det poetiserende og metaforiserende ved romanen, samt at romanen ikke fremstiller karakterenes voldelige tendenser på en tydelig kritisk måte, har gjort at den har vært kritisert for å estetisere historien og politikken.¹⁵

1.4.5 Fiktiv negasjon av virkeligheten

En annen posisjon vektlegger *Morbus Kitaharas* verden som autonom og løsrevet fra historien, og definerer den først og fremst ved dens negativitet til virkeligheten. Slik leser den noe modernistisk inn i romanen. Posisjonen mener ikke med dette at den mister evnen til å utsi noe meningsfullt om virkeligheten. Det er heller slik at romanen i sine negative markeringer mot verden oppnår å si noe om den.

Lynne P. Cooks analyserer, i sin doktorgrad *'Menschenleer': The Aesthetics of Humility in the Novels of Christoph Ransmayr* (2003, Australia), elementer som går igjen i Ransmayrs forfatterskap til og med *Morbus Kitahara*: Kritikken av vitenskapelig modernisme, undergang, apokalypse, forskyvning av mennesket til periferien, fokuset på brutal ekstern og intern natur i opposisjon til kultur og privilegiet som gis myter i tekstene. *Strahlender Untergang* blir tematisk paradigme for forfatterskapet som helhet. Ifølge Cook fremstilles den mennesketomme naturen som historiens endepunkt: "The representation of the natural world as "menschenleer" (Cook 2001: 287). Samtidig identifiserer Cook en ny og ydmyk estetikk i romanen: "Aesthetics of humility" (Cook 2001: 9). Kritikken og negativiteten åpner for en

¹⁵ Se f.eks. Greiner (1995), som advarer Ransmayr mot: "...Instrumentalisierung von Auschwitz...", altså mot å instrumentalisere Auschwitz-historien med formål om å skape et poetisk univers: "Er sollte sich vor der Metaphorisierung von Auschwitz hüten". Janacs (1995) deler denne kritikken, og mener at estetiseringen har politiske konsekvenser, at Ransmayr flørter høyresiden som romantiserer og ufarliggjør historien om Auschwitz og Holocaust, at han altså: "...bedient damit eine Neue Rechte".

mer ydmyk forståelse av menneskets posisjon i verden, en som integrerer mennesket i sin omverden. "...demonstrate an interconnectedness and cosmological unity reminiscent of an earlier mythic vision of the world" (Cook 2001: 19). For Cook er Ransmayrs forfatterskap en mytisk dekonstruksjon eller nedbygging av mennesket som humanistisk subjekt, og det får slik, gjennom negativiteten, en slags mytisk universalitet.

Heike Knolls artikkel "Untergänge und kein Ende. Zur Apokalyptik in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* und *Morbus Kitahara*" fra 1997 gir en versjon av dette. Knoll rendyrker apokalypselesningen. Ransmayrs tekster fremstiller for Knoll en alles krig mot alle, en konstant undergangssituasjon, en reduksjon av sivilisasjon til aggressiv makt og projeksjon av menneskets grusomme natur på samfunnet: "...wölfische Natur des Menschen massstabsgerecht auf die Gesellschaft" (Knoll 1997: 217). I Knolls perspektiv formidler romanene en slutt på historien og et tidløst og universelt undergangsprinsipp. En undergang som samtidig rommer en mennesketom utopi: "Das Paradies ist grün und menschenleer" (Knoll 1997: 223). På denne måten blir romanene lukkede verdener som i sin negativitet får universell gyldighet. Til forskjell fra Cook finner ikke Knoll noen kime til et positivt menneskesyn eller ydmykhet i romanen. Undergangen er alt.

En annen versjon av negativitetsperspektivet er Klaus von Schillings studie *Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara: die Überwindung des Aporetischen im artistischen Roman* (1999, Finland/Tyskland). Schilling leser den inn i tradisjonen fra Adorno, hvor romanen i sin autonomitet og negativitet etablerer en poetisk verden som utsier noe om verden ved å stå i en fundamental motsetning til den. Han kategoriserer den som en "artistischer Roman", hvis konstruksjon: "...zielt auf ein Bild, das zugleich schwarz und klar, durchsichtig und unerkennbar zu sein hat" (Schilling 1999: 8). Det negative identifiseres i at kommunikasjon og identitet i romanen er umulig. Det romanen søker å utsi noe om er, ifølge Schilling, det uutsigelige: redselen. Her refererer Schilling til Adornos postulat om at kunst etter Auschwitz er umulig: "Ransmayr muss als seinen Gegenstand etwas grundsätzlich Negatives – jenen Schrecken – begreifen" (Schilling 1999: 48). Ettersom romanens prosjekt er å utsi noe om det uutsigelige, oppnår den det gjennom negativiteten. Dette er kanskje den tydeligste modernistiske lesningen av *Morbus Kitahara*.

Dette er også en tilbakevendende posisjon. Det negative og apokalyptiske, fortellingen om undergangen, har stått sentralt i Ransmayrs forfatterskap helt siden debuten *Strahlender Untergang*, og leses gjerne som et av hans tydeligste, gjenvendende temaer. I så måte er det interessant at *Der fliegende Berg* til en viss grad synes å bryte med dette.

1.4.6 Fiksjon uten relasjon til virkeligheten

Endelig finnes det en posisjon som tar det negative til sitt ytterpunkt, og mener at *Morbus Kitahara* med sitt spill med referanser og mulige verdener ikke engang utsier noe gjennom sin negativitet, men bare reduseres til meningsløse tegn uten referanse. Dens fiksjonsunivers lar seg slik ikke føre tilbake til eller redusere til en historisk erfaring.

Jutta Landa mener i artikkelen ”Fractured Vision in Christoph Ransmayr's *Morbus Kitahara*” (1998) at romanen er fundert i en postmodernistisk tradisjon hvor tegn viser til tegn uten det etableres noen ytre referanse. For ham er romanen: “...grounded in what by now has become a postmodernist tradition, in which sign leads to sign, but never to exhaustive signification” (Landa 1998: 137). Dermed blir det å lese romanen et endeløst og nytteløst forsøk på å etablere en fullstendig mening, det hele er et spill med mening. På grunn av indre motsetninger og inkonsistenser er leserens forsøk dømt til å mislykkes.

For Landa utsier *Morbus Kitahara* i sin negativitet kun negativiteten. Romanen kan slik beskrives som et monument over meningen og alle ideologiske fortolknings umulighet: “...as a monument with a “shifting hierarchy of meanings” it attempts to evade profanation by reviewers who scribble their ideological *graffiti* all over it” (Landa 1998: 143). Slik blir *Morbus Kitahara* i seg selv en demonstrasjon av at betydning, både positiv og negativ, er umulig. Landas posisjon er sjelden, jeg har kun funnet den representert hos Landa selv.

1.4.7 Oppsummering

Slik følger resepsjonen av *Morbus Kitahara* både realistiske, postmodernistiske og modernistiske linjer. De sentrale problemene er å identifisere hvordan meningen i romanen skapes, hvilken rolle leseren eventuelt har i konstruksjonen av denne meningen og hvordan man skal karakterisere forholdet mellom romanens verden og virkelighetens historie. Disse problemene sammenfaller tydelig med spenninger romanen selv forholder seg til.

Spenningene i resepsjonen speiler også, som vi så i presentasjonen av Ransmayrs refleksjoner rundt *Morbus Kitahara*, en spenning eller motsetning i Ransmayrs egen poetologi. Intensjonen om biografisk eller realistisk relevans står opp mot vektleggingen av det autonome, fiktive universet. Videre reflekterer spenningen problemstillinger Ricoeur har vært svært opptatt av. Problemene danner også en sentral kjerne i denne avhandlingen.

1.5 Avhandlingens tolkninghypotese

Min tolkningshypotese i avhandlingen er at *Morbus Kitahara* på en dyp måte er en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området, og at den oppnår dette ved å veksle mellom å

skape gjenkjennelser til virkeligheten og å distansere seg fra den. Jeg mener at vi bare kan få innsikt i fortellingene om romankarakterene ved å tolke metaforene. Dette fordrer innlevelse og deltakelse fra leseren. Når vi samtidig gjenkjenner sider ved disse karakterene fra virkeligheten åpner romanen opp lærerike fortellinger om skjebner vi kan tenke oss fantes etter andre verdenskrig. Romanens distansering fra virkeligheten gjør at tilbakeføringen av fortellingene til historien blir en friksjonsfylt bevegelse. Vi konfronteres i lesningen med spørsmål om hvorvidt verden slik den fremstilles i romanen stemmer overens med virkeligheten. Denne konfrontasjonen gjør at leserens etiske kapasitet aktiviseres i forhold til egen forståelse av historien. Slik åpner romanen for at lesningen av den kan gi en dyp behandling og bearbeiding av vår forståelse av historien.

Ricoeurs tekstforståelse, særlig hans mimesis-begreper, metafor-teori og refleksjoner rundt fiksjonens forhold til historien, vil danne en metodisk ramme for undersøkelsen. Meningen er å undersøke hvordan romanens konfigurasjon, særlig ved metaforikken, åpner og gir tilgang til romanens verden for leseren. Utforskningen av metaforene vil i neste steg være en innfallsport til en analyse av hvordan møtet mellom leseren og romanens verden skal forstås, i form av den leseren romanen impliserer ved sin konfigurering. Til slutt vil jeg undersøke hvilken omfigurerende effekt møtet får for leseren og leserens verden, da i form av en leser plassert i vår tid, som deler forforståelsen av den historiske erfaringen andre verdenskrig innebærer. Resultatet av analysen vil være en bedre forståelse av *Morbus Kitahara* som fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området.

En kontekstualisering av avhandlingen i resepsjonen som helhet kan bestemmes ut fra tre sentrale vurderinger. For det første er det min tese at *Morbus Kitahara* må leses som et estetisk, fiktivt univers, der metaforene representerer det bærende meningselementet. Jeg vil demonstrere dette ved å vise hvordan en nærmere forståelse av karakterenes psykologi og handlingsmotiver, altså av fortellingene om individene i romanen, kun gis ved et grundig arbeid med metaforene knyttet til dem. Dermed vil undersøkelsen fylle et tomrom i resepsjonen, fordi metaforene enda ikke har blitt utfyllende behandlet. Videre vil den stå i motsetning til den delen av resepsjonen som mener at det er mulig å identifisere, med et realistisk utgangspunkt, en direkte relasjon mellom tekstens verden og virkeligheten. Heller vil jeg plassere meg i forlengelsen av lesninger som vektlegger betydningen av å forholde seg primært til verdenen som konstrueres internt i romanens univers, som Martin, Niekerk, Todthenhaupt, Liessmann og Cieślaks lesninger.

For det andre er det min tese at leseren har en sentral rolle i konstruksjonen av *Morbus Kitaharas* verden. Det er leseren som må utføre arbeidet med metaforene, og dette vil

demonstreres ved en analyse av hvordan meningskonstruksjonen, med utgangspunkt i leserens posisjon, skal forstås. Samtidig virker romanens verden tilbake på leseren, relasjonen mellom romanens verden og leseren er preget av en veksling mellom nærhet og distanse, mellom identitet og kritikk. Dermed vil jeg være enig med posisjonen til Spitz når han vektlegger leserens rolle i konstruksjonen av verkets verden, men samtidig vil jeg vise hvordan denne verdenen er ustabil og flertydig og ikke lar seg entydig tilbakeføre til virkeligheten. Slik bryter undersøkelsen med Spitz' modell-syn, samt med posisjonen til Liessmann når han mener at karakterene lar seg redusere til typiske figurer, og med Cieślaks posisjon når hun mener at mønstrene som mytene etablerer i romanen lar seg overføre til leserens verden.

For det tredje er det min tese at det er produktivt å forstå romanen som en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige arbeidet. Et premiss i dette er at det er leserens egen verden, altså leserens bevissthet om historien, romanen behandler. Jeg vil vise at romanen åpner for en bearbeiding av leserens relasjon til historien, og at denne bearbeidingen får normative og etiske konsekvenser for leseren. Dermed bryter avhandlingen klart med Cook, Knoll og Schillings negativitetssyn, og med Landas posisjon som avviser en relasjon mellom romanens og leserens verden. Samtidig vil det være mitt prosjekt å vise at Martin, Niekerk og Todthenaupts mening om det sentrale ved destabiliseringen av perspektivene er riktig, men at det videre kan demonstreres en ytterligere og mer substansiell relasjon mellom verkets og leserens verden enn disse tillater.

2. Konfigurering i *Morbus Kitahara*: ”Bering er en fugl” og ”Ambras er en stein”

Min tese er at fortellingen om karakterene i *Morbus Kitaharas* ikke kan leses etter psykologiske romaners konvensjoner, men via tekstens konfigurasjoner på et dypere nivå. Via en nærlesning vil jeg i dette kapittelet vise at metaforene er en sentral del av romanens konfigurasjon, og at romanens verden først åpnes ved at leseren engasjerer seg i metaforene, altså romanens estetiske, autonome verden.

Med ”leseren” mener jeg i denne sammenheng den leseren romanen impliserer i sin konfigurasjon. Ricoeur beskriver den implisitte leser som de rollene teksten gir sin leser: ”By implied reader we must then understand the role assigned to the real reader by the instructions in the text” (Ricoeur 1985: 403). Tekstens konfigurering impliserer roller og lese måter fra leseren som gir denne tilgang til romanens verden.

Behandlingen og oppfattelsen av karakterene i *Morbus Kitahara* har variert kraftig hos kritikerne. Fra dem som mener at karakterene er kalde og overflatisk tegnet,¹⁶ til dem som mener at leseren gis innblikk i dypt utviklede karakterer.¹⁷ Det er ingen tvil om at karakterene i *Morbus Kitahara* er vanskelige å tolke. Leserens gis lite innsikt i deres tanker og motivasjoner. Karakterenes relasjon til omverdenen, utenom den relasjonen de selv utgjør, belyses hovedsaklig indirekte og direkte kun i små tekstfragmenter. Et trekk ved deres forhold til samfunnet er heller at det kjennetegnes av isolasjon og egoisme.

Monica Fröhlichs studie *Literarische Strategien der Entsubjektivierung* (2001, Tyskland) gir en god analyse av hvordan subjektkonstruksjonen i romanen foregår. Ifølge Fröhlich får leseren lite tilgang til personenes subjektivitet, deres tanker og følelser: ”Der Leser erfährt nur wenig über die psychische Disposition der literarischen Personen, ihre Gedanken oder Gefühle“ (Fröhlich 2001: 118). Dette blir en utfordring som leseren må møte: ”Die Herausforderung, die sich für den Rezipienten aus der Negation von Subjektivität ergibt, ist gross“ (Fröhlich 2001: 118). Fröhlich markerer slik en tredje posisjon i forhold til karakterene i romanen. Hun innfører leseren som aktøren som fullfører karakterkonstruksjonen. Leserens må anvende en hermeneutisk kompetanse for å fylle ut tomrommene som står åpne på grunn av negasjonen av subjektivitet i karaktertegningen:

¹⁶ Christoph Janacs mener at en av romanens svakheter er: ”...die fehlende Gestaltung der Figuren, die diese blass, konturenlos und ohne nennenswerte Entwicklung erscheinen lässt...” (Janacs 1995).

¹⁷ Christoph Hirschmann sier at: ”Tiefer könnten die Träume und Sehnsüchte der handelnden Personen nicht geschildert werden“ (Hirschmann 1995).

”[Der Leser] ist gehalten, die Gedanken der Figuren zu ergänzen, ihre Handlungsmotivationen grössenteils selbst zu erschliessen und ihr Verhalten zu erklären ... muss der Leser aus der Sprachlosigkeit und dem Schweigen der Figuren ihre Ängste und Sehnsüchte erschliessen und im Ungesagten das imaginieren, was zu sagen gewesen wäre“ (Fröhlich 2001: 119).

Jeg er enig i dette synspunktet. Leseren må bidra til å fylle tomrommene med følelser, tanker, handlingsmotiver og dialoger. Kun slik kan subjektiviteten oppstå i verkets verden som er møtet mellom teksten og leseren. Samtidig er det grunn til å justere synspunktet noe. Vi får tross alt en del mindre glimt av karakterenes tanker og motiver, og det foregår samtaler med kime til innhold i romanen. For Fröhlich blir leserens prosess med å fullføre personene preget av formelen ”immer wieder anders und neu” (Fröhlich 2001: 169), som hun mener er en formel Ransmayr stadig gjentar,¹⁸ og som for henne innebærer at det foregår et pluralistisk meningsarbeid som ikke kan finne noe endemål. Etter tapet av et subjekt som har forsvunnet og i streben mot et subjekt som ikke lar seg etablere, blir leserens posisjon for Fröhlich ubestemmelig og flytende: ”...findet sich der Leser im imaginären Vorstellungsraum zwischen dem ’Nicht-Mehr’ des Subjekts, das verschwindet, und dem ’Noch-Nicht’ des Subjekts, das er rekonstituiert bzw. das im Text gesucht wird.“

Etter min oppfatning finnes det ledetråder i teksten som sier noe om i hvilken retning subjektene skal forstås, nemlig metaforene. Fröhlich gjør ingen analyse av dem. Metaforene gir ingen endelig fasit, men gir retninger vi kan følge i tolkningen.

2.1 Karakterkonstruksjon i *Morbus Kitahara*

Resepsjonens behandling av hva *Morbus Kitaharas* metaforer sier om karakterene har vært flyktig, til tross for at tekstens billedkarakter har vært grundig bemerket og vektlagt.¹⁹ I artikkelen ”Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit” poengterer Bartsch at metaforene har en sentral rolle i fortellingen. I fortellingens rom, ”...erzählerischer Raum...” (Bartsch 1997: 96), hvor det foregår et spill med virkelighetenes muligheter, ”...der Möglichkeiten der Wirklichkeit” (Bartsch 1997: 96), blir metaforene for ham en

¹⁸ For eksempel i et intervju, om forfatterbevissthet: ”...immer wieder dorthin aufbricht, wo alles anders und neu ist, wo man nicht mehr verstanden wird und nichts mehr versteht...” (Hage 1991: 212).

¹⁹ Andreas Isenschmid kommenterer for eksempel at romanen sier alt gjennom bilder: ”Ransmayr ... sagt alles in Bildern und Zeichen“ (Isenschmid 1995). Liessmann poengterer at romanen blir poetisk bilde: ”selbst poetisches Bild werden” (Liessmann 1997: 151). Schilling mener at det billedlig-symboliske nivået i *Morbus Kitahara* er det viktigste hva gjelder meningsproduksjon: ”...die bildhaft-symbolische Ebene zum eigentliche – und durchsichtigen – Zentrum des Erzählvorgangs und der Bedeutungskonstitution“ (Schilling 1999: 12). Som vi så i gjennomgangen av resepsjonen gjør dette at både Liessmann og Schilling i utgangspunktet analyserer romanen som en lukket poetisk verden.

strukturerende faktor. Fugle-metaforen knyttet til Bering (en metafor Bartsch ikke analyserer grundig) har for eksempel både en person- og tekstkonstituerende funksjon. Metaforene binder romanens handlingsløp sammen, de er røde tråder gjennom teksten: ”So ziehen sich verschiedene, gleichwohl eng aufeinander bezogene Metaphern wie der berühmte rote Faden durch den Text“ (Bartsch 1997/98: 101).

Bartsch gir likevel ingen grundigere analyse av metaforene i romanen. Dette vil jeg gjøre i forlengelsen av hans mer generelle analyse. Jeg vil ta utgangspunkt i to metaforer som jeg mener er bestemmende i romanen. Jeg kaller dem: ”Bering er en fugl” og ”Ambras er en stein”. Gjennom disse metaforene får vi en utdypet forståelse av fortellingene om personene.

2.1.1 Bering er en fugl

Karakteriseringen av Bering som en fugl kommer allerede i forbindelse med Berings første leveår. Bering fødes flere uker for tidlig under Moors eneste bombenatt. Selv om krigen er over, lar moren ham tilbringe sitt første leveår på et mørkt kammers. Av frykt for plyndrere og dødelige jernsplinter fra verden utenfor har hun spikret igjen vinduene. Hans eneste selskap er tre verpehøner, og hans eneste kommunikasjon foregår i kor med hønenes kakling, som overdøver bråket fra verden utenfor. Bering blir her beskrevet som en flyvende blant fangede fugler: ”...Fliegender unter gefangenen Vögeln...” (19). I konkurranse med hønene skriker han til enhver tid, uansett hva moren gjør: ”Er schrie und wurde gestillt, schrie und wurde getragen, schrie und wurde ... geküsst” (18). Til slutt skriker han selv med en stemme som ligner på en fugl: ”...seine Stimme dem Krächzen eines Huhnes glich...” (19-20). Fortelleren bemerker at det er som om han ville være en fugl: ”...wollte ein Vogel sein” (20). Dette første leveåret avsondret fra den bråkete verdenen utenfor, trygt i ly av hønenes kakling, danner en sentral bakgrunn for Berings videre utvikling.

At Bering ”ville være fugl” i denne sammenhengen kan virke latterlig eller hjelpeløst. Han vil, i sin innestenghet, være en høne. Det er snakk om verpehøner, som i kontrast til flyvende, frie fugler, tilbringer sitt liv lukket inne i et mørkt kammers. De er beskyttet mot farer fra krig og omstreifende kjeltringer utenfor, men betegnes som ”fangne”. Men videre i teksten er det en *flyvende* fugl som kommer til å dominere. En fugl som er flyktig og fri, ubundet av sine omgivelser, hvis forhold til omgivelsene er preget av distanse, ikke nærhet.²⁰

²⁰ ”Bering“ rommer allerede innesperretheten fordi ”beringt” betyr omringet på tysk. Bombitz leser i forlengelsen av det Berings identitet til å preges av to elementer, en spenning mellom det fangede og det som strever mot frigjøring: ”extremen *Beringt-* und *Vogel-Seins* Berings“ (Bombitz 2000: 14). Jeg mener at denne spenningen finnes i selve fugle-metaforen.

Slik rommer fugle-metaforen en spenning og motsetning: På den ene siden, i forhold til historien, er Bering bundet. I denne sammenhengen strever han etter å fylle sin fugle-væren med frihet og løsrivelse. På den andre siden er Bering løsrevet og fri, særlig i forhold til sine medmennesker. I denne sammenhengen søker han nærhet, han arbeider for å komme tilbake til sin trygghet, mørke og varme sin bundetheten fra sitt første leveår. Metaforen knyttes også til Ikarus-motivet. Den samme dobbelheten finnes i fortellingen om Bering som i fortellingen om Ikarus: en oppadgående flyvning mot solen, skaden ved å fly for høyt, og den maktesløse styrten med døden som utfall.

I spenningen mellom disse elementene finner vi fortellingen om Berings utvikling i romanen: Hans streben mot identitet og skaperkraft, altså hans personlige utvikling, representerer en dobbel, både oppadflyvende og nedadstyrtende, bevegelse. Hans tilknytning til andre mennesker, hans sosiale kontekst, rommer spenningen mellom flyktig distanse og streben etter nærhet og trygghet.

Berings personlige utvikling

Den avgjørende hendelsen som utvikler Berings egen skaperkraft og identitet er reparasjonen av Ambras' Studebaker. Det estetiske forbildet for reparasjonen er en fugl. Ikke en bundet og ufri fugl, men en flyvende fugl. Bering tenker at det ligger i hans hånd å skape en maskin, en katapult som kan slynge sin fører ut i en verden hvor horisonten flyr vekk under en, hvor horisonten blir: "...zu einer vibrierenden Grenze, die einem *Fahrer* entgegen – und unter ihm hinwegflog" (94). Han ser for seg at bilen vil representere fuglers liv: "...im einem *Automobil* ... vor allem die grosse Erleichterung ... und in der Geschwindigkeit eine Ahnung vom Leben der Vögel" (95). Slik får vi vite at Bering streber mot å realisere en annen fugle-væren enn den som er bundet. Han ønsker å være en flyvende og fri fugl, og denne visjonen realiserer seg i bilens form. Den får bildører som ligner vingene til en fugl i flukt: "...Schwingen eines Vogels im Sturzflug..." (96), et panser som ligner et kråkenebb, "...ein Krähenschnabel..." (96) og to klør på toppen av radiatoren. Bilen blir til *Kråka*, "*Die Krähe*" (97).

Det er altså både en mekanisk og en levende maskin Bering konstruerer.²¹ I denne bilen er det et glidende forhold mellom menneske og maskin, mellom det organiske og det anorganiske, og mellom menneske og natur. Dette motivet er en rød tråd videre i romanen. Fuglen han har realisert, gir Bering en opplevelse av seg selv som flyvende. Etter at øyensykdømmen Morbus Kitahara, hullene i øynene, har dukket opp, kjører han en gang

²¹ Se (Bombitz 2000: 15).

Kråka bortover landingsbanen på den gamle flyplassen. Det er det eneste stedet han kan kjøre raskt. Vi får vite at han er villig til å frasi seg synet på verden for å oppleve dette:

”...und sich in den Augenblicken der höchsten Geschwindigkeit einer Illusion vom Fliegen überliess, verzichtete er manchmal für einige atemberaubende Sekunden freiwillig auf jeden Anblick der Welt, schloss seine Augen! und flog in einem Hochgefühl dahin, das mit nichts mehr vergleichbar war” (233).

Når han så åpner øynene igjen er det som om hullene i hornhinnene er borte. Han behersker verden igjen. Episoden rommer den samme dobbelheten som preger fugle-metaforen. Han overlater seg bevisst til *illusjonen* av å fly og må paradoksalt nok *lukke* øynene for å kunne fly videre uten hull i blikket. Han blir fri i den flyvende bevegelsen, men opplevelsen er samtidig kun en illusjon og en midlertidig opplevelse. Den synliggjør og bekrefter hans bundethet. Bilturens positive bekreftelsen av identiteten som fugl rommer dermed både flukten og bundetheten som preger Bering i samme bevegelse.

Sammenhengen mellom maskin, innlevelse og oppadstigende flyvning blir et vedvarende motiv i romanen. Bering reparerer senere en gang en motor i en steinflåte, og motoren får menneskelige egenskaper. Han forstår at den ikke får puste: ”...fehlte Luft. Der konnte nicht atmen” (223). Og når Bering skjønner hva som er galt, oppdager han motorens lidelse: ”Bering entdeckte das *Leiden* der Maschine” (224). Han reparerer den, motoren starter igjen, og Bering hengir seg til en enorm følelse av lettelse: ”...überliess sich im abschwellenden Gebrüll für einen Augenblick jenem wunderbaren, flüchtigen Gefühl der Erleichterung...” (225). Han opplever en letthet som minner ham om fuglers letthet, en letthet som nærmest gir ham mulighet til å støte seg fra verden: ”...triumphalen Leichtigkeit, die er sonst nur an auffliegenden Vögeln wahrzunehmen glaubte. Dann brauchte er sich nur von der Welt abzustossen, und sie segelte unter ihm davon” (225). En annen slik opplevelse er når han er på vei med båten over til Brasil sammen med Ambras og Lily. Han føler ikke reisen som en båtreise, men som en glideflukt over undersjøiske fjell: ”...ein Schweben und Dahingleiten über submarinen Gebirgen, Wüsten, Tiefebenen und tintenblauen Hügeln” (403). Skipets bevelser blir, i Berings bevissthet, til en fugls bevegelse, og han flyr selv: ”...Figur eines Flugs ... Bering flog auf ... Bering flog...” (403-404). Dette skjer mens han sitter nede i maskinrommet og lytter til maskinen. I mørket svever han som om han var tilbake i mørket fra det første leveåret: ”...schwebte mit geschlossenen Augen wie damals, in der Finsternis seines ersten Jahres, pendelte in einer warmen Geborgenheit...” (404).

Disse opplevelsene er positive og bekreftende for Bering, og de synliggjør spenningen mellom det frigjørende og trygge, mellom det oppadflyvende og det som bringer tilbake til det første innestengte og bundete mørket. I opplevelsene kobles disse bevegelsene sammen. Noen kritikere leser dem som negative episoder. Schilling er et eksempel. Han vektlegger konsekvent mangelen på identitet og kommunikasjon hos romankarakterene. Disse episodene ser han som "schein", og kaller for eksempel reperasjonen av Studebakeren for "ein Narkotikum" (Schilling 1999: 24). Jeg leser dem som ekte opplevelser av glede, mening og identitetskonstruksjon. Opplevelsene bidrar til å forme og bekrefte Bering som person, de er ikke uttrykk for falsk mening, slik Schilling antyder. I tredje kapittel skal jeg komme tilbake til en analyse av hvordan meningskonstruksjonen i disse episodene foregår. Dette er ikke episoder hvor Bering bare er passiv mottaker, han er også en aktiv bidragsyter i konstruksjonen av meningen som fyller slike opplevelser.

Men som jeg allerede har antydnet: I fugle-metaforen ligger det også et varsel om Berings negative utvikling, at han kommer til å styrte. For hans fugle-væren er som vi har sett fra starten koblet til en negativ og destruktiv side, hønene som ikke kan fly, og som er fanget og lukket inne på et mørkt kammer. Dette er nøkkelen til hans utvikling til å bli en hensynsløs drapsmann. En episode i kapittel seks, når han er blitt 23 år gammel, kommer til å prege ham resten av livet. Han blir forfulgt av en bande bråkmakere. I redsel og panikk flykter han hjem, med banden etter seg, og finner farens gamle pistol. I selvforsvar skyter han den første av forfølgerne. En stund etterpå, mens han og foreldrene sitter rundt bordet, kjenner han at blodet krystalliserer seg i årene: "...die Schläge seines Blutes so stechend, als sei es in seinem Herzen und seinen Adern kristallisiert und zu Sand, feinem, glasigem Sand geworden" (59). I etterkant vil han, får vi vite, alltid bare gjenta: "*Ich habe ihn umgebracht, ich habe ihn erschossen, ich*" (53, tekstens kursivering). Drapet preger Berings senere forståelse av verden, og blir en del av hans identitet. Mot hans ønske om å bekrefte sin egen forståelse av seg selv som frigjort fugle-væren, står voldserfaringen, som bidrar til å gi dette ønsket, som i utgangspunktet er positivt, en nedadstyrtende og destruktiv retning.

Voldserfaringen og identiteten som voldsmann viser seg igjen en gang Bering og Lily drar over fjellene. De skal bringe hans gale far til sykebrakker i Brand i lavlandet. På veien støter de på to hønsetyver. Når Bering ser at snauskallene har stjålet noen høns som de har bundet over skuldrene, kjenner han et plutselig hat. Det er som om han føler snorene rundt egen kropp: "Er spürt die Fesseln wie an seinem eigenen Körper..." (308). Bering identifiserer seg med fuglene, men samtidig dukker minnet om hans første drap opp: "...erkennt er jetzt nur noch ein einziges, in einer Aprilnacht erloschenes Gesicht – und in den Hühnern Gefährten,

Vertraute aus seinem erste, schwebenden Jahr in der Dunkelheit” (308). Bering, som selv stadig streber etter å fly vekk, slippe fri, identifiserer lengselen med de bundne hønene, mens tyvene representerer det som binder. Rasende dreper han den ene hønsetyven, noe som innebærer at hans utvikling mot voldsmann blir en integrert del av hans fugle-væren. Kampen mot det som binder hønene tar form av voldsutøvelse. Lilys reaksjon på drapet skal jeg komme tilbake til i analysen av henne. Episoden belyser forskjellen mellom Bering og Lily.

