

**Seksjon for nordisk språk og  
litteratur**  
Institutt for nordistikk  
og litteraturvitenskap

# **NOR-** *skrift*

**Tillegg nr. 4/1997**

**Kjell Ivar Skjerdingsstad**  
**Narrativ forståing**  
**Ein hermeneutisk kritikk og ei**  
**vidareføring av plottomgrepet**  
**i *Reading for the Plot* av Peter**  
**Brooks**

---

Redaksjonskomité: Harald Bache-Wiig, Unn Røyneland, Gunnar  
Sivertsen, Arne Torp

NORskrift TILLEGG er en monografiserie som utkommer uregelmessig som supplement til tidsskriftet NORskrift. Serien er opprettet i 1996, og har særlig som formål å gjøre hovedoppgaver tilgjengelige i en utvidet distribusjon. Heftene i serien følger ikke abonnementet på NORskrift, men kan bestilles særskilt for kr 100,- fra utgiveren, som er:

Seksjon for nordisk språk og litteratur, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, Postboks 1013 Blindern, 0315 Oslo.  
Telefonhenvendelser kan rettes til Mette Rønning på 22 85 62 27

NORskrift TILLEGG har hittil utkommet med disse titlene:

- 1/96 Karianne Bjellås Gilje: «Hæng dem» Analyse av Knut Hamsuns sakprosa i «barnemorddebatten»
- 2/96 Monika Guttormsen: Idrett, medier og kjønnsforskjeller
- 3/97 Ingunn Økland: Konflikt og kontinuitet. En undersøkelse av litteraturfagets forskningstradisjon i perioden 1928-1960 med vekt på positivismekritiske posisjoner.
- 4/97 Kjell Ivar Skjerdingsstad: Narrativ forståing. Ein hermeneutisk kritikk og ei vidareføring av plottomgrepet i *Reading for the Plot* av Peter Brooks.

**Kjell Ivar Skjerdingsstad**

# **Narrativ forståing**

**Ein hermeneutisk kritikk og ei vidareføring  
av plottomgrepet i  
*Reading for the Plot* av Peter Brooks.**

**Hovudoppgåve i nordisk litteratur  
Institutt for nordistikk og litteraturvitskap  
Universitetet i Oslo  
Hausten 1996**

# Innhold

<b>Del I: Presentasjon</b> .....	2
<b>Innleiing</b> .....	2
<b>Hermeneutisk før-forståing</b> .....	9
<b>Prosjektet til Peter Brooks i <i>Reading for the Plot</i></b> .....	14
Forståingsform .....	15
Freuds masterplott .....	19
Freuds overføring.....	22
 <b>Del II: Masterplottet</b> .....	 24
<b>Byrjinga</b> .....	25
Attrå .....	25
Forføring .....	30
Narrativ dynamikk i <i>Babettes Gæstebud</i> .....	32
Tematikk .....	33
Formell drivkraft .....	36
Narrativt språk .....	39
<b>Midten</b> .....	43
Arabesken .....	43
Gjentaking som tematisk dynamikk .....	45
Gjentaking som formell drivkraft .....	46
Platonisk og nietzscheansk gjentaking .....	50
Lineært eller topografisk plott? - <i>Sult</i> .....	57
<b>Slutten</b> .....	63
Gjenkjenning .....	63
Transparens .....	68
<i>Nedstørtad ängel, Samtid og Forraadt</i> .....	73
<b>Hermeneutisk og narrativ forståing</b> .....	84
Narrativ motivasjon mellom attrå og forføring .....	84
Arabesken mellom platonisk og nietzscheansk gjentaking .....	92
Gjenkjenning eller transparens? .....	97
 <b>Del III: Overføringa</b> .....	 101
<b>Freuds overføring</b> .....	101
<b>Overføring og tekst</b> .....	106
<b>Masterplottet og overføringa</b> .....	113
 <b>Del IV: Avslutning</b> .....	 119
<b>Eit ekspandert plott: Hermeneutisk forståing av narrativ dynamikk</b> .....	119
 <b>Litteraturliste</b> .....	 124



---

## Del I: Presentasjon

### Innleiing

Denne avhandlinga skal handle om kva det vil seie å forstå gjennom forteljingar, eller nærmare bestemt om den narrative forståingsforma som Peter Brooks utviklar i *Reading for the Plot*<sup>1</sup>. Avhandlinga har tre siktemål: For det første å systematisere og gjere teorien i *Reading for the Plot* tydeleg. For det andre å analysere i kva grad denne narrative forståingsforma oppfyller vilkåra for *hermeneutisk* forståing. For det tredje å vidareutvikle måten Brooks tenkjer narrativ forståing på i høve til dei hermeneutiske manglane som måtte bli påviste under punkt to. Slik vil eg få fram både ei «meir» hermeneutisk narrativ forståingsform, og eit «verktøy» til å møte og analysere narrative tekstar med.

Det første medfører å presentere Brooks' teori om *plott*<sup>2</sup> som det sentrale elementet i det eg ser som ei *narrativ forståingsform*. Eg understrekar at Brooks etter mitt skjønn må bli tolka dit at forteljing eller plott er det mentale skjemaet subjektet har til rådvelde for å forstå tekst eller hendingar i røyndomen som særleg utfaldar seg i *tid* – noko eg frå no av vil referere til som *historisk stoff*. Av dette følgjer at i perspektivet til Brooks – og likeins i denne avhandlinga – er det å fortelje, lese og forstå historisk stoff i vidaste meining *analoge* prosessar. Plott blir altså forstått som ein medvitsstruktur, meir til liks med til dømes S-modellen til Greimas<sup>3</sup>, enn som eit element i ein litterær sjanger i klassisk forstand. Dette samsvarer elles med den primære referanse- ramma til Brooks; strukturalistisk narratologi frå formalistane via mellom anna Todorov og Greimas til Barthes.

<sup>1</sup> Brooks 1992 [1984].

<sup>2</sup> For det engelske *plot* har eg vald det nynorske *plott*, sjølv om den meininga som her blir tillagd *plott* ikkje er lista i Nynorskordboka, Hovdenak m. fl. (red), Det norske Samlaget, Oslo 1994. Med omsyn til Brooks' opphavlege konstruksjon *masterplot*, har eg vald å halde på det engelske førsteleddet, medan eg skriv andreleddet med dobbelkonsonant, *masterplott*.

<sup>3</sup> Sjå til dømes Brandt-Pedersen og Rønn-Poulsen 1980, side 50 ff.

---

Brooks meiner likevel at strukturalistisk narratologi ikkje har lagt tilstrekkeleg vekt på *narrativ dynamikk*. For å få grep om det som etter hans mening er sentrale aspekt ved ein slik dynamikk, set han derfor to modellar henta frå Freud inn i den narratologiske referanseramma: For det første det han kallar *Freuds masterplot*; for å få grep om *framdrifta* i ei forteljing. For det andre *overføringa*; for å analysere det interpreterande *møtet* mellom lesar og tekst. Både mi systematisering av Brooks og oppbygginga av denne oppgåva er tufta på dette skiljet mellom *masterplott* og *overføring*.

Arbeidet med masterplottet har eg etter definisjonen til Aristoteles av plott valt å disponere i *Byrjinga*, *Midten* og *Slutten*, utan at det er meint som ein suksessiv gjennomgang, men heller som tre ulike og utfyllande synsvinklar. Ei slik disponering bør sikre at mest mogleg av undersøkingsfeltet blir dekt, men er også motivert av at inga tenking om plott kan gå utanom røtene til Aristoteles, og dessutan av at også Brooks eksplisitt dreg veksler på denne klassiske arva.

Med omsyn til *overføringa*, anten det er omgrepet til Freud i si opphavlege form eller implementeringa til Brooks av det i tekstlege samanhengar, vil eg sjå på det som ein modell for konstruksjon av narrativ *mening* i tilhøvet mellom subjekt og objekt. Det blir derfor ei målsetjing å nå fram til kva for forståing av mening som ligg nedfelt i denne modellen.

Det *andre* prosjektet mitt er å drøfte om teorien til Brooks stør eller oppmuntrar ein *hermeneutisk* lese måte. Dette botnar i ei generell etisk, sosiologisk og litterær interesse for *den andre*. Eg er særskilt oppteken av at litterær og narrativ forståing ikkje må ta frå teksten særpreg og individualitet ved å presse han inn i eit a priori oppsett teoretisk rammeverk.

Ein problematikk av dette slaget er relevant ut frå fleire kontekstar. Etter mitt syn er det openbert at det finst tendensar til eit slikt press iallfall innanfor to av dei mest *aktuelle* litteraturteoretiske retningane; dekonstruksjon og resepsjonsetetikk. I båd ligg ei føring i det vitskapsteoretiske grunnlaget mot å redusere teksten til strukturar i det lesande subjektet. Samstundes kan ein også

finne spor etter slike meir eller mindre latente reduktive strategiar i psykoanalytisk inspirert litteraturteori – der *Reading for the Plot* no har ein sentral posisjon. Michel Foucault<sup>1</sup> har vore ein av dei fremste nyare eksponentane for ein *generell* kritikk av psykoanalysen som ein *reduktiv* måte å tenkje på, ein lukka ideologi som motsett seg korreksar utanfrå.<sup>2</sup> Men ein kan òg vise til Deleuze og Guattari sitt opus *Anti-Oedipus*<sup>3</sup> og ikkje minst til Jean Baudrillard<sup>4</sup>. I Noreg har blant fleire Trond Berg Eriksen – rett nok til tider vel polemisk – ført kritikken vidare mellom anna i *Freuds retorikk*<sup>5</sup>. Når det gjeld psykoanalytisk litteraturteori meir *spesielt*, er den kritikken til dømes Pål Dahlerup gjer av Norman Holland typisk og representativ. Dahlerup skuldar Holland, ein av dei fremste psykoanalytisk inspirerte resepsjonsteoretikarane, for ei haldning der «[...] litteratur er et møte med dem [leserne] selv og ikke med noget nytt og anderledes.»<sup>6</sup>

På same tid er det ikkje til å kome utanom at inga forståing eller litterær tolking kan unngå ein viss grad av reduksjon i kraft av seleksjon og avgrensing. Men problematikken blir ikkje uinteressant av den grunn. Spørsmålet blir heller *i kva grad* dei teoretiske føringane i teorien til Brooks om forteljing som ein måte å forstå på, legg opp til ei forståing som tek teksten like mykje som lesaren på alvor? I kva grad blir teksten og lesaren oppfatta som *likeverdige* i den litterære og forteljande forståingsprosessen?

Det er mot denne bakgrunnen eg har vendt meg til hermeneutikken – og til Hans Georg Gadamer – for å finne ei konsistent referanseramme for diskusjonen. Grunnane til det er både at plott og forteljing etter Brooks er ei *forståingsform*, og at det er eit opplagt samsvar mellom ønsket mitt om å ville

<sup>1</sup> Sjå til dømes Foucault [1976] 1995.

<sup>2</sup> Sjå Fish 1989 for ei lesing der Freud sine eigne retoriske strategiar blir skulda for på same tid å ekskludere andre synspunkt og å redusere eksponentane deira til patologiske kategoriar innanfor det psykoanalytiske diagnosesystemet.

<sup>3</sup> Deleuze og Guattari [1972] 1983.

<sup>4</sup> Baudrillard [1983] 1987.

<sup>5</sup> Eriksen 1991.

Jon Brumo peiker på at allereie i 1931 vart «psykologismen» av Einar Molland i artikkelen «Psykologisk litteraturforskning» i tidsskriftet *Kirke og Kultur* skulda for å vere ein reduserande populærvitenskap. Brumo 1996, side 46.

<sup>6</sup> Dahlerup 1991, side 20.

---

problematisere det reduktive, og det overordna prosjektet i Gadamer's hovudverk *Wahrheit und Methode*<sup>1</sup>: Å gjere sanninga primær i høve til metoden. Metode viser her til det som i vitskapen stengjer ute nye innsikter fordi dei ikkje passar inn i dei eksisterande kunnskapsfiltra som røyndomen blir oppfatta gjennom.

Nærmare bestemt har eg teke utgangspunkt i definisjonen til Gadamer av den hermeneutiske grunnsituasjonen, det vil seie ein relasjon der eit menneskeleg subjekt står overfor eit objekt det ønskjer eller må forstå. Gadamer lagar ein modell for korleis subjektet kan forstå den andre eller teksten i eit hermeneutisk medvit som *overskrir einzijdig orientering mot subjektet eller objektet; lesaren eller teksten*.

Valet av Gadamer som hermeneutisk teoretikar kan sjølvstgt bli problematisert. Etter at *Wahrheit und Methode* kom ut i 1960 (og vart revidert i 1965), har den hermeneutiske tradisjonen vorte fornya, kanskje særskilt av Paul Ricoeur. I forlenginga av Marx, Nietzsche og Freud har han utvikla ein *mistankens* hermeneutikk som leitar etter dei sanningane som teksten blir postulert å ville skjule, dekkje over eller fortrenge. Ricoeur er likevel ein slags brubyggar mellom Gadamer og Habermas.<sup>2</sup> Habermas har opponert mot Gadamer ved eksplisitt å skulde han for å mangle ein ideologikritikk; ein *kritisk* hermeneutikk.<sup>3</sup> Om enn i ulik grad, har Ricoeur og Habermas felles at dei baa meiner Gadamer's hermeneutikk er for sentrert om objektet eller teksten og derfor òg legg for lite vekt på det forståande subjektet. Når mi primære hypotese er at den forståingsforma eg diskuterer vil tendere til å neglisjere *teksten*, har det vore rimeleg heller å vende seg til Gadamer.

Brooks og *Reading for the Plot* har som eg veit om berre såvidt tidlegare vore kritisert ut frå ein spesifikt hermeneutisk ståstad. I eit intervju med Brooks av Rickard og Schweizer blir problemet reist, men då berre mot det freudianske

<sup>1</sup> Gadamer [1960] 1965.

<sup>2</sup> Kemp og Kristenson 1993.

<sup>3</sup> Habermas [1971] 1977.

---

grunnlaget hans, utan å bli ført vidare mot hans eigen teori. Også spørsmålet om det intervjuarane kallar «hermeneutical violence» blir då teke opp, men bagatellisert og avvist av Brooks.<sup>1</sup>

Den mest markante kritikken av *Reading for the Plot* har kome frå feministisk hald, og her har Marianne Hirsch vore kanskje den fremste eksponenten.<sup>2</sup> Ho meiner plottomgrepet til Brooks er for *snevert*. Fordi det etter hennar syn er grunna eksklusivt på mannleg seksualitet, vil det ikkje gjelde for korleis kvinner fortel og forstår sine historier. På den andre sida har Unni Langås, uavhengig av feminismen i eit førebels upublisert «paper», skulda Brooks' plottomgrep for å vere for *omfattande*. Ho meiner det femnar så vidt at det i praktisk analytisk arbeid blir ubrukeleg.<sup>3</sup> Sett i dette perspektivet korresponderer nok det kritiske prosjektet mitt meir med Hirsch enn med Langås, utan at eg av den grunn knyter meg til nokon feministisk tradisjon.

Metoden eg nyttar for å få fram dei eventuelle hermeneutiske manglane i masterplottet som forståingsmodell, kan grovt sagt bli beskriven som *dialektisk*. Synspunkta til Brooks blir først presenterte så lojalt som råd, for dernest å bli sette opp mot heilt andre perspektiv. Desse andre synsmåtane er valde etter om dei effektivt kan katalysere fram *hermeneutiske* hol i teorien til Brooks, og ut frå at dei skal kunne peike vidare mot nødvendige utfyllingar. På denne måten blir det innanfor kvar av dei tre synsvinklane på masterplottet med utgangspunkt i tre opposisjonar trekt opp kva eg har kalt eit *motivfelt*. Innanfor *Byrjinga* trekkjer eg opp eit slikt felt med utgangspunkt i Baudrillards *forføring* og Brooks' *attrå*. I *Midten* nyttar eg Joseph Hillis Miller til å bestemme gjentakingsomgrepet til Brooks som *platonsk* og kontrasterer det mot eit *nietzscheansk*. Når det gjeld *Slutten* vel eg å setje definisjonen til Brooks av meining som *gjenkjenning*, opp mot det eg på grunnlag av Svend Bjerg<sup>4</sup> og russisk-ortodoks teologi har kalla *transparens*.

<sup>1</sup> Sjå intervjuet til Rickard og Schweizer med Brooks i Brooks 1994, side 113ff.

<sup>2</sup> Hirsch 1989.

<sup>3</sup> Langås 1996. «Brooks' concept of plot is open and sensitive to the dynamics and the human aspects of all narrative, but what it gains in generosity, it loses in precision. As a theoretical tool it is vague and imprecise.» Side 3.

<sup>4</sup> Bjerg 1988.

---

Med omsyn til overføringa er framgangsmåten noko annleis. Eg kjem ikkje til å setje overføringa opp mot noko tredje perspektiv, men tvert om samanlikne henne med masterplottet. Spørsmålet blir med andre ord i kva grad dei to modellane, masterplott og overføring, er compatible. Eg skuldar då å gjere merksam på at Brooks sjølv understrekar at det handlar om to *forskjellige* og kvar for seg *sjølvstendige* teoriar om narrativ forståing. Like fullt går det klart fram at han meiner dei let seg kombinere, men utan at han i *Reading for the Plot* faktisk formidlar mellom dei.

Det *tredje* delprosjektet snur synsvinkelen frå det kritiske mot det konstruktive. Motivasjonen min her er som Langås sin, at når ein arbeider med tekstar kan omgrepa til Brooks verke lite egna som analytiske verkty. Intensjonen er derfor på grunnlag av dei hermeneutiske manglane som måtte kome fram under arbeidet med masterplottet, å utvikle eit analytisk verkty som fungerer betre. I dette ligg at eg, som Brooks, vil sjå på plottet som uttrykk for ein *dynamikk* i ei narrativ forståingsform. Men fordi eg finn at masterplottet hermeneutisk sett ikkje held mål, vil det ut frå masterplottet og dei nemnde motivfelte heller bli trekt fram kva eg har kalt eit *ekspandert plott*. Ei bestemming av plott som vonleg er ein rikare og «meir» hermeneutisk modell til å forstå temporale og narrative dynamikkar med.

På denne bakgrunnen er avhandlinga disponert i fire delar. I introduksjonsdelen presenterer eg føresetnadene for arbeidet: Den innleiinga du no les, den hermeneutiske før-forståinga, og prosjektet til Brooks i *Reading for the Plot*, inkludert grunnlaget hans i forfattarskapen til Freud.

I den andre delen tek eg for meg *masterplottet*. Dei tre første kapitla i denne delen presenterer masterplottet til Brooks under dei nemnde tre synsvinklane; byrjinga, midten og slutten, og kontrasterer altså sentrale omgrep hos han mot andre innfallsvinklar. Eg understrekar at dei litterære analysane som inngår her ikkje er meint som uttømmende lesingar, men som illustrerande døme på og vidareutvikling av teoretiske poeng. I desse tre kapitla vil den hermeneutiske synsvinkelen i all hovudsak berre vere implisitt til stades som ein

---

underliggjande premiss for val av innfallsvinklar og berøringar. For oversikta si skuld har eg heller valt å samle dei hermeneutiske trådane i det siste kapitlet i denne delen. Der kjem ei samla drøfting av i kva grad masterplottet til Brooks svarar til den hermeneutiske forståinga. I dette arbeidet set eg også fram tankar om korleis dei opprissa motivfelta kan bli brukte til å utvikle eit ekspandert plott. Den tredje delen presenterer i sitt første kapittel meir inngåande *overføringa* etter Freud, og i det neste den tilsvarande narrative modellen til Brooks. Det tredje kapitlet her diskuterer dei to modellane til Brooks – masterplottet og *overføringa* – opp mot einannan, sjølv sagt i hermeneutisk lys. At *overføringa* får relativt mykje mindre plass i avhandlinga sett under eitt enn masterplottet, er eit uttrykk for at *overføringa* faktisk *kan* sjåast som eit konkurrerande perspektiv til *Slutten* i masterplottet; båe handlar mest om *meinung*.

I del fire kjem ei generell oppsummering og konsentrert framstilling av *det ekspanderte plottet*. Eg vil ende opp i ein måte å tenkje plott på som både er ei dynamisk mental forståingsform betre i samsvar med ei hermeneutisk forståing og eit meir «effektivt» verky til å analysere narrativ dynamikk med.

---

## Hermeneutisk før-forståing

Eg har allereie nemnt at det er nærliggjande å vende seg til hermenutikken og Gadamer for å finne ei relevant referanseramme om ein vil diskutere plott eller forteljing som ein måte å *forstå* på, og dertil vil leggje vekt på korleis det analyserte objektet framstår i den narrative forståingsprosessen. Innleiingsvis i denne delen – der den hermeneutiske referanseramma blir presentert – er det grunn til å peike på at den lesinga eg her gjer av Gadamer, er tufta på eit utval tekstar, delvis henta frå *Wahrheit und Methode*. Hovudpoenget mitt er å få fram eit konsistent rammeverk å sjå Brooks i høve til, som svarar til behova mine slik eg har skildra dei over. Den modellen eg nyttar, pretenderer dermed ikkje å representere det synet som samla kjem fram i dette hovudverket, eller i forfatterskapen sett under eitt for den saka si skuld. Likevel vil eg påstå, utan at det her kan bli meir enn ein påstand, at den referanseramma som no blir presentert er *i pakt med* hovudlinene i *Wahrheit und Methode*. Derfor tillet eg meg, særskilt av stilistiske omsyn, å referere til referanseramma som *Gadamer*.

Når prosjektet til Gadamer er å gjere sanninga primær, er det eit imperativ til å forstå slik at ein opnar også for innsikter som gjer motstand mot og sprengjer dei skjema dei blir møtte med. For Gadamer er slik sann forståing avhengig av at subjektet unngår to former for *framandgjort erfaring*<sup>1</sup>. Den første er *estetisk medvit* som framandgjort erfaring. Det vil seie at subjektet underkastar objektet sine eigne a priori oppsette målestokkar. Gadamer illustrerer dette ved å vise korleis ein dom over eit moderne kunstverk på grunnlag av klassiske kriterium må føre til misforståing.

Den andre forma for framandgjort erfaring blir styrt av *historisk medvit*, og inneber kort sagt ei naiv tru på at det er mogleg å setje seg inn i og tileigne seg perspektivet til objektet. Dømet til Gadamer på dette er historikaren som freistar å leve seg inn i ein tidsande som høyrer fortida til ved å ville gjere seg fri frå eigne føresetnader. Medan den estetisk framandgjorte erfaringa kan bli

---

<sup>1</sup> Gadamer 1970, side 218 ff.



oppsummert som ein-sidig forståing på premissa til subjektet, slektar denne siste forma på positivisme og historisk-biografisk metode<sup>1</sup>.

Ei verkeleg hermeneutisk forståing inneber ifølgje Gadamer å overskride desse to erfaringsformene i det han kallar ei *hermeneutisk* erfaring. Dette krev for det første, som ein negasjon av estetisk framandgjort erfaring, at han eller ho som vil forstå er medviten om dei eigne perspektiva og horisontane som teksten, objektet eller den andre blir møtt med. Premissa for denne før-forståinga er dei to grunnleggjande aksene i Gadamers hermeneutikk: Det forståande subjektet, og i neste omgang også objektet, er situert i *tradisjon*, eller historie, og i *språk*. Språk og historie er dei vilkår all forståing skjer på grunnlag av.

Subjektet vil derfor møte kvart eit anna objekt det ønskjer å forstå ut frå ei språkleg og historisk bestemt *før-forståing*, som avgrensar og opnar moglegheiter for erkjenning. Denne subjektive forståingshorisonten er igjen skjematisk i *fordomsstrukturar*.

[...] fordommene i ordets bokstavelige mening utgjør den rettethet som går forut for all vår mulighet til å erfare. De er forutinntattheter som danner vår åpenhet mot verden, og dermed er de likefram betingelser for at vi erfarer noe, for at det som møter oss, sier oss noe.<sup>2</sup>

Fordomsstrukturane er altså ontologiske grunnvilkår for kunnskap, forståing og utviding av omverds erfaringa, men dette krev òg at dei er opne for å ta innover seg omverda og det framande.

Den hermeneutiske erfaring er ikke slik at noe står utenfor og ber om innpass: Vi blir tvertimot inntatt av noe og nettopp i kraft av det som inntar oss, opptatt for det som er nytt, annerledes og sant.<sup>3</sup>

Mest effektivt opnar subjektet for slik utvida omverds erfaring gjennom «spørsmålets struktur», nemleg ved ein praksis som har «[...] sin egentlige virksomhet i at man er i stand til å se det problematiske og spørreverdig».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Utetter i oppgåva vil eg gjentekne gonger vise til *estetiske* og *historiske* brot med hermeneutisk forståing. Men eg gjer merksam på at eg vil nytte omgrepa i noko ulike ordsamanhengar; estetisk framandgjort *erfaring* eller *medvit* etc.

<sup>2</sup> Gadamer 1970 [1966], side 222.

<sup>3</sup> Op. cit.

<sup>4</sup> Op. cit. side 225.

I denne frilegginga – og med det opninga for erkjenning – vil møtet med ei anna meining kunne skilje ut og gjere tydelege dei fordommane som verkar hos ein sjølv. Slik vil også føresetnadene for eins eige blikk bli klarlagte.

For det andre, som ein tilsvarande negasjon av historisk framandgjort erfaring, kan subjektet aldri forstå ved å leve seg inn i objektet. I staden må ein evne å setje seg inn i *situasjonen* til teksten, men utan å freiste å tileigne seg *horisonten* eller perspektivet i han. Dette skiljet mellom å skulle setje seg inn i *situasjonen* til teksten og samstundes unngå *forståingshorisonten* i han, krev ei nærmare utgreiing.

*Forståingshorisonten* definerer Gadamer som «[...] der Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist.»<sup>1</sup> Horisonten refererer til det som til kvar ei tid er synleg og potensielt forståeleg frå ei bestemt situering i historie og språk. Fordi kvart individ og kvar tekst er særskilt lokalisert geografisk og historisk såvel som språkleg, vil horisonten vere unik for den einskilde. Dermed er forståingshorisonten til den andre per definisjon prinsipielt utilgjengeleg. Sann forståing er derfor ikkje å freiste å sjå det den andre ser, men derimot å ville setje seg inn i *situasjonen* hans eller hennar.

Der Begriff der Situation ist ja dadurch charakterisiert, daß man sich nicht ihr gegenüber befindet und daher kein gegenständliches Wissen von ihr haben kann. Man steht in ihr, findet sich immer schon in einer Situation vor, deren Erhellung die nie ganz zu vollendende Aufgabe ist. Das gilt auch für die hermeneutische Situation, d.h. die Situation, in der wir uns gegenüber der Überlieferung befinden, die wir zu verstehen haben. Auch die Erhellung dieser Situation, d.h. die wirkungsgeschichtliche Reflexion ist nicht vollendbar, aber diese Unvollendbarkeit ist nicht ein Mangel an Reflexion, sondern liegt im Wesen des geschichtlichen Seins, das wir sind.<sup>2</sup>

Å forstå noko er med andre ord å vere i ein situasjon som igjen er ein bestemt opphaldsstad i tradisjonen. Denne situasjonen avgjer kva det er mogleg for oss å sjå, og at vi aldri kan sjå eller forstå alt, overskodes det heile. Dermed kan vi heller aldri ha full oversikt over det vi *ikkje* ser, med andre ord det som

<sup>1</sup> Gadamer 1965 [1960], side 286.

<sup>2</sup> Op. cit. side 285.

---

potensielt kan bli sett og dernest forstått. Å setje seg inn i situasjonen til den eller det andre, til dømes ein historisk overlevert tekst eg står overfor, må derfor handle om å freiste å avdekkje ikkje berre dei kreftene som verka inn på produksjonen av teksten, men også på korleis denne teksten har fungert og kva han har stått for og ført til i historia fram til eg står overfor han. Ein må med andre ord tileigne seg kunnskap om dei ytre realitetane kring produksjonen av og om *verknadshistoria* (die Wirkungsgeschichte) til teksten.

Dette impliserer at å forsøke å leve seg inn i lidinga til eit anna menneske er å «vere i vond tru», for å seie det med eit lån frå Sartre, medan det ein faktisk kan gjere, er å forstå ved å gjere seg kjend med tilhøva rundt lidinga og setje seg inn i bakgrunnen for henne. Som ei førebels oppsummering vil eg seie at sjølv om det ikkje er mogleg å sjå det den andre ser eller avdekke alle omstende, er det alltid mogleg å ringe inn eller nærme seg omverda til den andre enda meir.

Så langt har vekta i framstillinga mi vore lagt på korleis Gadamer viser at forståinga avheng av *tradisjonen*. Men like viktig er det at Gadamer meiner det er *språket* som formidlar omverdserfaringa og derfor også er mediet for forståing. Inntrykk og opplevingar blir korkje til røynsle eller forståing før dei blir omsette eller rettare *forvandla* til språk. All forståing må skje i språket, «Sein das verstanden werden kann, ist Sprache»<sup>1</sup>. Føresetnaden for at det skal vere mogleg å forstå eksistens, er at denne eksistensen framtrer i språket, som eigentleg er ein *tredje* og *nøytral arena* utanfor subjektet like mykje som objektet.

Forståinga i språk avheng igjen av at språket tillet mennesket ein *avstand* til seg sjølv, til omverda og til andre. Det er denne avstanden som gjer det mogleg for noko å framstå som eit sjølvstendig saksforhold, og det kan igjen berre skje fordi språket er eit overindividuellt og tradisjonsskapt konsensus- produkt. Ifølgje Gadamer har dette med sanning å gjere. I kraft av sin struktur representerer språket ei ikkje-subjektbunden saklegheit som kjem i staden for

<sup>1</sup> Sitert etter Engdahl og Olsson 1977, side 111.

---

den subjektiviteten og relativiteten som sanningsomgrepet elles er hefta med.

Til dette objektive sanningsomgrepet høyrer òg ei ny meining av forståing:

Auch hier bewährt sich, daß Verstehen primär heißt: sich in der Sache verstehen, und erst sekundär: die Meinung des anderen als solche abheben und verstehen.<sup>1</sup>

Dette medfører ikkje berre ei frigjering frå all subjektivisme, men også frå positivistisk objektivisme: Meininga til den andre er prinsipielt utilgjengeleg, men fordi vi har eit språk vi båe kjenner, kan vi etablere meining i samforstand, oss i mellom, i det språket som vi båe har tilgang til.

Derfor må det forståande subjektet freiste å overvinne sin eigen såvel som den andre sin partikularitet. Etter Gadamer kan dette berre skje ved ei *samansmelting* av forståingshorisontane til subjektet og objektet. Gjennom det vil dei fordommene ein har sjølv, bli problematiserte og sette i spel, og forståingshorisontane i neste omgang bli endra og utvida.

<sup>1</sup> Op. cit. side 278.

## Prosjektet til Peter Brooks i *Reading for the Plot*

Det psykoanalytiske litteraturteoretiske prosjektet til Peter Brooks i *Reading for the Plot* kan bli samanfatta i at han vil sjå på dei psykiske og narrative strukturane som *analoge* prosessar: «It is rather the superimposition of the model of the functioning of the psychic apparatus on the functioning of the text that offers the possibility of a psychoanalytic criticism.»<sup>1</sup> Prosjektet blir vidare kontrastert mot det som etter Brooks' meining har prega den psykoanalytiske litteraturteoretiske tradisjonen; psykogenetiske studium av forfattar, lesar eller litterære karakterar.<sup>2</sup>

Dermed profilerer Brooks seg mot dei *tre* greinene som psykoanalytisk litteraturteori tradisjonelt har vore klassifisert etter; psykobiografi, psykokritikk og psykoanalytiske resepsjonsstudiar.<sup>3</sup> Men han gjer dette utan å relatere seg til ei fjerde og nyare retning, oppteken av «[...] the relations between author, reader, text and language.»<sup>4</sup>, som Elizabeth Wright skriv i ein innføringsartikkel om psykoanalytisk litteraturteori. Ho framhevar Lacan som også Brooks gjer seg stor nytte av, som den viktigaste teoretikaren innanfor denne «[...] new psychoanalytic structural approach to literature[...]»<sup>5</sup>. Ein tilnæringsmåte Wright meiner er kjenneteikna av at «[...] analogies from psychoanalysis are used to explain the workings of the text [...]»<sup>6</sup>. På bakgrunn av Brooks-sitatet ovanfor, er det umogleg ikkje å sjå prosjektet hans som ei forlenging av denne nyare psykoanalytiske litteraturteoretiske retninga.

Om vi no går meir konkret inn i *Reading for the Plot*, viser det seg etter mitt syn to klare renningar i den tekstlege veven; høvesvis ei *teoretisk* og ei *empirisk*. Prosjektet til Brooks er både å etablere ein *dynamisk teori om narrativ forståing* gjennom *plott*-omgrepet, og gjennom ei rekkje lesingar å framstille tilhøvet mellom plott og forteljing idéhistorisk. Med omsyn til det siste er Brooks særleg ute etter korleis forteljande tekstar meir eller mindre eksplisitt reflekterer kring

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 112

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> Sjå til dømes Kittang 1991.

<sup>4</sup> Wright 1986, side 145.

<sup>5</sup> Op. cit. side 157.

<sup>6</sup> Op. cit.

plott og narrativ forståing. Han meiner dette tilhøvet har utvikla seg frå det uproblematiserande *mytiske*, der livsplottet til den einskilde vart forstått gjennom sjablongar av overordna kollektive «masterplott», via eit *moderne* krav om at kvar einskild må fremje sitt personlege individuelle plott til *metarefleksjon* kring og sundring av plott, som likefullt avheng av referansane til det same plottet for ikkje å bli meningslause.<sup>1</sup> Den idéhistoriske renninga Brooks her påviser fell utanfor ramma til denne avhandlinga.

Eg konsentrerer meg om den teoretiske strukturen og dynamikken i den narrative *forståingsforma*. Lesinga mi vil fraksjonere ut det teoretiske stoffet, og legg derfor heller ikkje vekt på korleis Brooks prøver det ut i sine konkrete lesingar, anna enn når dette stør opp under eller utviklar vidare mine tolkingar av dei teoretiske synspunkta i verket. Det kunne i aller høgste grad vore interessant å samanlikna dei resultatata eg kjem fram til med kva som viser seg i hans litterære tolkingar, men det ville sprengt rammene for det som er mogleg her.

## Forståingsform

Det teoretiske prosjektet til Brooks kan nærmast karakteriserast som *fenomenologisk*. Han legg fram to teoriar om plott, om framdrifta eller den dynamiske strukturen utetter forteljinga, og om det fortolkande møtet mellom tekst og lesar. Dei er baa teoriar om forteljing, ikkje primært som ein litterær sjanger, men som ein av fleire strategiar mennesket kan nytte seg av for å omskape kaos til orden. «Narrative is one of the ways in which we speak, one of the large categories in which we think.»<sup>2</sup> Samstundes er det altså viktig å ha klart for seg at dei to modellane freistar å gripe kvart sitt aspekt ved dette overordna narrative paradigmet.

<sup>1</sup> I ein norsk litteraturvitskapleg kontekst er folkediktinga, Ibsen og i kvartfall den tidlege Hamsun gode døme på desse tre stadia. Eg nemnar dette ikkje berre for å illustrere Brooks, men også fordi det peikar mot eit interessant emne for eit litteraturhistorisk prosjekt i nordisk litteraturvitskap.

<sup>2</sup> Brooks 1992, side 323.

