

Narrative konstruktioner

Essays om fortælling, tid og erindring

*Ph.d. afhandling
Claus Krogholm Kristiansen
Institut for Kommunikation
Aalborg Universitet*

Forord

Denne afhandling har været længe undervejs. Nærmere bestemt siden august 1991 hvor jeg startede som kandidatstipendiat ved Institut for Kommunikation på Aalborg Universitet. I den tid, der er gået siden da, har meget ændret sig i forhold til mit udgangspunkt. Afhandlingens emne - det narrative - er dog det samme. Årene har uundgåeligt sat sine spor i de sider, der nu foreligger som et resultat af arbejdet. Visse kapitler har forelagt i mere eller mindre færdig form i flere år. Andre kapitler er blevet færdige inden for de seneste måneder. Frem for at skrive hele afhandlingen igennem nok engang, har jeg bøjet mig for "terminens nådeløse pres" (Freud) og stopper nu. Der vil undervejs være visse gentagelser, som en mere kritisk gennemgang ville have fjernet. Jeg har valgt at lade disse stå, frem for at udskyde afleveringen endnu nogle måneder. På et eller andet tidspunkt må man stoppe, og det bliver nu.

Hvor der i afhandlingen er citeret fra fremmedsprogede tekster, er jeg selv ansvarlig for oversættelsen, med mindre andet er anført.

Der er mange mennesker, jeg skylder at sige tak. Jeg kan ikke nævne alle, men takker familie, venner, kollegaer og studerende. En særlig tak til *miljøet* på Langagervej 6 - ikke mindst til Ove Christensen, Per Krogh Hansen, Bert van Heel, Lars Bonde, Svend Aage Svendstrup, Jørgen Holmgaard - og i eksilet - Henrik Sand. Tak til min vejleder Anker Gemzøe, der har en særlig forståelse for at ting tager tid. Også en tak til Nordisk Sommeruniversitet, ikke mindst *Moderne Visuel Æstetik*. En særlig tak til Erik Steinskog og Troels Degn Johansson. Tak til Orla Vigsø og Christian Muff for distraherende e-mails. Og tak til Café Klosterortvet.

Først og sidst så gælder den største tak naturligvis Anita og vor datter Johanne, til hvem denne afhandling tilegnes.

Claus Krogholm Kristiansen

Februar 1998

Indholdsfortegnelse

Indledning	7
1. Aristoteles' Poetik	11
2. Trefoldig mimesis	22
Mimesis ₁	22
Mimesis ₂	25
Mimesis ₃	26
Narrativitet og tid	30
3. Plot og begivenhed	36
4. Apokalypse-konstruktionen	43
5. Sherlock Holmes konstruktionen	49
6. Temporalitet	65
Varen og tidsrum	66
7. Fortælling og erfaring hos Walter Benjamin	76
Fortællingen	77
Historien	82
Erfaringen	91
8. Tidsbilledet	95
9. Freuds poetik	103
Overføringen	117
10. Psykoanalysens Poe-etik	136
11. Das Unheimliche	144
12. Det narrative subjekt	151
Den narrative krop	165
13. Erindring og fortælling	181
14. Indian Summer	198
Fortællingen	198
Blikket	203
Ordene	205
Erindringen	206
15. Så morderligt moderligt	210
16. Flodens tid	223
Det skjulte	229
Udsigten	234
17. Forførelsen	238

18. Ifølge loven	258
Ifølge fortællerens lov	266
Beretningen om mennesket	272
Afrunding	280
Litteratur	284
Resumé	295
Summary	299

Indledning

Det handler om narrativitet. Om fortællinger og deres relation til tid og erindring. Og det handler om nogle enkelte eksempler på nyere prosalitteratur. Så kort kan det i grunden siges; men derfor er alt ikke sagt.

Da jeg i sin tid, i 1991, tog hul på det projekt, der nu har udmøntet sig i de følgende sider, havde jeg næppe gjort mig nogen forestilling om, hvor omfattende et felt det var, jeg havde bevæget mig ind på. Min baggrund var ikke litteraturen, men samfundsvidenskabelige studier samt et bifag i dansk. Tiden - 1980'erne - havde været præget af en ny generation af lyrikere og, for litteraturteoriens vedkommende, af især den amerikanske dekonstruktivisme. Prosaen og den fortællende litteratur havde ikke nogen fremtrædende placering. Det var i det mindste sådan, det tog sig ud, derfra hvor jeg så det i 1991. Det varede dog ikke længe, før udsigten var en ganske anden.

Der begyndte allerede i 80'erne og de tidlige 90'ere at dukke titler op: *Septemberfortællinger*, *At fortælle menneskene*, *Fortællinger om natten* der indikerede at fortællingen måske stod foran en genopstandelse. Samtidigt talte man om en *narrative turn* i såvel litteraturvidenskaben som i videnskaben i bredere forstand. Fortællingen og det narrative var tema for en række tidsskrifter. Allerede i 1984 havde *Litteratur & Samfund* nr. 38 "Fortællingen" som tema. Fra kredsen omkring tidsskriftet *Semiotik* kom i 1987 antologien *Det fortæltes forløb. Ny narratologisk forskning*. Da det blev til tidsskriftet *Almen Semiotik*, kom i 1991 som nummer 3 et temanummer: "Narrativitet". *K&K* nr. 76 fulgte i 1994 op med "Det narrative". Der blev bragt artikler af Paul Ricœur, hvor han redegjorde for sine teorier om tid og fortælling, i tidsskrifterne *Slagmark* nr. 10, 1987 og i *Tidsskrift* nr. 8 + 11 i hhv. 1988 og 1989. Og så videre. Kiggede man bag om de akademiske trends, var fortællingen og det narrative så langt fra noget overset felt. Tværtimod, som man kan forvise sig om i Jørgen Holmgaards glimrende oversigtsartikel "Narrativitet. Et forskningsfelts forvandlinger" i *K&K* nr. 76 (Holmgaard, 1994). Havde fortællingen været under skarp beskydning i højmodernismens tid (jvf. Gemzøe, 1994), så var den utvivlsomt ved at rejse sig igen. Men i hvilken skikkelse?

Mit eget udgangspunkt var læsningen af Peter Brooks' *Reading for the Plot* (1984) og Paul Ricœurs *Time and Narrative I-III* (1984-1988). Brooks' psykoanalytisk inspirerede fokusering på plot, dynamik, drift og begær var forfriskende læsning for én, der fandt aktanter, logiske firkanter og sommerfuglemodeller for stive og statiske. Desuden gav Brooks anledning til nok engang at vende tilbage til en af de gamle husguder: Sigmund Freud. Ricœurs voluminøse og fortættede, men også meget klare værk gav udsyn til filosofien, litteraturteorien og historievidenskaben. Og ikke mindst: sporede arbejdet ind på den relation mellem fortælling, tid og erindring, der er blevet den centrale i dette projekt. Fælles for Brooks og Ricœur, og for denne afhandling, er, at

narrativitet ikke er snævert forbundet med litteratur; men bredt betegner en erkendelsesmæssig eller epistemologisk figur. Måske endda den vigtigste: vi skaber mening af vor tilværelse og vore erfaringer ved at organisere dem narrativt.

Det kan se ud som om, den krise, fortællingen i en vis forstand har befundet sig i, satte ind omkring århundredskiftet. Det var ikke længere muligt at fortælle ligefrem og umiddelbart. Erfaringen havde ikke længere nogen relation til traditionen. Den forrige generation havde ikke noget at give videre til den næste. I litteraturen dukkede utroværdige fortællere op, der eksperimenteredes med formen. Det var som om erfaringen af Guds død, som Nietzsche havde proklameret, for alvor satte igennem. Når der ikke længere er nogen instans udenfor og ovenover hverdagens kontingente erfaringer, så er der heller ingen garant mulig, der kan sikre erfaringens enhed og helhed. De konstruktioner, mennesket havde sat i Guds sted: Historien, Fremskridtet, Evolutionen, syntes ikke i længden at kunne bære hele menneskehedens skæbne. Tværtimod, så var de menneskeskabte katastrofer næsten den almene erfaring.

Det spørgsmål, som i en vis forstand kom på dagsordenen, var: Hvad er mennesket, når det ikke længere er skabt i Guds billede? Hvordan kan man fortælle mennesket, når der ikke er nogen hel og fuldendt form at runde erfaringen i? Det er det spørgsmål, de følgende kapitler skal forsøge at give nogle svar på. Hvordan tager situationen sig ud, her ved århundredets afslutning?

Hvorfor ikke starte med begyndelsen (og logisk nok kapitel 1)? Trods sine omtrent 2400 år er Aristoteles' *Poetik* stadig inspirerende læsning. I sammenhæng med det narrative er det begreberne *mythos* og *mimesis*, der er centrale. Når Aristoteles taler om begyndelse, midte og slutning som de tre faser i tragedien og det episke forløb, så er det mindre banalt, end det umiddelbart lyder. Organiseringen af begivenheder (*mythos*) og efterligning af handling (*mimesis*) er afgørende for den vellykkede tragedie. Det er ikke gjort med at referere et handlingsforløb, sådan som det kunne have fundet sted i virkeligheden. Forløbet skal organiseres således, at slutningen kommer overraskende, men af nødvendighed, på en sådan måde at hændelserne griber publikum, og giver den nydelse, der er passende for tragedien. Det, der gjaldt dengang, gælder i vidt omfang også i dag. En fortælling, der skrider frem på en måde, vi i alle momenter kan forudse, er ikke interessant. Vi forventer, at det ikke går, som vi forventer. Det interessante er, at *mimesis* ikke blot er efterligning af handling, men også den efterlignende handling (*mimesis praxeos*): organiseringen af begivenheder eller *mythos*. Den efterligning, der her er tale om, er ikke en nøjagtig reproduktion, men i en vis forstand skabelsen af det, der efterlignes; eller rettere skabelsen af det efterlignede i en form, der er intelligibel og

æstetisk tilegnelig. Aristoteles' opfattelse af den vellykkede tragedie, er således det første udkast til de narrative konstruktioner, det her skal handle om.

Ricœur elaborerer mimesis-begrebet til en trefoldig mimesis. Når der ikke kun er tale om efterligning af handling; men også om efterlignende handling, så medfører det, at mimesis er snævert forbundet med mythos: organiseringen af begivenheder. Efterligningen af handling foregår i tre faser: som præ-figuration, kon-figuration (plotningens eller mythos' felt) og re-figuration. Det, der figureres, er erfaringer - ikke mindst tidserfaringen. Spørgsmålet er blot, om mimesis - in casu efterligning af et levet liv - gengiver de begivenheder, der formede dette liv. Eller om den snævre sammenhæng mellem mimesis og mythos gør, at livet egentlig først formes som erfaring, når det fortælles; at det er ordningen af begivenhederne, og ikke begivenhedernes orden, der giver mening for erfaringen (kapitel 2 & 3).

Ordningen af begivenheder i en struktur, der giver mening, er det, vi vil kalde en narrativ konstruktion. Sådanne konstruktioner gives der mange af; men visse synes at være arketyperiske mythoi (Northrop Frye) eller paradigmatiske (Frank Kermode). Her skal det i første omgang dreje sig om to, der knytter sig til henholdsvis slutningen: Apokalypse-konstruktionen (kapitel 4), og til midten: Sherlock Holmes konstruktionen (kapitel 5). Den første er en konstruktion, der gennem appliceringen af en provisorisk slutning på et ellers uafsluttet forløb, giver mulighed for at orientere sig fra sin position *in media res*, gennem en foregribelse af den meningsforløsende slutning. Sherlock Holmes konstruktionen er den detektiviske orientering mod de myriader af spor, der omgiver os, og forsøgene på af sporene at udlede, hvad der gik forud, og hvad der vil følge efter. Begge disse konstruktioner kommer i krise. Apokalypse-konstruktionen fordi der ikke længere gives noget *hinsides* slutningen, hvorfra der kan gives mening til de kontingente erfaringer *in media res*. Sherlock Holmes konstruktionen kan heller ikke opretholdes, da der ikke findes nogen sikker grund *bag* sporene. Spor synes blot at avle flere spor; frem for faktisk vished synes denne konstruktion at føre til en exces af mulig mening, til alt for megen mening.

Tid er et centralt begreb for de narrative konstruktioner. Erfaringer gøres *i* tid, men gøres også som erfaringer *af* tid. Problemet er, hvordan undgår man, at erfaringen *af* tid forgår med den tid, erfaringen gøres *i*. Henri Bergsons filosofi og teori om temporalitet og erindring er et forsøg på at løse denne apori (kapitel 6). Erfaringen af det moderne som chokerfaring er en vigtig topos hos Walter Benjamin (kapitel 7). Fortællingen kommer i krise, fordi erfaringen ikke længere indgår i noget kontinuum med traditionen. Chokerfaringen er fragmentarisk og ruinøs. Derfor kræves der en anden måde at fortælle og læse på: den allegoriske. Historiens og erindringens billeder må vristes fri af den tomme tids kontinuum, før de bliver læsbare i egentlig forstand; dvs. før de kan

forløses i en meningsfuld konstellation eller konstruktion. Filmen er et privilegeret medium for eksperimenter med en sådan allegorisk bearbejdning af erfaringen (kapitel 8).

Psykoanalysens opkomst kan ses i sammenhæng med det erfaringsforfald, Benjamin mener at kunne konstatere. Psykoanalyse handler ikke mindst om fortællinger, der ikke længere hænger sammen. Freud forestillede sig oprindeligt, at det blot drejede sig om at genoprette en ødelagt livshistorie. Efterhånden blev det dog klart, at det i højere grad handler om måden, fortællingen er sat sammen på, end om den oprindelige og sande historie bag patientens symptomer. Centrale begreber som overføring, gentagelse og konstruktion er i en vis forstand psykoanalysens mythos og mimesis. Overføring og gentagelse *ordner* et erfaringsmateriale. Det føres ikke - nødvendigvis - tilbage til sin oprindelige orden; men ordnes i en konstruktion, der giver mening for patienten.

Psykoanalysen vil altså blive læst som en teori om det narrative (kapitel 9 - 13). Det drejer sig om psykoanalysen som en poetik, hvor begreber som Faderen, Moderen, Fallos osv. skal ses som troper og figurer, og ikke som repræsentationer af menneskets psykiske konstitution. Det bliver således primært psykoanalysen, der kommer til at levere udkast til et svar på spørgsmålet: Hvad er mennesket, når det ikke er skabt i Guds billede? Det handler om det narrative subjekt; om mennesket der fortæller sig selv. Psykoanalysen bliver i den forstand en Genesis-konstruktion, der handler om begyndelsen, om menneskets *nachträgliche* oprindelse i de fortællinger, mennesket fortæller om sig selv. Fortælling, tid og erindring er den konstellation, hvori det narrative subjekt konstrueres.

Det handler også om litteratur. Undervejs i det teoretiske arbejde vil der blive inddraget litteratur. De sidste fem kapitler er imidlertid egentlige analyser af ny litteratur. Det teoretiske arbejde lægger megen vægt på de kritiske bevægelser, der er at iagttage omkring århundredskiftet, og som, efter min opfattelse, i høj grad har været med til at sætte en form for dagsorden for resten af århundredet. Det kunne derfor tænkes, at der har sat sig spor af et århundredes erfaringer i den litteratur, der er med til at tegne århundredets afslutning. Det drejer sig om Jens Chr. Grøndahls erindringsmodernisme *Indian Summer* (kapitel 14); Marina Cecilie Ronés monomane kvindemonolog *Skrifte til min elskede* (kapitel 15); Christina Hesselholdt forsøg med en maksimal minimering af romanformen (kapitel 16); Jan Kjærstads kvantefysiske epos *Forføreren* (kapitel 17). Og endelig, efter min mening det bedste forsøg på at give et billede af mennesket uden forbillede, Solvej Balles *Ifølge loven* (kapitel 18). Analyserne skal ikke tjene til at verificere teorien, men er, med afsæt i teorien, et forsøg på at give et lille billede af, hvad der er på færde med fortællingen her op under årtusindskiftet.

1. Aristoteles' Poetik

Hensigten med at tage udgangspunkt hos Aristoteles er dels, at Poetikken unægteligt har haft stor indflydelse på litteraturvidenskaben; herunder ikke mindst det narrative felt. Dels finder vi hos Aristoteles to centrale begreber, der vil være gennemgående orienteringspunkter i resten af projektet: *mimesis* og *mythos*. I kraft af disse begreber fastholdes det dynamiske og performative aspekt ved fortællingen. Uagtet at Aristoteles kan forekomme uventet moderne, så er hensigtet med projektet naturligvis at elaborere de to begreber hen mod en applikation på de senest-moderne fortællinger.

Tilgangen til Aristoteles bliver Paul Ricœurs læsning i *Time and Narrative* (Ricœur, 1984, kap. 2), hvor *mimesis*-begrebet elaboreres til en trefoldig *mimesis*:

*mimesis*₁: præ-figuration, dvs. læserens for-forståelse af verden, dens praksis, som en verden af handling

*mimesis*₂: kon-figuration, dvs. tekstens verden

*mimesis*₃: re-figuration, tekstens virkning på læseren, dvs. den erfaring læseren drager af teksten, og som overføres på læserens forståelse af verden

Pointen med denne tredeling er at rejse problemet: hvordan skaber fortællingen sammenhæng mellem den empiriske og den imaginære verden? For at teksten kan være intelligibel, må vi kunne forstå verden som en verden af handling og temporalitet. Teksten må 'erindre' denne verden; den må 'gentage den baglæns'. På den anden side må selve den handling at læse teksten, erindre teksten forlæns¹; dvs. foregribe tekstens betydning som meningsfuld hinsides sig selv. Tekstens mening er ikke blot dens læsning, men også den mening den afsætter efter læsehandlingens ophør. For at få mening ud af teksten må læseren - efter at have læst den - 'gentage' læsningen for at kunne genkende de meningsskabende strukturer: *mythos* - plottet. Der er m.a.o. tale om en samtidig bevægelse forlæns og baglæns, der peger på et 'før' og 'efter' selve teksten; en bevægelse, der er indskrevet i teksten som en repræsentation af verden og læseren - handlingens verden og læse-handlingen. Med Aristoteles bliver der peget på *mythos* funktion i denne bevægelse.

Mimesis og *mythos* er de store samlende begreber i Poetikken. Der er ikke nogen egentlig konsensus om oversættelsen af Aristoteles' termer; men netop manglen på konsensus kan i dette tilfælde virke opklarende. Oversættelsen af *mimesis* med efterligning eller imitation mister noget af det aktive og dynamiske i begrebet. Med hensyn til

mythos gælder for så vidt det samme ved at oversætte det med fabel eller plot. Peter Brooks påpeger ganske vist, at ordet 'plot' i det engelske sprog har flere betydninger, som kan fastholde det dynamiske og komplekse i begrebet: en jordlod, en grundplan, en række begivenheder, en hemmelig plan, sammensværgelse (kom-plot) (Brooks, 1984, s. 11-12). Den sidste betydning understreger det 'arbejdende' element i mythos; den samme betydning bevares i oversættelsen 'intrige'. Ricœur foreslår 'mise-en-intrigue' ('i-intrige-sættelse' eller 'i-plot-sættelse') for at bevare det dynamiske aspekt.²

Aristoteles nævner de kendte genrer: tragedie, komedie, epos, dithyrambe - alle efterligner de vha. rytme, ord og toner. Måden, hvorpå der efterlignes, er enten dramatiserende eller berettende - eller begge dele, som hos Homer. De efterligner *handlende* mennesker; mennesker, der enten er ædle eller slette, - bedre end *os* - som i tragedien, - eller slettere - som i komedien; eller de er samme slags. Northrop Frye påpeger, at Aristoteles' ord for 'bedre' og 'slettere' - 'σπουδαίος [spoudaious]' og 'φάυλος [faulous]' - egentlig betyder noget i retning af 'tyngde' og 'lethed'. Kategoriseringen skal således ikke som en egentlig moralsk dom. Frye foretager derfor en yderligere differentiering, der går på karakterens handlekraft:

- a) Den guddommelige helt, der i art er både andre mennesker og sine omgivelser overlegen. Genren er myten.
- b) Romancens helt, der er andre overlegen i grad. Hans handlinger såvel som omgivelser er fantastiske; men han kan identificeres som et menneske.
- c) Helten er andre mennesker, men ikke sine omgivelser, overlegen. Han er en leder, men kan som sådan underkastes kritik. Dette er den *høj-mimetiske* modus, som findes i epos og tragedie.
- d) Helten er hverken andre eller omgivelserne overlegen, men er som os. Derfor forventer vi, han besidder evner, der svarer til vore erfaringer. Dette er den *lav-mimetiske* modus, som i komedie og realistisk fiktion.
- e) Helten er i enhver henseende os underlegen; en vi kan se ned på. Dette er den ironiske modus. (Frye 1957, s. 33-34)³.

Komedien er som sagt en efterligning af det/de ringere. Det komiske er en del af det hæslige; en slags fejlgreb, der ikke volder smerte, og som derfor er uskadeligt. Epos er som tragedien, men blot fortællende og uden grænser i tid. Tragedien er: "[E]n efterligning af en moralsk værdig og i sig selv afsluttet handling af et vist omfang, - i et forskønnet sprog, hvis forskellige former anvendes særskilt i tragediens enkelte dele, - som fremføres af handlende personer og ikke i form af beretning, - og som ved at

vække medynk [eleos (ἐλεος)] og rædsel [phobos (φοβος)] fuldbyrder renselsen [katharsis (καθάρσις)] for affekter af denne art” (Aristoteles, 1975 s. 36)⁴. En renselse, der både er indre, hvor helten gennem sit tragiske endeligt renses for sin brøde, og ydre, hvor det er tilskueren, der renses for affekter (jvf. mimesis₃).

Digtekunsten er “skabt af to faktorer, som begge har rod i i den menneskelige natur”⁵ (s. 32). For det første menneskets naturlige evne til at efterligne. Måden, hvorpå vi lærer, er ved at efterligne - ved mimesis. Det, vi væmmes ved i virkeligheden, glæder os, når vi ser det smukt efterlignet. Allerede her antydes, at mimesis ikke er simpel eller interesseløs efterligning; det er nemlig ikke nødvendigt at kende originalen for at kunne glæde sig over efterligningen. For det andet er det at lære, det der giver os den største tilfredsstillelse; ikke mindst filosoferne, men også vi andre, omend i mindre grad. Derfor må Aristoteles' begreb om mimesis må ikke forveksles med Platons. Hos Platon er det egentlige *Ideerne*; den verden, vi lever i, er blot en - ringe - afbildning af Ideer. Vor verden er altså ikke autentisk. Når digteren efterligner verden, er det således en mimesis i anden grad: en efterligning af en efterligning - et simulakrum. Derfor bør digterne bortvises fra ideal-staten, da de bortleder interessen fra det sande - Ideerne⁶

Hos Aristoteles er digtningen derimod mere filosofisk - og dermed mere ophøjet - end historieskrivningen; thi digtningen handler om det almengyldige - det universelle, hvorimod historieskrivningen omhandler enkelttilfælde. Digtningen er således mere etisk, da den handler om, hvordan tingene bør være, mens historieskrivningen handler om, hvordan de er.

Det er vigtigt at forstå, at hos Aristoteles er mimesis ikke en passiv efterligning (replica eller kopi), men en mimetisk *aktivitet* - *mimesis praxeos*: efterligning af handling, men også efterlignende handling. Det drejer sig om den aktive proces at repræsentere; man lærer noget af at efterligne, man renses, man ophøjes etisk (hvorfor mimesis ikke er interesseløs efterligning). Det drejer sig om *handling*, om menneskers handlingen. Den mimetiske aktivitet er produktiv, da den ikke blot efterligner handlinger, sådan som de er foregået (det er historieskrivningens målsætning); den organiserer begivenhederne i et *plot*. Aristoteles insisterer gentagne gange på, at det ikke er ligegyldigt, hvordan der efterlignes; det centrale er *kompositionen* snarere end selve begivenhedens karakter.

Efterligning af handlinger består i mythos [μῦθος]: “... som er *efterligning af handlingen*, idet jeg ved mythos forstår *kompositionen af begivenhederne*” (ibid. s. 37, mine fremhævninger). Eller måske snarere *organiseringen af begivenheder* [συνθεσις των πραγμάτων (synthesis ton pragmaton)]⁷. Det er vigtigt, at der lægges vægt på *organisering* af begivenheder og ikke *begivenhedernes* organisering; dermed understreges det dynamiske aspekt: det er organiseringen, der dominerer begivenhed (ellers ville der være tale om historieskrivning). Det er en distinktion, der kan sammenlignes med den

russiske formalismes mellem *fabula* (den begivenhedernes orden, der refereres til) og *sjuzet* (den orden begivenhederne præsenteres i); dvs. *sjuzet* prioriteres her frem for *fabula*.

Vi skal altså ikke forstå mythos som et system (begivenhedernes orden), men som den aktive sans for at organisere begivenheder i et system. Det interessante er, at mythos på en gang identificeres med 'efterligning af handling' - altså mimesis, - og defineres som organiseringen af begivenheder. Hermed turde være understreget, at mimesis ikke er en efterligning af verden, som den er; men snarere selv synes at skabe den genstand - skabe den verden (mimesis₂), der skal blive objekt for nydelsen⁸. Mimesis er efterligning af *handling*, ikke af et objekt.

Poetik er kunsten at komponere plot. Når tragedien defineres ved seks dele, er det altså ikke dele af digtet, men elementer i kompositions-kunsten. De seks dele er: Mythos ([μυθος], plot, fabel), Karakter (ethe [εθε]), Sprog (lexis [λεξις]), Tanke (dianoia [διανοια]), Scene (opsis [οπισ]), Sang (melopoia [μελοποια]). I blandt disse er der et hieraki, således: 1) objekt (mythos, karakter, tanke), - 2) midler (sprog, sang), - 3) modus (scene). Under 1) finder vi et underordnet hieraki: Mythos/handling står over karakter og tanke, da målet er at skildre handling, eftersom det er i kraft af handlingen, karaktererne er lykkelige eller ulykkelige. Det er således handlingen, der er afgørende for den essentielle omvending - peripeti og genkendelse - det i tragedien som griber sjælen (mimesis₃). "[S]åledes er altså handlingsforløbet, dvs. mythos, tragediens mål [τελος (telos)], og målet er vigtigere end alt andet" (ibid. s. 37). Mythos er tragediens sjæl. Karakteren er næstvigtigst, da det, der efterlignes, jo er handlende personer. Endelig er tanken⁹ evnen til at udtrykke det, som ligger i en given situation - politisk og retorisk - udtrykke det almene og etiske. Dermed også understreget, at det ikke er Platons *Ideer*, der tænkes på med det almene (universelle); men at der knyttes an til en praksis-sfære (mimesis₁ og mimesis₃).

Sprog, sang og scene har laveste prioritet, da tragedien bevarer sin styrke selv uden disse; man behøver ikke se den opført, for at gribes af den. Bl.a. af denne grund behøver man næppe have de store betæneligheder ved at overføre tragedie-poetikken på det narrative (jvf. Ricœur).