En annen sentral hendelse i forhold til Berings voldsidentitet utspiller seg rett etter at de kommer tilbake fra Brand, når Bering utøver vold mot en arbeider han er satt til å styre. Foranledningen er at noen fulle steinbrytere har satt fyr på Kråka, noe som gjør at Bering fylles av sinne og hat. Bering får vite at Moors oppbrudd til lavlandet er forestående. Hæren skal bruke området til øvelesesfelt, og derfor skal steinbruddet legges ned. Det sprer seg en uro i Moors befolkning, og Bering får en slags lederrolle i arbeidet med å demontere steinbruddet. I dette arbeidet får han egenskaper som minner om en arbeidsleder i en fangeleir. Han sørger over Kråka: ”...trauerte um seine Maschine” (396), synker ned i et hat: ”...seinen verzehrenden Hass” (368), og fra den falne fuglen sin lager han en stålspiss av en av de smidde fugleklørne. Han filer og sliper kloen til den blir skarp som en kniv: ”...die Klinge seines Springmessers” (368), noe som tydeliggjør at identiteten som fugle-væren og voldsmann definitivt er glidd over i hverandre. Som tyrann i steinbruddet slår han en arbeider som nekter å utføre ordre med stålspissen sin: ”...einen aufsässigen Lastträger mit der Stahlrute schlug und verletzte, einen Fuhrknecht aus Haag, der keine Befehle von einem *Rotzlöffel*, von einem *Hurenbankert*, vom *Schosshund eines Spitzels* entgegennahm” (381). Berings fugle-væren representerer her ikke lenger noen mulighet for flukt. Han har blitt fanget i sin bundethet. Man kunne i utgangspunktet mene at denne voldelige bundetheten representerer en motsetning til fugle-væren. Bombitz sier for eksempel at ”...Berings blinder Hass steht im Gegensatz zu seinen Vogel-Attributen“ (Bombitz 2000: 13). Men slik jeg leser det utfyller de og berikes av hverandre. Sorgen over Kråkas styrt, som blir et bilde på hans egen styrt tilbake i mørket, møtes med en styrking av voldstendensen. Slik rommes voldsidentiteten nå av fugleidentitetens bundethet. I stedet for frigjøring glir Bering inn i maktstrukturen og voldshierarkiet. Fortidens mørke, tyngden, har slukt ham, trukket ham ned. Her er den nedadstyrtende bevegelsen i hans fugle-væren blitt altoverskyggende.

Berings sosiale kontekst

I fugle-metaforen ligger det en fortelling om Berings sosiale liv, hans tilknytning eller mangel på tilknytning til andre mennesker. I oppveksten har Bering ingen meningsfull

kommunikasjon eller tilknytning til andre mennesker. Det første leveåret tilbringer han som vi har sett i et mørkt kammers omgitt av høns og fuglestemmer. Når han som ettåring møter faren, som kommer utslitt hjem fra krigsfangenskap i Nord-Afrika, blir han livredd og slår over i å være fugl: "Und beginnt in den Armen des Vaters zu *gackern!* ... ein zu Tode geängstigter Vogel, den der dünne Mann endlich nicht mehr zu halten vermag. Flatternd stürzt er der Erde entgegen" (28). Dette blir en sperre mot kommunikasjon med faren, og faren er også så mentalt innsunket i sine krigserfaringer at alt han kommuniserer angår dem: "Der Schmied führte Selbstgespräche, jammerte im Schlaf, begann aber im Lärm seiner Arbeit manchmal unvermittelt zu singen, Strophen von Soldatenliedern und *lalala...*" (29). Han prøver, tydeligvis fäfenget, å fremstille ørkenen for sin familie: "...seiner Familie die Wüste zu erklären..." (30). Bering er lenge så skremt av denne mannen at han hverken snakker med ord eller fuglelyder: "...wochenlang weder ein Wort sprach noch einen Vogellaut über die Lippen brachte" (30). Moren på sin side blir stadig mer fordypet i sine religiøse tanker: "Von ihrem Marienwahn und einer unstillbaren Paradiessehnsucht geschlagen, kümmerte sich Berings Mutter längst nicht mehr um diese Welt" (51). I den første episoden vi møter Bering igjen i etter at han har blitt voksen dreper han sin forfølger. Etter drapet sitter han for første gang på flere år ved bordet i smia med moren og faren: "...erstenmal seit Jahren wieder gemeinsam in der Küche" (58). Men de er utilgjengelige. Farens hake synker ned på brystet, han sikler og snorker: "...zu schnarchen beginnt" (59). Moren sover, og Bering kjenner blodet krystallisere seg i årene. Slik stivnes hans evne til sosial omgang og dialog inn. Episoden kan leses som et negativt frempek på problemet han har med å relatere seg til andre på et intimt, dialogbasert nivå. Selv om han etter hvert skal utvikle en positiv relasjon til Ambras og Lily, er dette bare et mellomspill før han etter hvert stivner helt og låses fast i voldsidentiteten.

Det avsondrete forholdet til foreldrene endrer seg ikke i løpet av romanen. Moren gir ham etter hvert opp og regner ham sammen med hans døde brødre (det eneste vi får vite om dem er at de er døde) som en av hennes tapte sønner: "...ihren verlorenen Söhnen..." (137). Faren har gjort ham arveløs fordi han flyttet til Ambras. Relasjonsmessig fornekter faren ham ham, han snakker kun med ham en eneste gang etter at han flytter, og det er når han forteller at smedkona er død. Etter det vil han ikke snakke med ham mer: "...nicht mehr mit ihm sprechen, er wird nie wieder mit ihm sprechen" (257). Faren fornekter ham også arvemessig ved at han lar maskindelene på smedhøyden plyndres eller byttes bort for en slikk og ingenting, "...vor allem eine Strafe für den Erben..." (240). Bering har slik tidlig et distansert forhold til sine medmennesker. Likevel mener jeg ikke at hans sosiale relasjoner i romanen

bare er preget av denne distansen.²² Selv om hans senere relasjoner til Ambras, Lily og Muyra er preget av distanse, representerer de på ulike måter forsøk på å etablere mer intime relasjoner. Hans fugle-væren rommer et sterkt ønske om nærhet til andre mennesker. Bildet fra hans første leveår, med de trygge, mørke omgivelsene og relasjonene til fuglene, som faktisk hadde et språk som han etterlignet, kan leses som å være en sentral motivasjonsfaktor i hans søken etter trygghet hos andre mennesker.

Etter at han har flyttet til Ambras utvikler Berings relasjon til andre seg til en visst grad i positiv forstand. Den *andre* episoden vi møter 23-årige Bering i, altså etter drapet, er møtet med Ambras. Møtet ledsages av reparasjonen og konstruksjonen av Kråka, og av at Ambras gir ham et nytt hjem. Altså en positiv hendelse umiddelbart etter den negative. Denne påfølges av at Lily introduseres. Før han møter Lily har Bering ikke hatt noen opplevelse av nærhet til andre mennesker: "In seinem Leben hatte er noch keiner Fremden länger als einen Herzschlag in die Augen gesehen" (101). Her får vi et dystert frempek: Når Bering mottar våpenet, som følger livvaktoppdraget, av Ambras, kobles det sammen med Lily, som han umiddelbart føler seg tiltrukket av: "Er wagte kaum zu atmen und sah ihr [Lily] in die Augen. Dann streckte er seine Hand aus und nahm die Waffe aus Ambras Faust" (107). Han ser Lily i øynene og mottar våpenet. Nærhet og erotisk tiltrekning til Lily og underdanighet til Ambras kobles umiddelbart og dystopisk sammen med våpenet. Søkenen etter nære relasjoner som i det tidlige, trygge mørket og utviklingen av voldsidentiteten kobles sammen. I fugle-metaforen sys den mulige nærheten sammen med bundetheten. Etter hvert negeres nærheten, mens voldsidentiteten, som vi så, får et slags monopol på å konstituere Berings identitet.

Men først skal den positive nærheten nå sitt klimaks, rett etter konserten. Konserten finner sted i kapittel 17, halvveis i romanen. Mellom pistoloverleveringen og konserten følger blant annet noen digresjoner om Lily og Berings foreldre, i Berings hendelsesforløp er det rett i etterkant. Under konserten blir Bering stående sammen med Lily, som har pyntet seg i anledning konserten og er skjønn som en hedensk prinsesse: "Schön wie eine heidnische Prinzessin..." (152). Bering har pusset Kråka og den glitrer. Opplevelsen av musikken og Lily kobles sammen i denne ekstatiske opplevelsen. Musikken begynner og Bering rives med. Han føler at han flyr: "Und Bering steigt und läuft und springt, *fliegt* schliesslich hinter den Händen der dunklen Frau..." (165). To armer trekker ham plutselig ned til seg i et trygt rede: "...in ein Nest" (166). De legger seg rundt halsen hans: "Vogelhal" (166) og trekker ham ned til en fjærlett kropp: "...federleichter Körper, der sich mit ihm im Rhythmus von Pattons

²² For eksempel mener Mosebach at: "...er sich zu den Tieren, namentlich den Vögeln, stärker hingezogen fühlt, als zu den Menschen..." (Mosebach 2003: 236).

Stimme zu wiegen beginnt" (166). Han er i Lilys armer. Her kobles frigjørende flyvning sammen med det mørke redet og nærhet til Lily. Han er både til stede i konserten og tilbake i den mørke tryggheten fra første leveår: "So ist er durch das Dunkel der Schmiede geschwebt und war geborgen in den Stimmen gefangener Hühner" (166). Opplevelsen føles som: "Paradies" (166). Men Lily og Berings usikkerhet (se analysen av Lily) gjør at søkenen mot trygg kjærlighet ikke fullbyrdes. Lily trekker seg unna. Bering blir redd og tror han har gjort noe galt. De snur seg fra hverandre og overgir seg til nytelsen av musikken. Han er likevel glad over å ha kysset henne: "Er hat sie wirklich geküsst" (168), og overgir seg fornøyd til jubelen sammen med de andre: "...fügt seine Stimme in die ihre zu einer einzigen, begeisterten Stimme" (168). Når han etter konserten går for å finne Ambras, finner han ham omringet av kjeltringer. Bering griper etter pistolen, hever den, løsner sikringen og lader den, og redder Ambras. Hendelsen beskrives i bibelske termer: "Und plötzlich tat sich ein Raum vor ihm auf ... Die Menge teilte sich vor ihm wie das Rote Meer auf jenem Holzschnitt, den er in der Bilderbibel der Schmiedin so oft betrachtet hatte" (180). Bering redder sin herre, og får en positiv bekreftelse på sine evner som livvakt og forvalter av makt.

Et tilbakeblikk i løpet av konsertopplevelsen forsterker poengteringen av Berings positive utviklingen. Bering tenker tilbake til da Ambras fortalte ham om hvordan hans fysiske skade er et resultat av tortur i arbeidsleiren. Dette var første gang Bering hørte noe slikt fra en tidligere fange. Han har, ifølge fortelleren, begynt å begripe at fortiden lever videre i nåtiden: "Es hatte lange gedauert, bis Bering und seinesgleichen begriffen ... dass sich einige [von die Unglücklichen] bis in die Gegenwart gerettet hatten ... dass die Vergangenheit noch lange nicht vergangen war" (176). Her synes det som om Bering åpnes mot et meningsfullt forhold til historien, noe han ikke tidligere har hatt.

Etter at han har reddet Ambras setter alle tre seg inn i Kråka og kjører av gårde, og han føler noe han tror er lykke: "Hiess das *Glück*, was er auf dieser Heimfahrt empfand?" (182). Han føler at han har funnet sin plass. Han har fylt sin posisjon med selvstendige handlinger, kysset en kvinne og reddet sin herre: "...zum erstenmahl eine Frau geküsst und seinen Herrn gerettet..." (183). Bering flyr i Kråka: "Dröhnend flog die Krähe durch die Nacht" (183). Han føler en styrke som ikke er avhengig av hans våpen, en styrke som bryter seg løs fra voldsidentiteten: "...empfand in dieser hauchdünnen Verzögerung eine Stärke, die nichts mehr mit der Waffe in seinem Gürtel zu tun hatte" (183). Her føler Bering seg faktisk lykkelig.

Denne opplevelsen av lykke ser jeg som klimakset i Berings positive utvikling. Den gir Bering en ny plass og identitet i verden. Den er en harmonisering av hans fugle-væren: Både frigjort og selvstendig, og trygg som i det første leveåret. Både selvstendighet og

kjærlighet på samme tid.²³ Og for første gang med en mulighet for et meningsfullt forhold til historien. Men opplevelsen følges av et dystert frempek: Varselstegnene langs veien ser ut som fugleskremser, og de vinker til Bering som om de advarer ham mot å fly videre: "Die fetzen schlugen und flatterten im kalten Wind vom See und winkten Bering zu. Die Nacht würde stürmisch" (184). Like etterpå dukker synsforstyrrelsen opp for første gang: "Sein Blick, seine Welt hatte ein Loch" (186). I en bevegelse ut av det trygge og sikre, vekk fra kjærligheten, kjører han videre mot dette tegnet han ikke forstår: "Und er folgte diesem Zeichen, das keiner ausser ihm sah, folgte ihm stumm und ratlos in die Nacht" (186).

Synsforstyrrelsen, Morbus Kitahara, kan leses som en metafor som fremfor alt peker på *fraværet* som preger Berings liv i Moor. Han mangler en familiekontekst preget av kommunikasjon, han mangler en historie som kobler an til hendelsene før og i løpet av krigen, og i livet hans konfronteres han kontinuerlig med tegn som peker på nettopp dette fraværet. Minneritualene i Moor, Steinhavet, Ambras, alt sammen rommer mening som knytter seg til en historie Bering ikke har del i. Samfunnet rundt ham styres av en fortid han ikke har kjennskap til. Hans verden har et stort hull, og han konfronteres hele tiden med hullet. Dette fraværet peker hullene i blikket hans på. En slik lesning styrkes av to andre episoder i romanen: Doc Morrison, som senere, i Brand, gir ham diagnosen, forteller at sykdommen skylds at man ved langvarig fokusering på en ting stirrer hull i sitt eget øye, og spør hva han stirrer på: "Worauf starrt einer wie du?" (350). Jo, det han stirrer på er fraværet. Hullet dette fraværet utgjør i hans liv har fått et fysisk uttrykk, det er blitt et hull i hans blick. Den andre episoden er når Lily trekker seg unna. Hun etterlater seg et tomrom i livet hans, et fravær som også blir et hull for ham: "Gegen das Loch, das Lilys rätselhafte Entfernung in sein Leben riss, verlor das Loch in seinem Auge an Bedeutung" (193). Fravær og hull sammenstilles, og det gjør at fugle-metaforen kan bidra til å belyse synsforstyrrelsen: Berings flukt er en flukt vekk fra fraværet. Flukten i retning av sitt første leveårs trygghet og mørke er en flukt fra distansen til andre mennesker og usikkerheten i møte med samfunnet. Flukten i retning av en skapende og selvstendig identitet er en flukt fra fraværet av en trygg og identitetsbyggende fortid og historie. Og Berings bundethet, som er den andre delen av hans fugle-væren, samsvarer med denne fluktens umulighet. At fraværet plutselig dukker opp som hull i øynene hans blir derfor en opplevelse som vekker frykt. Hullene peker fremfor alt på tilstedeværelsen

²³ I forhold til dette mener jeg at for eksempel Schilling (1999) undervurderer det identitetsbyggende og kontaktsøkende arbeidet Bering med en viss suksess utfører, med hans konsekvente vektlegging av mislykket identitetsbygging og feilende kommunikasjon (se for eksempel s. 15).

av fraværet og fluktens umulighet. Som et frempek, rett i etterkant av klimakset i hans positive utvikling, peker de på at Berings positive fugle-væren ikke vil lykkes.

Etter dette tar Berings tilknytning til andre mennesker en negativ vending. Like etter den første synsforstyrrelsen er Bering og Ambras på vei i båten over til et skip Bering skal reparere motoren i. Ambras forteller ham hvorfor han ble satt i fangeleiren den gangen. Bering blir tydelig rørt av historien. Men konfrontert med historien reagerer han negativt. Det er en konfrontasjon med historien, altså det som hullet i øynene hans peker på fraværet av. Når han snur seg og ser på Ambras ser han, helt konkret, hullet: "...seinen blinden Flechtanzen, das Loch" (214). Han reagerer med frykt stilt overfor dette han er og har vært blind for, makter ikke å åpne seg, men ror av alle krefter mot båten. Det er som om han flykter fra fortiden: "...aus Ambras Erinnerungen wieder entfernen wollte" (220). Tyngden som historien representerer, tyngden han vil frigjøre seg og fly vekk fra, møter i samme situasjon sin motsetning når han reparerer maskinen. Bering oppdager maskinens "*Leiden*" (224), og viser større evne til empati stilt overfor en maskins lidelse enn stilt overfor Ambras lidelse og redselsfulle minner. Bering reparerer motoren, og opplever en lettelse som minner ham om oppadflyvende fugler: "...die er sonst nur an auffliegenden Vögeln wahrzunehmen glaubte" (225). Slik blir motsetningen mellom det tyngende og det frigjørende en del av Berings forsøk på å nærme seg andre mennesker. Tyngden det kan representere skremmer han vekk. Dette merker Ambras. I samtalen dem imellom etterpå snakker Ambras som om han har lært hvordan livvakten hans er mer opptatt av skadet mekanikk enn av skadet liv: "...als habe diese Fahrt ins Leyser Schilf ihm nur gezeigt, dass seinen Leibwächter eine beschädigte Mechanik noch eher zu rühren vermochte als ein beschädigtes Leben..." (227). Den eneste mannen i Moor Ambras har vist fortrolighet, lyttet fremdeles heller til maskiner enn til erindringens ordlyd: "...lieber auf das Klopfen und Hämmern von Maschinen als auf den Wortlaut der Erinnerung" (227). Den flyktige delen av Berings fugle-væren representerer dermed en trygghet mot en historie som han ikke våger å åpne seg mot. Resultatet er vegring mot en nærmere relasjon til Ambras. Forholdet til Ambras blir etter dette rent funksjonelt og ikke-kommunikativt. Etter at Bering kommer tilbake fra turen til Brand fortelles det at man ikke langer snakket sammen i Villa Rosa: "...wurde im Hundehaus kaum noch gesprochen" (383). Slik nærmer hans andre hjem seg det relasjons- og kommunikasjonsløse i hans første hjem.

Forholdet til Lily utvikler seg heller ikke i samme retning av nærhet som før. Han forsøker å åpne seg for henne: "...sich Lily Schritt für Schritt auszuliefern" (238), men hun trekker seg vekk fra ham og viser aldri samme hengivenhet som før. Dette får leseren vite umiddelbart: "Niemals wieder war sie so, wie sie in der Konzert-nacht zu ihm gewesen war"

(198). Klimakset i distanseringen dem imellom kommer i forbindelse med drapet på hønsetyven. Lily reagerer med avsky på drapet hans. Hun har selv har drept kjeltringer med geværet og anser seg som en jeger. Likevel tenker hun at det hun nå ser foran seg ikke er en jeger, men en drapsmann: "Ein Jäger? Das ist kein Jäger. Das ist ein Totschläger, ein Mörder..." (311). Etter drapet ser de på hverandre og hatet slår rot: "Die hassen sich. Die trennen sich in diesem Augenblick für immer voneinander..." (314). Hvorfor Lily reagerer så negativt på dette skal jeg komme tilbake til i analysen av henne. Etter dette mister Bering gradvis sin kjærlighet til Lily. På båten over til Brasil, når han ser henne på navigeringsbroen, ser han Lilys ansikt innhyllet i et mørke som minner om hullene i øynene. Ettersom hullene i blikket nå har forsvunnet knyttes hun til noe dystert i ham som han har overkommet: "...Lilys Gesichtszüge klar und doch tief im Schatten vor sich, als rauchte die Dunkelheit, die aus seinen Augen gewichen war, nun aus seinem Innersten wieder empor und verfinsterte ihm mit dem Gesicht einer verlorenen Geliebten auch das Meer, den Himme, die Welt" (408). Lily er blitt et tegn på fraværet, på mørket forårsaket av synsforstyrrelsen, på alt han i sin flyktige fugle-væren ønsker seg vekk fra. Dermed forsvinner lengselen hans fullstendig.

Den siste, avgjørende hendelsen jeg vil trekke frem er Berings tredje og siste drap. Det finner sted i siste del av romanen, etter at de tre er ankommet Brasil. I møtet med Muyra, en kvinne som jobber for Senhor Plínio de Nacar, eieren av steinbruddet de skal jobbe for, repeteres Berings oppadflyvende og nedadstyrtende bevegelse. Han forelsker seg i Muyra, som synes å gjengjelde følelsene. På nyttårsaften er de ute og bader. Muyra holder ham svevende, omfavner ham og kysser ham: "Und dann war Muyra bei ihm und liess nicht zu, dass seine Füße wieder Grund fanden. Sie streckte ihre Arme nach ihm aus, hielt ihm in der warmen Flut, hielt ihn in der Schwebe – und zog ihn dann an sich und umarmte ihm und küsste ihn lachend auf beide Wangen..." (421). Som i kjærlighetsøyeblikket med Lily gjenfinner Bering her sin trygge fugle-væren. Men på dette punktet i fortellingen er Bering redusert, han gjør ikke noe nytt forsøk på å rive seg løs fra fraværet som kommer til å sluke ham. Like etter drar de på tur ut til Hundeøya. Hundeøya er en repetering av Moor. Navnet minner om Hundehuset, og alle tre skal på ulike måter bli besøkt av fortiden her. Bering setter seg ned og titter gjennom siktet på geværet. Muyra har fått en regnkappe av Lily. Når Bering ser henne gjennom siktet tror han at det er Lily. Han ser hullene, de blinde flekkene som knyttes til Lily og minnet om Moor: "Flecken. Wo Lily ist, sind immer Flecken. Tarnflecken, blinde Flecken, immer ist das etwas, das ihn an Moor und an das erinnert, was er überstanden hat" (435). Stilt overfor dette fraværet som igjen trenger seg på ham, reagerer han med et forsøk på å eliminere det. Tilsynelatende ubevisst trekker han av og dreper Muyra.

Det siste frigjøringsforsøket har slått om i voldsutøvelse, og fuglen har endelig styrtet. Som i villfarelse, fullstendig hensatt i panikk, raver Bering bortover øya for å finne Muyra. I denne tilstanden bestemmer han seg for å klatre oppover en fjellvegg. Han binder et tau rundt livet og gir enden av det til Ambras som skal sikre ham. Som jeg skal se på i den påfølgende analysen av Ambras tror han i sin forvirring at han befinner seg i arbeidsleiren fra fortiden. Han foretar et frigjørende sprang ned fra gjerdet og ut fra arbeidsleiren, og trår slik utfor klippen. Bering rives med og styrter på slutten av romanen altså ikke bare metaforisk, som en følge av sin endelige redusering til voldsmann, men faktisk. Det metaforiske nivået i romanen slår inn over det virkelige. I sin forvirring mistolker han havet som himmel og bølgekammer som skyer. Som en Perdix forvandles han til en fugl, og i styrten nedover tror han at han faller oppover mot himmelen: "Also stürzt er, ein Fligender unter Vögeln, auf einen wirbelnden Himmel zu" (439). I den endelige negasjonen av den frigjørende fugle-værenens mulighet blir Bering likevel en fugl som river seg løs fra bundetheten fra første leveår. Slik rommer også det siste bildet av ham spenningen i hans fugle-væren. Bering flyr oppover mot himmelen, han finner friheten og selvrealiseringen i døden.

2.1.2 Ambras er en stein

Ambras' navn kan kobles til det engelske "Amber", som betyr rav, en steintype med en sentral rolle i romanen. Men i en av de første episodene vi møter Ambras introduseres også metaforen "Ambras er en stein" eksplisitt. Vi får vite at han kom tilbake til Moor ni år etter at han slapp fri fra arbeidsleiren for å bli ny bestyrer for steinbruddet i Moor som seierherrene har satt i drift igjen. Dermed blir han en håndlanger for seierherrene, og etter hvert en slags lokal herre og dommer for landsbyen. Befolkningen misunner og hater ham.

Som hærens yndling: "Günstling der Armee" (69), har han en rekke privilegier. Han fikk Studebakeren fra Moors tidligere kommandant Elliot, som godtok at han tok bolig i forlatte Villa Rosa, som også kalles Hundehuset. Villaen var før Ambras ankom vaktet av ville hunder, derav Hundehuset. Ambras fikk kallenavnet Hundekongen av Elliot etter at han kuet kobbelet ved å drepe lederhunden med bare hendene. Som seierherrenes håndlanger har Ambras tilgang til de fleste varer Moor mangler, alt fra mat og toalettsaker til sigaretter. Lily, grensegangeren, bytter til seg mangelvarer i lavlandet som hun handler med Moors innbyggere. Hun har også noe Ambras er interessert i, noe som han nærmest vil gi hva som helst for, steiner: "...wofür er schliesslich fast jeden Preis zu zahlen bereit war: *Steine*" (109). Og han bytter fra seg mer for en "Smaragd" (109) enn hun får for en muldyrlast med krigsskrap i kasernene i lavlandet.

Denne episoden sier mye om hva slags stein det er snakk om, og hvor tett metaforen er knyttet til Ambras. Steinene kobles umiddelbart til to forskjellige steintyper. På den ene siden steinene i steinbruddet. Både de som i nåtiden sprenges ut derfra: ”...die er von seinen Mineuren aus den Halden des Blinden Ufers sprengen liess...” (110) og fortidens i arbeidsleiren hvor han jobbet: ”...den zentnerschweren Quadern, die er in seinen Lagerjahren auf einem lölzernen Traggestell und unter Peitschenhieben geschleppt hatte...” (110). På den andre siden smaragdene han bytter til seg fra Lily. Han fortaper seg stadig oftere i dem, i de: ”...schimmernden Tiefen kristalliner Strukturen” (110). Han sitter timevis med lupe og ser inn i deres indre krystallhaver. Da glemmer han minnene om redselen og hatet som ellers alltid følger ham: ”In diesen winzigen Kristallgärten, deren Blüten und Schleier im Gegenlicht silbergrün glommen, sah er ein geheimnisvolles, laut- und zeitloses Bild der Welt, das ihn die Schrecken seiner eigenen Geschichte und selbst seinen Hass für seinen Augenblick vergessen liess” (110). Det er altså en motsetningsfylt metafor. Den rommer nåtidens arbeid med steinbruddet, fortidens forferdelige minner og flukten fra både nåtiden og fortiden.

Denne spenningen danner et konstruktivt utgangspunkt for forståelsen av fortellingen om personen Ambras. Spenningen mellom nåtidens forsteining i fortiden og mulighetene for flukt fra denne fortiden kan ses på som polene som konstituerer hans stein-væren. Jeg vil ta utgangspunkt i denne spenningen i min videre analyse, som først vil se på Ambras' nåtidige forsteining og deretter hans forsøk på frigjørende arbeid med mening og historie.

Forsteinet nåtid

At Ambras i sin nåtid er forsteinet får et veldig konkret uttrykk. Hans liv er sentrert rundt arbeidet med steinbruddet, det samme steinbruddet han var straffange i. Bering spør ham en gang hvorfor han vendte tilbake til Moor, og han svarer at han egentlig aldri maktet å forlate steinbruddet: ”Zurückgekommen in den Steinbruch? Ich bin nicht zurückgekommen ... Ich war niemals fort” (210). I årene han var vekke klarte han altså ikke å fjerne seg mentalt fra sin redselsfulle fortid i Moor.²⁴ Handlingene hans og relasjonene til andre mennesker, som virker rent funksjonelle, har altså vært motivert av, og motiveres fremdeles i større og større grad av, denne situertheten i fortiden. Dette blir tydelig i episodene hvor han forteller Bering om torturen han ble påført og om årsaken til at han ble satt i fangeleir. Samtalene inneholder bare historier knyttet til fortiden, til årsaken til og hva oppholdet i leiren bestod av. Både kommunikasjon og hans tilknytning til andre er preget av forsteiningen, og Bering skjønner at

²⁴ Som Bombitz sier: ”Die Geschichte von Ambras zeigt, dass der Abschluss der Schrecken der Vergangenheit ihre automatische Auflösung in der Gegenwart nicht voraussetzt“ (Bombitz 2000: 17-18).

Ambras er så viklet inn i sin fortid at han glemmer nåtiden: ”Ambras ... war so tief in seine Erinnerungen verstrickt, dass er darüber die Gegenwart vergass...” (209). Redselen romanen beretter om viser seg på denne måten som nåtidig.²⁵

Ambras’ fastlåsthet i fortiden er parallell til Berings øyelidelse, Morbus Kitahara. Der Bering i min tolkning har stirret hull i øynene sine som en konsekvens av det altoverskyggende *fraværet*, har Ambras, i overført betydning, stirret hull i øynene sine på grunn av fortidens absolutte *nærvær*. Han er stivnet inn i en utid hvor fortid, nåtid og fremtid er smeltet sammen. Dette representerer hans nåtidige forsteining.

Ettersom Ambras glir mer og mer tilbake til fortiden, kommer Bering en gang innom for å be om fri og lov til å bruke Kråka. Moren hans er død, og han skal begrave henne. Denne implisitte invitasjonen til å engasjere seg i noe nåtidig oppfattes ikke av Ambras. Han er opptatt med å betrakte en stein i lupen: ”...einen Bernsteinsplitter unter der Lupe” (258), og hans oppmerksomhet er fullstendig fanget i fokusering på ravet. Før Bering får lov til å gå, uten at Ambras har fått med seg hva som skjer, spør Ambras ham om han kan anslå alderen på fluen i steinen: ”Halt! Eines, eines sollte ihm der Leibwächter noch sagen, bevor er ging, *wie alt?*, auf welches Alter schätzte er diese Fliege im Stein?” (259). Bering tar lydig lupen og titter. Uten at han sier noe får han tårer i øynene fordi Ambras ignorerer hans lidelse. ”’Vierzig Millionen’, sagte der Hundekönig. ’Vierzig Millionen Jahre’” (259). Insektet er så gammelt at det på alle mulige måter har mistet all kontakt med nåtiden. Ambras lider av en overfokusering på historien. Han kommer seg ikke videre, han er selv som dette insektet fanget i steinen, han er forsteinet. Fokuseringen på fortiden erstatter Ambras’ nåtidsblikk.²⁶ Han er blind for nåtiden, og hans lidelse blir slik en reversering av Berings synslidelse.