Brooks avgrensar narrativ forståing på grunnlag av kategorien *tid* mot høvesvis poesi, filosofiske syllogismar og ein teologisk diskurs. Poesien meiner han viser til ein freistnad på å nå innsikt gjennom å oppheve tida, medan slutninga i syllogismen er upåverka av korleis premissa er relaterte til einannan i tid, og den teologiske diskursen på si side overskrir tida i «[...] a sacred masterplot [som] organizes and explains the world.»<sup>1</sup>

Ei narrativ forståingsform er på si side gyldig berre til å forstå *historisk stoff* – det vil altså seie hendingar og opplevingar som på ein eller annan måte strekkjer seg over tid. Ein premiss i mi avhandling er at Brooks må bli tolka dit at dei særskilte dynamiske forståingsstrukturane han etter Freud skisserer i *Reading for the Plot*, er *universelle* narrative paradigmer. Dei er meinte å vere gyldige for *all* forståing av slike temporale prosessar, i det minste innanfor vestleg kultur. Han gjer dermed krav på å utvikle den narrative forståingsmodellen *par excellence*. Og det går klart fram at han meiner til og med forteljingar som ved første augekast synest å undergrave plott, likevel avheng av å bli lesne i forhold til masterplottet som ein mental kode for å bli forståtte.<sup>2</sup>

Etter Brooks er dermed all historisk eller narrativ forståing kjenneteikna av å finne forklaring gjennom opphav og utvikling. Sjølv om han seier at det førre hundreåret var særmerkt i sin «[...]obsession with questions of origin, evolution, progress, genealogy, its foregrounding of the historical narrative as *par excellence* the necessary mode of explanation and understanding.»<sup>3</sup>, er dette berre ei aksentuering av det Brooks eigentleg ser som essensen i all forståing som relaterer seg til historisk stoff i vidaste meining: Spørsmålet om «kva eg er?», blir svara på gjennom «kor eg er?» som igjen leier til «korleis kom eg hit?»<sup>4</sup> Og det viser igjen til at historia løyner svaret, og forteljing eller plott er

<sup>1</sup> Op. cit. side 6.

<sup>2</sup> Dette er underliggjande føresetnader i teksten til Brooks som det er vanskeleg å dokumentere med konkrete sidetilvisingar. Her er like fullt tilvisingar til *nokre* stader der det *skin gjennom*: XI, XII, 7, 52, 82, 280, 285, 314, 315 etc. Elles blir påstandane også stadfesta i eit intervju med Brooks gjort av Schweizer og Rickard: «But the model of the presence of the death doesn't seem to me either masculinist or feminist. I think it may be Western but it seems to me that it has a fairly universal applicability within Western culture.» Brooks 1994, side 113.

<sup>3</sup> Brooks 1992, side 6/7.

<sup>4</sup> Op. cit. side 6 og 276.

strategien for å finne det. Forteljing er derfor også ein måte å meisle ut eigen identitet på, ved «[...] taking a “life”» and creating the demarcations of a “plot” within it.»<sup>1</sup>, som Brooks seier om Dickens og *Great Expectations*. I samband med same roman, kjem han også inn på at forteljing legitimerer eigen eksistens: «Reading the signs of intention in life’s actions is the central act of existence [...]».<sup>2</sup>

Plottomgrepet til Brooks grip eksplisitt attende til opphavet hos Aristoteles. Likesom plott eller *mýthos* for Aristoteles er «[...] prinsippet og likesom sjelen i tragedien [...]»<sup>3</sup>, er det også nøkkelomgrepet i *Reading for the Plot*; den overordna narrative kategorien. Likeins byggjer bestemminga til Brooks av plott som «[...] the principle of interconnectedness and intention that we cannot do without in moving through the discrete elements – incidents, episodes, actions – of a narrative [...]»<sup>4</sup>, på definisjonen til Aristoteles av plott som den uttrykte samanføringa av hendingane.

Samstundes går Brooks sjølvsgatt utover den klassiske arva. For det første bestemmer han vidare plottet som den underliggjande logikken, syntaksen og det ordnande og kategoriserande prinsippet i den spesifikke forståingsforma som forteljing er, «[...] it is the very organizing line, the thread of design that makes narrative possible because finite and comprehensible.»<sup>5</sup> For det andre gjev han altså plottomgrepet eit *dynamisk* innhald. «Even more than with plot, no doubt, I shall be concerned with plotting: with the activity of shaping, with the dynamic aspect of narrative – that which makes a plot “move forward,” and makes us read forward [...]»<sup>6</sup>. For å understreke denne sida av plott som kraft og prosess for å skape meining, omset Brooks omgrepet frå substantiv til det meir aktive handlingsretta *plotting*.

Likevel er han ikkje konsekvent i bruken av denne distinksjonen. Ein kunne tenkje seg at *plott* viste til den «fenomenologiske» før-forståinga i medvitet,

<sup>1</sup> Op. cit. side 114.

<sup>2</sup> Op. cit. side 141.

<sup>3</sup> Aristoteles 1989, side 37. Brooks 1992, side 10/11.

<sup>4</sup> Brooks 1992, side 5.

<sup>5</sup> Op. cit. side 4.

<sup>6</sup> Op. cit. side XIII.



---

altså den universelle mentale strukturen Brooks meiner subjektet alltid møter tekstar og opplevingar med som utfaldar seg over tid. Komplementært til dette kunne så *plotting* seiast å vise til den dialektiske skapande prosessen der subjektet plottar seg gjennom ein tekst eller eit sett av erindringar, og på det viset omformar kaos til orden. I så måte ville plottinga forma forteljinga og hatt ei klar målsetjing i å produsere *mening*. Men sjølv om Brooks gjer seg nytte av både desse meiningsinnhalda eller signifikata, knyter han dei om kvarandre til dei to signifikantane, *plott* og *plotting*. I det siste kapitlet i denne avhandlinga kjem eg attende til det som etter mitt syn ligg i denne forvirringa.

Som sagt er strukturalistisk narratologi den tydelegaste bakgrunnen for teoriutviklinga til Brooks. Det gjeld ikkje minst for korleis han definerer *plott* som avhengig av, men samstundes brot med, det narratologiske skiljet mellom historie og diskurs. Etter hans syn fungerer plottet som ein dobbel logikk<sup>1</sup>, som bryt dualismen mellom historia bak slik ho kronologisk utfaldar seg, og den diskursive ordninga slik ho framstår i teksten. Plottet tilhøyrer både kategoriar. På den eine sida føreset diskursen at det er noko å fortelje, faktisk eller fiktivt, men på same tid kan historieelement òg bli produserte av ein trong til mening i diskursen. Ein kan tenkje seg situasjonar der «[...] something must have happened because of the results that we know[...]»<sup>2</sup>. Eit døme på dette henta frå *Reading for the Plot* er korleis Sherlock Holmes avdekkjer ein samanheng mellom hendingar fram mot eit brotsverk. Den «historiske» bakgrunnen blir tilgjengeleg gjennom den mentale konstruksjonen og formidlinga. Ved den pulserande rørsla mellom dei to narrative nivåa bind plottet einskildelementa til heilskapen i forteljinga. Hendingane i historia blir forvandla frå å vere arbitrært bundne til einannan, til å høyre saman innanfor ein høgare og tilsynelatande nødvendig orden.

---

<sup>1</sup> Op. cit. side 28.

<sup>2</sup> Op. cit.

## Freuds masterplott

Som nemnt er ein føresetnad i prosjektet til Brooks samsvaret mellom korleis teksten og psyken fungerer, og at dei to kan kaste lys over einannan: «[...] by attempting to superimpose psychic functioning on textual functioning we may discover something about how textual dynamics work and something about their psychic equivalences.»<sup>1</sup> Grunnlaget for ein slik analogi finn Brooks i det han kallar *Freuds masterplot*<sup>2</sup>; ein modell for korleis organisk liv og tilhøyrande psykiske prosessar utviklar seg frå tilemning til død, henta frå Freuds *Beyond the Pleasure Principle*<sup>3</sup>. Ved å overføre masterplottet til tekst, meiner han å kunne formulere transformasjonsprosessane mellom byrjing og slutt i ei forteljing, og dermed legge grunnlaget for «[...] a properly dynamic model of plot.»<sup>4</sup> Fordi *masterplottet* er så grunnleggjande i *Reading for the Plot*, skal eg kort presentere det på grunnlag av Freuds eigen tekst. For å få eit systematisk grep om det Freud sjølv kallar metafysiske spekulasjonar, vil eg sjå masterplottet i eit høvesvis *naturalistisk* og *dualistisk* perspektiv.

Med naturalistisk tenkjer eg på Freuds tese om livet som styrt av kroppslege eller seksuelle *drifter*, «[...] the representatives of all the forces originating in the interior of the body and transmitted to the mental apparatus [...]»<sup>5</sup>. Dette medfører at handlingar, tankar og kjensler alltid kan førast attende til kvantitative og samanliknbare spenningsrelasjonar i det indre av kroppen. Frå denne *essensialistiske* bestemminga definerer Freud driftene det eg vil kalle *strukturelt*, som «[...]an urge inherent in organic life to restore an earlier state of things which the living entity has been obliged to abandon under the pressure of external disturbing forces[...]»<sup>6</sup>. Driftene er altså konservative tendensar i organismen til å *gjenta* ein tidlegare tilstand. Til dømes vil eit embryo tvingast, «[...] in the course of its development to recapitulate (even if only in a transient

<sup>1</sup> Op. cit. side 90.

<sup>2</sup> Eg understrekar at omgrepet *masterplott* ikkje finst hos Freud, men er Brooks' eigen konstruksjon. Eg nyttar det likevel også når eg arbeider direkte med Freuds tekst, det er ein høveleg trope for utviklinga av det organiske livet.

<sup>3</sup> Freud [1920] 1991.

<sup>4</sup> Brooks 1992, side 96.

<sup>5</sup> Freud [1920] 1991, side 306.

<sup>6</sup> Op. cit. side 308/309.

---

and abbreviated fashion) the structures of all the forms from which it is sprung, instead of proceeding quickly by the shortest path to its final shape.»<sup>1</sup>

Gjentakinga kan vidare bli beskriven ved sin *funksjon*, som er å *binde* energiar. Denne verkemåten finn Freud fram til ved å analysere korleis eit traume oppstår. Traumet kjem av eit inntrykk som bryt gjennom det skalet – medvits- og persepsjonssystemet – organismen har kring seg til vern mot omverda. Eit slikt innbrot vil produsere ein stimulusstraum inn i det umedvitne, altså inn i området for frie og ubundne energiar og dei ikkje-verbale primærprosessane. Dette gjer i sin tur at medvitet, forståingsstrukturane og språket, blir sette ut av funksjon og misser kontrollen over energistraumane i det umedvitne. Frå dette utgangspunktet blir *gjentakinga* av denne typen *traumatiske* hendingar, til dømes i draumar, ein freistnad på i ettertid å få kontroll over ein slik tøyleslaus situasjon, nettopp ved å *binde* dei energiane som vart utløyste og kom til å flyte fritt i kring. Brooks uttrykkjer det som at «[...] repetition works as a process of *binding* toward the creation of an energetic constant-state situation which will permit the emergence of mastery and the possibility of postponement.»<sup>2</sup>

Før eg går over til dualismen i modellen til Freud, må eg seie noko om tilhøvet mellom denne driftsarta gjentakinga og *lystprinsippet*, bestemt som at «[...] the mental apparatus endeavours to keep the quantity of excitation in it as low as possible or at least to keep it constant.»<sup>3</sup> Som tittelen på Freuds skrift viser, er siktemålet hans å stadfeste ein mistanke om at det finst djupare krefter bak det som ser ut til å vere herredømet lystprinsippet har over dei sjelelege prosessane. Det er i denne prosessen Freud oppdagar gjentakingstvangen, som han finn er ei meir opphavleg kraft som lystprinsippet i sin tur avheng av. Bindinga av energiar må altså skje *før* lystprinsippet kan ta til å verke.

*Dualismen* i Freuds modell viser til den overordna metaforen hans for dynamikken mellom fødsel og død som eit dobbelt spel mellom *livsdrifta eros* og *dødsdrifta thanatos*. Dødsdrifta er djupast sett ei drift mot å vende attende til

<sup>1</sup> Op. cit. side 309.

<sup>2</sup> Brooks 1992, side 101.

<sup>3</sup> Freud [1920] 1991, side 277.

og *gjenta* den livløysa og harmonien livet ein gong oppstod frå, før det vart pirra til spenning og liv. Om ein kan snakke om eit klimaks i masterplottet eller Freuds skrift, må det vere dette at «*‘the aim of all life is death’ and, looking backwards ‘inanimate things existed before living ones’.*»<sup>1</sup> Livet er berre ein omveg til og ei livslang utsetjing av døden; den endelege fullbyrdinga av livet og uunngåeleg til stades i alt liv. Noko forenkla kan ein derfor seie at all gjentakning på eit djupare og strukturelt nivå vitnar om dødsdrifta. Det same gjeld lystprinsippet: Trongen til lyst er ein trong til avspenning, som eigentleg er ein lengt etter døden.

Om dødsdrifta rådde åleine ville spenningsløysa aldri vorte overskriden, og livet aldri kome lenger enn til inkje. Freud tenkjer seg derfor at det må finnast ei stabiliserande motkraft til dødsdrifta: *eros*. Det blir då nødvendig for han å modifisere dødsprinsippet ved føresetnaden at «[...] everything living dies for internal reasons[...]»<sup>2</sup> og «[...] the organism wishes to die only in its own fashion.»<sup>3</sup> *Ikkje* å døy av «indre årsaker» må innebere å døy av *ytre* påverknader. Inntrykka, forstyrningane og impulsane utanfrå som ein gong vekte livet frå livløysa, representerer også trugsmål om å døy ein annan død. Dette vernet mot krefter utanfrå tek *eros* seg av. I striden mot ein invaderande død er *eros* ei offensiv kraft som freistar å omslutte «utverda» under seg sjølv. Den grunnleggjande funksjonsmåten til *eros* i spelet om å utsetje døden er derfor å *sameine*, å innordne det andre under det eigne. Dødsdriftene på den eine sida leier dermed mot utjamning av alle spenningar, «[...] whereas union with a living substance of a different individual [*eros*] increases those tensions, introducing what may be described as fresh *vital differences* which then must be ‘lived off’.»<sup>4</sup>

Mot slutten av *Beyond the Pleasure Principle* knyter Freud også *eros* til gjentakinga. Noko spekulativt, som han sjølv også er inne på, viser han til Platons *Symposion* og myten om det androgyne menneske. Der heiter det at fordi menneska hadde vorte for hovmodige avgjorde Zevs å dele kvart av dei i

<sup>1</sup> Op. cit. side 311.

<sup>2</sup> Op. cit. side 310/311.

<sup>3</sup> Op. cit. side 312.

<sup>4</sup> Op. cit. side 329.

to. Resultatet vart at menneska etter det fer rundt og jaktar på den andre og rette halvdel sin. Freud kjem då fram til at det eros på si side freistar å gjenta, er denne tapte hermafrodittiske uridentiteten<sup>1</sup>.

Konklusjonen til Freud i *Beyond the Pleasure Principle* er at i alle livsprosessar strir dødsdriftene og livsdriftene mot kvarandre. Dei kjempar om herredømet, men samstundes er det sjølve striden mellom dei som produserer livsprosessane, som dermed blir definerte nettopp som spenning og strid, i motsetnad til døden som er harmoni og spenningsløyse.

It is as though the life of the organism moved with a vacillating rhythm. One group of instincts rushes forward so as to reach the final aim of life as swiftly as possible; but when a particular stage in the advance has been reached, the other group jerks back to a certain point to make a fresh start and so prolong the journey.<sup>2</sup>

### Freuds overføring

Medan masterplottet handlar om forløpet i eit liv eller ei forteljing, dreg Brooks inn overføringsomgrepet til Freud for å utforske dynamikken mellom lesar og tekst. Eg kjem attende til detaljane i det. Her vil eg berre kort nemne at overføringa viser til korleis ein pasient i den terapeutiske situasjonen umedvite vil overføre til terapeuten kjensler som i røynda har opphav og høyrer til i andre tider, situasjonar og menneskelege relasjonar. Overføringa er eit omgrep som Freud utviklar til ein sentral reiskap i terapien ved at dei overførte kjenslene og handlingane grovt sagt blir brukte som vegvisarar til det umedvitne hos pasienten. Brooks nyttar så denne modellen som «[...] consonant with the narrative situation and text.»<sup>3</sup> Eg kjem som nemnt til å lese både Freuds opphavlege modell og Brooks' tekstlege implantering først og fremst som modellar for produksjon av *meaning*.

<sup>1</sup> Op. cit. side 331/332.

<sup>2</sup> Op. cit. side 313.

<sup>3</sup> Brooks 1992, side 320.

---

Eg understrekar nok ein gong, av omsyn til mi eiga framstilling, at det ikkje er ein del av prosjektet til Brooks i *Reading for the Plot* å formidle mellom dei to perspektiva på narrativ dynamikk som går ut frå Freud (masterplottet og overføringa), men at han tvert om legg vekt på at dei er uavhengige av einannan. Brooks let det bli med å ymte om at «[...] one could begin to look for such an integration [altså mellom overføringa og masterplottet] in the role of repetition in the transference [...]»<sup>1</sup>.

Den overordna tilknytninga dei to perspektiva har til einannan, utover å handle om plott og forteljing, er at både uttrykkjer ønsket til Brooks om å kome fram til «ein narrativ *erotikk*». Han skriv han ikkje er ute etter å framstille ein fortolkningsteori eller lesemane for arbeid med episke tekstar, men meiner heller at «[...] we need an *erotics of art* [...]»<sup>2</sup>, som han seier det med Susan Sontag.

Ein ting er derfor at det verkelege «masterplottet» i *Reading for the Plot* såleis er den doble utforskinga av den uttalde erotiske framdrifta i ei forteljing driven av motsetninga mellom eros og thanatos, og det erotiske spelet av overføring mellom lesar og tekst. Noko anna er at dette ville vore berre koketteri, om ikkje dei teoretiske utleggingane også uttrykte ein måte å etablere kunnskap på. Når Brooks etablerer ein teori om forteljing som ein måte å forstå på, må det samstundes og parallelt bli lese som ei utvikling av ein måte å konkret nærme seg narrativ dynamikk i forteljande tekstar på. I kva grad denne kunnskapstileigninga – eller lesemane – så kan seiast å vere erotisk, vil eg mellom anna vurdere i neste kapittel.

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 320.

<sup>2</sup> Op. cit. side 36. Sjå òg side XV

## Del II: Masterplottet

Eg skal no sjå på masterplottet til Brooks frå tre ulike synsvinklar; byrjinga, midten og slutten. Dei er meinte å utfylle kvarandre og samla gje eit heilskapleg og lojalt bilete av korleis Brooks tenkjer plott.

I *Byrjinga* tek eg utgangspunkt i korleis Brooks tenkjer seg at lese- og forståingsprosessar blir sette i gang og motiverte av ei *attrå*. Men så spør eg ved hjelp av Jean Baudrillard om ikkje narrativ dynamikk like gjerne kan bli motivert av *forførande* krefter?

Dernest er fokus sett på *Midten*, eller *arabesken*<sup>1</sup> som Brooks kallar han. Her er utgangspunktet førestellinga til Brooks om at diskursen *gjentek* ei historie frå byrjing til slutt. Eg problematiserer *måten* Brooks tenkjer seg at denne gjentakninga skjer på. Medan han går ut frå at diskursen gjentek ved å binde historia vertikalt under seg, spør eg om ikkje gjentakning heller er å knyte horisontale band mellom historie og diskurs. Denne motsetjinga nyttar eg til å kome fram til to motståande oppfatningar av plott; eit brooksk lineært og eit topografisk.

Når eg ser på *Slutten*, er det ut frå det primatet Brooks tilskriv han som meiningsgjevande. Mot hans oppfatning av meaning som endeleg *gjenkjenning*, vil eg setje ei forståing av meaning som legg større vekt på kva som blir skapt undervegs, det eg vel å kalle *transparens*.

Alle desse opposisjonane tener som utgangspunkt for å dra opp vidare *motivfelt*. I det siste kapitlet i denne delen blir dei igjen diskuterte i høve til den hermeneutiske referanseramma. Derfor vil det hermeneutiske grunnlaget i dei tre første kapitla, som tidlegare nemnt, berre vere til stades som tause og implisitte føresetnader for valet av dei problematiserande innfallsvinklane.

På grunnlag av masterplottet til Brooks og dei motivfelte som blir rissa opp vil konturane av det eg vel å kalle eit *ekspandert plott* bli skisserte: Ein måte å tenkje plott, narrativ forståing og narrativ dynamikk på, som spring ut av, men også overskrir masterplottet til Brooks.

<sup>1</sup> Sjå side 47 for ein definisjon av *arabesken*.

## Byrjinga

### Attrå

Eg har vore inne på at utgangspunktet til Brooks er ein opposisjon mot det som etter hans syn er ei einseitig statisk orientering i narratologisk tenking om plott. Han freistar i staden å gripe den narrative *dynamikken* mellom byrjing og slutt. Innfallsvinkelen hans til denne dynamikken er at det alltid vil vere ei *attrå* etter tekst og meining som set i gang sjølve leseprosessen: «Desire is always there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun.»<sup>1</sup> Brooks meiner at når vi tek til å lese eller set oss ned for å høyre ei forteljing, er det fordi byrjinga pirrar oss. Byrjinga bryt stilla før forteljinga og forvandlar henne til ei spenning, og til ei attrå mot oppheving av spenninga. Attråa blir ei narrativ drivkraft som leier fram mot slutten.

Brooks knyter denne narrative motiveringa til den «passion du sens»<sup>2</sup> som Roland Barthes meiner «[...] light us afire when we read»<sup>3</sup>. Dermed blir attråa i Brooks' perspektiv til «the motor of *narration*»<sup>4</sup>, og plottet eller plottinga på same tid ei form for attrå som driv lesaren gjennom forteljinga.

I pakt med Freud meiner Brooks at attråa som ei slik narrativ drivkraft i siste instans går ut frå ei *drift* i subjektet. All attrå kan bli ført attende til skismaet i subjektet mellom medvite og umedvite, og den narrative forståinga til Brooks føreset derfor at subjektet projiserer eigne psykiske strukturar inn i teksten. Som Freud kallar Brooks denne drifta for *eros*. Slik eg ser det har ho to grunnleggjande kvalitetar eller eigenskapar, hos Freud såvel som i Brooks' implantering av henne i spelet om teksten: For det første fungerer ho *totaliserande*, for det andre er ho ei umetteleg og derfor eigentleg *uendeleg* rørsle retta framover.

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 38.

<sup>2</sup> Barthes etter Brooks 1992, side 19.

<sup>3</sup> Brooks 1992, side 37.

<sup>4</sup> Op. cit. side 53.



I *Beyond the Pleasure Principle* utlegg Freud eros som ei *totaliserande* kraft med utgangspunkt i at ho vil «[...] combine organic substances into ever greater unities[...]»<sup>1</sup>. Freud viser til korleis ei kjønnselle berre kan oppfylle den reproduserande funksjonen ved at ho «[...] coalesces with another cell similar to itself and yet differing from it».<sup>2</sup> At Freud set likskap og differanse som nødvendige premisser, viser til at kjønnsella korkje kan reproducere seg åleine eller saman med ei celle av same «kjønn». I staden vil eros vere retta mot det som er annleis, og kan meir generelt seiast å vere ei offensiv drift som freistar å *innlemme* element og strukturar i omverda under seg sjølv.

I same skriftet viser Freud også at attråa aldri vil kunne bli tilfredsstilt, men er ei *uendeleg* rørsle mot tilfredsstilling<sup>3</sup>. Freud bind denne uendelege dynamikken saman med fortrenginga. Det at noko er fortrengt, er nettopp å ikkje tillate fri utløyning, men tvinge fram kompromissar og derfor utløyning gjennom andre kanalar. Såleis vil det alltid vere ein skilnad, seier Freud, mellom «[...] the pleasure of satisfaction which is *demanded* and that which is actually *achieved* [...]».<sup>4</sup> Frå dette resonnerer Brooks gjennom Lacan og hans vidareføring av Freuds forståing av attrå som «[...] desire as born of the difference or the split between need and demand [...]»<sup>5</sup>. I spebarnet sin trong til morsbrystet er det ikkje samsvar mellom trongen til næring og fordringa om kjærleik frå ein annan. I dette perspektivet er attråa boren oppe nettopp i denne skilnaden: «In this gap, desire comes into being as a perpetual want for (of) a satisfaction that cannot be offered in reality.»<sup>6</sup> Det vil aldri kunne vere fullt samsvar mellom det ein i det umedvitne eigentleg søker, og dei tilfredsstillingane som er til rådvelde. Tilfredsstillinga er djupast sett retta mot å reproducere imaginære og umedvitne bilete av «infantile satisfaction». Men fordi desse bileta ikkje er tilgjengelege for medvitet som anna enn i høgda grove reproduksjonar, vil rørsla mot tilfredsstilling heller aldri kunne samsvare med desse prosessane i det umedvitne.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Freud [1920] 1991, side 315.

<sup>2</sup> Op. cit. side 313.

<sup>3</sup> Op. cit. side 315.

<sup>4</sup> Op. cit.

<sup>5</sup> Brooks 1992, side 55.

<sup>6</sup> Op. cit.

<sup>7</sup> Op. cit. side 55 ff.

For Brooks er attråa såleis ei spenning som aldri stoppar eller finn kvile korkje i det attråande subjektet eller i det «tilfredsstillande» objektet, ho er ei ustopeleg rørsle på veg mot nye erobringar. Likevel held attråa fram med å vere retta mot tilfredsstilling eller lyst, som Freud definerer som mangel på spenningar i det psykiske apparatet. Når attråa derfor er retta mot lyst, siktar ho mot ei spenningsløyse, og fordi denne spenningsløysa i yttarste konsekvens er døden, er også attråa retta mot døden.

Innanfor narrasjonen tenkjer Brooks seg at eros fungerer på *tre nivå* som i røynda grip inn i kvarandre og berre strengt analytisk kan bli skilde frå einannan; eit *tematisk*, eit som eg kallar *formelt* («narrative motor») og eit *språkleg*.<sup>1</sup> På det tematiske nivået, som er det mest konkrete, vurderer han attrå som komponent i eit verk. Han tenkjer då på korleis attråa til dømes kan strukturere ein karakter sitt tilhøve til den tekstlege omverda. Dette nivået vil eg kalle tekstinternt. Ein av dei «idéhistoriske observasjonane» til Brooks illustrerer dette. Han meiner at «den moderne romanen» gjerne spesifiserer attråa til ambisjon; «[...] it makes ambition the vehicle and emblem of Eros, that which totalizes the world as possession and progress.»<sup>2</sup> I neste omgang bruker Brooks dette til å kaste lys over det formelle nivået; attråa som strukturerande og motiverande kraft i lesaren. Han eller ho, postulerer Brooks, projiserer ambisjonane sine inn i teksten på same vis som helten gjer det på omverda, og dermed kan eros også representere ei kraft som driv lesaren fram- og innover i teksten. Som eit apropos til dette seier Brooks at attråa så å seie alltid finst i byrjinga av ei forteljing for å initiere spenninga. To av døma hans på dette er *Illiaden* der Agamemnon og Akilles er i strid om Briseis, og *Odysséen* der Odyssevs lengtar heim. Ifølgje Brooks blir den attråa som her tilhøyrer protagonisten også til lesaren si attrå. Det er ein analogi mellom den tekstinterne dynamikken og lesaren sin måte å tileigne seg teksten på.

Brooks overfører dei tematiske innsiktene han mellom anna kjem fram til ved å sjå etter korleis attråa er bunden til karakterane i litterære tekstar, til det *formelle* nivået for å få grep om korleis lesaren si attråa bind saman byrjing,

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 54.

<sup>2</sup> Op. cit. side 39.

midt og slutt. På dette nivået meiner han at attråa ikkje berre set i gang, men «energizes» tekst og lesing og «[...] animates the combinatory play of sense-making.»<sup>1</sup> Dette spelet bestemmer han nærmare til at eros *formelt* fungerer *totaliserande* ved å knytte leksema *metonymisk* til einannan i ei kjede: «[...] desire is metonymi, a forward drive in the signifying chain, an insistence of meaning toward the occulted objects of desire.»<sup>2</sup> Eros skundar altså fram ei rørsle frå byrjing til slutt ved å sameine einskildement til stadig større heilskapar gjennom nærleik og kombinasjon. Den syntagmatiske rørsla utetter i teksten er botna i at attråa flyttar seg metonymisk, og det spring igjen ut av gapet mellom attråa og tilfredsstillinga av henne.

The description of narrative needs metonymi as the figure of linkage in the signifying chain: precedence and consequence, the movement from one detail to another, the movement *toward* totalization under the mandate of desire.<sup>3</sup>

Eg kjem attende til eros si formelle motkraft i neste kapittel, men vil her gjenta det som etter kvart vil syne seg som grunnlaget i Brooks' modell; at eros fungerer *metonymisk* i det *formelle* samspelet mellom forteljing og lesar.

Det mest abstrakte nivået Brooks opererer med, er attråa som ibuande i det *narrative språket*. Også her er utgangspunktet strukturalistisk tenking, og meir konkret i Saussure si todeling av teiknet i *signifikant*, altså det språklege teiknet si form basert på skilnaden til andre former, og *signifikat*, den mentale førestellinga eller «innhaldet» – også bestemt av differansen til andre «innhald». Brooks dreg så nytte av korleis Lacan set attråa inn i dette skillet.

Det vil for det første seie at signifikanten og signifikatet er skilde frå einannan av ein *uoverstigeleg* barriere. Den umedvitne førestellinga – signifikatet eller historia bak – som attråa både er *retta mot* som ustopeleg trå etter tilfredsstillig, og som ho *spring ut av*, er ikkje tilgjengeleg frå signifikanten. Kvar signifikant – all skrift eller alt språk – er derfor i røynda ei *avmektig* rørsle i retning av tilfredsstilling.

<sup>1</sup> Op. cit. side 48.

<sup>2</sup> Op. cit. side 105.

<sup>3</sup> Op. cit. side 91

---

Discourse hence becomes the interconnection of signifiers one with another in a «signifying chain» where meaning (in the sense of access to the meaning of unconscious desire) does not consist in any single link of the chain, yet through which meaning nonetheless *insists* [...]<sup>1</sup>

Eit døme på dette er pasienten si forteljing i den psykoanalytiske terapien. Denne forteljinga vil vere styrt av ein insisterande trong til meining, ein freistnad på å få kontroll over umedvitne «unmastered infantile scenarios»<sup>2</sup>. Men på same tid vil språket og forteljinga aldri absolutt kunne tilfredsstillе og dekkje over dei umedvitne og sjølv sagt ikkje-verbale manglane som pressar det fram.

For det andre blir signifikatet *primært* i høve til signifikanten når det blir bestemt som både retning og som årsak. Det språkause umedvitne har herredøme over det språklege og diskursive. Signifikanten i pasienten si forteljing vil prinsipielt alltid bli forstått som *symptom* på ei djupareliggjande og utilgjengeleg førestelling som berre kan bli forstått som mangel eller tomrom. Sagt på ein annan måte er den narrative diskursen symptom på fortregnde og libidinaliserte drifter.

I *Reading for the Plot* vil Brooks som nemnt gje form til ein tekstleg erotikk, der det erotiske er fundamentert i attråa, og attråa i tilhøvet mellom medvitne og umedvitne strukturar og drifter i det forteljande eller lesande subjektet. Av det vi har sett så langt, kan kvaliteten til dette erotiske spelet berre vagt bli identifisert som *rørsle* mot tilfredsstilling eller utløysing. Etter mitt syn må dette innebere at erotikken, som den narrative dynamikken, blir redusert til kraft og struktur i den eigne og subjektive seksualiteten. I motsetnad til dette saknar eg eit perspektiv på eros som ei rørsle mellom subjekt og objekt, slik Diotyma i Platons *Symposion* utlegg han som tvitydig forvandlande kraft, korkje Gud eller menneske, men bodberar mellom det himmelske og det jordiske.<sup>3</sup> For å tenkje *det erotiske* – og forstå den narrative dynamikken – må ein, slik eg ser det, inkludere objektet, for erotikk vil alltid vere eit spel mellom i det minste to.

<sup>1</sup> Op. cit. side 55/6.

<sup>2</sup> Op. cit. side 57.

<sup>3</sup> Platon 1988.

## Forføring

Det er ikkje tilstrekkeleg å sjå den narrative dynamikken ut frå attråa og subjektet, korkje om ein som Brooks vil leggje ut «an erotics of art»<sup>1</sup>, eller om ein vil etablere ein hermeneutisk måte å forstå historisk stoff på der subjekt og objekt trer fram på like vilkår. Eg vil derfor freiste å vri perspektivet frå det eg meiner er Brooks si ein-sidede orientering mot subjektet, til det objektive, ved hjelp av den marxistisk fundamenterte sosiologen Jean Baudrillard. I *Les strategies fatales*<sup>2</sup> ikkje berre tenkjer han objektet inn i relasjonen til subjektet, men har som eit hovudprosjekt å frigjere tinga frå subjektet sitt famntak. Det er elles noko han også gjer som ein kritikk av psykoanalytisk tenking generelt. Slik eg les Baudrillard, er nøkkelomgrepa i dette prosjektet *forføringa* og *det fatale*, men eg understrekar at tolkinga mi av hans tekst er sterkt utveljande. Til gjengjeld er også skrifta til Baudrillard eksplisitt tentativ og påståeleg, pulserande og uavslutta. Baudrillard skildrar då også det teoretiske prosjektet sitt som paradoksalt.<sup>3</sup>

Det er derfor opplagt at *Les strategies fatales* kan lesast på fleire måtar. Trond Berg Eriksen les ho nærmast som eit slags «postmoderne ludium»<sup>4</sup>, medan eg heller ser henne som eit «etisk evangelium» som sterkt oppmodar til ein subjektivitet som meir enn å forlengje og projisere seg sjølv på omverda, tek henne innover seg.

Med ein slik lesemane er det ikkje vanskeleg å sjå at Baudrillards generelle subjektkritikk kan bli overført til å gjelde også forståinga Brooks har av attråa som ei subjektiv og totaliserande kraft. Baudrillard meiner at det moderne subjektet konstruerer seg sjølv nettopp som attrå, drift og historie for å balansere ei omverd som blir opplevd som trugande: Subjektet skaper eit illusorisk bilete av seg sjølv som likevektig, der driftene og sjølvprojiseringa er strategiar

<sup>1</sup> Brooks 1992, side XV og 36.

<sup>2</sup> Baudrillard 1987. Det følgjande er bygd på *Les strategies fatales* frå 1983, som også oppdaterer verket som meir direkte går på forføring; *De la Seduction* frå 1979. Eg legg til grunn den danske omsetjinga, *Det fatale* frå 1987.

<sup>3</sup> Baudrillard 1987, side 219. I etterordet som er ein samtale med den danske omsetjaren Carsten Juhl.

<sup>4</sup> Eriksen 1988.

for å vege opp for og sleppe å ta verda innover seg. Som ei motvekt til ein slik subjektivitet skisserer Baudrillard i staden ein objektsentrert subjektivitet:

Det der får os til at eksistere, er ikke vort begærs kraft (som udgør hele det energimæssigt og økonomisk imaginære i det 19. århundrede), [men] det er verdens og forførelsens spil, det er lidenskabten for at spille og blive overlistet, det er lidenskabten for illusionen og fremtrædelserne, det er det, der kommer andetstedsfra, fra de andre, fra deres ansigt, fra deres sprog, fra deres bevægelser og som foruroliger os og tilskynder os til at eksistere; det er mødet, overraskelsen over det, der eksisterer før os, uden for os *uden os*.<sup>1</sup>

Dette viser at forføringa kan tene som eit annleis og motsett perspektiv til attråa på kva som motiverer narrativ forståing eller dynamikk. Slik eg les Baudrillard, handlar forføring om å kunne gje seg over til tinga og følgje dei i deira eigne banar og strategiar. I staden for å attrå tinga og totaliserande omslutte stadig meir i eit veksande eg, må subjektet late seg forføre av det vilkårlige, det som er uråd å føreseia i omverda. Det må igjen innebere å gje slepp på eigen subjektiv trong til kontroll og styring, og heller fri seg frå si eiga historie og attrå, og sjå på eit radikalt nytt vis. Å late seg forføre er å sleppe kontrollen og gå inn også i den framande forteljinga.