Mythos drejer sig om handlingens opbygning. "[T]ragedien er en efterligning af en *fuldstændig og hel* handling af en vis *størrelse*" (ibid. s. 39, mine fremhævninger). Dette leder frem til den berømte definition:

"Et hele er det, som har begyndelse, midte og afslutning. Begyndelsen er det, som ikke selv nødvendigvis følger efter noget andet, men efter hvilket der naturligt følger eller sker noget andet. Slutning derimod er det, som selv naturligt følger efter noget andet, enten som noget nødvendigt eller

som noget sædvanligt, men som ikke efterfølges af noget andet. Midte er det, som både selv følger efter noget andet og efterfølges af noget andet. Velkomponerede fabler må derfor hverken begynde eller slutte et vilkårligt sted, men de bør følge de angivne retningslinier.” (ibid s. 39)

Det, der er tale om her, er den poetiske komposition; der er ikke tale om nogen absolut begyndelse. Det vigtige er, at der ikke går noget *nødvendigt* forud for begyndelsen; - dvs. begyndelsen er fraværet af en forudsat succession. Ligeledes slutningen: der følger ikke noget *nødvendigt* efter. Der er altså ikke tale om nogen *absolut* lukning af tragedien (og endnu mindre af epos). Edward Said taler om, at begyndelsen ikke er en begivenhed, men en kraft (Said 1975, s, 51). En kraft der måske kan kaldes plot: det arbejde, der organiserer begivenheder. Som et eksempel på en sådan kraft, nævner Said det ubevidste, - der vel netop kan siges at 'plotte' f.eks. drømmen. Begyndelse og slutning kan også karakteriseres som 'katastrofer' i den betydning, der bruges i katastrofeteorien: der er tale om pludselige, radikale og kvalitative spring mellem tilstande eller niveauer; men ikke om fuldstændigt isolerede, autonome tilstande. Kun midten er defineret ved nødvendig succession; kun det, som er indgrænset af begyndelse og slutning, kendetegnes ved at ting sker af nødvendighed. Kernen i denne nødvendighed er, at det er her, omvendingen fra lykke til ulykke sker. Midten er altså ikke blot en lineær succession (kun i dårlig digtning), men følger et komplekst forløb. Derfor skal tragediens *størrelse* være sådan, at en omvendning kan finde sted:

“...den handling er rigtigt afgrænset i omfang, som er af en sådan længde, at der i en ubrudt rækkefølge af begivenheder på en sandsynlig eller nødvendig måde kan foregå et omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke.”¹⁰(ibid. s. 40)

Velkomponerede mythoi må ikke begynde eller slutte vilkårligt. At tragedien er fuldstændig vil altså sige, at tilfældighed er fraværende. Successionen skal være nødvendig eller sandsynlig, hvilket sikres ved at følge 'de angivne retningslinier' - dvs. konventionerne; hvormed understreges, at det ikke er virkeligheden, der efterlignes. Fraværet af tilfældighed angår alene det kompositoriske. 'Begyndelse, midte og slutning' har ikke noget grundlag i erfaringer med virkeligheden, men er udelukkende effekter af 'organiseringen af begivenheder' - mythos (konfigureringen - mimesis₂). Det er kun her - i mythos - at handlingen får grænser og størrelse. Dermed også peget på tiden - udstrækning betyder tid. Der er blot ikke tale om real tid, men om værkets tid¹¹. Tom tid er ekskluderet. At handlingen skal være *fuldstændig* og *hel* vil sige, der ikke kan fjernes noget uden at forstyrre helheden. Kan noget fjernes, uden at det gør en forskel, hører det ikke med til helheden.

Digteren er først og fremmest digter af mythos; digter i kraft af at han efterligner handlinger. Men det er ikke specifikke handlinger (skønt visse familier er gode emner for tragedie). “[D]et er ikke digterens opgave at fortælle, hvad der virkelig er sket, men hvad der kunne tænkes at ske, dvs. hvad der er muligt, fordi det enten er sandsynligt eller nødvendigt” (ibid. s. 41). Mythos skal være universel, så bliver også karaktererne universelle og dermed etiske.

Mythos kan være enten *enkel* eller *kompliceret*: *Enkel* når ændringer i handlingens forløb sker uden peripeti og genkendelse. Blandt de enkle er de episodiske de dårligste, da episoder blot følger efter hinanden uden nødvendighed. *Kompliceret*: når ændringer sker som følge af peripeti og genkendelse, og episoder følger hinanden af nødvendighed. Begivenhederne skal vække medynk og rædsel, og det sker bedst, når de indtræffer mod forventning, men af nødvendighed.

Handlingen skal være fuldstændig og hel. Det betyder ikke, at den er uden - som Ricœur udtrykker det - *diskordans* (mislyd, uoverensstemmelse). Der skal finde en omvendning sted, og der skal fremkaldes katharsis; dvs. der skal ske medynks- og rædselsvækkende ulykker. Mythos må frembringe sådanne affekter: de ulykker karaktererne lider under, må rumme de følelsers kvalitet, som fremkaldes hos tilskueren. Det besværliggør kunsten at komponere mythos, da det ikke er nok at fremkalde rædsel; for at der kan være tale om katharsis, må der også være patos. Yderligere kompliceres det af, at der skal være ‘overraskelse’ - at noget kommer mod forventning, men af nødvendighed.

Det helt centrale er ‘*omvending*’ af skæbne fra lykke til ulykke. Hvor en sådan omvending finder sted i det virkelige liv, taler man om ‘at lægge et liv i ruiner’ (gøre det ufuldstændigt og nedbrudt), men i tragedien sker det indenfor en *fuldstændig* og *hel* handling. Nietzsche, der ser denne enhed af det nedbrudte og det fuldkomne som selve tragediens raison d’être, taler som bekendt om det *dionysiske* og det *apollinske*. Det dionysiske fremstiller verden, som der er: det er det illusionsløse blik på verden, men samtidigt et blik, der tillader os at se nedbrydningen med rusens lyst. Det apollinske forlener imidlertid dette blik med det formgivende og formfuldendte (Nietzsche, 1996). Det nedbrudte og sønderslåede ophæves gennem mimesis og mythos til det fuldstændige og hele. Komponenterne er:

Peripeti [περιπετεια]: et vendepunkt i handlingen til det modsatte, må være sandsynlig eller nødvendig.

Anagnorisis [αναγνωρισισ]: genkendelse - forandring, der fører fra ukendskab til genkendelse, afslører slægtskab eller fjendskab. Mest kunstnerisk vellykket i kombination med peripeti, som f.eks. i *Kong Ødipus*, hvor Ødipus på en gang styrtes i ulykke og erkender, at han har handlet netop sådan, som oraklet havde spået.

Patos [παθος]: lidelse - det handlingsmoment, der bringer undergang og smerte¹².

Disse elementer, der frembringer rædsel og medynk, er essentielle for tragedien. Det bør ikke være absolut gode mennesker, der rammes af ulykker, da det vil opleves som værende for tilfældigt. Det bør heller ikke være absolut onde, da deres ulykke ikke ville føles tragisk, men blot retfærdig. Det er bedst, om det er en karakter midt imellem (dog bedre end os), der rammes af ulykke som følge af et fejlgreb (hamartia [αμαρτηα]), og ikke af ondskab. Denne hamartia er, ifølge Frye, ikke så meget udtryk for en moralsk dom, men mere et udtryk for selve eksistensens vilkår (Frye, 1957, s. 210-213): vi fødes for at dø. Hamartiaen kan m.a.o. ses som et udtryk for, hvad vi i dag kalder kontingenserfaring. Den tragiske erfaring - katharsis - er en besindelse på dette vilkår (Nietzsche, 1996).

Rædsel og medynk fremkaldes bedst ved handlingens komposition; dvs. man behøver ikke se tragedien opført, men blot høre om begivenhedsforløbet - mythos. Ydre virkemidler og chokeffekter er ikke tragiske i sig selv.

Tragediens nydelse er den, der er passende for den: medynk, rædsel og patos, der fører frem til katharsis. Nydelse, da vi glæder os ved efterligninger af det, der i virkeligheden ville få os til at vende os bort. Denne virkning må altså være nedfældet i mythos; hvilket understreger, at det er i kraft af mythos, der knyttes forbindelse mellem mimesis₁, mimesis₂ og mimesis₃: fra den virkelige væmmelse over nydelsen ved efterligning til den endelige virkning - katharsis.

Tragedien skal altså stræbe efter at bringe det paradoksale og det kausale - det overraskende og det nødvendige - sammen til den højeste grad af spænding. Det medynks- og det rædselsvækkende bliver således kvaliteter knyttet til omvæltningen af skæbne. Ved at gøre disse diskordanser - mislyde - til både nødvendige og passende, er mythos med til at rense tilskueren for disse affekter. Det utilpassede og disharmoniske bliver en nødvendig del af det fuldstændige. Derved renses - eller lutres¹³ - tilskueren. Det er styrken ved tragedien - og fortællingen - at den bringer affekterne - mislydende - ind i det intelligible: det er katharsis. Patos viser sig altså som en del af efterligningen af praksis, - den del historieskrivningen ikke får med. - Og det som etikken ikke får med! Etikken siger, at den dydige er den lykkelige; men tragedien viser, at også den dydige kan rammes af ulykken. Eller rettere: tragedien kan ses som et modtræk til en etik, erfaringen siger er alt for naiv.

“Således begynder det typiske eller tilfældige offers figur at krystallisere sig i den domestiske tragedie, efterhånden som dens ironiske tone forstærkes. Vi kan kalde dette typiske offer *pharmakos* eller syndebuk.” (...) ”*Pharmakos* er, kort sagt, i Jobs situation. Job kan forsvare sig mod anklager for at have gjort noget, der gør hans katastrofe moralsk intelligibel;

men hans forsvars succes gør den moralsk uintelligibel.” (Frye 1957, s. 42).

Dette knytter sig endvidere til renselsen. Pharmakos [φάρμακος] kan tillige betyde ‘medicin’; dvs. offer/syndebukke-figuren, hvortil affekterne rædsel og medynk knytter sig, er den ‘medicin’, der renses tilskueren for disse affekter. Affekterne - det emotionelle - har sit rationale ved siden af videnskaben og etikken; hvormed understreges, at det ikke kun er de love mennesket opstiller, der er afgørende for ens skæbne.

“Etik handler i realiteten om lykken i dens potentielle form. Den overvejer dennes betingelser, dyderne. Men forbindelsen mellem disse dyder og lykkens omstændigheder forbliver afhængig af kontingenser. I konstruktionen af plots gør digterne disse kontingente forbindelser begribelige.” (Ricœur, 1984 s. 241, note 35)

Epos er den digtning, som er fortællende og efterligner i versemål. Mythos må som i tragedien opbygges dramatisk, opbygges som en hel og sluttet handling, således at digtet som et organisk hele kan fremkalde sin egen form for behag. *Epos* er i det hele taget lig tragedien, bortset fra sang og scene. Frye mener dog, at sang - melos (melopoia) - og scene - ophis - også spiller en rolle, da der appelleres til såvel øret som - et indre - øje (Frye, 1957, s. 244). Hos Nietzsche henføres det dionysiske til den musiske kunst, mens det apollinske er knyttet til den bildende kunst (Nietzsche, 1996, s. 40). Vigtigst er det dog, at *epos* adskiller sig ved sin længde. Særlige omstændigheder gør det muligt at udstrække længde, nemlig ved at fremstille flere begivenheder, der foregår samtidig; når blot de har en virkelig og nødvendig tilknytning til handlingen og mythos, gør de digtet mere storslået. *Epos* opbygning er derfor mindre streng end tragediens; et enkelt *epos* kan indeholde elementer til flere tragedier. *Epos* er altså i mindre grad en enhed.

Aristoteles sætter dog tragedien højest, da den har alt hvad *epos* har, og desforuden kan anvende musik, hvorved nydelsen forhøjes¹⁴. Hertil kommer at handlingen er mere anskueliggjort. Tragedien er *epos* overlegen, da den bedre når sit mål - igennem medynk og rædsel at fremkalde den særlige nydelse ved katharsis.

Mimesis er altså et centralt begreb hos Aristoteles; vel at mærke når man hermed ikke forstår en ren efterligning, men en kreativ imitation: et brud, - mythos: organiseringen af begivenheder - der åbner rummet for fiktion. Digteren er en håndværker (*techné* - arbejder med praksis, ikke ideer), der arbejder med ord og producerer quasi-ting - producerer ord *som-om* var de ting; dvs. metaforer. Mimesis kommer således til at kendetegne litteraturens ‘litteraritet’.

Mimesis er en praksis, der på en og samme tid tilhører virkelighedens domæne - etikken - og det imaginære - poetikken. Derfor er der ikke kun tale om et brud, men også en sammenføjning, hvor det er ved hjælp af mythos, at der sker en metaforisk overføring fra det ene domæne til det andet; - fra verdens praksis til tekstens praksis. Derfor må vi opsplitte mimesis: mimesis₁ - det forudsatte kendskab til praksis; - mimesis₂ - den kreative mimesis (mythos), tekstens verden. Men tekstens - den kreative mimesis' - mål er den særlige nydelse, og den nåes først med tilskuerens reception, der er indskrevet i teksten som mimesis₃.

Der er således tale om en mimetisk forskydning - eller 'quasi-metaforisk transposition' (Ricœur, 1984, s. 47) - fra en praksis - etik - til en anden - poetik. Bevægelsen fra mimesis₁ til mimesis₂ er således på en gang brud og sammenføjning. Det er mythos, der bevirker dette: på en gang er der tale om diskontinuitet, fordi der sker en omvendning fra lykke til ulykke; og kontinuitet, fordi det er *mimesis praxeos* - efterligning af handling, hvor praksis er det, der knytter etik og poetik sammen.

Der er derfor ikke tale om en struktur, der er statisk; men om en strukturation, som er dynamisk. En målrettet, målorienteret aktivitet, der først bliver fuldstændig og hel med den nydelse, den bibringer tilskueren/læseren. Mythos' fuldendthed kan altså kun bekræftes ved den nydelse, det giver læseren - 'den effekt der passer til tragedie'. Det handler om mimesis₃, som knytter det indre til det ydre, som en dialektisk relation mellem kompositionens interne finalitet - omvendning fra lykke til ulykke, peripeti, anagnorisis, patos - og receptionens eksterne finalitet - medynk, rædsel, katharsis og nydelse. Nydelsen er som tidligere nævnt nydelsen ved at lære (mimesis₃), som på sin side er nydelsen ved at genkende (knytter forbindelsen til mimesis₁). Således genkender man det universelle i *Ødipus*, sådan som det er fremkaldt gennem mythos. Nydelsen er på en gang konstrueret i teksten og erfaret af læseren.

Katharsis er en renselse eller lutring, som har sit sæde i tilskueren. Nydelsen, der passer til tragedien, stammer fra medynk og rædsel. Katharsis er derfor transformationen af den smerte og lidelse, der ligger i disse affekter, til nydelse¹⁵. En transformation, der kommer i stand ved den mimetiske forskydning. Det medynkvækkende og rædselsvækkende bliver gennem den mimetiske aktivitet bragt til repræsentation i en fuldstændig og hel form, og dermed noget vi kan nyde ved at genkende. Det betyder, at lutringen er det element i den poetiske konstruktion, i indre-ydre dialektikken, der når sit mål og højdepunkt i katharsis.

Når Aristoteles fortsat er aktuel, skyldes det, at begreberne mythos og mimesis fortsat er produktive i en teoretisk refleksion over det narrative og dets virkemåde. Jørgen Holmgaard har i en argumentation for en narrativ kausalitet taget udgangspunkt i Aristoteles:

“Når noget på tilfredsstillende vis følger af noget andet, ligger det således tilkendegivet i Aristoteles' formuleringer, at denne type sammenkædning ikke blot kan anskues som en nødvendighedsfølge af logisk karakter. Der er lige så meget tale om en overensstemmelse mellem tekstens måde at sammenkæde handlinger og en “almen” social konsensus om, hvordan handlinger “naturligt” og “som regel” er forbundet i årsags- og virkningsforbindelser.” (Holmgaard, 1996, s. 136).

Der ligger heri, at det vi - i fiktionen - finder realistisk, ikke er identisk med genstandene, sådan som de forefindes i verden. Det realistiske - det troværdigt efterlignede - er det, der følger vore forventninger til, hvordan årsager og virkninger kædes sammen i forløb; det er det komplekse spil mellem mythos og mimesis, Aristoteles foreskriver som grundprincipperne for god digtekunst. Det samme synspunkt finder vi allerede hos Frye, når han bemærker, at: “[E]fterligningen af naturen skaber ikke sandhed eller virkelighed, men sandsynlighed...” (Frye, 1957, s. 51). Ting og begivenheder falder ikke forlods på plads i en sammenhængende orden; vi møder dem som vilkårlige, kontingente. Nietzsche har tolket tragedien som grækernes ophøjede erkendelse af verdens kontingente karakter. Set i det perspektiv bliver Poetikken er korrektiv til Fysikken. “[H]ver ting udvikler sig altid mod det samme mål, så længe intet hindrer dette. Men hensigten og det, som tjener den, kan også opnås ved slump.” (Aristoteles, 1991, s. 53). Tingenens udvikling frem mod sit mål, sin virkeliggørelse [εντελεχεια], forløber kun ideelt af den lige linje. Det er heller ikke ønskværdigt, fortæller tragedien os. Kun gennem peripeti, skæbnens indgreb osv., forløber den tragiske handling tilfredsstillende. Gennem mythos forlenes tingene med en kraft [δυναμις], der nok med nødvendighed bringer tingen til sit mål, men ikke af den lige, forudsigelige vej. Først gennem den narrative organisering på en måde, der er “sandsynlig eller nødvendig” ophæves den i en intelligibel orden, der er “fuldstændig og hel”, hvor tilskueren/læseren “renses” for de diskordante eller kontingente følelser “medynk” og “rædsel”. Dermed fuldbyrdes den narrative telos: katharsis. Det narrative er mere end en litterær genre; det er en erkendelsesstruktur, hvor kontingente erfaringer ophæves i det intelligible og meningsbærende. En af de mest basale kontingenser er temporaliteten (tidens apori). Det er netop på dette felt, Ricœur sætter ind: hvordan vi - gennem det narrative - kommer til en forståelse og erkendelse af vor indfældethed i det temporale. Det er til dette, at Ricœur elaborerer Aristoteles' mimesis til et trefoldigt mimesisbegreb.

Noter

¹ "Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds." (Kierkegaard, 1982, s. 115)

² I de danske oversættelser, jeg benytter, oversætter Poul Helms med det noget uåndterlige 'fortællende indhold', mens Erling Harsberg bruger 'fabel'. Jeg har i citaterne genindsat de græske termer.

³ Desto mere helten mister i handlekraft, desto mere træder tiden frem som autonom (dvs. ikke mere som en funktion af handling). Dette peger på en narrativ ontologi: fortællingen udvikler sig fra den morfo-logisk fortælling (den aristoteliske formel: begyndelse, midte, slutning) til den krono-logiske (modernismens poly-morfe tids-fortællinger). I modernismen, hvor heltens handlingslammelse er mest udtalt, vender tiden (som det fortrængte) tilbage som *mythos* - mytisk tid. Det er f.eks. eksemplet med Big Bens timeslag i Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*. Vi vil senere møde det i.f.m. Christina Hesselholdts roman-trilogi.

⁴ Tilføjelserne i skarp parentes [...] af de græske termer, er mine. Jeg vil efterfølgende, når der citeres fra Harsbergs oversættelse, bruge de græske termer *mythos* og *mimesis*, frem for den danske oversættelse fabel og efterligning.

⁵ "Natur" er i dette tilfælde en oversættelse af det græske φυσικη [fysis], og skal måske forstås bredere end natur i vanlig forstand. 'Menneskelig natur' - ανθρωποις φυσικαι [antropois fysikai] - antropofysisk.

⁶ "Skal vi nu alene kontrollere digterne og tvinge dem til at præge deres digte med et billede af det gode sindelag eller også lade være med at digte iblandt os..." (Platon, 1991, s. 122)

⁷ jvf Ricœur 1984, s. 33. I definitionen af *mimesis*₂ bliver *mythos* til kon-figuration. Poul Helms oversætter 'sammenstilling af begivenheder'. Under alle omstændigheder er det centrale, at det er en aktiv handling, der er tale om.

⁸ "... det er plottets struktur, der konstituerer *mimesis*. Det er i sandhed en særegen form for efterligning, der komponerer og konstruerer selve den ting, den efterligner" (Ricœur, 1978 s. 39).

⁹ *Dianoia*: "Den mentale evne, der bruges i diskursiv ræsonnement". Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language

Dianoia kan måske sammenlignes med Wayne C. Booths begreb 'implied author': den 'skabende' instans, der kan registreres i teksten og som informerer om den kerne af normer og valg, der er operativ i teksten. jvf. Chatman 1990, s. 82

¹⁰ Størrelsen spiller naturligvis også en rolle for, at handling skal kunne (be)gribes; hermed er der tillige peget på den 'receptions-æstetik' Aristoteles kan siges at foregribe.

¹¹ Gadamer taler om 'kunstværkets autonome temporalitet'. (Gadamer 1977)

¹² "Patos er en sær, monstrøs følelse, og en eller anden svigtende evne til at udtrykke sig, hvadenten reel eller simuleret, synes at være særegen for den." (Frye 1957, s. 39)

¹³ Dette er Ricœurs ord. Lutrinen - purgation - bringer Aristoteles i berøring med en kristen terminologi, der næppe er belæg for. Når Aristoteles taler om 'medynk', skal det således ikke forstås som kristen 'næste-kærlighed'. Alligevel kan der være god grund til at bruge ordet *lutring*, da det ikke på samme måde som *renselse* har (mental-)hygiejniske konnotationer. Katharsis er mere ophøjet end blot en ventilation af sjælen.

¹⁴ Brugen af musik og den nydelse det giver, har dog sin parallel i det narrative i rytmen (f.eks. ved gentagen brug af visse figurer osv.). "Sagen er den, at Rytmen og Takten nu faar os til at tro, at vi er Herre over Kunstnerens Bevægelser, fordi de sætter os i stand til gætte den Stilling, Kunstneren vil indtage, synes vi, at det er os han adlyder, naar han virkelig indtager den; den regelmæssige Rytme knytter ligesom en Forbindelse mellem ham og os, og Taktens Perioder er som ligesaa mange usynlige Traade, ved Hjælp af hvilke vi lader denne fiktive Marionette spille." (Bergson 1980, s. 9)

¹⁵ Der er tale om en passiv/aktiv omvendning i lighed med den, vi finder i psykoanalysen. jvf. Freuds berømte 'fort-da' eksempel med barnet, der leger med en træspole. Barnets erfaring af moderens fravær, hvor det er passiv modtager af en "tekst" (der fremkalder 'rædsel'), er en 'præ-tekst' (*mimesis*₁); i legen iscenesætter - plotter - barnet selv moderens fravær symbolsk eller tekstuel (*mimesis*₂), hvilket betyder at det ikke længere er det passive offer, men den aktive, handlende, - hvorved det 'renser sig for affekter af denne art' (*mimesis*₃). (Freud 1920g).

2. Trefoldig Mimesis

Med den udformning mimesis-begrebet har fået hos Aristoteles, må det være klart, at det ikke er noget simpelt begreb. Vægten på det dynamiske og performative gør, at mimesis bliver et komplekst begreb. Mimesis er efterligning af *handling* med det mål at fremkalde en *renselse* for tilskueren. Udover selve teksten er der dermed peget på to aspekter på hver sin side af teksten: en *handlings*-verden, der ligger forud for teksten; og et publikum, hvis reception af teksten er dennes *raison d'être*. Dette får Paul Ricœur til at tale om tre aspekter ved mimesis: en trefoldig mimesis.

I denne opdeling af mimesis, der har affinitet til en 'præ-tekst', en 'tekst' og en 'post-tekst', og hvis indre sammenhæng sikres af plottets arbejde, finder Ricœur grundlag for noget, man kunne fristes til at kalde et 'narrativt eksistentiale': "Jeg skal ikke tøve med at tale om en præ-narrativ kvalitet ved erfaringen" (...) "et genuint behov for fortællinger." (Ricœur 1984, s. 74). Derfor opstiller han følgende hypotese:

"[M]ellem den handling at fortælle en historie og de menneskelige erfaringers temporale karakter, eksisterer der en korrelation, der ikke er rent tilfældig, men fremstiller en nødvendighed af transkulturel karakter. Sagt på en anden måde, *tiden bliver human tid i den udstrækning, den formuleres i en narrativ form, og fortællingen opnår sin fulde mening, når den bliver den temporale eksistens' kondition.*" (ibid. s. 52)

Det er plottets arbejde at sikre denne korrelation. Det er gennem plottet, at den konfigurerende operation finder sted, som formidler mellem de to erfarings-modi, der omgiver teksten.

"Hvad, der står på spil, er derfor den konkrete proces, hvorved den tekstuelle konfiguration formidler mellem præfigurationen af det praktiske felt og dets refiguration gennem receptionen af arbejdet. (...) læseren er den operatør par excellence, som, ved at gøre noget - læsehandlingen -, er den samlende enhed i gennemkrydsningen fra mimesis₁ til mimesis₃ over mimesis₂." (ibid. 53)

Mimesis₁

Skønt mimesis hos Aristoteles ikke kan reduceres til en simpel kopiering, så er der dog tale om en reference til *noget*; ligesom fortællinger er fortællinger om *noget*. Der er tale om *mimesis praxeos* - efterligning af handling. For at en fortælling skal være i stand til at skabe og give mening, og for at læseren skal være i stand til at sammenfatte hele den

trefoldige mimesis, så må der være tale om en *for-forståelse* af verden som en verden af handling; af at der findes betydningsfulde strukturer; af at vi bruger symbolske ressourcer til at forstå disse strukturer; og endelig at disse er af temporal karakter.

Det første træk i den for-forståelse, der knytter sig til mimesis₁, er, at handling er distinktivt forskellig fra fysisk bevægelse. Handling implicerer et mål med handlingen; dvs. der er tale om et motiv for handlingen og en agent til at udføre handlingen på en sådan måde, at agenten kan identificeres og gøres ansvarlig for konsekvenser af handlingen. Dette involverer to spørgsmål: 'hvorfor' handlingen - hvilket åbner for en uendelig regression, da der sjældent vil kunne udskilles en final årsag. For det andet: 'hvem' handler - en endelig regression, der stopper ved agenten. Dette suppleres med spørgsmålene 'hvad', 'hvordan', 'med hvem', 'mod hvem'. Tilsammen danner disse et 'konceptuelt netværk' (ibid. s. 54): forståelsen af det praktiske felt - handlingens felt.

Forståelsen af det narrative felt knytter sig til lignende termer: agent, mål, midler, omstændigheder, hjælp, fjendtlighed, samarbejde, konflikt, succes, fiasko etc.¹ Til disse knytter der sig en forståelse af syntaktiske og diskursive træk ved kompositionen: at disse termer kan knyttes sammen i en narrativ komposition.

Relationen mellem den praktiske forståelse og den narrative kan sammenlignes med den mellem paradigmatiske og syntagmatiske orden. I den paradigmatiske orden er de termer, der har med handling at gøre, synkrone; dvs. de er reversible og virtuelle. I den syntagmatiske orden, den realiserede fortælling, er handlingen irreversibel og diakron. Skønt fortællingen kan læses baglæns (som man gør i fortolkningen), så ændrer det ikke på, at handlingen forstås diakront. Men, som vi vender tilbage til med Freud, så konstrueres denne forståelse i en reversibel - eller *nachträglich* - operation. Den diakrone forståelse kommer i stand *post facto*. Det er efter fortællingen, at man kan se, hvorfor den uforudsete række af begivenheder med nødvendighed måtte føje sig sammen, som de gjorden (hvilket jo allerede Aristoteles var opmærksom på). At beherske det konceptuelle netværk er altså at forstå, hvordan det virtuelle, paradigmatiske modtager en betydning, der aktualiseres syntagmatiske gennem plottets arbejde.

Hermed er så også allerede påpeget, at handlingens felt er symbolsk formidlet; det er allerede artikuleret som tegn, regler og normer. "[S]ymbolikken er ikke i tanken [l'esprit], er ikke en psykologisk operation bestemt til at lede handlingen, men en mening inkorporeret i handlingen og decifrerbar ud fra den af andre handlende i det sociale samspil." (ibid. s. 57). Før den bliver til tekst (mimesis₂) er handlingen allerede symbolsk formidlet; den er tekstur - og i derfor i en vis forstand allerede 'efterlignet' (mimesis₁)². Handlingen kan således læses og fortolkes; egenskaber der bæres med over i teksten, når denne er en 'efterligning af handling'. Vi skal senere se den samme tanke formuleret hos Bergson, hvor legemet ses som et billede, der senso-motorisk agerer i forhold til andre billeder.

Endelig er der så de temporale træk ved handlingen. Her er det Heideggers eksistentielle analyse i *Sein und Zeit*, der kan bidrage. Det centrale begreb er i denne sammenhæng *Sorge* (optagethed), der netop knytter vor væren-i-verden til praksis, handlingens felt. Ikke mindst forholdet til tid spiller her en rolle.

Heidegger opererer som bekendt med tre former for tid - tre temporale ekstaser: *Zeitlichkeit*, *Geschichtlichkeit* og *Innerzeitigkeit*. *Zeitlichkeit* er den mest originære og mest autentiske erfaring af tid. Det er her dialektikken mellem *komme-til-væren* (fremtid), *have-været* (fortid) og *gøren-nærværende* (nutid) udfoldes; det er *Sorges* konstitution. Vor optagethed er determineret af vor *væren-til-døden*, der giver fremtiden forrang for nutiden og samtidig sætter en indre grænse for fremtiden. Forventningen til ethvert projekt er således afgrænset indefra.

Geschichtlichkeit udstrækker vor optagethed udover de grænser tiden mellem fødsel og død sætter. Ved at forskyde vægten fra fremtid til fortid bliver *gentagelsen* et centralt træk ved *Geschichtlichkeit*. Fortids erfaringer bæres ved gentagelse med over i nutid og gør det muligt at projektere udover den grænse, der er sat af vor *væren-til-døden*.