Mot slutten går dette så langt at Ambras, når han er i relasjoner til andre, ser nåtiden fullstendig gjennom sitt fortidsperspektiv. Etter at de har kommet til Brasil får faktisk i en episode selv en erkjennelse om sin fortids-væren. Bering overrasker Ambras og Lily som har sex. Han går uten å avsløre seg, og fortellerstemmen skifter perspektiv til Ambras. Det første han tenker er at han aldri, ikke engang i arbeidsleiren, har vært så trøtt som nå. Han er dødstrøtt: ”*Todmüde*. Gab es das: *Todmüdigkeit?* ... Er war selbst im Lager niemals so erschöpft gewesen wie in diesen ersten Tagen des neuen Jahrs” (423-424). Og det som

²⁵ En nærliggende lesning av navnet Ambras er det latinske ”ad umbras”, som kan oversettes med ”inntil skyggen” eller ”til skyggen”. Ambras er fanget i fortidens skygge. Lesningen er legitim via en omvei: Et tysk sted heter Amras, og dette stedsnavnet har sitt opphav i Omeras (ad umbras), som ble Ombras, videre Ambras (slottet Ambras ligger der) og til slutt Amras.

²⁶ Niekerk mener at: ”...die Notwendigkeit der Erinnerung, das Zuviel an Geschichte, sind tief in seiner Persönlichkeit verankert“ (Niekerk 1997: 168), og han kobler dette til Ambras’ manglende bevissthet om at historien utvikler seg: ”Weil Ambras sich immer wieder an den Krieg erinnert, weil das Erinnern zu einem Zwang geworden ist, verliert er das historische Bewusstsein“ (Niekerk 1997: 168).

skjedde når Lily nærmet seg viser ham at han nå tilhører fortiden mer enn nåtiden: "...zeigte ihm nur, wie lange er schon nicht mehr zu den Lebenden gehörte" (424). For når de elsker er det ikke Lily han ser, men sin tidligere elskede. I mørket er det ikke Lilys lepper han kjenner, ikke hennes hår som renner mellom fingrene hans. Ordene han hører kommer fra fortiden, de er ord skrevet av hans elskede: "*Ich bin gesund. Es geht mir gut. Wo warst du, mein Lieber. Vergiss mich nicht*" (424, tekstens kursivering). I nåtiden er alt farget av fortidens perspektiv. Ambras er i sin stein-væren som et insekt i en ravklump, det han ser rundt seg er fortid.

Nåtidens forsteining får også et fysisk uttrykk. Torturen i arbeidsleiren har ødelagt skulderleddene slik at Ambras ikke klarer å heve armene, og han har dype arr på ryggen. Smertene blir verre i løpet av romanen. Til slutt, etter at de har ankommet Brasil, hensettes han i en avsondret tilværelse på sitt rom: "Der lag ganze Nachmittage lang in seinem verdunkelten Zimmer und litt an seinen Schultergelenken" (422). Kroppen hans er et fysisk uttrykk for fortiden som ikke forsvinner, og dette uttrykket tar form av forsteinede, stive ledd. Det mentale og det fysiske kobles sammen. Slik er Ambras' forsteinede tilværelse et uttrykk for torturen han har vært utsatt for og konsekvensene av tortur på et liv.²⁷

Også det forsteinede landskapet kobles inn i bildet av forsteinet tid. Steinhavet som omgir Moor får en fortidskonserverende funksjon på flere måter. Det omgir Moor og adskiller landsbyen fra resten av verden. Muligheter for utveksling og handel er ikke tilstede. Dermed er det umulig å hindre at Moor glir tilbake til fortiden. Men også mer konkret får fjellet en fortidsmening. Major Elliot bygger minnesmerket i steinbruddet som beskriver hvor mange som er drept av innbyggerne i området. Slik ønskes besøkende velkommen:

"HIER LIEGEN
ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE
ERSCHLAGEN
VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES
WILLKOMMEN IN MOOR" (33)

Dermed forvandles fjellet til et tegn på fortiden, et minnesmerke: "...das ganze Gebirge in ein Denkmal..." (33). Steinene som i nåtiden utvinnes derfra blir også på en annen måte fremstilt som et tegn på fortid, de brukes til å lage "Mahnmäler" og "Gedenktafeln" (269) til seierherrene (selv om Bering avslører at det bare er løgn). Steinbruddet er videre knyttet til Ambras gjennom hans tvangsarbeid der og hans ledelse av det nåtidige arbeidet. Dermed

²⁷ Kurt Bartsch leser Ambras som den torturerte, og kobler dette til stein-metaforen: "Er... ist "in den Steinen verfallen" (MK, 110) ... also von versteinertem Leben und nur von versteinertem Leben. Denn in der Versteinerung wäre sein Leiden aufgehoben" (Bartsch 1997: 100). For Bartsch er altså Ambras sitt jeg, "ich", i denne forståelsen brutt sammen gjennom torturen og opphevet i forsteiningen.

beriker det fysiske landskapet i romanens verden forståelsen av stein-metaforen.²⁸ Slik knyttes et nettverk av elementer inn i stein-metaforen og bidrar til å skape en bedre forståelse av hvordan Ambras i sin nåtid er forsteinet i fortiden, hvordan hans nåtid *er* fortiden.

Arbeid med fortiden

I resepsjonen er den negative, passive siden av Ambras' stein-væren godt analysert. Den utgjør i hovedsak forståelsen av karakteren Ambras.²⁹ I forlengelsen av dette trekkes det gjerne en parallell mellom Ambras' stein-fokusering og Berings maskinarbeid, for å vise hvordan de begge best forholder seg til det livløse og døde.³⁰ Men Berings kontakt med maskiner rommer som vi så noe mer enn det døde, den rommer et meningsfullt og levende arbeid med identitet. På samme måten bidrar stein-metaforen til å synliggjøre noe mer hos Ambras enn hans nåtidige forsteining, nemlig hans forsøk på konstruktivt arbeid med mening og historie, arbeid som konstituerer hans identitet i en positiv og frigjørende retning.

I Ambras' fokus på steiner representerer smaragdene noe positivt i forhold til steinbruddets steiner. Fortiden er, for Ambras, delt i to. En negativ side, som representeres av oppholdet i arbeidsleiren og torturen, og en positiv side, som representeres av minnet om kvinnen han elsket og fremdeles elsker.

Før krigen var Ambras fotograf. Å fotografere noe er også å la det stivne, det er å trekke det ut fra historiens gang. Men en forsteining av fortiden er noe annet enn forsteiningen av nåtiden. Fotografiets faststivning er en forutsetning for å kunne holde på minnene om fortiden. Det eneste fotografiet som dukker opp i romanen er av hans jødiske elskede, som altså var årsaken til at han ble innsatt i arbeidsleiren. På baksiden av fotografiet står det:

*”Nordpol, am Freitag.
Ich habe eine Stunde im Eis auf dich gewartet.
Wo warst du, mein Lieber?
Vergiss mich nicht.
L” (205).*

Som inskripsjon står dette i direkte motsetning til inskripsjonen i steinbruddet som jeg gjenga over. Begge peker på fortiden, men dette er et kjærlig, om enn uendelig smertefullt og

²⁸ Også Honold leser landskapet i forlengelsen av historien: ”Es ist nicht möglich, diesem Gebirgsmassiv aus Schrecken und Todesqualen zu begegnen, ohne von *ihm* überwältigt zu werden ... Ransmayr hat ... hier eine Geschichtslandschaft entworfen“ (Honold 1999: 253). Honold kobler dette videre til hvordan selve tiden er forsteinet: ”Die steinerne Zeit ist für Ransmayr ein Merkwort“ (Honold 1999: 253).

²⁹ For eksempel Liessmann: ”Ambras wird so zum eindringlichen Symbol für die Rückkehr der Vergangenheit...“ (Liessmann 1997: 153).

³⁰ For eksempel Bombitz sier om utviklingen utover i boken at: ”Zwischen Ambras und Bering kommt nie eine einheitliche, sprachliche Beziehung auf. Beide sind Determinierte des Leblosen...“ (Bombitz 2000: 19).

oppslukende minne. Hvis man skal parallellføre fotografiets forsteining med Ambras' steiner, har minnet mindre til felles med steinbruddets steiner enn med smaragdene. Smaragdenes krystallhaver: "... diesen winzigen Kristallgärten, deren Blüten und Schleier im Gegenlicht silbergrün glommen" (110), gir ham et pusterom fra den smertefulle fortiden. Slik kan de relateres til positive minner, mens steinbruddets steiner kan relateres til de redselsfulle minnene om tortur. Ambras' stein-væren rommer på denne måten en positiv tilgang til fortiden, en tilgang til minner og mennesker han fremdeles føler kjærlighet overfor.

Et annet positivt elementet ved Ambras' stein-væren tar utgangspunkt i hans arbeid med å sprengte vekk steinbruddet. Steinbruddet peker som vi har sett på det negative i fortiden. Ambras overlater seg ikke bare resignert til den negative siden av sin fortid og sine minner,³¹ tvert imot bør vi i denne sammenheng forsøke å forstå bedre hvorfor Ambras jobber som bestyrer for steinbruddet. Ambras jobber med å organisere og utføre sprengningen og dermed fjerningen av steinbruddet. Steinbruddet er det objektet i den eksterne verden som i størst grad representerer og peker på hans negative minner. Dette er i seg selv en aktiv strategi for å arbeide med et minne. Videre er det en slags nødvendig konsekvens av at han ikke kan slippe unna det på andre måter. Da får han heller sprengte det vekk. Og konstant jobber han med sine skjemaer og sprengningsplaner, før det endelig lykkes ham å sprengte det vekk, før han lykkes å tømme det for sitt innhold: "...der *Bruch von Moor* erschöpft war" (268). Konsekvensen er at steinbruddet nedlegges og at de forlater Moor. At fortiden likevel ikke har forlatt ham gjør ikke at man ikke man kan lese arbeidet hans som et forsøk på å bryte ned den negative fortiden. Heller blir Ambras her en Sisyfos med fortiden som utfordring.

Avslutningsscenen åpner for en forståelse av et siste positivt element ved Ambras' stein-væren. Den forteller om Ambras' endelige løsrivelse fra Steinhavet, fjellene rundt Moor. I scenen innhenter først fortiden ham fullstendig. Ambras er psykisk utslitt og på øya tar landskapet, for ham, form av å være en arbeidsleir. Han lukter ovner: "...riecht die Öfen..." (430) og ser en appellplass: "...der Appellplatz..." (430). Han ser flammen spre seg i et landskap som minner om arbeidsleiren: "...Auf der Lagerstrasse, zwischen den sterinernen Wachtürmen, in den Baracken..." (430). Hullet i blikket hans som gjør at han ser fortid og ikke nåtid, har her nådd sitt endepunkt. Hvorfor innhenter fortiden ham fullstendig? Det er paralleller mellom Ilha de Cão og Moor som gjør at det ene forvandles til det andre, for eksempel navnet: Hundøya og Villa Rosas kallenavn Hundehuset. Men samtidig var det to elementer i Moor som ikke finnes på Hundøya, som gjør at Hundøya har en tyngre effekt på

³¹ Som Schilling sier, knyttet til utviklingen utover i romanen: "...Ambras sich resignierend in die tote Welt der Steine und Kristalle stürzt..." (Schilling 1999: 34).

ham. Det første er Villa Rosa. Hundehuset var for ham, i tiden i arbeidsleiren, et symbol på frihet. Han kunne se det fra leiren, og lysene derfra ble den eneste indikasjonen på noe utenfor steinbruddet. Det ble et tegn på en annen verden: "...zum einzigen Indiz dafür, dass der Steinbruch von Moor doch nicht *alles* war und dass jenseits des elektrischen Zauns immer noch eine andere Welt existieren musste..." (76). Slik bevarer muligens, uten at det nevnes eksplisitt, Villa Rosa også i tiden etter krigen et håp i ham om at det finnes det noe mer utenfor arbeidet med steinbruddet. Villaen bevarer en gnist i ham som gjør at han ikke slukes fullstendig av fortiden. Men på Hundeøya finnes det ikke noe slikt tegn på noe annet, og dermed trekkes han lettere ned i avgrunnen den redselsfulle fortiden utgjør. Det andre elementet i Moor var at han arbeidet som steinbruddsbestyrer. Han jobbet med å destruere steinbruddet, å fjerne tegnet på den grusomme fortiden. På Hundeøya finnes ikke dette arbeidet. Han har ingen måte å stå imot den overveldende fortiden som dukker opp i ren form. Det finnes ingen tegn mot en annen verden, og ingen muligheter til å kjempe mot. Dermed slukes han. Og det kunne forsåvidt ikke gå annerledes: Kilden til fortidens inntrengning var aldri utenfor ham, for eksempel i et steinbrudd, men inni ham. Han har gått seg vill i ruinene av sine egne minner. Slik finner forsteiningen av Ambras' nåtid sitt høydepunkt på slutten.

Men sluttscenen rommer samtidig stein-værenens andre pol: Ambras kamp mot den negative delen av fortiden, og hans aktive arbeid med mening og historie. Her, på Ilha de Cão, klatrer Ambras faktisk over det han tror er gjerdet som skiller fangeleiren fra verden utenfor. Gjerdet minner om Steinhavet fordi også Steinhavet hadde som funksjon å stenge Ambras inne i steinbruddet og ute fra verden utenfor. Det sammenlignes også eksplisitt med Steinhavet ved å fremstilles som en hånd som sperrer dem inne og gjør dem alene: "Aber dann, im Schatten einer Felswand, die das weitläufige Ruinengelände wie eine ungeheure hohle Hand umschliesst, ist plötzlich jeder allein" (430). I Moor gjorde aldri Ambras noe forsøk på å nå forbi Steinhavet. Tvert imot hadde han resignert konkludert med at en slik løsrivelse var umulig. Dermed er det først på Hundeøya at Ambras gjør et forsøk på å løsrive seg fra det steinbruddet peker på, hans negative fortid. Han utfører denne handlingen beskyttet av minner fra den positive delen av hans fortid, hans elskede, og da tør han gå på gjerdet: "Er muss innehalten, Atem schöpfen. *Ich bin gesund. Es geht mir gut ...* Er fürchtet sich nicht. Denn er sucht seine Liebe und alles, was ihm schon lange fehlt, dort, wo sich so viel Verlorenes fängt. Er geht in den Zaun" (431). Helt til slutt (Ambras' perspektiv avslutter romanen) velger han sin død ved ganske enkelt å trå ut fra gjerdet og ut i tomheten: "Er tritt einfach ins Leere" (440). Som en stein, trukket av fortiden, synker han mot avgrunnen. Nå ene og alene trukket av den positive delen av fortiden. Den fysiske forsteiningen, som peker på

den negative delen av fortiden, oppheves: "Die glühenden Schultern, die Arme, so leicht, dass er sie endlich wieder über seinen Kopf erheben kann, hoch über den Kopf" (440). Og omverdenen, som i årene etter krigen kun har minnet om de forferdelige minnene, befris fra alle steiner: "...von allen Blöcken und Steinen befreit..." (440). Omverdenen stiger og driver bort. Fallet representerer en frigjørelse. Og frihetens mulighet ligger for Ambras bare i døden, som nå omfavner ham. Slik finner også den delen av Ambras' stein-væren som peker på fortidens positive side, sitt høydepunkt i avslutningen av romanen.

2.1.3 Hva er Lily?

Innenfor nettverket av mening som knyttes til metaforene "Bering er en fugl" og "Ambras er en stein" mener jeg at Lily har en sentral rolle. Premisset er at meningen metaforene genererer ikke bare knyttes til personene Bering og Ambras, men også får en videre applikasjon, at også fortellingen om Lily åpnes opp av metaforikken. Det sentrale spørsmålet er: Er det Lily som er romanens fugl, i betydningen bærer av det frigjorte og ikke-bundne? Lily er den eneste som frigjør seg fra volden og reiser videre.³² Min tese er at Lily riktignok kan sies å inneha en fundamental fugle-væren, i form av frigjorthet og flyktighet, men at dette samtidig gis en negativ vurdering og kobles til en annen form for bundethet til fortiden.

Presentasjonen av Lily gir henne umiddelbart flere karakteristika som er sentrale egenskaper i en fugle-væren. Hun er flyktingen, som kom til Moor utenfra. Hun er grenseoverskrideren, den eneste i Moor som kjenner de hemmelige veiene i Steinhavet og kan passere til lavlandet. Hun er ikke som resten av innbyggerne omfattet av minneritualene eller maktstrukturene, hun går egne veier: "...ging einfach ihrer Wege..." (109). Hun oppleves som noe fremmed, som noe som peker utover, blant annet ved at hun har mange materielle ting som ikke hører til i Moor: "*Sie ist über den Pass gegangen ... Ein ganze Kiste voll Feuerzeuge hat sie diesmal mitgebracht; und Nylonstrümpfe! Das Maultier trug ein Kofferradio um den Hals ... Amerikanische Musik*" (108, tekstens kursivering). Slik peker hun utover, utenfor Moor, mot fremtiden. Historien i kapittelet "Die Brasilianerin", om hvordan hun ankom Moor som en del av en flyktingestrøm, gir en god introduksjon til Lily. Flyktingene beskrives som en bekk som alltid søker letteste vei:

"Vor allem aber erinnerte sich Lily an den verheissungsvollen Klang jenes Wortes ... *Brasilien. Wir fahren nach Brasilien...!* Aber wie ein aus seinem Bett getretenes Rinnsal stets den Weg des geringsten Widerstandes sucht ... so war die Kolonne

³² For eksempel vektlegger Bombitz dette: "Aus der zentrifugalen Kraft dieses teuflischen Kreises kann nur Lily in ihrer Geschichte ausbrechen" (Bombitz 2000: 20). Selv Ransmayr sier i et intervju at Lily viser til håp: "In der Gestalt der Lily, die sich von der Gewalt verabschiedet, liegt aber auch ein Stück Hoffnung" (Mischke 1996a).

damals immer wieder der Gefahr ausgewichen ... bis sie endlich, es war an einem spätwinterlichen Tag, im Irgendwo ankam, im Nichts, in Moor" (111-112).

Flyktingestrømmen kommer etter flere omveier frem til Moor, til "Nichts" – ingenting. Og som et frempek mener ungpiken Lily, som da er fem år gammel, å være fremme ved målet, ved Brasil: "Das Mädchen Lily glaubte sich am Abend dieser Ankunft bereits am Ziel ... und rief dazu immer wieder: *Brasilien! Brasilien! Wir sind da, wir sind in Brasilien!*" (112-113). Etter dette kalles Lily av innbyggerne i Moor "brasilianerinnen". Hun er dermed allerede konstituert som en person som er på vei. For henne er Moor noe annet enn for de andre. Moor er en slags skygge eller speilbilde, noe som er forvandlet, noe som kunne vært Brasil. Der Moor for de andre peker mot fortiden, peker Moor for Lily mot det som kunne vært en mulig fremtid.³³ På denne måten konstituerer flyktingenes egenskaper umiddelbart Lily: alltid på vei, søker letteste vei, uavhengig, selvstendig. Slik har hun en fri fugle-væren. Men Lilys fugle-væren rommer en spenning som gir en bedre forståelse av henne. Hennes fugle-væren er, som vi skal se, på en bestemt måte bundet og ufri.

En utvikling i historien som viser hvor fundamental Lilys konstitusjon som frigjort og uavhengig er, er løsrivelsen fra Bering etter at de tilsynelatende har forelsket seg i hverandre. Etter konserten kommer hun fremdeles på besøk til Villa Flora, men bare på korte ettermiddagsturer: "...nur zu ihren gewohnten kurzen Nachmittagsbesuchen..." (193). Besøkene er rent funksjonelle, hun forsøker aldri å være alene sammen med Bering: "...versuchte aber niemals, mit Bering allein zu sein..." (193). Bering selv begynner å tvile på minnet om nærheten dem imellom under konserten. Vi får ingen forklaring på hvorfor Lily trekker seg vekk, men Ambras legger merke til hans lengsel og forklarer Bering at han må la henne være fri: "Sie kommt, wann *sie* will, und sie geht, wohin *sie* will. Lass sie kommen und gehen, lass sie in Ruhe – oder du bist ihr im Weg..." (193-194). Ambras formidler med dette en forståelse av Lily som grunnleggende autonom og utilgjengelig for mellommenneskelig relasjonsbygging på et nivå som strekker lenger enn til det funksjonelle.

Oppfatningen av Lily som grunnleggende løsrevet bekreftes av senere hendelser, hvor vi også får bedre innsikt i hvordan Bering og Lilys grunnleggende forskjellige fugle-værener umuliggjør en tilnærming dem imellom. Når Bering på turen til Brand forteller henne om frykten for hullene i øynene reagerer hun på en overflatisk og pragmatisk måte. Bering blir følelsesmessig sterkt berørt, han sier at han blir blind: "Weil es .. weil ich ... Ich werde blind" (297). Stemmen svikter ham, og hun ser at han gråter: "...dass es auch nicht allein der

³³ Bombitz er inne på dette: "Lily gehört zur Zukunft ... Die Zukunft ist Brasilien" (Bombitz 2000: 21).

beissende Rauch gewesen sein konnte, der ihm das Wasser in die Augen trieb" (298). Hun svarer med å lure på hva det blir av en som er blind, hvilket han ikke har noe svar på. Deretter avviser hun problematikken og anbefaler Doc Morrison, en sykepasser i Brand. Dette kan selvfølgelig leses som en fornuftig tilnærming til en vanskelig problemstilling, men samtidig er det en avvisning av følelsesmessig tilnærming. Slik oppfatter også Bering det, han føler seg nærmest såret: "Dass Lily so über seine Angst sprechen konnte" (300). Lily er her frigjort og flyktig, men selvstendigheten representerer samtidig en avlukkethet, hun mangler tilgang til en sentral del av verden rundt henne.

Hva er det Lily ikke ser? Hva er hennes blinde flekk som eventuelt kunne minne om Berings og Ambras' blinde flekker? Jo, det hun ikke ser er andres emosjonelle dybde. Det hun med dette viker vekk fra er emosjonell tilknytning og forpliktelse. Med det i bakhodet at Berings blindhet peker på *fraværet* av en historisk kontekst, ser hun heller ikke at hennes sosiale kontekst er dypt engasjert i arbeidet med fortiden. Lily velger, i tråd med sin fugleværen, den enkleste veien. I min lesning blir det tydelig hvorfor hun trekker seg tilbake fra Bering. Med sin fugleværens overflatiskhet møter hun Berings fugleværen, en søken etter tilknytning og forpliktelse hos andre. Vi må huske at på det tidspunktet av historien hvor Lily trekker seg tilbake har Bering enda ikke begynt sin endelige, nedadstyrtende bevegelse mot voldsidentiteten. Berings fugleværen har slik noe hennes mangler, nemlig den trygge, mørke, kommunikative fellesskapsværenen som utgangspunkt.

En episode som demonstrer med all tydelighet Lilys manglende relasjon til fortiden, og hvordan hun er bundet til nåtiden i alle sine orienteringer, er Berings drap på hønsetyven og hatforholdet som oppstår dem imellom etter det. Lily reagerer på Berings drap med voldsomt raseri og hat. Denne situasjonen har blitt tolket på ulike måter. Som en bevisst selvinnsikt og løsrivelse fra skjebnen,³⁴ men også som en manglende innsikt i egen identitet som drapskvinne og et forsøk på å fortrenge innsikten i sin egen skyldighet.³⁵ Men i tråd med forståelsen av Lilys fugleværen er det tydelig at det Lily fremfor alt skremmes av er møtet med en handling som er dypt *fundert* i fortiden. For Lilys jegeraktivitet er overhodet ikke motivert av noe fortidig. Hun har funnet et hemmelig våpendepot i fjellene, og to-tre ganger i året drar hun på jakt for å felle snauskaller som herjer området. At våpendepotet er der opplever hun som et tegn på at skjebnen hennes er å gjøre det hun gjør: "...ein Zeichen dafür,

³⁴ Fröhlich ser det slik: "Lily ist die einzige Person, die den Zirkel der Gewalt durchbricht, weil sie ein Bewusstsein ihrer Tat erlangt ... ihr Schicksal selbst zu bestimmen" (Fröhlich 2000: 73). Fröhlich mener at Lily vinner innsikt i sin egen skyldighet, blir i stand til å bestemme over egen skjebne, og dermed vinner muligheten til å løsrive seg på slutten.

³⁵ Schilling mener at: "Lily ist entsetzt über seinen Todesrausch ... weil sie in ihm sich selbst erkennt, aber diese Erkenntnis nicht wahrhaben, sondern verdrängen will" (Schilling 1999: 37).

dass Schicksal war und sein musste, was sie tat" (127). Hun tror på den jordiske rettferdigheten våpendepotet, denne svarte hulen, representerer: "...allein an das schwarze Maul dieser Höhle ... *irdischer* Gerechtigkeit..." (127). Slik opplever hun selv at det er den nåtidige tilstedeværelsen av våpendepotet som viser frem skjebnen og bestemmer at handlingen er legitim og rettferdig. Slik er det ikke hevn for noe fortidig, men en oppfatning av en nåtidig skjebne som driver henne. Når hun dreper er handlingen ytterligere motivert av noe nåtidig fordi hun vet at en av fiendene alt neste natt kan gå til angrep på Moors hus og innbyggere: "...mit eine Fackel oder einer Kette in der Faust unter ihrem Turm und vor jedem Haus und Gehöfte Moors auftauchen und *alles* fordern fordern und mit blossen Händen töten konnte" (130). Også selve drapshandlingen er fullstendig i nået. Hun blir til en halvt organisk, halvt metallisk maskin: "...einer einzigen, halb organischen , halb metallischen Maschine verschmolzen" (130). I motsetning til Berings voldshandlinger er ikke Lily hensatt i etablerte makstrukturer eller fortiden. Det er en nåtidig handling i tråd med hennes særegne fugleværen. Som vi så i analysen av Bering motiveres Bering i drapet av hønsetyven i overveiende grad av minner fra fortiden. Lilys voldsomme og hatefulle reaksjon bunner i forskjellen mellom hennes og Berings drapshandlinger, forskjellen i deres ulike fugleværen. Lily er lukket ute av fortiden. Hun er, der Bering streber for å frigjøre seg, allerede fullstendig frigjort, og lukket ute av en mulig forståelse av Bering. Derfor blir ikke resultatet kommunikasjon og mulig gjensidig åpning, men, i tråd med deres motsetninger, hat.

Sluttscenen, når Lily flykter videre mot Santos i stedet for å holde seg med de andre, forsterker inntrykket av Lily som bundet. Mens Bering, Ambras og Muyra finner sin død på Ilha de Cão, vender Lily seg vekk, blir med i en fiskebåt, og drar videre mot Santos. Santos er stedet hun alltid har lengtet etter, det er stedet flyktningene hun kom med til Moor i utgangspunktet var på vei til. Santos er altså et tegn på det som en gang var en mulig fremtid. Slik trer hun ut av fortellingen *Morbus Kitahara*, som er konstruert som en sirkel, hvor slutten også er begynnelsen. Etter lesningen av begynnelsen er det naturlig å mistenke at kvinnenliket på øya er Lily. Lilys videre reise er et brudd med leserens forventningshorisont, og hun bryter slik fri, ut av den sirkulære fortellingen.

Men sluttscenen tyder heller på at Lily med sin flukt ikke har forandret seg eller kommet ut av det mønsteret hun har vært i. Tvert imot bekrefter den hennes fugleværens bundethet, som vi har identifisert ovenfor. Vi har sett hvordan både Ambras' og Berings perspektiver i sluttscenen forandres slik at fortiden deres, deres indre, projiseres ut på omverdenen. Dette skjer også med Lilys perspektiv. Hun gjenkjenner plutselig stedet som Moor, og det skremmer henne videre: "Was ist das hier? Das Strandbad von Moor? ... Sie will

nach Santos und steht mitten in Moor! ... Sie muss fort von hier" (432-433). Hun skjønner at hun må bort, videre, og at hun ikke har tid til å vente på de andre. Hun gir en regnkappe til Muyra, som minner Lily på fortidens reiser gjennom Steinhavet: "...vielen Wegen durch das Steinerne Meer..." (433). Igjen er det et minne fra fortiden som preger oppfattelsen av nåtiden. Når hun til slutt reiser fra øya i fiskebåten ser hun seg tilbake, og ser øya, og i hennes øyne forandres den til et tegn på noe fortidig, den ligner plutselig på en båt som lå på sjøen ved Moor: "...wie die Insel schrumpft, klein wird, wie ein fernes Schiff. Ein Dampfer. Auch der Rauch steigt jetzt wieder auf. Eine schwarze Fahne über einem steinernen Schlot. Dort fährt die Schlafende Griechin, ein Ausflugsdampfer an einem bewölkten, fast heiteren Sommernachmittag (439). Dette er det siste blikket vi får fra Lily. Og det er et blick som fortiden har annektert. Som de andre ser hun ikke lenger nåtiden, ikke fremtiden, men fortiden. Dermed trekkes det i tvil om det er et nytt sted hun egentlig har kommet til i Brasil, og om det stedet hun skal til, Santos, vil være et nytt sted. Så langt i romanen har Lily ankommet to steder. Moor, som hun trodde var Brasil, viste seg å være "Nichts". Dette nye stedet, Pantano og Hundeøya, viser seg også å være Moor, eller "Nichts". Slik trekkes det i tvil hvorvidt det egentlig finnes noe nytt sted, om målet hennes, å finne det lovede land Brasil, er realiserbart.³⁶ Det blir tydelig hvordan Lilys fugle-væren, som er flyktig, fri og samtidig lukket ute fra alle mulige forpliktelser, ikke i noen meningsfull forstand er friere enn de andre romankarakterene. Det viser seg at hun er like bundet som de andre til sin personlige fortid og sin bestemte rolle. At hun nå drar videre representerer ingen ny begynnelse, men en gjentakelse og bekreftelse på hennes skjebne.

2.2 Ricoeur: Metaforene åpner en verden

Metaforene i *Morbus Kitahara* åpner for en rik og sammensatt forståelse av fortellingene om romankarakterene. Samtidig blir romanens verden eventyrlig og karakterene kunstige. For å forstå dette bedre vil jeg trekke inn Ricoeurs metafor-teori, som han utlegger i *The Rule of Metaphor*. Metafor-teorien åpner for en forståelse av relasjonen mellom en fiktiv fortellings verden og leseren.

2.2.1 Ricoeurs spenningsteori

Ricoeurs utgangspunkt er hverdags-språkets karakter av polysemi, at ord har evnen til å bety mer enn en ting (Ricoeur 1972b: 65). Ricoeur mener at dette er en positiv egenskap, men

³⁶ Her er jeg enig med Schilling, som sier at: "...Lilys Weg in eine neue Zukunft dürfte kaum mehr als eine Fortsetzung der Flucht sein" (Schilling 1999: 41).

samtidig en som nødvendiggjør fortolkning i leddet mellom leser og tekst. Fortolkningen åpner for misforståelser. I lys av dette er det Ricoeurs prosjekt å vinne et rom for det flertydige, poetiske språket til å snakke om referanse og sannhet. I og med at metaforen er et typisk eksempel på polysemi, blir metaforen Ricoeurs innfallsport til å diskutere språkets krav på å utsi noe sant om verden. Metafor-teorien har dermed vide konsekvenser, også når han utvider den til fortellingen, som vi skal se.