Det er dette Baudrillard viser til med omgrepet *det fatale*. Ifølgje han er dei sosiale institusjonane og ideologiane vortne til for å unngå å møte dette fatale; det å stå ansikt til ansikt med tinga og immanensen deira; deira manglande formål. Å late seg forføre er å akseptere dette immanente som ei kontinuerlig forvandling som ikkje kan bli fortolka: Verda er ikkje meir enn det ho syner seg som. «Man kan altså alltid vælge mellem et vanvittigt indfald om at omskabe verden i sit eget billede og et, hvor man tager verden således som den er.»<sup>2</sup>

Etter Baudrillard kan det derfor ikkje vere tvil om at dei narrative lesemåtane som utgår frå attråa i masterplottet, er subjektive kolonialistiske strategiar i flukt med dette vanvitet. I staden for den undertrykkjande bindinga til det som er, det ein allereie veit, som ligg i attråa, vil forføringa gjere subjektet fritt frå dei eksisterande normene og tankeformene, frå historia, frå den ødipale trekanten:

<sup>1</sup> Baudrillard 1987, side 155/156.

<sup>2</sup> Op. cit. side 216. I etterordet.

---

Det som psykoanalysen ikke har sett er, at der lykkeligvis alltid hænder os noget andet, en begivenhed *uden fortilfælde*, som ikke indvarsler en historie men en skæbne, og som netop fordi den er uten fortilfælde, befrier os fra denne genese og denne historie.<sup>1</sup>

Baudrillards skilje mellom det subjektive og det objektive kan altså brukast til å få auge på premissa i det teoretiske grunnlaget i *Reading for the Plot*. I dette perspektivet vil lesing og forståing tufta på masterplottet, innlemme tekstar og forteljingar under dei fordomsstrukturane som allereie eksisterer og oppfatte dei som symptom på noko anna. Plottet vil leite etter sitt eige spegelbilette, etter kva det kan kjenne igjen som sitt eige. Etter Baudrillard handlar det i staden om å kunne sjå det som er heilt annleis og framandt i forteljinga, ta ho for det ho framstår som.

### **Narrativ dynamikk i *Babettes Gæstebud***

Eg vil no konkretisere kva som er – og korleis ein kan forstå – ein forførande narrativ dynamikk ved å gjere ei samlesing av *Les strategies fatales* og Karen Blixens *Babettes Gæstebud*<sup>2</sup>. Det er mi oppfatning at den narrative dynamikken i *Babettes Gæstebud* betre let seg forstå via forføringa enn gjennom attråa. Eg vil vise at forføringa er den sentrale narrative drivkrafta i denne forteljinga, noko som igjen vil undergrave Brooks' teori som *åleine* støttar seg til eros og attråa som narrativ drivkraft.

Om perspektivet mitt er skeivt i det at eg berre ser etter forføringa, er ikkje det fordi eg vil avvise attråa som motiverande kraft. Grunnen er at eg meiner eit slikt perspektiv i seg sjølv blir for trongt. Skeivheita må derfor bli forstått som ei motvekt, eg vil vise at det også finst *andre* krefter. Analysen min vil elles halde seg til dei same tre nivå i narrasjonen som Brooks bruker om attråa. Eg vil først gjere ei *tematisk* lesing av den forførande krafta til måltidet, den sentrale hendinga i «Skæbne-Anekdoten». På det grunnlaget vil eg gå nærmare inn på

<sup>1</sup> Baudrillard 1987, side 155.

<sup>2</sup> Blixen [1958] 1987. Utgåva eg les er Blixens eiga gjendikting til dansk. Sidetilvisingane til *Babettes Gæstebud* er i resten av kapitlet gjengitt i parentes i teksten. Denne måten å tilvise på vil også bli brukt ved dei skjønnlitterære tekstane eg trekkjer inn seinare.

forføringa som *formell* drivkraft i eit par av delforteljingane, og til slutt diskuterer eg *det narrative språket*. Når det gjeld det siste nivået vil diskusjonen vere noko lausare bunden til Blixens tekst enn på dei to første.

### Tematikk

Tesen min er at sjølve *måltidet*, feiringa av hundreårsdagen til prosten og det vilkårsause klimakset og vendepunktet i forteljinga, nettopp kan lesast som ei forførande og fatal hending. Det gjeld både for kyrkjelyden som kollektivt subjekt og for einskildlagnader som Martine og løytnanten.

I og gjennom dette måltidet går kyrkjelyden frå mørksinna pietisme, frå interne «[...] Stridigheter og Skismer i Menigheden.»(s6), frå at «[...] der just i dette sidste Aar havde vist sig styg Ufordragelighed og Splittelse i hans Flok.»(s32) og frå ein stille tagnad dei imellom, til glede, forsoning og språk. Dette er sjølv sagt ei forenkling, men er like fullt i det minste *ei* viktig og spennande renning i teksten, slik også Tone Selboe har påvist i si avhandling om Blixen<sup>1</sup>. Ei renning som etter mitt syn dessutan uttrykkjer ein forførande dynamikk. Måltidet rårar; bordskiftet blir forvandla frå den sedvanlege nøysemda og askesen til ei øydslande og overdådig sanseleg gledesstund.

Det gik i den lille By ofte saaledes, at man under et godt Maaltid kom til at føle sig lidt tung i det. Men denne Aften var det modsatte Tilfældet, Selskabet omkring Bordet blev lettere af Vægt, og lettere om Hjertet, jo mere de spiste og drak. (s64)

Måltidet blir – som på Café Anglais i Paris – «[...] til een Art Kærlighedsaffære, et ophøjet og romantisk Elskovsforhold, hvori man ikke længere formaar at skælne mellem legemlig og sjælelig Appetit eller Mæthed.»(s65)

Forføringa opphevar skilnadene og privilegiet til det eine over det andre. Kategoriane «ande» og «kjød» glir over i kvarandre og blir løyste opp. Den grunnleggjande dikotomien tilveret til dei gamle er tufta på, synd og kropp versus dygd og ande, fordampar under måltidet. «Denne Jords Gøglebilleder

<sup>1</sup> Sjå Selboe 1995, s190 ff for ei utdjuping av denne polariseringa mellom «det forgjengelige og det evige».



havde for deres Øjne opløst sig som Røg, og de havde set Verden som den virkelig var. Der var blevet skænket dem en enkelt Time af Tusindaarsriget.» (s71) Bakgrunnen for at måltidet får slike konsekvensar, er at det møter ei openheit. Det har ei forvandlande kraft i seg sjølv, men ho avheng også av at kyrkjelyden let seg forføre. Dei er budde på det verste, det er som om dei ventar apokalypsen, men samstundes gjev seg over til den forventa hendinga som til noko uavvendeleg. «Saa satte de sig stille ned, foldede Hænderne i Skødet og sagde i Hjertet til sig selv: „Guds vilje ske.“»(s50)

Hendinga blir fatal for dei gamle fordi ho løyser dei frå subjektiviteten og historia deira, frå attråa og normene. Måltidet blir som den forførande spegelen til Baudrillard, «[...] hvor man endelig bliver befriet for sin væren, for sin frihed, for sit billede, for sin lighed: alle ting, som i al hemmelighed tynger en.»<sup>1</sup> Måltidet grip inn i og vender om på den pietistiske måten deira å sjå livet på.

Vidare heng det forførande i måltidet saman med lagnaden: «Og denne forførelse [...] går ud på at indføre én i hemmeligheden, og ikke kun i livet, den går ud på at give én en skæbne og ikke blot en tilværelse.»<sup>2</sup> Denne lagnaden er for Baudrillard knytt til tinga og det han kallar den doble immanensen og *ironien* i dei. Det er ei *fordobling* i det objektive, både mellom framstillingane og dei uavdekkjelege reglane dei blir styrte av, og i den stadige forvandlinga i framstillingane som utan stans gjer dei også til noko *anna*. Lagnaden kjem til syne ved at tinga vender seg bort frå formålet og opphavet sitt. Til dømes slik også måltidet til Babette gjer når det står opp att i fiskeværet i Finnmark, nettopp ironisk vend bort frå dei adelege sosiale og gastronomiske krinsane i Paris der det retteleg høyrte heime, og som var dei einaste som kunne verdsetje måltidet for kva det verkeleg var, eller hadde vore.

Den lagnadstunge fordoblinga kan bli konkretisert ytterlegare gjennom den eldre Martine sitt nye møte og nye åtskiljing frå ungdomskjærleiken til løytnant Löwenhielm. Det første møtet var ei hending, det andre får ein stenk av lagnad;

<sup>1</sup> Baudrillard 1987, side 148.

<sup>2</sup> Op. cit. side 149.

---

hendinga si «[...] fordobling gør den til en rigtig begivenhed ved at give den karakter af en fatal frist [...]»<sup>1</sup>.

„Og sig da også,“ fortsatte han [løytnant Löwenhielm], „at De ved og forstaar at jeg i Fremtiden, saa længe jeg lever, bestandig vil være hos Dem. Hver Aften vil jeg – om ikke i det Kød, som intet betyder, saa i Aanden – sætte mig til Middagsbordet med Dem, ganske som i Aften. For jeg har i Aften lært, kære Søster, at i denne vor skønne Verden er alt muligt.“

„Ja, kære Broder,“ sagde Martine. „Det er saaledes. I denne vor skønne Verden er alt muligt.“

Med disse ord skiltes de. (s72)

Også her ser vi korleis kategoriane vender seg rundt. I det første møtet mellom dei to var alt umogleg, no er alt mogleg, men kulminerer like fullt med ein negasjon av det moglege og ny åtskiljing. Baudrillard skriv som om han oppsummer lagnaden deira:

Hensigten med et liv kan kun bestå i den energiske vished om den nødvendige tilbagekomst af nogle øjeblikke eller nogle ansigter, som en gang kom til syne; det må ske før eller senere, ligesom kroppenes genopstandelse, men uden Dommedag. Og de vil komme tilbage, thi de er blot forsvundet fra vore livs horisont, hvis retning netop blev fordrejet af disse begivenheder, hvorved den ubevidst fik den nødvendige bøjning, så de kunne få mulighed for endnu en eksistens eller for en definitiv tilbagekomst. Kun da vil sådanne begivenheder rigtigt have fundet sted. Kun da vil de være vundet eller tabt.<sup>2</sup>

Livet til Martines andelege elsker vart dreidd ved det første møtet. Karrieren han gjorde – «arabesken» over det utvendige livet hans mellom dei to møta – fall han likevel ikkje i smak. Møta er ikkje forbundne med eit eintydig plott eller ei klar historie, tvert om stadfestar dei kvarandre og det mellomliggjande som lagnad. Om møta er vunne eller tapte? Dei er vel tapte om ein ser dei som historie. Om historia til løytnanten vart skriven, ville kanskje ikkje dei to hendingane i Finnmark ha vorte tilskrivne særleg relevans innanfor ein rasjonelt ordna ytre biografi. Om ein ser på kva dei to møta har *løynt* for kvar av dei to, er dei vunne sjølv om framtida er tapt i historisk forstand. Då er det ikkje konklusjonen som tel, men det innbyrdes spelet mellom openberringane.

<sup>1</sup> Op. cit. side 206.

<sup>2</sup> Op. cit.

Interferensen mellom *Les stratégies fatales* og *Babettes Gæstebud* har for det første gjort det lettare å forstå at forføringa er ei kraft som går ut frå tinga sjølv, i motsetnad til kva attråa gjer. For det andre har lesinga vist at forføringa ved si narrative kraft plasserer måltidet som det tematiske kraftsentrumet i forteljninga. Gjennom forføringa tematiserer forteljninga tilhøvet mellom måltidet og dei andre. Forvandlingane i kyrkjelyden og i tilhøvet mellom Martine og løytnanten avheng av forføringa som tematisk narrativ drivkraft.

### Formell drivkraft

Med omsyn til det *formelle* nivået vil eg ikkje problematisere samspelet mellom lesar og tekst som metonymisk, men heller spørje om attråa som modell eller metafor for dette samspelet er tilstrekkeleg? Den sentrale spenninga i *Babettes Gæstebud* mellom det jordiske og forgjengelege, og det himmelske og evige,<sup>1</sup> når klimaks i måltidet, som igjen er ei *forførande* hending. Spørsmålet må derfor bli om ikkje forføringa passar betre enn attråa også som metafor for den narrative dynamikken mellom lesar og tekst? Eg vil fokusere på to av delforteljningane om høvesvis Martine og Löwenhielm og Philippa og Papin for å kome på sporet av forføringa som ei slik strukturerande og motiverande kraft.

Innleiingsvis i historia om «Martines tilbeder» (kapittel II) får vi presentert systrene som «[...] ganske usædvanlig smukke, med en Skønhed af samme lysende, næsten overjordiske Art som de blomstrende Frugttræers og den evige Sne's.»(s8) Men sjølv om forteljaren ymtar om at menn nok kunne ha attrådd dei, blir den moglege krafta i attråa avvist med at «[...] for dem [systrene] var denne Verdens Flamme ikke til.»(s9) Korkje historia om Löwenhielm eller den om Papin handlar primært om attråa deira etter dei to systrene, men om korleis dei blir bergtekne av kvar si syster. Perspektivet er i bådø tilfella hos *den andre*, hos objektet. Om systrene heiter det «[...] at de havde bevæget og foruroliget to Hjerter, og havde grebet ind i to skæbner, fra den store Verden udenfor Berlevaag.»(s9). Papin blir fortrylla av stemma til Philippa, og løytnanten av den slanke og yndige skapnaden til Martine. I neste

<sup>1</sup> Sjå Selboe 1995 for nærmare argumentering for dette skiljet, som eg har henta derifrå.

omgang kjem løytnanten sjølv sagt til å attrå Martine, men samstundes blir han nærmast utviska som subjekt og attråande mann når han er nær henne.

Han fulgte hendes slanke Skikkelse med tilbedende Blikke, men følte en uventet, aldrig før erfaret Lede og Foragt for den Figur, som han selv i hendes Nærhed gjorde. Han var forbløffet, ja maalløs ved at mærke at han ikke kunde finde paa noget at sige til hende [...] (s10)

Han gentog sit Besøg Gang på Gang, og det syntes ham at han blev mindre af Format, ubetydeligere og elendigere for hver Gang.(s11)

Om vi skulle oppsummere historia til Löwenhielm er det ikkje attråa hans etter makt og posisjonar som blir det verkeleg meiningsfulle, men det fordobla møtet med ansiktet til den heilt andre kvinna. Det er det som løftar livet hans frå rein eksistens til lagnad, og som tilsvarande spelar med i konstruksjonen av dynamikken i Blixen si forteljing. Løytnanten står i spenningsfeltet mellom det Selboe kallar makt og kjærleik.<sup>1</sup> Han står likevel ikkje i dette feltet som attråande og veljande subjekt, men som objekt for forførande krefter.

Frå dette kan vi òg utleie eit bilete av korleis forførande narrative krefter grip ein lesar og leier han gjennom metonymien i teksten. Lesaren blir også sett inn i eit spenningsfelt, der han som løytnanten blir sett ut av førestellingsverda si og tvinga ut av subjektiviteten sin. Og likesom tilveret til løytnanten gjennom dette går frå rein eksistens til lagnad, kan kanskje noko tilsvarande skje med lesaren?

Historia om den store songaren Papin peikar i same retning. Han kjem ved eit tilfelle til Berlevåg frå operaen i Stockholm, og han «[...] havde her som overalt henrevet sit Publikum.»(s15) Men det storvaksne eg'et hans kjenner seg «[...] uventet, ganske lille i de mægtige omgivelser.»(s15) Her får vi eit frampeik om at den store forførande er på veg til sjølv å bli det forførte objektet. Papin vann rett nok ein del siger gjennom det franske språket når han forfører prosten til å late ein papist gje dottera hans songtimar. Men det er likevel berre eit ironisk mellospel samanlikna med den fatale forføringa han sjølv etterkvart blir utsett for. Parallelt med dette trur Papin undervegs at han kontrollerer Philippa stadig

<sup>1</sup> Op. cit. side 213.

meir. Han attrår henne, vil ha ho med til Parisoperaen og sole seg der i lag med henne. Men også no vender røyndomen seg ironisk mot viljen og makta hans. Under framføringa av Forføringsduetten i Mozarts *Don Juan*, «[...] fik den himmelske Musik og de himmelske Stemmer ham til at tabe Hovedet. Da den sidste smeltende Tone var døet bort, greb han Philippas Hænder, trak hende ind til sig og kyssede hende højtideligt, som en Brudgom kysser sin Brud foran Alteret.»(s19) Kysset er klimaks og vendepunkt i forteljinga om Papins og Philippas møte. Det får henne til å bryte av undervisninga og derved også tilhøvet til han, som no lyt vende attende til Paris. Kysset punkterer forteljinga deira. Forteljinga opphøyrer fordi Papin si attrå slepp fram. Den narrative dynamikken kollapsar idet subjektet – eller lesaren – gjennom attråa fell attende i seg sjølv og der bryt den forførande fortryllinga frå det andre; kvinna og songen – eller forteljinga. Papin fortolkar sjølhøgtideleg det som har hendt i pakt med Baudrillard: «„Don Juan kyssede Zerlina og Achille Papin betaler for det. Saaledes er Kunstnerens Skæbne.“»(s20) Kysset er berre ei fordoblande fullbyrding av eit tidlegare kyss.

Det er ein forførande dynamikk i historia om Löwenhielms første møte med Martine, og denne dynamikken blir i grove drag gjenteken i det møtet Philippa har med Papin, dessutan i Babettes møte med Berlevåg og i den overordna historia om korleis måltidet grip inn i livet til kyrkjelyden. Etter mitt syn er det derfor grunnlag for å hevde at forføringa er ei primær – kanskje *den* primære – narrative drivkrafta i *Babettes Gæstebud*. Og desse forføringane kan òg tene som metaforar for eit sett av krefter som dreg lesaren med seg gjennom forteljinga, motsett av måten Brooks tenkjer på.

Likevel inneber ikkje dette at ein kan avvise attråa som narrativ drivkraft. For meg er poenget heller at ein narrativ dynamikk avheng av båe typer krefter. Forføringa føreset ein disposisjon eller eit blick i subjektet. Dei gamle i *Babettes Gæstebud* var budde på overraskinga, dei la alt i Guds hender. Det er ikkje sikkert at ein kan kalle det for attrå, men det subjektive perspektivet må i alle høve med. Plottet er motivert av interferens mellom attrå og forføring. Den dynamiske rørsla til plottet blir til av forføring og attrå.

---

## Narrativt språk

Vi har sett korleis Brooks tuftar forståinga av *det narrative språket* på tolkinga til Lacan av teiknet som eit uoverstigeleg skilje mellom signifikat og signifikant. Denne relasjonen blir igjen bestemt som drift eller attrå som går ut frå signifikatet, slik at signifikanten i røynda blir underordna signifikatet.

Men på same tid er det ein underliggjande føresetnad i teorien til Brooks at attråa fungerer totaliserande. I det narrative språket styrer attråa forteljinga slik at ho legg under seg og tek kontroll over felt eller strukturar i ei totaliserande språkleg rørsle. Det narrative språket – slik Brooks ser det som pressa fram av attråa – blir dermed kjenneteikna av ein særskilt vilje til å underleggje seg «røyndomen» gjennom ein bestemt måte å organisere han på, der masterplottet er det strukturerande og organiserande prinsippet. Det er ein alltid nærverande premiss at det narrative språket vil kontrollere historia og leggje henne innunder masterplottet.

Dette peikar mot ei dobbelheit hos Brooks: På den eine sida er historia eller omverda ugripeleg, ho vil alltid unndra seg å bli definert, men samstundes trur subjektet at det er suverent. Eg vil ikkje karakterisere denne dobbelheita som eit paradoks eller ei sjølvmotseiing. Det er heller slik at signifikatet si unnvikande rørsle på den eine sida og viljen til makt på den andre, stadfestar språklege tilhøve og relasjonar som tvitydige og doble. Etter mitt syn er denne ambivalensen det nærmaste dei teoretiske utleggingane til Brooks så langt kjem ein *tekstleg erotikk*. Like fullt maktar heller ikkje ei slik forståing av det erotiske språket å transcendere det reint subjektive. Språk og forståing held fram med å vere ei rørsle mellom signifikat og signifikant, det indre og det ytre, mellom fantasi og erfaring.

For å transcendere den subjektive suvereniteten må objektet bli inkludert i den underliggjande kommunikasjonsmodellen. Det er ikkje tilfelle korkje i den saussurske eller den psykoanalytiske kommunikasjonsmodellen, som båe ligg til grunn for tenkinga til Brooks. Sams for dei er å ekskludere objektet eller

referansen, altså den ytre verda, på kostnad av den mentale førestellinga og teiknberaren<sup>1</sup>.

Eg vil no freiste å nærme meg eit «objektivt» narrativt språk ut frå Baudrillard og hans forståing av ei forførande forteljing. Som døme på det refererer han den absurde og surrealistiske forteljinga til Alphonse Allais; *Drame bien parisien*. Kort sagt er handlinga slik Baudrillard refererer henne at to unge elskande får kvart sitt brev der den andre blir skulda for utruskap. Av breva går det fram at om dei vil få syn for segn, må kvar møte på eit maskeradeball. Elskaren vil vere der kledt som Harlekin, elskarinna som ein kongolesisk Kano. Når dei etter dette kjem til ballet og etter kvart nærmar seg einannan, riv dei maskene av kvarandre. Det absurde ligg i at det då viser seg at det var korkje andletet til den eine eller den andre! Baudrillard refererer at overraskinga ville ingen ende ta, og at forteljinga sluttar med at dei to elskande etter dette aldri krangla meir!<sup>2</sup>

Det forførande her botnar i eit openbert brot med tilvande forventningar om røyndom og logisk samanheng/plott. Språket står her i eit opnare tilhøve til omgjevnadene, referansen. Gåtene er for det første at ei handling som opplagt berre går føre seg i språket faktisk òg verkar inn på noko anna; paret sluttar å kjekle. Men det er også ei gåte at maskene har trådt ut av sitt tilhøve til signifikatet, så vel som til den objektive referansen. Det er som «[...] handlede de to masker (Harlekin og den kongolesiske Kano) på egne vegne og fandt hinanden i kraft af en ren sprog- og fortællingsinerti [...]»<sup>3</sup>

Det eg no vel å kalle eit forførande narrativt språk, må ein då kunne seie fungerer ved at ord og termar trer i samband med kvarandre på ein uventa måte: «*Nogle sprogfragmenter, der ikke kendte hinanden og ikke besad nogen kausal sammenhæng, mødes ved en fortryllelse i fremtrædelsen og opdager henrykte, at de hverken var »den ene eller den anden«.*»<sup>4</sup> Eg tolkar dette som

<sup>1</sup> Døme på ein kommunikasjonsmodell som inkluderer referansen er trekantmodellen til Charles Saunders Peirce. Sjå til dømes Winfried Nöth: *Handbook of semiotics*. [Handbuch der Semiotik, 1985 ] Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995.

<sup>2</sup> Baudrillard 1987, side 150ff.

<sup>3</sup> Op. cit. side 151.

<sup>4</sup> Op. cit.

at orda blir frie også frå konnotasjonane sine, at uvande og uroande samanhengar blir etablerte, at tregheita orda har gjennom si binding til materie og pre-etablerte førestellingar blir oppheva, slik at dei kan framstå som *sjølvstendig objektiv realitet*. Orda fordoblar seg ironisk og tek avstand frå det ein trudde dei var.<sup>1</sup> Det er berre på denne måten språket kán gjere noko, det er slik ei forteljing kan få konsekvensar for noko heilt anna.

Slik eg no forstår Baudrillard kan banda mellom uttrykk og førestelling og referanse berre bli bestemte som *løyndom*, som fordobling og ironi. «Skæbnen aftegner sig kun i den gådefulde konjunktur der lyder: min hemmelighed er et andet sted.»<sup>2</sup> Om ein følgjer Baudrillard, er det vesentlege i språket som ein ikkje kan unndra seg, det doble ironiske og løyndomsfulle nærværet av det objektive – ikkje dei fortregnde manifestasjonane til attråa. Språket er derfor ikkje arena for attråa sine moglege erupsjonar, men det som løyner objektet si likegyldigheit. Det forførande språket både dekkjer over og openberrar dei tilsynelatande glidande og forskjellsause samanhengane, og det ber på ein slags motvilje mot å tvinge fram kausal og symbolsk orden, som i forteljinga om dei to elskande. Dette forførande språket misser krafta si når teikna ikkje lenger vitnar om lagnad, men om historie, om plotta samanhengar. Då blir diskursen gjort til symptom, og fordi det også føreset gjenkjenning, vil teikna misse den forvandlande krafta dei kan ha ved å *innvie* til noko nytt og framandt.

Om forteljinga om dei to elskande skriv Baudrillard at ingen eigentleg kunne vite at det var korkje den eine eller den andre, like fullt er det slik at «[...] *sproget vet det, og det er alene om at vide det*».<sup>3</sup> Det forførande og innviande språket gøymer på ein løyndom, som etter Baudrillard er «[...] prisen for forførelsen. Hemmeligheden må ikke afsløres, som straf havner man da i en banal historie[...]»<sup>4</sup>. Og det er nettopp det som ville skjedd om det andre møtet mellom løytnanten og Martine i *Babettes Gæstebud* hadde vorte styrt av attrå

<sup>1</sup> Her er det uråd ikkje å tenkje på Sjklovskij sitt omgrep *ostranenie – underleggjering* (Sjklovskij [1916] 1991). Når eg ikkje har trekt inn og bygd vidare på *ostranenie*, er det fordi at sjølv om Sjklovskij vil gje oss attende kjensla for tingen, som noko framandt og annleis, er perspektivet hans likevel fundamentert i subjektet. Eg finn i alle høve Baudrillard meir radikal med omsyn til å dra inn objektet.

<sup>2</sup> Baudrillard 1987, side 150.

<sup>3</sup> Op. cit. side 152.

<sup>4</sup> Op. cit. side 146.



og ikkje leidd til ny åtskiljing. Avsløringa av løyndomen kan i denne meininga til dømes vere viljen til å samle livet i eitt identifiserbart heile. Tvert imot dette vil det objektive perspektivet profilere det ein ikkje kan kjenne igjen, altså det livsframande. Eit narrativt språk som går ut frå forføringa, peikar mot forteljinga som løyndom, og i neste omgang mot ei forståing av kunst som konkret og framand realitet, i motsetnad til gjenkjenneleg etterlikning.

Det er, hvad kunstværket må være: det må påtage sig alle de egenskaber af chok, fremmedartethet, overraskelse, uro, noget flydende, ja selvdestruksjon, øyeblikkelighed og uvirkelighed, som er varens.<sup>1</sup>

Det [kunstværket, forteljinga] må tilintetgjøre sig selv som velkendt genstand og blive *uhyrlig fremmed*. Denne fremmedhet består imidlertid ikke længere i det fortrængte eller fremmedgjorte objekts uhygge; dette objekt stråler ikke af en hemmelig forfølgelse eller berøvelse, det stråler af en rigtig forførelse, der er kommet andetstedsfra, det stråler af at have overgået sin egen form som rent objekt, som ren begivenhed.<sup>2</sup>

Baudrillard set den ironiske forsvinningskunsten opp mot overlevingskunsten. Den siste set eg trygt i samband med attråa etter å underleggje seg omverda i ei totaliserande rørsle, medan den første knyter band attende til romantikarane si lengt etter å bli oppløyste i verdsaltet. Subjektet – som lesaren – har vel alltid hatt dei to draumane levande i seg, vovne inn i kvarandre. Lesinga føreset ei form for motivasjon, retning eller i det minste ei merksemd i subjektet mot noko. Men samstundes må lesaren òg medgå for seg sjølv at teksten er ei røyst som krev å bli lydd til, og som fordrar at subjektet let kontrollen fare. Kort sagt er verda både eg og du, ho er drift og lagnad. Blandingstilhøvet, det uutgrunnelege spelet av moglege herredøme; eg eller teksten, min horisont eller din, subjekt eller objekt, Platon eller Aristoteles, idealisme eller realisme. Kanskje er det fatale - og det erotiske - å gje etter for at den eine aldri kan ta makta over eller stengje ute den andre?

<sup>1</sup> Op. cit. side 133.

<sup>2</sup> Op. cit. side 133/4.

## Midten

### Arabesken

Den andre innfallsvinkelen min til å få grep om og seinare diskutere masterplottet er *midten*. Den grunnleggjande funksjonen til dette plotelementet er ifølgje Brooks å vere ein *omveg*. Denne tanken spring ut av Aristoteles si forklaring av tragedien som reinsing og lutring av tilskodarane, noko som føreset ein forseinkande handlingsgang fram mot denne målsetjinga. For ytterlegare å understreke at midten er eit avvik frå beinvegen, kallar Brooks han som tidlegare nemnt ein *arabesk*: Eit flateornament sett saman av geometriske figurar til innvikla stiliserte mønster, som i prinsippet kan halde fram i det uendelege. Brooks nyttar likevel *ikkje* ordet i denne romlege eller *topografiske* tydinga. For han er det primært ei lineær og *tidsbunden* rørsle som gjennom *gjentakingar* spilar ut eit høgt ladd spenningsfelt mellom byrjing og attrå og slutt og død.

The ensuing narrative – the Aristotelian «middle» – is maintained in a state of tension, as a prolonged deviance from the quiescence of the “normal” – which is to say, the unnarratable – until it reaches the terminal quiescence of the end.<sup>1</sup>

Brooks ser dernest på denne narrative arabesken analogt med korleis Freud definerer den psykiske og organiske dynamikken som ein omveg frå fødsel til død, der livs- og dødsdrifter «[...] serve one another in a dynamic interaction that is a complete and self-regulatory economy which makes both end and detour perfectly necessary and interdependent.»<sup>2</sup> I førre kapittel viste eg korleis eros eller livskraftene gjennom attråa fungerer metonymisk og totaliserande i teksten. Tilsvarande ser Brooks for seg at motkrafta – dødsdrifta – fungerer gjennom *gjentakinga*: «What operates in the text through repetition is the death instinct, the drive toward the end.»<sup>3</sup> Eg kjem attende til korleis dette også er ei *metaforisk* rørsle, og til at spelet mellom eros og thanatos i midten formelt sett dermed er ei *metonymisk-metaforisk* rørsle.

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 103

<sup>2</sup> Op. cit. side 107.

<sup>3</sup> Op. cit. side 102.

I tråd med Freud fungerer altså den tekstlege gjentakninga til Brooks ved å *binde* til seg energi, men no i sanslege og perseptible former.

Repetition in all its literary manifestations may in fact work as a “binding,” a binding of textual energies that allows them to be mastered by putting them into serviceable form, usable “bundles,” within the energetic economy of the narrative. [...] Textual energy, all that is aroused into expectancy and possibility in a text, can be usable by plot only when it has been bound or formalized.<sup>1</sup>

Brooks set så denne funksjonsmåten til gjentakninga inn i det strukturalistiske skiljet mellom historie og diskurs. Forteljing inneber at ein diskurs går gjennom på nytt – gjentek – ei historie.

Narrative [...] must ever present itself as a repetition of events that have already happened, and within this postulate of a generalized repetition it must make use of specific, perceptible repetitions in order to create plot, that is, to show us a significant interconnection of events.<sup>2</sup>

Denne gjentakninga er ei strukturerande rørsle mellom historie og diskurs, og utspelar seg altså på to ulike plan. For det første inneber all narrativ forståing at noko som har hendt, eller blir postulert å ha hendt, blir gjenteke i ein diskurs ved å bli bunde til eit meiningsgjevande plott. Denne generelle kompositoriske oppattakinga av historia – der ei hending blir tilskriven meining ved at ho blir gjenteken – vil eg i forlenginga av nivåinndelinga til Brooks av attråa, kalle *tematisk*.

Parallelt med dette vil eg kalle det andre nivået *formelt*. Det viser til korleis gjentakninga fungerer *metaforisk* i teksten, analogt med den *metonymiske* verkemåten til attråa. Der metonymien syter for å kjede einskildelement til kvarandre, skaper metaforen samanheng mellom dei og samlar dei til meiningsgjevande bilete. Den overordna tematiske konstruksjonen av meining i eit plott avheng sjølvstøtt av desse elementære og perseptible gjentakningane. Dei formelle gjentakningane må derfor bli forståtte som epistemologiske føresetnader for dei tematiske.

<sup>1</sup> Op. cit. side 101.

<sup>2</sup> Op. cit. side 99.

### Gjentaking som tematisk dynamikk

Når det først gjeld det tematiske nivået, vil eg dekomponere det i to kvalitetar; *avvik* og *makt*. Det første handlar om kva som let seg fortelje det andre meir bestemt om funksjon.

Slik Brooks ser det, må plottet velje ut og *gjenta* den relevante informasjonen i språklege og kompositoriske former for å kunne gjere seg nytte av det materialet som opphavleg «høyrer heime i historia». Eg les han vidare dit at det grunnleggjande kriteriet for denne gjentakande seleksjonen er *avviket*.

Deviance is the very condition for life to be “narratable”: the state of normality is devoid of interest, energy and the possibility of narration. In between a beginning prior to plot and an end beyond plot, the middle – the plotted text – has been in a state of *error*: wandering and misinterpretation.<sup>1</sup>

For Brooks er det dermed berre det som vik av frå og overskrir det normale som kan bli fortalt, som det er interessant å plotte seg gjennom. Dette leier på den eine sida fram til at forteljinga vil feste seg ved det som er annleis, på den andre til at det avvikande vil krevje forteljing. Opphavet ligg uansett i stimulering og tenning av attrå ut frå det normale og uforteljelege.

For plot starts (or must give the illusion of starting) from that moment at which story, or “life,” is stimulated from quiescence into a state of narratability, into a tension, a kind of irritation, which demands narration.<sup>2</sup>

Tematisk sett står altså plottet for det utskilte, det som er annleis i høve til ein presumptivt spenningslaus normaltilstand som på same tid er *før* byrjinga og *etter* slutten.

Det andre tematiske aspektet ved tilhøvet mellom plott, gjentaking og historia bak, handlar om *makt*: Plottinga av historia er ein freistnad på å få kontroll over det hendte. Brooks viser igjen til *Beyond the Pleasure Principle*, der Freud

<sup>1</sup> Op. cit. side 139.

<sup>2</sup> Op. cit. side 103.

framhevar at ein funksjon ved gjentakninga kan vere ei rørsle frå passivitet til aktivitet, kontroll eller styring. Freud viser korleis til dømes gjentakning av traumatiske hendingar kan uttrykkje eit forsøk i det psykiske apparatet på å kontrollere opplevde hendingar som eg'et ein gong ikkje makta å forsvare seg mot. Freud meiner denne forma for gjentakning kan gje inntrykk av kontroll over noko ein i røynda må underkaste seg, gjentakninga gjev i det minste ein illusjon av herredøme.