Innerzeitigkeit knytter sig til vor hverdagslige erfaring af tid, og er derfor også den, der lettest lader sig reducere til mekanisk, lineær repræsentation af tiden. Men man skal huske på, at *Innerzeitigkeit* er et træk ved *Sorge*, der knytter til vores *væren som kastethed*. Vor væren-i-tid er derfor noget andet end blot at måle intervaller mellem grænse-instanser; det er at regne *med* tiden og beregne tiden. Det er fordi, vi regner med tiden, at vi måler den, ikke omvendt (Heidegger, 1993, s. 412). Det er optagetheden, der er afgørende for tidens betydning; som når vi taler om 'at have tid til', 'at give sig tid til' osv.

Innerzeitigkeits artikulation er at sige, *nu* er det tid til. Dette optagethedens øjeblik - *jetzt sagen* - er en *gøren-nærværende* - tiden bliver gjort nærværende, fyldt. Denne "fyldning" bevarer i en vis forstand tiden som nærværende for erindringen, hvorved den kan reaktualiseres (det uddyber vi senere med Bergson). Det konkrete *nu* bliver igennem *jetzt sagen* forlenet med en temporal dimension³. Når helten i et eventyr eller en klassisk fortælling beslutter sig for at handle, så er det et sådant *nu* (*jetzt-sagen*). Først med heltens handling bliver der tale om et egentligt temporalt forløb; forud for og efter handlingen synes samfundet at henlægge i en begivenhedsløs, akron dvaletilstand, hvorfor de lykkeligt forenede helt og heltinde da også 'lever lykkeligt til deres dages ende'. Dermed også er påpeget, at tiden i fortællingen ikke er den blotte mekaniske, lineære fremadskriden⁴.

Disse erfaringer, af handlinger, deres semantik, symboler, struktur og temporalitet, er den nødvendige for-forståelse af fortællingen og af plottets arbejde: det er præfigureringen af det narrative felt - mimesis₁.

“[L]itteratur ville være uforståelig, hvis ikke den konfigurerede det, som allerede var en figur i menneskets handlinger.” (Ricœur 1984, s. 64)

Mimesis₂

Hermed bevæger vi os over til den narrative konfiguration -mimesis₂ - formidlingen mellem det, der går forud for og det som følger efter fortællingen. Det er her, plottet arbejder; hvilket igen vil sige, at der er tale om en dynamisk proces (hvorfor *plotning* måske var en mere præcis betegnelse for det, Ricœur kalder *la mise en intrigue*).

Plottet formidler på tre måder. For det første mellem en række individuelle begivenheder og så historien set som et hele. På baggrund af en række forskellige begivenheder transformerer plottet disse til én meningsfuld historie - en enhed eller identitet. På denne vis bliver den enkelte begivenhed til mere end netop blot enkeltstående. Den bliver et berettiget bidrag til udviklingen af plottet, og bliver dermed et led i en fortælling, der rækker ud over begivenheden selv. Ligeledes er selve historien mere end en række af begivenheder; hvis ikke disse er organiseret til et intelligibelt hele - dvs. er plottede - er der ikke nogen fortælling. Plottet bringer altså det heterogene sammen. Dette vedrører den anden måde, hvorpå plottet formidler, nemlig som konkordant diskordans: uden at ophæve modsætningerne bringer plottet dem sammen til et intelligibelt hele. Endelig er der så den temporale formidling, da den måske mest centrale diskordans er tidsapori-en. Det vil ikke mindst sige diskrepansen mellem menneskelig tid og kosmisk tid. Et vidnesbyrd herom var den kolossale modstand mod at indrømme eksistensen af en tid uafhængig af de ca 6000 års jødisk-kristen historie, der udgør den menneskelige tid (i det mindste i vestlig kultur): - 15-20 milliarder års kosmisk tid, der placerer mennesket særdeles marginalt.

“Et menneskeligt livs længde i tid, sammenlignet med udstrækningen af kosmisk tid, synes ubetydeligt, samtidigt med at det er selve stedet, hvorfra ethvert spørgsmål om betydning udgår.” (Ricœur, 1988 s. 90).

Plottet formidler denne apori med en poetisk løsning.

Den narrative konfiguration gør det altså muligt at følge en historie, hvor man bevæger sig frem mellem kontingenser og peripetier, men hele vejen med en forventning om at plottet til slut vil fuldbyrde og ophæve kontingensen i en konklusion. Dette forventede ‘slutpunkt’ (‘anticipation of retrospection’ - Peter Brooks) giver en synsvinkel på fortællingens kontingenser, hvorfra de kan opfattes som formende et intelligibelt hele.

“At forstå en historie er at forstå, hvordan og hvorfor de successive episoder førte til denne konklusion, som, langt fra at være forudsigelig, til slut

må være acceptabel, kongruent med de episoder, som historien har bragt sammen.” (Ricœur 1984, s. 67)

Der er tale om to dimensioner: en *episodisk* dimension, der er (overvejende) lineær. Som svar på spørgsmålet: “Hvad skete der så?”, kan der svares med en i princippet uendelig række af “... og så og så...”. Der er tale om en åben serie af begivenheder, der altid kan tilføjes et ‘og så videre’. Her er tiden irreversibel.

Den anden dimension er *konfigurativ*, hvormed der er tale om helt andre temporale træk. For det første forvandler konfigurationen successionen af begivenheder til et meningsfuldt hele; dermed kan plottet oversættes til en ‘tanke’ (*dianoia*): det er ikke nødvendigt at repetere samtlige begivenheder for at gøre det klart, hvad fortællingen handler om. For det andet er det konfigurationen, der præger fortællingen med en ‘sense of an ending’ (Kermodes term, som vi vender tilbage til); i kraft af ‘tanken’ er det muligt at opfatte den strukturelle lukning af successionen af begivenheder. Med denne opfattelse træder en ny dimension ved tiden frem. Gentagelsen af fortællingen gør det muligt at læse den bagfra; det bliver muligt at læse slutningen ind i begyndelsen og vice-versa, hvorved tiden så at sige ‘vendes om’. Tiden er ikke længere irreversibel, når det er muligt at gentage en handlings oprindelige betingelser i lyset af dens endelige konsekvenser⁵. Det er dog ikke sådan, at den konfigurerende dimension ophæver den episodiske; denne består som en diskordans. Der kunne være fortalt en anden historie; fortællingen kunne have taget en anden retning og inddraget andre begivenheder. Ross Chambers har kaldt dette fænomen *the etcetera principle* (Chambers, 1993).

I konfigurationen er der tale om et spil mellem innovation og sedimentation. Der er i fortællingen tale om noget nær et universale, eller en type, der har grundfældet sig: at det i ordningen af begivenheder er den kausale forbindelse, der sejrer over den rene succession. På den anden side er så innovationen (der næsten i sig selv er sedimenteret; jvf. fortællingens diskordante konkordans og Aristoteles krav om, at slutningen skal komme overraskende, men med nødvendighed). Der er tale om mere end en simpel variation af paradigmet; uden en vis innovation ville en narrativ tradition ikke være mulig. Forandringer i det praksis-felt, der ligger til grund for mimesis₁, må naturligvis følges op af forandringer i den poetiske praksis. Men forholdet mellem sedimentation og innovation er meget intimt, i en grad så man måske kan tale om en ‘regelstyret deformation’ (ibid. s. 70).

Mimesis₃

Konfigurationen er først fuldført, når den bringes tilbage til handlings-verden og dens temporale beskaffenhed: dette er mimesis₃. Den verden, der er konfigureret i fortællingen, knyttes sammen med en verden, hvor virkelige handlinger forekommer; for-

ståelsen af handlings-verden refigureres. Dette er analogt med Aristoteles' katharsis-begreb: plottet er først helt og fuldkomment med publikums nydelse og renselse; men denne effekt må være tilstede i plottet - dvs. som en mimesis af publikums reception af plottet.

Dette kunne ligne en cirkelslutning: slutningen fører tilbage til begyndelsen, der på sin side synes at have foregrebet slutningen. Ricœur foretrækker dog tale om en spiral, hvor det samme punkt passerer flere gange, men altid på et nyt niveau (ibid. s. 72).

Refigurationen i mimesis₃ kunne tolkes som en 'voldelig' prægning af den narrative orden på en kontingent virkelighed. Det er den kritik, der ofte er blevet rejst mod fortællingen; at den tilbyder en poetisk (eller ideologisk) løsning på problemer, der er uløselige indenfor den herskende orden. Fortællingens konsonans udplanerer den temporale dissonans og andre kontingenser. Men som påpeget ovenfor, så er forholdet mellem konsonans og dissonans i fortællingen ikke et dominans-forhold, men et dialektisk. Den narrative konsonans er i sig selv temporal, og plottets arbejde er ikke blot ordens triumf: peripeti og andre kontingenser er nødvendige instanser for det vellykkede plot.

En anden fare, der må overvejes, er risikoen for fortolknings-redundans. De erfaringer, der efterlignes i mimesis₁, er allerede symbolsk formidlede; dvs. mimesis₁ synes allerede at være et resultat af mimesis₃ arbejde. "Hvordan kan vi overhovedet tale om menneskets liv som en fortælling i støbeformen, siden vi ikke har adgang til eksistensens temporale drama udenfor de fortællinger, som andre eller vi selv fortæller?" (ibid. s. 74)⁶. Ricœur mener, at en række situationer nødsager os til at tilskrive erfaringen en rudimentær narrativitet, der ikke kan tilskrives en projektion af det litterære på livet, men... "...konstituerer et genuint behov for fortællinger. Jeg skal ikke tøve med at tale om en præ-narrativ kvalitet ved erfaringen." (ibid.)⁷.

Et eksempel findes f.eks. i den psykoanalytiske behandling, hvor den neurotiske patient lider under en splintret og fragmenteret livshistorie. Behandlingen går således ud på at hjælpe patienten til at udtrække en sammenhængende, intelligibel historie af disse stumper; med andre ord, finde sit plot - meningen med tilværelsen. Det er eftersøgningen af den personlige identitet, der sikrer kontinuitet i den livshistorie, vi altid er midt i. Det psykoanalytiske eksempel peger imidlertid på et forhold ved mimesis₁ - præfigurationen, som Ricœur tilsyneladende ikke tager højde for: den mimesis, der her er tale om, er en forvansket eller fordrejet lighed - patientens symptomer - der først genoprettes gennem plottets konfiguration og læsningens refiguration. Det er spørgsmålet, om Ricœur her har taget højde for fænomenet *nachträglichkeit*: at en senere begivenhed kan blive årsag til virkninger tidligere i livet. De fortællinger, der opstår af den psykoanalytiske behandling, er snarere at betragte som konstruktioner end som rekonstruktio-

oner (vi vender tilbage til dette). Vi skal senere, via Benjamin og Freud, komme til at se plottet som den 'reddende' instans, der genopretter det fordrejede i en konstruktion.

Den cirkularitet, der kendetegner den trefoldige mimesis, er altså ikke nogen 'ond cirkel', men en vedvarende genfortolkning, der sender det fortolkede i kredsløb på ny, hvorved garanteres, at det aldrig bliver den samme historie, der genfortælles.

Læse-handlingen knytter via plottets arbejde (den konfigurative handling) an til *handlings*-verden. Det paradigme, konfigurationen tager afsæt i, strukturerer læserens forventninger, og udgør dermed en art vejledning (jvf. *dianoia*) for læserens møde med teksten. Hvis ikke læseren 'følger' vejledningen, falder plottets arbejde til jorden; det er først læseren, der fuldbyrder plottet ved at aktualisere det i læsehandlingen. Men 'tekstens lyst' er naturligvis afhængig af samspillet mellem innovation og sedimentation; hvis ikke plottet samtidigt udfordrer læseren og dennes kompetence til at følge plottet, til at tage del i den konfigurerende handling, så ville fortællingen forlængst have været en uddød genre. Derfor bliver også 'anti-narrative' fortællinger som den 'ny roman' læst som fortællinger; som udfordringer til læserens kompetence til at konfigurere det, forfatteren har *defigureret*. Ja, i ekstreme tilfælde er det helt og holdent overladt til læseren at plotte teksten (f.eks. hos Burroughs eller Sollers).

Refigurationen rejser endnu engang referenceproblemet. Hvis læsehandlingen skal fuldbyrde plottets arbejde ved at føre det tilbage til erfaringen af *handlings*-verden, så involverer det nødvendigvis en reference til noget.

“Det, som kommunikeres i den endelige analyse, er hinsides fornemmelsen af et arbejde, den verden det projekterer, og som konstituerer dets horisont. I denne betydning modtager tilhørerne eller læserne det i overensstemmelse med sin egen receptive kapacitet, der i sig selv er defineret af en situation, som både er begrænset og åben for verdens horisont.” (ibid. s. 77)

Tekstens referentiabilitet peger ud over teksten. Tager man sætningen som diskursens enhed, og ikke signifianten, så bliver sproget orienteret hinsides sig selv: det siger noget om *noget*. At udforme mening i sætninger er en bestræbelse på at bringe en erfaring ind i sproget og dele den med andre. Denne erfaring har på sin side verden som horisont, den har en kontur, der afgrænser den, og som rejser en horisont af potentialer, der er både intern og ekstern for erfaringen. Sproget er således ikke en verden for sig selv, men er for sig selv det *Samme* med verden som det *Andet*. “Bekræftelsen på denne andethed udspringer af sprogets refleksivitet angående sig selv, hvorved det kender sig selv som værende *i* væren for at kunne *angå* væren.” (ibid. s. 78). Denne eksternalisering, hvorved sproget som intention er rettet mod det ekstralingvistiske, modsvares af vor egen erfaring af *at være* i verden og i tiden. Det, vi opfatter, er derfor ikke kun værkets betydning, men via betydningen dets reference - den erfaring, der er blevet

sprogliggjort. I sidste instans vil det sige den verden og den temporalitet, denne erfaring udfolder⁸.

Refigureringen angår således sammenknytningen af to horisonter: tekstens og læserens og disses respektive verdener (den gadamerske horisont-sammensmeltning). Det poetiske arbejde er således en anden måde at referere til verden på, end den vi finder i deskriptive diskurser. Den poetiske diskurs taler *om* verden med samme ret som den deskriptive diskurs, blot på en anden måde. Den gør det *som om*⁹, dvs. metaforisk:

“Metaforisk reference (...) består i det faktum, at afsløringen af den deskriptive reference - en afsløring der i første omgang får sproget til at referere til sig selv - i anden omgang viser sig at være den negative betingelse for, at en mere radikal kraft ved reference kan frisættes, der angår aspekter ved vor væren-i-verden, som vi ikke kan tale direkte om. Disse aspekter er intenderede, på en indirekte men positivt bekræftende måde, i kraft af den nye forbindelse, den metaforiske ytring etablerer på betydningens niveau, på ruinerne af den bogstavelige betydning som blev udslettet af sin manglende forbindelse.” (ibid. s. 80)

Således er sproget på paradoksal vis på en og samme tid mindre end og større end verden. Verden kan ikke beskrives udtømmende i sproget, der er noget udenfor sproget; men samtidigt kan vi i det poetiske sprog tale om ting, der ikke eksisterer i denne verden - vel at mærke tale om dem *som om* de eksisterer. I det poetiske sprogs *som-om* diskurs kan vi tale om det i vor erfaring, der ikke er sprogliggjort: erindringer - kropslige som før-sproglige. Drømmen er på samme måde en *som-om* diskurs, hvor drømmearbejdets fortætninger og forskydninger (dets kon-figurationer af det præ-figurerede ubevidste) lader os erfare det før-/ikke-sproglige. De poetiske tekster udvider således vor erfaring af verden; ja, udstrækker vor erfaring hinsides denne verden (hvilket har affinitet til fortællingens oprindelse i myten og det hellige). Derfor drejer læsehandlingen og fortolkningen sig ikke så meget om at genskabe forfatterens intentioner. Vigtigere er det at fremstille den bevægelse, hvorved teksten udfoldes *som om* den var en verden i sig selv; en verden vi kunne bebo.

“En tekst er ikke en størrelse, der er lukket omkring sig selv; den har ikke blot en formel struktur; den sigter mod en mulig verden hinsides sig selv, en verden, hvor jeg kunne bo og udfolde mine muligheder som væren i verden. Denne tekstens verden er selvfølgelig stadig noget tekstligt, men der er allerede et indirekte sigte mod det reelle, en mimetisk relation, hvorved teksten går ud over sig selv; tekstens verden er en transcendens i tekstens immanens, et ydre, som et indre sigter mod.” (Ricoeur, 1987 s. 136)

Referentiabiliteten er denne den imaginære verdens beboelighed - at den kan være et hjem¹⁰. “At skabe en fortælling genbetyder verden i dens temporale dimension, i den

grad at fortællingen, det at fortælle, er - på digtets invitation - at genskabe en handling.” (Ricœur 1984, s. 81)

Refiguration betyder endelig at genbetyde det, som allerede er for-betydet på den menneskelige handlings niveau. Her har historien (historievidenskaben) et fortrin frem for den poetiske fortælling, idet den kan hævde - og antages - at have reference indskrevet som empirisk realitet. Historien kan referere til spor. Sporet er på en gang en fysisk størrelse, noget nutidigt, men et aftryk af fortiden; og det er et nærværende tegn på en fraværende ting.

“Et spor er herefter en nærværende ting, der gælder for en fraværende fortid. Hele sporets gåde er indeholdt i dette. Det, som er gådefuldt, er, at en årsagsrelation kombineres med en betydningsrelation. At følge et spor er at foretage en praktisk sammensmeltning af sporets to sider, at konstituere det som tegn-effekt. Den tidsmæssige implikation er betragtelig: at følge et spor er at gennemføre en formidling mellem passagens *ikke længere* og mærkets *endnu*.” (Ricœur, 1987 s. 131)

Spørgsmålet er blot om ikke også fiktionen - i det mindste - låner sin referentielle dynamik fra sporene. Fortællinger fortælles *som om*, de havde fundet sted; men samtidig skabes selve tekstens verden først med sammensætningen af de imaginære spor, - dvs. sporene sættes først af den handling, der afkoder dem som spor efter noget. De temporale implikationer er bestemt *betragtelige*.

“Hvor væves reference ved spor og metaforisk reference sammen, hvis ikke i den menneskelige handlings temporalitet? Er det ikke den menneskelige tid, som historie og litterær fiktion i fællesskab refigurerer, ved denne sammenvævning af deres referentielle modi?” (Ricœur 1984, s. 82)

Narrativitet og tid

Det er Ricœurs tese, at tiden eller temporaliteten ikke kan omtales direkte i en fænomenologisk diskurs, men derimod indirekte i en narrativ diskurs (Ricœur, 1988, s. 241). Enhver fænomenologisk diskurs, der omhandler tiden, vil resultere i en række aporier, hvoraf erfaringen af en afgrund mellem den menneskelige og den kosmiske tid er den centrale. Den narrative diskurs (hvadenten den er historievidenskabelig eller fiktiv) løser ikke aporien, men kan gøre den produktiv ved at skabe en tredje tid mellem den menneskelige og den kosmiske: den historiske tid. Det er det centrale i den narrative mimesis, at den kan konfigurere og derpå refigurere tidens apori med en poetisk løsning.

Hos Augustin (*Bekendelser*, bog 11) finder Ricœur - som en parallel til den trefoldige mimesis - en trefoldig nutid: fortidens nutid, fremtidens nutid og nutidens nutid, hvortil svarer hukommelse, forventning og opmærksomhed. Denne trefoldige nutid er Augustins løsning på det problem, tiden stiller. Fortiden er allerede ikke længere, fremtiden endnu ikke, og nutiden ikke altid; hvordan så overhovedet tale om tiden? Den trefoldige nutid udstrækker opmærksomheden mellem hukommelse (eller erindring) og forventning. Augustin eksemplificerer det som bekendt med det at recitere et vers. Før man begynder at recitere, er verset ikke; men må dog være i erindringen, hvorfra det kaldes frem. Samtidigt er verset i fremtiden som forventningen til recitationen. Anticipationen er således *nutidens fremtid* som *fortid* i erindringen. Dette samtidige nærvær af fortid og fremtid er det, der giver nu'et dets fylde og udstrækning; det bevares i tiden (jvf. Heideggers *jetzt sagen*).

Det at recitere et vers kan sammenlignes med det at fortælle en historie. At fortælle en historie er en *præsent*-ering - en *gøren*-nærværende eller *gøren*-nutidig - af noget, der ikke er umiddelbart tilgængelig for perceptionen (Ricœur, 1985, s. 78). Dette kan så være historien - forhistorien, eller det kan være det imaginære, verdener der end ikke eksisterer. Der er her tale om en særegen dialektik. Historien kan i realiteten kun blive gjort nærværende gennem en art fiktionisering. Kun gennem det imaginære kan det historiske erfares *som om*, det var nærværende; dvs. historien bliver på sin vis quasi-fiktiv. På den anden side kan fiktionen kun erfares som nærværende ved at låne en form for referentiabilitet fra historien - en art quasi-fortid (ibid. s. 74); dvs. fiktionen må først markeres som et fravær, der gennem fortællehandlingen gøres nærværende, for at kunne opnå en art temporal realitets-effekt. Det drejer sig ikke blot om konkrete referencer til historiske begivenheder. Fiktionen vinder ikke realisme ved at referere til historien; dette er kun en effekt i lighed med de special-effects, man kender fra filmen. Paradokset er, at jo mere realisme, der tilstræbes gennem effekter, desto mere kunstfærdig bliver fiktionen. Det er det, Barthes omtaler som *realitets-effekten*: de elementer i teksten, der ikke betyder noget, men blot skal signalere virkelighed. "[S]elve fraværet af betydning, til fordel for referenten i sig selv, bliver selve betydningen af realismen..." (Barthes, 1989, s. 148).

Den narrative mimesis gælder altså den historiske tid som den tid, der indskriver den menneskelige tid i den kosmiske. Den mediering, der finder sted, kan eksemplificeres ved kalenderen, generationen og sporet (arkivet, dokumentet). Kalenderen indfører en slags oprindelse for tiden; kalenderen har en funderende begivenhed - et år 0 - som udgangspunkt for tidsregningen. Derved bliver det muligt at regne med tiden i to retninger: før og efter. Endelig giver kalenderen konstante intervaller, der kan regnes med. Kalenderen medierer således mellem en kosmisk, naturlig tid og en menneskelig, kulturel tid (Ricœur, 1988, s. 105ff). Generationsfølgen er en anden måde indskrivningen i

tiden finder sted på. Ved at tilhøre en generation er det enkelte menneske på en gang samtidig med andre og led i en succession. Gennem tilhørsforholdet til generationer følger man efter andre, og er selv før de, der følger efter. Man kan, ved at betragte sine forældre og sine børn, se den tid, man er indskrevet i, som noget der på en gang går forud for sig selv og efterfølger en (ibid. s. 109ff.). Endelig er der, som allerede nævnt ovenfor, sporet, arkivet og dokumentet som enheder af *ikke længere* og *endnu*. (ibid. s. 116ff.).

Disse indskrivninger i tiden kan imidlertid ikke ophæve tidens apori. Kalendertiden er arbitrær i den forstand, at den sætter en vilkårlig oprindelse; slægter kan uddø; spor og dokumenter forfalder med tiden (vi vender tilbage til dette i forbindelse med Walter Benjamin). En egentlig mediering mellem den levede tid (mortaliteten) og kosmisk tid - som historisk tid - finder vi først i den narrative mimesis.

Den fiktive fortælling har nogle muligheder, der ikke optræder den historiske narrative diskurs. Fortællingens tempus er mere kompleks end en lineær repræsentation af tiden, da den kan løsrives fra kronologien; der kan eksperimenteres med de fænomenologiske tidsoplevelser - nye potentialer udforskes (ibid. s. 190): "I morgen var det juleaften", som et berømt eksempel lyder. Fortællingens datid er i første omgang en irrealisering af tiden, der markerer en suspension af kronologi; dernæst indskrives den en tid - en temporal dimension - som åbner for nye erfaringer af tiden. Ved at indskrive en quasi-fortid - *et som om* det var datid - i fortællingen, kan der etableres nye sammenhænge mellem den oplevede tid og den kosmiske. Kardinaleksemplet er Marcel Prousts *På sporet efter den tabte tid*:

"Og alle disse forskellige planer, hvorpå tiden havde fremstillet mit liv, efter at jeg havde fået fat på den igen under samme fest, ved at minde mig om, at i en bog, der skulle fortælle om et liv, måtte man i modsætning til den fladepsykologi, der i almindelighed anvendes, bruge en slags rumlig psykologi - disse planer føjede en ny skønhed til de genopstandelser, min hukommelse fremkaldte under mine ensomme betragtninger i biblioteket, da jo hukommelsen ved at føre fortiden ind i nutiden uden at ændre den, som om fortiden var nutid, netop ophæver hin tidens store dimension, hvori livet virkeliggøres." (Proust, 1964, s. 331).

Citatet stammer fra sidste del af værket, den anden markante *mémoire involontaire* i biblioteket hos hertugen af Guermantes, hvor Marcel konciperer hele værket: "Hvor meget stærkere var dette indtryk ikke blevet nu, da det syntes muligt af opklare dette liv, levet i mørke, at føre det tilbage til dets virkelige sandhed, der ustandselig forfaltes, og virkeliggøre det i en bog." (ibid. s. 332). Det er kunstværket som svaret på tidens apori. Prousts greb er at lade mindst to fortællerstemmer berette: der er helten, Marcel, hvis liv fremtræder kronologisk, diakront; og der er fortælleren, som betragter

hele livet synkront og er forud for helten ("som vi senere skal se", gentages igen og igen, jvf. Ricœur, 1985, s. 134). Til slut - i biblioteket - bliver de to fortællerstemmer til én, da helten Marcel beslutter sig for at blive forfatteren Marcel. Romanen bliver dermed på en og samme tid en rekapitulering af de hændelser, der førte til romanen, og en gentagelse af de samme hændelser. Slutningen er skrevet ind i begyndelsen som dennes oprindelse, hvorved hændelserne, der *bliver* romanen, organiseres så de *er* romanen. Fra starten er tiden markeret - *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* - men som en ubestemt tid; det er ikke en tid, der bærer en 'historisk' markør, og derved signalerer, at dette er den fortid, der skal berettes om. Det er en tid, der tilhører grænseområdet mellem søvnen og opvågningen, og det er erindringens tid, hvor fortid indskrives i nutid og vice-versa. Den berømte passage med madelaine-kagen er central: "Jeg følte mig ikke længer middelmådig, unødvendig, dødelig." (Proust, 1963, s. 53). Det er en tidserfaring, som er sprængt ud af den kronologiske, historiske temporalitets diskurs - af mortalitetens diskurs; men først da den til slut bliver koncipieret som kunstværk, den poetiske løsning på tidens apori, fremstår den som en tid, der medierer mellem det levede og det kosmiske - den tabte og den genfundne tid.

Det er "kunsteren *tiden*" (Proust, 1964, s. 239), det handler om. Tiden som kunstner bevarer den dobbelte tidserfaring: den tabte og den genfundne tid. Derfor må Proust bruge den fordoblede fortællerstemme: helten Marcel og fortælleren Marcel. Samtidigt må den dobbelte tidserfaring ophæves i kunstværket, der på en gang må formidle erfaringen af tabt tid og af den genfundne tid. Livet - dødeligheden og den tabte tid - skal ikke absorberes i kunstværket; der drejer sig ikke om at undslippe døden. Tværtimod, så er det dødens nærvær, der får Marcel til at blive forfatter. Ved gensynet med sine gamle venner hos hertugen af Guermantes, er det først og fremmest tiden, han ser; alle forekommer de ham maskerede - maskerede med dødningehoveder. Han genkender end ikke Gilberte, men tager hende først for hendes mor, Odette. Det er dog synet af Gilbertes datter, der for alvor bliver afgørende: "For at jeg så at sige kunne se og røre ved den farveløse og uhåndgribelige tid, havde den materialiseret sig i hende og formet hende som et mesterværk, medens den - sideløbende - på mig desværre kun havde gjort sit værk." (ibid. s. 332). Det er tiden som kunstner, der her er tale om (materialiseret i generationsfølgen): den former på en gang et mesterværk og gør sit værk - ældningen. Skal kunstværket realiseres, er det med døden som vilkår. Det er ikke noget tilfælde, at Marcel kun mener at kunne arbejde om natten - måske i tusind nætter (ibid. s. 343). Det er fortælleren som Sheherazade: "Og det er først, når man følger sandheden, at det undertiden kan træffe, at man møder det, man har opgivet, og når man glemmer de arabiske fortællinger og Saint-Simons erindringer, at man kan skrive deres modstykke fra en anden periode. Men var der endnu tid for mig? Var det ikke for sent?" (ibid. s. 343-344).