Sentralt i metaforen er at den åpner for flere mulige tolkninger som settes i spenning: “Two lines of interpretation are opened at the same time and several readings are allowed together and put into tension” (Ricoeur 1972b: 83). Spenningen gjør ulike tolkninger i spennet mellom den bokstavelige og den billedlige mulige, og dette er svært sentralt i Ricoeurs teori. Ricoeur legger dessuten vekt på at all diskurs har karakter av hendelse. Man må ta utgangspunkt i lytteren eller leserens perspektiv og forstå den nye meningen som oppstår som leserens arbeid i lyttingen eller lesningen: “...adopt the point of view of the hearer or reader and treat the novelty of an emerging meaning as his work within the very act of hearing or reading” (Ricoeur 1978a: 98). Metaforene legger grunnlag for at en situasjonsbundet ny mening oppstår i møtet mellom tekst og lesers.

Slik er metafor-teorien en utforskning av hva som skjer i overgangen mellom mimesis₂ og mimesis₃ (Ricoeur publiserte *The Rule of Metaphor* før han endret begrepsbruk), altså i leserens arbeid med å tilegne seg tekstens konfigurasjon eller mening. Denne overgangen utla jeg i del 1.3.1 om Ricoeurs trefoldige mimesis-begrep.

Ricoeur gir, i sin metafor-teori, spenningen³⁷ mellom leddene i det metaforiske uttrykket fire applikasjoner: Den første er spenningen i selve uttrykket: “...tension within the statement...” (Ricoeur 1978a: 247). Dette er spenningen mellom det som skal beskrives, og ordet som anvendes for å beskrive det. Mellom disse skjer det en utveksling av mening. Den andre spenningen er mellom de mulige tolkningene: “...tension between two interpretations...” (Ricoeur 1978a: 247). Her kommer leseren inn og spenningen oppstår mellom en umulig bokstavelig fortolkning og en metaforisk fortolkning. Meningen springer fra den logiske absurditeten i første fortolkning: “...whose sense emerges through non-sense” (Ricoeur 1978a: 147). Den tredje spenningen er i selve ”er”-uttrykket i metaforen: “...in the relational function of the copula...” (Ricoeur 1978a: 247). Ricoeur mener at leseren oppfatter leddene i det metaforiske uttrykket både som forskjellige og like på samme tid, og at det

³⁷ På engelsk er det vanlig å beskrive Ricoeurs metafor-teori som en ”tensional” metafor-teori. Ricoeur kaller den: “...the theory of tension...” (Ricoeur 1978: 292) Mario J. Valdés kaller den ”Ricoeur’s tensional theory of metaphor.” (Valdés 1991: 9) Julio Hans C. Jensen bruker: “tensiv” (Jensen 1998: 19). Hallvard H. Ystad oversetter Ricoeurs ”tension” til ”spenning” (sitert fra Ystad 1999: 46). Jeg vil følge dette.

dermed finnes en slags uforløst gåte i metaforen fordi det like oppstår på tross av det forskjellige: "...the 'similar' is perceived *despite* difference, in *spite of* contradiction ... enigma lives on in the heart of metaphor. In metaphor, 'the same' operates *in spite of* 'the different'" (Ricoeur 1978a: 232). En absurd fortolkning lever videre ved siden av en metaforisk fortolkning, slik at det er en spenning i det metaforiske uttrykket som ikke slipper taket, men fortsetter å utfordre tolkningen. Disse tre spenningene angår det metaforiske uttrykkets meningsnivå (*sinn*)³⁸, og det er gjennom dem lesehandlingen skaper ny mening.

2.2.2 Metaforen åpner verkets verden

Den fjerde spenningen utvikles på det ontologiske nivået eller referansenivået (*bedeutung*), i forhold til hva metaforen sier noe *om*. På det ontologiske nivået betyr verbet "er", i "Ole er en ulv", faktisk at Ole *er* en ulv. Men, sier Ricoeur, "er" må forstås som å ha en metaforisk mening (*sinn*). Slik innføres det en spenning mellom å lese "er" bokstavlig og eksistensielt, og å lese "er" som "er ikke". Dette kaller Ricoeur en metaforisk sannhetsforståelse.

Ricoeur mener at alternativet til å beholde den bokstavelige "er"-tolkningen i spenningen til den metaforiske er en filosofi som i utgangspunkter krever at et metaforisk språk erstattes med et språk med 1-til-1-forhold til verden. Men å presentere den bokstavelige sannheten, rensket for all metaforisering, er umulig. Hvis vi godtar at det er nødvendig å ha et direkte forhold mellom språk og verden, og samtidig at det er umulig, ender vi opp med et språksyn som har "avslørt" språket som bare "på liksom", bare "as-if" (Ricoeur 1978a: 254). Ricoeur mener dette ville være en håpløs beskrivelse av språkbruk, fordi språkbruk jo nettopp forutsetter at vi på en bestemt måte tror på det vi sier: "...does it still have the power to speak? Can one create metaphors without believing them and without believing that, in a certain way, 'that is'?" (Ricoeur 1978a: 254). Språkbruken forutsetter, ifølge Ricoeur, at man mener å si noe riktig om det man snakker om.

Ricoeurs tese er at metaforens sannhet ikke er i en overensstemmelse mellom utsagnet og verden, men hos leseren selv, i en fenomenologisk erfaring av det metaforiske uttrykkets riktighet: "...the phenomenological objectivity of what commonly is called emotion or feeling is inseparable from the tensional structure of the truth of metaphorical statements that express the construction of the world by and with feeling" (Ricoeur 1978a: 255). Utforskningen av denne erfaringen leder over i refleksjoner som aktualiserer forholdet mellom leser, fiksjon og verden, og jeg vil komme nærmere inn på flere av disse refleksjonene utover i avhandlingen.

³⁸ Ricoeur forholder seg til skillet mellom mening (*sinn*) og referanse (*bedeutung*) innført av Frege. Frege mener, og Ricoeur overtar, at meningen er det teksten sier, mens referansen er det det sier det *om*: "...sense is *what* the proposition states; the reference or denotation is *that about which* the sense is stated" (Ricoeur 1978a: 217).

Metaforens referanse er altså en paradoksal er / er-ikke-referanse. Den er sann og ikke-sann, det er en splittet referanse: "...split reference" (Ricoeur 1978b: 154). For Ricoeur brytes den første, bokstavelige referansen til virkeligheten ned og erstattes av en andre-ordens-referanse. Summen av de nye referansene skaper en ny verden. Det er denne verdenen leseren forholder seg til og opplever. Slik er det ikke et direkte forhold mellom metaforen og virkeligheten, leseren er mellomledet.

For Ricoeur blir det å forholde seg til metaforens nye mening å forholde seg til dens verden, å åpne seg selv for de ulike måtene å være på som teksten åpner opp og oppdager: "...offer myself to the possible ways of being-in-the-world which the text opens up and discovers for me" (Ricoeur 1974: 106). Som en følge av bruddet med virkeligheten kan tekstens verden åpne for en forståelse av nye måter å være i virkeligheten på.

Det er denne nye verdenen som er metaforens, og dermed verkets, referanse. Ricoeur trekker inn Aristoteles' begrep *mimesis* for å tydeliggjøre denne verdenens relasjon til virkeligheten. Aristoteles vektlegger hvordan *mimesis* ikke er gjengivelse, men kreativ gjenskapelse: "...*mimesis* does not mean duplication of reality; *mimesis* is *poesis*, that is, fabrication, construction, creation" (Ricoeur 1974: 109). Dermed skare metaforen ny mening som samtig pretenderer å utsi noe om verden, fordi den åpner for å se verden på nye måter.

2.2.3 Fortellingens metaforiske egenskaper

Som en videreutvikling av metaforens nyskapende kraft sammenligner Ricoeur metaforens rolle i det poetiske språket med modellen i det vitenskapelige språket: "Scientific imagination consists in seeing new connections via the detour of this thing that is 'described'" (Ricoeur 1978a: 241-242). Vitenskapelige modeller, som finner ut nye ting om virkeligheten, handler om evnen til å se det ulike som likt.

En viktig konsekvens av ønsket om å lede den vitenskapelige modellens egenskaper tilbake på metaforen er, fordi modellen består av flere uttrykk samtidig, at analogien til den vitenskapelige modellen blir den utvidete metaforen: "...its exact analogue would be the extended metaphor – tale, allegory" (Ricoeur 1978a: 243). Slik er det en metafor som defineres av flere ulike elementer som blir analog til en vitenskapelig modell. Dermed er det hele verket, og ikke bare ett enkelt metaforisk uttrykk, som åpner opp den nye verdenen foran seg: "...that poetic work as a whole, the poem, that projects a world" (Ricoeur: 1978a: 243).

Utvidelsen av metaforen til teksten som helhet utforskes grundigere i *Time and Narrative*. Ricoeur slår fast at fortellingens og metaforens nyskapende meningsproduksjon kan sammenlignes: "...the meaning-effects produced by each of them belong to the same

basic phenomenon of semantic innovation” (Ricoeur 1984: ix). I *Time and Narrative* utforsker Ricoeur for første gang hva denne utvidelsen av metaforiseringens semantiske nyvinning impliserer for fortellingen, og hvilken ny forståelse det gir av fortellingen. Jeg var inne på dette i redegjørelsen for mimesis₂ i første kapittel. Der metaforen skaper ny mening i en spenning mellom to ledd i et metaforisk uttrykk, virker fortellingen nyskapende ved å syntetisere det heterogene: “It is the synthesis of the heterogeneous that brings narrative close to metaphor” (Ricoeur 1984: ix). At fortellingen innrømmes en like nyskapende egenskap gjør også at området for nyskapning blir større: Med *Time and Narrative* utvides fiksjonens mulighet til å omfigurere leserens verden til også å gjelde leserens forståelse av historien, tiden og menneskelig handling generelt. Det var for å forklare dette bedre at Ricoeur fornyet sitt begrepsapparat blant annet med det sentrale trefoldige mimesis-begrepet.

Denne epistemologiske utlegningen av den fiktive fortellingens forhold til virkeligheten danner grunnlag for en videre forståelse av *Morbus Kitahara*. Ricoeurs utlegning av den fiktive fortellingens relasjon til historien, som tar utgangspunkt i denne epistemologien, minner om måten *Morbus Kitahara* angår fortiden.

2.3 *Morbus Kitaharas* metaforiserte verden

Internt i *Morbus Kitahara* ble metaforene utstrakte metaforer som åpnet for forståelse av romanens verden. De ble modeller som ga meg tilgang til fortellingene om karakterene. Med utgangspunkt i dette er det mulig å si noe om at romanen impliserer at leseren blir en sentral aktør i meningskonstruksjonen. Som Ricoeur beskriver det, var det opp til meg å aktualisere konfigureringen, å aktualisere helheten i teksten og relasjonen mellom elementene. I møtet med *Morbus Kitaharas* verden må leseren selv trekke linjene mellom metaforene og karakterene og overføre mening fra det ene elementet til det andre.

Slik skapes *Morbus Kitaharas* verden. Romanen bruker estetiske virkemidler til å utkaste kilder til mening som leseren, med sin forforståelse, må arbeide med for å få en forståelse av dens verden. Dermed får romanens verden den karakter av hendelse som Ricoeur beskriver. Dette er et sentralt utgangspunkt i neste kapittel. Til nå har jeg vært på konkret tekstnivå i lesningen av romanen. I neste kapittel vil jeg analysere hvordan lesehandlingen som oppstår når leseren møter romanens verden skal forstås på et metanivå. Lesehandlingen er leserens møte med konfigurasjonen, mimesis₂. I fjerde kapittel vil jeg analysere *Morbus Kitahara* som fortelling om virkeligheten, altså hvordan lesehandlingen, møtet mellom leseren og romanens verden, kan omfigurere leserens verden, mimesis₃.

3. Implisert leser: Leserens møte med *Morbus*

***Kitaharas* verden**

I dette kapittelet vil jeg vise hvordan leserens møte med *Morbus Kitaharas* verden kjennetegnes av en dobbel bevegelse: Nærhet og distanse. Ved at metaforene dominerer teksten engasjeres leseren på en fundamental måte. Samtidig har ikke dette som konsekvens at leseren på en ukritisk måte omhylles av verkets verden. Teksten appellerer også til å holde distanse. Gjennom flertydigheter, forskyvninger og konfrontasjoner mellom ulike måter å forstå dens verden på tvinges leseren til å innta en distansert og kritisk holdning til teksten.

Her kan jeg minne om Ricoeurs argument om at kjernen i subjektets relasjon til verden er spenningen mellom tilhørighet og distanse. Han formulerer dette som hermeneutikkens mest sentrale bevegelse: "...dialectic between the experience of belonging and alienating distanciation becomes the mainspring, the key to the inner life, of hermeneutics..." (Ricoeur 1981: 90). Leserens søker tilhørighet og nærhet til teksten, og resultatet av det er en tilegnelse av dens mening. Denne tilegnelsen i møtet med teksten beskriver Ricoeur som å gjøre det fremmede til noe eget: "...virkelig gjøre det, som først var *fremmed* til mit *eget*" (Ricoeur 1970: 254). Tilegnelsen, nærheten, står i spenning til den nødvendige distanseringen til teksten, som Ricoeur også utforsker. Han mener at han tilfører hermeneutikken elementer som gjør at den bedre kan forklare og beskrive kritisk bevissthet.

3.1 Tilegnelse: Konstruksjon av *Morbus Kitaharas* verden

Den ene siden av leserens møte med *Morbus Kitaharas* verden består i en bevegelse preget av tilegnelse, identifisering og innsikt. Leserens engasjeres, gjennom arbeidet med metaforene, på en sanselig og helhetlig måte i forståelsen av verkets verden.

3.1.1 Meningskonstruksjon i *Morbus Kitahara*

Jeg vil ta utgangspunkt i hvordan Bering selv opplever konstruksjon av mening i en bestemt passasje i kapittel 32, nemlig hans opplevelse av motoren i skipet på vei over til Brasil. Denne episoden leser jeg som paradigmatiske for hvordan meningskonstruksjon foregår i leserens møte med metaforene i romanens verden, og dermed hvordan konstruksjon av mening foregår i romanen som helhet.

Bering har hele livet jobbet med å konstruere og reparerer maskiner. Hans identitet er sterkt knyttet til maskinene, noe som utdypes gjennom fugle-metaforen. Det å relatere seg til

maskiner er noe som rører dypt i Berings identitet og selvforståelse. Det er ikke et funksjonelt forhold, men et, for Bering, verdenskonstituerende. Jeg analyserte i andre kapittel hvordan opplevelsene med maskinene gir ham ekte opplevelser av glede, mening og identitetskonstruksjon. De knytter det frigjørende og flyvende sammen med det trygge, det første mørket i smia med hønene, de er derfor episoder som bidrar til å forme og bekrefte ham som person. I denne sammenheng vil det være mitt formål å analysere konkret hvordan Berings opplevelse i møtet med maskinen kan forstås. I scenen sitter altså Bering i maskinrommet til båten som bringer dem over til Brasil:

”Bering flog. Oft sass er stundenlang auf einer Eisentreppe in Maschinenraum, in einem dröhnenden Saal, in dem die Temperatur bis auf fünfzig Grad der Celsiuskala stieg, sass versunken in den Anblick der kolossalsten Maschine seines Lebens ... sass an das Treppengeländer gelehnt und flog und segelte doch: schwebte mit geschlossenen Augen wie damals, in der Finsternis seines ersten Jahres, pendelte in einer warmen Geborgenheit ... Während des einzigen Sturmes dieser Reise ... fiel Bering unwillkürlich in dieses Geheul ein und fühlte, wie ihn ein Brecher ... wie ihn der Orkan aus dem Pendel seiner Wiege warf und in das Schwarzblau des Himmels, in das Schwarzblau der Tiefe schleuderte und davonfliegen liess“ (404).

Fortellerstemmen viser her en nær deltakelse i Berings opplevelse. Det som skjer er sett gjennom Berings blick og gir hans subjektive opplevelse av maskinen i båten. Passasjen viser på en mangfoldig og komplisert måte hvordan mening etableres. Det første som slår en er hvordan situasjonen beskriver noe umiddelbart sanselig og ikke-språklig. Bering sitter stille i jerntrappen i maskinrommet. Hans erfaring er ikke relatert til handling eller refleksiv bevissthet, han beskrives som ”versunken”, han ”flog” og ”schwebte”, han ”fiel”. Deltakelse i verden og erfaring av den blir en rent umiddelbar, innlevende og sanselig erfaring, det er en opplevelse av grunnleggende nærvær i verden.

Samtidig som Berings meningserfaring er direkte og sanselig, utgjør opplevelsen også en sammenkjedning av ulike erfaringer. I Berings umiddelbare opplevelse trekkes det paralleller mellom det mørke rommet han befinner seg i og den mørke tryggheten han befant seg i i sitt første leveår. Slik blir fortiden en del av nåtidens opplevelse. Det er Bering som historisk subjekt som utfyller opplevelsens mening. Samtidig trekkes det en parallell mellom å kastes opp og ned i bølgene og å fly mot himmelen og ned i dypet igjen. Båtturen blir en flytur. Han har aldri før vært i en båt på havet som danser slik i bølgen, og slik kjeder hendelsen sammen Berings nye opplevelse med bevegelser han identifiserer seg med: å fly og å sveve. I en videre beskrivelse sammenlignes erfaringen med flerstemmighet. Her er erfaringen også mer materielt en sammenkjedning i strukturer: ”Bering sass und horchte in das

symphonische Dröhnen und unterschied darin tiefste und schrillste metallische Stimmen, ohne dass ihn eine einzige davon in den Ohren geschmerzt hätte" (408). Materielle objekter fremstår ikke som løsrevete, isolerte eller døde, de blir en organisk, meningsfull helhet som Bering relaterer seg direkte til. Igjen bekreftes inntrykket av at han her føler seg tilbake i sin mørke trygghet fra kammerset i smia. Til forskjell fra bråket utenfor smia som dengang smertet i ørene hans, er dette bråket en harmonisk symfoni. Samtidig som erfaringen er sanselig og umiddelbar er den dermed flerstemt og harmonisk, symfonisk, det er en erfaring av noe som befinner seg i flere lag og spiller sammen. Slik blir opplevelsen en syntetisering av mange forskjellige elementer, og dermed en berikende erfaring for Bering.

Samtidig som Bering opplever en rik mottakelse av inntrykk, viser opplevelsen at det foregår et konstruktivt arbeid, en bruk av egne ressurser fra Bering selv. Fortiden hans beriker forståelsen av nåtiden. Å fly og å pendle er strukturer som er sentrale for Berings identitet, og som han forstår den umiddelbare erfaringen gjennom. Berings opplevelse er slik en vekselvirkning mellom de eksterne omgivelsene og hans forforståelse, de interne meningsressursene han bringer med seg. Berings bidrag er ikke bare av mental art. Erfaringen preges av at Bering engasjerer sin egen kropp. "sass versunken", "in den Anblick", "gelehnt", "flog", "segelte", "schwebte" og "pendelte" beskriver en kroppslig deltakelse. Bering deltar slik aktivt i konstruksjonen av erfaringen. Det er ikke et refleksivt eller konseptuelt bidrag, men sanselig og umiddelbart. Fordi Bering slik deltar i meningskonstruksjonen både med mentale og kroppslige meningsressurser utgjør opplevelsen for ham en syntese av det mentale og det kroppslige som på en dyp måte uvider hans opplevelse av og innsikt i verden.

Videre fungerer opplevelsen subjektkonstituerende for Bering. Den er både nyskapende og bekreftende for hans identitet og selvforståelse. Bering bekreftes i sin fugleværen. Han svever og flyr, erfaringen minner om erfaringene fra hans første leveår i den mørke tryggheten med hønene, og slik bekreftes denne grunnerfaringens sentrale rolle i hans fugleværen. Men samtidig er opplevelsen en fornyelse av denne identiteten. Bering har aldri vært i nærheten av en så stor motor, han har aldri vært på havet, og han har aldri vært utsatt for slike bølger. Sammenkoblingen mellom fugleværen og den nye erfaringen, på havet i denne båten, er slik en ny syntetisering av fugleværen. Erfaringen bringer frem igjen en sentral hendelse i hans fortid og bekrefter hans nåtidige identitet samtidig som den virker nyskapende i forhold til hans selvforståelse. Slik har opplevelsen ikke bare en rent epistemologisk eller verdensobserverende betydning, den har også etisk konsekvens fordi den former Berings identitet og forståelse av seg selv og sin måte å være på i verden.

Berings opplevelse er også uatskillelig fra språklig praksis. I forbindelse med denne opplevelsen fortelles det om at en av maskinistene som betjener skipet roper de portugisiske navnene på maskinens ulike deler til Bering og klapper ham på skulderen når han klarer å gjenta benevnelsene riktig: "...die portugiesichen Namen von Ventilen, Zylinderköpfen und Schwerölgeneratoren durch den dröhnenden Lärm zuschrie und ihm anerkennend auf die Schulter klopfte, wenn er die Worte fehlerlos nachschreien konnte" (405). Språklig benevning av omgivelsene belønnes og beriker erfaringen hans. Det språklige kobles til en sanselig erkjennelse og visuell erfaring av objektene, altså fungerer det konstruerte språket om tingene som et middel til oppdagelse og beriket forståelse av dem. Maskinisten tar ham med på en natterunde og viser ham hvordan ting fungerer, og igjen gjentar Bering ordene som benevner tingene: "...zeigte ihm, wo die Temperaturen der Wellentraglager zu messen waren, wie Kühlwasser- und Ölstände gepeilt, die Ladeluft geregelt oder der Druck im Abgaskessel vermindert werden konnten, und sprach und schrie alles aus, was er tat, und Bering, schweissüberströmt, sprach und schrie alles nach" (205). Igjen mimer han språket etter maskinisten, og igjen fører det til at han erfarer hvordan objektene virker og hvilket navn som hører til hvert enkelt av dem på det nye språket.

Betydningen av språk for verdensforståelse er et gjenvendende tema i *Morbus Kitahara*. Når Bering behandles av Doc Morrison og sykepasseren ramser opp spesialistordene sine, snakker Morrison som om ordene blir bilder på en lidelse: "...als fügte er Wort für Wort zum Mosaik eines Leidens..." (347). Bering skjønner ikke noe av det som sies. Men han kjenner igjen sykepasserens måte å snakke med seg selv på fra sitt eget arbeid med maskiner: "Solche Selbstgespräche hatte auch er geführt, wenn er die funktionsreihen einer defekten Maschine überprüfte" (347). Slik knyttes språk til forståelse av og kunnskap om verden. Et annet eksempel er når Bering møter Muyra, brasilianerinnen. Mens de kjører mot Fazenda Auricana etter ankomsten, er det egentlig bare Bering som følger med når hun forteller dem navnene på stedene de kjører forbi. Som da han hermet ordene etter mekanikeren på båten, former han her munnen etter ordene Muyra uttaler: "...sagte ihnen die Namen der Strände und Buchten, und manchmal formte Bering dabei seinen Mund lautlos dem schönen Mund dieser Brasilianerin nach..." (412). Relasjonen mellom de to blir etter dette en aktiv, muntlig dialog. De utveksler fortellinger og knyttes slik til hverandre. Språklige benevnelser og bruk av språk blir altså noe positivt og verdensskapende, som antyder at Bering kunne fått et godt liv i Brasil.

Ambras' relasjon til språk er helt annerledes. Vi får tidlig vite at han er lite glad i å benevne ting: "Der Hundekönig nannte selten etwas bei seinem Namen" (157), mens Bering

heller ikke som Ambras' tjener ville gi slipp på navn: "Bering wollte auch in Ambras Diensten nicht auf Namen verzichten" (157). Senere, når Ambras mot slutten føler seg "Todmüde", skjer det samtidig som Berings knytter seg språklig til Muyra. Ambras glemmer ord og språk: "...so viele Worte vergessen" (423). Det nye språket (som Bering gladelig tilegner seg) virker fremmed for ham og gjør ham "Todmüde": "...erschien ihm selbst die eigene Sprach manchmal unverständlich und fremd. *Todmüde*. Er war selbst in Lager niemals so erschöpft gewesen wie in diesen ersten Tagen des neuen Jahrs" (423-424). Her kobles tap av språk sammen med tap av nåtid og eget liv. Samtidig som Ambras' gradvis mister sin tilstedeværelse, synker inn i fortiden og blir trøtt av livet, mister han språket. Slik blir språk også i forbindelse med Ambras noe som åpner verdener og holder dem levende. I det hele tatt fungerer bruk av språk av karakterenes i romanen som en positiv, verdenserfarende praksis. Tap av språk, som for Ambras, kobles til det motsatte, tap av tilstedeværelse i verden.

Berings meningsfulle relasjon til omgivelsene fremstilles i episoden med maskinen på en svært rik måte. Hans erfaring, og meningskonstruksjonen som foregår i den, er mangefasettert og til dels motsetningsfylt. Den er sanselig, ikke-språklig, orientert både mot oppdagelse og konstruksjon, preget av både mental og kroppslig deltakelse, berikende både på verdensforståelse og identitetskonstruksjon og i tillegg tett knyttet til språklig praksis.

3.1.2 Nærvær og refleksjon: Leserens arbeid med metaforene

Min tese er at forståelsen av mening i Berings opplevelse kan leses paradigmatisk for meningskonstruksjonen i leserens møte med metaforene i romanen. Leserens arbeid med metaforene i romanen, altså dens konfigurering, handler om å tilegne seg dens verden på en måte som minner om Berings tilegnelse av sin opplevelse. Bakgrunnen for og eksemplene til analysen er lesningen av "Bering er en fugl" og "Ambras er en stein" i andre kapittel.

Både fugle-metaforen og stein-metaforen trekker på meningsressurser som er visuelle og sanselige. Å synke ned og inn i, å fly opp og vekk fra og å forsteines til det ubevegelige er alle grunnerfaringer som er mer preget av sanselighet og umiddelbarhet enn språklighet. Når metaforene samtidig er helt sentrale for å forstå fortellingene om karakterene gjør det at leseren må la seg engasjere på en sanselig umiddelbar måte. Dette fordrer en deltakende velvillighet fra leseren. For å få tilgang til romanens verden må leseren engasjere seg i metaforene, og la seg selv hensettes i de grunnerfaringene metaforene formidler. Slik blir lesningen av romanen en sanselig opplevelse og en opplevelse av grunnleggende nærvær.

Om denne typen meningskonstruksjonen bruker Ricoeur begrepet *seeing*, som han nettopp kobler til tilegnelsen av det metaforiske uttrykket. Metaforer får oss til å se det like i

det ulike, og denne innsikten beskrives med *seeing*: "As such, this unitive process arises from an apperception – an insight – that belongs to the order of *seeing*" (Ricoeur 1978a: 195). Ricoeurs spiller her på det flertydige i ordet "seeing". Det kan bety både å se og å forstå. Tosidigheten finnes også på norsk, "å se" brukes både om et visuelt inntrykk og, noe omformet, om bedre forståelse av mening: "innsikt". En viktig dimensjon ved *seeing* er den ikoniske. Ricoeurs eksempel er noen verselinjer fra Keats: "When by my solitary hearth I sit / And hateful thoughts enwrap my soul in gloom" (Ricoeur 1978b: 149). Dette er en billedlig fremstilling av ensomhet, der hatefulle tanker innhyller sjelen i nedtrykthet. Fremstillingen beriker forståelsen av fenomenet nedtrykthet.

For Ricoeur er ikke det å skape mening gjennom forestillingsevnen, å "imagine" noe, derav en rent billedlig prosess. Det handler mer om å fremstille relasjonene mellom delene i uttrykket på en avbildende måte: "To imagine, then, is not to have a mental picture of something but to display relations in a depicting mode" (Ricoeur: 1978b: 150). Ricoeur trekker inn Wittgensteins begrep "seeing as" for å sette ord på hvordan meningen i en slik fremstilling forstås: "To explicate a metaphor is to enumerate all the appropriate senses in which the vehicle is 'seen as' the tenor ... The 'seeing as,' therefore, is half thought and half experience" (Ricoeur 1978a: 212). Å forstå noe gjennom metaforen er å bruke de sansene som er relevante for å se noe som noe annet, for å se det like i det ulike. Dette er noe som engasjerer både tankene og sansene. Tilegnelsen av metaforene i *Morbus Kitahara* har nettopp en slik sanselig karakter. For å forstå romanens verden må man anvende forestillingsevnen for å skjønne hvilken mening metaforene åpner for. Og forståelsen av dem krever et engasjement av de relevante sansene.

Lesning av metaforene er ikke bare en sanselig opplevelse, men, som Ricoeur er inne på, en prosess som iverksetter tankene. Lesningen av metaforene i *Morbus Kitahara* åpnet for en oppdagelse av strukturer i den. Berings opplevelse av maskinen var som vi så en sammenkjeding av ulike erfaringer i en ny opplevelse. Slik er også lesningen av *Morbus Kitaharas* utstrakte metaforer en jobb med å oppdage strukturer og røde tråder som organiserer teksten som helhet både strukturelt og tematisk. Det er å gå inn i de ulike lagene romanen består av og se at de belyser hverandre, at meningen som formidles gjennom metaforene fungerer som modeller som anvendes for å forstå karakterene. Slik åpner metaforene for en forståelse av karakterene. Dette har også en tidslig dimensjon. Måten metaforene konstrueres på gjør hver enkelt aktualisering farges av en forståelse av fortiden, nåtid og fremtiden i romanen, slik får også spenningene metaforene rommer en tidslig karakter. De enkelte forekomstene kan dermed kun forstås i lys av helheten av forekomster,

slik blir de meningspunkter som peker utover seg selv, og for å få tilgang til meningen må linjene som knytter dem sammen oppdages. De blir utstrakte metaforer som åpner opp fortellingene om karakterene.

Lesning av metaforene er ikke bare en slik oppdagelse av strukturer, men samtidig en konstruksjon som leseren deltar aktivt i. Slik Bering må bidra med egne ressurser for å forstå opplevelsen, må leseren av metaforene bidra med egne ressurser. Jeg har allerede vist hvordan leseren må engasjere sin kropp og sine sanser for å forstå metaforenes mening. Leserens engasjement har også en refleksjonsside som aktiviserer tankene. De utstrakte metaforene åpner for innsikt i karakterenes personlighet og handlingsmotiver. Men denne kommer ikke av seg selv. Tolkningen av karakterene, anvendelsen av metaforene som modeller man kan forstå romanens verden gjennom, er noe leseren selv gjør. Når romanen presenterer fugle-metaforens oppadflyvende og nedadstyrtende bevegelse og relaterer dette til Bering, er det jeg som analyserer og tolker hva dette egentlig sier om Berings person, hans utvikling, motiver og relasjoner til andre. Når romanen viser frem hvordan Ambras arbeider med steinbruddet og fordyper seg i smaragdene, er det jeg som relaterer det direkte til og bruker det til å belyse hans forhold til fortiden. Romanen åpner for en forståelse av karakterene, og leserens forforståelse av hvordan den menneskelige verdenen fungerer, av mennesker og deres handlinger, spiller med i konstruksjonen av denne forståelse. Slik blir verdenen som romanen åpner foran seg også et resultat av leserens konstruktive bidrag.