Eit av dei konkrete døma til Freud, som blir gjenteke av Brooks, er om ein gut som blir frustrert når mora forsvinn fleire gonger. Freud observerer at guten simultant med denne røynsla lagar seg ein kaste-vekk-leik, noko han tolkar som ei iscenesetjing av forsvinningane til mora. Skilnaden er at i leiken set guten seg sjølv inn som det handlande subjektet; det er han som kastar. Ved å overskride tilstanden av å vere eit passivt objekt på denne måten, meiner Freud at guten får ei kjensle av kontroll over forsvinningane til mora.<sup>1</sup>

Gjennom Walter Benjamin fører Brooks resonnementet vidare til at gjentakninga djupast sett uttrykkjer ei attrå etter å kontrollere den tidbundne og dødelege eksistensen til mennesket. Såleis forstår Brooks den diskursive bindinga av historia som ein strukturell freistnad på å sleppe unna endemål vi i røynda ikkje kan kome forbi, som til dømes døden – eller kanskje òg den historia vi no eingong har?

### **Gjentaking som formell drivkraft**

Etter mitt syn kan forståinga Brooks har av gjentakninga som formell drivkraft også bli dekomponert i to kvalitetar. For det første fungerer gjentakninga samstundes både *framover og bakover* i teksten, og for det andre gjer dette at *utløysinga* av bunden energi *blir utsett*.

For det første fungerer altså gjentakninga som ei dobbel rørsle, ho peikar framover like mykje som attover. «Repetition creates a *return* in the text, a doubling back. We cannot say whether this return is a return *to* or a return *of*.

<sup>1</sup> Freud [1920] 1991, side 283 ff.

for instance, a return to origins or a return of the repressed.»<sup>1</sup> Når vi les, vil gjentakninga heile tida ta oss attende i teksten, slik at vi medvite eller umedvite minnest tidlegare tekstlege augneblinkar og kombinerer dei fortidige med dei samtidige<sup>2</sup>, og på dette grunnlaget projiserer forventningar inn i framtida.

[...] rhyme, alliteration, assonance, meter, refrain, all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back in the text, that allow the ear, the eye, the mind to make connections, conscious or unconscious, between different textual moments, to see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern.<sup>3</sup>

Brooks meiner også at fordi gjentakninga peiker fram og bakover, vil ho også oppheve den rettlina framovervende temporaliteten, skape ei form for «demonisk» rørsle.

Repetition through this ambiguity appears to suspend temporal process, or rather, to subject it to an indeterminate shuttling or oscillation that binds different moments together as a middle that might turn forward or back. This inescapable middle is suggestive of the demonic: repetition and return are perverse and difficult, interrupting simple movement forward.<sup>4</sup>

Eg vil understreke at dei demoniske svingingane Brooks her viser til, held seg til det *syntagmatiske* nivået. Slik eg tolkar han, refererer det demoniske og det perverse til skiftingane og svingingane; brota og konstruksjonane *langsetter* tidsaksa, i motsetnad til ei disiplinert og reint kronologisk utvikling. Men dermed held plottet like fullt fram med å vere organisert som ei *line*. «We have defined plot [...] as the logic and syntax of those meanings that develop only through sequence and succession.»<sup>5</sup> Poenget her er at Brooks seier plott er måten vi organiserer temporale røymsler på, og at dette berre kan bli gjort *lineært* gjennom ei rekkje av sekvensar som følgjer etter einannan. For Brooks

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 100.

<sup>2</sup> Som eg kjem attende til seinare i avhandlinga er det eit viktig poeng for meg at *notida* ikkje er inkludert i modellen av masterplottet. For å unngå forvirring understrekar eg at her viser *det samtidige* til teksten si «notid», som det som blir lese «no» i motsetand til det som allereie er lese. Seinare er det lesaren si notid, i meininga hans kontekst, som kjem i fokus.

<sup>3</sup> Op. cit. side 99.

<sup>4</sup> Op.cit. side 100.

<sup>5</sup> Op.cit. side 113.

blir arabesken aldri til eit *flåte*ornament. Midten og temporaliteten er rettlinja og syntagmatiske, det demoniske inneber berre at vegen fram også er ein veg attende.

Denne demonien kjem også fram i Brooks si konseptualisering av forteljinga som *ei metonymisk-metaforisk rørsle*. Om vi kastar blikket attende mot eros som metonymisk kraft, ser vi at Brooks meiner eros ikkje berre har ei retning, men i si tekstlege manifestering som metonymi jamvel er retta mot ei forvandling til metafor.

Desire reformulated as Eros thus is a large, embracing force, totalizing in intent, tending toward combination in new unities: metonymy in the search to become metaphor.<sup>1</sup>

I narrativ meiningsproduksjon blir dei metonymiske kombinasjonane slik Brooks ser det, etter kvart underordna meningar av ein høgare orden, i tydinga overordna og samlande bilete av det hendte. Det metonymiske drivet utetter i teksten blir stadig avbrote av samlande metaforiske sveip attende.

Brooks spesifiserer denne metaforiske dynamikken, som er *komplementær* til det metonymiske, ut frå Tzvetan Todorov sitt essay *Les Transformations narratives*. Her definerer Todorov narrativ transformasjon som «[...] a change in a predicate term common to beginning and end.»<sup>2</sup> Dette representerer ifølgje Brooks i røynda ein syntese av likskap og forskjell. Og det er igjen, held han fram, berre ein variasjon over ein vanleg og om «inadequate, not altogether false» definisjon av det metaforiske som «the same-but-different».<sup>3</sup> På grunnlag av denne syntesen kan Brooks dermed karakterisere det narrative metaforiske spelet, med eller over det metonymiske, på denne måten:

Narrative operates as metaphor in its affirmation of resemblance, in that it brings into relation different actions, combines them through perceived similarities ([...]), appropriates them to a common plot, which implies the rejection of merely contingent (or unassimilable) incident or action.

<sup>1</sup> Op.cit. side 106.

<sup>2</sup> Op.cit.

<sup>3</sup> Op.cit. side 91.

---

Plot is the structure of action in closed and legible wholes; and it thus must *use* metaphor as the trope of its achieved interrelations, and it must *be* metaphoric insofar as [as] it is totalizing.<sup>1</sup>

Konkret forstår eg metaforisk verksemd bygd på metonymisk nærleik slik at når eg les vil eg ikkje berre kople saman leksem etter leksem. For å forstå dei, må eg utetter i teksten heile tida stoppe opp og halde fast den diskursive tida, medan eg skaffar meg eit oversyn over det som har hendt. Desse oversyna er det Brooks forstår som «temporale metaforar». Dei lesne bitane av meining som er metonymisk samankjeda ved nærleik, blir transformerte til ein ny og annleis heilskap. For leseprosessen inneber dette at diskurstida blir konsumert i rykk og napp. Lesaren stoppar og prøver å halde fast dei metaforiske *samlende* konstruksjonane for å få kontroll over det som er hendt.

Når gjentakninga bind energi og korrumpere den enkle framovervende tida, vil ho på same tid *utsetje* utløysinga av bunden energi, «[...] one can consider "binding" to be a preliminary function that prepares the excitation for its final elimination in the pleasure of discharge.»<sup>2</sup> Brooks meiner dermed også at når tilfredsstillinga blir utsett ved at energi blir bundne i arabeske gjentakningar, vil også tilfredsstillinga bli forsterka. Plott og arabesk forseinkar utløysinga av energiane og intensiverer med det den endelege tilfredsstillinga. Brooks går så langt som til å seie at «The most effective or, at the least, the most challenging texts may be those that are the most delayed, most highly bound, most painful.»<sup>3</sup>

Om utløysinga i staden for å bli utsett kom med ein gong, ville slutten kollapsa i byrjinga, og følgeleg ville det ikkje vorte noko av plottet. Plottet er mogleg fordi teksten mellom byrjinga og slutten, arabesken, er eit *energifelt*, «[...] a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances, and desires.»<sup>4</sup>, som spenner det ut slik at byrjing og slutt ikkje kollapsar i einannan. Den formelle dynamikken i dette energifeltet er definert som eit *metonymisk-metaforisk* spel som igjen må bli forstått som den tekstlege manifesteringa av

<sup>1</sup> Op.cit.

<sup>2</sup> Op.cit. side 107.

<sup>3</sup> Op.cit. side 102.

<sup>4</sup> Op.cit. side XIV.



samspelet mellom eros og thanatos – eller attråa og gjentakinga. Dette metonymisk-metaforiske samspelet er etter mitt syn sjøve kjerna, om ein kan seie det slik, i masterplottet til Brooks.

## Platonsk og nietzscheansk gjentaking

For no å gå vidare med gjentakinga, motkrafta til attråa eller eros, er ho ikkje berre nødvendig i masterplottet. Gjentakinga er jamvel ein epistemologisk kategori det er umogleg å kome utanom i noka form for kunnskapstileining; «[...] det eksisterar ingen kunnskap om något om vi inte kan bevare det som det samma, "upprepa" oppfatningen av det.»<sup>1</sup> Men slik sett er omgrepet så   seie utan analytisk verdi. For   få sett masterplottet slik Brooks tenkjer i relieff og få fatt i føresetnadene for det og bruken hans av gjentakinga, er det derfor nødvendig   problematisere dette omgrepet. Sølv om ein godtek at narrativ forst nding og narrativ dynamikk må innebere ei diskursiv gjentaking av eit historisk stoff, er det ikkje sikkert at denne gjentakinga skjer slik Brooks ser det for seg. Til   nærme meg denne problematikken nyttar eg Joseph Hillis Miller og kategoriseringa hans av litterære gjentakingar.

I *Fiction and Repetition*<sup>2</sup> tek Hillis Miller for seg korleis ulike former for gjentaking fungerer i møtet mellom den retoriske forma og lesaren. Med utgangspunkt først og fremst i *Logique du sens* av Gilles Deleuzes, men også ved hjelp av Walter Benjamin, skil han mellom to grunnleggjande former for gjentaking: ei *platonsk* og ei *nietzscheansk*. Utgangspunktet til Deleuze for denne todelinga er motsetjinga mellom dei to formuleringane «berre det som liknar seg sjølv, skil seg ut» og «berre det som skil seg ut, liknar einannan»<sup>3</sup>. Dei to grunnformene impliserer djupast sett to særskilte måtar   sj  og lese verda på. Den første oppmodar til   tenkje skilnad på grunnlag av ein f rbestemt likskap (platonsk). Den andre oppmodar til   tenkje på likskap og identitet ut frå ein fundamental ulikskap (nietzscheansk).

<sup>1</sup> Kemp 1993, side 22.

<sup>2</sup> Miller 1982, side 1 ff. Framstillinga mi av dei to formene for gjentaking er bygd på det første kapitlet i denne boka: *Two Forms of Repetition*.

<sup>3</sup> Sitert etter Miller 1982, side 5. Omsetjingane er mine egne. På fransk lyder desse setningane fr  Deleuze's *Logique du sens*: «seul ce qui se ressemble diff re» og «seules les diff rences se ressemblent».

Den platonske forma for gjentaking ser på verda som representasjon. Fenomena er kopiar, noko som kan samanliknast med Platon si forståing av denne verda som etterlikning av idéverda, eller dei klassiske tragediane som mimesis av handlingane til gudane. Også den realistiske litteraturen kan tene som døme på tankemønster bygde på ei slik form for gjentaking: han avheng av å vere «sann» i høve til det han etterliknar.

Meir komplisert er den nietzscheanske forma for gjentaking. Ho har som utgangspunkt at ikkje noko liknar på noko anna, og når det først oppstår likskap, er det mot ein botn av skilnader. «Each thing, this other theory would assume, is unique, intrinsically different from every other thing»<sup>1</sup>. Tinga kopierer ikkje noko anna på eit høgare plan, men er sidestilte i det dei relaterer seg til andre ting på same plan. «This lack of ground in some paradigm or archetype means that there is something ghostly about the effects of this second kind of repetition.»<sup>2</sup> Likskap oppstår mot ein udefinert bakgrunn, som ei ugrunna og tilsynelatande vilkårleg fordobling bygd på «[...] differential interrelations among elements [...]»<sup>3</sup>.

Etter mitt syn kan dei to typene av gjentaking bli oppfatta som høvesvis *vertikal* og *horisontal*. Den platonske og vertikale gjentakinga føreset at det eine har hegemoni i høve til det andre, som igjen blir evaluert i forhold til i kva grad det samsvarer med det første. I motsetnad til dette tilskriv den nietzscheanske og horisontale forma hegemoniet korkje til det eine eller det andre. I staden trer elementa i samband med einannan på like vilkår gjennom ein eller annan løyndomsfull likskap.

Det er viktig å ha i minne at Hillis Miller ikkje forstår dei to typane gjentaking som absolutte motsetjingar. Han ser dei heller som to former som er innvendig<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Op. cit. side 6.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> Op. cit.

<sup>4</sup> Eg vil utetter i oppgåva fleire gonger dra nytte av skiljet mellom utvendige (external) og innvendige (internal) relasjonar. Dette omgrepsparet er henta frå Dag Østerberg (Østerberg 1988, side 8 ff.) Ein *utvendig relasjon* er kjenneteikna av at dei to einingane er kva dei er uavhengig av den andre. «An external relation exists between two entities (things, objects, people, etc.) each of which remains the same irrespective of the other's existence. The constitution of the one does not entail any reference to that of the other.» (side 8) Ein

bundne til einannan og som opptrer i kvarandre, «[...] which remains differences but can turn into one another, as in the transformations in Benjamin's parable of the Sock [...]»<sup>1</sup>. Det siste refererer til korleis Walter Benjamin illustrerer det ikkje-dualistiske tilhøvet mellom dei to gjentakningane. Benjamin trekkjer fram korleis eit barn oppfattar ei julestrømpe som noko som både er og ikkje er både ein sokk og ein sekk, og som glidande og umerkeleg kan forvandle seg til ei gåve, men så igjen vende attende til å vere berre tomrom. All gjentakning vil vere eit produkt av desse to grunnformene, og om den eine dominerer, kan likevel styrketilhøvet mellom dei snøgt snu seg om.

I det platonske paradigmet oppstår likskap metaforisk, og gjentakninga er grunna i ein basis likskapen kan bli forstått på grunnlag av. Miller viser til den katolske konvertitten og poeten Gerard Manley Hopkins som «[...] says he becomes Christ, an "afterChrist," through the operation of Grace.»<sup>2</sup> Her fungerer nåden som den samanbindande krafta i metaforen som gjer at Hopkins kan sjå seg som aktiv del av eller identisk med Kristus. Nåden gjev tilgang til det himmelske.

I det nietzscheanske paradigmet er ikkje gjentakninga, eller det at ting trer i samband med kvarandre, grunngeven på same logiske og eintydige måte. Likskapen her oppstår frå samspelet, «[...] in the relation between two opaquely similar events.»<sup>3</sup> Desse likskapane kan ikkje forklarast, berre bli eksemplifiserte. Det er ikkje mogleg å bestemme kva i skilnaden som ligg til grunn for likskapen, men like fullt er det ein likskap. Eit døme henta frå Hillis Miller byggjer på *The Well-Beloved* av Thomas Hardy. Her blir det skildra korleis protagonisten opplever Roma som ei gjentakning av barndomsøya Portland Bill, men utan å

utvendig relasjon er tilfeldig, og ein kan ikkje avleie noko om det eine frå det andre. Likesæle og interesseløyse er døme på slike mellommenneskelege haldningar eller relasjonar. Ein *innvendig relasjon* derimot er kjenneteikna av det motsette, elementa er det dei er gjennom kvarandre. «Two entities stand in an internal relation to each other, if each of them is what it is through the other. We understand the one by seeing it in relation to the other and conversely.» (side 9) Einingane i relasjonane er gjensidig avhengige av kvarandre, dei ber fram og oppnår meining ut frå relasjonane dei står i. Kjærligheit og medkjensle, men òg hat og skam er døme på indre relasjonar mellom menneske.

<sup>1</sup> Miller 1982, side 10.

<sup>2</sup> Op. cit. side 6.

<sup>3</sup> Op. cit. side 9.

---

makte å definere endeleg kva i den romerske atmosfæren som skaper dette sambandet.<sup>1</sup>

Medan den platonske forma for gjentakning avheng av eit tredje likskapsprinsipp, er den nietzscheanske forma tufta på *skilnaden* mellom elementa. I dette tomrommet *mellom* skaper dei to som på ein nietzscheansk måte gjentek kvarandre noko tredje som Walter Benjamin kallar «das Bild», og igjen definerer som «[...] the meaning generated by the echoing of two dissimilar things [...]»<sup>2</sup> Hillis Miller viser til Freuds tidlege studiar av hysteriske traume generelt. Eg har lyst til å gå noko lenger for å illustrere dette, og trekkjer derfor fram eit konkret døme frå Freud; casen Emma.<sup>3</sup> Emma gjekk som åtteåring inn i ei sukkertøysforretning, der kjøpmannen forgreip seg på henne, men ho reagerte ikkje då med noko forsvar. Som tolvåring opplever ho ein liknande rammesituasjon, og no blir ho gripen av angst, og tør ikkje lenger gå inn i slike forretningar åleine. Dette kan «forklarast» ved at først ved den andre opplevinga hadde Emma tileigna seg dei nødvendige mentale og symbolske verktya til å forstå det som hendte i den første scena. Poenget til Miller er likevel eit anna, nemleg at traumet – det tredje «das Bild» – korkje er eller oppstod i den eine eller andre av hendingane. «It is neither in the first nor in the second nor in some ground which preceded both, but in between, in the empty space which the opaque similarity crosses.»<sup>4</sup> Ein annan måte å uttrykkje dette på er å seie at likskap og relasjonar oppstår gjennom «*assosiativ parallelisering*»<sup>5</sup> – eit omgrep henta frå Andkjær Olsen og Køppe si omtale av den same casen til Freud.

Såvidt eg kan sjå er det ein vesensskilnad mellom ei slik assosiativ parallellisering og den bindande – underordnande – funksjonen Brooks gjev gjentakinga, og som såleis uvilkårleg minner meir om den platonske forma. Brooks meiner all forteljing gjentek noko som allereie har hendt på ein slik måte

<sup>1</sup> Op. cit. side 12 ff.

<sup>2</sup> Op. cit. side 9.

<sup>3</sup> Op. cit. Millers referanse er til ein studie av Cyntia Chase, *Oedipal Textuality: Reading Freuds reading of Oedipus*. Mi lesing av forteljinga om Emma tek utgangspunkt i Andkjær Olsen og Køppe 1993, side 131/2.

<sup>4</sup> Miller 1982, side 9.

<sup>5</sup> Andkjær Olsen og Køppe 1993, side 131

---

at det historiske stoffet blir underordna dei krav som diskursen set. «Plot, once again, is the active interpretive work of discourse on story.»<sup>1</sup>

Men sjølv om diskursen i paradigmet til Brooks ved dette er overordna historia, vil på same tid den plottande rørsle i denne prosessen alltid vere underordna idéen om å skulle nærme seg eit «sant» idealbilete av historia. Ein underliggjande logikk i tankegangen til Brooks er at diskursen gjentek historia på same vis som skuggeverda ufullkome gjentek idéverda. På eit djupare nivå finn vi at diskursen av den grunn er underordna historia, trass i at denne innordninga av diskursen under historia skjer ved ei motsett bindande rørsle: Plottet bind historia i diskursen og framhevar eller skuggelegg dei historiske hendingane. Slik sett overordnar Brooks historia i høve til diskursen, som målestokken det diskursive blir halde opp mot.

Dette dobbelte tilhøvet skulle ein i første omgang tru undergrov tesen min om at gjentakinga mellom historie og diskurs slik Brooks tenkjer, i hovudsak er platonisk. Det stemmer likevel ikkje. Den eine vegen gjentek diskursen historia som ein abstrakt idé ein implisitt vurderer dei diskursive uttrykka i forhold til. Den motsette rørsle inneber å gjenta og binde historia i eit plott som til sjuande og sist er metaforisk. Det som ikkje kan bli ordna innunder den metaforen som til kvar tid gjeld som eit samlande prinsipp, blir skilt ut. Det konstante i desse gjentakande røslene med motsette retningar– historie mot diskurs og diskurs mot historie – er at dei baa er vertikale og assymetriske relasjonar: altså *platonske gjentakingar*.

Om blikket heller blir vendt mot kva som skjer om ein ser på tilhøvet mellom historie og diskurs som *nietzscheansk* gjentaking, vil det måtte føre til eit heilt anna syn på både midten og fortida enn det som er nedfelt i *Reading for the Plot*. I staden for å ha historia som ein referensiell idé å strekkje seg mot, eller sjå på diskursen som temjing av historia, vil ei slik historisk forståing sjå etter analogiar mellom det som var og det som er, mellom Portland Bill og Roma. «Such tracing follows in the lines of the new the lines of the old, seeing the old

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 27.

---

again in the new.»<sup>1</sup> Etter mitt syn handlar det om at fortid og notid aktualiserer kvarandre, der diskursen eller forståinga blir det tredje «das Bild». Diskursen – eller forståinga – blir det opne rommet mellom fortid og notid som knyter det fortidige saman med det notidige.

Eg har med dette trekt opp eit førebels motivfelt. På den eine sida ser eg masterplottet som ein *dyadisk* måte å forstå historisk eller temporalt utfalda stoff på. Forståinga til Brooks av plott og narrativ dynamikk er dominert av ei underliggjande dobbel vertikal rørsle mellom historie og diskurs bunde til ein *platonisk* måte å tenkje gjentaking på. På den andre sida i dette motivfeltet kan ein ut frå eit nietzscheansk syn på gjentaking tenkje plott *triadisk*. Den store skilnaden på ein slik måte å forstå historia på samanlikna med Brooks si, er altså at *notida* er dregen inn i modellen. I dette perspektivet er historia ein medspelar til notida, motsett det underdanig etterliknande eller hovmodig kontrollerande som eg har argumentert for ligg implisitt i den platonske funksjonsmåten til gjentakinga i masterplottet.

Eg vil understreke at biletet likevel ikkje er eintydig. I den doble rørsla til masterplottet syner det seg jamvel tendensar til nietzscheansk gjentaking. Dei to artene av gjentaking er då også definerte som innvendig avhengige av kvarandre. Like fullt kan det eg ser som eit frigjerande potensiale i desse opningane i masterplottet aldri bli fullt utnytta, nettopp fordi notida ikkje er inkludert i modellen. Vi skal seinare sjå at Brooks gjer dette i overføringsmodellen av tilhøvet mellom lesar og tekst. Men som han sjølv seier, er det ei anna historie som ikkje er integrert i, men tvert om er uavhengig av og berre utvendig knytt til modellen av narrativ dynamikk basert på masterplottet.

No vil eg gå eitt skritt vidare for å kaste lys over og konkretisere kva eg meiner med plottet som ein triade. I *The Mother/Daughter plot*<sup>2</sup> kjem Marianne Hirsch med ein feministisk kritikk av masterplottet til Brooks. Ho avviser ikkje plottforståinga hans, men hevdar ho berre har avgrensa gyldigheit. Hirsch meiner at masterplottet byggjer på ein analogi mellom den ødipale

<sup>1</sup> Miller 1982, side 13.

<sup>2</sup> Hirsch 1989.

organiseringa av det psykiske apparatet og dei narrative strukturane. Dette vil tilsløre at den plottstrukturen han framstiller som universell, i røynda representerer mimesis av ein maskulin måte å forstå og ordne røyndomen på basert på ein spesifikk mannleg seksualitet: Plottet som ei kumulativ energioppsamling som strevar etter utløyising på same tid som det trår etter å halde utløyisinga attende – for at spelet skal kunne halde fram så lenge som råd og den endelege tilfredsstillinga intensiverast. Hirsch meiner derfor at den forståinga Brooks har av plott ikkje gjeld for måten kvinner relaterer seg til historisk stoff på.

Eit kvinneleg plott vil ifølgje Hirsch ikkje vere dominert av gjentaking. I staden vil det ho kallar «*contradiction and oscillation*»<sup>1</sup> vere dei strukturerande og motiverande kreftene i plottet. I tråd med dette tenkjer ho seg at den narrative dynamikken ikkje vil vere konstituert av binding av energiar, men heller av at det blir skapt *band* mellom ulike element på forskjellige nivå i teksten. Motsetjingar og svingingar vil knyte band mellom hendingar og handlingar, og på dette viset «[...] provide ways [...] to bond with it [plot] [...]»<sup>2</sup> Tilhøvet mellom binding og band vurderer Hirsch som at, «Whereas binding connotes constraint, bonding is a looser and more voluntary form of connection.»<sup>3</sup> Ifølgje Hirsch vil eit kvinneleg plott i staden for å freiste å gjenvinne ei tapt tid og få kontroll over henne, svinge eller veksle mellom motsetjingar, mellom mor og dotter, feminint og maskulint, nærvær og fråvær, byrjing og slutt, samanheng og brot etc.

På denne feministiske bakgrunnen kan vi no seie at det triadiske plottet og den tilhøyrande nietzscheanske gjentakinga fungerer ved å knyte *band* mellom svingingar og motsetjingar. I desse motsetjingsfylte romma blir så forteljinga, forståinga og subjektet etter Hirsch skapt som «*difference*»: som skilnad og fleirtydigheit. For ordens skuld understrekar eg at i motsetnad til Hirsch vil ikkje eg knyte dette til nokon kjønnsespesifikk måte å tenkje på. Dei to måtane å forstå plott på er heller ikkje gjensidig utelukkande eller uråde å sameine.

<sup>1</sup> Op. cit. side 118.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> Op. cit.

---

Likevel kan vi setje opp ein førebels dikotomi der to måtar å tenkje på står mot kvarandre som ytterpunkt på ein skala: Ein platonsk, vertikal, dyadisk og bindande tenkjemåte, mot ein nietscheansk, horisontal og triadisk, som heller knyter band og inkluderer notida. Eg vil summere desse to måtane å tenkje plott på som høvesvis *lineær* og *topografisk*. Men før eg går så langt vil eg gjere ein kort analytisk ekskurs til Knut Hamsuns *Sult*.

### **Lineært eller topografisk plott? – *Sult*.**

Eg skal no sjå på det som konstituerer den narrative dynamikken i denne «romanen» av Hamsun. Prosjektet mitt er å vise at det ikkje let seg gjere å nå fram til ei tilfredsstillande forståing av dette om ein er bunden til å tenkje ut frå masterplottet. Heller ikkje no vil eg leggje særleg vekt på å vise at også masterplottet verkar i teksten. Eg vil snarare fram til kva masterplottet *ikkje* maktar å få grep om, og korleis det på den bakgrunnen kan bli utfyllt. Sjølv sagt er målsetjinga også at dei innsiktene eg får fram ikkje berre skal gjelde *Sult*, men seie noko om narrativ dynamikk og forståing generelt.

I si bok om Hamsuns desillusjonsromanar; *Luft, vind, ingenting*<sup>1</sup>, er Atle Kittang også innom den narrative dynamikken i *Sult*-teksten. På den eine sida seier han at *Sult* også er «[...] ei forteljing, med eit forløp som på ulike plan fører hovudpersonen frå «gale» til «verre». Forteljninga går frå ein tilstand der lyset og dagen dominerer [...], og fram til ein tilstand som er meir og meir prega av mørke.»<sup>2</sup> Kittang ser i *Sult* eit medvit som blir fødd i teksten, vaknar opp til lys og i siste stykke forsvinn i mørker. Han meiner altså at det finst ei renning i teksten som uttrykkjer ein progressiv narrativ dynamikk, ikkje ulik plott slik Brooks tenkjer. Kittang er overtydande i argumentasjonen for dette, og denne renninga kan etter mitt syn ikkje bli avvist. Men dess meir interessant er det at sjølv om *Sult* på dette viset har drag av eit tradisjonelt og realistisk plott, så er det min tese – og erfaring av å lese *Sult* – at dette er ei underordna kraft i det samla tekstlege spelet.

<sup>1</sup> Kittang 1984.

<sup>2</sup> Op. cit. side 35.



Mykje meir sentral for den narrative dynamikken er etter mitt syn teksten si sterke og absolutte sentrering rundt eg-figuren. Som Kittang viser er *Sult* ei eg-forteljing der svolten er «[...] metafor for den grunnleggande mangelen eg-figuren er bygd opp kring [...]»<sup>1</sup> Det er derfor heller ikkje vanskeleg å sjå at også det narrative forløpet er konstituert kring eg'et og denne mangelen.

Slik eg les *Sult* framstår eg'et i forteljinga på same tid kanskje først og fremst gjennom *møta med andre*. Sett i dette perspetivet er den sentrale kompositoriske renninga ei rekkje møte. Om vi ser berre på dei viktigaste i det første «stykket», har vi først helten si oppvaking og møte med seg sjølv, dernest møter han verda utanfor eller byen. I forlenginga av det kjem forfølgjinga av krøplingen, så serien av konfrontasjonar med Ylajali, dialogen med Gud som gjentek Jobs klage, «samtalet» med den gamle på benken etc.

Kvart av desse møta er i sin tur også bygde opp omkring nettopp mangelmetaforen, meir eller mindre konkret og uttrykt. I kvart møte blir tomrommet i eg'et sett opp mot eit korresponderande mangelfullt skuggebilete i den andre. Eg vel å dokumentere dette synspunktet ved å referere tolkinga Kittang gjer av møtet til *eg-figuren* med den gamle kona utanfor slaktarbutikken:

Motviljen som fyller eg'et ved dette møtet, er ikkje berre ein spontan reaksjon på eit fråstøytande kvinneansikt. Reaksjonen er samstundes formidla gjennom ein grotesk identifikasjon, der *Sult*-helten så å seie projiserer sin eigen hunger inn i det framande blikket «endnu fuldt av pølse». Og sjølve motviljen samlar seg kring den einslege gule tanna som liknar ein finger, men som dessutan speglar ein *mangel* («Hun hadde *bare* en tand i formunden») og markerer ein deformitet.<sup>2</sup>

Til kvart møte høyrer eit konglomerat av sinnsstemningar der eg'et samstundes oppdagar, blir overraska av og framkallar eit vidt spenn av nye sjelstilstandar. Og kvart av desse sinnsbileta framstår gjennom ein identifikasjon, mangel møter mangel. Dei *andre* blir sleppte inn i eg'et slik at det blir rista fram stadig nye kaleidoskopiske sinnsbilete.

<sup>1</sup> Op. cit. side 36.

<sup>2</sup> Op. cit. side 40.

---

Etter mitt syn er det i denne teksten ikkje så mykje samanheng mellom hendingane eller sinnsstemningane til hovudpersonen, men heller svingingane, motsetjingane, vekslingane og motseiingane mellom dei, som gjev ein narrativ dynamikk. Forteljaren går brått frå å vere audmjuk til å bli overmodig, frå mindreverdskjensle til megalomani eller frå tungsinn til euforisk glede. Det er ei konstant rørsle frå og innanfor tomheit og meiningsfylde, frå stille kontemplasjon og gudfryktigheit til ståkande solipsisme. Forteljaren går fram og attende frå sjølvbedrag til erkjenning, og heile tida gjennom omvegar det er uråd å sjå føreåt, medan han kallar fram nye sinnstablå. Denne stadige urolege rørsle mellom motstridande stemningar og valørar av desse, er etter mitt syn den sentrale dynamiske renninga i forteljinga. Det er i *skilnadene* mellom desse stemningsposisjonane at det forteljande eg'et blir drive fram og etter kvart framstår for lesaren, mangfaldig og skarpt, men òg uavklara. Dessutan kan ein vel sjå det slik at det er i og mellom desse skilnadene at mangelen også kjem til å verke som ei formell kraft, det er i desse tomromma eller vakuuma at lesaren blir sugd inn i forteljinga.

Ei slik forståing av dynamikken og plottet i denne teksten svarar til argumentasjonen hos Kittang. Han viser at forfattarskapen til Hamsun i det heile fortonar seg som ei rørsle mellom ulike moglege bodskapar eller ideologiske stader, men samstundes er ei kvilelaus undergraving av alle slike posisjonar. Eg vil føye til at dette er heilt i tråd med det diktariske programmet til Hamsun slik han framstilte det i foredragsturnéen som følgde utgjevinga av *Sult*. Vi ser altså at den intertekstuelle dynamikken som Kittang meiner er eit særmerke for heile forfattarskapen, jamvel finst som intratekstuell dynamikk i *Sult*. At *Sult* på dette viset gjentek kanskje *den* sentrale renninga i forfattarskapen, skulle styrkje tesen om at same dynamikk er sentral også i denne teksten.

Poenget kan førast eit steg vidare. Eitt avsnitt etter møtet med kona som er skildra ovanfor, kjem helten over ein gamal krøpling. Han har nettopp fått ein god idé til ein artikkel, er lys til sinns og full av draumar og leiter etter ein stad å skrive ut tankane sine. Men han klarer ikkje å fri seg frå gamlingen framom han på vegen, konsentrasjonen hans blir trekt vekk.

---

Men den gamle Krøbling gjorde fremdeles de samme sprællende Bevægelser foran mig i Gaden. Det begyndte tilsidst at irritere mig at have dette skrøbelige Menneske foran mig hele Tiden. Hans Rejse

syntes aldrig at ville tage Ende; maaske havde han bestemt sig til akkurat det samme Sted som jeg, og jeg skulde hele Vejen have ham for mine Øjne.<sup>1</sup>

Her er det ikkje vanskeleg å tolke krøplingen som ein skuggefigur eller dobbeltgjengar til protagonisten, noko som ifølgje Kittang «[...] etterkvart [er] blitt gjengs innanfor Hamsun-litteraturen.»<sup>2</sup> Som i dømet over møter *Sult*-helten her igjen sin eigen skavank, og poenget mitt er at måten dette skjer på, kan bli karakterisert som ei nietzscheansk gjentaking. Helten sine eigne famlande og springande idéar og stemningar, finn motsvar i gamlingen sine «sprællende Bevægelser», og tilveret hans meir generelt i den tilsynelatande uendelege «Rejse». Og det er ut ifrå denne horisontale gjentakinga av to manglar at dei kaleidoskopiske stemningsbileta i helten syner seg, gjennom den umedvitne assosiative parallelliseringa mellom hans eigen mangel og mangelen til den andre.

På bakgrunn av dette er det på den eine sida ikkje til å kome utanom at plottet i *Sult* vertikalt gjentek ei historie. Men eg meiner altså at ei forståing av dynamikken i plottet på det grunnlaget ikkje er tilstrekkeleg – om det enn er ein føresetnad for ei «full» forståing. *Sult* er ein tekst der den narrative dynamikken og suggestive verknaden har meir med *contradiction/oscillation* og band å gjere, enn med binding av energiar i eit intensiverande mønster fram mot ei utløysing. Eg meiner òg å ha vist at eit slikt vekslende plott i større grad kviler på nietzscheansk gjentaking, enn på platonsk gjentaking som dominerer i masterplottet. Dei verkelege spenningane i teksten kjem fram først gjennom horisontale gjentakingar, svingingar og vekslingar mellom ulike tekstlege og sjelelege *stader* og *valører*.

Det er no mogleg å trekkje motivfeltet mellom platonsk og nietzscheansk gjentaking noko lenger, slik at det også eksponerer ein opposisjon mellom ein

<sup>1</sup> Hamsun [1890] (1990), side 8.

<sup>2</sup> Kittang 1984, side 41.

*lineær* og ein *topografisk* måte å tenkje plott på. Eg har tidlegare vist at når Brooks seier at gjentakninga gjer plottet til «[...] an indeterminate shuttling or oscillation that binds different moments together as a middle that might turn forward or back.»<sup>1</sup>, overskrir denne demonien ikkje ei lineær organisering av tid og plott. Og sjølv om det rett nok finst opningar hos Brooks også mot det paradigmatisk – han maktar ikkje heilt å gå klar av det romlege eller strukturelle perspektivet – held desse opningane i høgda fram med å vere uutnytta potensial i plottteorien hans.