“Når der blot blev levnet mig tid nok til at fuldføre mit værk, ville jeg ikke undlade at mærke det med *tidens* segl, den forestilling, der i dag havde påtvunget sig mig med så megen styrke, og jeg ville deri skildre menneskene - om de så derved skulle komme til at ligne uhyrer - som optagende i tiden en uendelig større plads end den så indskrænkede, der er forbeholdt dem i rummet, en plads, der tværimod er forlænget uden mål, eftersom de jo - som kæmper, neddykkede i årene - på én gang rører ved vidt adskilte år og fjerne perioder, de har gennemlevet - hvorimellem så mange dage havde indordnet sig - i *tiden*.” (ibid. s. 347).

Den genfundne tid er således en konfigurering af tiden, der ikke ophæver diskordancerne (jvf. at de skildrede mennesker måske kommer til at ligne uhyrer), men organiserer dem i en konkordant form: *tiden* som æstetisk erfaring. Målsætningen er refigureringen - selve læsehandlingen: “...de ville ikke være mine læsere, men deres egne læsere, da min bog kun ville være et af de forstørrende glas, brillemageren i Combray rakte til en køber, en bog, ved hvis hjælp jeg ville skaffe dem midlet til at læse i sig selv.” (ibid. s. 333).

Det, Ricœurs projekt således drejer sig om, er ikke så meget fortællingen som sådan, men derimod den fortællende aktivitet - fortællehandlingen; og tilsvarende - ikke plottet, men plotningen - den plotskabende virksomhed (Kristensson Ugglå, 1994, s. 417): *mimesis praxeos* og *mythos*. Det er i fortællehandlingen - og læsehandlingen - at kon- og refigureringen af kontingente og diskordante erfaringer finder sted. Ricœur når til slut frem til et begreb om narrativ identitet som den poetiske løsning på identitetens apori - der er nært beslægtet med tidens apori: hvordan kan vi begribe og beskrive os selv med det samme ‘jeg’, hvadenten vi taler om os selv som 7-årig eller som 70-årig? Svaret: ved at fortælle vort livs historie. Problemet er naturligvis at ville forankre denne identitet i en uforanderlig substans, hvor jeg’et bevares uden for tiden; og på den anden side, at ville gøre jeg’et til en række af usammenhængende instanser, der tabes i tidens irreversibilitet.

“Dette dilemma forsvinder, hvis vi substiuerer identitet forstået i betydningen at være den samme (*idem*), med identitet forstået i betydningen en selv som den selv-samme [*soi-même*] (*ipse*). Forskellen mellem *idem* og *ipse* er intet andet end forskellen mellem en substantial eller formel identitet og en narrativ identitet. Selv-sammehed, “selv-konstans” kan undslippe dilemmaet mellem den Samme og den Anden i den grad, at dens identitet hviler på en temporal struktur, der svarer til den dynamiske identitets model, sådan som den udspringer af den narrative teksts poetiske komposition. Et selv karakteriseret ved selv-sammehed kan siges at være refigureret gennem den reflekterende anvendelse af sådanne narrative konfigurationer. Ulig den Sammes abstrakte identitet, kan denne narrative identitet,

konstitutiv for selv-konstansen, inkludere forandring, mutabilitet, inden for et livs sammenhæng. Subjektet fremtræder dermed som både læser og forfatter af sit eget liv, sådan som Proust ønskede det.” (Ricœur, 1988, s. 246).

Det subjekt, der træder frem her, kan med en vis ret kaldes *det narrative subjekt*. Det er et subjekt, vi senere vil argumentere for, som i vidt omfang er identisk med psykoanalysens subjekt. Ricœur omtaler selv psykoanalysen som et laboratorium for undersøgelser i den narrative identitet. Det er en identitet, der ikke er selv-identitet, som det også fremgår af titlen på Ricœurs efterfølgende værk: *Soi-même comme un autre* - sig selv som en anden. Det er en identitet i forandring, hvor der hele tiden fortælles nye historier; men de fortælles som en anticipation af en fremtid, hvor det bliver muligt at betragte livet retrospektivt. Vi har kun indirekte adgang til os selv; vor identitet går gennem en mediering mellem selv og den anden - evt. sig selv som den anden - lig det, der i psykoanalysen kaldes overføring. Identiteten bliver dermed narrativ.

Noter

¹ jvf. f.eks. V. Propps og A.J. Greimas' arbejder.

² “For det første har handling struktur som en lokutionær handling. Den har et *propositionalt* indhold, der kan identificeres og reidentificeres som det samme.” (Ricœur 1991, s. 151)

³ “Das Jetzt-sagen aber ist die redende Artikulation eines *Gegenwärtigen*, das in der Einheit mit einem behaltendes *Gewärtigen* sich zeitigt.” (Heidegger 1993, s. 416)

⁴ Jeg har beskæftiget mig med disse forhold i Kristiansen, 1993, s. 73ff.

⁵ Dette vender vi tilbage til i.f.b. med de temporale implikationer af Freuds begreb ‘nachträglichkeit’.

⁶ Et særligt tilfælde er metafiktion, hvor den handling, der efterlignes, er forfatterens arbejde - skrivehandlingen: *mimesis*₁ er en *mimesis*₃. “Efterhånden som vi historisk skrider frem gennem de fem modi, overskygger fiktion i stigende grad *epos*, og efterhånden forandres den direkte henvendelses *mimesis* til en assertiv skrivehandlings *mimesis*”. (Frye 1957, s. 250)

⁷ Det er måske især her, man kan få mistanke om en ‘skjult dagsorden’ i Ricœurs projekt. Er der tale om en narrativ ontologi - et narrativt eksistentiale? Er *mimesis*₃ - og den lutring der knytter sig hertil - i sidste instans er metafysisk opløftelse? Ricœur selv lægger ikke skjul på, at han er en kristen tænker, men han forsøger efter bedste evne at sætte parantes om sin tro i sine arbejder; at der alligevel vil være spor heraf i tænkningen kan naturligvis ikke afvises. (Ricœur, 1992 s. 24)

⁸ “På den ene side passerer selv-forståelsen via den omvej at forstå de kulturelle tegn med hvilke selvet dokumenterer og former sig selv. På den anden side er det at forstå teksten ikke et mål i sig selv; den formidler, for selvet, en relation til et subjekt, som - i den umiddelbare refleksions kortslutning - ikke finder mening i sit eget liv. (...) Kort sagt, i den hermeneutiske refleksion - eller den refleksive hermeneutik - er konstitutionen af selvet samtidig med konstitutionen af mening.” (Ricœur 1991, s. 118-119)

⁹ jvf. Vaihingers filosofiske fikcionalisme - ‘Die Philosophie Als-Ob’

¹⁰ “At forstå en tekst er samtidigt at kaste lys over vor egen situation, eller, om man vil, blandt vor situations prædikater at interpretere alle de betydninger, der skaber en *Welt* af vor *Umwelt*. Det er denne forstørrelse af *Umwelt* til *Welt*, der tillader os at tale om referencer, der *åbnes op* for af teksten - eller rettere sagt, referencerne *åbner op* for verden.” (Ricœur 1991, s. 149).

3. Plot Og Begivenhed

Hos Aristoteles er plot - myθος - på en gang defineret som "efterligning af handling" (altså mimesis) og "komposition af begivenheder". Målet med plottet er at fremkalde den nydelse, der er passende for tragedien; og ikke at give en så realistisk efterligning som muligt. Tværtimod, så kunne den tvetydige definition af plot tyde på, at selve plottets handling skaber den genstand, der efterlignes; - en særegen form for efterligning, som Ricœur bemærker. Hos Ricœur selv finder vi ligeledes en tøyen med hensyn til, hvad det i grunden er, der efterlignes. Da den erfaring, vi har angående handlingens verden, kun er tilgængelig for os i allerede symbolsk formidlet form, er det et spørgsmål om ikke vi fanges ind af en hermeneutisk cirkel, når vi antager en for-forståelse af handlingens verden (mimesis₁), som grundlag for teksten (mimesis₂), der på sin side fremkalder en refigurering (mimesis₃) af vor forståelse af verden. Når Ricœur synes at antage en præ-narrativ erfarings-modus, så kunne det ligne en tautologi, da erfaringens modus allerede er narrativ. Spørgsmålet leder tilbage til referencen: fortællinger er fortællinger om *noget*; men hvilken status har dette noget? hvordan kommer fortællinger til at handle om noget?

I narratologien skelner man ofte mellem det, fortællingen refererer til, og måden der refereres på. Den russiske formalisme skelner mellem *fabula*: den begivenhedernes orden, der refereres til - og *sjuzet*: den orden, begivenhederne fremstilles i af fortællingen. En tilsvarende distinktion er den mellem *story*: en sekvens af handlinger eller begivenheder, opfattet som uafhængige af deres manifestation i diskursen; - og *discourse*: den diskursive præsentation eller narration af begivenhederne. (Culler, 1981 s. 169-170). Det ligger implicit i en sådan distinktion, at man antager, at de begivenheder, der fortælles om, har en sand temporal og spatiel orden. Dermed ikke sagt, at begivenhederne faktisk har fundet sted; men indenfor fortællingens egne rammer er en sådan orden sand. Men - som også Aristoteles gør opmærksom på - så fremstilles begivenhederne ikke nødvendigvis i den samme orden i fortællingen; her spiller hensynet til komposition og effekt ind. Der etableres imidlertid et hieraki, hvor begivenhedernes orden (fabula) rangerer over den orden, plottet organiserer begivenhederne i (sjuzet). Refigurationen har et mål (katharsis hos Aristoteles) - en sandhed; hvorfor det må være muligt at vurdere plottets arbejde - dets kon- eller defiguration af den sande orden. Det, der er målet, ifølge Ricœur, er, at vi skal hæve vor erfaring af verden, af temporaliteten, op på et højere niveau. Derfor må udgangspunktet være en orden, der eksisterer uafhængigt af vor narrative formidling af den.

Dette hieraki er imidlertid ikke så indlysende endda. Faktisk undergraves det af den narrative modus selv. Et eksempel (som Jonathan Culler bruger (ibid.)) er Sofokles' *Kong Ødipus* - Aristoteles' yndlings-tragedie. Her kan vi bruge distinktionen. *Fabula*: det er om Ødipus blevet spået, at han skal dræbe sin far og ægte sin mor. Derfor bliver han af forældrene sat ud i ødemarken, hvor han formodes at dø. En hyrde tager sig af ham, bringer ham til Korinth, hvor han vokser op som søn af kong Polybus og dronning Merope. For at undgå den skæbne oraklet har spået ham, forlader han Korinth. Undervejs dræber han en mand ved et vejkryds; løser sfinxens gåde og ægter Iocaste, enken efter kong Laius af Theben. Ødipus bliver konge af Theben; men byen rammes af pest som straf for mordet på Laius. Ødipus vil finde morderen for at rense byen, men ender med at måtte indse, at han selv er morderen: og tillige at Laius var hans far, og at han nu har ægtet sin mor Iocaste. Hun begår selvmord, mens Ødipus blinder sig selv og forlader Theben. Oraklets spådom er opfyldt.

Sådan fremstilles begivenhederne imidlertid ikke af Sofokles. *Sjuzet* lyder: Theben er ramt af pest; Ødipus lader Kreon spørge oraklet om årsagen. Man må uddrive kongemorderen af byen. En mand var vidne til drabet, og har fortalt at en gruppe tyve overfaldt kongens selskab. Den blinde seer Tiresias tilkaldes. Han peger på Ødipus som morderen; men denne afviser det som vrøvl, og beskylder Kreon for at intrigere mod ham. En budringer ankommer fra Korinth og fortæller, at kong Polybus er død. Ødipus behøver derfor ikke længere frygte, at han bliver fadermorder. Men Merope lever stadig, indvender Ødipus, hende kan han endnu ægte. Men budbringeren fortæller så, at Ødipus ikke er ægte-søn af Polybos og Merope, men blev fundet af en hyrde. Denne hyrde lever endnu i Theben; han bliver tilkaldt og gennem hans udsagn bliver det klart, at Ødipus er søn af Laius og Iocaste. De satte ham ud i ødemarken for at undgå spådommens opfyldelse; men Ødipus indser nu, at alt har været forgæves: profetien er opfyldt - han er fadermorder og har ægtet sin mor.

Sofokles holder sig altså ikke til kronologien, men organiserer fremstillingen således den største tragiske effekt opnås. Temporaliteten bliver en anden; der er tale om en de-kronologisering, der skaber en kompleks relation mellem flere tider. I en vis forstand bliver *Ødipus* en detektivfortælling¹, hvor det ikke er selve begivenheden, der er central; men arbejdet med at bringe de afgørende begivenheder frem i lyset, med at fastslå deres betydning - altså den diskursive fremstilling. Det drejer sig om ud fra *sjuzet* at fastslå begivenhedernes sande orden - *fabula*: der er sandhedens diskurs. Havde *Ødipus* været en detektivfortælling², og ikke en tragedie, ville det imidlertid være oplagt at pege på det svage punkt i indicie-kæden: det enlige overlevende vidne til drabet på Laius har fortalt, at en bande tyve overfaldt kongen og hans følge. Ødipus var alene, da han dræbte den fremmede ved vejkrydset. Disse modstridende udsagn bliver aldrig korrigeret. Da hyrden imidlertid når frem og kan afhøres, er budskabet om kong Polybos

død nået frem. Ødipus er ikke længere interesseret i at vide, hvem der myrdede Laios, men i at vide hvem hans far var. Der sker en forskydning fra mordgåde til oprindelsesgåde. Da han erfarer, at Laios var hans far, ser Ødipus oraklets spådom opfyldt. Det plot, der var forudset til at determinere hans livshistorie, overbeviser ham om sin skyld; ikke de empiriske beviser (Felman, 1990, s. 19-20). Nu skal pointen ikke være, at Ødipus i snart 2500 år har været offer for et justitsmord (hvor han ganske vist selv var dommeren). Det interessante er, hvordan den narrative fremstilling overbeviser om, at Ødipus er Laios' morder, skønt *fabulaen* næppe tillader en sådan konklusion. Konvergen af de begivenheder, der kommer for dagens lys, og forventningen om - kravet til - at en vis orden af begivenheder rummer mening, sandhed, får os - og Ødipus - til at antage, at en afgørende, betydningsfuld begivenhed ligger til grund for denne orden.

“Hans [Ødipus] konklusion er ikke baseret på nye beviser angående en fortidig gerning, men på meningens kraft, sammenvævningen af profetier og kravene til narrativ kohærens. Konvergen af de narrative kræfter gør det nødvendigt, at han bliver Laios' morder, og han overgiver sig til denne meningens kraft. Vi kan sige, at den afgørende begivenhed er produktionen af et krav om betydning. Her er meningen ikke en effekt af en forudgående handling, men dens årsag.” (Culler, 1981 s. 174)

Det er altså ikke en voldelig handling, men kravet om narrativ kohærens, der gør Ødipus til morder. Ødipus er offer for et plot; men det er ikke den intrige, han anklager Kreon for at have iscenesat. Det er en betydningsstruktur, som går forud for handlingen, der fælder Ødipus. Denne betydningsstruktur kan så hedde noget forskelligt: Oraklets profeti - man kan ikke undslippe sin skæbne; eller *ødipus-kompleks*. På den ene side led Ødipus naturligvis ikke af et ødipus-kompleks, da han jo netop realiserede fantasien om at dræbe faderen og ægte moderen. På den anden side - i lyset af det ovenstående: hvis han ikke dræbte faderen, men alligevel er overbevist om sin skyld, så er det vel netop fordi en betydningsstruktur - den ødipale - gør ham skyldig. Det er jo Freuds pointe, at vi alle lider af ødipal skyld, uden at vi har dræbt vor far. “[O]raklet lagde samme forbandelse over os inden vor fødsel som over ham [Ødipus].” (Freud, 1900a, s. 209). I *Totem og Tabu* (Freud, 1912-13) er det den kollektive skyld over drabet på urfaderen, der giver os dårlig samvittighed. “Im Anfang war die Tat” (ibid. s. 124) konkluderer Freud. Men hermed referer Freud jo til en allerede betydet struktur, nemlig Goethes *Faust*, hvorfra citatet stammer³.

Pointen er som sagt ikke at frikende Ødipus. For den tragiske effekts skyld er vi nødt til at antage, at Ødipus' skæbne var uundgåelig. Men samtidig er det klart, hvis man følger Aristoteles, at den tragiske effekt kommer af plottets arbejde og ikke af det faktiske grundlag, plottet arbejder med. Peripeti, anagnorisis og patos kommer af plottet. Det er ikke *fabulaen*, som den er parafraseret ovenfor, der griber sjælen; det er

fremstillingen - sjuzet, måden hvorpå trådene snører sig sammen om Ødipus. Men effekten kommer af vor forventning til, at disse trådes væv har betydning; ikke af at de blotlægger en eller anden fortidig gerning. Når gerningen opfattes som tragisk, så skyldes det ikke så meget dens natur, som det arbejde plottet udfører. Det er ikke den blotte opremsning af begivenheder, men deres fremstilling gennem plottet, der har tragisk effekt. Det er det, Aristoteles insisterer på igen og igen.

Der er således tale om en kontrær logik: på den ene side må vi antage, at der ligger en vis orden til grund for den narrative fremstilling, uafhængigt af den aktuelle diskursive realisering. På den anden side, så er det den narrative fremstilling, der overhovedet betyder en sådan orden. Hvis vi ikke forventede, at begivenheder er bragt sammen i en vis orden som følge af en betydningsstruktur, så ville det ikke være muligt at slutte sig til noget givet forud for fremstillingen. De to logikker lader sig ikke forene, de ophæver tilsyneladende gensidigt hinanden; men er samtidig lige uundværlige for den narrative analyse.

“Som kritikere anlægger vi det første perspektiv, når vi diskuterer betydningen af en karakters handlinger (idet disse handlinger betragtes som givne). Vi anlægger det andet perspektiv, når vi diskuterer det passende eller upassende ved en slutning (når vi diskuterer om disse handlinger er passende udtryk for den tematiske struktur, som burde determinere dem). (Culler 1981, s. 178)

Tragediens mål er katharsis, hævder Aristoteles. Fortællingen har tilsvarende et mål (telos), er vor antagelse. Vi behøver ikke fortællingen for at registrere en begivenhed; når vi alligevel fortæller, må det være fordi, fortællingens måde at fremstille på har en effekt, der ikke kan opnås på anden måde. Sociolingvisten William Labov har undersøgt det, han kalder ‘natural narrative’: dvs. den hverdagslige, mundtlige brug af fortællinger i kommunikation. Her bemærker han især et træk: fortællingens *evaluation*. Det er de midler, fortælleren bruger for at indikere, hvorfor han fortæller dette. Det drejer sig om at undgå, at fortællingen bliver mødt med et ‘og hva’ så?’ - et udtryk for at tilhøreren ikke har fundet nogen mening med at fortælle (dvs. ikke nødvendigvis en underkendelse af de omtalte begivenheders interesse, men af selve fremstillingen); dvs. fortællingen har ikke haft effekt og har derfor heller ikke nået sit mål (ibid. s. 184-185).

Vi har at gøre med en dialektik mellem form og indhold. Indholdet må gives form for at det kan få betydning; men samtidigt må betydningen være virtuelt tilstede, da den ikke kan skabes af form alene. Form må være *nogets* form. Det er samtidigt en dialektik mellem årsag og virkning. I eksemplet med *Ødipus* er det fremstillingens *form*, der bliver årsag til den tragiske konklusion: får som virkning, at Ødipus bliver morder. Men samtidigt må vi forudsætte, at en oprindelig begivenhed (mordet) er årsag til fremstillingen: dvs. som virkning har tragedien. Vi ender med en række ubestemmeligheder,

hvad angår de narrative kræfter (årsag/virkning), den narrative morfologi (form/indhold) og den narrative temporalitet (irreversibel/reversibel).

Det sidste - den narrative temporalitet - kunne måske vise sig at være kernen i problematikken. Ricœur peger på den narrative fremstillingsform som en poetisk løsning på tidens apori: den manglende kohærens mellem fænomenologisk tid og kosmologisk tid. "[T]iden bliver human i den udstrækning, den er artikuleret gennem en narrativ modus, og fortællingen får sin fulde mening, når den bliver en betingelse ved den temporale eksistens." (Ricœur, 1984, s. 52) Samtidigt peger fortællingen på en temporal kompleksitet: på den ene side en irreversibel, lineær relation mellem årsag og virkning; på den anden en reversibel orden mellem form og indhold. I fortællingen kan vi erfare, at tiden kan vendes: at det er muligt at gribe tilbage og indvirke på årsags-relationer. Selve læsehandlingen er en sådan vedvarende tilbagegriben, hvor nye virkninger bestandigt kræver nye årsager; dvs. læsehandlingen fortolker og omfortolker vedvarende. Dette synes at pege på, at betydningen først foreligger med læsningen; selve fortællehandlingen skaber et betydnings-potentiale, der først realiseres med læsehandlingen. Det fører os frem til en tre-faset narrativitet (analog med den tre-foldige mimesis): Narrativ₁: fortællingen som sådan, hvor betydningen er latent (fabula); Narrativ₂: fortællingen i fortælle-handlingen, hvor betydningspotentialet skabes (plotningen: sjuzet); og endelig Narrativ₃: fortællingen i læsehandlingen, hvor betydningen realiseres. *Fabula* kendetegnes som nævnt ved fravær; i det hele taget kan det diskuteres, om man kan tale om fortælling uden fortælle-handling. På den anden side, så peger det forhold, at en fortælling kan genfortælles, på, at fortællingen har eksistens uafhængig af fortælle-handling. Og endelig: en fortælle-handling, der ikke ledsages af en læse-handling, kan næppe kaldes en fortælling.

Dette leder os til følgende hypotese: Fortællingen har 'præ-eksistens' (mimesis₁) som et udeleligt hele (fabula). Når Aristoteles definerer tragedien (og dermed fortællingen) som det, der har begyndelse, midte og slutning, så markerer han dermed et indsnit i et udelt hele. For at kunne fortælles må fortællingen m.a.o. plottes. Vi erindrer, at én betydning af ordet plot er at indsætte punkter i et koordinat, f.eks. på et landkort. Plotning betyder m.a.o. en spatialisering af fabulaens udelelige hele; dvs. en kvalitativ ny tilstand. For at kunne fortælles må fortællingen dissocieres; hvilket vil sige at allerede fortælle-handlingen indebærer en fortolkning. Dissocieringen indebærer en præ-figurering (mimesis₁), der gennem plottets arbejde konfigureres (mimesis₂) til en ny, nu spatial, helhed; dvs. fortællingen gives form. Denne form er dog endnu kun til stede som virtualitet, som et betydnings-potentiale. Læse-handlingen gentager plotningens proces: dissocierer det potentielle hele - dvs. fortolker, for atter at associere til et nyt, realiseret eller aktualiseret betydningsfuldt hele (mimesis₃). Dette realiserede hele er fortællingen re-figureret som spatial og temporal struktur: *tiden bliver human i den ud-*

strækning, den er artikuleret gennem en narrativ modus, og fortællingen får sin fulde mening, når den bliver en betingelse ved den temporale eksistens.

Formuleringen af denne hypotese er inspireret af Henri Bergsons tids-filosofi. Vi skal i et efterfølgende kapitel vende tilbage til, hvordan Bergsons dobbelte tidsbegreb netop synes at formulere tiden som narrativ. Bergson betragter tiden: dels som *varen* (*durée*) - den tid, der forløber, og som er udelelig; dels tid som *tidsrum* (*temps*) - den tid, der er forløbet, og som nu kan spatialiseres, gives udstrækning. Vi er som subjekter/bevidstheder *i* tiden (*varen*); men må samtidigt vedvarende fortolke os selv i tidsrum, dvs. give vor eksistens spatio-temporal form og substans. Der er i den forbindelse tale om to former for hukommelse. Den umiddelbare hukommelse, der uden egentlig bevidst indgreb, gør det muligt at reagere adækvat på sansninger; en hukommelse, der virker reflektivt, intuitivt og spontant. Den anden hukommelse er erindringen; det er denne, vi bruger, når vi tolker en given situation. Vi dykker så at sige ned i erindringen for at finde en lignende situation og på baggrund af denne vælges en adækvat reaktion. Erindringen lagrer billeder som virtuelle; den nutidige situation kan aktualisere disse billeder (der selv vil søge at aktualisere sig - jvf. *mémoire involontaire* hos Proust). Det er her analogien til fortællingen viser sig. Fiktion - herunder fortællinger - kan betragtes som "falske erindringer" (Deleuze, 1989, s. 123), der søger sin realisering i læse-handlingen. Derfor kan følgende læses som en 'narrativ hermeneutik':

“Når vi undersøger hukommelsen, dvs. fortidige billeders overleven, konstaterer vi først, at disse billeder til stadighed blander sig med vor nutidige opfattelse og endda vil kunne træde i stedet for den. Thi de bevares kun for at være til nytte; hvert øjeblik beriger de den nutidige erfaring med den allerede høstede erfaring; da denne uophørligt vokser, ender den med at overskygge og overvælde den nutidige. Det kan ikke bestrides, at det grundlag af virkelig og så at sige øjeblikkelig intuition, på hvilket vor opfattelse af den ydre verden udfolder sig, ikke er ret meget i sammenligning med alt det, vor hukommelse føjer til. Netop fordi erindringen af tidligere, lignende intuitioner er til større nytte end selve den øjeblikkelige intuition, og fordi denne erindring i vor hukommelse er knyttet til en hel række sammenhængende begivenheder og derfor bedre vil kunne vejlede vor afgørelse, fortrænger den den virkelige intuition.” (Bergson, 1991, s. 77)

Tager vi ovenstående som en narrativ hermeneutik, så betyder det for det første, at fortællingens betydning ikke foreligger som essens fra starten⁴; men formes efterhånden som betydningspotentialer akkumuleres. På denne måde tiltager det allerede læste (fortællingens 'hukommelse') i styrke, og determinerer i stigende grad det følgende; dvs. betydningstilvæksten bliver mindre arbitrær, efterhånden som læse-handlingen skrider frem. For det andet, så er der tale om to temporale modi: Læsningens nu, der forløber kontinuerligt; - og fortolkningens tid, der vedvarende indskriver det allerede

tilbagelagte i nu'et, og derved giver det form. Heraf følger at *plottet er temporalt*. Der er her affinitet til Heideggers *Zeitlichkeit*: den mest originære form for tidserfaring - væren-til-døden, der sætter indre grænser for ethvert projekt *Dasein* måtte udkaste. Det er denne 'sense of an ending' (Kermode), plottet præger på fortællingen. Eller med andre - kierkegaardske - ord: plottet erindrer fortællingen forlæns. Plottet er det, der giver fortællingen spatio-temporal substans. Det er først med *tiden*, at fortællingen får substans; dvs. får udstrækning i *tidsrum*. Når vi kan tale om fortællingens latente præ-eksistens, så er det som *varen*. Men det kræver en bevidstheds intervention, for at fortællingen også kan få udstrækning og dermed substans. Det er her plottet kommer ind i aristotelisk betydning: både som et tekst-internt anliggende (komposition) og som læse-handling (katharsis).

Noter

¹ Freud, der som bekendt var en stor ynder af Sherlock Holmes, sammenlignede tragedien med arbejdet i den psykoanalytiske behandling. (Freud, 1900a, s. 209)

² Alain Robbe-Grillet's roman *Dupont er død* kan siges at tage denne vinkel op. De ødipale spor er legio i romanen, som handler om en detektiv, der skal opklare et mord. Mordet er imidlertid ikke begået, men detektivens arbejde fører til, at han selv myrder den formodede dræbte professor Dupont. Som Ødipus bliver han selv den morder, han jager.

³ Freud skriver bl.a. om *Ødipus* i *Drømmetydning*'s. 208-212 (Freud 1900a). Et andet eksempel på et 'allerede betydet' er Joyces beskrivelse af en "vilkårlig" dag i Dublin (*Ulysses*), der er plottet som et homerisk epos.

⁴ "En tings essens træder aldrig frem ved begyndelsen, men i midten, i løbet af dens udvikling, når dens styrke er sikret." (Deleuze 1986, s. 3)

4. Apokalypse-konstruktionen

Tidsopfattelsen i fortællinger er særegen. Eventyrets indgangs-topos "Der var engang" peger ikke tilbage på en konkret fortid; vel knap nok på en imaginær fortid, men er en kode, der signalerer, at det følgende er eventyrligt og ikke må forveksles med virkelighed. I fortællinger kan et udsagn som: "I morgen *var* det juleaften" godt være meningsfuldt, medens det som praktisk sproghandling vil være meningsløst. Men det mest interessante temporale aspekt - i denne sammenhæng - er tidens reversibilitet.