Vi så ovenfor på Ricoeurs forståelse av *seeings* ikke-verbale side, den sanselige. Ricoeur utlegning av *seeings* språklige side, den verbale, kan bidra til å belyse hvilke implikasjoner denne bevegelsen mellom oppdagelse og konstruksjon i *Morbus Kitahara* har. Deltakelse i metaforers meningskonstruksjon er for Ricoeur å la seg engasjere i nye sammenstillinger av hva som er likt. Han sammenligner metaforer med vitenskapelig modeller som bidrar til å vinne ny innsikt i og forståelse av verden. Ricoeurs helhetlige *seeing*-begrep viser hvordan forestillingsevnen anvender og beriker både det sanselige og det språklige: "In this way, the non-verbal and the verbal are firmly united at the core of the image-ing function of language" (Ricoeur 1978a: 213). Slik kan vi "see" metaforens mening, og slik bidrar metaforen til å åpne opp ny mening. *Morbus Kitaharas* metaforer fungerer på denne måten. Slik blir forståelsen av metaforene et resultat av forestillingsevnen arbeid, og de er derfor både konstruksjoner av mening og midler til å oppdage og forstå *Morbus Kitaharas* verden. Forståelse av romanens verden handler også i denne forstand om å engasjere det helhetlige, sanselige og tenkende mennesket.

Relasjonen mellom verdenen forstillingsevnen bidrar til å konstruere og den virkelige verden kan belyses av Ricoeurs forståelse av begrepet *epoché*. *Epoché* refererer til hvordan referansen som et ord eller bilde har til virkeligheten oppheves i fiksjonen: "...suspending any position with respect to natural reality" (Ricoeur 1978a: 248). Opphevelsen av referansen er tett knyttet til forestillingsevnen: "Imagination is *epoché*" (Ricoeur 1978b: 154), fordi det er den som åpner den nye og dypere andre-ordens-referansen. Denne referansen peker på virkelighetens muligheter: "*Fiction* addresses itself to deeply rooted potentialities of reality..." (Ricoeur 1978b: 155). Forestillingsevnen får den nye verdenen til å oppstå, og gjør den aktuell og relevant for oss fordi fiksjonen blir en utforskning av menneskets og verdens muligheter. Forestillingsevnen har en lignende rolle i arbeidet med metaforene i *Morbus Kitahara*. Leserens engasjement i arbeidet med metaforene gjør at romanens mening, og dermed fortellingene om karakterene, nødvendigvis angår muligheter i leserens egen verden. Denne nødvendige relasjonen gjør at leseren blir forpliktet og ansvarliggjort i forhold til hvordan romanens verden skal forstås. Dette er et viktig poeng som impliserer at leseren involveres og får sin verden omfigurert gjennom lesningen uavhengig av hvorvidt han eller hun har opplevd etterkrigstiden i Østerrike. Romanens omfigureringen av leserens verden analyseres i neste kapittel, som handler om romanen som fortelling om etterkrigstiden.

Lesningen av metaforene virker i forlengelsen av dette subjektkonstituerende, den bidrar til å skape en selvforståelse og identitet for leseren. Leserens må som vi så anvende sin forforståelse av verden i lesningen av romanen. Forforståelsen trekkes gjennom romanens struktur inn i nye mønstre og nye situasjoner, slik behandler romanens fortellinger nødvendigvis mulige verdener for leseren. Slik Berings opplevelse representerte en ny kontekstualisering av egen identitet, blir leserens møte med metaforene lignende opplevelse. Konsekvensen av dette er at leserens arbeid med å konstruere romanens mening både kan bekrefte og fornye ens identitet og selvforståelse. Slik trekkes leseren inn i en nærhet til romanens verden, hvor identiteten og selvforståelsen allerede her settes på spill. Dette synliggjør hvordan *mimesis*₂ på en nødvendig måte leder over til *mimesis*₃, som jeg skal analysere i neste kapittel, fordi forståelsen av romanens konfigurasjon nødvendigvis leder til en prosess som, hvis leseren lar seg engasjere, bidrar til å omfigurere leserens verden.³⁹

³⁹ Dette demonstrerer også hvordan *mimesis*-begrepene på en grunnleggende måte må forstås som en sirkel der hvert av leddene impliserer de andre. Forfigureringen er allerede konfigurert og av noen omfigurert. Konfigureringen forutsetter en forfigurering for å kunne fungere i forhold til en leser, som gjennom engasjementet i og med konfigurasjonen nødvendigvis ledes til en omfigurering, en omfigurering som bidrar til å gi forfigureringen en ny konfigurering.

Ricoeurs begrep *feeling* gir en ytterligere beskrivelse av leserens engasjement i verkets verden. For Ricoeur fremstilles og artikuleres det følelser i det poetiske språket som engasjerer leseren i en "feeling as" som minner om *seeings* "seeing as" nevnt ovenfor, og bidrar til at leserens tilegnelse av det fremmede i fiksjonen epistemologisk må anses som en prosess som involverer et direkte, ikke distansert, engasjement, et engasjement som bryter ned grensen mellom det indre og ytre i teksten: "...feeling has an ontological status different from relationship at a distance; it makes for participation in things ... This is why the opposition between exterior and interior ceases to be valid here" (Ricoeur 1978a: 246). Det emosjonelle engasjementet representerer en deltakelse i verkets verden som gjør at grensen mellom det indre og ytre mister gyldighet. Tekstens metaforiserte verden angår leserens egen være direkte. Det er dette som gjør at å lese kan beskrives som å la seg engasjere. Veggen mellom verdenen som åpnes av verket og vår egen verden brytes ned. Sansene bringes sammen i én forståelsesakt: "We fell *like* what we see *like*" (Ricoeur 1978b: 156). Dette betyr også at følelsene har karakter av opphevelsen som kjennetegner metaforens referanse. Opphevelsen av en følelse som direkte angår verden er kun den negative siden av en dypere involvering som gir os en dyp deltakelse i egen verden: "...a more deeply rooted operation of feeling which is to insert us within the world in a nonobjectifying manner" (Ricoeur 1978b: 157). Deltakelse i metaforens mening og deltakelse i vår egen verden kan ikke skilles fra hverandre. Involveringen i verden gjennom følelser er på samme måte som *seeing* en praksis hvor konstruksjon og avsløring sammenfaller (Ricoeur 1978a: 246). Gjennom aktiviseringen av følelsene, en konstruksjon, forstår vi vår egen verden bedre.

Lesningen av *Morbus Kitaharas* metaforer kan forstås som en slik type følelsesmessig aktivisering. Dens verden lar seg ikke konstruere uten at leseren deltar med forforståelsen av egen verden. Konsekvensen av at leserens forforståelse utfordres, omformes eller berikes er en følelsesmessig aktivisering og forpliktelse i forhold til en bedre forståelse av romanens verden. Opplevelser leseren får i arbeidet med metaforene er direkte koblet på og angår leserens egen verden. Slik *er* leseren i egen verden gjennom å *være* i *Morbus Kitaharas* verden, og slik understrekes igjen hvordan leserens arbeid med romanens konfigurering leder over i omfigureringen av leserens verden, som er tema for neste kapittel i avhandlingen.

Morbus Kitahara åpner slik opp det frigjørende potensialet som finnes i å la seg engasjere i språket og i fiksjonen, fordi det er slik menneskets muligheter og evne til å tenke kreativt åpnes opp. Berings engasjement i språk åpnet nye verdener, og leserens engasjement i romaenn gjennom metaforene åpner nye verdener og verdensforståelser. Ricoeur forstår det å la seg engasjere i fiksjon som frigjørende: "...there is something positive to be gained by this

liberation of fiction. It is that new realities become open to us and old worlds are made new” (Ricoeur 1979: 135). Engasjement i den frigjorte, det vil si den semantisk autonome verden, kan bidra til å fornye vår egen forståelse av verden. Slik muliggjør det jeg karakteriserte som eventyraktig og kunstig i *Morbus Kitaharas* verden en dypere innvolvering av leseren både i romanens verden og, i neste steg, i sin egen verden.

Resultatet av denne analysen av meningskonstruksjon i *Morbus Kitahara* er en bedre forståelse av hvordan leseren trekkes inn i en nærhet til *Morbus Kitaharas* verden, og hvordan prosessen med å konstruere og tilegne seg denne verdenen foregår. Erfaringen er umiddelbar, sanselig og ikke-språklig, den er på samme tid oppdagende og konstruerende, den virker til å skape en bedre selvforståelse og både bekrefte og fornye leserens identitet, og det er en språklig praksis som skaper et eget rom, et mulig og sannsynlig rom, hvor denne særegne lesepraksisen utfolder seg. I lys av Ricoeurs refleksjoner representerer denne lesehandlingen en tilegnelse av det fremmede. Ttilegnelsen krysser grensen mellom det semantiske og psykologiske og mellom det verbale og non-verbale, eller sanselige.

3.2 Distansering: Kritisk bevissthet

Den andre bevegelsen jeg vil analysere i leserens møte med *Morbus Kitahara* er den distanserende. Denne tvinger frem en kritisk bevissthet hos leseren i forhold til teksten. Igjen dreier det seg om et arbeid med metaforene og hvordan vi kan lese karakterene i romanen.

3.2.1 Ukritiske lesere i *Morbus Kitahara*

Morbus Kitahara rommer en motsetning mellom romankarakterene som lesere av egen verden og leserne romanen ved sin struktur, sin konfigurasjon, impliserer: Der leserne i romanen er ukritiske, tvinges leserne av romanen til å bli kritiske.

Romanens univers er, i 28 av 34 kapitler, et etterkrigssamfunn omtrent 23 år etter krigens slutt. Historien er i ferd med å viskes ut av den kulturelle bevisstheten. Både for seierherrene og innbyggerne i området blir krigen og historien etter hvert et fjernt minne som ikke preger deres bevissthet. Også minneritualene som seierherrene bruker til å holde minnene ved like blir mindre utbredte: ”...waren selbst die Stellamour-Partys zu schlecht besuchten Zeremonien kleiner und kleiner werdender Sühnegesellschaften verkommen...” (146). Av minneritualene er det nå bare konsertene igjen. De vekker ikke lenger minnene om krigen slik de en gang gjorde: ”...keinerlei Erinnerungen an die Kriegsjahre mehr wachrief” (146).

Likevel er livet til de tre hovedkarakterene i all hovedsak determinert av etterkrigssituasjonen. Ambras er innsatt av seierherrene som noe som minner mest om en

lokal høvding. Bering overtar og videreutvikler etter hvert Ambras' monopol på vold og maktutøvelse, med Hæren i ryggen, og blir en tyrannisk leder som pisker en arbeider i steinbruddet (tvangsarbeidsleiren) med stålpiksen sin. Lily, som handler med vrakgods, smaragder og nødvendige varer, reiser noen ganger på "jakt" med geværet sitt, innbiller seg at hun er sendt av en skjebne utenfor henne og dreper medlemmer av de omstreifende bandene. Ingen av de tre karakterene har noen eksplisitt eller formulert kritisk holdning til posisjonen de selv innehar eller de historiske trendene og utviklingslinjene de er en del av. Selv om fortid og fremtid spiller en stor rolle i å motivere deres handlinger, er historien ikke, såvidt vi får kjennskap til, en størrelse som opptrer i noe reflektert tankearbeid.

Romanens karakterer er slik brikker i et spill de ikke selv har innsikt i eller evner å reflektere over. De flyter med i strømmene av ideologiske determinasjoner som de ikke på noen måte påvirker eller styrer i retning av bestemte mål. Utover de delvis resultatløse forsøkene på å forme egne liv har de ingen verdier eller oppfatninger som de søker å øve innflytelse på samfunnet med. Ambras følger ordre ovenfra, og når disse etter hvert blir færre får han ingen egen agenda eller ønske om å forandre situasjonen. Selv på slutten, når de må dra mot Brasil, er begrunnelsen hans at de må følge Hærens ønsker: "Wie gehen ins Tiefland, wenn uns die Armee dort haben will" (275). Bering har nok med å følge ordrene fra sin herre, ordrer han aldri søker å bryte eller endre på. Når Bering kommer tilbake fra Brand og ser Kråka i fyr, løper han mot fuglen sin, men adlyder ordre når Ambras roper ham tilbake: "Komm her! Bering gehorchte" (362). Når han slår arbeideren er det Ambras som kommanderer ham til å stoppe: "...bis Ambras aus der Verwalterbaracke trat und Aus schrie: "Aus!"" (381). Lily er på sin side ikke engasjert i maktstrukturene i Moor, og har heller ingen interesse i å kritisere dem. Det kunne være nærliggende å konkludere med at romanens syn på mennesker som historiske subjekter er at de mangler evne til å være kritiske til egen posisjon. Det er i hvert fall ingen tvil om at denne tematiske siden av teksten inviterer til en kritikk av karakterenes mangel på refleksiv bevissthet. Samtidig har teksten på det strukturelle nivået egenskaper som utvikler sine lesere til kritiske lesere.

3.2.2 Fortellerstemmens destabilisering

Narrasjonen i romanen preges av en flerstemmighet som tvinger frem en aktivering av leserens dømmekraft og kritiske sans. Flerstemmigheten iverksettes av et virkningsfullt skifte mellom perspektiver. På den ene siden finner vi en allvitende forteller, som flytter perspektivet dit den måtte ønske. På den andre siden skifter fortellerstemmen til tider til å engasjeres i karakterene og låne perspektiv til deres eget syn på verden, som vi for eksempel

så i analysen av Berings meningserfaring i 3.1.1. Den allvitende fortelleren fremstår ofte som objektiv og nøytral, for eksempel i kapittel fire når den forteller om utviklingen i Moor etter at seierherrene har tatt over.⁴⁰ Når fortellerstemmen er preget av karakterenes perspektiv, fremstår den som subjektiv og emosjonelt ladet, og som vi så i 3.1.1, preges observasjonene av en sympatisk innlevelse i karakterenes erfaringer og egne syn på verden.⁴¹

Flerstemmigheten skaper en vekselvirkning mellom nærhet og distanse. Den gir først et nøytralt bilde av verden for deretter å presentere samme verden med et annet perspektiv og andre vurderinger. Dette gjør at den i det ene øyeblikket skaper forståelse og trekker leseren til seg for deretter å utfordre egne perspektiver og skyve leseren vekk i usikkerhet. Et eksempel er beskrivelsen av Hundeøya i siste kapittel, hvor perspektivvekslingene gir stor effekt. Ambras ser landskapet rundt seg og kjenner igjen arbeidsleiren han en gang satt i: "...die Öfen... Appellplatz ... Lagerstrasse ... steinernen Wachtürmen ... Baracken..." (430). Bering ser jernhagen fra smia: "Eisengarten" (432).

Skiftene i perspektiver gir leseren en mistanke om at også den allvitende fortelleren er preget av et *eget* perspektiv. Ettersom ulike perspektiver presenteres på samme ting, noen ganger fra fortellerstemmen, andre ganger fra karakterene, fremmes det en kritisk holdning til hvorvidt det er fortellerstemmen som forvalter den *sanne* versjonen av verden. Denne mistanken når ingen konklusjon, men bidrar i stedet både til å destabilisere fortolkninger i romanen og samtidig gjøre romanen flertydig, hvilket beriker romanens meningsproduksjon.

Amir Eshel mener i "Der Wortlaut der Erinnerung" at det også etableres en semantisk flertydighet i romanen, som bidrar til å løse opp stivnede blikk på virkeligheten: "Die Mehrdeutigkeit, die sich stets verschiebende Semantik gleicher Wörter, lässt keinen starren Begriff der Wirklichkeit zu..." (Eshel 1998: 230). Denne unnvikelsen av en fast mening knyttet til ordene: "Entrücken der Bedeutungen" (Eshel 1998: 250), gjør at det ikke lar seg feste noe endelig perspektiv på virkeligheten i romanen, altså *Morbus Kitaharas* verden, og dette synspunktet mener jeg er riktig. Samtidig tillegger Eshel romanen en stabil motivering gjennom dens referanser til virkeligheten. Han mener at romanen har en helt bestemt mening som peker tilbake på Holocaust: "auf die *bestimmte* Erfahrung der nationalsozialistischen rassischen Verfolgung und Vernichtung zurückgeht" (Eshel 254). Dermed, og kun slik, kan romanens flertydighet få mening. Det er jeg ikke enig i.

⁴⁰ Garber karakteriserer denne som: "sicher, integer und stabil ... neutral" (Garber 1998: 111)

⁴¹ Garber mener at denne rommer en: "ausserordentlicher emotionaler Intensität" (Garber 1998: 111) og at den muliggjør en: "Identifikation mit der Figur" (Garber 1998: 112).

I stedet for en kilde til retning i meningskonstruksjonen utenfor romanen mener jeg, og dette lå til grunn for min analyse i andre kapittel, at metaforene bidrar til å gi en intern retning, uavhengig av Holocaust, og til tross for destabiliseringen forårsaket av perspektivskiftene. Videre har destabiliseringen en grunnleggende positiv effekt. Leseren tvinges til å vurdere hvilke perspektiver som er best og hvilke elementer som peker på hvilke perspektiver som er riktige. Slik tilegner leseren seg en dyktighet i forhold til å være kritisk til perspektiver. Påstander om riktig og galt settes under tvil.

Todthenhaupt peker på det samme i sin analyse av de komplekse perspektivene i romanen. Todthenhaupt analyserer hvordan romanen rommer perspektiver fra ulike karakterer: ”...verschiedene Perspektiven von verschiedenen Erzählfiguren...” (Todthenhaupt 2000: 164) og samtidig forskjellige perspektiver på samme gjenstand: ”...verschiedene Perspektiven auf einen Gegenstand...” (Todthenhaupt 2000: 164). Som konsekvens av romanens spill med perspektiver må leseren følge med på spillet og gi svar: ”...müssen Leserinnen und Leser jedoch selbst spielen und verantworten...” (Todthenhaupt 2000: 182). Dette er jeg enig i, og i forlengelsen mener jeg at leseren også blir kritisk til egne tolkninger.

I tillegg til denne flerstemmigheten og flertydigheten har den allvitende fortelleren en veksling mellom nærhet og distanse til karakterene som også tvinger frem leserens dømmekraft og kritiske holdning. Fortelleren varierer i forhold til hvor mye den sier om karakterene og det som skjer. Noen ganger tolker fortelleren selv personenes motivasjoner i form av som om-beskrivelser, for eksempel når Beringror videre etter at Ambras har fortalt om sin fortid: ”Bering ruderte kraftvoll und so schnell, *als ob* er sich mit jedem Schlag ... aus Ambras Erinnerungen wieder entfernen wollte” (220, min kursivering). Andre ganger tilbys ikke leseren noe videre innblikk eller mulige tolkninger. Når Bering slår arbeideren får vi vite at at han slår ham: ”...Bering einen aufsässigen Lastträger mit der Stahlrute schlug und verletzte ... schlug den Mann so plötzlich auf der Brust, Kopf und Schultern, dass der kaum Zeit fand, auch nur seine Arme zu erheben... (381). Ddet gis ingen tolkning fra fortelleren om hva slaget motiveres av, og leseren må selv tolke ut fra konteksten.

Slik trekkes leseren til tider inn i hendelsene og sympatiserer med eller overtar tolkningene fortellerstemmen gir, og skyves andre ganger tilbake, uten å få tilgang til personenes motivasjoner. Konsekvensen er at leseren utsettes for faren for å trekke forhastede konklusjoner om karakterenes egenskaper eller handlingsmotiver. Dette gjør at leseren ikke bare setter perspektivene som romanen tilbyr under tvil, men også tvinges til å holde en kritisk distanse til sin egen forståelse og fortolkning av karakterene og hendelsene i romanen.

Fortellerstemmen i *Morbus Kitahara* dyrker slik frem en distansering til perspektiver og tolkninger som presenteres i romanen. Dermed får den leseren til å øve opp evnen til å utsette konkludering og akseptere flertydighet. Leseren gis en forståelse av at konstruksjon av mening er perspektivavhengig og preget av leserens egen forforståelse. Samtidig blir det tydelig hvordan leserens forståelse av teksten ikke handler om å projisere egen mentalitet på den, men å la seg utsette for det spillet som oppstår i møtet mellom leser og verkets verden. For Ricoeur er innsikten om at all forståelse er fortolkning et grunnpremiss i en kritisk hermeneutikk, fordi innsikten er en innrømmelse av at all fortolkning kan kritiseres. Lesers møte med *Morbus Kitahara* gir ikke noe entydig resultat i form av mening, og leseren tvinges til å distansere seg og innta en kritisk holdning. Dette minner om det Ricoeur mener er resultatet av å la seg engasjere av tekst: “The critique of *false consciousness* can thus become an integral part of hermeneutics...” (Ricoeur 1981: 94-95). Leseren av *Morbus Kitahara* oppøves slik i å være kritisk til andres og egne perspektiver på verden.

3.2.3 Forståelse av romankarakterene: Omveien om tegnene

Karakterene i romanen er overhodet ikke kritiske til egen virkelighet. Måten teksten gir tilgang til en forståelse av dem gjør at leseren selv utvikler en kritisk holdning. Fortellerstemmen gir ikke leseren direkte tilgang til personenes psyke, derfor må leseren gå omveien om tegn de omgir seg med, metaforene, for å forstå dem. Den delen av resepsjonen som har vektlagt at figurene er kalde og udynamiske har ikke foretatt den tolkningen som teksten åpner for og som er nødvendig for å forstå karakterene. For eksempel mener Stehrer at fortellerens konsentrasjon om stedet handlingen utspiller seg i gjør at man ikke får noen grundig analyse av karakterene: “Die Nachteile des auktorialen Erzählers liegen eben in der Konzentration auf die Schauplätze, wodurch eine genauere Auseinandersetzung mit den Figuren ausbleibt“ (Stehrer 1999: 167). Men fordelene er at leseren selv må gjennomføre en aktiv tolkning for å forstå karakterne. Man må gå grundigere til verks i arbeidet med å forstå personene enn man ville gjort dersom en konsistent, ferdig tolkning av karakterene ble presentert. Derfor er analysen jeg gjorde i andre kapittel nødvendig. Slik overser Stehrer en av de viktigste dimensjonene ved *Morbus Kitahara*: Leseren tvinges til selv å sette seg inn i karakterenes posisjon i det sosiale systemet og vurdere de ideologiske føringene som ligger rundt dem. Kritikken som ikke utføres av teksten selv, eller av karakterene, utføres av leseren i arbeidet med å forstå romanens verden. Dette er en kritikk leseren utvikler på to nivåer.

På det tematiske nivået reflekterer leseren rundt karakterenes posisjon i det sosiale hierarkiet i romanen. Karakterene er underordnet ideologier og maktforhold som

gjennomstrømmer og bestemmer deres liv, men som de ikke er seg formulerer noen kritikk av. Enda viktigere enn dette synliggjør romanens struktur på et metanivå viktige forutsetninger for hvordan kritisk bevissthet oppstår. Utviklingen av kritikken bunner i at romankarakterenes identitet ikke er direkte men indirekte tilgjengelig, og at forståelsen av dem forutsetter en refleksjon om hva tegnene som omgir dem sier om dem. Dette gjør at karakterenes identitet er utsatt for den samme flertydigheten som resten av romanens verden. Også her er det innlevelsen i romanens verden og deltakelsen i metaforene som muliggjør den påfølgende distanseringen og kritikken. Som vi så krever forståelsen av romanen et engasjement. Konsekvensen av det er at også leseren blottstiller seg selv for kritikk. Denne fremstillingen av muligheten for kritikk kan belyses av Ricoeurs forståelse av hvordan kritikk oppstår som resultatet av innlevelse og deltakelse.

Ricoeur avviser en direkte ontologi hvor man tenker seg at menneskets subjektivitet er tilgjengelig for umiddelbar forståelse. Han mener at forståelse av subjektivitet ikke gis direkte, men via en omvei hvor den uklare identiteten formidles via utallige medieringer: "...the *long* path of a reflection for which the opaqueness of the "I am" requires the innumerable detours of mediation" (Ihde 1986: 73, i Ricoeurs svar til Ihdes artikkel). Å forstå seg selv og andre krever at man går en lengre omvei om kulturens tegn. Motstykket til denne distanseringen er tilegnelse og innlevelse, og Ricoeur ser for seg at distansering og tilegnelse er del av dialektikken som utgjør fortolkningshandlingene.

I *Morbus Kitahara* finner en slik bevegelse sted. Leseren må, som vi så, først tilegne seg dens verden før kritikk av karakterene i den er mulig. For Ricoeur er nettopp en slik innlevelse forutsetningen for utvikling av selvkritikk og bevissthet om egne fordommer. Man må leve seg inn i andres blikk på verden for å kunne få et annet blikk på egen verden: "...only insofar as I place myself in the other's point of view do I confront myself with my present horizon, with my prejudices" (Ricoeur 1981: 76). Bare hvis man ser seg selv i lys av et annet perspektiv kan man konfrontere og kritisere egne fordommer og egen forståelse av verden, altså kan man bare slik utvikle en selvkritisk evne. Dette forsterkes av at for å tilegne seg tekstens verden må man, for Ricoeur, gi slipp på sin egen måte å være på: "In reading, I 'unrealise myself'" (Ricoeur 1981: 94), og slik kan man se seg selv utenfra gjennom blikket til andre subjekters måter å være på.

Det er, i min lesning, på dette nivået kritikken i *Morbus Kitahara* har en av sine mest spennende muligheter. Ved å reflektere over andre subjekters plassering innenfor ideologier og makthierarkier, tilegner leseren seg et blikk på og en distanse til sin egen eventuelle plassering innenfor slike systemer. Slik vinner lesere ved å engasjere seg i romanens verden

en distanse og et kritisk blikk til sitt eget selv og sin måte å være på. Igjen ser vi hvordan romanens konfigurering og mimesis₂ leder direkte over til omfigureringen av leserens verden, mimesis₃, som er tema for neste kapittel i avhandlingen.

3.2.4 Typer eller individer: Forskyvninger i romanens konfigurering

Det siste punktet i analysen av hvordan romanen impliserer og tvinger frem en kritisk bevissthet hos leseren er hvordan modellene som bidrar til å gi leseren forståelse av karakterene, altså romanens konfigurering, selv viser seg som utilfredsstillende. Metaforene fremstilles i noen bilder på en måte som blir flertydige og karakterene til dels ikke passer inn i. Myter figurer brukes i romanen for å tilføre karakterene mening, men karakterene passer heller ikke helt inn i disse. Slik destabiliserer romanens karakterer meningsmodellene i romanen, og slik skapes forskyvninger og ustabiliteter i romanens konfigurering.

Spørsmålet om hvorvidt karakterene er individer eller typer har vært et tilbakevendende tema i resepsjonen. Wilhelm Kuehs mener i "Der Fluch des Bösen: Eine ideologiekritische Betrachtung der mythologischen Strukturen in Christoph Ransmayrs Romanen" at romanen ikke forteller om individer: "Das Individuum, als von der Umwelt klar abgeschiedene Einheit, ist bei Ransmayr nicht zu finden" (Kuehs 1998: 142). Kuehs mener at karakterene er bestemt gjennom mytologien og naturen som omgir dem. Liessmann mener at romankarakterene blir koordinater i en konstellasjon som får et universelt uttrykk: "Die Konstellation der drei Hauptfiguren fungiert dabei wie das Koordinatensystem" (Liessmann 1997: 151), et synspunkt jeg mener impliserer at karakterene ikke har noen individualitet. Flere har inntatt det motsatte standpunkt. For eksempel mener Niekerk at personene motsetter seg det typiske: "Die Gestalten verweigern konsequent, etwas Exemplarisches in sich hineininterpretieren zu lassen. Dafür sind sie zu sehr Individuum" (Niekerk 1997: 166). Også Spoor hevder at romanen handler om individer, ders liv og skjebner: "Es ist ein Roman über einzigartige Individuen mit einzigartigen Leben und Schicksalen..." (Spoor 1997: 187). Etter min mening er svakheten ved flere av analysene at de ikke går særlig inn i problematikken. Min egen tilnærming til problemet vil ta utgangspunkt i Ambras og Bering og se på hvordan de i sin individualitet utfordrer enkle kategoriseringer.

Metaforiske typer

Metaforikken knyttet til Bering og Ambras åpner som vi så i andre kapittel opp for en betraktelig bedre forståelse av dem. Metaforene "Bering er en fugl" og "Ambras er en stein" er typiske poler i en lett-tung-dikotomi eller en fremtid-fortid-dikotomi. Som vi så i analysen

rommer metaforene et mer komplisert innhold enn som så. Samtidig fremstiller noen bilder i teksten metaforene på en enklere, men samtidig grunnleggende flertydig, måte.

Bering er blitt sjalu på Ambras etter Lilys tilbaketrekning og ransaker Ambras' rom i Hundehuset på jakt etter spor etter et mulig kjærlighetsforhold mellom dem. Der finner han et skap prydet med fugler som han kjenner igjen som *sine* fugler: "Über dem Knauf jeder Lade sass, flog oder sang ein aus Furnierhölzern geschnittener Vogel ... erkannte Bering *seine* Vögel doch auf den ersten Blick, den Zaunkönig, die Amsel, Rauchschwalbe, Bussard, Sperber ... die Vögel der Seeregion" (201-202) I skapet finner han Ambras' smaragder: "Hinter jedem Holzvogel, in jeder Schublade, fand Bering ein Nest aus Verbandsmull und Watte – und in jedem Nest nur Steine: Rohe Smaragde, Amethyste, Pyritsonnen, Rosenquarze, Opale und Splitter von ungeschliffenen Rubinen..." (204). Her fremstilles fugl og stein som rene tegn stilt sammen med hverandre. Fuglene representerer i romanen fremtid, flyktighet og selvstendighet. Steinene representerer fortid og forsteining. Fugleskapet består av fugler med steiner inni seg. Steiner omsluttet av fugler.