På ein måte gjer Brooks dermed det motsette av det Freud «rår» til i *Beyond the Pleasure Principle*. Her refererer Freud teoremet til Kant om at all tenking kviler på kategoriane *tid* og *rom*<sup>2</sup>. Han går vidare til å seie at i og med at dei umedvitne prosessane i seg sjølv er tidlause, er det mogleg at teoremet til Kant treng å bli problematisert. Freud går ikkje vidare med desse tankane i *Beyond the Pleasure Principle*, men ymtar om at ei utforsking må gå i retning av å inkludere det temporale i det romlege, heller enn å oppfatte minnet – eller plottet – som ein reint lineær eller temporal struktur, slik Brooks gjer.

Freud går noko vidare i essayet *A Note upon 'the Mystic Writing Pad'*<sup>3</sup>. Dette essayet kan, slik Derrida gjer i *Freud and the Scene of Writing*<sup>4</sup>, bli lese som ei utgreiing om minnet nettopp som ein *topisk* struktur. Minnet blir då oppfatta analogt med den magiske tavla. Det vil seie som ei *flate*. På den eine sida kan teikningar og skrift rissa inn på tavla bli viska ut slik at ho framstår som eit nytt og blankt ark. På den andre sida blir alle inntrykk lagra på eit plan innanfor, som banar og spor som kryssar, interfererer, divergerer eller overlappar kvarandre. På liknande vis er dei konkrete erindringane i minnet ikkje først og fremst relaterte til einannan i *tid* og etter kva for rekkjefølgje dei skjedde i, men i *rom*.

Dette stemmer med mine erfaringer av å hugse. Frå barndomen minnest eg gravferda til farfar og den første skuledagen. Men eg kan ikkje ut frå erindringa seie kva som hendte først. På same vis er det når eg les. Dei metaforane eg

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 100.

<sup>2</sup> Freud [1920] 1991, side 299.

<sup>3</sup> Freud [1925] 1991.

<sup>4</sup> Derrida [1966] 1993. Sjå også Kemp 1993.

heile tida konstruerer på grunnlag av dei metonymiske samankjedingane, er erindringsbilete av det eg har lese. Dei vil vere organiserte etter rekkjefølgja av det hendte, men samstundes, og kanskje først og fremst, er dei strukturerte på kryss og tvers av denne lineariteten. I tilfellet *Sult* viser dette seg som at eg ikkje er viss på om møtet med oldingen med avisa kjem før eller etter det første møtet med Ylajali. Dette er heller ikkje sentralt for dynamikken i plottet, eller for forståinga, slik eg har argumentert for i samband med *Sult*. Dei avheng derimot båe av dei innbyrdes vekslingane og motseiingane i desse to scenene, likesom svingingane og motsetnadene i dei, og mellom dei og dei andre.

Dette medfører også at dei metaforane vi ifølgje Brooks heile tida konstruerer under lesinga, ikkje kan vere lineære, men tvert om er *topografisk* strukturerte bilete. Litterariteten i ein narrativ tekst avheng av mangfaldet, rikdomen og spenningane i desse *topoi*<sup>1</sup> som vi ser foran oss undervegs. Ei «full» forståing av plottet i *Sult* krev at vi forstår det som ei reise mellom «stader» i sjelslivet. Likevel vil eg understreke at heller ikkje det topiske er eit tilstrekkeleg perspektiv åleine. Korkje tekst eller minne kan bli forståtte utan at ein ser det temporale som ein dimensjon av det topiske. Det eg seier er eigentleg ikkje anna enn at Brooks i sitt oppgjer med den strukturalistiske tradisjonen kastar barnet ut med badevatnet. Ei «heilskapleg» forståing av plott og narrativ dynamikk, av forteljingar og temporalt stoff i det heile, krev at plott blir forstått topografisk. Om ein som Brooks vil etablere ein analogi mellom tekstlege og sjelelege prosessar, må føresetnaden vere at ein også gjentek minnet – og dernest psyken – som topiske struktur, slik også Freud oppfatta dei.

<sup>1</sup> Eg understreker at *topos* (fleirtal: *topoi*) blir brukt generelt om ein stad i teksten. Det må ikkje bli forveksla med Roland Barthes' *topos*, som nærmast er eit filter av kodar som teksten må passere gjennom for å gje mening. *S/Z*, Barthes 1970.

---

## Slutten

### Gjenkjenning

Brooks bestemmer slutten i masterplottet i tråd med Aristoteles si konsentrering av verknaden til tragedien i *anagnorisis* eller gjenkjenning – den opplysende vendinga i dramaet som kastar nytt lys over dei føregåande handlingane:

[...] at the end of a narrative we can suspend time in a moment when past and present hold together in a metaphor – which may be that recognition or *anagnorisis* which, said Aristotle, every good plot should bring [...]<sup>1</sup>

Innleiingsvis kan den sentrale funksjonen til slutten i masterplottet også bli uttrykt som at «[...] the intentionality of plot lies in its orientation toward the end even while the end must be achieved only through detour.»<sup>2</sup>

Om vi no vender attende til det formelle tekstlege nivået eg arbeidde med i førre kapittel, vart den metonymisk-metaforiske rørsle som ligg i botn av modellen til Brooks av narrativ dynamikk, mellom anna bestemt som *samlande*. I denne prosessen blir dei føregåande metonymiske samankjedingane anten identifiserte som høyrande heime i metaforen eller skilde ut som tilfeldige og ikkje-assimilerbare under den gjevne heilskapen. Denne identifiseringa skjer prinsipielt etter kvar ny metonymisk tilføyning, og kan berre bli forstått som ei form for *gjenkjenning* i høve til det som har gått føre – ein slags lokal *anagnorisis*: Berre det ein kan relatere til eit samla bilete av det som er hendt eller lese, blir lagt merke til. Anten det nye elementet berre innordnar seg heilskapen eller fornyar eller forlengjar han, er det gjenkjenninga som avgjer om det får relevans eller ikkje. Dette saman med gjentakninga si avgjerande rolle i arabesken gjer at Brooks kan skrive at «Repetition toward recognition constitutes the truth of the narrative text.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 92.

<sup>2</sup> Op. cit. side 108.

<sup>3</sup> Brooks 1992, side 108.

Samstundes kan det endelege metaforiske sveipet attende berre skje i slutten, det er berre slutten som kan setje strek for den eigentleg uendelege erotiske sameininga som utgår frå attråa. I lys av dette blir slutt, meining og gjenkjenning uløyseleg knytte saman i masterplottet. «The very possibility of meaning plotted through sequence and through time depends on the anticipated structuring force of the ending [...]»<sup>1</sup> Eller som Brooks enda tydelegare uttrykkjer det om Barthes og Aristoteles, men også med gyldigheit for hans eige masterplott: «It is at the end [...] that recognition brings its illumination which then can shed retrospective light.»<sup>2</sup>

Kjenneteiknet på kva som gjev meining i den metonymisk-metaforiske prosessen er derfor nettopp *gjenkjenning* lokalisert til slutten. For å underbygge den overordna rolla slutten har i plottet, gjer Brooks bruk av Roland Barthes, som ifølgje Brooks «[...] makes explicit an assumption common to much thought about narrative when he claims that meaning (in the “classical” or “readable” text) resides in full predication, completion of the codes in a “plenitude” of signification, which makes the “passion for meaning” ultimately desire for the end.»<sup>3</sup> Det er grunn til å understreke at her blir Barthes sitert utelukkande om «det lesbare»; *lisible*, i motsetjing til «det skrivbare»; *scriptible*, som ville måtte leidd til eit meir nyansert syn på rolla til slutten.<sup>4</sup> Eg kjem såvidt attende til dette nedanfor.

Når Brooks på dette viset knyter slutt og meining uløyseleg saman, må det etter mitt syn òg føre til at dei einskilde leksema eller teikna i teksten må bli forståtte på to nivå. Dei må sjølvsagt bli tekne for pålydande, noko som kan bli samanlikna med deira denotative tyding, men vil også måtte bli lesne som om dei får ei *anna* meining til slutt. Samstundes som attråa etter meining er retta mot slutten, er slutten og derfor også meininga heile tida til stades i teksten som eit insisterande fråver, «[...] the end writes the beginning and shapes the middle [...]»<sup>5</sup>. Brooks konkretiserer dette ved hjelp av Roquentin i *La Nausée* av

<sup>1</sup> Op. cit. side 93,

<sup>2</sup> Op. cit. side 92.

<sup>3</sup> Op. cit. side 92.

<sup>4</sup> Barthes [1970] 1975.

<sup>5</sup> Brooks 1992, side 22.

---

Sartre, som seier at det er ein illusjon å tru at ein startar med byrjinga når ein fortel. Tvert om tek forteljinga til med ei forteljetid som eigentleg føreset at slutten alt har vore, «[...] the end is a time before the beginning.»<sup>1</sup> Slutten er allereie der og forandrar derfor også alt, i forteljehandlinga som i lese- eller forståingsprosessen.

Sluttmetaforen tilhøyrrer derfor ikkje berre slutten i streng forstand, men er også heile tida nærverande i teksten som ei forventning om at først ved slutten vil dei «konnotative» tydingane bli endeleg avklara. Denne usynlege og formelle funksjonsmåten til forteljinga, ein slags metafor for korleis slutten arbeider i midten, namngjev Brooks «the anticipation of retrospection». For han er det «[...] our chief tool in making sense of narrative, the master trope of its strange logic».<sup>2</sup> Brooks meiner altså at berre slutten endeleg kan bestemme meninga, «[...] only the end can finally determine meaning, close the sentence as a signifying totality.»<sup>3</sup>, og at slutten samstundes styrer det tekstlege spelet i midten. Med andre ord blir slutten tilskrive eit klart *primat* over byrjinga og midten.

Likevel finst det i *Reading for the Plot* ei vriding av denne måten å sjå slutten på. Som vist under arbeidet med gjentakinga, insisterer Brooks nemleg også på at plottet er ei abrupt rørsle som eigentleg undergrev førestellinga om byrjing og slutt. Han seier også at i forlenginga av dette er slutten i røynda aldri endeleg.

Any final authority claimed by narrative plots, whether of origin or end is illusory. [...] It is the role of fictional plots to impose an end which yet suggests a return, a new beginning: a rereading. Any narrative, that is, wants at its end to refer us back to its middle, to the web of the text: to recapture us in its doomed energies.<sup>4</sup>

Frå ei anna side sett spelar slutten dermed også ei underordna rolle, slutten er berre ein fiksjon, seier Brooks. Men om ein går djupare inn i teksten hans, kjem det likevel fram at primatet til slutten slett ikkje blir forkasta, berre vridd over mot

<sup>1</sup> Op. cit. side 103.

<sup>2</sup> Op. cit. side 23.

<sup>3</sup> Op. cit. side 22.

<sup>4</sup> Op. cit. side 109/110.



å vere den determinerande augneblinken i ei større, kva eg vil kalle, elliptisk rørsle. Slutten er ikkje lenger eit endepunkt, men det som kastar lesaren attende til byrjinga og midten. Sett på denne måten er slutten eit slags imperativ om å gå vegen ein gong til, og derfor også byrjinga på ein uendeleg elliptisk dans. Med dette har eg altså funne to syn på slutten i Brooks tekst. For det første som endeleg løfte om meining, for det andre som ei oppmoding til å gjenta enda ein gong historie, diskurs og plott.

Slik eg tolkar *Reading for the Plot*, er likevel ikkje desse to perspektiva i masterplottet motstridande. Når Brooks med førestellinga om ein sluttmetafor forstår slutten som endeleg meiningsgjevande i plottet, må det bli tolka som at slutten er overordna byrjinga og midten; alltid får det siste ordet. Dette må også gjelde for plottet som ein mental struktur historiske hendingar blir møtte med. Men samstundes inngår denne endelege slutten i eit anna spel av formidling mellom tekst og lesar, men då som ei oppmoding til å gå over arabesken ein gong til, for å stadfeste og verifisere, og dessutan som eit løfte om at der finst dei løynde svara på det som enno måtte vere gåtefullt.

Brooks byggjer enda meir oppunder oppfatninga av slutten som primær ved å trekkje band til døden. Om målsetjinga til livet er døden, slik Freud utlegg det i *Beyond the Pleasure Principle*, spelar slutten den motsvarande rolla når det gjeld tekstlege prosessar. Analogt med at livet blir pirra til spenning, byrjar forteljinga med at ei attrå blir tend. Fordi denne attråa er retta mot tilfredsstilling, og tilfredsstillinga er definert som spenningsløyse – og ho igjen er definert som død – er attråa jamvel retta mot si eiga utsletting; sin eigen død. Attrå etter slutt og meining er attrå etter død. «The desire of the text is ultimately the desire for the end, for that recognition which is the moment of the death of the reader in the text.»<sup>1</sup>

Den døden som plottet dermed er retta mot og som gjev det retning, kan likevel ikkje vere kva død som helst. På same vis som organismen i Freuds modell vil døy sin eigen død, må også plottet slutte «riktig»: «[...] the narrative must tend

<sup>1</sup> Op. cit. side 108.

toward its end, seek illumination in its own death. Yet this must be the right death, the correct end.»<sup>1</sup> All forståing som utgår frå masterplottet, vil derfor søkje seg fram til eller freiste å konstruere ein slutt som er ei konsekvent avslutning – ein slutt som ikkje blir opplevd som arbitrær eller avbrot, men skjer på rett stad i handlingsgangen. Det vil seie på den eine sida å unngå den endelausa historia, ho som aldri tek slutt, og derfor av Brooks *per se* er definert som meiningslaus. På den andre sida er frykta for kortslutning; ein kollaps av byrjing og slutt i einannan som både tekst og protagonist må bli leidde bort frå, og som blir hindra ved å oppretthalde spenninga og utsetje utløysinga til slutten.

The desire of the text (the desire of reading) is hence desire for the end, but desire for the end reached only through the at least minimally complicated detour, the intentional deviance, in tension, which is the plot of narrative.<sup>2</sup>

Brooks utvidar enda ein gong perspektivet ut frå at mennesket alltid vil opphalde seg mellom fødsel og død, utan nokon sinne å kunne nå fram til endeleg kunnskap om korkje livet eller døden: Kva eg var, veit eg ikkje før eg kan sjå alt eg var, og det kan eg ikkje før etter døden. Eit menneskeliv blir korkje overskodeleg eller forståeleg før etter døden. «[...] it is at the moment of death that life becomes *transmissible*.»<sup>3</sup> Paradoksalt nok er det berre i døden at meininga i eit liv er tilgjengeleg. På same vis meiner Brooks det er med lesaren i teksten. Meininga i ei forteljing kan ikkje bli overskoda før etter siste punktum, som fører til «the death of the reader in the text». Med Walter Benjamin sluttar Brooks då at menneska gjennom forteljing søkjer kunnskap om den døden ein i livet aldri vil få visse om.

All narrative may be in essence obituary in that [...] the retrospective knowledge that it seeks, the knowledge that comes after, stands on the far side of the end, in human terms on the far side of death.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Op. cit. side 103.

<sup>2</sup> Op. cit. side 104.

<sup>3</sup> Op. cit. side 28.

<sup>4</sup> Op. cit. side 95.

---

Dermed blir masterplottet til det prinsippet som styrer denne talen eller skrifta som djupast sett alltid freistar å bryte meining ut av det å vere ein forgjengeleg eksistens, «[...] plot is the internal logic of the discourse of mortality»<sup>1</sup>. Og meininga i masterplottet kan endeleg bli definert som gjenkjenning uløyseleg knytt til slutten og til døden.

## Transparens

Brooks bestemmer altså meininga som gjenkjenning underordna slutten. Dette må etter mitt syn føre til ei neglisjering eller underordning av dei meiningspotensiala i kvart av dei lokale teksttopoi som ikkje omgåande og uvilkårleg let seg føye inn under forventninga om å skulle innpasse seg ein sluttmetafor. Meiningsomgrepet til Brooks er derfor ikkje tilstrekkeleg. Det er nødvendig å finne fram til ei førestelling om meningsfull narrativ forståing som i større grad tek omsyn til kva midten er uavhengig av slutten, til det mangfaldige spelet i arabesken av meiningar som overskrir slutt og gjenkjenning.

Som tidlegare nemnt vil eg freiste å nærme meg ei forståing av at kvart topos i teksten har eit sjølvstendig meningspotensial gjennom det eg vil kalle *transparens*. Sjølve ordet kjem frå det latinske *transparere*: å vere synleg gjennom; gjennomskinleg. Jamfør lysbilete eller lysark der eit bilete kjem fram ved hjelp av og ved å vere ope for ei lyskjelde.

Omgrepet *transparens* både minner om og er inspirert av kva den danske teologen Svend Bjerg i *Litteratur og teologi. Transfigurasjoner omkring Graham Greene*<sup>2</sup>, namngjev *transfigurasjonar*. Eg skal derfor gjere ei første innkrsing av det kanskje ikkje heilt klare *transparens*, ved kort å presentere det *transfigurative* spelet. Det kan bli sett på som *ei form for* *transparens*.

<sup>1</sup> Op. cit. side 22.

<sup>2</sup> Bjerg 1988.

Bjerg definerer *transfigurasjon* som «[...] en forvandlende bevægelse mellom kristendom og litteratur.»<sup>1</sup>, der det litterære verket på eit vis blir gjennomlyst av ei bibelsk forteljing. I høve til Karen Blixens vintereventyr *Heloïse* viser han korleis to «[...] fortælleplaner gennemlyser hinanden, så figuren Heloïse får skæbne, og figuren Jesus aktualitet, selv om eventyret på overfladen synes at handle om en lære, som Frederick [motspielaren] – for sent i livet – får af Heloïse.»<sup>2</sup> Bjerg meiner forteljinga godt kan bli lesen utan blick for det transfigurative spelet, men utan å forstå henne i høve til «[...] Jesu historie som en slags resonansbund [...]»<sup>3</sup>, vil lesinga måtte bli mangelfull i den forstand at klangen frå strengane av meining alltid ville kunne lydd med *enda* meir fylde og djupn. Tilfellet er analogt til *Idioten* av Dostojevskij – fyrst Mysjkin kan ikkje bli forstått utan syn for korleis han blir transfigurert av Kristus-figuren. I båe tilfella innfører transfigurasjonen kva Bjerg nemnar «en radikal transcendens» i forteljinga, som verkar ved at «[...] noget fremmed udefra kan trænge aktivt forvandlende ind i en litterær tekst uden at blive opslugt af teksten.»<sup>4</sup>

Bjerg forholder seg utelukkande til det intertekstuelle samspelet mellom Kristendom og litteratur. Men synsmåten må kunne bli utvida til å gjelde det intertekstuelle spelet som kvar tekstbit blir knytt til i lesinga, og som er ein føresetnad for at meining blir skapt. Men dette avheng igjen av ei vid forståing av intertekstualitet. Eg meiner til dømes at det også er eit intertekstuell spel når eit subjekt freistar å få eit oversyn over fortida si og gjer dette også ved å trekkje veksler på andre sine historier, eller når ein litterær karakter blir forstått gjennom andre karakterar innanfor den same fiksjonen.

Utvidinga frå transfigurasjon til transparens krev ei utfylling og nærmare presisering for ikkje å bli hengjande i lause lufta. Til det formålet dreg eg nytte av det som nærmast er ein sidekommentar hos Bjerg om skilnadene på messeliturgiane i den romersk-katolske og den ortodokse kyrkja. Den romersk-katolske messe «[...] løber [...] fram mot et dramatisk høydepunkt: forvandlingen af brød og vin til Kristi legeme og blod [...] [der] Sindet spændes

<sup>1</sup> Op. cit. side 34.

<sup>2</sup> Op. cit. side 31.

<sup>3</sup> Op. cit. side 29.

<sup>4</sup> Op. cit. side 34.

af én sentral begivenhed.»<sup>1</sup> Utan å gå nærmare inn på kva og korleis dette konkret skjer gjennom dei liturgiske ledda, er poenget her at den katolske messa i dette lyset tek opp att lidingshistoria i ein narrativ struktur som er *analog* med masterplottet.

I motsetnad til dette har meining i ortodoks liturgi eit friare forhold til slutten. Ifølgje Bjerg vil den ortodokse liturgien sett med vestlege auge kunne synast «[...] ejendommelig pointeløs eller mangfoldig pointeret.»<sup>2</sup> Den ortodokse liturgien får meining primært ved å bli gjennomlysen av Guds usynlege nærvær, på same vis som ikonet gjer det. «I det ortodokse ikon virker billedflaten som et vindue ind til evigheden. To verdener forbindes. Gud er nær i sit urbillede.»<sup>3</sup> Men i motsetnad til ikonet som jo er eit spatialt medium, faldar messeliturgien seg ut i tid. Dermed får også det gjennomlysande nærværet ein nokon annan karakter. Bjerg seier det slik at «Gudstjenesten kredser som en bølgebevægelse om det eviges indvandring i tiden.»<sup>4</sup>

Det er utanfor Bjergs prosjekt å gå vidare inn i denne «bølgebevægelse» kring det evige i tida, om tilhøvet mellom himmel og jord eller også Gud og menneske. Likevel er det uomtvistelege sentrumet for denne bølgjande liturgiske rørsle *Mysteriet*; at Gud vart menneske i Jesus Kristus. Eit særmerke ved den ortodokse kyrkja er at *liturgien* openberrar *Mysteriet* på liknande måte som ikonet blir gjennomlyst av Guds herlegdom. For ei nærmare forklaring og gjennom det ei konkretisering av dette «ikoniske» tilhøvet mellom *Mysteriet* og liturgien, har eg vendt meg til eit lite skrift av erkebiskop Paul, som leidde den ortodokse kyrkja i Finland frå 1969 til 1987. I *The Feast of Faith* – ein introduksjon til den ortodokse messeliturgien – siterer han ein annan ortodoks teolog, Alexander Schmemmann, for å forklare sambandet mellom *Mysteriet* og liturgien:

[...] the liturgy is served on earth, it is accomplished in heaven. But most important is the fact that what is accomplished in heaven is already accomplished, already *is*, already *has been accomplished* already *given*.

<sup>1</sup> Op. cit. side 37/38.

<sup>2</sup> Op. cit. side 37.

<sup>3</sup> Op. cit. side 32.

<sup>4</sup> Op. cit. side 37.

---

Christ has become man, died on the cross, descended into hades, arisen from the dead, ascended into heaven, sent down the Holy Spirit. In the liturgy, which we have been commanded to perform «until he comes,» we do not *repeat* and we do not *represent* we *ascend* into the mystery of salvation and new life, which has been accomplished once, but is granted to us «always, now and forever and unto ages of ages.» And in this heavenly, eternal, and otherworldly eucharist Christ does not come down to us, rather we ascend to him.<sup>1</sup>

Den ortodokse liturgien er altså ikkje først og fremst ei gjentakning av historia til Kristus med vekt på nattverdsakramentet eller re-presentasjonen av Kristi blod og lekam. Liturgien si framsyning og fullending av Mysteriet er heller ein moglegheit for mennesket til å ta del i det himmelske, ved at det himmelske opnar seg for mennesket, let henne kome inn i ei anna verd. Liturgien og mennesket er båe jordiske, men blir fullenda i det heilt annleis himmelske.

Samstundes er denne fullendinga som mennesket opplever som «ny», allereie fullbyrda i Kristus. Dermed fell ikkje slutten på liturgien saman med slutten på «forteljinga» som i den katolske messa, slutten finst berre som konstant nærver av det allereie fullbragte. Og sjølv om messa sjølv sagt tek slutt, er det primært ein slutt analog til slutten på teksten, i motsetnad til avslutninga på forteljinga, og ikkje ei avsluttande forsoning som i den katolske messa. Om ein derfor kan snakke om meining i den ortodokse liturgien – sett som ein narrativ struktur – må det vere som eit bølgjande nærvær av noko heilt *anna*. Og dette nærværet er igjen ubunde av slutt og progresjon. Erkebiskop Paul siterer den finske forfattaren Tito Colliander:

The narrow way has no end: its quality is eternity. There every moment is a moment of beginning – the present includes the future: the day of the judgement; the present includes the past: creation; for Christ is timelessly present everywhere, both in hell and in heaven. With the coming of the One, plurality disappears, even in time and space.<sup>2</sup>

Overført til tekst og litteratur blir meininga dermed uavhengig av tida og fri frå slutten. Kvar stad i teksten er ikkje lenger underordna noko komande og transformerande. Rett nok er «dommen» til stades i kvar lesen bit med tekst,

<sup>1</sup> Paul 1988, side 18/19.

<sup>2</sup> Op. cit. side 95.

men då som eit medvit om at teksten ikkje varer evig, meir enn som ei forventning om at alle gåter vil få si endelege forklaring ein gong i framtida. Kwart førebels topos i teksten er først og fremst ei *ny byrjing*, eit i tid og rom potensielt uendeleg ekspanderande topos.

På bakgrunn av dette er det mogleg å kome nærmare ei bestemming av transparens som at eit usynleg bakforliggjande potensial trer inn i teksten, forteljinga eller forståinga. Transparens er å skape meining, eller at meining oppstår, ved at noko kjem til syne i eller gjennom noko anna, uavhengig av byrjing og slutt, som nedslag eller meir eller mindre konstant gjennomlysing. Meining som transparens er forvandling, anten ved å ta del i noko anna, eller ved at dette framande trer inn i ein.

For å konkretisere og illustrere meininga med transparens i narrativ forståing, vil eg nok ein gong gjere nokre samlesingar med narrative tekstar, først og fremst *Nedstörtad ängel*<sup>1</sup> av Per Olov Enquist, men eg vil jamvel sjå på *Samtid*<sup>2</sup> av Olav Duun og *Forraadt*<sup>3</sup> av Amalie Skram. Målet er å kome nærmare transparens som fenomen, sirkle inn «innhaldssida» av omgrepet, anten det no spelar seg ut mellom eit subjekt og eit historisk stoff, mellom lesar og tekst eller internt i ei forteljing. I den følgjande analysen nærmar eg med fenomenet ved å vise korleis meiningsskapinga i det narrative prosjektet til ein eg-forteljar kan bli forstått som transparens. Eg vonar å få fram korleis omgrepet kan ha «praktisk» verdi i høve til å forstå historisk stoff eller narrative prosessar i vidaste meining.

Eg gjer merksam på at lesinga nok kan tendere mot å lukke teksten, noko som strir mot «innhaldet» av det same omgrepet. Når målsetjinga er å konkretisere og illustrere, må denne motsetjinga likevel bli tolerert.

<sup>1</sup> Enquist [1985] 1988.

<sup>2</sup> Duun [1936] 1993.

<sup>3</sup> Skram [1892] 1911.

### ***Nedstörtad ängel, Samtid og Forraadt***

*Nedstörtad ängel* er ein kort roman der i hovudsak fem forskjellige historier blir fortalde i ei avboten og ikkje-kronologisk form. Romanen har undertittelen *En kärleksroman*; alle forteljingane har kjærleik i ei eller anna form som sentralt tema.

Her skal eg gripe fatt i det som, rett nok ikkje uproblematisk, kan bli sett på som rammeforteljinga i romanen: Ein eg-forteljar fortel brotstykke og meir samanhengande historier henta frå eigne draumar og opplevingar og frå andre sine forteljingar. Delar av det skriv seg frå dagboka hans. Dei historiene han hentar stoffet sitt frå, har felles at dei har grensene for det menneskelege som motiv. Her skal eg trekkje inn to av dei. Den eine er om monstret Pinon som ber eit ekstra hovud – Maria – stikkande fram frå panna si: «Pasqual Pinon bar sitt andra huvud som en koppargruvearbetare bär sin pannlampa.» (s 58) Den andre er om ein ung gut som blir stengd inne på eit sinnssjukehus etter to uforklårlege drap på unge jenter. Han blir av offentlegheita omtala som «Vargen i Säter». Etter at guten endeleg lykkest med å ta livet av seg, fell ei rad små bodskap han har etterlate seg forteljaren i hende: «"Nedstörtad ängel" [...] "Jag är väl ändå fortfarande ett slags människa" [...].»

Bodskapa frå den unge mordaren er sentrale i forteljinga. Frå dei kjem tittelen på romanen, og dei motiverer det narrative prosjektet til forteljaren. Allereie opningsavsnittet presenterer in medias res ein av dei «små egendomliga lappar» barnemordaren lét etter seg: «På denna står endast fyra små ord: Andas fram mitt ansikte. En bön?» (s7) Freistnadene forteljaren gjer for å finne meining i desse løyndomsfulle bodskapa, er eit sentralt prosjekt. Han reflekterer noko lenger ut i teksten, også med relevans for sitatet over: «En människa kan leva utan syn, en blind är också en människa. Men blir man inte sedd då är man ingenting.» (s9) Utsegna frå guten som innleiar romanen kan med andre ord bli forstått som ei bøn om å bli synleg, om å bli til under blikket frå ein annan. Bøna uttrykkjer dermed ei innsikt i at ein berre kan bli til ved andre, ein blir først synleg ved å bli gjennomlysen av eit anna blikk.



Men romanen må også bli lesen som at bønna utløyser eit anna og djupare prosjekt i forteljaren:

Jag var ju bara sex månader när han [faren] dog, så jag minns honom inte.

Efter hans död hittade man i hans ficka ett notesblock med dikter han skrivit, för hand, med blyertspenna. Det var lite egendomligt, skogshuggare där uppe skrev väl inte så ofta dikter.

Man brände genast häftet.

[...]

Alltså: man brände, och så var det borta. Ett meddelande som aldrig blev avsänt. Ibland tror jag att en del av det jag själv försökt göra måste uppfattas som försök till rekonstruktion av ett bränt notesblock.

(s113/4)

Om romanen kanskje ikkje må, lyt han iallfall for ein del, bli lesen som uttrykk for dette rekonstruksjonsarbeidet. Slik sett er prosjektet til forteljaren også å skrive dei øydelagde orda frå faren, finne fram til kva faren ville sagt, kva ville hans logos vore? Korleis hadde han skapt og forvandla eg'et som fortel dersom han hadde levd? Forteljaren sitt prosjekt er dermed eit forsøk på å skrive den historia han sjølv har og kunne hatt, teikne opp eit bilete av kva han er og kunne vore.

Dette narrative prosjektet kan igjen berre bli forstått i lys av bønna frå guten. Forteljaren kjem til å leite etter dei tapte orda frå faren nettopp i og gjennom dei løyndomsfulle bodskapa frå guten. Forteljaren tileignar seg bønna frå guten ved at bønna også kjem til å setje i gang og uttrykkje hans leiting etter eit eige andlet, hans ønske om å bli sett, trongen hans til å gje meining til det som har vore. Både faren og han sjølv blir dermed synlege, eller rettare *transparente*, i bønna og i dei andre små bodskapa til guten som følgjer henne. Han som fortel finn meining gjennom fragment frå ein annan og denne andre si historie; altså ved ei form for transparens. Dette peikar mot og «forklarer» eit generelt trekk i romanen: Fokus er i hovudsak på forteljingane til dei andre, i motsetnad til forteljaren si eiga historie. Likevel er desse andre forteljingane bundne saman gjennom eg-forteljaren ved at dei får meining for han og lesaren ved deira *transparens* i han.

Men transparens er forvandling og derfor heller ikkje noka einvegs-rørsle. Slik forteljaren vert til gjennom bønna, blir ho også transparent i forteljaren. Ved at forteljaren tileignar seg bønna frå ein annan, kjem ho til å gjennomlyse han, bli transparent i han. Det er ved denne andre, altså forteljaren, at bønna blir *høyr*t. Det er han som les og lyttar til budskapet. Utan gjennom forteljaren ville bønna aldri vorten meir enn tagnad. Gjennom dette blir faktisk også avsendaren *bønhøyr*d; guten blir synleg ved å utløyse prosjekta til forteljaren om å skape meining.

Eg vil no gripe fatt i ein draum forteljaren har, og vise korleis denne draumen kan bli tyda ved at ein forstår meining som transparens. Heilt sist i romanen skildrar forteljaren ein draum han sjølv er med i saman med alle karakterane frå dei i alt fem historiene som no er fortalde.

Vi befann oss på en väldig islätt; det måste ha varit i polarregionen. Vårt fartyg hade skruvats sönder av isen, och vi befann oss på marsch: men det var inte polen som var vårt mål. (s140/1)

Vi var en organism, hade vi plötsligt förstått. Tillsammans kunde vi lösa uppgiften, för det var bara tillsammans vi var en människa. Tillsammans skulle vi hitta målet, lösa den oerhörda uppgiften. (s142)

Oppgåva det er snakk om er knytt til forteljaren, det er han som er hovudpersonen. Dei andre er no med som hjelparane hans.

Vi var framme vid isgraven. Det var Pinon som fann den. Det var ju också självklart, han hade gått först, det var han som skulle hitta rätt åt mig. [...] Vi är framme nu, sa Pinon. Jag såg genast vem det var. Han låg utsträckt på rygg i isgraven. Det var pappa, precis som på kortet. Italienerna hade lämnat honom här.» (s142/3) <sup>1</sup>

Och Pinon sa: Nu är du framme. Nu är det din tur.  
Han gav mig vingfjädern. Den var vit, jag kände igen den. Jag böjde mig fram, och såg: och så stilla hade fågeln svävat högt där uppe

<sup>1</sup> «kortet» viser til eit bilete teke av faren i kista. «Italienerne» viser til ei hending frå forteljaren sin barndom som har gjort sterkt inntrykk på han: Finn Malmgren blir etterlaten i ei isgrav av sine italienske venner. (Etter at luftskipet Italia forliste under Nobiles ferd over Arktis i 1928. (Mi anm.))

---

att dess linjer etsat sig in i ishinnan, tecknat sin kontur på isen. Jag började mig fram, andades mot ishinnan, strök samtidigt med fjädern mot den. Isfågeln försvann långsamt, ansiktet kom fram, och det var jag.  
(s143/4)

Andletet i grava tilhører faren, men blir altså forvandla til forteljaren sitt eige. Draumen kan dermed bli lesen som ein metafor for transparens. Forteljaren sitt andlet kjem først til syne som ei forvandling i ein annan sitt. Men draumen kan óg bli forstått på grunnlag av kva vi med Brooks kan kalle den føregåande arabesken – noko som rett nok óg gjer det freistande å skildre draumbiletet som ein brooksk «sluttmetafor» som kastar eit gjenkjennande lys over midten. Om dette er eitt element i forståinga eller ikkje, skal eg ikkje gå inn på her. I alle høve avheng forståinga av at ein er viljug til å akseptere meiningstilhøvet i og mellom dei ulike forteljingane som transparens.

I arabesken er forteljaren kanskje mest til stades som eit katalyserande blikk. Etter å ha gjort dei andre synlege ved å skrive ned historiene deira, kan dei no føre *han* fram. Ved at dei har vortne synlege i forteljaren, har dei óg gjort han synleg for seg sjølv. Hans historie blir meningsfull ved å opne seg mot og vere transparent for historiene andre har. Å fortelje historiene til andre er å sjå dei, og ved det kjem ein jamvel til å sjå seg sjølv. Sett i dette perspektivet kan meininga i eit liv eller i ei historie berre bli funnen i interferensen med historiene til andre, ved transparens i møta med andres historier.

Eg vil no kome med nokre tematiske funderingar kring det narrative prosjektet til forteljaren, ikkje «strukturelle» som så langt. Den innleiande bøna er frå ein som ser på seg sjølv som ein «nedstörtad ängel». Historia hans er ei rørsle frå å vere gåverik og utvald, gjennom to uforklårlege mord til grenselaus sjølvforakt og gjentekne forsøk på sjølv-mord, og vidare til ein endeleg død ved å strøype seg med ein plastpose. Når bøna til denne utstøytte jamvel blir til forteljaren si bøn, og forteljaren legg fram historia til den utstøytte, blir han ein del av forteljaren og forteljinga hans. Det same skjer med forteljinga om Pinon og Maria. Det gjeld også dei som eg ikkje har gått inn på her. Alle desse forteljingane tileignar forteljaren seg. Og dei har alle grensene for det menneskelege til motiv.