I fortællinger er slutningen indskrevet i begyndelsen. Eller begyndelsen er betydningssvanger, hvor det er slutningen, der forløser betydningspotentialitet; den transfigurerer de begivenheder, i hvilke den var immanent. I den lineære, successive oplulning af fortællingens handlings- eller hændelsesforløb kan de enkelte begivenheder forekomme arbitrære og kontingente; men de er fra starten (qua fortælle-handlingens konkordante struktur) reserveret en betydningstilskrivelse, der i og med slutningen bliver eksplicit (Kermode, 1966 s. 148).

Frank Kermode ser i den aristoteliske formel: begyndelse, midte og slutning - en analogi til Bibelens struktur: fra Genesis til Apokalypse. Denne konkordante struktur får ikke alene de to bøger - Gamle og Nye Testamente - til at hænge sammen; men forløser tillige det betydningspotentialitet, der ligger immanent i Bibelen. Profetierne i Gamle Testamente indløses med beretninger om Jesu liv og gerninger i Nye Testamente. På den anden side, så er det kun i kraft af den immanente betydning af profetierne, at Nye Testamente får den betydning, det har: at Jesus *er* Messias. Betydningsdannelsen er altså ikke lineær i Bibelen, men virker ved en art gensidig besvængning og forløsning mellem Gamle og Nye Testamente. Den samme struktur gentager sig i Gamle Testamente som Exodus til det forjættede land; med Kristus i det Nye Testamente ser vi den gentaget som Inkarnation til Apoteose; og endelig gentager den sig for det enkelte individ fra fødsel til død (Frye, 1957, s. 316-317). Der er i disse strukturer ikke tale om en normal, lineær tidsforståelse, skønt det umiddelbart tager sig sådan ud.

"Det centrale ved tiden og rummet er *nu* og *her*, og ingen af disse eksisterer for den normale erfaring. "Nu" forsvinder hele tiden mellem "ikke længere" og "endnu ikke". Vi kan måske forestille os "her" som en uklar mental ring rundt om os selv, men uanset hvad vi lokaliserer i det almindelige rum, uden for eller inden for denne ring, er det til stede i en fremmedgjort, fjendtlig verden. I "Himmerige" er det evige og uendelige ikke tiden og rummet, der er gjort endeløse (det er de allerede), men her og nu, der har fået virkelig eksistens - et faktisk eksisterende nu og et faktisk nærvær. Tiden forsvinder i Jesu "Før Abraham blev til, er jeg" (Johannes 8:58)." (Frye, 1992, s. 202).

Der ligger heri, at der er tale om to temporale ordener. Der er en begivenhedernes orden, som er kronologisk; og en betydningens orden, hvor tiden er reversibel. Bibelen er ikke noget sammenhængende værk, men en konstruktion sammensat af en række små fortællinger. Ordet bibel kommer af *ta biblia*, der betyder "de små bøger" (ibid. s. 23). Men disse små bøger er blevet læst, ikke som bøger i sig selv, men som vidnesbyrd om en anden orden, der ligger bag disse. Og det denne anden orden fortæller os, er at tiden bliver meningsfuld, når kronologien ophæves.

Vi vil med Kermode tale om et generelt *apokalypse-paradigme* eller - som vi vil foretrække at kalde det - en *apokalypse-konstruktion*, der i det mindste i vestlig, kristen kultur fungerer som en art arke-mythos¹. Bibelens bøger får mening, fordi slutningen - Apokalypsen - indløser betydningen: Guds riges komme. Det interessante er imidlertid, at denne slutning fortælles fra en position *før* slutningen², da denne slutning af gode grunde ikke kan erfares; præcis som en anden slutning - vort eget livs - ikke kan erfares. Dermed er der peget på det imaginære ved slutningen (Apokalypsens udsigelse er noget i retning af: "I morgen var Dommedag"). Det er normalt at betragte fortællepositionen som placeret i tid og rum efter slutningen; der fortælles om begivenheder, hvis sandheds-validitet - ideelt set - sanktioneres af fortællerens vidnesbyrd (Udsigelsen er: "Der var engang"). Bibelen er imidlertid afhængig af denne imaginære slutning for at kunne indløse sin mission; - sin katharsis. På samme måde har vi et behov for intelligible slutninger (f.eks. for at kunne finde mening med vor egen tilværelse); derfor projicerer vi os ud over slutningen for derfra at kunne overskue strukturen, finde plottet og meningen. Der er således tale om to slutninger på fortællingen: det fortalte forløbs slutning og fortælle-handlingens slutning³. Først slutter fortællingen; dernæst markerer fortællehandlingen, at der *er* tale om en slutning, og dermed også at der er tale om en fuldendt fortælling gennem slutningens repræsentation. Slutningen kan først være en slutning, når den genkendes (*anagnorisis*) som slutning. I relation til apokalypse-konstruktionen betyder dette en ganske særegen temporalitet, da fortælle-handlingen her slutter før det fortalte! Det er imidlertid spørgsmålet, om ikke dette gælder for alle fortællinger. Enhver fortælling kan gentages - fortælles på ny; men det er en gentagelse med en forskel, da en fortolkning (*mimesis*₃' refigurering) kommer imellem. Det fortaltes slutning er altså åben. Fortælle-handlingen er derimod ideelt set enestående (i det mindste så længe vi taler om den mundtlige fortælling⁴); dens slutning er lukket. En særlig situation indtræder i vor tid, hvor apokalypse-konstruktionen ændrer karakter: erfaringerne fra 2. verdenskrig med atombomberne over Hiroshima og Nagasaki, våbenkapløbet og terrorbalancen, gør at slutningen ikke længere er *imaginær*, men bliver *imaginabel*. Det bliver umuligt at forestille sig en autoritativ fortæl-

le-position fra hinsides slutningen⁵. Det er en slutning, der ikke kan fortælles, og dermed heller ikke repræsenteres. Det er en slutning, det er muligt at forestille sig som erfarbar, men ikke som repræsenterbar. Relationerne er vendt om. Hvor det tidligere var muligt at fortælle fra en imaginabel position hinsides en imaginær slutning, forholder det sig nu omvendt: når slutningen sækulariseres og bliver imaginabel, vil en fortælle-position hinsides slutningen blive åbenlyst imaginær, og kan derfor ikke længere sanktionere noget; hvilket sætter sig spor i fiktionen (f.eks. Samuel Becketts 'Slutspil'⁶). Man kan måske tale om to konstruktioner:

Apokalypse-konstruktionen, hvor fortællingen fortælles fra en position på denne side af slutningen, men hvor det er muligt at forestille sig en position (imaginabel) hinsides slutningen, hvorfra meningen åbenbares. Slutningen er således imaginær.

Nuklear-konstruktionen, hvor slutningen bliver imaginabel, en realistisk forudsigelig udgang. Det bliver hermed umuligt at forestille sig en position hinsides slutningen. Konsekvensen bliver, at fortælle-handlingen må slutte før fortællings slutning; hvilket igen betyder at slutningen - og dermed hele den aristoteliske formel - bliver umulig - eller i det mindste kommer i en alvorlig krise. Fortælle-positionen bliver imaginær; dvs. fortællerens autoritet som garant for det fortalte valør forfalder. Det er den erfaring, vi bl.a. har set udtrykt i modernismens mistilid til fortællingen; og som vel også spiller en rolle for 'de store fortællingers død' (Lyotard, 1982). Når slutningen ændrer karakter fra imaginær til imaginabel, så forfalder den eskatologiske mythos, der lå til grund for de store fortællinger; slutningen kommer for tidligt! Men som Lyotard også understreger: vi kan stadig fortælle små fortællinger - paralogier - med provisoriske slutninger; vi må have et pragmatisk forhold til vore fortællinger. Det er således ikke længere fortælleren, der sanktionerer fortællingen; det er nu op til læseren at garantere for fortællingen. Samtidig ser det ud til, at der sker en forskydning af fokus fra slutningen til begyndelsen (hvilket vi vender tilbage til med Freud).

Allerede apokalypse-konstruktionen har et afslappet, pragmatisk forhold til slutningen. Op gennem historien har der været sat flere datoer på Apokalypsen: år 1000, år 1033, 1666 osv. Dommedagssekter trives fortsat i bedste velgående. Disse kalkulationer, ofte baseret på numeriske forhold i Bibelen, lider ikke den store skade ved at tage fejl. Apokalypsen kan afkræftes uden at miskrediteres (Kermode, 1966 s. 8). Da Apokalypsen er indlagt i verdens skabelse, er det naturligvis uden for menneskets magt at fastsætte den. At den ikke indtræffer på den dato, vi har beregnet, viser blot, hvor inferiorer mennesker er i sammenligning med Skabelsen. At vore beregninger slår fejl, er derfor på ingen måde noget bevis for, at Apokalypsen ikke kommer. Disse arbitrære, kronologiske skillelinjer - *saecula* - er i sig selv 'intemporale'⁷, men projiceres på historien som hjælpemidler til at finde slutning og begyndelse. Det samme forhold til slutningen kendetegner fortællingen. Når vi lytter til/læser en fortælling, forudser vi dens

slutning; men tager vi fejl - hvad vi helst ser, vi gør - ødelægger det ikke vort forhold til fortællingen. Tværtimod, så har vi brug for provisoriske slutninger undervejs, for at holde sammen på det vi allerede har fået fortalt, så det ikke opleves som ren kontingens. Disse provisoriske slutninger kan uden videre opgives igen til fordel for nye forventninger til en senere slutning. Slutningen kan aldrig falsificeres permanent; derfor må vi gøre betragtelige imaginative investeringer i sammenhængende mønstre, der kan tilvejebringe konsonans med begyndelse og midte. Læse-handlingen er m.a.o. et vedvarende, tilbagevendende behov for justeringer og omfortolkninger (ibid. s. 17).

Disse provisoriske slutninger - *saecula* - står i relation til *peripeti* og *anagnorisis*. Peripetien kuldaster vore forventninger til slutningens komme, men ikke til at slutningen kommer: den kommer, men ikke som vi havde forventet eller forudset. Der er m.a.o. tale om en afkræftelse efterfulgt af konsonans - den diskordante konkordans. Som Aristoteles fremhæver: slutningen skal komme overraskende, men som følge af nødvendighed. Faktisk er det sådan, at vi forventer, at slutningen *ikke* kommer, *som* vi forventer. Kun dårlig litteratur følger den lige vej fra begyndelse til slutning; litteratur, hvor tingene sker, som vi har forudset dem, betragter vi som urealistisk ("Sådan går det ikke i virkeligheden"). Jo dristigere en peripeti, jo mere oplever vi fortællingen i overensstemmelse med vor erfaring af virkeligheden, dvs. *anagnorisis*; vi genkender virkeligheden i fortællingen som fortællingens konkordante diskordans⁸. Efterhånden som vi behersker konstruktionen, kræver vi stadigt mere raffinerede veje fra begyndelse til slutning; vi forventer af litteraturen, at den finder stadigt mere subtile relationer mellem konstruktion og fortælling (ibid. s. 24). Hvilket på den anden side betyder, at jo mere fortællingen defigurerer konstruktionen, desto større udfordring ser vi i at refigurere forholdet; m.a.o. selv den mest raffinerede anti-narrative roman vil blive søgt tolket ned i de "aristoteliske askepotsko" (Stounbjerg, 1994, s. 50). Apokalypse-konstruktionen har et stærkt greb om vore fortolkninger; ikke mindst de spontane, pragmatiske tolkninger vi mere eller mindre ubevidst foretager, når vi læser (udtrykt i spørgsmål som: 'Hvad handler den om?'). Som oftest vil det kræve en teoretisk, akademisk skoletolkning (f.eks. a la dekonstruktivisme) at sætte sig ud over konstruktionen.

Apokalypse-konstruktionen er et forhold, der primært angår læsehandlingen. Den ikke-apokalyptiske fortælling kan udmærket fortælles fra en position hinsides slutningen; men den læses fra denne side (fra 'midten'). De provisoriske slutninger (eller med Peter Brooks: 'anticipation of retrospection' (Brooks, 1984)) foretages fra denne side, - før slutningen; men læseren kan forestille sig - og tilskriver fortælleren - en position hinsides slutningen, hvorfra der fortælles, og hvorfra meningen garanteres. En garanti fortælleren altså ikke længere kan udstede på egen hånd, men må autoriseres og sanktioneres af læseren. Derfor frustreres læseren ikke af, at de provisoriske slutninger afkræftes. Kun 'dårlige' fortællinger, hvor slutningen kommer som forudset og forventet

(dvs. uden peripeti), kan i en vis forstand siges at læses fra hinsides slutningen, da læseren her er forud for (foregriber) fortællingen. I den nukleare konstruktion - hvor slutningen kommer for tidligt, eller fortælle-handlingen afbrydes før slutningen - er der større risiko for at læsehandlingen frustreres, fordi slutningen kommer før forudset; dvs. læsehandlingen afbrydes - termineres - uden at nogen garant for meningen har vist sig og uden katharsis. Slutningen bliver ironisk⁹, da den konkordans, begyndelsen rejser forventning om, udebliver.

Kermode taler om en art apokalypse-forestillingernes 'ontologi'. I begyndelsen var forventningen til Apokalypsen, at det var noget umiddelbart forestående (*imminent*), der kunne dateres mere eller mindre præcist (den forestilling lever endnu blandt visse sekter). Denne forestilling afløses efterhånden af den *immanente* slutning. Apokalypsen er ikke noget, der skal dateres, men noget hver enkelt må leve med: hvert øjeblik og hver handling må relateres til slutningen - kan man på den yderste dag stå til ansvar for sine gerninger¹⁰. I hvert eneste øjeblik må man altså foregribe slutningen - anticipere retrospektionen (Brooks). Dette forhold betegner Kermode *crisis*, der betyder både dom og separation (Kermode, 1966, s. 25). En sådan crisis-bevidsthed betyder, at hele slutfølelsens (*sense of an ending*) vægt kastes tilbage på nu'et. Vi lever i midten, i kontingensen; hvert øjeblik bliver eskatologisk. Dette får konsekvenser for temporaliteten. Kermode taler om, at i moderne fiktioner tænkes der snarere i crisis end i temporale slutninger (ibid. s. 30). Det betyder dog ikke, som man kunne forledes til at tro, at moderne fiktion er atemporal. Så længe slutningen er imminent, dvs. i en eller anden forstand datérbar, så kan tidsforløbet udmåles fra begyndelse til slut: vi har m.a.o. et tidsrum (i Bergson'sk betydning). Der er foretaget snit, så vi har begyndelse og slutning; udsigelsen er fra hinsides slutningen. Men når slutningen er immanent, så er vi placeret i midten, dvs. i forløbet og dermed *varen* [durée]. Ganske vist vil vi v.h.a. af provisoriske slutninger søge at skabe konkordans, dvs. finde overensstemmelse mellem den midte, vi erfarer, og en begyndelse og slutning; m.a.o. give forløbet udstrækning. Men denne provisoriske konkordans må hele tiden opgives, fordi slutningen hele tiden forskyder sig (qua *varen*); hvilket betyder nye begyndelser osv. Der er således tale om to temporale ordner: en 'indefra' - fra midten: Bergsons *varen*. Og en 'udefra' - hvor begyndelse og slutning er kendt: Bergsons *tidsrum*. Hvilket igen giver to spatiale dimensioner ved fortællingen: en 'åben' og en 'lukket' struktur; hvor man groft kan kategorisere fortællinger med emphasis på det lukkede som 'klassiske' (apokalyptiske), og de med emphasis på det åbne for 'moderne' (nukleare).

Noter

¹ Det er naturligvis ikke den eneste narrative konstruktion, men givet et af de mest udbredte. jvf. Frye 1957, der taler om arketyperiske plots; de jungianske konnotationer i denne betegnelse gør man nok Frye en tjeneste ved ikke at tage alvorligt.

² Hvortil dog må føjes, at Johannes, for hvem Apokalypsen åbenbares, ikke er den egentlige fortæller, men blot fortæller-stemme. I sidste instans er det Gud, der sanktionerer fortællingen, fra en position 'hinsides' slutningen (om end det vel ret beset - i Bibelens egen kontekst - ikke giver mening at tildele Gud nogen position).

³ Steven Connor: "Culture, Futurity and Finality: Some recent Events in the History of the End of the World", forelæsning på Københavns Universitet 10/12 1993. En del af denne forelæsning er senere publiceret i Connor, 1996, s. 199ff.

⁴ Det kan diskuteres, om dette ændres med nye, masse-reproducerbare medier: bøger, film, bånd osv. Under alle omstændigheder må det hævdes, at man ikke kan læse den *selvsamme* fortælling to gange; en - evt. ubevidst - fortolkning kommer imellem.

⁵ jvf. Steven Connor (se note 3)

⁶ Hvor man naturligvis kan hævde, at slutningen allerede er indtruffet, før fortællingen overhovedet er begyndt (jvf. det post-katastrofiske scenarie). En absurd fortælling, der ikke kan slutte, fordi den heller ikke har nogen begyndelse; men helt uden årsag kører videre på inert, måske engang sat igang af en kraftkilde, der nu er udryddet.

⁷ Betegnelsen *saecula* skyldes Henri Focillon (L'An mil, Paris 1952). Kermode placerer intemporel i gåseøjne og indikerer dermed, at det, der er tale om, er en anden temporalitet end den lineære kronologi.

⁸ Hvilket jo tillige peger på, den rolle skæbnen spiller i vor opfattelse af virkeligheden. jvf. Holmgaard, 1996, s. 158.

⁹ jvf. Frye's "ontologi", hvor den fortællende fiktion udvikler sig fra: myte over romance, tragedie, komedie til ironi.

¹⁰ En forestilling, der indtræder med det moderne subjekts fødsel, jvf. Rousseau i *Bekendelser*: "Lad Dommedagsbasunen lyde, naar den vil, jeg vil med denne Bog i Haanden staa frem for den evige Dommer, og jeg vil trøstigt sige: 'Se her, hvad jeg har gjort, hvad jeg har tænkt, hvad jeg var.'" (Rousseau 1948, s. 27)

5. *Sherlock Holmes Konstruktionen*

Når slutningens relation til meningen bliver stadig mere problematisk - forestillingen om et meningsgivende hinsides forfalder - bliver det desto vigtigere at kunne orientere sig i midten. Carlo Ginzburg har påpeget, hvordan der i det 19. århundrede på forskellig vis bliver lagt vægt på, at man kan aflæse spor og indicier (Ginzburg 1986). Han nævner tre fædre til dette indicie-paradigme: kunsthistorikeren Giovanni Morelli, Sigmund Freud - og Sherlock Holmes. Det er interessant, at en fiktiv figur optræder i dette selskab. Freud var en ivrig læser af Conan Doyles fortællinger om Sherlock Holmes; og man har da også bemærket flere ligheder mellem psykoanalysen og den klassiske detektivfortælling. Psykoanalysens 'urtekst' - Sofokles' *Kong Ødipus*, kan med en vis ret karakteriseres som en antik detektivfortælling med moderne islæt: Ødipus leder efter en morder, men finder sig selv. Mordgåden knyttes sammen med oprindelsesgåden - med liv og død (Felman 1990); sådan som også Freud gør det i "Hinsides lystprincipet" med livs- og dødsdrift. Det drejer sig om at følge de foreliggende spor for derigennem at finde tilbage til den oprindelige handling, der har forstyrret harmonien. Men detektivfortællingen er i det hele taget eksemplarisk, når det drejer sig om det narrative felt.

"Detektiven, der opsporer sporene efter den, der gik forud for ham, og derved afdækker og konstruerer fortællingens mening og autoritet, repræsenterer selve denne repræsentations proces." (Brooks, 1984, s. 244-245)

Selve læseprocessen er så at sige indskrevet i fortællingen. Ligesom læseren må detektiven forsøge at udrede, hvilke spor der i sidste ende vil lede til opklaring og til en konklusion, der giver mening. Detektiven bliver en dobbeltfigur: en narrativ- og en interpretativ figur. Der er således to fortællinger i detektivfortællingen: en om forbrydelsen, og en om opklaringen af forbrydelsen. Den meningsforløsende slutning eller konklusion skal så få de to til at blive til én historie. Der er altså en homologi, hvor forfatterens forhold til læseren er ækvivalent med forbryderens forhold til detektiven¹ (Todorov, 1977, s. 49).

"Denne roman [detektivfortællingen, ckk] rummer ikke en, men to fortællinger: fortællingen om forbrydelsen og fortællingen om opklaringen. I deres reneste form har disse to fortællinger ingen elementer til fælles. (...) Den første fortælling, den om forbrydelsen, slutter før den anden begynder." (ibid. s. 44)

Når de to fortællinger i deres reneste form ikke har noget element til fælles, skyldes det, at vi under disse omstændigheder kun får kendskab til den første i dens fravær. Alt, hvad vi ved, er, at en forbrydelse har fundet sted. Den anden fortælling er nærværende - historien om opklaringen. Igennem denne får vi gradvis kendskab til, hvad der førte til denne forbrydelse. Forbrydelsen er altså den afgørende begivenhed eller handling, der overhovedet betinger, at der bliver en fortælling. Dette svarer til den formelle distinktion mellem *fabula*: den orden af begivenheder, der refereres til, men som er fraværende; og *sjuzet*: den orden begivenhederne præsenteres i, som altså er nærværende.

“Vi har således, i den klassiske detektivfortælling, at gøre med to fortællinger, hvoraf den ene er fraværende men reel, den anden nærværende men ubetydelig.” (ibid. s. 46)

Dette er analogt til overføringen i psykoanalysen (som vi vender tilbage til senere). De afgørende begivenheder er fraværende; kendskab til dem kan kun opnås ved, at de ages eller gentages - ikke som fortid, men her og nu hvor detektiven/analytikeren kan gribe ind og rette op på uretten. Ud fra symptomet - forbrydelsen - arbejder fortællingen på en gang bagud og fremad; bagud for at finde tilbage til det, der ledte til forbrydelsen (urscenen, jvf. Porter, 1990, s. 49), og fremad for at rette udåden. Det er karakteristisk for den klassiske detektivfortælling, at det ikke er detektiven selv (f.eks. Auguste Dupin eller Sherlock Holmes), der fortæller; men en ven eller elev. På et afgørende tidspunkt har detektiven dog redegjort for sagens sammenhæng. Den fulde redegørelse for forløbet formidles derpå videre til læseren af denne ven. Vi har altså en overføring: et symptom (forbrydelsen) - en konstruktion (detektivens redegørelse) og endelig fortællingen (sygehistorien), der forener de to, hvorved opklaringen (den betydningsskabende gentagelse i nutiden) kan føres tilbage på forbrydelsen (begivenheden i fortiden). Det brud, forbrydelsen som begivenhed har skabt i historiens kontinuum, heles ved at det bagvedliggende plot, der førte til forbrydelsen, bringes frem i lyset.

Men med modernismen sker der en drejning med detektivfortællingen. Allerede i det, der var tænkt som den sidste Sherlock Holmes historie: “The Final Problem”, var det ikke længere kun Holmes, der var på sporet af forbryderen; men ligeså meget Holmes selv, der blev forfulgt. Holmes’ spejlbillede, den intellektuelt jævnbyrdige professor Moriarty, kan anticipere ethvert af Holmes’ træk og forfølge ham helt ind i døden. Det er ikke længere den dualistiske opstilling med forbryder mod detektiv; det enkle og entydige forfalder, og det er ikke længere indlysende, hvem der i grunden er den skyldige². I Franz Kafkas *Processen* bliver protagonisten Josef K’s detektiviske søgen ikke så meget efter den skyldige, da han selv allerede fra starten er udpeget til den rolle; men derimod en søgen efter forbrydelsen bag sin skyld for at kunne rense sig for anklagen.

Men da det ikke lykkes ham at efterspore denne sin *fabula*, påtager han sig skylden (der er tale om en slags parodi på Ødipusplottet; også i Ødipus kan det være svært at finde en begrundet *fabula*, der beviser Ødipus' skyld, men *sjuzet* overbeviser. Det er der ikke tale om i *Processen*). Også Alain Robbe-Grillet har flere gange taget afsæt i den klassiske detektivfortælling, men deformeret den således, at de mange spor ikke fører nogen veje. I *Les Gommès* (da. *Dupont er død*) efterforsker detektiven et mord, der ikke er begået (men ender med selv at begå mordet); og i *Le Voyeur* (da. *Øjnene*) bliver det aldrig klart, om der overhovedet er begået en forbrydelse. Begge romaner inviterer - hvis ikke ligefrem forfører - imidlertid læseren til at agere som detektiv (i *Le Voyeur* er læseren den eneste detektiv, da ingen andre egentlig interesserer sig for, om der er begået en forbrydelse). Det myldrer med spor, som læseren kan forsøge at føje sammen; dvs. konfigurere den defigurerede fortælling. I *Les Gommès* (der er den mest traditionelle) synes sporene at pege på et ødipalt plot, således at detektivens drab på det ikke-myrdede offer bliver sønnens uafvendelige fadermord³. I *Le Voyeur* er det figuren 8 (tallet otte, øjne, briller, kikkert, uendelighedssymbolet ∞ osv.), der er læserdetektivens spor; men det hele peger signifikant nok blot til den blanke side 88 (!) - det sted, hvor den eventuelle forbrydelse må være begået⁴. For hvert spor, der synes at pege mod en konklusion, er der et andet, der ophæver det. Læserdetektiven bliver fanget i uendelighedssymbolets sløjfe; opklaringen - og dermed fortællingen - kan aldrig bringes til en endelig konklusion⁵. Hvis læseren insisterer på, at en forbrydelse har fundet sted, bliver han selv forfatter til denne tekst; - og dermed på sin vis den der begår forbrydelsen (jvf. *Les Gommès*). Læseren er den skyldige; det er læserens begær, der fører til forbrydelsen⁶.

Robbe-Grillet's hensigt er nok at dekonstruere detektivfortællingen, og i videre perspektiv, enhver traditionel forestilling om fortællingen (Robbe-Grillet, 1965, s. 33). Men som læser er det svært at sætte sig ud over det traditionelle narrative paradigme. Man læser *Le Voyeur* og leder efter dét spor, der entydigt får tingene til at falde på plads; kunne man blive den, der en gang for alle kunne afgøre, hvad der i virkeligheden skete. Som en anden detektiv gennemlæser man minutiøst romanen for at finde det afgørende spor. Det er indicie-paradigmet (Ginzburg), der kunne se ud til at være vor næsten naturlige måde at læse på. Lige fra de tidligste jægerkulturer⁷ har det været afgørende at kunne læse sporene, og derfra slutte tilbage til de hændelser, der er gået forud: her har den hjort passeret forbi, der kan redde stammen fra sultedøden. Det forholder sig i grunden ikke meget anderledes i moderne samfund⁸, hvor korrekt aflæsning af lyssignalets tegn kan blive et spørgsmål om liv og død (jvf. Roland Barthes' skæbne). Og i de såkaldte livsstilreklamer forsvinder selve produktet ud af reklamen; tilbage er sporene, der leder den potentielle kunde - ikke kun til produktet, men til en hel livsstil,

og dermed en fortælling, som kunden genkender sig selv i. Vi er alle 'instinktive semiotikere' (Jerslev, 1990).

Denne appel til den indre detektiv synes især at samle sig om særlige begivenheder (jvf. Kermodes *saecula*). Når en begivenhed netop er indtruffet, og der endnu ikke er noget overblik over hændelsen, så florerer allehånde forklaringer. Ingen har endnu hævdet en autoritativ fremstilling; det står derfor alle frit for at tolke tegnene og give sin udlægning og fortolkning: skabe sin fortælling. Enkelte begivenheder bliver stående som moderne *myter* - fortællinger, der aldrig er blevet lukket, og som derfor tiltrækker den indre detektiv: kan man blot finde sporet, der lukker fortællingen. Mordet på John F. Kennedy er det mest indlysende eksempel. Der er skrevet flere tusinde bøger med afsæt i Dallas den 22. november 1963; alle peger de på deres oversete spor, der peger mod en konklusion; alle spekulerer de i plot og komplot. Kennedy-mordet synes at være blevet sin egen genre, der kalder på en særegen *poiesis*. Her har vi en fortælling uden troværdig slutning (ganske vist er Lee Harvey Oswald udpeget som morderen, uden at det har overbevist alle). Uden en slutning, der på tilfredsstillende vis retrospektivt kan tildele de enkelte spor en betydning, der overtyder om deres plads i sammenhængen, bliver alle spor ved med at påkalde sig samme ret til opmærksomhed som virtuelle betydningsbærere. De to fortællinger - den om forbrydelsen og den om opklaringen - er ikke blevet bragt sammen til en, entydig fortælling. Den præsentative fortælling - opklaringen - er ikke blevet overført på den fraværende - fortidens forbrydelse; sporene fortsætter med at agere i nutiden, hvor de er tilgængelig for enhver, vilkårlig tolkning.