Passasjen kan tolkes på ulike måter. En tolkning er at en fugle-væren som skal være vellykket må kombineres med en stein-væren, at ytterpunktene fugl og stein må forenes i en slags gjensidig berikelse. En slik tolkning gir mening, da både Berings, Lilys og Ambras' skjebner er uttrykk for en mangel på en slik balansegang. Samtidig er det få elementer i teksten som gir retning til en slik tolkning. En annen tolkning kan være, siden skapet står på Ambras' rom, at for Ambras rommer fremtiden og nåtiden bare fortiden, fuglene rommer steiner. Og det stemmer godt overens med resten av teksten. En tredje tolkning kan være at bildet utsier noe om Bering i denne situasjonen. Bering er en fugl, men han mangler et forhold til den historien som bestemmer utviklingen i samfunnet rundt ham. Han mangler slike steiner som fuglene i fugleskapet har inni seg. Derav hans fascinasjon. Hovedinntrykket av tekstutdraget er at det gir en forholdsvis enkel fremstilling av metaforene. Fugl og stein stilles opp mot hverandre som konkrete figurer. Ellers i romanen er metaforene mer kompliserte, og konsekvensen er at bildet av fugleskapet blir flertydig og vanskelig å tolke.

Dette inntrykket får man også av en annen aktualisering av metaforene. Etter avreisen mot Brasil passerer de gjennom en tunnel på vei ut av Moor, og inne i fjellet får Bering et bilde av et insekt fanget i en ravstein: "Bering glaubte hinter der Wärme von Ambras Nähe den Druck des Gebirges zu spüren ... Irgendwo in der Tiefe ... für immer darin eingeschlossen wie eine millionenjährige Florfliege im Bernstein oder wie die Pyritkristalle und Gaslibellen im Innern der Smaragde ... lag, *schwebte* der Leichnam eines Hühnerdiebs" (395). I dette bildet reverseres bildet med fugleskapet. Der var steinene inne i fuglene, her er fuglen, eller

liket av tyven, inne i fjellet. Samtidig knyttes Ambras til bildet, fordi Bering føler trykket fra fjellet bak varmen fra Ambras. I tillegg knyttes smaragdene og de forsteinede fluene til bildet.

Også dette bildet er flertydig. En tolkning er at siden Bering selv befinner seg inne i fjellet overføres bildet på ham. Han blir en fugl fanget i fjellet, stivnet som de millioner av år gamle fluene. Slik forteller bildet at Bering selv er stivnet inne i fortiden, at han har mistet sin fugle-væren og er blitt fanget i rav uten at han kan slippe unna. Og dette gir mening i lys av resten av romanen. En annen tolkning kan legge mer vekt på Ambras' nærhet, at han føler varmen fra Ambras. Det er som om Ambras omfavner ham. Ambras er tett knyttet til forsteining og fortid, og i makthierarkiet dem imellom er Ambras på toppen og Bering hans tjener. Slik kan bildet leses som om Ambras, som stein, låser Bering, som fugl, inne i fortiden. Dette gir også mening, siden det er Ambras som har trukket Bering inn i makthierarkiet han er blitt en del av. En tredje tolkning kan vektlegge hvordan Bering føler seg trygg her. Bildet av fjellet kobles sammen med det å sveve, som ofte relateres til Berings første leveår med hønene. Dette signaliserer en trygghet og et fellesskap vi har sett Bering lengter tilbake til. Siden Bering i bildet samtidig er låst inne i fjellet sier det noe om at Berings trygghet er en falsk forståelse av sin egen situasjon. Hans posisjon representerer egentlig en fangethet, en ufrihet som er bestemt av fortiden. Dette gir også mening. Vi har sett at Bering ikke klarer å løsrive seg. Men samtidig mener jeg at noen av opplevelsene hans av trygghet og frihet går utover og representerer noe mer enn bundetheten, de viser til muligheter utover dette. En siste tolkning tar utgangspunkt i at det er liket av hønetyven han ser for seg som fluen i steinen. Slik peker kanskje bildet mot at Bering som morder nå har blitt den mest stabile delen av hans identitet. Hans fortid og historie er blitt en drapsmanns fortid, og at han nå ser for seg offeret som en flue i steinen tyder på at han selv er blitt fokusert på og stivnet i fortiden. Denne tolkningen gir mening, siden han på dette tidspunktet har blitt en voldsmann. Slik likner dette bildet på det av fugleskapet. Det er en relativt enkel fremstilling av metaforene, men samtidig er det flertydig og vanskelig å bestemme hva det betyr.

Liessmann mener at romanens karakterer blir punkter i et koordinatsystem som peker på ulike karakteristiske typer i en etterkrigssammenheng. Det er jeg ikke enig i. Bildene jeg har sett her viser at den metaforiske fremstillingen av karakterene ofte er flertydig og ikke lar seg redusere til et bestemt system. Videre viste jeg i lesningen av Ambras og Bering, ved å bruke de mer avanserte og kompliserte aktualiseringene av fugle-metaforen og stein-metaforen, at de ikke lar seg redusere til koordinater. Begge er rettet både mot fortiden og fremtiden. De utfører et arbeid med sin situasjon og utfordrer sine typer. Bering forsøker å konstruere seg til en annen identitet og søker kontakt med Lily. Ambras vil sprengte seg vekk

fra fortiden og prøver å åpne et rom for dialog med Bering. Til slutt klatrer han faktisk over muren for å slippe fri. Dermed kan de ikke plasseres enkelt i forhold til fortid eller fremtid.

Karakterene utfordrer altså enkle kategoriseringer, og fugle-metaforen og stein-metaforen er kompliserte og peker i flere retninger. Hvorfor fremstiller teksten da bilder, som fugleskapet og fuglen i fjeller, som er enklere oppstillinger av fugl og stein mot hverandre? Min tolkning er at strategien er å metaforisere noen grunnleggende erfaringer. Stein representerer fortid og fugl fremtid, overført på karakterer blir det forsteinet-typen og frigjort-typen. Disse typene står i et friksjonsfylt forhold til karakterene i romanen. Ambras er forsteinet, men vil frigjøres. Bering prøver å frigjøres, men ender opp som forsteinet. Fortellingene om dem er komplekse og passer ikke inn i enkle typer.

Dermed løsrives metaforenes mening til dels fra karakterene selv, de blir modeller som leseren kan anvende til å bedre forstå karakterenes psykologi og handlingsmotiver, slik jeg har gjort grundig i lesningen av romanens karakterer. Ifølge Martin gir romanen en presentasjon av individuelle karakterer som representerer historiske typer: "...presentation of characters which are representative of certain historical/ generational types, yet also highly differentiated, often eccentric individuals..." (Martin 2004: 137-38). I min lesning er det mer presist å si at det er teksten selv som presenterer disse bestemte historiske typene løsrevet fra karakterene, formidlet ved fugle-metaforen og stein-metaforen, som de individualiserte karakterene deretter kan leses opp mot. Teksten iverksetter et spill med mulige forståelser av sin verden som leseren må forholde seg til.

Mytiske figurer

En annen tendens i teksten er at metaforene igangsetter et forsøk på å koble Ambras og Bering til mytiske figurer (som jeg var inne på i andre kapittel ved å knytte Bering til Ikarus-myten). Det er flere allusjoner til myter i teksten. Jeg vil se nærmere på hvordan myten om Dädalus og Ikarus knyttes til Ambras og Bering, og om karakterene lar seg innpasse i myten. Flere har berørt relasjonen mellom romankarakterene og denne myten. Knobloch kobler Ambras til Dädalus og Bering til Ikarus (Knobloch 1997: 124). I myten er Dädalus fanget av Kong Minos og konstruerer vinger til seg og sønnen, Ikarus, slik at de kan fly vekk. Ikarus flyr for nærme solen, voksen som holder vingene sammen smelter, og Ikarus faller i døden.

Det er en åpenbar parallell mellom Berings fugle-væren og Ikarus, og vi finner flere eksplisitte referanser i teksten. For eksempel når Berings far kommer tilbake fra fangenskap og holder Bering i armene. Bering blir redd og kakler som en panisk høne før han styrter til jorden: "Flatternd stürzt er der Erde entgegen" (28). Samme bevegelse gjentas flere ganger i

romanen. Når Kråka er satt fyr på av mobben forteller en stemme blant Moor-befolkningen at Kråka vel er kommet for nærme solen og derfor brenner: ”...die Krähe ist wohl ein bisschen zu hoch geflogen. Muss zu nahe an die Sonne geraten sein. Hat plötzlich Feuer gefangen. Brannte wie ein Benzinkanister, der Vogel” (366-367, tekstens kursivering).

Styrten til Kråka sammenfaller med den avsluttende styrten til Bering som Ikarus. Etter Kråkas brann er Bering redusert til sin bundethet og identitet som voldsmann. Han flyr ikke lenger oppover, men har gitt opp forsøket på konstruktiv utvikling. Fra nå av dominerer likheten med Perdix, som er nevø av Dädalus i myten og sendes til ham som tolvåring for å gå i lære som mekaniker. Dädalus blir misunnelig på Perdix’ talent, og kaster ham utfor Akropolis, Minervas tempel, til den sikre død. Men Minerva selv griper inn og redder Perdix fra døden ved å skape ham om til en fugl. Likheten mellom Perdix og Bering er påfallende. Bering flytter til Ambras som ung og går i en form for lære, han er mekaniker, Ambras trekker ham i døden og i sluttscenen forvandles Bering tilsynelatende til en fugl: ”...ein Fliegender unter Vögeln, auf einen wirbelnden Himmel zu” (439). Slik har Bering likheter både med Ikarus og Perdix. Men samtidig er det sentrale forskjeller mellom Bering og de to mytiske figurene. For eksempel blir Bering voldsmann og delvis tyrann. Slik samsvarer Bering hverken med Ikarus eller Perdix, men trekker på mening fra dem begge.

Ambras har en del likheter med Dädalus. Det er ham Bering/Perdix flytter til, og selv om han ikke gjør det med vilje er det han som ”dytter” Bering/Perdix utenfor klippen. Men andre momenter taler mot. I myten konstruerer Dädalus en labyrint som han selv blir holdt som fange i av Kong Minos. Men Ambras konstruerer ikke noen labyrint. I forhold til labyrinten er det mer nærliggende å se Major Elliot som Dädalus. I kapittel 2 og 3 får vi vite hvordan han er ansvarlig for å bygge opp seierherrenes minneritualer. Slik konstruerer han en labyrint av minneritualer og maktstrukturer som er umulig å komme ut av. Når Elliot drar, overtar Ambras hans styre, slik overtar han til dels Dädalus-identiteten fra Elliot. Men den mytiske Kong Minos finnes ikke. Ambras/Dädalus er sin egen tyrann, og han gjør ikke noe forsøk på å flykte. Fuglen, eller vingene, konstrueres av Bering/Ikarus selv. Flukten til Brasil på slutten iverksettes ikke egentlig av noen av dem, men av en ubestemt overherre.

På denne måten etableres det en tekstlig henvisning til myten om Ikarus og Dädalus, uten at karakterene Bering og Ambras lar seg innordne i dem. Mytene blir en verden teksten konstruerer og setter opp mot karakterene slik at leseren kan trekke egenskaper og mening fra dem over på karakterene. Men karakterenes egenskaper og handlinger sammenfaller ikke med de mytiske figurene. Knoblochs parallell er derfor for enkel. Jeg er også uenig med Kuehs som hevder at figurene bestemmes av mytene: ”Alle Figuren sind ... durch mythologische

Muster [und Natur] ... fremdbestimmt” (Kuehs 1998: 142). Det er mer dekkende å si at romanen utkaster mytene som mulige verdener, at den iverksetter et spill med myter som mønstre av mening som leseren kan anvende for å forstå romanens verden.

Romanens og mytenes verden er derfor ikke parallelle. Også Cieślaks perspektiv, som vi så på i første kapittel, blir utilstrekkelig når hun mener at det finnes mytiske mønstre i romanen som skulle kunne ha en slags gyldighet overfor virkeligheten fordi mønstrene sammenfaller med mønstre i historien. Mønstrene sammenfaller ikke engang med karakterene eller virkeligheten i romanen.

Spill mellom verdener

Konklusjonen er at det i *Morbus Kitahara* foregår et spill med ulike måter å forstå verden på, gjennom bruken av metaforiske bilder og mytiske figurer. Spillet bidrar til å tilføre mening til romanen og blir modeller leseren kan anvende for å tolke verkets verden. Men samtidig reduseres ikke karakterene til mytiske figurer eller metaforiske typer. Når det kommer til spørsmålet om individualitet er det nettopp Ambras' og Berings manglende innpassing i bestemte modeller som gjør at de får karakter av å være individer.

Dette spillet med ulike verdensforståelser vil jeg kalle forskyvninger i romanens konfigurasjon. Det er forskyvninger som skaper problemer for leseren. Samtidig som teksten inneholder strukturer som peker vei til tolkningene leder de samme strukturene til mulige motsetninger. I sammenheng med dette kritiserer Landa romanen for at det ikke lar seg gjøre å konstruere helhetlig og konsistent mening i den.⁴² Dette er et godt poeng. Ingen av tolkningsmodellene som presenteres i romanen makter å forklare romanens mening fullt ut. Men samtidig fremsetter Landa “exhaustive signification” som et mål, og kritiserer romanen for ikke å levere en helhetlig mening. I min tolkning er flertydigheten i romanen konstruktiv i seg selv og muliggjør en dypere relasjon til leseren. Spillet med ulike tolkningsmodeller, som har mye til felles med fortellerstemmens destabilisering, har positive effekter.

Ved å etablere flertydighet signaliserer og markerer romanen en distanse og egenvillighet i forhold til virkeligheten og leserens tolkningsforsøk. Ricoeurs forståelse av teksten som frigjort kan belyse utfordringen som da møter leseren. Ricoeur tenker seg at når diskursen fikseres i skrift oppnår teksten semantisk autonomi. Dette leder til at han plasserer autoritet over fortolkningen ikke bare hos leseren, men også hos teksten selv. Det gjør han ved å overvinne Diltheys dikotomi mellom forklaring og forståelse. For Ricoeur skjer forståelsen i

⁴² Han mener at *Morbus Kitahara* er: "...grounded in what by now has become a postmodernist tradition, in which sign leads to sign, but never to exhaustive signification" (Landa 1998: 137).

den prosessen hvor leseren tilbakefører teksten til verden og etablerer dens referanser, altså rekontekstualiserer den. Forståelsen og rekontekstualiseringen styres av retningene teksten implisitt gir ved dens struktur. Ricoeur sammenligner dette med et spill, der leseren er den spillende. Spilleren må følge reglene for spillet: "Whoever plays is also played: the rules of the game impose themselves upon the player" (Ricoeur 1972a: 90). Lesning finner sted på en arena der teksten setter regler og retninger for spillet. Fortolkning, som beskriver prosessen som helhet, er dermed ikke løsrevet fra teksten. Dens struktur angir retninger til tolkningen. Dermed får teksten autoritet over tolkningen. Hermeneutikken forståelse av fortolkning av tekst lar seg derfor ikke redusere til et manipulativt språkspill uten holdepunkter. Det går an å diskutere hvilken tolkning som er mest i tråd med tekstens struktur. Slik ønsker Ricoeur å sette metode og sannhet i et dialektisk forhold til hverandre, og slik at han kan si at riktig tolkning, eller sannhet, avhenger av riktig metode.

Konsekvensen av at teksten har oppnådd semantisk autonomi er at det ikke kan etableres noen nødvendig relasjon mellom tekst og verden, og leseren oppmuntres til å være kritisk til etableringer av slike relasjoner. Samtidig mener Ricoeur at denne distanseringen skaper muligheter for kritikk av virkeligheten. Fiksjonen åpner opp mulige verdener som nettopp er løsrevet fra hverdagen: "Distanciation, at the same time, emerges at the heart of reference: poetic discourse distances itself from everyday reality, aiming towards being as power-to-be" (Ricoeur 1981: 94). I stedet for en relasjon mellom tekst og virkelighet fjerner romanen seg fra hverdagsverdenen og sikter mot det som kan være, mot de mulige og sannsynlige verdenene. At romanen har kraft til å gjøre dette er årsaken til at den kan bli en arena for utforskning og utprøving av ulike muligheter.

Min lesning har vist at *Morbus Kitahara* aktivt spiller med mekanismer som minner om det Ricoeur her beskriver. I teksten konstrueres ulike *mulige* måter å forstå dens verden på, ulike modeller for virkeligheten som *kunne* vært helhetlige og riktige. Men samtidig destabiliseres de. Denne rikdommen og selvmotsigelsene mellom ulike måter å forstå *Morbus Kitaharas* verden på tvinger leseren til å utvikle en kritisk holdning til dem. Leserens må nødvendigvis bli kritisk til applikasjonen av modellene internt i romanen, og stille spørsmålstegn ved resultatet av tolkningen. Flertydighet innebærer derfor ikke en fri flyt av mening. Selv om den ikke lar seg bestemme enhetlig er det strukturer i teksten, som metaforene, som peker mot og åpner for bestemte lesninger. Som Ricoeur påpeker blir lesninger med dette ikke tilfeldige, men kan kritiseres. Lesning av *Morbus Kitahara* kan derfor ikke, som Landa påstår, reduseres til et manipulativt språkspill uten holdepunkter. Tvert imot blir romanens mening og dens mulighet til å utsi noe om mulige verdener rikere.

3.3 En mistenksom leser

Med utgangspunkt i det vi kan se som *Morbus Kitaharas* meningskonstruksjon, og med Ricoeurs forståelse av mening som innfallsport, har jeg vist hvordan romanen trekker leseren inn i et komplisert arbeid med metaforer og verdensforståelser i tolkningen av karakterne og romanens verden. Tolkningen krever både sanselig nærhet og refleksivt arbeid, og engasjementet i tolkningen gjør at grensen mellom den fiktive verdenen og ens egen brytes ned. Slik angår romanens mening leseren på en direkte og umiddelbar måte.

Videre har jeg vist hvordan teksten tvinger frem en distanse hos leseren og skaper en kritisk leser. Jeg har brukt Ricoeurs kritiske hermeneutikk til å belyse hvordan leseren av *Morbus Kitahara* må utvikle en kritisk holdning til meningsmodellene og mønstrene, deriblant metaforene, som utvikles i romanens verden.

Den leseren *Morbus Kitaharas* konfigurasjon til slutt impliserer er en engasjert og deltakende, men mistenksom leser. For Ricoeur er fiksjonens evne til å åpne opp *mulige* verdener et grunnelement i forståelsen av hvordan kritikk muliggjøres: “The power of the text to open a dimension of reality implies in principle a recourse against any given reality and thereby the possibility of a critique of the real” (Ricoeur 1981: 93). I teksten åpnes det verdener som kan stå i kontrast til og dermed kritisere eller belyse virkeligheten.

Morbus Kitaharas spill med mulige verdensforståelser iverksetter en slik bevegelse mot kritikk internt i egen verden. Romanens forskyvninger trekker leseren inn i et forpliktende og reflektert arbeid med de mulige forståelsene av dens verden. Dette arbeidet legger opp til at leseren skal utvikle en deltakende, men distansert og kritisk bevissthet i forhold til dens verden. For Ricoeur stopper ikke kritikkens mulighet internt i verkets verden, men leder over til en kritikk av leserens verden. Dermed må analysen av *Morbus Kitaharas* konfigurasjon lede over til en refleksjon over romanens omfigurering av leserens virkelighet.

4 Omfigurering av leserens verden: *Morbus Kitahara* som fortelling om etterkrigstiden

Jeg leser *Morbus Kitahara* som en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området. Men det er store spenninger i romanen. Lesere plassert i vår tids kontekst, her snakker jeg om mulige lesere av romanen, vil gjenkjenne flere av figurene, eller konfigureringene, i romanen og trekke linjer fra dem til figurer i den virkeligheten vi har kjennskap til. Slik vil leseren, med Ricoeurs mimesis-begreper, via sin fortolkning etablere en linje fra mimesis₁ til mimesis₂ og derfra til sin egen verden, i omfigureringsakten, mimesis₃.

Et viktig trekk ved *Morbus Kitahara* er at den fremstiller en kunstig og poetisert verden. Stellamour-planen minner om virkelighetens Morgenthau-plan som aldri ble gjennomført. Derfor er romanen en kontrafaktisk fortelling med et utgangspunkt vi gjenkjenner som noe som en gang var en mulighet i virkeligheten. Slik er den fiktive verdenen romanen presenterer i beste fall en *mulig* verden. I tillegg er personene kunstige og eventyraktige. Så samtidig som leseren gjenkjenner sin egen verden i teksten, og dermed trekkes inn i en nærhetsrelasjon, foregår det en distansering. Effekten av denne spenningen er at romanen kan angå leseren på et dypere nivå, fordi leseren forpliktes til et etisk ansvarlig engasjement i forhold til egen verden.

4.1 Fortellinger som erfaring og erkjennelse for romankarakterene

I *Morbus Kitaharas* univers gis det å fortelle en positiv fremstilling. Fortellinger representerer strategier for tilnærming mellom mennesker, strategier som åpner opp felles verdener for samhandling. Disse verdenene kan både trekke inn fortiden og samtidig handle om nåtiden. Min tese er at slik fortellinger brukes og fungerer for karakterene i romanen, fungerer også romanen som fortelling for lesere plassert i vår tid.

Ambras' fortellinger fra tiden i arbeidsleiren rettes til Bering. Fortellingene til Ambras er første gang Bering hører fortellinger om fortiden fra et av ofrene. Opplevelsen bidrar til å gi ham en erkjennelse av at fortiden fremdeles er levende. Bering spør ham en gang hvorfor han ble brakt til leiren: "Warum hat man Euch damals ins Lager gebracht?" (212). Spørsmålet besvares med en konkret fortelling fra hvordan Ambras og hans jødiske elskede ble overrasket av nazister som arresterte dem. Ambras forteller i en følelsesmessig opphisselse og Bering blir synlig rørt, selv om han samtidig ønsker å fortrenge sin bevegelse. Også når Ambras forteller om torturen han ble påført i arbeidsleiren tar fortellingen form av en konkret,

individualisert fortelling fra det som skjedde. Dette er ikke resonnementer i etterpåkløkskapsens lys, og fortellingene henter sin styrke fra nettopp det. De kommunikative tilnærmingene bryter med det funksjonelle herre-tjener forholdet. Og selv om de ikke fører til noe annet forhold, signaliserer de fortellingens mulige styrke. Dette elementet ved fortellingen får en metafiktiv gyldighet. Det som gir *Morbus Kitahara* sin fortellermessige styrke er at den gir individualiserte fortellinger om individers skjebner.

Når Bering og Lily skal levere Berings gale far i et pleiehjem i lavlandet, Brand, overnatter de i en hule på veien over Steinhavet. Det å fortelle blir viktig i deres tilnærming til hverandre. Episoden kan oppfattes som en referanse til den ”tradisjonelle” fortellerkonteksten. Bering og Lily sitter i en hule rundt et bål og snakker: ”...in ihrer rauchigen Höhle, am Feuer...” (294). Mens vinden jager utenfor snakker de om farer i fjellet, om mulig uvær og farlig landskap. Lily forteller om historiske hendelser og om døde flyktninger som ble kastet ned i sjakter i fjellet. Situasjonen blir anledningen for at Bering forteller Lily at han er redd for å bli blind, han forteller om konsertkvelden og hvordan hullene i blikket oppstod: ”Er verriet sein Geheimnis” (298). Fortellingen åpner opp det som tidligere har vært lukket. Lily avviser denne invitasjonen til nærhet. Like fullt er Berings fortelling et uttrykk for en vilje til å åpne sin problematiske fortid og invitere Lily til en felles behandling av smerten. Også *Morbus Kitahara* er uttrykk for en vilje til å åpne opp en problematiske fortid. Romanen er en fortelling åpner det som tidligere har vært lukket og inviterer leserne inn i en betraktning av og behandling av en problematisk fortid.

Det er Muyras fortellinger som først åpner opp for felles erfaringer i forholdet mellom henne og Bering. Hun forteller om stedet til sin herre: ”...erzählte von den geometrisch angelegten Eukalyptuswäldern ihres Patrons...” (413) og om herrens kjærlighet til sitt land: ”...erzählte von Senhor Plínios Liebe zu Amerika...” (413). Dette skjer samtidig som hun forteller dem alle de nye navnene på stedene de kjører forbi. Noe senere forteller Bering om Moor: ”...und Bering erzählte Muyra vom Schnee, der in Moor jetzt gewiss hoch lag” (420). Tilsynelatende utveksler de slik deler av hverandres livsfortellinger. Fortellinger er dermed en sentral del av konstruksjon av en gjensidig kommunikasjonen mellom Bering og Muyra, et forhold som preges av tilnærming og gryende kjærlighet. Slik presenteres fortellinger i *Morbus Kitahara* som en måte å åpne opp et felles rom for utveksling av både nåtid og fortid, et rom for tilknytning mellom mennesker. Som vi skal se gjelder ikke dette bare tematisk, internt i romanen, men også metafiktivt. *Morbus Kitahara* er en fortelling med denne funksjonen i relasjon til lesernes verdener, i forhold til virkeligheten.

4.2 Gjenkjennelse av figurer: Omfigurering

Som vi så i første kapittel, har sentrale deler av resepsjonen vært opptatt av å kartlegge hvilke elementer som skaper gjenkjennelse mellom *Morbus Kitahara* og virkelighetens historie.⁴³ I min analyse vil det ikke være sentralt å gå i detalj på dette. Både fordi det ville tatt mer plass enn avhandlingen tillater å bidra med noe nytt, men også fordi det ikke er av sentral interesse. For min analyse av *Morbus Kitahara* som en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området, er det tilstrekkelig å etablere hovedkategorier av gjenkjennelser som leseren støter på i møtet mellom romanen og virkelighetens historie. Det er særlig i forhold til hvordan gjenkjennelsene fungerer og hvilke konsekvenser de har at mitt perspektiv har noe å tilføre.

I analysen av Ransmayrs biografiske motivasjon for å skrive romanen så vi at det er geografiske likheter mellom romanens og virkelighetens verden. Innsjøen ved Moor og fjellene rundt kan gjenkjennes i det østerrikske landskapet hvor Ransmayr vokste opp. Videre kan flere sider ved figurene som konstrueres i romanen gjenkjennes i figurtyper i etterkrigstiden. Ambras er offer for tortur i en arbeidsleir. Bering er født når krigen avsluttes og sliter med at han ikke selv har minner om historien som preger samfunnet rundt ham. Slike typer må vi naturligvis kunne anta at fantes også etter andre verdenskrig. Konfigureringen av romanens verden skaper slik en gjenkjennelse i forfigureringen eller forforståelsen vi møter romanen med. Figurer i romanen minner om figurer i virkeligheten.

Hvorvidt romanens karakterer lar seg innordne slike figurtyper er avgjørende. Hvis de gjør det, kan man, til tross for den eventyragtige verdenen, betrakte fortellingene om dem som fortellinger om karakterer vi kjenner igjen fra den faktiske historien. Spørsmålet har likheter med hvorvidt de lar seg innordne metaforiske figurer eller mytiske typer. I deler av resepsjonen har et bekræftende svar på det siste ført til et bekræftende svar på det første. Liessmann er et eksempel. Han mener som vi har sett at karakterene fungerer som symbolske figurer eller koordinater i et koordinatsystem: "Die Konstellation der drei Hauptfiguren fungiert dabei wie das Koordinatensystem" (Liessmann 1997: 151). For Liessmann sammenfaller de tre karakterene i neste steg med tre historiske typer. Ambras er et offer, "Opfern des Regimes" (Liessmann 1997: 151), Bering er barn av krigen og krigeren, "Kind des Krieges und eines Kriegers" (Liessmann 1997: 153) og Lily er datter av den skyldige, "Tochter eines Täters" (Liessmann 1997: 154). Deres respektive fortellinger finner dermed paralleller i virkeligheten og de blir symbolske parabler som lar seg overføre til historien. Liessmann mener at karakterenes ulike relasjoner til fortiden også blir koordinater i et system.

⁴³ Se særlig Spitz (2004), som systematisk og grundig kartlegger paralleller mellom "koordinater" i romanen og virkeligheten.

Ambras er et symbol på fortidens tilbakekomst: "Symbol für die Rückkehr der Vergangenheit" (Liessmann 1997: 153), Bering vil ha en fremtid, men fortiden tar ham alltid igjen: "Vergangenheit ... immer wieder zu ihm zurückkehrt" (Liessmann 1997: 153) og Lily reiser vekk fra fortiden og blir slik den eneste som kontrasterer romanens tema: "...konterkariert so ... als einzige das zentrale Motiv des Romans: die Rückkehr der Vergangenheit (Liessmann 1997: 155). For Liessmann kan fortellingene om karakterene på denne måten kategoriseres og overføres som parabler til virkeligheten.

I min analyse av karakterene som typer eller individer utforsket jeg spørsmålet om hvorvidt karakterene kan betrakes som metaforiske eller mytiske typer. Vi så at teksten i noen bilder viser frem fugle-metaforen og stein-metaforen som relativt enkle sammenstillinger, til tross for at de i romanen som helhet er kompliserte og mangefasettete. Denne tendensen i romanen gjør at vi kunne fristes til å trekke samme konklusjon som Liessmann. Men jeg viste hvordan disse bildene først og fremst er flertydige. Og jeg viste at karakterene bryter med slike rammer og må betraktes som individer. Romanens konstruksjon av flere ulike måter å forstå verden på iverksetter et spill med typer og modeller. Vi så også at karakterene ikke lar seg innordne en mytisk konfigurering, slik det synes som om Cieślak mener. For henne er romanens myter mellomledet som etablerer kommunikasjon mellom forfatter og leser og gjør at leseren kan applisere romanens mening på egen virkelighet. Dette blir en for enkel forståelse av mimesis₃, tilbakeføringen av romanens verden til leserens verden. Min kritikk mot Liessmann og Cieślak er at de ikke integrerer forståelsen av romanens spill med mulige verdensforståelser i sin analyse, og dermed på en naiv måte leser typer inn i romanen som de deretter mener at kan overføres på virkelighetens historie.

Karakterene lar seg ikke redusere til historie typer. Figurene er ikke så enkle som Liessmann og Cieślak synes å forutsette. De er mer kompliserte, rommer viktige motsetninger og opptrer på måter som bryter med enkle mønstre. Men samtidig er det riktig at figurer og mønstre i *Morbus Kitahara* kjennes igjen fra virkeligheten. Derfor gjøres gjenkjennelsen mer komplisert og nyansert enn Liessmann og Cieślak beskriver.

Karakterene er motsetningsfylte på en måte som nesten fremstår som karikert og urealistisk, for eksempel når Ambras både er et dypt såret offer og forsteinet i historien, men samtidig blir en hensynløs overgriper som viderefører Elliots regime. Dette kan leses på to måter. Enten er det i en viss forstand en fortelling om to ulike, mulige skjebner. Det fortelles om hvordan det oppleves å være offer for tortur og ikke kunne legge fortiden bak seg, og det fortelles om hvordan et individ på grunn av frastøting fra samfunnet kan finne på å undertrykke det uten moralske skrupler. Eller det kan leses som en fortelling om hvordan slike

motsetninger er mulige i et individ. Teksten gir ingen tolkninger av dette, vi overlates til å fundere over hvorfor Ambras har utviklet seg slik. Og kanskje er det ikke urealistisk. Kanskje er det slik at en opplevelse av tortur kan ødelegge ens moralske og nåtidige jeg på en måte som innskrenker evnen til å forholde seg etisk ansvarlig til egen virkelighet. Det er godt mulig. Og fortellingen om Ambras sier mye om hvordan det i så fall må være å være en slik person. Dette viser at det er vanskelig å gjøre Ambras til én type som skulle kunne gjenfinnes i virkeligheten. Heller peker hans motsetninger i ulike retninger.