---

De [monstra] hade satts att bevaka jordens och människans yttersta gräns, som försvar för de nedersta. De förstod nu att i själva verket hade dessa monster skapats som en trosbekännelse till människan, den heliga människan, okränkbar som princip och därför [ständigt kränkt, unik hur hennes gestalt än deformerades. De var själva [prövostenen: den deformerade människan som visade på vems sida man stod: den fullkomliga Gudens, eller den ofullkomliga människans. (s127/8)

Slik eg forstår dette, er det dei vanskapte, monstra, dei utdrivne, som verkeleg ber fram det menneskelege. Fordi dei gjer krav på og minner om at det menneskelege lever i randsonene, i dei felte mennesket står i fåre for å bli definert bort frå. Oppgåva til monstra er å halde sjølve spørsmålet om det menneskelege levande. For når spørsmålet om kva eit menneske er ikkje lenger blir stilt, er jamvel sjølve det menneskelege døytt, fordi det ikkje kan overleve lukka inne i ein definisjon, anten han er uttalt eller ikkje. «Mot en tro på människan som välbildad, normal och icke anstöttlig ställde de sig själva.» (s122) Det allmenn-menneskelege ligg slik sett i nettopp det at det menneskelege alltid vil vere deformert og ope, utan at ein kan trekkje ei absolutt skiljeline mot det som ikkje er menneskeleg. Alt dette er det monstra sin misjon å stadig minne om: Bandleggje trongen til hybris og til å byggje nye Babelstårn på det menneskelege sine vegne.

Med dette som bakgrunn er det mogleg å kome nærmare «innhaldet» i det narrative prosjektet til forteljaren i *Nedstörtad ängel*. Gjennom å fortelje og *tileigne* seg forteljingane til dei utstøytt ved ei form for transparens, tileignar forteljaren seg også det menneskelege, nettopp fordi dei grenseeksistensane han fortel om, ber fram det yttarst menneskelege. Dermed kjem det menneskelege til syne også i og for forteljaren. Det er gjennom den fleirdoble transparensen mellom forteljaren og dei ulike monsterhistoriene at jamvel hans eiga historie får meining; at det menneskelege kjem fram. Dette kjem biletleg til uttrykk i den nemnde draumen. Monsteret Pinon *viser vegen* til det oppklarande biletet der forteljaren får syn på seg sjølv gjennom eller i andletet til faren – i ei transparent erkjenning av sitt eige andletet i det andre. Meininga ligg både i at meininga i seg sjølv er gjennomskinleg, og i at dei to andleta er gjennomskinlege i kvarandre.

Eg vonar med dette å ha gjeve ei oppklaring av meining som transparens. I høve til det fragmentariske historiske stoffet i *Nedstörtad ängel*, har omgrepet etter mitt syn retta blikket mot ein annan og opnare måte å tenkje narrativ meining på enn det som ligg i masterplottet. Eg har kome til at ei slik *transparent* forståing transcenderer grensene for narrasjonen både som syntagme ved å vere eit bølgjande spel i arabesken uavhengig av byrjinga og slutten, og som paradigme ved at plottet gjennomlyser og blir gjennomlyst av andre plott. Meining blir skapt ved at eit plott kjem til syne i eit anna, anten det er internt i ein tekst som vist i *Nedstörtad ängel*, mellom tekstar slik Bjerg gjev døme på, eller mellom forskjellige «historier» i ein røyndom eit subjekt freistar å forstå, som biletleggjort i *Nedstörtad ängel*. Ei transparent plotting vil sikte inn opningane mot det som er annleis og framandt. Ho vil vere sensitiv for «guddommelege» nedslag, utbrot eller meir permanente gjennombrot, heller enn å leite etter refleksar frå sjølvet eller stadfestingar av det ein allereie veit. Forteljaren i *Nedstörtad ängel* vender seg ikkje utforskande mot dei bokstavlege spora etter faren. Han gjev seg ikkje ut på ei nitidig utforsking av om ikkje faren skulle ha etterlate seg meir stoff. Han eksegerer heller ikkje om att og om att det som måtte finnast. I staden ser han utover og freistar å finne opningar i det han kan sjå.

Ein føresetnad i dette arbeidet hans, og for å forstå meining som transparens i det heile, er at kvar tekststad (i vidaste meining) blir tillaten å vere ei *ny byrjing*; ei oppmoding til å *skape på nytt* i motsetnad til å underordne seg ein overordna metafor i slutten. I lesinga av *Nedstörtad ängel* heldt eg meg innanfor rammene til fiksjonen. Eg har no lyst til å vise at stader i ein tekst kan fungere som ny byrjing og ny skaping også *utover* teksten.

I *Samtid*<sup>1</sup> av Olav Duun er eit av dei sentrale plotta knytt til «Elina, gamle Bingsa» sin død. Hovudpersonen Agnar kjem til å tvile på om ho fall ned frå låvebrua av seg sjølv eller vart drepen av bestevenen Birger. Denne tvilen til Agnar er sentral i forteljinga, og blir også lesaren sin tvil. Sjølv om Agnar mot slutten konfronterer Birger med mistanken sin, og kjem til ei slags visse om at

<sup>1</sup> Duun [1936] 1993.

---

han verkeleg ikkje drap, drep ikkje det lesaren si uvisse. Mot slutten utvidar heller Olav Duun det uavklara drapsmotivet ved å vende det om. I medvitet til Agnar blir den manglande tilliten han har til Birger – gjennom Birgers eksil på sanatoriet og seinare avgjerd om å reise frå bygda – til eit symbolsk drap på han. Det eigentlege drapet er dermed ikkje oppklara, men tvert om blir drapsmotivet og *tvilen* utvida og utdjupa.

Dette skjer for det første ved at vi ikkje får vite korleis eller kvifor «gamle Bingsa» døydde, Duun gjev oss ikkje svar same kor mange gonger vi freistar å plotte oss fram på nytt. Som lesar blir eg tvert om etterlaten i veksande uro og uvisse. Det finst ikkje noko løysande i teksten. Slutten på det omtala plottet, like mykje som slutten på romanen sett under eitt, som òg inneheld plott som i høgare grad går opp, er derfor først og fremst urovekkjande.

For det andre blir eg som lesar etterlaten i ei uroleg pendlande rørsle mellom uavklara storleikar som ikkje forklarar det føregaande, men tvert om berre gjer det enda meir løyndomsfullt og enigmatisk, og spreier seg til andre livssfærar. Dei grunnleggjande spørsmåla om kven som drap, og kven som vart drepen, kan også bli stilte av lesaren til hans eller hennar eigne og heilt andre kontekstar.

Den slutten eg her talar om, kastar altså ikkje primært lesaren attende til byrjinga for å gå over midten ein gong til for å få eit meir komplett bilete av det hendte. Sjølv om han rettnok også gjer det, er det her klart at det er eit nyttelaust prosjekt, i det minste med omsyn til drapet på Elina. Det er heller slik at slutten tvert om oppmuntrar ei ny byrjing som ein motivasjon i retning av noko heilt anna, meir enn å setje i verk ei gjentaking av det same. Noko som igjen leier til – og føreset – at plottet opnar seg mot og er *transparent* i høve til andre plott, forteljingar og tekstar. Den *tvilen* vi blir etterlatne i konstituerer seg som eit rørleg nukleus i eit transparent og intertekstuellet spel. Det skjer mellom anna gjennom dei tidlegare omtala assosiative paralleliseringane i forteljarplanet og på tvers av det. Den namnlause uroa flyttar seg over til andre forteljingar, trer inn i nye relasjonar, aktiverer andre minne etc.

Slutten, som allestadsnærverande ny byrjing, er i lesinga av *Samtid* konkretisert til ei open og sitrande uro. Denne slutten viser seg dermed som nettopp det motsette av død, harmoni og mangel på spenning, som er dei kvalitetane Brooks tilskriv slutten. Om vi no trekkjer linene attende til *Beyond the Pleasure Principle*, samsvarar den «slutten» eg har kome fram til meir med livet som konstituert av uforløyste energi, enn han samsvarar med døden. I dette perspektivet fortonar etter mitt syn den harmoniske slutten til Brooks seg som *lukka*. Eg vil hevde at førestellinga til Brooks om ein sluttmetafor impliserer ei tru på at meininga på ein eller annan måte finst stengd inne i forteljinga. Såvidt eg kan sjå, blir masterplottet med ein slutt som vender attende til byrjinga og går arabesken opp att, eit lukka kretsløp, i motsetnad til at meining blir produsert i eit samspel med andre plott og tekstar. Eg vil illustrere kva eg tenkjer på med eit slikt lukka kretsløp ved å lese *Forraadt*<sup>1</sup> av Amalie Skram. I denne romanen blir den unge og uerfarne Ory besett av tanken på å få vite alt om ektemannen, den eldre kapteinen Riber. Uforvarande får ho vite at han har ei fortid med andre kvinner og det lammar henne først, men tenner derest ei uslökkjeleg attrå etter kvar bit av historia til Riber.

Og pludselig grebes hun af et heftigt Begjær efter at faa Besked om alt, hvad han havde bedrevet i den Retning, alt indtil de mindste Detaljer. Hun kjendte det, som om hun matte forgaa, hvis hun ikke fik vide alt. Ja, hun vilde spørge, fritte ham ud, faa ham til at fortælle fra Begyndelsen til Enden. Det blev forfærdeligt, men hun vilde ikke spare sig, hellere dø end gi Afkald paa en eneste Smule. (s75)

Ory frittir ektemannen ut, driv han til å utlevere kvar detalj av fortida si, hente fram yil og med det han trudde han ikkje visste om. Ho tvingar Riber til å gå historia si opp att, på nytt og på nytt. Desperat leitar ho etter det løysande svaret, i forvissing om at til slutt må sanninga om mannen kome for ein dag. Berre slik trur at ho kan finne fred. Men resultatet blir det motsette, di meir ho får vite, di meir uslukkeleg blir attråa hennar etter å vite meir. Riber gjev seg over til prosjektet til Ory i von om at sanninga vil få henne til å tilgje, men når ho ikkje fell til ro, forfell han enda meir i disseksjonen av seg sjølv. I byrjinga av romanen er Riber ein potent og utettervend figur, men gjennom den påtvungne

<sup>1</sup> Skram [1892] 1911.

sjølvransakinga blir han innoverretta og kraftlaus. Han distanserer seg meir og meir frå verda, og misser grepet omvendt proporsjonalt med Ory si aukande attrå etter å vite, noko som kulminerer i dei siste setningane i romanen:

„Den Herre Jesus, i den Nat, da han blev forraadt,“ mumled Riber. Saa sprang han op paa Bænken, krøb hastig over Agterfaldet og forsvandt gennem Vinduet.  
Ory hørte et Plump og Lyden av Vandet, der slugende lukked sig om hans tunge Legeme. (s149)

Attråa til Ory etter å finne fram til den endelege og innarste sanninga om Riber heng saman med og kan ikkje skiljast frå det som også er ei attrå etter slutt. Trua hennar føreset ei førestelling om at ein kan vite alt, noko som igjen føreset at det finst ei grense for kva det er mogleg å vite: ein slutt. Forbanninga til Ory er at ho ikkje kan avfinne seg med at det ikkje finst ei innarste sanning i historia til ektemannen, og dermed heller ikkje nokon harmoniserande slutt i det plottet som teiknar opp Ribers liv fram til han møtte henne. Her er det verkeleg eit demonisk drag i at ho ikkje er i stand til å få fred før Riber er ramma inn i eit heilskapleg og eintydig plott – noko som igjen berre kan skje ved at han dør. Dette kan ein kaste lys over om ein snur resonnementet til Brooks og Freud om at det berre er i døden at livet er overskødeleg. Eg vil heller sjå det slik at i det at noko er overskødeleg, og vi kan sjå alt som det er, då er det òg dødt. Då har det ikkje lenger noko opnande potensial.

Om vi les *Forraadt* som ein allegori over plott, kan vi derfor slutte at Riber må døy fordi han let seg fange inn i og aksepterer som føresetnad Ory si objektive forståing av sanning. Han godtek den innelukka forståinga hennar av slutt og meining i plott. Ribers død kan allegorisk bli lesen som ei åtvaring om kva som skjer når ein ikkje maktar å fri seg frå å tenkje slutt og meining i plott som eintydig knytt til einannan. Allegorien åtvarer mot ikkje å avfinne seg med det tvitydige og ambivalente; det eigentleg livlege. Riber dør av å bli stengd inne i sitt eige plott.



Eg er samd med Brooks i at førestellinga om det endelege kan vere ein del av ein freistnad på narrativ forståing, anten ho relaterer seg til tekst eller røyndom. Men åleine blir ein slik forståing av omverda steril. Eg trur ikkje den mentale evnen til å forstå fortid er så fattig. I freistnaden på å relatere seg til historisk materiale i ei eller anna form, vil kvar augneblink eller røynsle i det minste også måtte bli forstått som noko meir enn eit steg mot ei framtidig forklaring. Narrativ forståing kan i det minste også vere å opne for meningsgjevande samspel mellom plott som i seg sjølv er «utilstrekkelege».

Fokuseringa på slutten som determinerande for meningsskapinga svekkjer etter mitt syn blikket for dei små drama som dukkar opp undervegs, og inneber til sjuande og sist ein negasjon av det fleirtydige eller ambivalente i forteljinga. Om eg skal våge å trekkje ein tråd til protestantisk teologi, kan ein seie at plottet til Brooks framelskar den kardinalsynd det for Luther var «å vere innkrøkt i seg sjølv».

Til slutt i dette kapitlet vil eg vende blikket attende mot det formelle i teksten. Eg har vist korleis masterplottet blir lukka og ekskluderande ved det primatet Brooks gjev slutten. For å kome fram til det plottet og den slutten som eg kritiserer, argumenterer Brooks via Roland Barthes' *S/Z*<sup>1</sup>. Men det gjer han som sagt ved å halde seg til det Barthes skriv om *det lesbare (lisible)*; leseprosessen som passiv tileigning og gjenkjenning av det ein allereie veit. Brooks let derimot ikkje det Barthes skriv om motsetjinga til det lesbare, *det skrivbare (scriptible)*, kome til orde. Det skrivbare krev ei aktiv medskaping for å gje mening. Ein tekst må bli lesen steg for steg, det gjeld for lesaren «[...] att unna sig att i lugn och ro utforska betydelsens minsta förgrening, att inte gå ifrån ett enda ställe på det betecknandes område utan att ha försökt få kontakt med den kod eller de koder som möjligen slutar (eller börjar) där [...]»<sup>2</sup> Kvar stad i teksten er eit sjølvstendig meningsssystem som blir aktivert ved interferensen med ein intertekstuellt bestemt lesar: «Detta jag, som närmar sig texten, består redan av en mångfald andra texter, av ändlösa koder eller, rättare sagt, av bottenlöse

<sup>1</sup> Barthes [1970]1975.

<sup>2</sup> Op. cit. side 19.

---

koder, vilkas ursprung försvinner i det okända.»<sup>1</sup> Dermed synest det som om Brooks har lese Barthes ekstremt selektivt. Den avgrensinga som ligg i *det lesbare* som ein *negasjon* av *det skrivbare* hos Barthes, er ikkje problematisert i *Reading for the Plot*. På same tid tyder dette at deler av den kritikken eg her har fremma, kan bli sett på som ei forlenging av, eller som føregripen i, dette siste omgrepet til Barthes.

<sup>1</sup> Op. cit. side 16/17.

## Hermeneutisk og narrativ forståing

Tek masterplottet til Brooks slik dei no har kome fram dei litterære tekstane, forteljingane og det historiske stoffet så vel som det tenkjande subjektet på alvor? Om masterplottet er det verktøyet ein har til rådvelde for å forstå temporale prosessar i vidaste forstand, i kva grad samsvarar då den forståingsprosessen som spring ut av dette mentale skjemaet med hermeneutisk medvit, og kva bryt med den hermeneutiske tankegangen? Eg vil i dette kapitlet fokusere på desse brota, men parallelt med det også på korleis ein ved hjelp av dei tre annleis perspektiva som eg har sett fram undervegs (forføringa, det topografiske plottet, transparensen), kan bøte på brota. På det viset kan ein *nærme* seg både ein utvida og hermeneutisk riktigare forståingsmodell, og i samsvar med det eit skjema for analyse av narrativ dynamikk; *eit ekspandert plott*.

Drøftinga er disponert etter same prinsipp som den føregåande gjennomgangen. Men i tråd med at prosjektet også er å utvide modellen til Brooks i høve til det hermeneutiske grunnlaget, tek eg heller utgangspunkt i dei tre *motivfelta* som no er blitt skisserte innanfor byrjing, midt og slutt; dei tre felte mellom attrå og forføring, platonisk og nietzscheansk gjentaking og meining som gjenkjenning eller transparens. Mellom anna for å unngå gjentakingar og dessutan få til ein konsistent argumentasjon vil likevel ikkje grensene mellom handsaminga av dei tre motivfelte vere absolutte.

### Narrativ motivasjon mellom attrå og forføring

Etter mitt syn er attråa sjølv grunnbolten i tenkinga til Brooks om plott som eit universelt narrativt paradigme. Masterplottet er tufta på at det er attråa som set i gang det energetisk-økonomiske samspelet som leier til forståing, og som initierer trongen til forteljing, anten det er i forteljaren, lyttaren eller lesaren. Når ein er ute etter dei djupstrukturelle kjenneteikna ved, eller det ein også kan kalle dei ontologiske vilkåra for og verknadene av masterplottet som forståingsform, er derfor det hermeneutiske blikket nettopp på attråa – og feltet

---

mellom henne og forføringa – av særskilt interesse. Kva er dei hermenutiske konsekvensane av denne *totaliserande* og *uendelege* drifta slik ho manifesterer seg tematisk, formelt og i det narrative språket?

At attråa fungerer *totaliserande*, tyder som sagt å ville innlemme det andre under det eigne. Subjektet er på jakt etter å underleggje seg omverda eller teksten. Slik sett er attråa ei imperialistisk og kolonialiserande kraft, ei drift mot å erobre og utnytte omgjevnadene på eigne premisser innanfor eigne rammer. Det attråande blikket leitar etter stadfesting av forventningar og eksisterande fordomsstrukturar. Det framande i den andre teksten blir derfor ikkje fiksert, men fell utanom og blir neglisjert av dei kategoriane subjektet har på førehand. Innanfor eit slikt paradigme vil Gadamer's «spørsmålets struktur» bli meir til eit lukka enn eit ope spørsmål. Ei tileigning som er einseitig motivert av attrå, kan etter mitt syn ikkje gje rom for kvalitative endringar eller forskyvingar i fordomsstrukturane, men vil halde fast på dei paradigmatiske grunndraga forståinga går ut frå. Slik forståing vil ikkje transcendere subjektet; og det er derfor ikkje til å unngå at det fører til estetisk framandgjort medvit.

Det som då kunne vorte eit hermeneutisk møte blir i staden til ein vedvarande negasjon, ikkje berre av den andre teksten som sjølvstendig eksistens på eigne premisser, men òg av den *avstanden* som skil tekst og lesar. Det er denne avstanden som gjer det mogleg for subjektet og objektet å møtast på ein nøytral grunn som er uavhengig av dei båe, nemleg språket. Berre slik blir det mogleg å skilje mellom kva den andre meiner (noko som berre sekundært er interessant etter den hermeneutiske modellen til Gadamer, fordi det er eit umogleg prosjekt å setje seg inn i forståingshorisonten til ein annan), og ei hermeneutisk forståing som krev ein felles konstruksjon av eit sjølvstendig saksforhold på denne nøytrale grunnen. I motsetnad til dette vil attråa heller redusere den andre til ein fantasi innanfor strukturane til det forståande subjektet. Ho etablerer ei form for *identifikasjon* mellom subjektet og objektet i staden for å insistere på at dei faktisk er framande for einannan. Dette inneber

---

at masterplottet som forståingsmodell tek frå språket den moglege rolla som ein tredje nøytral samlingsplass. I staden blir all produksjon av meining lokalisert til subjektet si *forlenging* av seg sjølv.

Tidlegare har eg trekt opp eit felt for narrativ motivasjon mellom attrå og forføring. Med Baudrillard har eg spurt om ikkje det er overraskinga og fascinasjonen ved andletet til den andre som set i gang og driv fram narrative forståingsprosessar, heller enn vår eigen trong til å erobre. Når det gjeld det baudrillardske synet på kva som styrer, motiverer og set i gang narrative prosessar, vil eg her berre kort slå fast at dette synet på si side uttrykkjer eit historisk framandgjort medvit. Den bortimot forkynnande oppmodinga om å gje seg over til teikna for sjølv å bli objekt for deira ibuande spel, minner om mystikaren eller historikaren som freistar å utslette seg sjølv i ei absolutt tileigning – anten det er av guddommen eller ein annan tidsande. Men dette vil alltid vere umoglege hermeneutiske prosjekt fordi horisonten til den andre er prinsipielt utilgjengeleg. Vi står dermed attende med det eg førebels vil nemna eit hermeneutisk *motivasjonsrom* spent ut mellom attrå og forføring som to motsette drivkrefter der kvar av dei impliserer ei av to motsette former for falskt hermeneutisk medvit.

Allereie no under arbeidet med det heilt fundamentale i teorien til Brooks om plott, er det altså klart at inga sann hermeneutisk forståing eller lesing kan kome eksklusivt frå attråa, eller frå forføringa for den saka si skuld. Om ein som Brooks likevel vil etablere eit universelt narrativt paradigme, må det perspektivet som kjem frå attråa bli utfyllt. Under den hermeneutiske synsvinkelen eg her har funne fram, krev ei sann tilnærming til det historiske stoffet eit syn for det eg vil kalle den doble motivasjonen sin metaforikk; å samstundes ville seg sjølv og den andre – teksten. Det er då også nærliggjande å spørje om ikkje forføringa likevel kan bli inkludert som eit slikt komplementært perspektiv. Og då kan vi kanskje metaforisk omtale motivasjonsrommet der attrå og forføring møtest som ein *parakse*<sup>1</sup>?

<sup>1</sup> Omgrepet parakse har eg frå ei førelesing halden av Gitte Mose om Peter Brooks ved Universitetet i Oslo våren 1996. Mose nytta omgrepet i ein annan samanheng; om tilhøvet mellom analytikar og pasient i overføringa. Sjå også: Mose: *Den endeløse historie*, Odense Universitetsforlag, Odense 1996.

---

Ordet parakse kjem frå optikken og viser til det trekanta fokuserande feltet mellom ei linse og eit brennpunkt. Før lysstrålane frå ein figur råkar ei linse, til dømes i auget, er ikkje figuren der som anna enn ei tåke. Det vil seie omtrent som når ein ser gjennom eit forstørringsglas som ikkje er fokusert. Figuren kjem først fram når lysbølgjene blir brotne i linsa og samla i brennpunktet. Om ein tenkjer seg eit tverrsnitt av dette kjem det til syne ein trekant med toppunkt i brennpunktet og med grunnflate gjennom linsa. Eg ser då for meg at attråa og forføringa er dei to ytterkantane, sidekantane i denne trekanten, som leier lysbølgjene inn mot brennpunktet. Slik blir figuren eller kva det no er synleg. Biletleg kan ein altså tenkje seg at attråa og forføringa, som kvar sin ytre sidekant i dette trekanta fokuserande feltet, *saman* gjev føresetnadene for eit hermeneutisk *blikk*.

Den vidare framstillinga av attråa og forføringa freistar å konkretisere og utleggje denne paraksen – eller dette paraktiske trekanta feltet om ein vil – som eit hermeneutisk *mogleghetsrom*.

Men dette krev at ein inkluderer også den andre fundamentale kvaliteten ved attråa som ei drivkraft bak plottet: Initieringa hennar av ein *uendeleg* dynamikk. Dette kan bli spesifisert til på den eine sida å *springe ut* av eit sagn eller ein *mangel* som aldri kan bli tilfredsstilt fullt ut, på den andre sida til at ho er *retta mot døden*.

Med utgangspunkt i mangelen har eg tidlegare skissert eit felt der to måtar å tenkje narrativt språk på vart sette mot kvarandre; språket som *symptom* på ein djupast sett utilgjengeleg mangel, og som eit dobbelt og løyndomsfullt spel. Generelt kan ein seie at det symptomale er kjenneteikna av ein vilje og ein trong til å trengje bak det fenomena framtrer som. Ein slik måte å tenkje på medfører ein grunnleggjande uvilje mot å akseptere at noko er nett kva det utgjer seg for. I staden vil reint symptomale forståingar og symptomalt språk avvise det som ikkje synest å vere uttrykk for noko anna, eller fortolke det inn i dei fordomsstrukturane som subjektet har frå før ved å vise at det berre er teikn

på ein allereie kjend djupareliggjande eller høgare ordens realitet. Ei symptomal tilnærming vil generelt tendere mot anten å lukke auga for eller å redusere det tilsynelatande isolerte fragmentet til eit yttarste prinsipp som ligg bak og styrer tilnærminga eller forståinga, som eg derfor vil kalle reduserande. Dette mønsteret støttar attråa som motiverande eller fremjande ein estetisk framandgjort dynamikk, slik eg tidlegare er komen fram til.

For å nå eit steg vidare vil eg sjå nærmare på den *mangelen* det symptomale viser attende til i det narrative språket som Brooks skisserer tufta på attråa. Etter Brooks, Lacan og Freud er denne mangelen i første omgang fastsett som ein uoverstigeleg avstand mellom det ein umedvite ønskjer og det ein faktisk kan nå. Innanfor psykoanalytisk tanketradisjon har denne uoverenstemminga i øvrig vorte ført attende til ulike årsakar. Hanna Segal meiner til dømes ho har opphav i åtskiljinga frå den pre-ødipale mora.<sup>1</sup>

Men i ein tankegang som går ut frå *Beyond the Pleasure Principle*, kan ei slik uoverenstemming berre bli bestemt til å ha opphav i døden. Med det meiner eg at all narrativ verksemd i det brookske paradigmet implisitt blir sett som forsøk på å unnså at livet er endeleg. Narrativ dynamikk blir djupast sett forstått som symptom på døden. Omvegen eros skaper frå byrjing til slutt, er ein freistnad på å utsetje døden så lenge som råd, eller som Brooks seier sjølv, på å vri meining ut av noko som eigentleg er meiningslaust.

Innanfor eit slikt paradigme vil all forståing og narrativ verksemd vere retta mot å gjenvinne eit tapt paradisi; å *nærme* seg ei spenningslaus idealtilstand. Ein slik dynamikk inneber igjen ein ibuande tendens i forståings- eller fordomsstrukturane til å konservere og sementere seg sjølv som *harmonimodell* av tilværet. Etter mitt syn har det brookske perspektivet dermed eit klart implisitt ideal om at prinsipielt sett kan alle konflikthar bli løyste, og alle motsetjingar formidla med kvarandre. Forteljinga uttrykkjer både ein lengt attende til og fram mot ein harmonisk symbiose med omverda. Denne kva eg vil kalle *affirmative hermeneutikken*<sup>2</sup>, vil stå klarare fram om vi no går over frå å analysere attråa

<sup>1</sup> Segal [1952] 1977.

<sup>2</sup> Omgrepet *affirmativ hermeneutikk* er ei omskriving av *affirmativ diskurs*; henta frå Dag

---

sitt *opphav* i døden til den utlegginga Freud og Brooks gjer av *målet* hennar: Den totaliserande og uendelege rørsla kan berre bli endeleg fullbyrda i døden. Men kven sin død er det då tale om?

I første omgang kan ein vel slå fast at det ikkje kan vere ei abstrakt førestelling om død. Ein abstraksjon kan umogleg motivere ei drift, for abstraksjonar høyrer til i det språklege medvitte, og det er eit *høgare* nivå i det lagdelte psykiske apparatet. Drifta derimot kjem ifølgje Freud nedanfrå, og denne definisjonen er umogleg å kome utanom også når ein arbeider med Brooks. Også det narrative er tufta på attråa slik som ho høyrer til i – eller spring ut av – mellomrommet mellom det medvitte og det umedvitte.

Går vi eit steg vidare, kan heller ikkje den andre sin død vere endemålet for den totaliserande attråa. Den andre sin død kan berre nå meg gjennom bilete og førestellingar, og i neste omgang kjensler. Slike røymsler kan nok forsterke inntrykket av døden, men dei kan heller ikkje motivere drifta mot død, det kan berre *den eigne døden*, noko som vel òg ligg i sjølve driftsdefinisjonen.

Når eg likevel har valt å gå ein omveg i argumentasjonen, er det for å vise at innanfor eit slikt perspektiv kan den andre sin død berre gjere inntrykk på meg ved å minne om at også eg skal dø, *memento mori*. Heller ikkje den abstrakte døden kan i eit slikt perspektiv fungere som noko anna enn påminning om eigen død. All annan død blir altså underordna *min* død. Konsekvensen av dette må igjen bli at attråa, drifta mot og frå min eigen død, fungerer som ein trope for eit *solipsistisk* verdsbilete. Og det igjen forsterkar sjølv sagt inntrykket av at all forståing grunna i masterplottet og i attråa vil uttrykkje framandgjort estetisk medvitte: Tanken på at verda døyr med meg er den maksimale forlenginga av egoet.

---

Østerberg sin artikkel *Norske romaner 1979* (Østerberg 1986). Her bruker Østerberg omgrepet til å beskrive den «tendensielt betryggende» og sjølvstadfestande tendens han fann ved ein gjennomgang av norske romanar utgjevne i 1979.



Årsaka til at ein slik harmoniserande forståingsmåte kan leve vidare i konfliktfylte omgjevnader må vere at drivet mot forståing er tufta på sjølvet åleine. Masterplottet er med andre ord indre avhengig av den solipsistiske ideologiske renninga. Eit slik perspektiv tek ikkje omsyn til at min identitet og mi forståing ikkje berre må byggje på mi historie, men jamvel på historiene til *andre* (Jfr. *Nedstörtad ängel*). Dette er faktisk ein premiss også hos Gadamer i det at «sann» forståing berre kan bli etablert som *møte* mellom historiene til den eine og den andre slik dei utfaldar og nedfeller seg i eit medium – språket – uavhengig av og utanfor både subjektet og objektet. Forståing tufta eksklusivt på attråa, slik Brooks tenkjer innanfor rammene av masterplottet, tek livet av dei andre, dei framstår som *a priori* definerte rollefigurar, og er reduserte til kulissar i det spelet egoet regisserer.

Kva så med narrativt språk forstått som dobbelt og løyndomsfullt spel og openberring av objektiv realitet? Heller ikkje no er målet å gå tett inn på tankane til Baudrillard om dette, men heller å vurdere om forståinga hans av narrativt språk kan få ein hermeneutisk funksjon når det blir sett ihop med perspektivet Brooks har. Eg vil ta utgangspunkt i oppløysinga av kategoriane i språket, som ei kjerne i tankegangen til Baudrillard. Sett frå ein hermeneutisk synsstad må ein spørje om ikkje eit slikt syn på språket gjer all forståing umogleg. Når tilhøvet mellom teikn og førestelling, teikn og referanse og til og med innbyrdes mellom dei ulike teikna er fordoblende, ironisk og løyndomsfullt; korleis er det då i det heile mogleg å forstå? Korleis kan ein oppfatte *nye* og overraskande band mellom ord og referansar utan ei *før*-forståing?

Om vi kastar eit raskt blikk attende til *Babettes Gæstebud*, såg vi der korleis dei gamle vart forførte og tilværet deira snudd om gjennom det overraskande måltidet. Men forstod dei gamle sjølv kva som hendte? På den eine sida er det innlysande at dei opplevde den fatale omsnuinga, dei såg med eitt verda frå ein annan stad. På den andre sida kan vi vel også gå ut frå at dei knytte forvandlingane til måltidet. Om dei så i neste omgang var i stand til å setje dette inn i ei større forklaringsramme er vel ikkje berre uklart, men i Baudrillards perspektiv

---

dessutan heilt uinteressant. I auga hans ville ei slik utdjuping av hendinga heller redusert henne frå å vere fatal og lagnadstung til å bli ei prosaisk forklaring. Dermed ville hendinga også bli røva for den forvandlande krafta.

Det ein vel kan seie om metamorfosen til dei gamle i *Babettes Gæstebud*, er at han finn stad i eit pre-verbalt rom som høyrer berøringa, det sanslege og det kroppslege til. Og det er kanskje i dette feltet, som går føre og legg premissa for forståinga, at forføringa best kan tene som konseptualiserande verkty. Kanskje er det for dette feltet eller rommet at det doble, løyndomsfulle og forførande spelet verkeleg kan bli ein potent metafor?

Vi kan no stille saman forføringa som siktar inn berøringa; tilhøvet mellom tinga sjølv og språket, og attråa som ein dynamikk i subjektet mellom signifikant og signifikat. Då får vi ein struktur som iallfall i eit overordna perspektiv inkluderer også objektet i forståingsmodellen, slik eg har etterlyst i arbeidet med det erotiske. Det vil igjen seie at om ein vil tenkje seg ein hermeneutisk narrativ forståingsmodell tufta på attråa, då må ho som blick og drivkraft veksle med ein forførande motivasjon.

Til sist i denne omgangen vil eg først kort peike på at tankegangen skissert over også overskrir den hermeneutiske modellen til Gadamer, som heller ikkje innlemmar tilhøvet til omverda som konkret materialitet. Gadamers modell slik han er utlagt, avgrensar forståinga til det språklege feltet, medan berøringa fokuserer *føresetnadene* for forståinga; inntrykk og sansingar. Men dermed bryt eigentleg ikkje korkje berøringa eller forføringa med den hermeneutiske modellen. Eg vel derfor også å halde på forføringa som ein motiverande narrativ dynamikk innanfor den hermeneutiske referanseramma. Dette er også fordi eg gjerne vil følgje Brooks i prosjektet hans for å gjere narrativ forståing *erotisk*. Dette gjer det i sin tur nødvendig å inkludere det sanslege rommet av berøring og forføring, slik det mellom anna blir synleg i *Babettes Gæstebud*.

Det andre eg kort vil peike på er at det eg no har sagt om attrå og forføring kan bli samanfatta i ein metafor som også overskrir dei moglege innvendingane mot ei sameining av dei to innanfor eit hermeneutisk perspektiv, slik eg ymta om i avsnittet over. Noko av det mest verdfulle i Gadammers modell er tanken om språket som ein nøytral møtestad. Eit utfyllande perspektiv til denne førestellinga er å namnfeste også *paraksen* mellom attrå og forføring som *språk*, ikkje berre som blikk. Slik sett blir all forståande rørsle eit blikk konstituert av språk mot verda utanfor: Blikket er språk. Samstundes er føresetnaden for retninga og merksemda til dette språklege blikket ei spenning mellom attrå og forføring.

### Arabesken mellom platonsk og nietzscheansk gjentaking

Eg føreset no at attrå og forføring faktisk kan komplettere kvarandre som motiverande krefter for ei narrativ forståing som fyller dei hermeneutiske vilkåra. I det følgjande spør eg om korleis arabesken i masterplottet ter seg under ein hermeneutisk synsvinkel. Det er samstundes eit spørsmål om modellen av ein dobbelt grunna motivasjon kan bli ført vidare inn i og gjennom arabesken ut frå feltet mellom platonsk og nietzscheansk gjentaking. Også her vil framstillinga bli strukturert av dei brota med den hermeneutiske grunn- situasjonen som eg finn i det opphavlege masterplottet, og dernest av freistnadene på å utfylle dei.