Hvis man betragter detektivfortællingens opkomst i sammenhæng med sækulariseringen, så kan detektivens arbejde med at finde meningen bag det tilsyneladende meningsløse, ses som en jagt efter Gud i den af Gud forladte verden; som et forsøg på at installere en - lokal - meningsgarant i det meningsløse. Der er en vis affinitet mellem detektiven og den paranoide: der findes intet, som er uden betydning. Den mindste detalje endevendes i jagten på den skjulte mening bag den meningsløse fremtræden. Det, der hos Lacan kendetegner psykosen, er fraværet af Fader-navnet, - af den instans, der forankrer signifiant-kæden; dvs. giver mening til talen. Hos psykotikeren er der ingen forankring; den psykotiske tale kan end ikke forankres i det psykotiske subjekt selv, hvorfor en flerhed af stemmer synes at tale gennem psykotikeren. Der er dog mening i psykotikerens tale (jvf. Rosenbaum & Sonne, 1994): jagten på det, der bag de mange stemmer, taler entydigt og forankrer subjektet i talen - Fader-navnet. Det er *jagten* på mening, der giver mening; det er midten, der bliver signifikant, ikke slutningen. Det er måske ikke noget tilfælde, at Kennedy-mordet - og, som vi skal se, Palme-mordet - især synes at producere fortællinger, der ser sammensværgelser bag forbrydelsen.

Per Olov Enquist har i "Et svensk vintermord" (i *Korttegnene*, 1992, pp. 113-178) givet sin fremstilling af Palme-mordet. Enquist giver ikke alene sin version - leder efter sit plot; men belyser også, hvorledes denne begivenhed bliver en del af fortællingen Sverige; hvilke gamle og nye plots, denne begivenhed giver anledning til; hvilke skjulte plots og fortællinger, der kommer for dagen. Ligesom Freud, der ikke kan fremstille 'Ulvemandens' tilfælde som én sammenhængende fortælling (som vi skal se senere), må Enquist gribe til flere små fortællinger (paralogier) - forskellige *mythoi* - for at indkredse det svenske vintermord.

Enquists fortælling er i syv dele: 1) "Regattaens afslutning; målskuddet", - 2) "Dessinen om fyrstehaderne", - 3) "Kong Lear på Stora Mossen", - 4) "Hiatus: Tekniske løsninger", - 5) "Drømmen om den store dessin", - 6) "Den udvalgte alkoholiker fra Sollentuna", - 7) "Efterrystelse".

"Vi var i Idre da det skete." (s. 113) Sådan åbner Enquist sin fortælling. Ikke alene fastslås stedet; men en afgørende *mythos* påkaldes: nemlig Kennedy-mordet. En af de mest fastslåede myter omkring Kennedy-mordet er, at alle (over en vis alder) kan huske, hvor de befandt sig, og hvad de foretog sig, da de hørte om mordet. Dette knyttes sammen med en anden *mythos*: den om den svenske velfærdsstat - 'den tredje vej'. Idre var en typisk hensygnende landkommune; men så iværksatte den socialdemokratiske regering en udviklingsplan, der forvandlede Idre til et populært vintersportssted og turistmål. Den hensygnende kommune blomstrede op på ny.

"Nydelse uden skam, det var det allerbedste. Idre i februar 1986 var på sin vis den fuldendte svenske lykkevision; sne, familieliv, velstand, billigt, gode små hytter af høj standard uden at man behøvede at skamme sig over time share, slalombakker med polstrede graner (tryghedsfaktor 9), med snegaranti og som regel sol inden solnedgang, og med en betryggende tone af socialdemokratiske samfundsløsninger under overfladen." (s. 113-114)

Idre er således et embleme på velfærdsstaten Sverige. "Idre var meget vellykket og i princippet af helvede til" (s. 116). Hvorfor det? Jo, fordi det jo ikke var markeds kræfterne og det private initiativ, der havde pustet nyt liv i Idre; men den typisk bureaukratiske og formynderiske socialdemokratiske centralregering, der pr. definition kvæler ethvert initiativ. Hverken de borgerlige eller venstrefløjene kan acceptere, at der skulle findes socialdemokratiske succeshistorier; men benytter sig dog gerne af de tilrådighed stående faciliteter. Idre er således et dementi af to myter om velfærdsstaten: at intet kan lykkes og at alle initiativer samles centralt i Stockholm, hvor pamperne har let adgang til de skattefinansierede bekvemmeligheder. Men Idre giver et andet billede: det er den romantiske forestilling om det 19. århundredes svenske landsby i moderne opdatering,

der her bliver billedet på den svenske selvopfattelse. Nok er Sverige en moderne velfærdsstat, men alligevel ikke større end at man kan møde finansministeren ude på pisten. Måske er den svenske velfærdsstat - den tredje vej - den realiserede utopi; måske er målet nået og svenskerne fundamentalt lykkelige. Regattaen er gået i mål. Sverige - i Idre - fremstår som tærsklen til det sækulariserede Paradis. Men vi bliver som bekendt først lukket ind i Paradis efter Dommedag, hvor de gode bliver skilt fra de onde.

Skuddene på Sveavägen den 28. februar 1986 bliver en brat opvågning. Nu drejer det sig om, at finde det sted, hvorfra man kan orientere sig. Man må plotte Sverige ind på ny for at kunne finde meningen, læse tegnene og identificere de onde. Det bliver derfor både en fortælling om et mord og om Sverige.

“Man må jo finde et punkt hvorfra man kan betragte den begivenhed, der var et svensk vintermord.

Og så må jeg vel vælge Idre.

For måske var den svenske model en meget stor og meget kompliceret fortælling hvor det gjaldt om at finde det punkt hvorfra fortællingen blev betragtet. Og måske var den fortælling færdig, fungerende, realiseret netop engang i 1986, måske akkurat den sidste uge i februar hvor det hele gik så glimrende, og det var så smukt i Idre, og Sverige var lykkeligt, og ingen vidste at der var noget der lige om et øjeblik ville holde op, at det lykkelige land ville blive forandret, at den strålende regatta var kommet i mål, at modellen havde sejret, at målskuddene skulle markere afslutningen på sejrsløbet, og begyndelsen på en ny tid.” (s. 123)

Den nye tid er apokalypsens, hvor jagten på de onde begynder. Anden del har titlen “Dessinen om fyrstehaderne”. Enquist forklarer ordet ‘dessin’, at det nu om dage optræder mest i forbrydersprog: en plan, en skitse. I billard bruger man dessin om den plan, spilleren har, når han støder til ballen; beregninger af vinkler, bander, kollisionsøjeblik, kraft osv.

“Til brugen af ordet i billard knytter der sig et næsten filosofisk karakteristikon: dessinen kan ikke bagefter dokumenteres fordi den ikke er nedskrevet. I den tiendedel sekund den realiseres er forudsætningerne forsvundet, ballernes position ændret. Dessinen, tegnet for en rationel løsning af problemet, lukker sig så om sig selv. Man kan bagefter kun have hypoteser om dessinen.

Slutresultatet kan man dog verificere. Men ikke planens nøjagtige udseende.” (s. 125)

Ordet *dessin* kan erstattes med ordet *plot*, og vi har en beskrivelse af fortællingers måde at fungere på. Det er fra slutpunktet (evt. en provisorisk slutning), læseren må danne hypoteser om fortællingens *plot*, hvilke linier og spor, der skal føjes sammen, for at fortællingen giver mening; nøjagtig som detektiven må gøre for at opklare forbrydelsen⁹.

Den første hypotese - den første *dessin*, der søges rekonstrueret, er den om fyrstehaderne. Det var måske ikke en ydre fjende, men en inde fra, en bekendt, der stod bag mordet¹⁰. Det knytter sig til det særlige fænomen: *Palmehadet*. I visse kredse i Sverige var *Palme* en meget forhadet person. Det er dog ikke kun et had til personen *Palme*; men også en næsten historisk had til socialdemokratiske bevægelses ledere. "Jeg tror at pistolen blev hævet for temmelig lang tid siden, måske for mere end hundrede år siden..." (s. 127). Denne tradition har sin egen retorik: *Palme* var "et svin", en "giftsslange", han "burde skydes". Men man mente det jo ikke sådan, det var jo blot metaforer. En eller anden har altså taget metaforen for pålydende og foldet den ud - realiseret metaforen. *Dessinen* - fortællingen - om fyrstehaderne realiserer sig; alle de, der har båret metaforen frem, bliver "guilty by association": plottet bliver et kom-plot.

"*Dessinen* om fyrstehadernes komplot var den gamle drøm om at de velkendte gamle fjender nu ville blive afsløret. Og nu bar de, det var drømmen, alle en kollektiv skyld.

Det var, næsten helt sikkert, *Brutus'* venner der via deres metaforer havde forberedt mordet. *Dessinen* var opløst men metaforerne var tilbage. Og den truede utopis forsvarere ledte nu bekymret og ulykkeligt efter deres nyttige mordere." (s. 133)

Kong Lear på Stora Mossen

Alle tager del i 'den store svenske detektivroman' (s. 137):

"Vi tænkte slet ikke på det: men forestillingen om det dygtigt planlagte politiske mord, det stort iscenesatte, var fuldstændig indlysende. Stilfærdigt gav vi vores besyv med i noget der var storstilet tænkt.

Inden længe var det noget alle gjorde. Tragedien havde jo et stort scenisk format. Fænomenet *Oluf Palme* havde altid haft netop format, og over for det der nu var sket var der en slags forventning tilstede om terroren og døden som rationel, planlagt, et led i en international ondskab." (s. 134)

Det store format, den store scene, kræver en tragisk helt af samme format. Den rolle blev besat af *Hans Holmér*, der alene med sin tilstedeværelse - sin *presence* - synes at

bekræfte tragediens format: der var en højere mening bag, som det endnu kun var få udvalgte - heltens - beskåret at have adgang til. Men som i alle tragedier er det heltens skæbne ikke at sejre. Til sidst bliver Holmér afsat. Og som en næsten *unheimlich* bekræftelse af, at højere magter spiller med, bliver Holmér's fald en gentagelse af faderens skæbne.

Faderen - Gösse Holmér - havde været "en legende indenfor den svenske atletik-verden" (s. 138). Han havde været manden bag svensk atletiks store triumfer ved de Olympiske Lege i 1948; men succesen blev også hans nederlag. Han formåede ikke at følge med tiden og de nye træningsmetoder. Sverige fik fiasko, og Holmér senior blev en glemte mand - "en Kong Lear uden krone" (s. 139). Den skæbne gentager sig nu for sønnen.

Uanfægtet heraf kører den store fortælling videre.

"Der var utallige spor. Og de endte tilsyneladende alle blindt. Og andre kom til.

Den uendelige detektivroman skrev nemlig sig selv og svulmede op og fulgte, desværre, ingen af genrens love: ikke noget med at alle mistænkte til sidst samledes omkring bordet i spisestuen, ikke nogen samling af trådene, ikke nogen skyldig der brød sammen og tilstod." (s. 137).

En snigende mistanke begynder at melde sig. Måske er der ikke noget plot, måske er der ikke nogen højere retfærdighed bag det ubegribelige. Hvis Sverige i virkeligheden blot er en forstørret, moderniseret udgave af det 19. århundredes landsby, så er det måske netop det 19. århundrede, der indhenter den realiserede utopi. "Måske en tater? Tænk hvis det nu var en tater." (s. 136) Hvis det nu var landsbytossen - hvis nu fyrstemordet slet ikke havde tragediens ophøjede format. Hvis det nu viser sig...

"...Snus-anton, eller måske Sven-Börje, ham der havde stået skjult bag ved naboens lokum i det mareridt vi alle troede var forsvundet for tid og evighed, at han kunne være den skyldige.

Det var jo ikke på den måde vi mente det skulle være." (s. 137).

Den korte fjerde del har titlen: "Hiatus: Tekniske løsninger". Det latinske ord 'hiatus' betyder egentlig gab eller sprække; det betegner et brud eller afbrydelse af kontinuitet i et værk, en serie eller en handling. I opklaringsprocessen er der titusindevis af spor, der skal tages stilling til. For eksempel: På mordnatten modtager et ældre ægtepar umiddelbart efter skuddene på Sveavägen en opringning: "Så er det gjort. Palme er skudt." (s. 140). Er det et spor, peger det på et komplot. Gerningsmanden ringer besked til sine medsammensvorne, men kommer i skyndingen til at ringe på et forkert

nummer. Men hvor ringede han fra, hvilket ciffer drejede han forkert etc. Et spor ud af titusinde der skal tages stilling til. "Sammenlagt skal de ti tusind oplysninger senere give et billede af Sverige den nat Palme blev myrdet; det er den store svenske roman der nu bliver skrevet..." (s. 140). Men det overordnede plot, der kan samle de mange spor, der kan skelne mellem de betydningsfulde og de betydningsløse - den store dessin mangler. Kun slutresultatet er kendt, hvad der er gået forud, kan man kun have hypoteser om. Derfor lever de mange spor deres eget liv; skaber deres egne små subplots og småfortællinger, der giver et broget billede at Sverige en nat i februar 1986. Sporet med telefonopringningen fører ikke til noget, der kan bidrage til opklaringen; men nok til den store svenske roman:

"Den sociologiske værdi af denne ti tusindedels information er dog ubestridelig: man får information om det gamle par, den gamles alkoholvaner, den mistænkte politimands natlige opholdssted, samt det faktum at der bor en sydafrikansk professionel morder i en lejlighed i en udlejningsejendom i Uppsala." (s. 141).

I fraværet af et masterplot, der kan samle den store svenske detektivroman til en 'fuldstændig og hel' fortælling, myldrer der små historier frem af sprækkerne. Det er et helt andet billede af Sverige end det, der tegnede sig fra landsbyidyllen i Idre. Det er apokalypsens tegn, der nu viser sig; detektiven begynder at ligne profeten. Der er tegn, ingen bryder sig om at kende betydningen af.

"Hvis man begyndte at røre rundt med fingeren i den realiserede utopidam sprang der forbløffende væsener, nærmest små monstre, op. Havde der været noget i vejen med det punkt hvorfra jeg først betragtede begivenheden?" (s. 141).

Drømmen om den store dessin

Tragedien har sine helte, sine skurke - og sine tvivlsomme karakterer, sine hofsnoget. Helten og skurken er hver især grandiose; men den tvivlsomme karakter er en nedrig, skummel og hel igennem lavsindet person. I den store svenske tragedie blev den rolle tildelt Ebbe Carlsson; en socialdemokratisk karrieremand, der udførte sin egen, uautoriserede efterforskning, der pegede på det såkaldte kurder-spor. Det er drømmen om den store dessin, den internationale sammensværgelse, det store komplot. Palme havde være mægler i krigen mellem Iran og Irak. Som et led i denne konflikt var der indgået en aftale mellem iranerne og kurderne; hvor kurderne som gengæld for støtte til Iran ville få deres eget land. Palmes mægling kom på tværs af denne aftale. Altså måtte Palme

fjernes. Men da Carlsson kommer med sin egen uautoriserede efterforskning er det allerede for sent. Undersøgelsen begynder at lide af metaltræthed. Der er rodet så meget op i den svenske utopidam, at et andet, hæsligere Sverige er dukket op. "Der var pludselig et eller andet i vejen med den svenske selvopfattelse, og man lod ændringen tage skikkelse i forbryderportrætter. Sverige var et forbryderalbum, og sommeren lugtede af varm gødning." (s. 142). Ingen var længere interesseret i den store dessin; man ville blot have sagen sluttet, man ville ikke se mere af den svenske råddenhed. Carlsson blev hængt ud, hans motiver betvivlet - og hvad bildte han sig i grunden ind: at han kunne løse sagen på egen hånd? Det undersøgende blik blev vendt mod Carlsson selv, hans homoseksualitet, hans udskejlende privatliv.

"Intrigen var en anden. Man havde læst på den forkerte lektie. Den nye kunne fortælle en anden historie. Den gamle kedsommelige evighedsroman, med sin snak frem og tilbage om hvem der var morderen, blev erstattet af en ny og helt moderne: og den afslørede en statsmagts indre intrige med hemmelige celler, sære homoseksuelle kontakter i magtens underliv og blotlagt korruption. Pludselig var der konsensus om råddenskabens signifikans." (s. 156).

Den store svenske detektivroman var blevet en rædselsrealistisk føljeton med labyrintiske intriger, et uigennemskueligt væv af sidehistorier og bipersoner, hvor det ene rædselsscenario efter det andet væltede frem uden udsigt til at ville stoppe igen. På en kirkegård i det nordlige Sverige har et par unge finner myrdet en familie på tre; parterede lig dukkede op i sommerlandskabet. Enden - Dommens dag - er nær.

"Sommerhede, parterede lig, mord, korruption, orgier; nej, Palmemordet var en meget opslidende gammel detektivroman og nu drejede det sig bare om at få sat punktum for dramaet. En definitiv slutning, for enhver pris.

Og den skulle komme." (s. 156)

Den udvalgte alkoholiker fra Sollentuna

De store dessiner går i forfald: utopien der trues udefra, utopien der rådner indefra. "Håbet om en rationalitet bag volden indgød nu alligevel en fornemmelse af stor tryghed." (s. 157). Forestillingen om, at det skete er sket fuldstændig vilkårligt, er skræmmende; at der ikke er nogen mening:

"For det allermest frygtindgydende for os var måske tanken om at en mand på omkring 35 pludselig ser parret Palme gå ind i en biograf, og at han så går hjem, henter en revolver, venter i mørket udenfor biografen indtil filmen er forbi, følger efter de to, indhenter dem, affyrer to skud, løber,

drejer til venstre da der ikke længere er nogen der følger efter, stille går mod Birkastan, ser på gadelygterne og de mørke vinduer hvor mennesker bor i en tryghed han aldrig har kendt, går op i sin lille etværelses, lægger sig på sengen, tænder en cigaret, kigger op i loftet og tænker på ingenting.” (s. 157).

Men er det sådan, at der ikke er nogen mening, så må man skabe den. Perspektivet bliver vendt. Fra at tage udgangspunkt i begivenheden: skuddene på Sveavägen - og så derfra arbejde sig bagud til det plot, der måtte have ført til denne begivenhed; fra *sjuzet* må man arbejde sig tilbage til *fabula*. Men nu arbejder man fremad: fra *sjuzet* må man skabe en passende *fabula*. “Til sidst ønskede vi at den ensomme mand uden historie og uden nogen hensigter eksisterede i virkeligheden. Og hvis han ikke eksisterede måtte vi opfinde ham.”¹¹ (s. 157).

Et vigtigt element i opklaringsarbejdet var det såkaldte ‘fantombillede’: et computergenereret billede, skabt på baggrund af vidneudsagn. Man har billedet, nu mangler man manden bag. Men dette billede er netop billedet af et fantom; et billede uden nogen forankring i virkeligheden - en signifiant uden signifié; det er ikke et billede af *nogen* - men *nogen* må *blive* til billedet. Det viser sig i vidneudsagnene. I begyndelsen er de usikre, forvirrede, selvmodsigende. Men efterhånden som det bliver klarere, hvem det er man leder efter, hvilken type forbryder - hvilken *fabula* - bliver vidnerne sikrere i deres udsagn. Efterhånden som den historiske dimension går op for dem, producerer vidnerne mere og mere detaljerede fortællinger om, hvad det var de så - de “gribes af en uforklarlig inspiration” (s. 173). Da det går op for dem, hvilken rolle det er, de spiller; hvilken roman de er med til at skrive, hvad plottet er - gribes de af poetisk inspiration og leverer dramatiske og fantasifulde vidnesbyrd. Et vidne - en indvandrer - forklarer, at han er under stort pres fra sin familie, der vil have ham til at identificere morderen; dette er hans store chance - hans ‘værnepligt - at vise sin loyalitet for sit nye fædreland (s. 167).

Da først fantombilledet har brændt sig fast i folks bevidsthed, får den poetiske inspiration en retning: billedet plotter vidneudsagnene *nachträglich*. Et vidne beskriver først morderen som høj, lys med fremspringende næse - en “jødetype”; men senere identificere han Christer Petterson som morderen: Petterson, der er mørk og ikke nogen “jødetype”. Han opfylder derimod et andet væsentligt krav:

“Han ligner jo det fantombillede der så tit er blevet offentliggjort i aviserne, det tegnede billede, på et punkt: øjnene!

Disse øjne. Denne lave pande.

Og pludselig bryder det frem, endelig! For helvede! Det var jo ham der altid optrådte i landsbyens uhyggelige historier, ham der kom og fortinnede,

og garanteret ville stikke ild til huset hvis man sagde nej, og som man skræmte børnene med, alle forbrydelsers ophav, ham der boede på Kleppen, ham der kom og gik som en uhyggelig historie, ham der ikke bare var forbryderen men selveste forbrydelsen, ham var det!

Vi havde jo vidst det hele tiden. Det var i grunden dejligt at man havde fået ret inderst inde hvor visheden havde skjult sig. Landsbyen kunne ånde lettet op.

Det var tateren.” (s. 165).

På en gang bekræftes billedet af velfærdslandsbyen og det indhentes af det 19. århundrede. Det 19. århundredes frygt, som man troede at have lagt bag sig, vender som det fortrængte tilbage. Det er Lombrosos kriminaltypologi - den typiske forbryder fysiognomi, som Strindberg så alle steder, især hos kvinder, og som han indskrev i den svenske historie i sine dramaer. Det 19. århundredes mytose styrer nu den store svenske roman.

“Fantombilledet, med de stikkende øjne, har dog til sidst haft sin virkning, det er smeltet sammen med det billede han [vidnet, ckk] forventede. Den karakteristiske forbryder. Lombroso havde ret.” (s. 168).

Men til sidst frifindes Christer Petterson. Efter et år i fængsel, efter at være dømt i byretten; efter at have været Sveriges mest omtalte person, hvor ikke en detalje i hans før så betydningsløse og upåagtede liv er uden offentlighedens interesse, kan Petterson vende tilbage til sin etværelses i Sollentuna. Men også det er forkert; Petterson spiller ikke rollen korrekt. Han vender hjem og er den samme, som før han blev udvalgt til kongemorder. “Det chokerende var at han ikke opfyldte vores forventninger om hvordan mennesket ændrer sig og forædles af store tragedier.” (s. 159). Således slutter den store svenske tragedie så ironisk: den udvalgte kongemorder, der går uendelig meget igennem, der ophøjes til den mest centrale person i den store svenske detektivfortælling - han går uforandret gennem det hele som en figur hos Beckett.

Efterrystelse

I den store svenske detektivfortælling er der ingen, der til slut samles omkring bordet, hvorefter den skyldige bliver udpeget. Sagen fortsætter på lavt blus; kun omkring årsdagen er det svag interesse for, hvad der siden er sket; vage forlydender om at en anholdelse er nært forestående - hvorpå man ikke høre mere til sagen det næste års tid.

“Vi ville jo gerne finde en forklaring på det der skete den februar nat 1986, ikke nødvendigvis hvem der skød, men en forklaring, en form for forbin-

delse, noget der fik det til at hænge sammen. De forklaringer, vi skabte gav et billede af vores drømme, og vores skræk, andet gav de jo ikke nogen forklaring på fordi sagen er uløselig.” (s. 177).

Palmemordet bliver til “den store svenske roman”; men en sådan kan ikke samles under et overordnet plot. De konstruktioner, der synes at determinere de forskellige forsøg, er henholdsvis detektivfortællingen og den realistiske roman. To genrer med historisk forankring i det 19. århundrede. Det giver sig udslag i, at det 19. århundrede dukker op igen og igen som urscene. Som den svenske velfærdsstats udspring i den socialdemokratiske arbejderbevægelse; som forestillingen om landsbyidyllen; tateren som skræmebillede; Lombrosos kriminaltypologi; Strindbergs dramaer; en historiefilosofisk forestilling om den realiserede utopi og historiens slutning i den perfekte stat. Men alle disse forestillinger er usamtidige; de kan ikke forenes med det svenske vintermord.

Forskellige genrer gennemspilles: romancen med Sverige som idyllisk eventyrland (dog med en ironisk, modernistisk undertone); tragedien med forskellige karakterer; komedien med den “lykkelige” slutning, hvor den uretfærdigt anklagede til sidst frikendes; dog også her med den ironiske drejning: den frikendte lutres ikke af sine prøvelser, men forbliver - som en absurd helt hos Beckett - uafficeret. Det er som en gennemspilning af hele Fryes typologi fra myte til ironi - fra den realiserede utopi, det sækulariserede Paradis, til modernitetens absurditet og meningsløshed.

Denne gennemspilning af forskellige plots genrer gør ‘den store svenske roman’ til en kompleks fortælling, der ikke følger den retning, der kendes fra det 19. århundredes romaner og fortællinger. For at kunne fortælle en moderne fortælling om Sverige må man give afkald på det entydige og retlinede; der må bringes flere forskellige, måske indbyrdes modstridende, fremstillinger i anvendelse. “Det væsentlige ved den begivenhed er måske ikke det der skete, men hvordan vi behandler begivenheden i vores drømme, og myter.” (s. 176). Eller med andre ord: det centrale er måske ikke længere at forstå begivenheden og hvad det var, der førte til den; men at forstå, hvordan man fortæller om begivenheden, og hvad de fortællinger fører til. Forestillingen om Sverige som den realiserede utopi - den store fortælling om den tredje vej: velfærdsstaten - lider samme skæbne som andre store fortællinger med rod i det 19. århundrede - den forfalder (jvf. Lyotard, 1982). Det er det 19. århundrede, der, som det fortrængte, vender tilbage. Genren er utidssvarende og giver de forkerte svar. Derfor bliver Palmemordet til en modernistisk krimi, der handler mere om læseren end om forbrydelsen. Det læserdetektiven finder, er ikke forbryderen, men sit eget ubevidste - det svenske ubevidste. Vintermordet - den store svenske detektivfortælling - som den Andens diskurs: “De kunne ikke forklare det skete, men de gav måske en forklaring på os.” (s. 177).

Enquists fortælling er naturligvis ikke nogen detektivfortælling i konventionel forstand. Men valget af Idre som udgangspunkt giver et interessant perspektiv på den

detektiviske læsning eller Sherlock Holmes konstruktionen. Det er det sækulariserede Paradis, den realiserede utopi, der er afsættet. Dermed er fortællingen situeret på tærsklen til Dommedag, hvor tegnene er mange, mens meningen er fjern. De mange genrer og typologier giver en polyfoni af fortællerstemmer, som Enquist giver en provisorisk forankring i det 19. århundrede. Det giver ikke nogen forklaring på mordet, forbrydelsen ophæves ikke, men psykosen holdes nede.

I *Korttegnernes* titelstykke beretter Enquist om, hvordan han som barn tegnede kort: "Jeg tegnede nogle hundrede Sverigeskort, til sidst meget nøjagtige. Jeg var nu helt sikker på Sverige, det var nedfældet og under total kontrol, men altid med midtpunktet, som var landsbyen, afmærket." (s. 294). Han begynder at tegne orienteringskort, komplet med alle tegnene for skov, kirke, højdekurver osv. Efterhånden bevæger kortene sig ud over den verden, han kender: landsbyen. I den ukendte verden bliver han nødt til at digte; sætte tegnene ind uden at vide, om de nu også betegner den verden, han kortlægger:

"Korttegneren medtog det han kunne. Først lignede det meste terrænet omkring Bensberget. Efterhånden kom der underlige, nærmest løgnagtige indslag i landskabet. Jeg opdagede at man kunne lyve kortbilleder sammen som hver især var sande: når de der så mig over skulderen så at tegnene var sande lagde de ikke mærke til at landskaberne ikke fandtes, at de var løgn, digt." (s. 294-295).

Der er tale om en art poetik, hvor de sande tegn er med til at tegne et fiktivt billede af Sverige. Det er det, der bliver vilkåret i midten, når der ikke længere er nogen instans, som kigger én over skulderen; når der ikke længere er nogen garant hinsides tegnene, der sikrer deres orden. De mange sande tegn kan ikke længere samles til ét sandt billede.