Berings motsetningsfylte karakter blir også åpen for ulike tolkninger. Han har et svært problematisk forhold til samfunnet. Den manglende innsikten i fortiden og fraværet av en forståelse av hva som skjer rundt ham er vanskelig å takle. Han begynner derfor som en person med et sterkt behov for å fly vekk og slippe fri. Hans konstruksjon av Kråka representerer en interesse i utvikling. Hans tilnærming til Ambras og Lily er uttrykk for ønske om kjærlighet. Slik er det en fortelling om å løsrive seg fra en fortid som alt rundt en forholder seg til og styres av. Men Berings utvikling vendes etter hvert til sin negative og destruktive side. Han bekrefter sin plass i hierarkiet med voldsmakt og herredømme. Slik får vi også en fortelling om hvordan et mislykket forsøk på å etablere en posisjon i samfunnet og en sikker identitet kan snus til en destruktiv utvikling. Disse motsetningsfulle bevegelsene gjør at vi forstår bedre hvordan det totalitære kan utvikle seg som et resultat av behov for både frigjøring og tilhørighet, både av respekt og frykt for andre. Dermed strekker romanen ut en hånd i forhold til en empatisk og innlevende forståelse av hvordan det totalitæres oppstandelse like mye er et resultat av svakhet og behov for hjelp som det kan være et resultat av grotesk vilje til makt og hat mot andre. Berings voldsidentitet er den negative siden av hans behov for et trygt og lunt rede med beskyttende medmennesker. Samtidig er Bering, som Ambras, en så fortettet person at det er vanskelig å tro at han faktisk på en realistisk måte skulle kunne reduseres til en type som deretter skulle kunne gjenfinnes i virkeligheten.

Også Lily er en slik motsetningsfylt person. Hun er på den ene siden frigjort og selvstendig, og leses av mange som en fortelling om hvordan det er mulig å komme seg videre. Men min lesning tydet på at en annen side ved henne er viktigere. Hun er lukket ute fra fortiden og bundet av nåtiden. Hun velger alltid den enkleste veien, reiser alltid videre. Og disse egenskapene er også bindende. Hun er like ufri som de andre. Denne motsetningsfylte karakteren gir en bedre forståelse av hvordan det å det å løsrive seg, å alltid flykte fra historien og problemene som oppstår, ikke er noe bedre eller mindre historiebundet alternativ.

Fordi karakterene er så motsetningsfylte blir gjenkjennelsen mellom dem og virkeligheten motsetningsfylt. Det er ikke mulig å gjenfinne disse karakterene i typer av

figurer i virkeligheten. Men selv om romanens mimesis av virkeligheten slik er en komplisert prosess, blir likevel fortellingene om karakterene effektive i forhold til å bearbeide historien. De åpner opp ulike mulige fortellinger om individuelle skjebner i spennet mellom det frigjørende, det bundne, fortidstilknytning og utvikling av det totalitære i etterkant av en stor krig. Til tross for det mytiske eller eventyraktige ved fortellingene om karakterene kjenner vi igjen sentrale sider ved dem fra virkeligheten. Vi får en forståelse av mulige menneskelige historier i etterkrigstiden. Ikke minst lærer vi å ikke lese mennesker som typer, men som motsetningsfylte personer. Slik behandler romanen problematiske erfaringer mange hadde i etterkrigstidens virkelighet. Gjennom fremstillinger av individuelle skjebner angår den vår egen historie. Derfor blir ikke *Morbus Kitahara* en fortelling om virkeligheten på grunn av metaforiske typer eller myter slik Liessmann og Cieślak mener, men på grunn av de individualiserte fortellingene. De individuelle og partikulære romankarakterene skaper en motsetningsfylt gjenkjennelse. Min tese er at dette skaper en innsikt i historien på et dypere nivå enn hvis det hadde vært en enklere gjenkjennelse.

Som vi husker fra andre kapittel gir *Morbus Kitahara* lite direkte innblikk i karakterenes psykologi eller sjelsliv. Leseren må gå omveien rundt tegnene de omgir seg med, metaforene, for å nå en forståelse av fortellingene om dem. Vi så i tredje kapittel at dette fordrer en innlevelse og deltakelse som engasjerer leseren både på en sanselig og tenkende måte. Leseren må engasjere seg i arbeidet med å fylle menneskene og fortellingene med innholdet og følelsene som mangler. Tilgang til personene via metaforene fordrer emosjonell deltakelse. Slik oppstår det følelser i vårt møte med *Morbus Kitaharas* verden som ikke er resultatet av noen realitisk skildring, men av vår empatiske innlevelse i karakterene. Følelsene i romanens verden oppstår dermed i møtet mellom leser og tekst og ikke på romanens tematiske plan. I og med at leseren yter et emosjonelt bidrag, involverer romanen leseren på en emosjonelt dyp måte. Vi engasjerer oss i hvordan det må føles å være karakterene i romanen. Det er via disse følelsene at romanen gir den mest grunnleggende gjenkjennelsen og lærdommen i forhold til historien. Det er tungt å lese om den torturertes forhold til sin traumatiske historie når man via stein-metaforen selv må forestille seg Ambras' følelser. Det vekker ettertenkning å oppleve Berings lengtende fugle-væren stilt overfor et absolutistisk minneforvaltningssystem når man forestiller seg hvordan lengselen etter å fly bort føles.

Relasjonen mellom disse følelsene og historien kan forstås bedre ved å trekke på Ricoeurs forståelse av fiksjonens metaforisering av følelser: "I propose to stress, better than I did in *Time and Narrative I*, what I would call today the metaphorization of the emotions themselves..." (Kaelin 1987: 256-57, i Ricoeurs svar til Kaelins artikkel). For Ricoeur

aktiviseres menneskelige følelser i fiksjonen, som jeg også analyserte i forhold til Ricoeurs *feeling*-begrep. Disse følelsene står ikke i et direkte forhold til virkeligheten, de er opphevet, har metaforisert forhold til virkeligheten, et *som om*-forhold. Derfor føler leseren det *som om* det var virkelig. Slik fungerer også *Morbus Kitaharas* aktivisering av følelser. Møtet med karakterene *Morbus Kitaharas* verden og arbeidet med følelser er å engasjere seg i en bedre forståelse av dem. Oppgaven er å forsøke å føle *som om* det må være å være som de er.

Ricoeur knytter dette til hvordan fiksjonen kan bidra til å gi en bedre forståelse av historien. Han mener at historiens forhold til fortidens virkelighet søker å etablerer seg, ontologisk, i et *som om*-forhold. Historiske tekster søker å presentere en virkelighet som er analog til virkeligheten slik den var, en verden som er *som* den faktisk en gang var. Historievitenskapens mål, for Ricoeur, er å gi en beskrivelse som fremviser: "...what I would have witnessed if I had been there..." (Ricoeur 1988: 185). Han mener altså hverken at fortellingen skal skape en verden som er identisk med slik det var, eller at det finnes en uoverstigelig avstand. I fremstillingen av historien *som* den en gang var bidrar fiksjonen med virkemidler, fordi fiksjonen har evnen til å åpne en troverdig og mulig verden leseren kan se for seg og leve seg inn i. Historikeren kan bruke virkemidler fra fiksjonen for å oppnå dette: "Historians, then, are not prohibited from "depicting" a situation, from "rendering" a train of thought, or from giving it the "vividness" of an internal discourse" (Ricoeur 1988:185). For Ricoeur er dette særlig viktig i møte med en grusom fortid. Redselen knyttet til bestemte historiske hendelser, og her nevner Ricoeur eksplisitt Auschwitz som eksempel (Ricoeur 1988: 187), krever fiksjonens evne til å gi en illusjon av nærvær og nåtid. Kun slik kan det moralske kravet om å huske innfris. Plikten overfor ofrene lar seg bare tilfredsstillende ved fiksjonens evne til å vise frem fortellinger om fortiden *som om* de var sanne. Slik husker vi.

Det synes som om det er slik *Morbus Kitahara* fungerer. Når man engasjerer seg i *Morbus Kitahara* aktiviseres og behandles følelser. Fortellingene om Ambras, Bering og Lily er fortellinger om ulike mulige måter å være på etter en stor krig. Romanen åpner via metaforene opp for en mulighet til nær deltakelse i karakterenes liv og deres lidelse. Som vi så i tredje kapittel er fortellerstemmen ofte deltakende og viser frem karakterenes egne perspektiver på verdenen som omgir dem. Romanen konstruerer fortellinger som vi må kunne tenke oss er analoge til fortellinger som utspant seg etter andre verdenskrig, den gir øyne til leseren i omgangen med torturerte og etterkommere. Slik gir den en mulighet til å forstå menneskers skjebner etter krigen bedre, den åpner for en innlevelse og deltakelse i deres skjebner. Derfor kan lesningen av *Morbus Kitahara* påvirke og omfigurere vår forståelse av historien på en direkte måte. Omfigureringen får ikke bare et konseptuelt men også et

følelsmessig og sanselig innhold. Slik holder ikke bare å si at vi lærer noe om fortiden via å lese *Morbus Kitahara*. Vi lærer faktisk noe om hvordan det må ha vært, vi inviteres til å leve oss empatisk inn i hvorfor noen ble overgripere og hvordan ofrene hadde det. Slik har *Morbus Kitahara* normative effekter på vår forståelse og relasjon til historien. Dette synes å være det Ricoeur mener når han sier at fiksjonen gir øyne: "Fiction gives eyes to the horrified narrator. Eyes to see and to weep" (Ricoeur 1988: 188).

Dette gjør det tydelig hvorfor det er feilslått å avvise *Morbus Kitahara* som politisk roman. Spoor mener at *Morbus Kitahara* bare kan forstås som en romanen om individer: "Es ist ein Roman über einzigartige Individuen mit einzigartigen Leben und Schicksalen ... Ransmayr beschäftigt sich in seinem Buch mit dem allerindividuellsten Ausdruck einer allerindividuellsten Gemütsbewegung..." (Spoor 1997: 187). En slik reduksjon av romanens innhold til kun å skulle angå sin egen interne verden, og protesten mot å la dens referanser tilbakeføres til leserens verden, er en motstand mot å fullføre tolkningen av romanen. En annen posisjon vektlegger, som vi så i første kapittel, med Cook, Knoll og Schilling som representanter, hvordan *Morbus Kitahara* etablerer en negativitet til virkeligheten. Gjennom å fremstille en dystopisk undergang blir den for dem en mytisk fortelling med universell rekkevidde. Dette innebærer også en avvisning av romanens relasjon til den historiske erfaringen knyttet til andre verdenskrig. Denne posisjonen overser leserens rolle i å tilbakeføre romanens verden til leserens verden. Romanen iscenesetter rigtignok en til dels dystopisk situasjon. Men den åpner for et deltakende og empatisk innblikk i skjebnene til dens karakterer, og skaper sympati med Bering, Ambras og Lily og deres ulike strategier for å bryte løs fra sine fastlåste situasjoner. Hvis man fullfører tolkningen kan dette bidra til å skape en bedre forståelse av skjebner knyttet til andre verdenskrig.

Å fullføre tolkningen innebærer å fullføre den hermeneutiske sirkelen. Dette er en sirkel som Ricoeur mener at man må fullføre uansett. Ricoeurs mimesis-begreper belyser hvorfor min kobling mellom fiksjonen og forståelse av levd liv er en riktig måte å forstå romanen på. Ricoeur mener at leseren er aktøren som bringer teksten via en forforståelse til på nytt å angå virkeligheten: "...that operator *par excellence* who takes up the unity of the whole traversal from mimesis₁ to mimesis₃ by way of mimesis₂ through his or her doing something: reading" (Ricoeur 1980: 140). Dette er, som analysen min har vist, bevegelsen som finner sted, eller bør finne sted, i lesningen av *Morbus Kitahara*. Leserens gjør verkets verden relevant og aktuell. Det er leseren som aktualiserer disse figurene til en forbedret forståelse og innsikt i historien knyttet til erfaringen andre verdenskrig utgjør. Slik føres romanen tilbake til virkeligheten og angår den, den blir en fortelling om virkeligheten.

4.3 Distansering og leserens etiske ansvar

Jeg har nå fremstilt romanens fortellinger som om de forholdsvis uproblematisk lar seg gjenkjennes som og relateres til faktisk fortellinger i virkelighetens historie, om enn på en mer kompleks og nyansert måte enn en enkel typifisering og tilbakeføring. Likevel er dette til dels en absurd påstand: Lite er tydeligere i *Morbus Kitahara* enn distansen til virkeligheten.

Utviklingen etter krigen er helt annerledes i romanen enn den var i virkeligheten. Stellamour-planen har kun delvis likheter med Henry Morgenthau plan for å uskadeliggjøre Tyskland. Dette kontrafaktiske utgangspunktet, at noe som minner om Morgenthau-planen blir virkelighet, er en gjenkjennelse som kan kritiseres.⁴⁴ Samfunnet som etter hvert realiseres i *Morbus Kitahara* kan kjennes igjen i forskjellige samfunn i virkeligheten, men gjenkjennelsene kommer alle til kort. Seierherrenes regime kan sammenlignes med Vestens styre i området etter krigen, men samtidig er det forskjeller i politikk og maktbruk. Regimets kontroll over historien kan sammenlignes både med DDR-regimet i Øst-Tyskland og den Østerrikske stats manglende fokus på Østerrikes skyld etter annen verdenskrig, men også her er det forskjeller. Også karakterene er tydelig distanserte fra virkeligheten. Selv om sider ved dem kan kjennes igjen i virkelighetens historie, fremstår de som kunstige og eventyraktige eller mytiske. Vi så i tredje kapittel hvordan det oppstår et spill mellom verdensforståelser internt i romanens verden i forhold til tolkningen av romankarakterene. Også i romanens forhold til virkeligheten oppstår det som en konsekvens av forskyvninger en distansering og destabilisering. Gjenkjennelsen aktiveres samtidig som en ikke-gjenkjennelse. Min tese er at forskyvningen også på dette nivået er produktiv og har en positiv effekt.

Den tydelige distanseringen av romanens verden fra virkeligheten gjør tilbakeføringen av den til virkeligheten til en lengre prosess, hvor leserens rolle blir viktigere. En realistisk roman er gjerne eksplisitt på hva den angår. Forskyvningene i *Morbus Kitahara* gjør at leseren må ha en kritisk distanse til en eventuell tilbakeføring. Omfigureringen av leserens verden blir dermed ikke en ukritisk applikasjon av figurene og vurderingene i romanens verden. Tvert imot konfronterer *Morbus Kitahara* en med en rekke prekære spørsmål man må ta stilling til. I opplevelsen av fortellingen i romanen er det nødvendig å foreta etiske vurderinger av verdenen som åpnes opp: Er seierherrenes forvaltning av minner og historie en legitim og moralsk tilfredsstillende politikk? Er det legitimt å etablere voldsregimer slik Ambras og Bering gjør det? Svarene på spørsmålene får konsekvenser for det neste leddet, når *Morbus Kitaharas* verden tilbakeføres til virkeligheten: Stemmer disse modellene overens

⁴⁴ For en kritikk av tendensen til å parallellføre Stellamours plan og Morgenthau-planen, se Neumann (1997). Neumann viser at *Morbus Kitahara* i større grad viser til *myten* om Morgenthau-planen enn selve planen.

med virkeligheten, er det en presis beskrivelse av Østerrikes relasjon til historien etter andre verdenskrig? Kan de moralske vurderingene som felles over seierherrenes regime i romanen tilbakeføres til de vestlige regimene etter krigen eller DDR-regimet i Tyskland? Videre, og mest betent, berører spørsmålene kjernen i romanens forhold til etterkrigstiden: Kan fortellingen på noen måte anses som den sanne fortellingen om virkeligheten?

Dette er etiske spørsmål som får konsekvenser både for hvordan vi forstår oss selv og historien.⁴⁵ Forskyvningen i konfigurasjonen og distansen som oppstår i møtet med romanens verden og i omfigureringen av egen verden gjør at vurderingen av om og hvordan *Morbus Kitahara* er en fortelling om historien blir et etisk prekært spørsmål. Romanen tilbyr ikke noen ferdig lesning av virkeligheten, som vi har sett er det heller flertydighet som preger dens mening. Og her konfronteres vi i lesningen av romanen med en sentral spenning: Spenningen som ulike svar på spørsmålene gir mellom ulike måter å forstå vår egen verden på.

Romanens lek med referanser til virkeligheten er samtidig en understrekning av at etterkrigstiden i det tyskspråklige området ikke er den eneste historien og virkeligheten den kan angå. Lesere som deler forforståelsen av tysk etterkrigshistorie vil tilbakeføre dens konfigurasjon på denne historien, men konfigurasjonen lar seg også tilbakeføre til andre virkeligheter. At dette er mulig blir tydelig for eksempel når Thorpe (1998) bruker innsiktene vunnet i lesningen av *Morbus Kitahara* til å analysere nyere historie i Sør-Afrika.

Morbus Kitahara skaper altså en spenning mellom ulike måter å forstå verden på. Spenningen åpner muligheter for å angå leserens virkelighet på en dypere måte. Dette kan vi se ved å trekke inn Ricoeurs forståelse av semantisk autonomi. Fiksjonens referensialitet er ifølge Ricoeur ikke rettet mot en faktisk virkelighet, men mot mulige verdener som den åpner opp foran seg. Det er først i lesningen, mimesis₃, at leseren tilbakefører romanens mening på egen virkelighet. Ricoeur understreker at denne avstanden impliserer en kritisk holdning til fortolkningen som finner sted. Som vi så tvinger *Morbus Kitahara* gjennom sin struktur leseren til å innta en kritisk holdning til tolkninger av dens verden. Det samme ligger til grunn for *Morbus Kitaharas* mulighet til å kritisere tysk etterkrigstid. Romanen åpner en verden som trekker leseren inn i et nært arbeid med fortiden. En kritikk av oppfatninger om historien muliggjøres av konfrontasjonen med flere mulige måter å forstå historien på. Ricoeurs poeng om at åpningen av en ny verden innebærer muligheten av kritikk av det virkelige synes å være relatert til dette: "The power of the text to open a dimension of reality implies in principle a recourse against any given reality and thereby the possibility of a critique of the real"

⁴⁵ Denne refleksjonen kommer i forlengelsen av 4.2, *Morbus Kitaharas* kritiske leser. Her er det ikke lenger bare snakk om å aktivisere en kritisk evne, men en helhetlig etisk kapasitet i forhold til eget selv og historien.

(Ricoeur 1981: 93). Fiksjonen, med dens distanse til virkeligheten, sikter mot det mulige, det som kan være eller kunne ha vært.

I *Morbus Kitaharas* påpekning av forskjellige måter å vurdere etterkrigstiden på ligger det mulighet til kritikk. Slik er det distanseringen fra den virkelige historien, med den kontrafaktiske bevegelsen og de mange forskyvningene som styrker *Morbus Kitaharas* mulighet til faktisk å angå forståelsen av den virkelige historien. Romanen tvinger frem leseren som et refleksivt, etisk ansvarlig subjekt i rommet mellom romanens konfigureringer og virkelighetens figurer. Hvordan man lar sin forståelse av ofrene for andre verdenskrig berikes av fremstillingene i *Morbus Kitahara* er noe leseren stilles til ansvar for.

Konfrontasjonen med ulike måter å forstå verden på gjør at romanen utfordrer ens eget syn på historien etter andre verdenskrig. Martin peker på en slik destabilisering av etablerte verdenssyn når han understreker hvordan leseren av *Morbus Kitahara* oppøves i å være kritiske til totaliserende historiediskurser. Martin mener at det man lærer i møtet med romanen ikke bare handler om hvordan det var å være offer etter andre verdenskrig, men en sensitivitet i forhold til lidelsen til individer som har vært ofre for totaliserende historiediskurser: "...a sensitivity to the suffering of individuals and the violence done to the past by the totalizing discourses of narrative representation, reductive rationality and the politics of memory" (Martin 2004: 143). Altså tilegner leseren seg, for Martin, en styrket kritikk av årsakene til overgrepene som fant sted i Østerrike eller mer generelt andre steder. Også Niekerk og Todtenhaupt analyserer romanen som kritisk til etablerte oppfatninger om verden. De undersøker konsekvensene av romanens spenning mellom den eksterne og den interne verdenen, mellom en mulig og en reell verden. For dem er spenningen forårsaket av de kontinuerlige referansene til virkelige hendelser i tysk etterkrigshistorie. Spenningen gjør at det etablerte perspektivet på etterkrigstiden brytes, og at leseren oppøves i tilegnelsen av nye perspektiver på perioden. Niekerk mener at Ransmayr ønsker å holde fast på en slik ubestemthet: "Ransmayr bevorzugt ein Festhalten an historischer Unbestimmtheit..." (Niekerk 1997: 172). Todtenhaupt understreker at romanen advarer mot enhetlige perspektiver på historien: "Dabei wird ... vor der Einseitigkeit von (zeit-)geschichtlichen Perspektiven auf (in diesem Falle) Geschichte gewarnt" (Todtenhaupt 2000: 181).

Martin, Niekerk og Todtenhaupts argumenter er jeg i all hovedsak enig i. Men jeg mener det er en tendens til å sette et for skarpt skille mellom intern/mulig og ekstern/reell verden. Min analyse av leserens engasjement i metaforene og fortellingene viser at det er mer presist å forstå *Morbus Kitahara* som en mulig verden som i møte med leseren streber etter å regnes som sann, etter å tilbakeføres til og få gyldighet for vår vurdering av den virkelige

verden. Videre går ikke Martin, Niekerk og Todtenhaupt langt nok i vurderingen av hvilke egenskaper som oppøves, eller i hvilken grad leseren involveres.

Et eksempel på konsekvensen av distanseringen er fremstillingen av det totalitære i romanen. Den egner seg ikke for noen enkel tilbakeføring til historien. Seierherrenes regime fremstilles som nærmest mytisk totalitært – hele samfunnet er undergravet og drevet ut i det bestialske som en konsekvens av politikken som føres. Alle politimakter og rettssystemer er i praksis opphevet. I mangel på kontroll av samfunnet har privat voldsmakt og de sterkes styre ved frykt tatt over. Det er vanskelig å sammenstille dette med noe regime i Europa etter andre verdenskrig. Slik kan ikke vurderingene av regimet i romanen overføres som vurderinger av regimer i virkeligheten. Men likevel gir fremstillingen en mulighet for å utvikle kritiske holdninger. Regimet i *Morbus Kitahara* har trekk som kan lære oss noe om situasjonen etter andre verdenskrig og hva som ble gjort galt. Romanregimets forvaltning av historie, hvor det å minnes grusomhetene får preg av tvangsritualer, får på ingen måte som konsekvens at befolkningen faktisk minnes grusomhetene på en ansvarlig måte. Dette poenget trekker Thorpe inn i en Sør-Afrikansk kontekst når hun diskuterer hvordan det å minnes apartheid ikke må ta form av tvang. I Europa har det vært en kontinuerlig diskusjon om hvordan man skal minnes Holocaust og andre verdenskrig. Er det noe *Morbus Kitahara* lærer oss så er det at disse prosessene ikke må ta form av systematiserte, kollektivt organiserte prosesser. På individnivå har slike kollektive minneprosesser ingen effekt, her er det relasjonen til og innsikten i andre individers fortellinger som er det sentrale. Samtidig får fremstillingen av det totalitære ulike former i romanen. En ved seierherrenes regime og en annen ved Bering, som jeg så på ovenfor. Vurderingen av årsakene til at de utvikler det totalitære er ulik. Hvordan vi tilbakefører disse vurderingene av det totalitære på etterkrigshistorien i det tyskspråklige området er noe leseren ikke gis et endelig svar på, men tvinges til å reflektere over. Slik tvinger romanens verden, selv om den er tydelig distansert fra virkeligheten, oss til å reflektere på en etisk ansvarlig måte over egen historie.

Derfor er en enkel vurdering av romanen som politisk like utilstrekkelig som avvisningen av dens politiske side. Stahl vurderer romanen som noe tilnærmet en realistisk, østerriksk anti-myte, ”...nationalen Anti-Mythos...” (Stahl 2006: 236). Stahl mener at denne parallellen er nødvendig, og gir slik ikke noe rom til romanens spill med ulike måter å forstå verden på. Bartsch mener at romanen tegner opp motbilder til den offisielle østerrikske politikken og markedsføringen overfor turister: ”Gegenbilder zu den von der offiziellen Politik und der Fremdenverkehrswerbung“ (1997/98: 104). Han vurderer dette positivt og sammenligner Ransmayr med Elfriede Jelinek, Clemens Eich og Norbert Gstrein, andre

politiske, østerrikske forfattere. Bartsch politiserer romanen, plasserer den i en fortelling om hvordan østerrikske forfattere har utøvd sin kritikk av Østerrike, og vurderer ikke konsekvensene av romanens distansering fra virkeligheten.

Janacs tolker romanen negativt til å være en estetisering av historien, og mener at den tjener en ny høyresiden som mystifiserer og estetiserer den redselsfulle historien: "...eine Neue Rechte, die begangenes Unrecht gar nicht mehr leugnet, sondern mystisch verbrämt und ästhetisch überhöht" (Janacs 1995). Det er ikke nødvendigvis galt at romanen kan lede til verdivurderingene av virkeligheten som Stahl, Bartsch og Janacs foreslår. Men de ignorerer sin egen rolle som refleksiv leser i rommet mellom en roman som spiller med ulike verdensforståelser og virkeligheten. Derfor konkluderer de med at romanen selv fremmer oppfatningene. Denne svakheten er mest påfallende hos Janacs. Han mener at romanens ukritiske fremstilling av voldelige individer, og sammenkoblingen av denne fremstillingen med Holocaust, representerer en estetisering av Holocaust og en romantisering av vold. Janacs overser hvordan romanen tvinger frem en kritisk holdning. I møtet med disse handlingene utvikles det jo nettopp en kritikk av regimer som tillater slike voldsherredømmer å utvikle seg. Estetiseringen og distanseringen har kritikken som resultat.

At *Morbus Kitahara* slik tvinger frem et bevisst forhold til bruk av vold og en moralsk vurdering av Holocaust synliggjør hvordan man i lesningen av romanen stilles overfor etiske vurderinger av historien. Dette mener jeg er dens viktigste effekt som fortelling om etterkrigshistorien i det tyskspråklige området. Den evner å skape en empatisk og innlevende leser som opplyses i sin deltakelse i menneskers skjebner og vurdering av historien. Å forholde seg til *Morbus Kitaharas* verden er dermed å foreta etiske vurderinger av virkelige mennesker og deres handlinger. Disse menneskene er gjerne leserne selv eller deres nære slektninger. Godtar vi verdidommene som felles over figurer i romanen, når vi kjenner dem igjen fra egen virkelighet? Heller enn selv å felle dommer får romanen oss til å reflektere over dette. En av de viktigste effektene av *Morbus Kitahara* er slik en utvikling av leserens kritiske og etiske kapasitet og bevissthet, som karakterene i romanen fullstendig mangler, om denne anvendes på etterkrigstiden i det tyskspråklige området eller andre virkeligheter.

Denne utviklingen av leserens etiske kapasitet minner om Ricoeurs forståelse av fiksjonens etiske kraft i møtet med leseren. Han analyserer dette i forhold til narrativ identitet. Med henvisning til Hannah Arendt mener Ricoeur at det å ha et selv er å fortelle historier om sitt selv. Fiksjonens fortellinger angår direkte konstruksjonen av dette selvet, fordi de påvirker den narrative konstruksjonen av identitet som pågår både på samfunns- og individnivå. Det gjør fortellingene ved å la sine egne tolkninger og vurderinger av verden øve innflytelse på

leserens syn på verden: "...narrative is not denuded of every normative, evaluative, or prescriptive dimension ... aimed at imposing on the reader a vision of the world that is never ethically neutral, but that rather implicitly or explicitly induces a new evaluation of the world and of the reader as well" (Ricoeur 1988: 249). Involvingen i fiksjonen er dermed, for Ricoeur, en aktivitet som aktiviserer leserens etiske kapasitet, fordi fortellingen intenderer å påvirke leseren normativt. Det er opp til leseren, ved hjelp av sin kritiske holdning, å vurdere og velge mellom de faktiske og etiske evalueringene av verden som fiksjonen presenterer.⁴⁶

Min analyse viser at leseren av *Morbus Kitahara* nettopp slik konfronteres med sine vurderinger av egen verden og historien. Stilt overfor spørsmålene romanen reiser i forhold til egen verden og virkelighet må leseren anvende sin egen etiske kapasitet. Dette er dermed bredere enn Martin, Niekerk og Todtenhaupts fokus på leserens evne til å kritisere etablerte oppfatninger om historien. Det er et bredt og etisk engasjement. Slik gjør romanens distansering fra virkeligheten at den kan angå leseren på et dypere nivå. Det å unngå en slik konfrontasjon med romanens verden, slik Spoor gjør når han avviser at romanen er politisk, er det samme som å avvise at romanens vurderinger og utfordringer angår ens egen verden. Konsekvensen av min analyse er at Spoor, til tross for hans vektlegging av romanens individer, her faktisk avviser en empatisk innlevelse i romanens karakterer, og at han avviser at deres skjebner har noe som helst med sin egen virkelighet å gjøre. Det er et etisk valg.

4.4 Ransmayrs poetikk: Naiv forståelse av fortelling

Jeg vil nå vende tilbake til Christoph Ransmayr poetologi, som vi var inne på i første kapittel. Den eksplisitte biografiske motivering han gir for å forfatte boken står i en tilsynelatende motsetning til hans tydelige vektlegging av fiksjonens autonomi. I Ransmayrs videreutvikling av poetikken mener jeg at han i utgangspunktet beskriver fiksjonens egenskaper på en måte som i stor grad sammenfaller med min egen analyse av *Morbus Kitahara*, men at han likevel ikke gir en tilstrekkelig beskrivelse av hvordan spenningen mellom det historiske og det estetisk autonome kan overkommes.

Ransmayr er svært opptatt av hvordan fiktive fortellinger bidrar til å forvalte et samfunns historie, noe vi har sett at *Morbus Kitahara* også gjør. I talen "Die dritte Luft" tematiseres det hvordan fortellinger i et lite samfunn i Irland bidrar til å bevare og behandle historien. Om vinteren er det ofte samfunnets utvandrede og døde som går igjen i historien:

⁴⁶ Kemp formulerer Ricoeurs synspunkt, som han mener er implisitt i bevegelsen fra forfigurering til omfigurering, slik: "Den poetisk-historiske erfaring af den fortalte tid, der aldrig er etisk neutral, består da i, at man fra fortællingen overtager en anskuelse af verden (som skisseret af historikeren eller forfatteren) og tager stilling til i hvilken udstrækning, man ønsker at lade den gælde for ens eget praktiske liv" (Kemp 1995: 142).