På bakgrunn av dei føregåande kapitla skulle det vere mogleg å slå fast at den platonske gjentakinga med si orientering mot å *binde* og få *makt* over historia, isolert sett fell saman med den totaliserande funksjonsmåten til attråa. Ved dette samanfallet vil den platonske gjentakinga og attråa forsterke kvarandre gjensidig i skipinga av ei estetisk framandgjort erfaring. Dette blir underbygd av det andre tematiske aspektet ved gjentakinga slik Brooks tenkjer seg at ho fungerer i masterplottet. Eit plott som berre er i stand til å fortelje og repetere *det avvikande* (Brooks: deviance), vil etter eit reson- nement frå Foucault også verke som ein *disiplinerande* strategi, fordi eit avvik berre kan bli konseptualisert i høve til ei pre-eksisterande normalitetsforståing<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Foucault [1976] 1995.

Dette blir klarare om ein set avvikaren opp mot *den framande*; slik sosiologen Georg Simmel<sup>1</sup> såg han. For Simmel er kva eg les som *forteljinga* til den framande, karakterisert av at ikkje å vere bunden til nokon posisjon, anten det er til eit jordstykke eller til ein bestemt type eller karakter. Samstundes er ikkje *Den framande* nokon tilfeldig vandrar, men heller ein *potensiell* vandrar, ein som kjem i dag og kanskje går vidare i morgon. Han eksisterer i eit spenningsfelt mellom å vere fast og fiksert, og å vere frigjort frå alle posisjonar. Han er ei rørsle som representerer ein *syntese av nærleik og avstand*. Den framande er definitivt annleis, på same tid som han har noko grunnleggjande til felles med referansegruppa.

I motsetnad til kva Simmel bestemmer som ein *framand*, er ein *avvikar* ein som ikkje «høver» inn i kulturen, definert sosiologisk ved «[...] any socially proscribed departure from 'normality'»<sup>2</sup>. Avvikaren vert stigmatisert og bestemt ved sine sosio-kulturelle manglar og ved det han ikkje er. Normen avskriv han på bakgrunn av skilnaden frå fellesskapet, medan *den framande* i høgre grad kan stå fram på sine egne premissar.

Derfor er det også grunn til å peike på at om noko annleis blir definert som avvik, inneber det ei platonisk gjentaking av norma, men om det blir møtt som noko framandt, er det på bakgrunn av ei nietzscheansk gjentakande rørsle. Eit plott som berre siktar mot det avvikande, vil stadfeste dei eksisterande verdiane; det som synest annleis vil bli redusert til ein underkategori av noko kjend. Om avviket er kriteriet for kva som kan forteljast, vil fordomsstrukturane bli konserverte som dei er, og legge opp til estetisk framandgjorte forståingar. I staden for å tenkje at plottet blir stimulert av avviket, kan ein heller førestelle seg at det er først når det framande dukkar opp at det er verdt å fortelje eller lytte; det framande opnar fordomsstrukturane også for kvalitative endringar. Medan avvikaren er definert *ut* av normalen og med det blir ufarleg, har den framande eit subversivt potensial.

<sup>1</sup> Simmel [1908] 1981.

<sup>2</sup> Abercrombie 1984, side 67.

Ein føresetnad for metamorfosane i sinnet til protagonisten i *Sult*, er at møte med det som er annleis samstundes er ei form for identifikasjon. Denne identifikasjonen samsvarar med den ambivalensen som ligg nedfelt i den framande: Han som både høyrer til og er skild frå. I motsetnad til dette er avviket eksklusivt definert i høve til normalen. Forteljninga om avviket er ei lukka og eintydig stigmatisering, det framande krev derimot forteljing fordi det også uroar og minner om noko som gjeld ein sjølv.

På det eg tidlegare noko grovt har kalla det tematiske planet, står altså det avvikande og det framande mot kvarandre som bestemmande avgrensingar av kva som kan bli fortald – eller er verdt å fortelje. Det har også blitt klart at ei forteljing som gjentek det framande veg tyngre hermeneutisk sett. Ho maktar betre å problematisere og setje i spel fordomsstrukturane, slik ei hermeneutisk forståing etter Gadamer må gjere. Forteljing styrt av makt, avvik og platonsk gjentaking, let seg ikkje sameine med det hermeneutiske skjemaet.

Kva så med å gå ut frå det framande som tematisk struktur og samstundes utvide gjentakingsomgrepet til også å gjelde den nietzscheanske forma? Kan ein på det viset etablere ein «sannare» hermeneutisk forståingsmodell?

Det er iallfall klart at også her må det handle om ei integrering av dei to formene for gjentaking. Eg viste allereie i analysen av *Sult* korleis dei samverkar for å skape ein narrativ dynamikk. Og om til dømes realistiske tekstar kanskje i mindre grad enn modernistiske er tufta på nietzscheansk gjentaking, meiner eg likevel at all forteljing avheng av båe formene for gjentaking, og likeeins at all forståing som pretenderer å vere hermeneutisk, må ta omsyn til dei. Og om platonsk gjentaking dreg med seg estetisk framandgjort medvit, så uttrykkjer den nietzscheanske forma i si reindyrka form ei historisk framandgjort erfaringsform – idealt sett ei fordomslaus tenking der ein ikkje forstår på bakgrunn av noko, men ut frå tinga åleine. Her verkar også slektskapen til forføringa tydeleg, og det er heller ikkje her vanskeleg å sjå sambandet mellom Nietzsche og Baudrillard.

For å få fram eit potent hermeneutisk gjentakingsomgrep er det nødvendig å formidle mellom ei *platonsk gjentaking*, der noko ukjend møtest som avvik frå det ein allereie veit, og ei *nietzscheansk gjentaking*. Den siste relaterer to ukjende *tilsynelatande* vilkårleg til kvarandre, «tilsynelatande» fordi det er ein indre skyldskap mellom dei ved at dei er framande for kvarandre.

Platonsk og nietzscheansk gjentaking kan skjematisk bli sett som motsetjingar til kvarandre; der det eine omgrepet ser fellesskap fattar det andre det ein- og særskilte. Den platonske gjentakinga står for mekanisk mimesis og den nietzscheanske for kreativ nyskaping; den eine gjentakinga er autoritær og tradisjonalistisk, medan den andre er anarkistisk og nihilistisk. Like fullt er dei to måtane å tenkje gjentaking på hermeneutisk sett avhengige av einannan. Den første – platonske – trekkjer med seg fordomsstrukturane og sikrar at historia er med hos han eller ho som vil forstå. Den andre, nietzscheanske tenkjemåten opnar på si side for at fordommane kan kome på gli i høve til kvarandre, ved at den andre kan bli møtt i noko tredje utanfor han som vil forstå. Den andre blir på den eine sida møtt som ein eg kjenner att, på den andre sida gjer nietzscheanske gjentakingar eller assosiative parallelliseringar det mogleg å sjå også noko anna i den andre, uavhengig av det eg veit om han frå før.

Dei tematiske sidene ved prosjektet til Brooks, slik dei er vurderte over, kviler på to formelle premissar. Samspelet mellom eros og thanatos byggjer opp stigande spenning mellom energiar for å *utsetje* og intensivere utløysinga av dei, og den platonske gjentakinga fungerer *fram- og bakover* samstundes. Når det gjeld utsetjinga som formell føresetnad i modellen til Brooks, viser eg til neste underkapittel. Der diskuterer eg føresetnadene for og dei hermeneutiske konsekvensane av å utsetje meininga til slutten.

Med omsyn til oppfatninga Brooks har av gjentakinga som ei «demonisk» rørsle, føreset og produserer dette som tidlegare vist ei *lineær* tidsforståing. I det analytiske spranget innom *Sult* vart det klart at ei einssidig lineær tilnærming til det temporale i teksten går glipp av vesentlege aspekt ved den narrative dynamikken. Sagt på ein annan måte vil vi aldri kunne forstå «heilskapleg»

---

dersom dei erindringsbileta vi les og forstår ved hjelp av, blir oppfatta eksklusivt lineært. Her er det sjølvsagt ikkje snakk om absoluttar, det vil alltid finnast andre måtar å lese og forstå på. Men på same tid vil det hermeneutiske perspektivet eg har trekt opp alltid ha til ideal å *nærme* seg asymptotisk ei total forståing. Til dette formålet er *det topografiske* ein betre metafor enn det lineære.

Meir spesifikt er ei *topografisk* forståing av tid, minne og tradisjon også eit betre hermeneutisk verkty til å setje seg inn i teksten sin *situasjon* som Gadamer altså definerer som ein opphaldsstad i tradisjonen. Ei reint lineær oppfatning av forteljing, minne eller tradisjon medfører at ein lettare går glipp av dei paradigmatisk vala teksten *ikkje* er sett saman av; det teksten kunne ha vore. Innsikt i situasjon krev kulturell og historisk kunnskap om moglege andre hendingar, val, utfall etc., og dette er det vanskeleg å sjå at ei lineær oppfatning av minnet kan romme. Ei meir eller mindre open eller latent lineær tidsoppfatning trekkjer med seg ein tilsvarande meir eller mindre skjult motvilje mot det ambivalente og tvitydige i forteljinga. Her er det likevel meir fruktbart å sjå dette som to tendensar enn som absolutte motsetjingar. Ei lineær tolking vil halle mot denotasjon og informasjon, medan ei topografisk går meir i retning av konnotasjon og forteljing.

Sist i denne delen vil eg vende attende til skiljet eg gjorde mellom ein *triadisk* og *topisk* måte å tenkje forteljing på – med opphav i nietzscheansk gjentaking – og ei *dyadisk* og *lineær* basert på platonisk gjentaking. Tilhøvet mellom dei to måtane å tenkje gjentaking på kan ikkje i motsetnad til relasjonen mellom attrå og forføring bli skissert som eit spenningsfelt, men heller som at den dyadiske modellen er ein delmengde av den triadiske. Den kanskje viktigaste ulikskapen er at det triadiske paradigmet trekkjer notida inn i måten ein relaterer seg til fortida på. Dette samsvarar igjen med Gadamer. I utlegginga hans av *fordomsstrukturane* ligg det at all fortid, anten ho høyrer til han som vil forstå, eller leier fram til det forståtte, berre kan bli aktivert og møtt slik ho er nedfelt i notida.

---

## Gjenkjenning eller transparens?

Eg har vist korleis Brooks gjev slutten eit klart privilegium over dei andre elementa i plottet som *meiningsberande* og *-gjevande*. Mot dette har eg skissert ein måte å organisere historisk materiale på der meininga heller har med *transparens* å gjere; ei bølgjande rørsle i teksten som knyter band til andre forteljingar eller meiningstopoi.

I masterplottet på si side er meining definert som *gjenkjenning*, det handlar djupast sett om å kjenne igjen noko som at det høyrer heime i den pre-natale spenningsløysa. Denne gjenkjennande logikken fungerer *samlende* gjennom *the anticipation of retrospection* – eit bilete på forventninga og attråa i lesehandlinga – gjennom sluttmetaforen og gjennom metaforiske sveip attende. Desse diskursive teknologiane i masterplottet (for å seie det med eit lån frå Foucault som understrekar at dette handlar om makt), vil tendere mot å samle dei einskilde hendingane eller plottelmenta inn under eitt metaforisk heile. På denne måten skil dei ut det som *ikkje* synest å passe inn i heilskapen. Å tenkje plott på denne måten vil måtte føre til ei *tilpassing* av nytt historisk materiale *under* fordomsstrukturane slik dei til kvar tid er. Dette igjen byggjer opp under masterplottet som ein harmoniserande måte å tenkje på som ikkje har plass til det framande.

Som eg var inne på over, må ein slik harmoniserande tenkjemåte bli knytt til dødsdrifta som understraum i masterplottet. Biletet Brooks og Freud har av døden er harmonisk. For dei er det å stunde etter døden å lengte samstundes fram og attende til eit livsomslyttande nirvanisk fang. Døden er den einaste moglege forsoninga og etterlengta utløysinga av dei problematiske og motstridande livskreftene. Modellane til Freud og Brooks kviler dermed på ei forneking av det eg vil kalle døden som konkret og materiell realitet. Tankegangen deira føreset ei abstrahering bort frå det som er stoffleg og røyntag; den sanslege døden som oppløysing og stank. Dette peikar etter mitt syn igjen på eit generelt hermeneutisk trekk ved forteljingsmodellen til Brooks: Ein trong til abstraksjon og generalisering som går ut over det einskilde, særmerkte og unikt perseptible. Denne trongen til forenkling heng igjen saman med



---

illusjonen om at ein kan få oversyn over livet i døden. Dette er ikkje berre ein illusjon i den forstand at vi aldri kan overvinne vår eigen død, men like mykje er det illusorisk å tru at livet i det heile er over- eller gjennomskodeleg – at det let seg samle inn under ein overordna metafor. Eller som det blir sagt i *Citizen Kane*: «I don't think any word can explain a man's life.»

For igjen å trekkje det heile attende til det tekstlege nivået, så tyder dette at det er ein illusjon å tru at forteljinga endeleg kan bli overskoda etter slutten. Det finst *alltid* stemmer ein ikkje har lydd til med nok merksemd, spor ein ikkje har følgt langt nok ut. Den «ortodokse modellen» si avvising av det tette sambandet mellom slutt og meining oppmodar i større grad til å følgje slike spor. Det heile tida nærverande trykket av meining frå noko bortanfor opnar ikkje berre forteljinga for innbrot, men gjer også at ho lettare banar seg veg inn i den intertekstuelle verda omkring. Omgrepet *transparens* opnar derfor for å setje på spel og trekkje inn i forståinga, både situasjonen til den andre og dei fordomsstrukturane ein sjølv har.

Dette medfører at det ikkje nødvendigvis er dei høgast ladde plotta som er dei mest effektive eller underforstått beste, slik Brooks hevdar. Det kan like gjerne vere dei mest ekspansive, dei med flest pirrande spirer utover etc. Attåt dette vil eg også tru at høgt ladde plott vil kunne føre til at meiningane undervegs minskar eller til og med forsvinn heilt. Som til dømes i spenningsromanar der det verkeleg blir fyrst opp under ei sterk drift mot slutt og heilskap som samstundes maktar å forseinke utløysinga optimalt. Også det avbrotne plottet kan etter mitt syn vere eit plott, ikkje berre i kraft av å bli vurdert etter i kva grad det samsvarar eller bryt med masterplottet, men jamvel som abrupt struktur og dynamikk som står på eigne bein. Når Brooks definerer masterplottet som det skjemaet vi *må* møte historiske dynamikkar med, medfører ikkje det berre estetiserande hermeneutiske «overgrep» mot dei aktuelle forteljingane, tekstane eller hendingane, men framfor alt mot sjølve det å *fortelje* – å plotte, eller plott, kan vere så mykje meir.

---

Ein underliggande premiss i å gje slutten primat over byrjinga og midten er at fortida blir oppfatta som *avslutta*. Dette kjem klarast fram i Roquentin si utsegn – som Brooks gjer til si – om at forteljinga er slutt før ho eigentleg har byrja. Eit slikt syn på forteljinga som avslutta kviler igjen på eit utvendig skilje mellom sjølve forteljinga og den *situasjonen* ho er i når ho blir fortald. Det tek ikkje omsyn til at situasjonen til forteljinga faktisk også er endra frå ho er såkalla «slutt» til ho blir fortald; forteljinga blir endra berre i kraft av at ho heile tida inngår i ei historie. I tidsspennet som skil den fortalde diskursen frå «slutten» på historia, inngår forteljinga i ei *verknadshistoire*, der ho både blir forma og formar den som fortel og omgjevnadene elles. Noko som igjen verkar attende på og forandrar forteljinga i kva form ho no enn har. Å tru at fortida eller bitar av henne kan bli avslutta, er å negere at fortida på dette viset verkar i notida. Det er derfor også ei oppfatning som bryt med historiesynet i den hermeneutiske modellen. Han har som premiss at historia støtt er verksam i notida og ikkje er tilgjengeleg utan gjennom henne.

Det skulle no ha gått fram at eg er kritisk til kor tett slutt, harmoni, død og meining er kopla saman i masterplottet. Men dette må ikkje bli oppfatta som ei avvising av at det i det heile er mogleg å konstruere meining. Eg vil ikkje bli teken til inntekt for eit forenkla post-strukturalistisk standpunkt. Det er heller slik at det meiningsomgrepet som kjem fram ved ei nærlesing av Brooks' masterplott er for fattig, meining kan også vere mykje meir. Insisteringa på å finne fram til ei endeleg narrativ sanning uttrykkjer ein trong til absolutt å skulle få kontroll over det som er hendt. Om ein aksepterer i staden for å fornekte at vi står avmechtige overfor temporaliteten i røyndomen, ville rommet for det som *kan* vere meiningsfullt ha vorte så mykje rikare.

Eg tok utgangspunkt i ortodoks liturgi, ikkje eigentleg som ei motsetjing til å tenkje *slutt* som det å kjenne igjen noko som det same, men heller som eit utfyllande perspektiv: Gjenkjenning og transparens er først og fremst to ytterpunkt i eit spekter. Eg vil derfor ikkje forkaste korkje det metonymisk-metaforiske som trope for leseprosessen eller gjenkjenninga som *eitt* mogleg

---

element i striden for å skape meining. Men det er også mogleg å tenkje meining – og plott – løyst frå slutten, som ei bølgjande rørsle i arabesken, kort sagt som *transparens*.

Føremålet med det ortodokse innfallet var altså ikkje fullstendig å avvise meiningsskapinga i masterplottet. Intensjonen min har heller vore å poengtere at som einaste kriterium for kva som kan gje meining leier gjenkjenninga til kva eg tidlegare har kalla ein *affirmativ* hermeneutikk, ei forståing som sementerer fordomsstrukturane som forsvarsverk. I motsetnad til dette krev ei sann forståing etter Gadamer å kunne bli inntatt av noko heilt anna. Å sjå teksten som ikon er ein måte å fylle ut på; å forskyve både sluttmetaforen og det meiningspotensialet som er bunde til slutten i masterplottet innover i teksten. På sett og vis handlar det om noko så banalt som å leggje ein meir prosessuell synsvinkel på teksten – og på historia.

Men det handlar også om å snu perspektivet. Heller enn å sjå tid og historie som *trugsmål* ein må vri meining ut av, kan fortida med Gadamer bli sett på som *produktiv*. Dermed står vi att med det som grovt sagt er to ulike historiesyn; eit negativt der tida og historia er krefter som trugar med utsletting, og eit positivt der historia skaper og utfaldar seg i stadig nye livsmønster. Også her må vi gripe fatt i samspelet mellom dei.

---

## Del III: Overføringa

### Freuds overføring

Etter å ha gått gjennom den narrative dynamikken i masterplottet og drøfta han som hermeneutisk praksis, er det no tid for å sjå på det fortolkande møtet mellom tekst og lesar. Også under denne synsvinkelen meiner Brooks at strukturalistisk narratologi er for statisk i orienteringa si. Mellom anna er han av den oppfatning at «[...] something more active, dynamic, shifting and transformatory is involved in the exchange[...]»<sup>1</sup>, enn det som etter hans syn ligg i forståinga Roland Barthes har av tekst-lesar-relasjonen som *kontrakt*. Igjen vender Brooks seg heller til Freud, og no altså til omgrepet *overføring*, som han transformerer til å gjelde tilhøvet mellom teksten og lesaren, det historiske stoffet og han som vil forstå det.

Slik eg tolkar Freud og i neste omgang Brooks handlar overføringa djupast sett om produksjon av *mening*. I den psykoanalytiske terapien skjer dette for det første ved å rekonstruere, eller rettare *konstruere*, den mangelfulle *historia* til pasienten. For det andre er dette konstruksjonsarbeidet ein idealt likeverdig *dialog* mellom pasient og terapeut. Her freistar terapeuten å tolke seg fram til stadig nye samanhengar ut frå dei minna, kjenslene og assosiasjonane pasienten kjem fram med, og dessutan på grunnlag av åtferda hans overfor lækjaren. Forteljinga til pasienten blir dermed strukturert av spenninga mellom notid og tidlegare opplevingar, men òg av tilhøvet til lækjaren slik det spelar seg ut på notidsplanet i terapien. Tidsaksen og dialogen med lækjaren speglar det eg vil kalle ein *diakron* og ein *synkron* dimensjon i overføringa. Sjølv om desse to dimensjonane er tett smanvovne og berre reint analytisk kan skiljast frå einannan, er det likevel fruktbart å skilje mellom dei for å få eit grep om overføringa.

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 216.

Det *diakrone* ved overføringa viser til at opplevingar i historia til pasienten ikkje utan vidare let seg hugse. Nokre hendingar vil vere fortregnde frå medvitte og i staden manifestere seg som symptom. Denne umedvitte og symptomale åtferda ikkje berre uttrykkjer, men *er* også overføring av det fortregnde stoffet. Det pasienten ikkje kan, vil eller tør hugse, blir i staden levd ut som ei tvangshandling eller ein samtidig handlingsstruktur i forholdet til lækjaren. Eit fortregnd seksuelt overgrep vil kunne arte seg som berøringsfobiar. Ein struktur eller dynamikk som i røynda høyrer til i fortida, blir altså teken opp att og levd ut i notida, men i ei anna form.

[...] the patient does not *remember* anything of what he has forgotten and repressed, but *acts* it out. He reproduces it not as a memory but as an action; he *repeats* it, without, of course, knowing that he is repeating it.

For instance, the patient does not say that he remembers that he used to be defiant and critical towards his parents' authority; instead, he behaves that way to the doctor.<sup>1</sup>

Slik sett er overføringa eit felt mellom fortida slik ho ytrar seg i symptoma og notida. Tilhøvet mellom fortid og notid må derfor *også* bli forstått som *dialogisk*: Overføringa handlar om at forståinga av fortida avheng av notida, og omvendt. «The transference thus creates an intermediate region between illness and real life through which the transition from the one to the other is made.»<sup>2</sup> I terapien representerer sjukdomen fortida, som så må bli behandla som ei samtidig kraft. I analysen gjeld det å ta tak i dei aktualiserte handlingane og symptoma, og føre dei attende til fortida og dei traumatiske og fortregnde hendingane som blir postulerte å vere årsak til dei. Tydinga til lækjaren av teikna til pasienten må peike på brua frå slik språkleg og anna samtidig åtferd attende til det fortregnde umedvitte. Dernest er oppgåva å fjerne *motstanden* mot den erindringa som held fortregninga vedlike, til dømes uvilje mot å akseptere endring i biletet av ein kjær person.

<sup>1</sup> Freud [1914] 1958, side 150.

<sup>2</sup> Op. cit. side 154.

Den *synkrone* dimensjonen av overføringa viser til «[...] a transference of feelings [frå pasienten] on to the person of the doctor [...]»<sup>1</sup>. I terapien vil pasienten utvikle kjenslebindingar til terapeuten, utan eigentleg opphav i analysen eller relasjonen til lækjaren, men altså førebudd av hendingar i historia til pasienten. Den terapeutiske situasjonen fungerer då som ein katalysator, og kallar fram på nytt stoffet frå fortida. Dei overførte kjenslene er ifølgje Freud eit av dei viktigaste verktya lækjaren har til rådvelde i den terapeutiske prosessen fram mot målsetjinga; å forvandle det umedvitne hos pasienten til medvitne samanhengar.

We can express the aim of our efforts in a variety of formulas: making conscious what is unconscious, lifting repressions, filling gaps in the memory [...] the total result, so it seems, is that he [pasienten] has rather less that is unconscious and rather more that is conscious in him than he had before.<sup>2</sup>

Kjenslene retta mot terapeuten kan ha ulike valørar. Ved *positive* kjenslebindingar som kjærleik og godvilje, vil overføringa hjelpe pasienten til å *tru* på lækjaren si tyding, skape *tilslutning* til henne, og såleis overvinne motstanden.

In this his [pasienten si] belief is repeating the story of its own development; it is a derivative of love and, to start with, needed no arguments. Only later did he allow them enough room to submit them to examination, provided they were brought forward by someone he loved.<sup>3</sup>

Om overføringa derimot er *negativ*, som ved forakt og avvising, vil ho gjennom den motstanden som dette fører med seg, fungere som ein vegvisar for lækjaren, og setje han på sporet av fortrengingane. Sterke kjenslereaksjonar tyder at han nærmar seg noko viktig, og motsett vil likesæle gjerne indikere at han må leite andre stader. Desse libidinøse objektbesettingane av terapeuten kallar Freud for overførings-nevrosar. Dei er å forstå som mellomsteg frå meir eller mindre patologisk åtferd som til dømes tvangshandlingar til ei «normal» konflikthandsaming. Overføringa er dermed ein naudsynt *omveg*, der den libidinøse energien som først ytrar seg i symptomet, må bli kanalisert via

<sup>1</sup> Freud [1916-1917] 1963, side 442.

<sup>2</sup> Op. cit. side 435.

<sup>3</sup> Op. cit. side 445.

terapeuten som eit objekt for å få utløp i ei normal sublimering. For eiga rekning vil eg leggje til at grunnen til at overføringsnevrosen kan fungere «lækjande», er at han skaper ein *avstand* mellom subjekt og symptom.

Overføringa krev også at pasienten får *tid* til å arbeide med dei konstruksjonane terapeuten kjem fram til. Ein konstruksjon må vere *gjennomarbeidd* for å kunne leie til forvandling og erkjenning, det er ikkje nok for lækjaren berre å kome fram til kva som er hendt og så formidle dette vidare.

Our [lækjaren] knowledge of the unconscious material is not equivalent to his [pasienten] knowledge; if we communicate our knowledge to him, he does not receive it *instead of* his unconscious material but *beside* it; and that makes very little change in it.»<sup>1</sup>

Erkjenninga skjer ved at pasienten aksepterer og integrerer i personlegdomsstrukturen erindringa av den hendinga, eller kva det no var, som ein i terapien er komen fram til at låg bakom det patologiske uttrykket. Med andre ord blir ei vikarierende utløyning av energiar i symptomar erstatta med medviten handsaming av energiane i personlegdomsstrukturen.

Ein slik prosess avheng av at identiteten til eg´et har vorte styrka. Gjennom konstruksjonane i terapien skal individet ha utvikla ein meir solid og omfattande eg-struktur i stand til å takle dei energiane som det infantile eg´et ikkje greidde å handsame. Likevel er det ingen naturleg eller opplagt slutt korkje på overføringa eller terapien. Ein kan alltid arbeide vidare med manglane og ein vil stadig oppdage nye. Terapien blir derfor avslutta når pasient og lækjar er samde om at ein er komen langt nok – ei prinsipielt arbitrær avgjerd.

For å oppsummere står Freud si overføring for ein *dialogisk konstruksjon* av mening. Dialogen gjeld både tilhøvet mellom fortid og notid, og mellom pasienten og terapeuten. I «båe» dialogane som eigentleg er uskiljelege, er den meningsskapande prosessen prinsipielt *uendeleg*. Det finst alltid nye hol å tette i historia – andre moglege problematiseringar. Det som gjev mening er det truverdige, det som har tilstrekkeleg overtydings- eller *forklaringskraft* –

<sup>1</sup> Op. cit. side 436.

---

uavhengig av om pasienten kan hugse eller ikkje. Dette føreset igjen ein gjennomarbeidd prosess, ein omveg som så att avheng av at det er skapt ein avstand mellom subjekt og symptom.



## Overføring og tekst

Også omplantinga av overføringa frå den terapeutiske situasjonen til relasjonen mellom lesar og tekst som Brooks gjer, handlar etter mitt syn primært om korleis meining blir produsert mellom desse to instansane. Likeins er det framleis fruktbart å sjå også denne litterære eller narrative meinings- skapinga som eit samspel mellom ein synkron og ein diakron dimensjon. Kanskje grip dei likevel enno meir inn i kvarandre i denne tekstlege implanteringa, og blir dess verre å skilje frå einannan sjølv i eit strikt analytisk prosjekt. Trass i dette har eg også no valt å halde på dette skiljet som eit strukturingsprinsipp, der framstillinga mi går frå det diakrone over mot det synkrone, og endar i ei oppsummering av kva narrativ meining er i overføringa.

For å byrje med det reint diakrone er meininga korkje lokalisert til historia eller diskursen, men til den dynamiske avstanden eller rommet mellom dei, og då styrt av gjentakinga:

It is only through the postulation of a repetition that narrative plot gains motivation and the implication of meaning, as if, in the absence of any definable meaning in either *fabula* or *sjuzet*, it were in the fact of repetition of one by the other meaning could be made to inhere.<sup>1</sup>

Meininga er altså ei *dialogisk* utforsking av historie over diskurs og omvendt. Som ein konsekvens av dette diakrone dialogiske aspektet sluttar Brooks at det heller ikkje er nokon naturleg slutt på dei gjentakande rørlene mellom dei to nivåa. Meininga fell aldri til ro, men er ambivalent og motstridande. Ho høyrer korkje til det eine eller det andre. Dermed negerer også Brooks trua på at forteljing kan romme ei innarste sanning. Det han skriv om *Heart of Darkness* av Joseph Conrad blir gyldig for all forteljing:

The tale [...] does not contain meaning, but rather brings it out as a surrounding medium, acting itself as a virtual source of illumination which must be perceived in that which, outside itself, it illuminates [...] such meaning must reside in the relation between the tale's telling and its listening, in its reception, its transaction, in the interlocutory relation.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Brooks 1992, side 254.

<sup>2</sup> Op. cit. side 257/258.

I dette perspektivet framstår teksten som ein diskursiv *arena* der historia blir gått gjennom ein gong til, og der fortida utspelar seg som om ho var notidig og til stades her og no. «The narrative text conceived as transference then becomes the place of interpretation and construction of the plotted story.»<sup>1</sup> Brooks forstår teksten som eit «as-if-medium»; ein symbolsk struktur der forfattaren på den eine sida har investert attråa og historia si, og er til stades gjennom dei teikna han har etterlate seg. På den andre sida intervenerer lesaren omvendt og symmetrisk i teksten med attråa si etter meining. På same vis som fortida til forfattaren ligg bunden i den tekstlege symbolstrukturen, vil fortida til lesaren uttrykkje seg i denne attråa og dei eksistensielle intensjonane han investerer i teksten. «We as readers “intervene” by the very act of reading, interpreting the text, handling it, shaping it to our ends, making it accessible to our therapies.»<sup>2</sup>

Brooks synest altså også å meine at den meiningsskapande prosessen djupast sett har eit terapeutisk siktemål. For å få grep om dette, er det først nødvendig å sjå nærmare på *korleis* teksten blir ein dobbel møtestad, diakront og synkront, mellom notid og fortid, tekst og lesar. Kva i teksten er det som gjer at meining kan bli skapt i eit notidig møte mellom fortida til både lesaren og teksten? Ein kan svare ved å vise til at Brooks ser på teksten som ein symbolstruktur, der *attråa* og dei affektive energiane knytte til henne blir *bundne* til dei symbolske formene i teksten. Overføringa gjer teksten til ein formidlande instans der den samtidige dialogen mellom fortida til lesaren og til teksten utspelar seg:

[...] their interaction takes place in a special “artificial” medium, obeying its own rules – those of the symbolic order – yet vitally engaged with the histories and intentions of desire.<sup>3</sup>

For å gjere Brooks tydelegare på dette punktet, vil eg – som ved arbeidet med Freuds overføring – trekkje inn omgrepet *avstand*. Det er altså eit omgrep korkje Freud eller Brooks gjer eksplisitt bruk av, men som etter mitt syn like fullt er implisitt også i tankegangen til Brooks som ein unemnd føresetnad.

<sup>1</sup> Op. cit. side 320.

<sup>2</sup> Op. cit. side 234.

<sup>3</sup> Op. cit.

Avstanden gjer det etter mitt syn tydelegare korleis attråa i overføringa blir forvandla frå å vere ein uskiljeleg del av lesaren til også å vere noko utanfor han eller henne. Attråa bind affektar til teikn utanfor subjektet. Ho skaper ein *avstand* mellom subjekt og affekt, som igjen er ein føresetnad for den sjølvinnsikta, forståinga og meiningsskapinga som lesinga siktar fram mot.

Denne avstanden kan igjen bli samanlikna med korleis den tidlegare omtala overføringsnevrosen skil ut symptomet frå subjektet. Denne utskiljinga er eit sentralt verkty for det terapeutiske arbeidet ved at lidinga blir objektivert i noko *utanfor* pasienten. Leseprosessen fungerer i forlenginga av dette ved at attråa i overføringa bind affektar til symbolske strukturar i ein tekst. Slik eg ser det, aktualiserer denne bindinga fortida lesaren har – i meininga det han er, historia eller identiteten hans – som notidig møte med *ein annan*. Berre slik kan lesinga bli realisert som terapi.

In other words the transference, like the text as read, becomes the peculiar space of a deadly serious play, in which affect, repeated from the past, is acted out as if it were present, yet eventually in the knowledge that the persons and relations involved are surrogates and mummies. The transference actualizes the past in symbolic form, so that it can be replayed to a more successful outcome.<sup>1</sup>

Overføringa *gjentek* altså fortida i eit notidig møte på ein symbolsk arena. Når fortida blir aktualisert symbolsk i overføringa vil dei affektane som lesaren investerte i teksten så å seie stå opp att i ei forvandla form. I sin tur verkar dette attende på det lesande psykiske apparatet, og ein blir tillaten å sjå historia og sitt eige historiske eg som noko anna enn kva det tilsynelatande var eller hadde vore. Slik kan også dei psykiske strukturane i neste omgang bli forvandla. Såvidt eg kan skjønne må dette vere kjerna i den terapeutiske funksjonen Brooks meiner lesinga kan og bør ha.

But the symbolic making-present of the past in the transference confers on the past the psychic reality needed to rework it. Disciplined and “subjugated” the transference delivers one back to a changed reality. And so do any text fully engaged by the reader.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Op. cit. side 234/5.

<sup>2</sup> Op. cit. side 235.

I tett samanheng med forvandlinga av dei psykiske strukturane, som føresetnad og konsekvens, endrar historia seg frå det uferdige til det heilskaplege. Plottinga grip inn i det som har vore kaotisk og omformar det til ein meir ordna struktur av meining og samanheng. Men ifølgje Brooks er det ikkje nok at plottinga gjev form til historia. Plottet må også greie å overtyde lesaren om si eiga *truverdigheit*. Det må vere potent og kraftfullt.

The fuller plot constructed by the analytic work must be more dynamic, thus more useful as a shaping and connective force; above all it must be hermeneutically more forceful. It must carry the power of conviction, for its tellers and its listeners, that is the ultimate goal of storytelling.<sup>1</sup>

Plottet må få oss til å tru på det fortalte. Det må fange det som kan verke tilfeldig i ein truverdig intensjonell struktur der dei etablerte banda – for å seie det med Marianne Hirsch – blir oppfatta som nødvendige. Det vil seie at plottet må svare til dei krava *attråa* set.

The powerful fiction is that which is able to restage the complex and buried past history of desire as it covertly reconstitutes itself in the present language.<sup>2</sup>

Brooks seier det ikkje eksplisitt, men ei vidareføring av tankane hans peikar nok ein gong mot *gjentakinga* som underliggjande strukturell drivkraft. Det synest som om jamvel *tru* på og tilslutning til teksten føreset ei oppleving av at eins eiga historie og eigne affektar på eit eller anna vis kan bli gjentekne – og gjenkjende – i den aktuelle symbolstrukturen. Ei forteljing må gje ein eller annan kjenslemessig resonans, for at lesaren skal kunne tru på henne.