Ola Tunander har i sin læsning af Palme-mordet - "Den usynlige hånd - og den hvide" (Tunander, 1994) - taget dette spor op. De mange tegn får her lov til at tegne et paranoidt, forvansket billede. Som titlens *usynlige hånd* angiver, så er det igen fortiden, der spørger: markedet (Adam Smith), Fornuften (Hegel) og kapitalen (Marx): det, der bag om ryggen på os, styrer vor verden. Denne hånd er tilsyneladende endt i en konspiratorisk forening med *den hvide hånd* (en betegnelse for de latinamerikanske dødspatroljer). Tunander abonnerer bevidst på de paranoide læsninger af Palme-mordet (uden nødvendigvis at tilslutte sig disse). Hans gennemgang af Palme-mordet viser således, hvad der bliver af detektiven - og dermed den detektiviske læsestrategi - når der ikke længere er nogen højere mening bag, hvortil livets diskordanser og kontingenser kan ophæves.

Udgangspunktet for den detektiviske læsning er i alle tilfælde, at nogen står bag; det rene tilfælde findes ikke. Naturligvis kunne en tilfældigt forbipasserende have skudt

Palme; men det virker ikke troværdigt. Kan man ikke pege direkte på en sammensværgelse, så kan man dog pege på tegnene. Tunander gennemgår en række af disse tegn, der alle *kunne* tyde på en sammensværgelse:

“Langs Sveavägen stod tilsyneladende en lang kø af lejede mordere: en terrorist, en nazist, en galning, en lejesoldat, en sikkerhedsagent - en kurder, en svensker, en belgier, en sydafrikaner, en amerikaner - den usynlige hånds mange fingre griber efter din strube.” (ibid. s. 89).

Tegnene er der, og de er alle tankevækkende. Hvorfor var der så mange mænd med walkie-talkies i området omkring Sveavägen op til mordtidspunktet? Hvorfor er der en unaturlig høj dødelighed blandt de, der mente at vide *noget*, eller mente at vide, at *no-gen* ved noget? Det *er* let at lade sig gribe af konspirations-paranoiaen. Samtidigt vækker de mange tegn også ens mistro. Der er *for* mange tegn. Tunander påpeger dette med en indirekte ironi. Tilsyneladende har alle de forskellige sammensvorne grupper tilholdssted umiddelbart i nærheden af mordstedet. Syv gange gentager Tunander sætningen: “...*kun et par hundrede meter fra mordstedet i morderens flugtretning.*”. Ikke alene synes der at have været hele syv forskellige planer om at myrde Palme; de forskellige sammensvorne havde også valgt netop den 28. februar som tidspunktet for mordet; og de havde alle fundet sammen i lejligheder omkring David Bagaresgaten.

Tegnene er ikke alene mange, de synes tillige at akkumuleres eksponentielt. De samme personer har tilsyneladende været involveret i flere sammensværgelser. Jo flere sammenfaldende tegn, desto stærkere står (kom)plottet. Men der er ikke noget, der stopper fortællingen; der er ingen slutning indskrevet, som kan gøre en ende på tilvæksten af spor. Den detektiviske/paranoiske læsning giver ikke længere noget entydigt svar; tværtimod, så synes vilkåret i dag at være en flerhed af indbyrdes uforenelige svar. Uden en implicit, højere meningsorden som garant, bliver detektiven let en paranoid psykotiker, der ser al for megen mening i de spor, han finder. Var detektiven oprindelig den, der reddede verden fra meningstab i Guds fravær, så er han måske i dag snarere Apokalypsens bebuder:

“Måske var det tilfældets grumhed, der “listigt” rørte sig bag vore rygge for at slå til på den plads, fornuften og historien allerede havde anvist - et listigt træk, et ulykkeligt sammenfald, en tilfældighedens konspiration: Den usynlige hånd og den hvide.” (ibid. s. 89).

Hvordan finder man mening i en verden, der på den ene side ingen mening giver, og på den anden side giver al for megen mening? Det er det, de følgende kapitler skal omhandle.

Noter

¹ jvf. Dennis Potters TV-serie: *Den syngende detektiv*, hvor *detektiven* Philip Marlow til slut skyder *forfatteren* Philip Marlow, da denne jo ret beset er manden bag forbrydelserne. (jvf. Rasmussen, 1993, pp. 27-52)

² I Joseph Conrads *Heart of Darkness*, der ikke er en egentlig detektivfortælling, men dog handler om eftersøgningen og opsporingen af en mand, bliver "løsningen" så ubærlig, at protagonisten hellere lyver end viderebringer "afsløringen".

³ Jeg har behandlet dette yderlige i Kristiansen (1993).

⁴ Fortællingens urscene: teksten/"patienten" kan (som vi senere vil se i *Ulvemanden*) ikke bringes til at erindre, men læser-detektiven kan forsøge sig med forskellige konstruktioner og se hvordan teksten reagerer på disse.

⁵ Hvilket kunne pege på, at det er symbolet ∞ , der er plottet; et rent funktionelt og figurativt plot.

⁶ I Paul Austers 'postmoderne' detektivfortælling *City of Glass* er protagonisten forfatteren Quinn (der skriver detektivfortællinger); han bliver forvekslet med detektiven Paul Auster, en identitet han gerne tager på sig. På et tidspunkt møder han Paul Auster, der dog ikke er detektiv, men forfatter (dog ikke forfatter til det vi læser). Til slut forsvinder Quinn *sporløst*, da der ikke er flere sider tilbage i den bog, hvor han gør sine optegnelser.

⁷ "Teksten er en skov, hvori læseren er jægeren.", Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, citeret fra Stounbjerg, 1988, s. 111. Benjamin har andetsteds påpeget sammenhængen mellem den moderne storby, detektivens opkomst og J.F. Coopers vildmarksfortællinger: billedet af storbyen som jungle - eksplicit i Dumas' "Mohicans de Paris". (Benjamin, 1974, s. 39-40)

⁸ Walter Benjamin påpeger også sammenfaldet mellem behovet for at kunne aflæse spor i den moderne storby (emblematiske med flaneuren som type) og detektivfortællingens opkomst hos Poe, jvf. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" (Benjamin 1977, s. 178). I Neil Fergusons postmoderne detektivroman *Swish*. *Swish* (1990) er detektiven afløst af en politi-semiotiker.

⁹ Der er en vis affinitet mellem detektivfortællingen og apokalyptikken: det drejer sig om at læse tegnene og forstå, hvordan de viser hen til den lukkede bog, hvor meningen står optegnet. jvf. Daniels Bog 12:4 "Men du Daniel, sæt lukke for ordene og segl for bogen til endens tid! Mange skal granske i den, og kundskaben skal blive stor."

¹⁰ Hvilket peger på en anden 'ur-tekst' (eller arke-mythos): Julius Cæsar, Brutus (jvf. s. 131)

¹¹ Milan Kundera taler i sin poetik *Romankunsten* (1987) om, hvorledes han i sine romaners sjette del..."indfører en person udefra i romanen, åbner et hemmeligt vindue i romanens mur." (Kundera, 1987, s. 92). En ny karakter, der *nachträglich* ændrer det tidligere forløb. Det er måske ikke nogen tilfældighed, at det netop er i sjette del, Enquist præsenterer "den udvalgte alkoholiker".

6. Temporalitet

Vi fremsatte tidligere den hypotese, at plottet er af temporal karakter. Denne hypotese skal nu søges sandsynliggjort. Udgangspunktet for opfattelsen af plot er altså Aristoteles' *mythos* [μυθος]. Det græske *mythos* denoterer *ord* i betydningen: endeligt og afgørende udsagn; men bruges primært om den opdigtede fortælling (som modsætning til den historiske). Myten har altså ikke behov for at sandsynliggøre sig, men taler autoritativt som en redegørelse for ubestridelige fakta. Heri står den i modsætning til *logos* [λογος]: *ord*, hvis validitet og sandhed må afgøres gennem diskussion og argumentation. Logos har en række betydninger, men betyder egentlig *samlén* eller *orden*. Logos angår den prosaiske fremstilling, især i betydning af offentlig tale (for retten eller folkeforsamlingen), hvor det handler om ræsonnement, fornuft og definition. Når Aristoteles skelner mellem digtningen og historieskrivning, hvor den første taler om det almene og den anden om det enkeltstående, så er det også en skelnen mellem de to fremstillingsformer: *mythos* og *logos*. Myten er en fortolkning af eksistensen; vort forhold til liv og død, til vor indfældethed i universet. Udspringet for myten er således det, Rudolf Otto kaldte *det numinøse*; dvs. det hellige i sin blotte form, uden nogen teologisk forklaringsramme osv. Myten handler m.a.o. om mødet med det ukendte og uforklarlige. Myter taler om oprindelse og afslutning og om vor egen placering i midten. Men først og fremmest kunne det se ud som om, myter taler om tid: om tidsaporien - at vort eget livs fænomenologiske tid forekommer kort og ubetydeligt i sammenligning med den kosmologiske tids æoner. Men samtidigt er den 'ubetydelige' fænomenologiske tid stedet, hvorfra spørgsmålet om betydning og mening overhovedet kan stilles (Ricœur, 1988, s. 90). Den apori kan *logos* ikke løse; men måske giver *mythos* en poetisk løsning. Mytens tid er imidlertid en anden end historiens (*logos*) tid.

Når plottet kan siges at være temporalt, er det fordi det, ligesom Heideggers *Zeitlichkeit*, vor væren-til-døden, præger en 'sense of an ending' på ethvert udkast (projekt). Det er plottet, der giver os en forventning om, at fortællingen slutter, og at den fra slutperspektivet vil vise sig meningsfuld. Dette slutperspektiv er vi afskåret fra at erfare i vort eget liv, da det i sidste instans er døden. Denne vor dødelighed har vi imidlertid mulighed for at erfare *mytisk* gennem fortællingen¹. Det er måske meget naturligt, at Aristoteles finder de stærkeste plot i tragedien, hvis det, det i sidste instans handler om, er at overgive sig til sin skæbne: at man skal dø. Men samtidigt er myten og fortællingen det, der gør, at dødeligheden netop ikke bliver tragisk. Dødeligheden kan erfares meningsfuldt i myten og fortællingen, og - hvad der er nok så vigtigt - denne erfaring kan viderebringes ud over den enkelte dødeliges egen horisont: den kan bli-

ve en fælles erfaring, der overskrider den individuelle skæbne. Heidegger opererer som bekendt heller ikke kun med et tidsbegreb (i så fald havde hans fænomenologi været tragisk), men hele tre. Her er der grund til at fremhæve *Geschichtlichkeit* - historicitet - der netop overskrider det individual-fænomenologiske perspektiv. Gentagelsesbegrebet er centralt her; og netop muligheden for at gentage erfaringer i myter og fortællinger gør disse privilegerede, når det drejer sig om at fortolke vor eksistentielle vilkår. Gentagelsen er ikke blot gentagelsen af det fortidige, men også en forståelse af det fortidige som afsæt for en anticipation af fremtiden. Det, der for os er "nu", er for fortiden netop fremtiden; dvs. "nu" er i en vis forstand allerede anticiperet i fortiden. "Nu" får således betydning ved at være en gentagelse af fortidens forventning til fremtiden; eller fremtiden gentages som fortidens betydning. Det, vi erfarer som fortid, er fortidens rest (f.eks. ruiner, dokumenter osv.), som endnu er (potentielt) virksom; et potentiale der kan aktiveres i nutiden eller fremtiden. Denne rest er nærværende; det, der er reel fortid, er den verden, denne rest engang tilhørte (ibid. s. 76ff.). Gentagelsen medierer således mellem de tre tider: fortid, nutid og fremtid. Vi vender tilbage til dette aspekt hos Benjamin og Freud.

Der synes altså at være en intim sammenhæng mellem narrativitet, plot og temporalitet. Men samtidigt synes det paradoksalt nok som om det temporale aspekt har været fortrængt fra narratologien. Den strukturelle tilgang har spatialiseret fortællingen og "frosset" temporaliteten til henholdsvis diakroni og synkroni. Tid har i fortællingen været en funktion af handlingen og bevægelsen i rum. Men spørgsmålet er om ikke, det er en for reduktionistisk anskuelse. Det er i det mindste Ricœurs hypotese i den stort anlagte *Temps et récit*. Blandt de tidsfilosofier (Augustin, Kant, Husserl, Heidegger), Ricœur indskriver i sit projekt, er Henri Bergsons fravær imidlertid påfaldende. Dog synes Ricœur - omend indirekte - at være blevet opmærksom på dette: "Jeg må indrømme at jeg har overset en mellemfaktor mellem tiden og fortællingen, og det er hukommelsen. Nu er jeg i gang med at skrive om forholdet mellem tid og glemsel. Tiden kan ikke appliceres direkte på den narrative funktion, der er et missing link her, og det er erindring og glemsel, der aldrig er fuldstændig bevidste." (Stjernfelt, 1996). Netop Bergsons tidsbegreb forekommer kvalificerende for en narrativ hermeneutik. Vi forlader derfor nu, omend ikke fuldstændig, Ricœur, og vender os mod Bergson.

Varen og tidsrum

Tid kan iagttages gennem bevægelse. Når en genstand flyttes fra en position i rummet til en anden, så konstaterer vi, at genstanden ikke kan indtage begge positioner samtidigt. Der er et vist tidsrum mellem de to hvilepositioner. Det får os til at opfatte tiden som

dette *tids-rum*. Det er, ifølge Bergson, imidlertid en forenklet opfattelse af tid. Når vi opfatter tiden som tidsrummet mellem genstandens to positioner, så er det som en rekonstruktion af bevægelsen i rum. Men da vi oprindelig iagtog bevægelsen, var det som et forløb i tid. Tid er forløb, og bevægelse forløber i tid, ikke i rum. Bergson henviser til Zenons velkendte paradokser: for f.eks. at kunne gå over til døren, må jeg først tilbagelægge halvdelen af vejen; dernæst halvdelen af den resterende vej osv. Da afstande i rum kan deles i det uendelige, er det umuligt at nå helt frem til døren. Her mener Bergson dog, at man kan forlade sig på den sunde fornuft: i praksis åbner vi mange døre uden at bekymre os om Zenons paradoks. Fejltagelsen består i at betragte bevægelsen som noget, der foregår i rum, og som dermed kan deles². Bevægelse foregår i tid, der er udelelig. "Den egentlige illusion består i, at vi tænker selve tidsløbet, der varer, ud fra de øjeblikkelige snit, vi foretager i det." (Bergson, 1991, s. 131). Erfaringen af tid er altid en sammensat (composite) repræsentation, der er gennemtrængt af rum. Vi kan ikke i den praktiske erfaring af tiden skelne det, repræsentationen er sammensat af: den rene, nærværende varen (tid) og den rene, nærværende udstrækning (rum). Det rene nærvær findes kun i princippet, hvorfor det er nødvendigt at gå hinsides erfaringen til erfaringens betingelser (Deleuze, 1991, s. 22-23)³.

Bergson skelner mellem tiden som forløb: varen [*durée*], og den tid, der er forløbet [*temps*], og dermed er målelig, dvs. har udstrækning: her kan man på dansk passende tale om tidsrum. Den tid, der er forløbet, er naturligvis fortid; mens tidspunktet, hvorpå den forløber, er nutid. Den konkrete, levede nutid er udelelig, hvilket betyder, at den må have en vis varen, dvs. at den på en gang både er 'foran' og 'bagved' øjeblikket. At betragte øjeblikket som blot et punkt, ville være at placere det i rum; men det er snarere sådan, at jo nærmere man går på øjeblikket for at stedfæste det (forankre det i rum), desto mere udflydende og konturløst bliver det. Øjeblikket - den konkrete nutid - griber både ind i fortiden og i fremtiden, hvilket jo allerede Augustin bemærkede. En lignende opfattelse finder man hos Husserl med begreberne *retention* og *protention*. Et "nu" er ikke en sammentrækning til et punktagtigt øjeblik. Retention betegner det fortsat vedvarende ved det, der netop er passeret; og protention det netop forestående, som nu'et er anticipationen af. Husserl betegner nu'et som et "kildepunkt", hvilket vil sige, at det, der flyder fra det, fortsat er en del af det. Samtidigt er det *at begynde*, at begynde *at fortsætte* (Ricœur, 1988, s. 26ff.). Begyndelsen - den heideggerske *jetztsagen* - er allerede en foregribelse af fremtiden.

Opfattelsen eller sansningen varer, dvs. den nærmeste fortid varer ved i den konkrete nutid, der samtidig er en råden over den nærmeste fremtid, hvor den af sansningen følgende handling udfolder sig. Den konkrete nutid består altså i fornemmelse (fortid) og handling/bevægelse (nutid).

“Min nutid er altså både fornemmelse og bevægelse; og eftersom min nutid danner et udeleligt hele, må denne bevægelse være knyttet til denne fornemmelse og lade den resultere i handling. Deraf slutter jeg, at min nutid består af et system kombineret af fornemmelser og bevægelser. Min nutid er i sit væsen senso-motorisk.” (Bergson, 1991, s. 120)⁴

Opfattelsen af nutiden er således direkte knyttet til legemet, der på en gang er modtager af sansninger og handlingens subjekt. Legemet er udstrakt rummet (bevidsthedens udstrækning), hvilket gør, at den senso-motoriske nutid kan stedfæstes som legemets ‘her og nu’. Tiden udspaltes derfor vedvarende i to: den tid, der forløber og den forløbne tid, der har udstrækning og bevares i hukommelsen (som hhv. mekanisk refleks og erindring). Ret beset er denne bifurkation af tiden dog en tredeling: 1) nutid som forgår og er tabt for evigt; 2) nutid, der bevares virtuelt i erindringen som fortid; 3) vorden, varens bestandige skabelse. Hvis ikke varen vedvarende bliver nyskabt, ville bifurkationen blot være en nietzscheansk ‘evig genkomst af det samme’ i slet forstand, dvs. resentment og nihilisme. Men varen nyskabes bestandigt som en evig genkomst i stærk betydning; nemlig i den ‘tøven’, der er mellem sansning og handling, men som foregår i den udelelige nutid, og derfor ikke kan skelnes (Eliassen, 1990). Tiden, der forløber, er således en bestandig vorden. Det forudsætter - i princippet - en antagelse om en generel fortid, der nærmest har karakter af et ontologisk element. Betingelsen for, at tiden kan gå er, at ethvert aktuelt nu kan blive til fortid og dermed vige pladsen, så at sige, for nu’ets aktualisering. Den generelle fortid er dermed forudsætningen for nutiden. Enhver nutid vender i den forstand tilbage til sig selv som fortid. Denne er på sin side fanget mellem to nutider: den gamle nutid, den selv var, og den aktuelle nutid i forhold til hvilken den er fortid. Fortiden er således samtidig med den nutid, den har været (Deleuze, 1991, s. 56-59).

“I det hele taget fremkommer det nutidige øjeblik i den bestandige vorden, som selve virkeligheden er, ved et næsten øjeblikkeligt snit, som vor opfattelse udfører i den samlede masse, der forløber, og dette snit er netop det, vi kalder den materielle verden; vort legeme befinder sig i denne verdens midtpunkt; det er det af den materielle verden, som vi direkte føler forløbe; dets aktuelle tilstand udgør vor nutids aktualitet. Efter vor mening bør stoffet, for så vidt det er udstrakt i rummet, bestemmes som en nutid, der uophørligt begynder igen, medens omvendt vor nutid er selve stoffligheden ved vor eksistens, dvs. en samling fornemmelser og bevægelser, intet andet.” (Bergson, 1991, s. 120-121).

Virkeligheden er en bestandig vorden eller tilbliven. Bergson gør således både op med en idealisme, der vil finde virkeligheden i tingenes bagvedliggende essens, og med en realisme, der kun vil se virkeligheden som en ophobet masse af stof eller objekter. I sin

fænomenologiske tilgang betragter Bergson virkeligheden som en helhed af 'billeder', hvor der spilles på betydningen af *fænomen*: det som viser sig⁵. Det er som billede, vi først erfarer virkeligheden. Først med tiden får billedet substans. Det gælder også billedet af eget legeme. Der er her ikke tale om et oprindeligt subjekt; - subjektet er selv vorden, dvs. forløber i tid. Subjektet dannes ved at billederne i erindringen gennemtrænger hinanden. Billedet af eget legeme skiller sig dermed ud blandt andre billeder. Det adskiller sig først og fremmest ved, at det ikke kun kendes udefra, men også indefra gennem affektforfølelser.

“Mit legeme er et handlingscentrum anbragt mellem det stof, der påvirker det, og det stof, det selv øver indflydelse på; det udtrykker således netop min vordens aktuelle tilstand, det af min varen, der er under dannelse.” (ibid. s. 120)

Billedet af legemet er således altid det sidste billede, det nyeste. Det er det billede, der sanser og handler: de ydre billeder overfører bevægelse på billedet af legemet, som giver bevægelse tilbage til disse. Der er her en parallel til Ricœurs trefoldige mimesis: mimesis₁ - det kræver kendskab til handlingens semantik (dvs. praksis-verden) at kunne forstå den narrative handling (mimesis₂), som på sin side giver ny erfaring af verden (mimesis₃). “*Mit legeme, der er en genstand skabt til at bevæge genstande, er altså et handlingscentrum; det vil ikke kunne frembringe en forestilling.*” (ibid. s. 32). Legemet optræder dermed som et billede, der afspejler andre billeder; og som samtidig, ved at analysere de forskellige handlinger, har mulighed for at øve indflydelse på de andre billeder. Den praktiske skelnen kaldes *bevidstheden*. I legemet bliver der derfor tale om et sammenfald af to realiteter: en heterogen, der er de sanselige kvaliteters realitet, og en homogen, der er rummet. Legemet, der altså er den billedlige repræsentation af os selv i verden, er sammensat af det subjektive, kvalitative og det objektive, kvantitative. Ligeledes er der to tidsopfattelser: den rene varen, der er den bevidsthedstilstand, hvor legemet umiddelbart giver sig hen i sine oplevelser; i erindringen sættes disse billeder ikke ved siden af hinanden, men gennemtrænger gensidigt hinanden - de forenes organisk “som tonerne i en melodi” (Bergson, 1980, s. 75). Den anden tidsopfattelse er tidsrummet, hvor bevidsthedstilstande anbringes ved siden af hinanden, så de kan betragtes samtidigt; de enkelte led berører hinanden, men gennemtrænges ikke. Forestillingen om en bestemt retning i varen indeholder således allerede rummet i sig. Her aner vi analogien til narrativiteten: forestillingen om en bestemt retning er plottets arbejde, der organiserer begivenhederne ved siden af hinanden i en temporal, successiv orden. Det er narrativiseringen, der medier mellem de to tidsopfattelser og mellem det heterogene og det homogene.

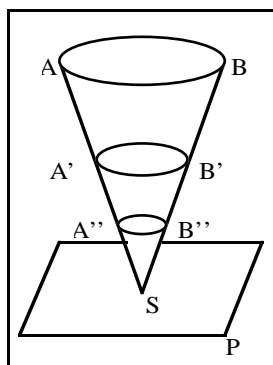
Hukommelsen spiller en central rolle. Det hele foregår, som om hukommelsen opsamler billeder langs tidens bane, efterhånden som de fremkommer. Legemet er som nævnt altid det sidste nye billede; det, der fremkommer som det øjeblikkelige snit gennem vorden, og hvor legemet er midtpunkt. Det betyder, at fortiden overleveres i to forskellige former: som bevægemechanismer, dvs. de handlinger der, når de først en gang er indlært, udføres uden nogen bevidst indsats. Denne har sit sæde i nutiden og er rettet mod fremtiden. Egentlig kan man her kun tale om hukommelse, for så vidt at gamle billeders nytte forlænges ind i nutiden. Den anden form for hukommelse fungerer som uafhængige erindringer. Disse noterer alle begivenheder og bevarer deres tid og sted. Erindringen har mistet sin mulighed for at handle, og kan kun genvinde den ved at få liv af en nutidig hændelse, som den kan knytte sig til. Men det betyder samtidigt, at erindringen bevares som et latent billede, der kan udvikle sig i retning af en latent fornemmelse; denne udvikler sig i retning af den virkelige bevægelse, hvorved fornemmelsen aktualiseres sammen med billedet, der går i forbindelse med den (Bergson, 1991, s. 114). Hos Proust udvikles dette fænomen som *memoire involontaire*.

“I virkeligheden svarer denne erindrings tilknytning til vor nutidige tilstand helt til de ubemærkede genstandes tilknytning til de genstande, vi opfatter, og *det ubevidste* spiller i begge tilfælde samme rolle.” (ibid. s. 127)

Erindringen eksisterer m.a.o. som latens i tid, på samme måde som genstande eksisterer i rum uafhængig af vor observation af disse. De uopfattede genstande i rummet og de ubevidste erindringer i tiden er ikke to radikalt forskellige eksistensformer. Vi antager genstandenes eksistens, selv om de ikke indgår i vor aktuelle opfattelse, fordi vi betragter dem som led i en orden, hvoraf vor opfattelse kun er et enkelt led; men et led der giver sin aktualitet til resten af kæden.

“Men ser man nærmere til, vil man opdage, at vore erindringer danner en kæde af samme art, og at vor *karakter*, der altid ytrer sig i alle vore afgørelser, i virkeligheden er den aktuelle syntese af alle vore tidligere tilstande. I denne fortættede form eksisterer vort tidligere psykologiske liv endda mere for os end den ydre verden, hvoraf vi altid kun opfatter en meget lille del, medens vi derimod benytter os af hele vor oplevede erfaring.” (ibid.)

Dette leder frem til Bergsons berømte keglefigur, der tegner forbindelsen mellem de to hukommelsesformer. Der er således tale om en figurativ fremstilling af billedet af legemet:



Keglen SAB er samtlige erindringer. Dens basis AB ligger i fortiden og er ubevægelig. Keglens spids S er nutiden, og er vedvarende i bevægelse og berører vedvarende det bevægelige plan P, hvor den aktuelle forestilling om universet dannes. A'B' osv. er forskellige planer i erindringen. S er billedet af legemet, der bestandig skabes på ny. Som subjektmodel markerer keglen et brud med den cartesianske subjektopfattelse, da subjektet her er uadskilleligt fra kroppen⁶. Dette er et særligt

billede, da det bliver stedet for snittet i den almindelige vorden. “Det er således *gennemgangsstedet* for de bevægelser, der modtages og sendes tilbage, bindeleddet mellem de ting, der virker på mig, og de ting, jeg påvirker, kort sagt sædet for de senso-motoriske fænomener.” (ibid. s. 133). Fra nutiden udgår en impuls, som erindringen reagerer på; det er fra de nutidige handlingers senso-motoriske elementer, at erindringen revitaliseres og aktualiseres. Punktet S - nutiden - er for så vidt blot en uendelig koncentreret fortid; det er dennes aktuelle og virksomme yderpunkt. Hukommelsen foretager vedvarende fremstød - med hele fortiden - for at bringe mest muligt af sig selv ind i den aktuelle handling. Bevidstheden eller subjektet er således en bestandig svingning mellem yderpolerne S og AB; svingning i forskellige rytmer, der kan krystalliseres i handlinger og ord, eller forblive latente som erindringer.

Den aktuelle opfattelse går altid til bunds i hukommelsen for at søge erindringer om tidligere, lignende opfattelser. Det vi reagerer på, det der udløser handling, er derfor ikke så meget den sansede genstand (dennes ‘essens’) - dvs. årsagen til sansningen - som det er genkendelsen, associationen til en tidligere sansning. “[I] stoffet er noget mere, men ikke noget andet, end det, der er givet aktuelt.” (ibid. s. 83). Der er mere, kvantitet, men ikke andet, kvalitet. Kæden af sammenhængende begivenheder, der er lagret i erindringen, får i den nutidige aktualisering magt til at overvælde den nutidige sansning, som udløste den. I praksis opfatter vi derfor kun fortiden, da den rene nutid er et “ubegribeligt forløb, hvorved fortiden ætser sig ind på fremtiden.” (ibid. s. 131). Associationen peger således ikke tilbage til det oprindelige i den forstand, at det er tingens essens, der udløser associationen. Ved dykningen ned i erindringen foregår en dissociation eller opløsning, hvor der søges efter det lag i erindringen, associationen knyttes til. Det betyder ikke, at erindringen er spacialt placeret et sted, men at den eftersøges i mere eller mindre sammentrukket form. Den samme erindring kan indgå i forskellige sammenhænge med forskellig kvantitet. Denne tilbøjelighed i erindringen til at knytte sig til andre billeder, forklarer Bergson som åndens naturlige tilbagevenden til opfattelsens udelte enhed (ibid. s. 144). Alle erindrede billeder gennemtrænger hinanden, hvorfor hele erindringen er virtuelt tilstede i hver enkelt billede. Det betyder, at den genstand, der var associationens årsag, modtager temporalitet og ‘ånd’ fra erindringen -

den modtager sin 'essens', sin betydning temporalt. I den nutidige opfattelse aktualiseres erindringen, dvs. fortiden.