”Mehr als eine Million Tote ... und Millionen von Ausgewanderten“ (Ransmayr 1997b: 16). Selvfølgelig er det ikke mulig å fortelle alle historiene til disse enkeltpersonene. Derfor kan fortellinger om noen av individene tjene som eksempler og peke videre på de andre: ”...erinnerungen an das eigene, das wirkliche Leben ... nicht die Geschichte der Welt, wohl aber die einiger ihrer Bewohner erzählt, die dann zum Beispiel für das Schicksal der vielen anderen werden konnte...“ (Ransmayr 1997b: 16-17). Vektleggingen av individets fortelling har vi sett er sentral i *Morbus Kitahara*. Det er i stor grad gjennom innlevelse i disse enkeltpersonene at vi gjenkjenner vår egen virkelighet og historie i romanen.

I ”Die dritte luft” utvikler Ransmayr dette videre. For ham er verdenen som oppstår i fortellingene en sentral dimensjon av virkeligheten. Her kommer begrepet ”Die dritte Luft” inn. ”Die erste luft” er umiddelbare erfaringer, lyder og inntrykk av ens omgivelser. ”Die zweite Luft” er en større luft, den tar innover seg helheter som hele kysten og fiskene, den er altså generaliseringer. Den tredje luften, som er fortellinger, er den som fullfører verden, det er her verden forvandles til noe som fullt ut lar seg behandle og forstås av mennesker:

”...erst in der dritten Luft werde ergänzt und hinzugefügt, was zum vollständige Bild der Welt noch fehle, erst in der Luft der Plattformen, Tanzsäle und Theater, der Kinos und wohl auch rauchiger Pubs, der Luft der Geschichten und der Verzauberung des Lebens in Lieder, verwandle sich beispielsweise ein ganzes Meer in ein einziges Wort, in eine Melodie, und rausche aus diesem Wort wieder hervor.“ (Ransmayr 1997b: 26).

Det er i den ”tredje luften“ at verden forvandles og fortrylles til noe som kan behandles med ord og fortellinger. Noe mennesket kan integrere i sin egen verden. Grensen mellom det å være i fiksjonen og det å være i virkeligheten blir for Ransmayr uklar, begge deler er sider ved det å være som forsterker hverandre. Å fremkaste muligheter for egen verden, å behandle historien med språk og å betrakte virkelighetens ulike fremtredelser har for Ransmayr sentrale fellestrekk med det å la seg engasjere i fiktive fortellinger. Slik kan også *Morbus Kitahara* forstås. Å la seg engasjere i romanens verden er det samme som å engasjere seg i sitt eget liv, sin historie, sine etiske holdninger og identitet, det er en utforskning av muligheter både på et hendelsesnivå og et etisk nivå.

I det siste vektlegger Ransmayr betydningen av fortellinger for individene som forteller dem og leser eller lytter til dem. Han gir videre leseren selv en betydningsfull oppgave i arbeidet med å fullføre eller konstruere den verdenen fortellingen viser frem foran seg. I talen ”Fatehpur. Oder die Siegesstadt“ (Ransmayr 1996b) forteller Ransmayr om byen Fatehpur, grunnlagt av mogulkeiseren Jalal ad-Din Muhammad, også kalt Akbar den store, på 1500-tallet. For Ransmayr bygger fortelleren og lytteren denne byen sammen i et felles arbeid

med minne og forestillingevne: ”Es ist *unsere* Stadt, der Ort der Erzähler und der Zuhörer, denn wo immer einer zu sprechen beginnt ... wird gebaut ... aus der Tiefe unserer Erinnerung oder der blossen Vorstellungskraft...” (Ransmayr 1996b). Den fiktive byen utforsker på denne måten mulige menneskelige verdener: ”Erst unsere Stadt trägt ihren Name zu Recht, *Fatehpur*, die Siegesstadt, in der zumindest eine Ahnung von Freiheit und neben der wirklichen Geschichte auch ihre blossen Möglichkeiten bewahrt und überliefert werden: die Möglichkeiten der Menschen“ (Ransmayr 1996b).

For Ransmayr bidrar fiksjonens fortellinger slik til å utforske menneskenes muligheter. At fortellinger beskriver det *mulige*, altså kravet til mimesis, vektlegges av Ransmayr som et eget poeng. I et intervju sier han at den fiktive verdenen bør være plausibel og troverdig: ”Die Grundfrage bleibt doch ... ob Gestalten innerhalb einer Geschichte für Zuhörer, Zuschauer oder Leser plausibel werden, glaubwürdig...” (Wittstock 2001). For at leseren skal kunne engasjeres i det kreative arbeidet med fortellingen må den fremstå som troverdig og mulig. Dette minner om min fortolkning av *Morbus Kitahara*. Leserens av romanen involveres nødvendigvis med egen forestillingsevne i romanens konstruksjon av mulige verdener. Og en forutsetning for tilbakeføringen av *Morbus Kitaharas* verden til leserens egen verden er nettopp gjenkjennelser av mulige verdener.

Ransmayrs mener at verdenen som konstrueres i møtet mellom tekst og leser er autonom, at den ikke kan determineres av forfatterens eller strukturens intensjoner. I talen ”Unterwegs nach Babylon“ (2000) understreker han at konsekvensen av dette er at tilhøreren eller leseren med sin forforståelse oversetter fortellingen i egen virkelighet. Verkets flertydighet aktualiseres av leseren, det oppstår et kor av fortellinger: ”Was immer einer erzählt, wird von seinen Zuhörern oder Lesern Wort für Wort ins eigene Verständnis übersetzt – in die Sprache der eigene Kultur oder auch nur die des eigenen Herzens: So erwächst aus einer einzige Stimme manchmal ein Chor, aus einem einzige Buch eine Bibliothek“ (Ransmayr 2000). Det er også slik *Morbus Kitahara* angår etterkrigshistorien i det tyskspråklige området, nemlig ved å aktualiseres av leseren og leserens forforståelse – forfigureringen – og på den måten muliggjøre en omfigurering av leserens verden. Videre gjør romanens flertydighet at den er åpen for å angå ulike virkeligheter på ulike måter.

Det er når Ransmayr kommer inn på fortellingens kraft til å endre leserens forståelse av egen verden at jeg mener hans refleksjoner ikke er dekkende til å forklare hvordan *Morbus Kitahara* fungerer. Ransmayr innrømmer i et intervju litteraturen stor oppklarende kraft og mener at den kan utdype leserens forståelse av eget liv ved å ha en: ”... aufklärerischer Effekt ... eine Vertiefung des Bewusstseins vom Leben.“ (Pollack 1995). Denne utdypningen har

særlig utspring i engasjementet i det forskjellige, det fremmede, hvori leseren gjenfinner seg selv. Så langt er det i tråd med hvordan leserens møte med *Morbus Kitahara* fungerer.

For Ransmayr preges leseprosessen videre av et engasjement som har hermeneutiske undertoner. Vi kjenkjenner i midten av verkets verden vår egen verden: ”Wir nähern uns der Fremde und beginnen Dinge wiederzuerkennen ... erkennen, dass unser Weg nicht bloss in die Fremde führt, sondern in die Mitte der Welt, ins Innere einer Sprache, die das Wirkliche und das Mögliche kennt“ (Ransmayr 1998).⁴⁷ Slik peker det indre i verden utover til verden utenfor, det er et samspill mellom det fremmede og det kjente, mellom det å fjerne seg fra verden og det å nærme seg den. Og slik kan leserens emosjonelle innlevelsesevne styrkes: ”Die Poesie erfordert Vorstellungskraft, Mitgefühl, fordert das auch von ihren Lesern und Zuhörer“ (Ransmayr 2005). Litteraturens fremstilling av enkeltmenneskers skjebner fordrer innlevelse og forestillingsevne fra leseren, egenskaper som leseren siden kan anvende i forhold til egen verden. Igjen minner det om hvordan *Morbus Kitahara* fungerer. Men samtidig synes det å være en naiv undertone. Begrepene ”Mitte der Welt” og ”Innere einer Sprache” kobles til en ”erkennen” som synes intuitiv og umiddelbar. I *Morbus Kitahara* er tvert imot effekten av romanens konfigurative forskyvninger at leseren distanseres og blir kritisk til en eventuelt ”erkennen”. Denne feiltolkningen mener jeg ligger bak Spitz’ ukritiske kobling mellom romanen som ”modell” og virkeligheten. Spitz refererer direkte til Ransmayrs intensjon om å trekke en virkelig verden inn i en fiktiv fortelling (Spitz 2004: 28), og har ikke selv et fokus på betydning av romanens konfigurative forskyvninger og effekten av dem.

Denne siden ved Ransmayrs poetologi, som må beskrives som naiv i forhold til relasjonen mellom verkets verden og leserens verden, forsterkes når han beskriver hvordan leserens verden mer konkret og direkte forandres under lesningen. I talen ”Schnee auf Zuurberg. Lektüre in Afrika“ forteller han om en egen leseopplevelse på et hotell i Sør-Afrika. Han leser, og selv om historien ikke handler om *hans hjemsted*, flyttes han tilbake til det landet han kommer fra: ”Ich kannte solche Inspektoren, solche Familien und geschlossenen Häuser. Es war nicht nur das Ortliebsche Land, sondern auch *mein Land*“ (Ransmayr 1996a). Mønstre i romanen gjenkjennes som mønstre i egen verden. Videre leser han om fallende snø, og når han ser ut av vinduet begynner det faktisk å snø: ”...begann sich die wirbelnde Insektenwolke draussen auf der Veranda zu verwandeln, nein, *war*, was sie war,

⁴⁷ Hva gjelder de hermeneutiske undertonene er det en påfallende likhet mellom dette sitatet og et kjernesitat fra Gadamer's *Wahrheit und Methode*. Gadamer sier: ”Es ist die *Mitte der Sprache*, von der aus sich unsere gesamte Welterfahrung und insbesondere die hermeneutische Erfahrung entfaltet“ (Gadamer 1986: 461).

ein weisses Treiben; Flocken; wirbelnder Schnee“ (Ransmayr 1996a). Fortellingen virker tilbake på leserens verden og forandrer leserens perspektiv på egen verden.

I talen ”Corleone“ beskriver han en reise gjennom Sicilia. Han kjeder seg egentlig. Men når han begynner å lese fortellinger fra Sicilia, virker de positivt tilbake på hans egen forståelse av stedet. Arbeidet med å fylle teksten med innhold får direkte konsekvens for egen virkelighet: ”...reiste nun endlich doch durch Sizilien ... und versuchte dort, wo die Erzähler mich allein liessen oder keine Antwort mehr gaben, selber weiterzuerzählen, begann, Leerstellen zu füllen ... erstand um mich herum die Gegenwart, ein Land, das sich aus einem Meer blosser Träume erhob und – Wirklichkeit wurde“ (Ransmayr 1997c). Fortellingens virkelighet omvandler leserens omgivelser og skaper en ny virkelighet. Her er bruddet mellom Ransmayrs poetologi og hvordan *Morbus Kitahara* fungerer svært synlig. Min analyse viste hvordan romanen impliserer en kritisk leser. Omfigureringsakten, altså tilbakeføringen av *Morbus Kitahara* til virkeligheten, suppleres av denne kritiske leseren som i en distanserende bevegelse stilles etisk ansvarlig for tilbakeføringen. I forhold til *Morbus Kitahara* mister den fiktive fortellingens verdensforandrende kraft sin uskyld og blir etisk ladet. Disse forskyvningene har ikke Ransmayrs poetikk muligheten til å forklare.

Ransmayrs vektlegging av romanens biografiske motivasjon er i min tolkning av romanen helt legitim. Romanen angår utvilsomt, for en leser plassert i vår tid, etterkrigstiden i det tyskspråklige området. Den gir fortellinger om individuelle skjebner i denne tiden. Men samtidig gir ikke Ransmayrs poetologi noen utfyllende og tilstrekkelig beskrivelse av hvordan overgangen mellom den estetiske, autonome verdenen og den virkelige verdenen skal forstås. Det har vært mitt prosjekt å beskrive det på en bedre måte.

4.5 *Morbus Kitahara*: En fortelling om virkeligheten

Morbus Kitahara er en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området. Vi gjenkjenner mange av figureringene i romanen fra etterkrigstiden. Det er særlig ved fortellingene om individene Bering, Ambras og Lily at leseren lærer å kjenne den tyske etterkrigstiden bedre. Romanen åpner for en empatisk innlevelse i karakterenes skjebner og kan slik lære oss om hvordan det må ha vært å leve etter krigen.

Vi får en bedre forståelse av hvordan det må ha vært å være offer for tortur under andre verdenskrig. Hvordan det må ha vært å vokse opp som etterkommer i et samfunn uten å ha direkte kjennskap til historien som preger omgivelsene rundt en. Hvordan gode intensjoner og et ønske om nærhet kan lede til utvikling av en totalitær voldsidentitet. Og hvordan forvaltning av historien i hvert fall ikke kan foregå dersom målet er at individer skal få et

dypere og mer følelsesrikt forhold til den. *Morbus Kitahara* er i seg selv selv, gjennom disse elementene, et eksempel på hvordan man kan gi folk bedre innsikt i etterkrigstiden.

Samtidig med gjenkjennelsen oppstår det en dynamikk hvor romanen også signaliserer negativitet og autonomi. Gjenkjennelsen aktiviseres samtidig som ikke-gjenkjennelsen. Forholdet mellom *Morbus Kitahara* og historiens virkelighet, og leserens rolle i koblingen mellom disse leddene, har blitt klarere ved å anvende innsikter beskrevet av Ricoeur. Romanens forhold til virkeligheten er et metaforisert forhold, et *som om*-forhold, hvor dens påstander om virkeligheten har en sannhetsverdi som tilsvarer det Ricoeur kaller en metaforisk sannhet, de er både sanne og ikke-sanne. I lys av disse tankene har det blitt klart hvordan romanens spenning åpner for å angå leseren på et dypere nivå, fordi den konfronterer leseren med ulike, mulige forståelser av virkeligheten og slik aktiviserer leserens etiske kapasitet på en forpliktende og ansvarlig måte.

Til slutt har jeg i dette kapitlet undersøkt Ransmayrs egen poetikk i forhold til spenningen mellom fiksjonens biografiske relevans og dens estetiske autonomi. Ransmayrs poetikk sammenfaller i stor grad med hvordan min egen analyse av *Morbus Kitahara* har vist at denne romanen fungerer. Likevel mangler han en dekkende forståelse av distanseringen og spenningene som oppstår i romanens spill med ulike måter å forstå verden på. Dermed kan hans poetikk heller ikke beskrive hvordan romanen angår vår etiske ansvarlighet og forhold til historien på et dypere nivå.

5. Avslutning: Et positivt menneskesyn

I avhandlingen har jeg lest *Morbus Kitahara* av Christoph Ransmayr som en fortelling om etterkrigstiden i det tyskspråklige området. Jeg har vist hvordan romanens karakterkonstruksjon ikke foregår via realistiske virkemidler, men at det er metaforikken som gir leseren tilgang til karakterene. Denne lesningen fordrer engasjement og aktiv deltakelse. *Morbus Kitahara* engasjerer oss derfor som helhetlige, både sansende og tenkende, mennesker. Samtidig impliserer flertydighet og forskyvninger i dens konfigurering, spillet med ulike måter å forstå dens verden på, en leser som er distansert og må innta en kritisk holdning til mulige tolkninger av dens verden.

Denne spenningen mellom nærhet og distanse får konsekvenser også for romanens omfigurering av leserens virkelighet. Vi gjenkjenner flere av konfigureringene i romanen fra virkeligheten, fra den historiske erfaringen knyttet til andre verdenskrig. Ambras, Bering og Lily rommer fortellinger som vi kan tenke oss til dels er analoge med individuelle skjebner i tiden etter krigen. Romanen gir lite tilgang til deres følelser og subjektivitet på en direkte måte, derfor må leseren selv, via en tolkning av dem, forestille seg hvordan det er å være dem. Slik skapes en innlevelse i skjebner vi kan tenke oss fantes etter krigen. Dermed kan vi på en dyp måte lære noe om hvordan det må ha vært å leve etter krigen.

Men samtidig med gjenkjennelsen aktiviseres det en ikke-gjenkjennelse. Romanen tar utgangspunkt i en kontrafaktisk situasjon. Dens verden fremstår på mange måter som kunstig, eventyraktig og mytisk. Denne distanseringen fra virkeligheten gir romanen mulighet til å angå vår verden på et dypere nivå. I møtet med romanens verden konfronteres leseren med ulike, mulige måter å forstå virkelighetens historie på. Dette gjør at leserens etiske og ansvarlige kapasitet aktiviseres og må brukes til å vurdere hvorvidt og hvordan romanens fortellinger kan tilbakeføres til virkeligheten. Dermed utfordrer romanen nødvendigvis vår forforståelse, vår oppfatning om etterkrigstiden, og slik omfigurerer den leserens verden. Å unngå å ta på alvor dens politiske innhold er derfor en etisk vurdering.

Ricoeurs tekstforståelse har vært sentral i avhandlingen. Hans mimesis-begreper har dannet en helhetlig metodisk ramme for å forstå romanens ulike bevegelser. Hans refleksjoner rundt den utstrakte metaforen og fortellingens evne til å skape en ny verden har bidratt til å belyse hva forholdet mellom *Morbus Kitaharas* verden og leserens virkelighet er. Og hans undersøkelse av forholdet mellom fiktive fortellingens forhold til historien har gitt en bedre forståelse av hvordan romanen, til tross for dens distansering, likevel angår historien på en

dyp måte. Ricoeur har også vært sentral i vurderingen av hvor viktig leseren er i konstruksjonen av *Morbus Kitaharas* verden og tilbakeføringen av den til virkeligheten.

Et positivt menneskesyn

Morbus Kitahara formidler i dens fremstilling av språkbruk og fortellinger et positivt syn på hvilke muligheter som ligger i kommunikasjon mellom mennesker. Dialog mellom Bering, Ambras og Lily er måter å åpne rom for utveksling av erfaring og gjensidig deltakelse i verden, selv om dette ikke alltid lykkes i romanen. Det å fortelle blir i romanen en mulighet for å utveksle erfaringer fra både fortid og nåtid. Språklig omgang med verden viser seg i hovedsak som en positiv, verdenserfarende praksis. For eksempel knyttes Ambras' forsteining i fortiden samtidig til tap av språk.

Morbus Kitahara som fortelling er i seg selv en demonstrasjon av fortellingens muligheter. Jeg har vist hvordan romanens konfigorative forskyvninger ikke leder ut i et meningstomrom, men tvert imot virker positivt, mulighetsskapende og ansvarliggjørende overfor leseren. Metaforen demonstrerer litterære virkemidlers kraft og evne til å åpne opp mulige og sannsynlige verdener som vi kan delta i. Slik åpner *Morbus Kitahara* et rom hvor vi inviteres til en empatisk forståelse av individuelle skjebner fra en svært vanskelig historisk periode. Romanens prosjekt i forhold til denne historiske epoken er derfor i hovedsak preget av et ønske om respekt og forståelse.

Dermed impliserer *Morbus Kitahara* et positivt syn på sin leser, en leser som er et refleksivt, etisk og ansvarlig menneske. Romanen inviterer til en aktivisering av slike egenskaper. Slik fremmer den med sine fortellinger og individualiserte skjebner ydmykhet og forståelse for vanskelighetene og utfordringene til de mange ulike skjebnene som fantes i tiden under og etter andre verdenskrig i det tyskspråklige området.

Litteraturliste

Primærlitteratur

- Ransmayr, Christoph 1982, *Strahlender Untergang*, Brandstätter, Wien.
- 1984, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Brandstätter, Wien.
- 1988, *Die letzte Welt*, Franz Greno Verlag, Nördlingen.
- 1995, "Die Erfindung der Welt", i: Wittstock, Uwe (red) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, s. 198-202.
- 1996a, "Schnee auf Zuurberg. Lektüre in Afrika", i: Ransmayr, Christoph 1997, *Der Weg nach Surabaya*, S. Fischer, Frankfurt am Main, s. 215-219.
- 1996b, "Fatehpur. Oder die Siegesstadt", i: Ransmayr, Christoph 1997, *Der Weg nach Surabaya*, S. Fischer, Frankfurt am Main, s. 229-235.
- 1997a, *Morbus Kitahara*, overs. Sverre Dahl [orig. *Morbus Kithara* (1995)], Gyldendal, Oslo.
- 1997b, *Die dritte Luft, oder Eine Bühne am Meer*, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- 1997c, "Corleone", i: Ransmayr, Christoph 2003, *Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen*, S. Fischer, Frankfurt am Main, s. 57-60.
- 1998, "Am Meer", i: *Friedrich Hölderlin-Preis, Reden zur Preisverleihung am 7. Juni 1998*, Magistrat der Stadt Bad Homburg v.d. Höhe, s. 36-43.
- 2000, "Unterwegs nach Babylon", i: Ransmayr, Christopher 2000, *Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens*, Dichter zu Gast, Salzburger Festspiele, Salzburg.
- 2004a, *Morbus Kitahara* [1995], S. Fischer, Frankfurt am Main.
- 2005, "Weinte sonst niemand?", i: Amann, Klaus, Heinz Lunzer og Ursula Seeber (red.) 2005, *Ungefragt. Über Literatur und Politik*, Czernin, Wien, s. 48-54.
- 2006, *Der fliegende Berg*, S. Fischer, Frankfurt am Main.

Sekundærlitteratur

- Bartsch, Kurt 1997/98, "'Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit'. Zu Christoph Ransmayrs Roman "Morbus Kitahara"', i: Belobratow, Alexandr W. (red.) 1997/1998, *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* nr. 3, s. 95-108.
- Bombitz, Attila 2000, "Die Welt als Meta-Morphisation. Zum Werk von Christoph

- Ransmayr“, i: Knöfler, Markus 2000, *Die Lebenden und die Toten: Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Germanist. Inst., Budapest, s. 73-93.
- Cieślak, Renata 2007, *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*, Lang, Frankfurt am Main.
- Cook, Lynne P. 2003, *'Menschenleer': The Aesthetics of Humility in the Novels of Christoph Ransmayr: 'Die Schrecken des Eises und der Finsternis,' 'Die letzte Welt' and 'Morbus Kitahara'*, PhD-avhandling, University of New South Wales.
- Eshel, Amir 1998, ”Der Wortlaut der Erinnerung – Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara“, i: Braese, Stephan (red.) 1998, *In der Sprache der Täter: neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, Westdt. Verlag, Opladen, s. 227-255.
- Fröhlich, Monica 2001, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung: das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*, Ergon-Verlag, Würzburg.
- Garber, Walter Michael 1998, ”Perspektivierung in Christoph Ransmayrs Roman Morbus Kitahara“, Diplomarbeit, Universität Wien.
- Greiner, Ulrich 1995, ”Eisen, Stein und Marmor“, *Die Zeit*, Hamburg, nr. 42, 13. okt 1995.
- Hage, Volker 1991, ”...eine Art Museum lichter Momente“, i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 205-212.
- Halsall, Robert 2000, ”Christoph Ransmayr’s Morbus Kitahara: An aestheticization of the Holocaust?“, i: Williams, Arthur (red.) 2000, *Literature, markets and media in Germany and Austria today*, Lang, Oxford, s. 195-212.
- Hirschmann, Christoph 1995, ”In Finsternis“, *News*, Wien, 21. sept 1995.
- Honold, Alexander 1999, ”Die Steinerne Schuld. Gebirge und Geschichte in Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara*“, i: *Sinn und Form*, bd. 51, nr. 2, s. 252-267.
- Janacs, Christoph 1995, ”Die Verdunkelung des Blicks“, i: *Literatur und Kritik* nr. 299/300, s. 99-101.
- Knoll, Heike 1997, ”Untergänge und kein Ende. Zur Apokalyptik in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* und *Morbus Kitahara*“, i: Bullivant, Keith, Herbert Kaiser og Berhard Spies (red.), *literatur für leser*, bd. 20, nr. 4, s. 214-223.
- Koelbl, Herlinde 1998, ”Christoph Ransmayr“, i: Koelbl, Herlinde 1998, *Im Schreiben zuhaus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, Knesebeck, München, s. 108-113.

- Kuehs, Wilhelm 1998, "Der Fluch des Bösen: eine ideologiekritische Betrachtung der mythologischen Strukturen in Christoph Ransmayrs Romanen", Diplomarbeit, Universität Klagenfurt.
- Landa, Jutta 1998, "Fractured vision in Christoph Ransmayr's Morbus Kitahara", i: *German Quarterly*, bd. 71, nr. 2, s. 136-44.
- Liessmann, Konrad Paul 1995, "Ein Krieg, der nicht vergehen will", *Der Standard*, Wien, 15. sept 1995.
- Liessmann, Konrad Paul 1997, "Der Anfang ist das Ende, Morbus Kitahara und die Vergangenheit, die nicht vergehen will", i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 148-157.
- Löffler, Sigrid 1995, "...das Thema hat mich bedroht", i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 213-219.
- Martin, James P 2004, *The crisis of cultural knowledge in Michael Koehlmeier's "Telemach", Christoph Ransmayr's "Morbus Kitahara" and W. G. Sebald's "Die Ringe des Saturn"*, PhD-avhandling, Georgetown University.
- Mischke, Roland 1996a, "...Die Verwilderung der Gesellschaft geht weiter", *Badische Zeitung*, Freiburg, 2. jan 1996.
- Mischke, Roland 1996b, "Das Glück ist nicht das Wahrscheinliche", *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart, 17. jan 1996.
- Mosebach, Holger 2003, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. PhD-avhandling, Universität Kassel, publisert 2003, Martin Meidenbauer, München.
- Neumann, Thomas, "Mythenspur des Nationalsozialismus: Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik", i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 188-193.
- Niekerk, Carl 1997, "Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs Morbus Kitahara", i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 158-180.
- Ohrlinger, Herbert 1995, "Durch das Fernglas hindurch", *Die Presse*, Wien, 18. sept 1995.
- Pollack, Anita 1995, "...Ich bin ein Erzähler, der nicht aufhören kann", *Kurier*, Wien, 16. sept 1995.

- Schilling, Klaus von 1999, *Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara: die Überwindung des Aporetischen im artistischen Roman*, Inst. für Dt. Sprache und Literatur, Vaasa.
- Schober, Siegfried 1995, "Krieg, Steine und Rockmusik", Stern Magazin, Hamburg, nr. 42/95, 12. okt 1995.
- Spitz, Markus Oliver 2004, *Erfundene Welten - Modelle der Wirklichkeit: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Spoor, André 1997, "Der kosmopolitische Dörfler, Christoph Ransmayrs wüste Welten", i: Wittstock, Uwe (red.) 1997, *Die Erfindung der Welt: zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. 181-187.
- Stahl, Thomas 2001, *Österreich am "Blinden Ufer": Geschichte und Erinnerung an Christoph Ransmayrs spätem Nachkriegsroman "Morbus Kitahara"*, Magisterarbeit, Universität Regensburg, publisert 2003, Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft, bd. 27.
- Stehrer, Martina 1999, "Morbus Kitahara: eine Analyse des Textes", Diplomarbeit, Universität Wien.
- Thorpe, Kathleen 1998, "Morbus Kitahara von Christoph Ransmayr: Eine Rezeption im südafrikanischen Kontext", i: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, nr 6. Tilgjengelig fra: <http://www.inst.at/trans/6Nr/thorpe.htm> [01.05.2008]
- Thuswaldner, Anton 1997, "Wildnis und Zivilisation", Salzburger Nachrichten, Salzburg, 6. aug 1997.
- Todtenhaupt, Martin 2000, "Perspektiven auf Zeit-Geschichte. Über *Flughunde* und *Morbus Kitahara*", i: Platen, Edgar (red.) 2000, *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Iudicium, München, s. 162-183.
- Wittstock, Uwe 2001, "Verfluchung des Theaters auf dem Theater", Die Welt, Berlin, 21. juli 2001.

Teori

- Gadamer, Hans-Georg 1986, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 5. opplag, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Ihde, Don 1986, "Paul Ricoeur's place in the hermeneutic tradition", i: Hahn, Lewis Edwin (red.) 1995, *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Open Court, Chicago, s. 59-74.
- Jensen, Julio Hans C. 1998, *Introduktion til Paul Ricoeurs metafor-teori*, Romansk Institut, Københavns Universitet, København.

- Kaelin Eugene F. 1987, "Paul Ricoeur's aesthetics, on how to read a metaphor", i: Hahn, Lewis Edwin (red.) 1995, *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Open Court, Chicago, s. 237-258.
- Kemp, Peter 1995, *Tid og Fortælling, Introduktion til Paul Ricoeur*, Aarhus Universitetsforlag, Århus.
- Ricoeur, Paul 1970, "Hvad er en tekst? – forklare og forstå", i: Gulddal, Jesper og Møller, Martin 1999, *Hermeneutikk. En antologi om forståelse*, Gyldendal, København, s. 238-262.
- 1972a, "Appropriation", i: Valdés, Mario J (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, s. 86-98.
- 1972b, "Word, Polysemy, Metaphor - Creativity in Language", i: Valdés, Mario J. (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, s. 65-85.
- 1974, "Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics", i: *New Literary History*, bd. 6, nr. 1, s. 95-110.
- 1978a, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language* [orig. *La métaphore vive* (1975)], Routledge & Kegan Paul, London.
- 1978b, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", i: *Critical Inquiry*, bd. 5, nr. 1, s. 143-159.
- 1979, "The Function of Fiction in Shaping Reality", i Valdés, Mario J. (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, s. 117-136.
- 1980, "Mimesis and Representation", i: Valdés, Mario J. (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, s. 137-155.
- 1981, "Hermeneutics and the critique of ideology" [orig. "Herméneutique et critique des ideologies" (1973)], i: Thompson, John B. 1981, *Hermeneutics & the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 63-100.
- 1984, *Time and Narrative I* [orig. *Temps et Récit I* (1983)], University of Chicago Press, Chicago.
- 1985, "Between the Text and Its Readers", i: Valdés, Mario J. (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, s. 390-424.
- 1988, *Time and Narrative III* [orig. *Temps et Récit III* (1985)], University of Chicago Press, Chicago.
- 1995, "Intellectual Autobiography", i: Hahn, Lewis Edwin (red.) 1995, *The Philosophy*

of Paul Ricoeur, Open Court, Chicago, s. 3-53.

Valdés, Mario J. 1991, "Introduction: Paul Ricoeur's Post-Structuralist Hermeneutics", i:

Valdés, Mario J. (red.) 1991, *A Ricoeur Reader, Reflection and Imagination*, Harvester
Wheatsheaf, New York, s. 3-40.

Ystad, Hallvard H. 1999, *Paul Ricoeur. Eksistens og hermeneutikk*, Aschehoug, Oslo.