Likevel er det ikkje tvil om at Brooks oppfattar meininga i overføringa konstruktivistisk. Både i høve til den diakrone og den synkrone dimensjonen handlar det berre sekundært om gjenkjenning eller rekonstruksjon. Det er også mogleg å sjå ei forskyving frå det diakrone mot det synkrone hos Brooks. Han flyttar meininga frå det tradisjonelle synspunktet at forteljinga høyrer forteljaren til, til at forteljehandlinga er primær. Tilhøyraren er ikkje berre immanent i sjølve

<sup>1</sup> Op. cit. side 283/284.

<sup>2</sup> Op. cit. side 283.

forteljninga, «[...] shape and meaning are the product of the listening as of the telling.»<sup>1</sup> Meininga i forteljninga blir faktisk òg definert ved ho eller han som les eller høyrer på – som «[...] the implicit dialogue itself [...]»<sup>2</sup>. Ei forteljing blir ikkje fullbyrda før ho faktisk blir høyrtd av nokon. Under denne synsvinkelen vil eg derfor hevde at meininga i forteljninga er sosialt eller sosiologisk definert. Meir generelt høyrer ho heime i mellomromma og relasjonane heller enn i det einskilde.

Brooks skriv at all forteljing er underordna den eine utsegna «I tell»<sup>3</sup>; ein metafor for forteljehandlinga anten ho er eit imperativ om å lytte eller ei bøn om å bli høyrtd. Han trekkjer fram advokaten som idealtypen på ein tilhøyrar som forteljninga ville ha vorte meiningslaus utan. Advokaten høyrer skeptisk på klienten si forteljing, men blir møtt av same skepsis i si eiga gjenforteljing i retten, der han vel ut og utelet, overdriv og underkjenner. Tilhøyraren blir etterlaten i uvisse, tvingjst til å dikte med, til å ta stilling og til såleis sjølv å bli delaktig. Forteljar og tilhøyrar er gjensidig avhengige av kvarandre i den narrative meiningsutvekslinga, i ein dialog som er «[...] a centerless and reversible structure, engendering an interminable process of analysis and interpretation [...]»<sup>4</sup>. Også tilhøvet mellom lesar og tekst er nøydd til å vere uendeleg, ambivalent og udefinert.

Når meininga blir flytta skjer det også noko med forteljehandlinga. Og det er ho som etter Brooks blir ståande som det eigentleg forteljande subjektet; «[...] the ultimate subject of any narrative is its narrating [...]»<sup>5</sup>. Det er ikkje lenger forteljaren som fortel, men det at noko blir omsett frå å vere taus historie til å bli ei utsegn, omsetjinga av oppleving til språk. Den eigentlege forteljaren er historia som utfaldar seg i ein eller annan form for diskurs – spenninga *mellom* det diskursive *blikket* attende og dei observerte *andleta* slik dei stadig skifter uttrykk.

<sup>1</sup> Op. cit. side 236.

<sup>2</sup> Op. cit. side 260.

<sup>3</sup> Op. cit. side 60.

<sup>4</sup> Op. cit. side 260.

<sup>5</sup> Op. cit. side 305.

Men om det er historia som fortel, kva blir fortalt? Viser forteljinga attende til nokon form for referanse? Svaret til Brooks byggjer nok ein gong på Freud, no historia hans om Ulvemannen.<sup>1</sup> I korte drag er det ein case der Freud leier trådane frå ein nevrose hos den såkalla Ulvemannen attende til ei oppleving i barndomen hans. Problemet er om denne hendinga verkeleg har skjedd eller ikkje. Kanskje er ho produsert av møte i barndomen med eventyr og andre mytiske forteljingar? Freud sluttar likevel at dette i grunnen er uinteressant så lenge hendinga gjer forteljinga truverdig og gjev ho forklaringskraft.

Brooks overfører dette til å gjelde tekstar; «[...] the verification of the fabula lies in its plausibility, its fitting the needs for explanation.»<sup>2</sup> Med det blir spørsmålet om referanse til eit spørsmål om forklaringskraft. Men det inneber også at Brooks ved hjelp av casen til Freud sluttar til ein annan form for referanse:

«[...] all tales may lead back not so much to events as to other tales, to man as a structure of the fictions he tells about himself.»<sup>3</sup> Brooks tolkar no Freud svært radikalt: Sjølvet er eigentleg berre eit sett av illusoriske relasjonar. Det kan i røynda aldri definitivt skilje dei ulike referansane (myte og røyndom etc.) i si eiga historie frå einannan. Sjølvet blir dermed forstått som ein struktur og eit produkt av tekstar, i øvrig i samsvar med Roland Barthes.<sup>4</sup> I dette perspektivet kan ikkje den einskilde vone meir enn i høgda å forstå seg sjølv som ein symbolsk struktur, å få tak på den semiotiske organiseringa av seg sjølv. På den andre sida opnar dette jamvel for «mytiske forklaringar». Om ein ikkje maktar å etablere eit koherent individuelt plott, kan hola fyllast ved å knyte band til det mytiske. Dette understrekar karakteren meininga har av å vere noko som i grunnen er ubestemmeleg, og som dessutan også kan vise til ein reversert kausalitet.

Samanfatta framstiller Brooks eit meningsomgrep som er lagt under eit terapeutisk imperativ der forteljinga blir evaluert etter i kva grad ho gjer noko med den som les. Slik sett handlar narrativ meining ikkje primært om kva forteljinga seier, men om dei røslene ho set i gang. Vidare er denne meininga

<sup>1</sup> Freud [1924] 1991.

<sup>2</sup> Brooks 1992, side 25.

<sup>3</sup> Op. cit. side 277.

<sup>4</sup> Barthes 1975.

---

ikkje essensialistisk, men konstruktivistisk. Mening blir skapt i – og er – ei uroleg, jambyrdig og dialogisk rørsle mellom fortid og notid, tekst og lesar. Prosessen er uendeleg og inneber ei aktualisering av fortida. Form er ein føresetnad, men berre det som i tillegg er truverdig gjev mening. Parallelt med dette er narrativ mening å gje form til tagnad, gjere oppleving til diskurs. Men det er heller ikkje nok, meininga avheng av at forteljinga blir høyrte av nokon, ho er *sosial*. Endeleg er referansen til meininga uavhengig av ytre røyndom, men knytt til eit *intertekstuell* sjølv, som er konstituert av subjektive opplevingar av å bli gripen inn i.

---

## Masterplottet og overføringa

Er masterplottet og overføringa to teoriar om narrativ forståing som er kompatible med kvarandre, eller er dei innbyrdes motstridande? Den følgjande diskusjonen prøver å svare på dette spørsmålet. Utgangspunkt tek eg i *meningsomgrepet*, fordi *mening* både er det overføringa og masterplottet sett frå slutten dreier seg om, og fordi *slutten* spelar ei rolle i masterplottet som «opphøgd» plottelement. Samstundes er det allereie no klart at synet på kva som er *meningsfull* produksjon av kunnskap, er svært ulikt i dei to modellane.

Under arbeidet med *masterplottet* vart *mening* knytt til gjenkjenning, til at ting fell på plass under ein samlande metafor. Som ein konsekvens av måten Brooks ser på slutten argumenterte eg for at *meninga* vart stengd inne i eit lukka kretsløp.

Kontrasten til *meningsomgrepet* slik det arta seg under *overføringa* er overmåte tydeleg. Der viste *meninga* seg tvert imot som ei uroleg og dialogisk rørsle som nekta å late seg føre attende til *ein* instans. Ho avviser det Derrida kallar ei logosentrisk definering av seg sjølv, men er i staden ein konstruerande prosess, eit imperativ om stadig å seie meir. *Meninga* let seg ikkje fange eintydig inn. Ho er uroleg og tvitydig ved mellom anna å oppheve det absolutte skiljet både mellom det som var og det som er, og mellom subjektet og objektet. Her kan *mening* bli karakterisert som *ambivalens*.

Kort sagt kan ein derfor skilje mellom eit *lukka* *meningsomgrep* knytt til masterplottet og eit *ope* knytt til overføringa. Det er hypotesen min at denne skilnaden i måten å tenkje *mening* på blir underbygd av framstillingane av *attråa* og *gjentakinga* som høyrer til i kvar av dei to modellane; overføringa og masterplottet.

*Attråa* slik ho fungerer som drivkraft for masterplottet er presentert som ei totaliserande rørsle der subjektet underlegg seg omverda eller teksten. Under framstillinga av overføringa syntte derimot *attråa* seg som ei kraft som skaper ein – hos Freud og Brooks implisitt – avstand mellom lesar og tekst, notid og



fortid. I overføringa konstituerer attråa det lesande subjektet som ein splitta storleik. Attråa objektiverer lesaren og fortida hans som ein struktur utanfor han sjølv, og gjer det på dette viset mogleg for lesaren å observere seg sjølv utanfrå. Ho spaltar det lesande subjektet i ein lesar og ein «tekstimmanent lesar» – eigentleg fortida til lesaren som no er bunden opp i symbol i teksten. Poenget kan bli illustrert ved at lesaren blir splitta i eit observerande *blikk* og sitt eige observerte *andlet* – som transparens i teksten – noko som elles knyter band attende til tankane Baudrillard har om forføringa. Den forma for attrå som ligg i overføringsomgrepa til Freud og Brooks er dermed kanskje djupast sett ei attrå etter å bli høyrte og sett; det Per Olov Enquist i *Nedstörtad ängel* presenterer som ei bøn: «Andas fram mitt ansikte»<sup>1</sup>.

Dermed står vi framfor to ganske forskjellige forståingar av *attråa* – likesom av kva som gjev *mening*: Som trong til å få herredøme over det og dei andre, og som oppmoding til å sjå. I masterplottet er attråa ei sentripetal kraft som strevar etter identitet og einskap, medan ho i overføringa er sentrifugal og utskiljande. I masterplottet negerer ho avstand og impliserer gjennom ein eller annan form for total identifikasjon at det lesande subjektet sluker fiksjonen. I overføringa tvingar ho i staden lesaren til heile tida å distansere seg og på det viset ta stilling.

Skiljet kan bli spesifisert enda meir ved hjelp av Emmanuel Lévinas. I essayet *La Philosophie et l' idée de l'Infini*<sup>2</sup> skil han mellom kunnskap der den eller *det andre* smeltar saman med tanken, og kunnskap der *det andre* blir oppfatta som noko anna enn tanken som forstår. I det første tilfellet blir *det andre* autoritært innpassa dei kategoriane som møter det, i det andre møtt som noko framand. Det etiske prosjektet til Lévinas er å hindre at den eller *det andre* blir reduserte til *det same*, at forståinga berre blir ei gjenfinning av seg sjølv i den eller *det andre*.

<sup>1</sup> Enquist [1985] 1988, side 7.

<sup>2</sup> Framstillt etter Kemp 1992, side 33ff.

---

*Nedstörtad ängel* kan jamvel bli lesen som ei levandegjering av desse tankane. Det skrivande eg'et attrår si eiga historie og sin eigen identitet, men vel samstundes å konstruere historia si og identiteten sin gjennom *andre* sine historier. Dei tematiserer alle samstundes relasjonen mellom blick og andlet. Romanen reiser derfor også det hermenutisk sett høgst relevante spørsmålet om det er mogleg å forstå seg sjølv eller historia berre ved eiga hjelp eller om det ikkje er påkravd å trekkje inn dei andre og historiene deira? Og er ikkje utspaltinga som skjer gjennom attråa i overføringa nettopp ein føresetnad for dette?

I ei samanlikning av dei to perspektiva framstår altså også attråa i eit dobbelt lys. På den eine sida verkar ho i masterplottet innordnande og tildekkjande, på den andre opnar ho i overføringa ein avstand og eit rom som hermeneutisk forståing og meining avheng av. Så langt stadfestar altså dei to bileta av attråa i dei to modellane til Brooks inntrykka av ei open versus ei lukka forståing.

Eg vil no gå vidare ved å sjå på den rolla som *gjentakinga* spelar i dei to modellane. Ein kan med ein gong slå fast at ho i båe bind energi. Når det gjeld masterplottet har eg på eit tematisk nivå vist korleis diskursen gjentek historia, grip fatt i det avvikande og bind det inn under seg. Samstundes fungerer *gjentakinga* formelt ved å binde energi syntagmatisk i ein intensiverande prosess fram mot utløysinga.

I overføringsprosessen på den andre sida er *gjentakinga* ein *arena* der fortid blir bunden og aktualisert i eit notidig møte. Her handlar det om ein dynamikk mellom på den eine sida diskursen, på den andre historia forstått som utilgjengeleg referanse bak dei diskursive teikna og på den tredje sida eit lesande subjekt forstått som intertekstuelt felt. Vi får altså eit rom som minner mykje om den triadiske modellen av tilhøvet mellom fortid og notid eg sette fram i kapitlet om midten, i motsetjing til den dyadiske modellen som er nedfelt i førestellinga til Brooks om masterplottet. I dette triadiske rommet er *gjentakinga* definert som ein reversibel og uendeleg prosess der såvidt eg kan sjå, ingen av faktorane har noko absolutt herredøme over dei andre. I motsetnad til ei

---

gjentaking som essensialistisk freistar å få kontroll over det hendte, liknar gjentakinga i overføringa heller på ei nietzscheansk og konstruktivistisk form, nettopp tufta på skilnad og mellomrom heller enn på eit tredje likskapsprinsipp.

Det kan dermed sjå ut til at det høyrer ulike forståingar også til gjentakinga alt etter kva for ein av dei to modellane til Brooks ein relaterer seg til; ei platonisk underordnande gjentaking knytt til masterplottet, eller ei nietzscheansk gjentaking som assosiativ parallellisering i overføringa.

Etter no å ha gjennomgått heilt sentrale omgrep innanfor dei to modellane, er det klart at det inntrykket som vart ståande att etter samanlikninga av *meinung* i dei to, blir gjensidig stadfesta av ei tilsvarande spalting i *attråa* såvel som i *gjentakinga*. Forståinga av *meinung* i masterplottet er *lukka* og ekskluderande, og dette blir forsterka og er avhengig av både ei oppfatning av at *attråa* freistar å stengje omverda inne i seg sjølv, og av at gjentakinga bind det eine *under* det andre. I overføringa er det *opne* meiningsomgrepet tilsvarande støtte av ei *attrå* som trekkjer opp eit rom og ein avstand, og av ei gjentaking som konstruerer likskap mot ein bakgrunn av skilnader. Det er derfor god grunn til å slutte at også masterplottet og overføringa sett kvar for seg som to ulike heilskapar, kan skildrast som høvesvis *lukka* og *open*.

På same tid er sjølv sagt ikkje biletet så eintydig som ein kan få inntrykk av her. Det er innlysande at det finst nyansar som peikar i andre retningar, og renningar som kryssar eller motseier den tendensen eg har lagt vekt på. Styrken ved den framgangsmåten som er valt her, er fokuseringa på dei kanskje mest sentrale elementa iallfall i masterplottet og til dels i overføringa. Dessutan har denne analysen strekt seg mot dei ontologiske vilkåra for modellane. Eg har kome fram til diskrepansar på det ein kan kalle eit grunnleggjande vitenskapsteoretisk nivå, og då blir eventuelt samsvar på høgare nivå trass alt mindre interessant. På eit slikt djupare nivå speglar dei to modellane forskjellige *vitenskapsteoretiske* synsstader. Masterplottet står for det eg noko upresist vil kalle ein *tradisjonelt humanistisk* tenkjemåte. Innanfor eit slikt paradigme vil prosjektet vere å finne fram til evige og aprioriske sanningar

---

om det menneskelege tilværet. Overføringa derimot er vel meir i samsvar med ein *post-strukturalistisk* tankemåte som problematiserer vesenstenking eller logosentrisme, og vaktar seg vel for endelege bestemmingar.

Tilhøvet mellom overføring og masterplott kan ut frå den tradisjonelle humanistiske måten å tenkje på – sett på spissen – skildrast som schizofrent patologisk. Dei to modellane motseier einannan, utelukkar kvarandre gjensidig og let seg følgjeleg heller ikkje kombinere. I eit post-strukturalistisk, post-moderne eller dekonstruksjonistisk perspektiv kan skiljet mot dette seiast å vere ein glidande overgang, og teikn på at det er umogleg å definere korkje den eine eller den andre. Sjølvmotseiing vil slik sett berre reflektere ei høgare tese om den språklege ordenen som utilstrekkjeleg.

Meir interessant for prosjektet her er likevel tilhøvet mellom masterplottet og overføringa sett på bakgrunn av den hermeneutiske referanseramma. Når det gjeld masterplottet har eg drøfta denne problematikken, medan eg ikkje har vore borti han med utgangspunkt i overføringa. Eg vil ikkje her gjere ei tilsvarande drøfting av overføringa i høve til det hermeneutiske grunnlaget, men kort konstatere at det openberrar seg eit grunnleggjande *samsvar* mellom det opne meiningsomgrepet som ligg i overføringa og den hermeneutiske grunnsituasjonen. Dei er baa konstituerte av ein diakron akse som kryssar ein synkron, av høvesvis tradisjon og språk hos Gadamer og den dobbelte dialogen hos Brooks og Freud. Dessutan trekkjer baa inn notida som eit nødvendig element i forståinga av historisk stoff. Baa forstår det også slik at meining blir skapt utanfor subjektet og objektet, og lokaliserer meininga korkje til den eine eller den andre, men til mellomromma; høvesvis språket og den doble dialogen.

Til sist i dette kapitlet vil eg kome med ein kort metakommentar til skiljet mellom eit ope og eit lukka meiningsomgrep i *Reading for the Plot*. Det kan verke som om denne motsetjinga er nedfelt allereie i forfattarskapen til Freud. Om det er tilfelle, blir skuldningane for einsidig reduksjonisme frå mellom andre Trond Berg Eriksen og Stanley Fish i seg sjølv uttrykk for grove forenklingar. Dessutan kan

---

denne motsetjinga, eller kanskje dobbelheita, også vere med på å forklare noko av fascinasjonen og den forførariske krafta ved den litterære produksjon både til Freud og i neste omgang kanskje også Brooks?

---

## Del IV: Avslutning

### Eit ekspandert plott: Hermeneutisk forståing av narrativ dynamikk

Det skulle no ha blitt klart at *masterplottet* ikkje strekk til som modell eller metafor<sup>1</sup> for ei narrativ forståingsform når hermeneutiske kriterium blir lagde til grunn for vurderinga. Som styrande prinsipp i forståinga av ulike former for narrativ dynamikk, vil *masterplottet* tendere til å redusere tekstane, det historiske stoffet eller den andre på kostnad av subjektet. Dermed gjer ikkje *masterplottet* berre vald på teksten eller forteljinga, men også på det forståande subjektet: Den menneskelege psyken er opnare og meir mangfaldig enn det *masterplottet* til Brooks legg til grunn.

Trass i dette har *masterplottet* slik Brooks legg det ut tufta på Freud likevel vore fruktbart å tenkje ut frå og mot. Brooks forklarar plott som ein formell metonymisk-metaforisk dynamikk frå byrjing til slutt, mellom historie og diskurs. Gjort fri frå dei meir spekulative tankane om livs- og dødskrefter, har denne utlegginga etter mi vurdering vist seg som eit verdfullt grunnlag å byggje ein både meir universell og meir hermeneutisk forståingsmodell på.

Eg skal kort gjenta hovudlinene i eit slikt *ekspandert plott*. Det inneber for det første at attråa er utilstrekkeleg som narrativt motiverande kraft om ein strevar etter hermeneutisk forståing. Ho må kompletterast med eit perspektiv som har utspring i objekta sjølv. Spørsmålet om kva som motiverer ein narrativ dynamikk, krev at ein ser både etter attrå og forføring. Det språklege blikket som gjer historia synleg må ein derfor forstå som ein *parakse* mellom attrå og forføring. Dessutan er det først i denne spenninga mellom å sjå og å bli sett, mellom subjekt og objekt, at det blir mogleg å etablere ein tekstleg erotikk, slik Brooks altså vil.

---

<sup>1</sup> Sjå Brooks 1994, side 36ff. Her argumenterer Brooks mot Terence Cave for at modell og metafor er synonyme uttrykk brukte om ein psykoanalytisk og narrativ forståingsmodell.

Når blikket såleis spenner ut eit språkleg synsfelt, er det ikkje ei historisk line som kjem fram, men ein topografi. Eg har argumentert for at narrativ forståing må vere open også for band som går på tvers av og opphevar lineær temporalitet. Om ein vil fange inn dei dynamiske mønstra i dette feltet, må plottet bli forstått triadisk og topografisk. Å berre sjå etter korleis energiar og hendingar i vidaste forstand blir bundne inn under einannan, gjev ikkje rom for det som verkeleg er annleis og framandt, og forståinga blir redusert til det eg har kalla ein affirmativ hermeneutikk. Når ein narrativ arabesk gjentek historia på ein eller annan måte, må ein spørje *korleis* historia blir gjenteken. Det krev igjen at forståinga inkluderer *notida*. Det handlar om å få auge på ulike kombinasjonsmønster av platonske og nietzscheanske gjentakingar, og det på bakgrunn av ei flate, ikkje ein serie eller ei rekkje.

Når det gjeld spørsmålet om kva som er meningsfull forståing av narrative dynamikkar, har eg argumentert for at det blir for snevert å tru at berre ei endeleg bestemming av tilhøvet mellom historie og diskurs kan gje mening. Og sjølv om slutten sjølv sagt held fram med å eksistere, som slutten på teksten og som ny byrjing i kvart del-topos av teksten, kan likevel ikkje mening bli sett på som eksklusivt bunden til nokon slutt. I staden er mening i ein slik ekspandert modell av plott ei form for transparens i tilhøvet mellom historie, diskurs og notid. Transparensen opnar for andre meiningar som ligg bakom, «guddommelege openberringar», men er også lesaren sin eigen transparens i teksten, og dessutan transparensen til teksten i lesaren.

Mot omgrepet *transparens* kan ein innvende at det er for laust og upresist. Det er kanskje ikkje klart nok avgrensa til dømes mot det som *ikkje* er meningsfull ambivalens eller uro – eller mot *intertekstualitet* for den saka si skuld. Eg vil ikkje her gå imøte ein slik kritikk, men heller peike på at flyttinga av mening frå slutten i masterplottet til det transparente i det ekspanderte plottet, har opna for ein mogleg kommunikasjon mellom overføringa og det eg har kalla det ekspanderte plottet. Og som vist var ikkje ein slik kommunikasjon mogleg, mellom masterplottet og overføringa, iallfall ikkje innanfor dei hermeneutiske rammene eg har arbeidd med her.

---

Medan dei to opphavlege meiningsomgrepa i *Reading for the Plot* står mot kvarandre som lukka versus oppe, har overføringa og transparensomgrepet til felles at dei både er opne og sentrifugale heller enn sentripetalt tillukkande. Dei er tufta på avstand meir enn identifikasjon eller nærheit, og ikkje minst tek både omsyn til det fundamentale hermeneutiske vilkåret at all historisk forståing må gå ut frå notida. Dermed freistar dei heller ikkje å stengje fortida ute som noko ein berre utvendig er relatert til. Det er ein grunnleggjande likskap mellom transparens og overføring i det at både ser korleis oppfatninga av fortida avheng av den stadig endra situasjonen til subjektet i den same fortida. Subjektet kan ikkje setje seg utover historia. Det må derfor også gje opp å tvingje på henne ein slutt, og heller gje seg over til prosjekt der det meiningsfulle er det som gjennomlyser og fungerer gjennomlysande, slik Portland Bill med eitt kom til syne i Roma i Hillis Millers kommentar til *The Well-Beloved*.

Slik sett blir det opna for at overføringa og det ekspanderte plottet kan utfylle kvarandre, utan at det leier til ei indre motseiing mellom dei, slik tilfellet var mellom masterplottet og overføringa. Det er til og med mogleg at om meining blir forstått som transparens, då kan overføringa hjelpe til med å forstå *korleis* noko kjem til syne i noko anna og i det produserer meining. For det første kan kanskje slike gjennomlysingar eller nedslag via overføringa bli nærmare bestemte som eit ambivalent og dialogisk synkront spel mellom diskurs og lesar/notid. For det andre kan ein tilsvarande sjå etter grunnlaget for ulike nedslag og gjennomlysingar også i dei diakrone røslene slik dei utfaldar seg i det topografiske feltet. Dermed kan overføringa kanskje namngje den meiningsskapande prosessen, *plottinga*, ikkje mot ein slutt og ei endeleg gjenkjenning, men som trå og langt etter transparens?

Dette vil i sin tur kunne forklare kva eg innleiingsvis (side 17/18) omtala som den inkonsistente bruken til Brooks av omgrepsparet *plott* og *plotting*. Ein kan no etter mitt syn velje å sjå på plottet som den mentale strukturen all narrativ forståing blir filtrert gjennom, og *plottinga* som den meiningsskapande prosessen som høyrer til. Men ei slik fordeling av omgrepa er berre mogleg om



---

målet for og meininga med prosessen ikkje lenger er endeleg gjenkjenning, men transparens, og fordi først transparens – i motsetnad til endeleg gjenkjenning – let seg sameine med overføring.

Sett på denne måten kan det sjå ut til at transparens og overføring ikkje berre er samsvarande måtar å forstå meining på, men også er innvendig bunde til einannan. Ei samanslåing på dei premissa Brooks set, er umogleg fordi forståinga hans av masterplottet er for snever. Synet på meining i masterplottet er diametralt motsett av det som rår innanfor overføringa. Ei samanslåing er også umogleg fordi han vel å sjå dei som to *utvendig* relaterte og altså uavhengige perspektiv på den same narrative prosessen. Det er derfor òg ein viss ironi i at det synest som om ei sameining av dei to modellane ville kravd ei radikal omsnuing av den premissen Brooks arbeider ut frå; at dei to modellane kan bli tekne for tilfeldige, uavhengige og utvendig relaterte perspektiv på det same. I staden ser det ut til at dei tvert imot dette heller er *indre* avhengige av kvarandre. Dette fører også til at om ein vil analysere narrativ dynamikk som hermeneutisk praksis, kan ein ikkje lage eller føresetje eit utvendig skilje mellom på den eine sida «framdrifta» i forteljinga – masterplottet eller det ekspanderte plottet – og på den andre relasjonen mellom lesar og tekst – overføringa. Hermeneutisk forståing avheng av at dei to perspektiva blir sette i samanheng med kvarandre.

Eg vil likevel ikkje bli tolka dit at eg trur å ha sameina det ekspanderte plottet og overføringa. I staden vil eg gjenta og poengtere at eg meiner å ha vist at den hermeneutiske fornyinga av masterplottet som uttrykkjer seg i det ekspanderte plottet, samsvarar med overføringa når den hermeneutiske situasjonen blir lagt til grunn som referanseramme: Overføringa og det ekspanderte plottet *kommuniserer* med einannan på like vilkår.

Sjølv om eg derfor ikkje tek til orde for nokon endeleg integrasjon mellom dei to perspektiva, er det ein fåre for likevel å ende opp i ein tilslørande og harmoniserande heilskap til liks med den som eg har argumentert mot. Eg korkje kan eller vil avvise ei slik skuldning, men peikar på at når det gjeld dei

---

motsetjingspara som eg no upresist vil kalle *dialektiske*, og som er skisserte i arbeidet med masterplottet (attråa vs. forføring, platonsk vs. nietzscheansk gjentaking, gjenkjenning vs. transparens), så har eg *ikkje* trekt opp *syntesane* mellom dei. Dei er i høgda bestemte som at tese og antitese blir sette i samband med kvarandre, og dernest opnar eit rom mellom motsetjingane som ikkje var synleg føreåt. Dei ulike «syntesane» framstår heller som hermeneutiske moglegheitsrom. I staden for å trekkje opp syntetiske sameiningar har det vore målet mitt å syte for at dei motivfelte eg har teikna, held fram med å vere ekspanderande og dynamiske. Denne tankegangen vonar eg jamvel kan gjelde for relasjonen mellom overføringa og det ekspanderte plottet/transparensen.

Ei verkeleg imøtegang av ein slik kritikk krev likevel ei praktisk utprøving på narrative tekstar. Først ein slik praksis ville også retteleg kunne stadfeste om den ekspanderte måten å tenkje plott på som eg no har skissert, ville ha oppmuntra og vore til støtte for ei hermeneutisk forståing av narrativ dynamikk. Først ein slik praksis vil avsløre om det ekspanderte plottet er eit fruktbart verkty til å nærme seg litterære narrative dynamikkar med. Neste steg må derfor bli ei slik utprøving. Etter mi vurdering kunne det vore interessant til dømes i ei avhandling som fokuserer på narrativ dynamikk i ei interfererande samlesing med eit korpus av middelalderballader. Kva ville kome fram i berøringane og romma mellom dei omgrepa og forståingane som ligg i den ekspanderte måten å tenkje plott på og kanskje særskilt bergtakingsviser og heilagviser?

---

## Litteraturliste

Abercrombie, Hill og Turner:

*Dictionary of Sociology*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth 1984.

Andkjær Olsen, Ole og Køppe, Simo:

*Freuds psykoanalyse* [1981], Gyldendal, København 1993.

Aristoteles:

*Om diktetekunsten* [Poetica], omsett av Sam. Ledsaak, Dreyer, Oslo 1989.

Barthes, Roland:

«*Forfatterens død*», [La mort de l'auteur, 1968] i Knut Stene Johansen (red): *I tagnets tid*, Pax Forlag A/S, Oslo 1994.

Barthes, Roland:

*S/Z* (kapittel I - IX) [S/Z, 1970], Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1975.

Baudrillard, Jean:

*Det fatale. Skæbnestrategier*, [Les strategies fatales, 1983], Gyldendal 1987.

Bjerg, Svend:

*Litteratur og teologi. Transfigurasjoner - omkring Graham Greene*, Forlaget ANIS, Århus 1988.

Blixen, Karen:

«*Babettes Gæstebud*», [fra *Skæbne-Anekdoter*, 1958], Gyldendal, 1987.

Brandt-Pedersen, Finn og Rønn-Poulsen, Anni:

*Metodebogen. Analysemetoder til litterære tekster*, Nøgleforlaget ApS, Kolding 1980.

Brooks, Peter:

*Psychoanalysis and Storytelling*, Blackwell, Oxford og Cambridge 1994.

*Psykoanalyse og historiefortelling, Norsk Litterær Årbok* 1989.

*Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984], Harvard University Press paperback edition, Cambridge, Massachusetts og London 1992.

Brumo, Jon:

*Leserens poetikk. Leserrollen hos tre moderne litteraturteoretikere: Roland Barthes, Peter Brooks, Wolfgang Iser*. Hovedoppgave i nordisk litteratur. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim 1996.

---

Dahlerup, Pil:

*Dekonstruktion – 90'ernes litteraturteori*, Gyldendal, København 1991.

Deleuze, Gilles og Guattari, Felix:

*Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* [Capitalisme et schizophrénie, 1: L'anti-Oedipe, 1972], University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

Derrida, Jacques:

«Freud and the scene of writing», [Freud et la scène de l'écriture, 1966], i *Writing and Difference*, Routledge, London 1993.

«Lingvistik og grammatologi», kapitel 2 i *Om grammatologi* [De la grammatologie, 1967], København 1970.

Duun, Olav:

*Samtid* [1936], Aschehoug, Oslo 1993.

Engdahl, Horace og Olsson, Anders.

«Hermeneutik och ideologikritik. Gadamer versus Habermas», i Engdahl, Horace (red) *Hermeneutik*, Rabén och Sjögren, Stockholm 1977.

Enquist, Per Olov:

*Nedstörtad ängel. En kärleksroman* [1985], Nordstedts Förlag, Stockholm 1988.

Eriksen, Trond Berg:

*Freuds retorikk. En kritikk av naturalismens kulturlære*, Universitetsforlaget, Oslo 1991.

«Kjønn, makt og forførelse» i *Samtiden* nr. 1, 1988.

Fish, Stanley:

«Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric» i *Doing what Comes Naturally*, Duke University Press, Durham og London 1989.

Foucault, Michel:

*Viljen til viten, Seksualitetens historie* bind 1, [La volonté de savoir, Histoire de la sexualité, tome I, 1976], Exil, Oslo 1995.

Freud, Sigmund:

«A Note upon the 'Mystic Writing-Pad'» [Notiz über den 'Wunderblock', 1925], Revidert etter The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, i *The Penguin Freud Library, Volume 11: On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Penguin Books, Harmondsworth 1991.

---

 Freud, Sigmund:

«Beyond the Pleasure Principle» [Jenseits des Lustprinzips, 1920], Revidert etter The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, i *The Penguin Freud Library, Volume 11: On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Penguin Books, Harmondsworth 1991.

«Constructions in Analysis» [Konstruktionen in der Analyse, 1937], i Strachey (red): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume 23*, The Hogarth Press, London 1964.

«From the History of an Infantile Neurosis» [Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, 1924], Revidert etter The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, i *The Penguin Freud Library, Volume 9: Case Histories II*, Penguin Books, Harmondsworth 1991.

«Remembering, Repeating and Working Through» [Erinnern, wiederholen und durcharbeiten, 1914], i Strachey (red): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII*, The Hogarth Press, London 1958.

«The Dynamics of the Transference» [Zur Dynamik der Übertragung, 1912], i Strachey (red): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII*, The Hogarth Press, London 1958.

«Transference. Introductory Lecture on Psycho-Analysis XXVII» [1916 - 1917] i Strachey (red): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVI*, The Hogarth Press, London 1963.

## Gadamer, Hans Georg:

«Die hermeneutische Bedeutung des Zeitenabstandes» og «Das Prinzip der Wirkungsgeschichte», i *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 2. Auflage, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1965.

«Universaliteten i det hermeneutiske problem» [Die Universalität des hermeneutischen Problems, 1966], *Norsk filosofisk tidsskrift* 3/4 1970.

## Habermas, Jürgen:

«Hermeneutikens universalitetsanspråk» [frå Der Universalitetsanspruch der Hermeneutik, avsnitt III.I, Hermeneutik und Ideologiekritik, Suhrkamp, Frankfurt 1971.] i Engdahl, Horace (red): *Hermeneutik*, Stockholm 1977.

## Hamsun, Knut:

*Sult* [1890], Gyldendal Norsk Forlag A/S, Oslo 1990.

---

de Saussure, Ferdinand:

*Kurs i allmän lingvistik* [Cours de Linguistique Générale, 1916] Bo Cavefors Bokförlag, Stockholm 1969.

Segal, Hanna :

«En psykoanalytisk indfaldsvinkel til det æstetiske» [1952], i Jørgen Dines Johansen (red): *Psykoanalyse, litteraturteori, tekstteori. Tradisjonen og perspektive*, Borgen Basis, Borgens forlag 1977.

Selboe, Tone:

*Kunst og erfaring - En studie i Karen Blixens forfatterskap* , (upublisert Dr. art. avhandling) Universitetet i Oslo, Oslo 1995.

Simmel, Georg:

Främlingen [Exkurs über den Fremden, 1908] i *Hur är samhället möjligt? - och andra essäer*, Bokförlaget Korpen, Göteborg 1981.

Sjklovskij, Viktor Borisovitsj:

«Kunsten som grep» [1916], i Kittang (red): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo 1991.

Skram, Amalie:

*Forraadt* [1892], Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, Kristiania og Kjøbenhavn 1911.

Wright, Elizabeth:

«Modern Psychoanalytic Criticism», i Ann Jefferson og David Robey (red): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, B. T. Batsford Ltd, London 1986.

Østerberg, Dag:

*Fortolkende sosiologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1986.

*Metasociology*, Norwegian University Press, Universitetsforlaget, Oslo 1988.

Aarnes, Asbjørn:

*Litterært leksikon*. Forlaget Tanum-Norli A/S, Oslo 1977.