“Det ligger altså i vor aktuelle opfattelses væsen, at den, for så vidt den er udstrakt, altid kun er *et indhold* i en mere omfattende, ja ubegrænset erfaring, der indeholder denne opfattelse; skønt denne erfaring unddrager sig vor bevidsthed, fordi den ligger udenfor den opfattede horisont, synes den ikke mindre aktuelt givet.” (ibid. s. 126)

Fortiden er altså ikke det forgangne, det en gang for alle tabte. Fortiden er i tiden som virtualitet og kan som sådan aktualiseres som nutid. Erindringen er hele tiden *i* tiden.

“Subjektiviteten er aldrig vor egen, den er tid, dvs. sjælen eller ånden, det virtuelle. Det aktuelle er altid objektivt, men det virtuelle er subjektivt: det var i starten affekten, det vi erfarer i tid; så tiden selv, ren virtualitet der deler sig i to som påvirker og påvirket, 'selvets selv-påvirkning' som definition på tiden.” (Deleuze, 1989 s. 83-83)

Bevidstheden - punktet S - er som tidligere nævnt ikke nødvendigvis antropologisk; men kan være en hvilken som helst betydningsdannende entitet⁷, som f.eks. fiktion - en fortælling. Fortællingen har sin egen erkendelse, som vi tilegner os, når vi læser. Vi anbringer os i punktet S, men nu med fortællingen som en 'falsk' erindring, en virtualitet (subjektivitet), der aktualiseres gennem vor læse-handling, dvs. den bevægelse vi overfører på den; og som på sin side giver bevægelse/handling tilbage til os, hvorved vor varen forandres. S er som nævnt et øjeblikkeligt snit i varen - “dette snit er netop det, vi kalder den materielle verden” (Bergson, 1991 s. 120) - hvor fortællingen aktualiseres og objektiveres (dvs. bliver stofflig). Vi husker, at Ricœur taler om en 'tekstens verden', der må en være en verden, vi kan bebo. Fordi vi som læsere er anbragt i S, bliver det muligt for os at erfare og aktualisere en anden bevidsthed, nemlig fortællingens. Når vi læser, betragter vi fortællingen som en bevidsthed; dvs. en entitet med egen intentionalitet (eller plot). Vi gør en anden bevidsthed til vor egen. Eller rettere: vi bliver ('vorder') subjekt for en anden bevidsthed⁸, i det 'subjekt' her også skal forstås i betydningen: underkastet. Heraf følger så også, at erfaringer bliver fælles, når de narrativiseres.

Bevægelse og handling, der er centrale for fortællingen, kan ikke genskabes ved indplotning af positioner i rum og øjeblikke i tid; dermed ville man blot få immobile sektioner (begivenheder). En rekonstruktion af bevægelse kan kun opnås ved at tilføje en abstrakt ide om en mekanisk tids succesion til disse immobile sektioner. Det ville resultere i en narrativ spatialisering, som den kendes fra strukturalismen; sektionerne ville blive føjet til hinanden diakront, men ville ikke hver især blive gennemtrængt af temporalitet. Der ville være tale om en 'cinematografisk illusion' (Bergson, 1915 s.

263). Fordi det, der er rekonstrueret, er bevægelsens mål - den udførte handling - så er de bevægelser, handlingen er sammensat af, undgået bevidstheden, og der er derfor kun tale om et simplificeret billede af handlingen. Hvis de på hinanden følgende billeder ikke er alt for indbyrdes forskellige, vil vi opfatte dem som varianter af et gennemsnitsbillede (og hvis de afviger, som en forvanskning). Når vi taler om en tings væsen eller essens, er det et sådant gennemsnitsbillede, vi taler om (ibid. s. 260). Det samme gælder fortællingen: reducerer vi fortællingen til 'hvad den handler om' - dvs. dens plot (spatialt), så får vi en form (begyndelse, midte, slutning), vi kan tolke; men hvor de heterogene bevægelser, den er sammensat af, undslipper tolkningen.

Betragter man imidlertid plottets arbejde eller plotningen - ikke spatialt men - temporalt, så viser det sig, at fortællingen er S, som andre billeder (f.eks. 'læseren') overfører bevægelse på. Det er det, Ricœur omtaler som *mimesis*₁: fortrolighed med bl.a. handlingens semantik. På sin side så giver S (fortællingen) selv bevægelse tilbage til de andre billeder ('læseren'), dvs. påvirker dem (*mimesis*₃), ved at S's "virtuelle erindring" (en erindring der er 'falsk' qua fiktion) aktualiseres. Her bevæger vi os indenfor det muliges område. Det mulige har ingen realitet, men kan aktualiseres (mens det virtuelle ikke er aktuelt, men har realitet). Det betyder endvidere, at fortællingen betragtet som helhed (dvs. med begyndelse, midte og slutning) ikke kun har spatial form, da den i givet fald ville være lukket. Helheden er tid (varen), dens 'form' er temporal; hvilket igen betyder at det er en åben helhed: en vorden, der aldrig kan substantialiseres til en lukket form.

"Men i Virkeligheden forandrer Legemet Form hvert eneste Øjeblik. Eller rettere der gives ikke nogen Form, da Formen er noget ubevægeligt, og Virkeligheden er Bevægelse. Hvad der er virkeligt, er den uafbrudte Forandring af Form: *Formen er kun et Øjebliksbillede taget efter en Overgang.*" (ibid. s. 260)

Plottet er derfor nødvendigvis (også) temporalt: hvert nyt billede aktualiserer det foregående (der i mellemtiden er blevet fortid og dermed virtuelt) og aktualiseres selv af det følgende. Det er ikke sådan, at vi enten er i den ene eller anden tid: varen eller tidsrum. Den erfarede tid er altid sammensat. Når fortællingen spatialiserer handlinger i tidsrum, så ordnes de efter hinanden; men samtidig gennemtrænger de hinanden (varer), fordi de - når de er forløbet - overgår til virtuel eksistens som fortid. Denne fortid bringer imidlertid vedvarende sig selv tilbage i nutiden som erindring. "Ifølge Bergson gør 'paramnesia' (illusionen om deja-vu eller allerede at have været der) denne indlysende pointe fattelig: der er en erindring om nu'et samtidigt med nu'et" (Deleuze, 1989 s. 79). Fortællingen er derfor på en gang et lukket spatialt forløb, - et udstrakt tidsrum, hvor handlinger og begivenheder er ordnet efter hinanden; men samtidig er den et åbent tem-

poralt forløb - varen - hvor begivenheder gennemtrænger hinanden; besvangrer hinanden med betydning og forløser betydning (varens vedvarende nyskabelse). Dette svarer til Aristoteles' bestemmelser, hvor der er tale om på en og samme tid en indre, lukket form (der fuldstændig og hel), og en ydre, åben form (katharsis, tilskuerens renselse). De aktuelle begivenheder, sådan som de løbende erfares i fortællingen, erfares som kontingente, da de er sammensatte. Kun i fortolkningen kan erfaringerne føres tilbage til deres betingelser, hvor de får betydning både efter placering i rum og efter temporal placering. De modtager betydning fra det virtuelle: fra fortiden som erindringer og fra fremtiden som anticipation af kommende begivenheder (det vi tidligere har betragtet som apokalyptisk-konstruktionen). Hermed bliver det også tydeligt, at gentagelsen spiller en central rolle. Nutiden er på sin vis aktualiseringen af det erindrede fremtid. Erindringen modtager betydning fra det forhold, at de forventninger, der knyttedes til erindringens nu, har fundet deres aktualisering i nutiden. Erindringen er en gentagelse af fortiden, men det er først gennem gentagelsen af fortiden at nutiden får betydning; en betydning, der i fortiden blot lå virtuel som en forventning til fremtiden. Med gentagelsen bliver der tale om en kompleks temporal struktur, hvor de tre tidsmodi - fortid, nutid og fremtid - gensidigt modtager betydning fra og overfører betydning på hinanden. Betydning skabes - i en narrativ struktur - altså i højere grad gennem de temporale relationer end gennem spatial position. At det forholder sig således kan måske også ses af bøjningen af verbet: at være, hvor fortid og fremtid ikke fremstår som negationer af nutiden. Det, der er, er ikke blot det nutidige. Fortid betyder ikke "er *ikke* længere" og fremtid ikke "er endnu *ikke*" (Ricœur, 1988, s. 31). Tiden er - i sine tre ekstaser - samtidig som aktualiseret respektive virtuel. Gentagelsen flytter fokus mellem de tre ekstaser, således at disse gensidigt gennemtrænger hinanden til betydningshelheder.

Det betyder, at vi - som antydet tidligere - må betragte fortællingen på tre niveauer:

- 1) Narrativ₁: fortællingen som lukket system, der defineres ved intelligible objekter eller distinkte dele. Det er fortællingen, som vi kender den strukturelt (spatialt); Ricœurs mimesis₂. Det drejer sig om betydningen af placering i (tids)rum og kronologi.
- 2) Narrativ₂: Overføringens eller gentagelsens bevægelse som etableres mellem disse objekter og modificerer deres respektive positioner (temporalt). Ækvivalerer med mimesis₁. Betydningen af placering i tid.
- 3) Narrativ₃: Varen eller helheden, vorden som konstant forandres i henhold til dens egne relationer; - mimesis₃.⁹

Der er tale om, at vi - når vi først møder en fortælling - vil læse den spatialt (lineært). Men det er ikke nødvendigvis sådan, vi fortolker eller finder mening i den. Her investerer vi i fortællingen (f.eks. en handlings-semantik), og får afkast af investeringen, der så kan geninvesteres osv. Eller man skal måske snarere tale om, at fortællingen fortol-

ker sig selv, da det jo i lige så høj grad er fortællingen, der bruger os som gennemgangssted for at bringe sig selv ind i verden. Vi bliver subjekt for den 'falske' erindring, men vore egne erindringer og erfaringer holdes naturligvis ikke ude; begge erindringer er del af samme udelelige varen. Endelig så forandres vort eget billede (erfaring, verdensbillede) af fortællingen: den vorden vi selv er.

For at kunne applicere Bergsons tidsfilosofi på den narrative litteratur, må vi gå omkring Walter Benjamin og Gilles Deleuze. Det kommer de næste to kapitler til at omhandle.

Noter

¹ Det er for Walter Benjamin dette perspektiv, der overhovedet sanktionerer fortællingen. (Benjamin 1996)

² Det er problemet med den almene tidsopfattelse, at rummet bliver taget for givet som et allerede dér, hvor tiden kommer til som rummets fjerde dimension (Deleuze, 1991, s. 86).

³ Alle repræsentationer er sammensatte: stof og hukommelse, perception og erindring, objektiv og subjektiv, nutid og fortid, aktuelt og virtuelt, kvantitet og kvalitet, udstrækning og varen. Anderledes opstillet står stof, perception, det objektive, nutid, det aktuelle, kvantitet og udstrækning på den ene side, mens vi har hukommelse, erindring, det subjektive, fortid, det virtuelle, kvalitet og varen på den anden. Disse vil altid erfares som sammensatte, kun i tolkningen eller analysen kan de skelnes. (Deleuze, 1991, s. 53ff.).

⁴ I *L'evolution creatrice* (1907, da. overs. *Den skabende udvikling*, 1915) bruger Bergson filmen - eller kinematografen - som billede på nuets varen. Filmen består af fotogrammer, der bevæges med 24 billeder i sekundet. Grundet øjets træghed opfatter vi det som én ubrudt bevægelse. Vi ser m.a.o. ikke det enkelte fotogram (tids-rum) - men ser det aktualiserede fotogram sammen med det/de umiddelbart foregående og det/de kommende, - de virtuelle eller ikke-aktuelle fotogrammer. På analog vis oplever vi den virkelige verden.

⁵ Det er altså ikke virkeligheden, der er et billede; men virkeligheden repræsenteres for os som billede. Denne repræsentation er sammensat af tid og rum.

⁶ Men billedet af legemet, og dermed bevidstheden, er ikke nødvendigvis antropologisk; ja, end ikke antropomorft. Som nævnt er det først med tiden, at billedet får substans. Det er m.a.o. ikke muligt alene ud fra billedet at slutte sig til subjektets natur.

⁷ I sit store værk *Cinema* betragter Gilles Deleuze filmen ud fra en sådan synsvinkel. Bergson sammenligner selv erkendelsen med filmen og taler om at vi sætter "en Slags indre Kinematograf i Gang" (Bergson, 1915 s. 263)

⁸ "Vor aktuelle eksistens duplikerer sig selv, mens den udfoldes i tid, sammen med en virtuel eksistens, et spejlbillede. Ethvert øjeblik af vort liv præsenterer to aspekter, det er aktuelt og virtuel, perception på den ene side og erindring på den anden... Enhver, som bliver bevidst om denne kontinuerlige duplikation af nu'et i perception og erindring... vil sammenligne sig selv med en skuespiller, der automatisk spiller sin rolle, mens han lytter til sig selv, observerer sig selv." (Bergson, citeret fra Deleuze, 1989, s. 79)

⁹ jvf. Deleuze 1986, s. 11. Man skal ikke lade sig forvirre af, at niveauerne ikke korresponderer. Der er tale om forskellige aspekter.

7. Fortælling og Erfaring hos Walter Benjamin

Walter Benjamin kan på mange måder fungere som formidlings- og bindeleddet fra Bergson til fortællingen. Bergsons begreb om varen [la durée] korresponderer i visse henseender med det tidsbegreb, man kan uddrage af Benjamins historieopfattelse. Det er opfattelsen af hukommelsen og erindringen, der er centrale her. Benjamin ser moderne tid som en erfaringsforfaldets tid; den erfaring, fortællingen var den fremmeste formidler af. I moderne tid må erfaringen vige for nyhedsformidlingens information. Skal erfaringen genvindes, kræves der en ny fortællekunst, som kan 'genfinde' erindringen (hvilket kræver et værk som Proust *På sporet efter den tabte tid*); og det kræver et nyt erfaringsbegreb.

Benjamin påpeger, at Bergsons bestemmelse af erfaringen ikke er historisk (Benjamin, 1996, s. 127). Frem for at tage afsæt i den industrialder, der var Bergsons egen, så 'lukker' Bergson øjnene for netop denne erfaring. Men derved efterlades et efterbillede, et negativt 'aftryk' af erfaringen på nethinden, der bliver stående som en komplementær erfaring. Et billede, der er 'sprængt fri' af det historiske kontinuum¹. Der bliver dermed tale om et billede af varen, og ikke det historiske kontinuum eller tidsrum (den spatialiserede tid). Kun digteren kan være subjekt for en sådan erfaring (med Baudelaire og Proust som de fremmeste eksempler); dvs. der er tale om en æstetisk erfaring af tiden. Det drejer sig om at give det forgangne dets stoflighed tilbage; og fortællerens og romanens stoflige urgrund er mennesket, menneskelivet, - det fortælleren former sin fortælling af.

Det, som bliver problemet i Bergsons bestemmelse af varen, er, at døden er udelukket. Dermed bliver der tillige tale om en afskærmning mod historien (da historien, som det dødelige menneske, er underkastet naturforfalden). Varen forfalder hos Bergson til slet uendelighed. Hos Baudelaire finder man derimod erfaringen af varen i al sin nøgenhed; som det jordlige, der falder tilbage i ren naturtilstand, uden skær af forhistorie eller aura². Benjamins let kryptiske aura-begreb skal her forstås som overføringen af menneskelig reaktionsform til det livløse; f.eks. tingens blik på beskueren, tingens evne til 'at slå øjnene op' (ibid. s. 165). Det er som bekendt bl.a. fotografiet, Benjamin ser som medvirkende til auraens forfald. Fotografiet gengælder ikke blikket; tværtimod, så udsætter fotografiet "øjeblikket for et posthumt chok" (ibid. p. 149). Men også den generelle storbyerfaring: de chokagtige sansninger, storbymennesket bombarderes med fra alle sider, bedøver sanserne, således man mister evnen til at se. Chokerfaringen bliver på en gang kilden til auraens og erfaringens forfald. "Bemærkede man ikke ved krigens afslutning, at folk kom forstummede tilbage fra slagmarken? Ikke rigere, men fat-

tigere på erfaring, der kunne deles med andre.” (ibid. s. 38). Med denne markering af en ny erfaringsmodus er der åbnet for en kobling mellem Bergsons og Freuds erindringsbegreb, sådan som det kommer til udtryk hos Freud i “Hinsides lystprincippet”. Først skal det dog handle om Benjamin, fortællingen og erfaringen.

Fortællingen

Døden fungerer ofte som et punktum for fortællingen. Beretningen om et liv slutter med døden; det sted, hvor der ikke er mere at berette, hvor livet føjer sig sammen i et lukket, meningsgivende forløb. Døden er en singularer erfaring, der ikke kan gives videre til andre, men som ofte optræder meningsfuldt i fortællinger. Et eksempel kan være J.P. Jacobsens *Niels Lyhne*, der som bekendt ender: “Så døde han døden, den vanskelige død”. Den livserfaring, der kan opsummeres for Niels Lyhne, er, at der ikke er nogen mening med tilværelsen. Niels Lyhne har forsøgt at leve sit liv i en verden uden Gud; men har ikke magtet dette. Hans liv ender i desillusion. Erfaringen af tilværelsens meningsløshed videregives imidlertid meningsfuldt til læseren. Gennem fortællingens struktur ophæves (i den hegelske betydning af ‘Aufhebung’) det meningsløse i en meningstotalitet. Denne ophævelse er analog med tragediens katharsis hos Aristoteles. Benjamin citerer Moritz Heimann for at have sagt, at en mand, der dør som 35 årig, er på hvilket som helst tidspunkt af sit liv en mand, der dør som 35. Men Heimann bruger forkert tempus. Det burde lyde, at en mand, der *døde* som 35 årig, vil for *ihukommelsen* [der Eingedenken] fremtræde som en mand, der dør som 35. Det, der ikke giver mening i det levede liv, giver mening for det erindrede (ibid. s. 57). Det, man søger i romanen, er derfor, for Benjamin, erfaringen af døden. Læseren vil sikre sig, at han oplever romanfigurens død, eller i overført betydning, romanens afslutning; det sted, hvorfra den kan erindres som meningsfuld. Livet, som det leves, er uafsluttet; kun i erindrungen er livet tilgængeligt som afsluttet og dermed meningsfuldt.

“Romanen er altså ikke betydningsfuld derigennem at den på belærende vis fremstiller en fremmed skæbne, men fordi denne fremmede skæbne i kraft af flammen, den fortæres af, afgiver varme til os, som vi aldrig ville kunne afvinde vor egen skæbne. Det som drager læseren til romanen er forhåbningen om at varme sit kuldkære liv ved en død, han læser om.” (ibid. s. 58)

Ophævnning i meningstotaliteten er kendetegnende for myter og de religiøse master-plots. Der er fra oprindelsen nedlagt en mening i skaberværket, som først åbenbares med det skabtes undergang; i en kristen forståelsesramme vil meningen med menneskets liv først åbenbares med Guds riges komme. Det betyder, at der hinsides den skabte og forgængelige verden - der forløber fra Genesis til Apokalypse/Harmageddon - findes en

uforgængelig og atemporal instans - Gud - som giver mening til det skabte; en mening, der altså først bliver tilgængelig hinsides slutningen³. Denne struktur - apokalyptiske-konstruktionen - kan overføres på fortællingen, hvor vi læser os frem gennem en række begivenheder, hvis indbyrdes sammenhæng - deres tilknytning til meningshelheden - forbliver uvis i læseprocessen. Når vi alligevel læser *som om*, disse begivenheder har betydning, er det fordi, vi tilskriver dem en autoritet - fortælleren - der fra sin position hinsides slutningen (fortælleren som Gud i det narrative univers) har indblik i sammenhængen og meningstotaliteten. "Døden er bekræftelsen på alt, hvad fortælleren kan berette. Han låner sin autoritet fra døden." (ibid. s. 50). Vi læser i forventning om, at vi til slut vil blive delagtiggjort i denne sammenhæng og mening (det, Peter Brooks kalder 'the anticipation of retrospection' (Brooks, 1984, s. 23)). Vi forventer en forløsning af meningen til slut⁴. Vi læser det uafsluttede i forventning om afslutning og om meningens redning fra tidens tilintetgørende magt; hvilket i sidste instans vil sige i håbet om at undslippe døden.

Denne struktur giver anledning til en narrativ repræsentation. De begivenheder, der i det prospektive - og kontingente - forløb erfares, uden at de kan tilskrives nogen endelig mening, gengives fra fortællerens position hinsides slutningen en betydning, der indføjrer dem i meningstotaliteten. Det betyder, at det kontingente forløb kan re-præsenteres narrativt på meningsfuld vis; hvilket jo er en indsigt, vi finder allerede hos Aristoteles. Det tager sig altså ud som om, de kontingente begivenheder ikke desto mindre fra starten har været determineret - plottet - af en højere, meningsfuld orden; en orden og en mening, der med tiden vil blive erfarbar. En erfaringsprogression frem mod den endelige forløsning af meningstotaliteten; som man så kan kalde Guds rige, den Absolutte Ånd eller historiens mål.

Forestillingen om en sådan erfaringsprogression er imidlertid i stigende grad kommet i krise i løbet af dette århundrede, i såvel filosofien og historievidenskaben som i litteraturen. Det hænger ikke mindst sammen med en problematisering af slutningen. I og med at troen på en højere instans (en gud) hinsides slutningen forfalder, forsvinder også det, der kan redde meningen fra tilintetgørelsen. Der findes ikke nogen orden, meningen kan ophæves til. Fortælleren har ikke længere sin autoritet til låns fra en instans hinsides det fortalte. Slutningen bliver i sig selv en fiktion, der etableres dennesidigt. Fortælleren Marlow i Joseph Conrads *Heart of Darkness* lyver en slutning på sin beretning, da han opsøger Kurtz' forlovede. Han må fortælle en ny historie, før han kan fortælle den rigtige slutning. Slutningen må gen-tages i en fortælling i fortællingen.

"Slutninger, synes det, er blevet vanskelige at opnå. I deres fravær, eller deres permanente udskydelse, er man dømt til at spille: til at opfinde slutspil, spille i forventning om afsløringens endelige strukturerende mo-

ment, som aldrig kommer, skabe et rum af som-om, en finalitetens fiktion.” (Brooks, 1984, s. 313)⁵

Det, der i Benjamins øjne er problemet med den narrative repræsentation, og som accentueres af erfaringsprogressionens krise, er, at meningen reddes fra forgængeligheden⁶. Det ser ud som om, det skulle være muligt at ophæve den naturforfaldenhed, der er det basale vilkår også for alt historisk og kulturelt skabt. Når Benjamin taler om naturhistorie, så taler han om vilkår ved alt historisk: at det er underkastet temporaliteten og mortalitetens vilkår - altings forgængelighed. Det er tillige dette, Benjamin ser som problemet hos Bergson. Hos Bergson forlænges det tilblevne - som varen - ind i væren. Tiden spaltes i to: det forgangne som forgår, og varen, der reddes over i erindringen, hvor det tilsyneladende består, frigjort af naturforfaldenheden.

Denne tankegang er udtryk for et erfaringsforfald. Erfaring er en kategori, man tidligere vidste, hvad var: det, den ældre generation gav videre til den yngre, f.eks. i form af ordsprog og fortællinger, - meddelelsesformer, der videregiver erfaring, der ikke har forklaring nødvendig. Når dette erfaringsbegreb kommer i forfald, hænger det bl.a. sammen med de erfaringer, man gjorde sig i 1. verdenskrig. Her oplevede man ting, der ikke korresponderede med hidtidige erfaringer. Soldaterne, der vendte hjem fra krigen, kunne ikke videregive deres erfaringer⁷. Dette hænger så i videre perspektiv sammen med fortællekunstens forfald; fortællingen er snævert forbundet med evnen til at udveksle erfaring.

Der er to arkaiske repræsentanter for fortælleren: den fastboende agerbruger og den handelsdrivende søfarer. Den første er det stabile centrum for en kreds af fortællinger, der knytter sig til stedet; den anden bringer fortællinger fra verden med sig hjem, hvor de giver erfaring videre til de fastboende. I håndværkeren smelter de to sammen: mesteren knytter svende til sig og giver sin erfaring videre til disse; de farende svende bringer nyt hjem (og mesteren er jo selv tidligere svend) til værkstedet. Håndværk og fortællekunst er således tæt forbundet; det at fortælle er i sig selv et håndværk. Det, der gives videre gennem fortællingen, er visdom eller råd, snarere end det er konkrete anvisninger⁸: “Råd, der er vævet ind i det levede livs stof, er visdom. Fortællekunsten går mod sin ende, fordi sandhedens episke side, visdommen, dør ud.” (Benjamin, 1996, s. 41). Dette forfald konvergerer historisk set med det modernes opkomst, hvor industri erstatter håndværk. Romanen træder i stedet for fortællingen. Romanen er fra starten knyttet til det trykte medie; den har aldrig indgået i nogen mundtlig tradition. Den bliver det ensomme individs udtryk; romanen forfattes og læses i ensomhed. Det er rådvildhedens genre: “At skrive en roman vil sige at stille det inkommensurable på spidsen i fremstillingen af menneskelivet.” (ibid. s. 42).

Med industrialismen træder informationen i stedet for underretningen, som de farende bragte med sig. Informationen udtømmer sig med sin overbringelse; den har ikke

noget efterliv, sådan som erfaringen har. Informationen er ikke nedsænket i det levede liv, som fortællingen er det; fortællingen bærer selve livets materiale med sig: temporaliteten. "Den nedsænker sagen i den berettendes liv, for siden at hente den frem derfra. Fortællingen bærer spor af den fortællende, ligesom lerskålen bærer sporene af pottemagerskens hånd." (ibid. s. 47). Erindringen er selv gennemtrængt af forgængeligheden; dét er selve den erfaring, der formidles. Informationen har derimod ingen erindring.

Endelig, så hænger fortællekunstens og erfaringens forfald sammen med dødens fortrængning fra de levendes opmærksomhedsfelt. Beretningen om og videregivelse af erfaringer om døden er fortællingens dybeste indlejring i naturhistorien. Dette både som en besindelse på temporalitetens grundlæggende vilkår og som en art sørgearbejde på historien (som vi skal vende tilbage til om lidt): "Evnen til at mindes er den allervigtigste episke formåen. Kun takket være en omfattende hukommelse kan epikken på den ene side tilegne sig tingenes gang, på den anden side forsone sig med deres forsvinden, med dødens magt." (ibid. s. 53). Med udviklingen fra fortælling til romanen, sker der tillige en ændring af erindringens karakter.

"Erindringen danner den traditionskæde, som fører det hændte videre fra generation til generation. Den er det musiske element i epikken i bredere forstand. Den omfatter det episke musiske særformer. Blandt disse er dem, som fortælleren legemliggør, de vigtigste. De udgør det net, som alle historier i sidste ende danner." (ibid. s. 54)

Evnen til at mindes er episk. Heroverfor står romanen, der er den forevigende erindrens form. Hvor epikken skildrer mange spredte begivenheder (f.eks. Odysseus mange prøvelser på vejen hjem til Ithaka), så drejer romanen sig om den enkelte helts enkelte vildfarelser. "Det er med andre ord *ihukommelsen*, der som det musiske ved romanen kommer mindet, det musiske ved fortællingen, til hjælp, efter at dets udsprings enhed i erindringen er brudt med eposets forfald." (ibid. s. 55)⁹. Benjamin knytter her an til Lukács opfattelse af romanen: "...romanens form er, som ingen anden, et udtryk for den transcendentale husvildhed." (Lukács, 1994, s. 29-30). I eposet indskrives heltens handlinger i en præ-etableret orden, hvorfor tiden er af underordnet betydning. Livet og meningen er samtidige; men kan f.eks. i form af en bortrøvet genstand, eller heltens påtvungne rejse ud i verden (f.eks. Odysseus), være adskilt i rum. Med den transcendentale husvildhed føler mennesket sig ikke længere hjemme i verden; livet er blevet skilt fra meningen. Romanen skildrer menneskets søgen efter mening; den er, som Lukács udtrykker det: "...den gudsforladte verdens epopé" (ibid. s. 74). Romanens form er et forsøg på enten at (nihilistisk) bekræfte denne adskillelse eller at (futilt) overvinde og ophæve den. Tiden bliver her en afgørende faktor. "Tiden kan først da blive

konstitutiv, når forbundetheden med det transcendentale hjemsted er hørt op.” (ibid. s. 105). Når timelighed og evighed ikke længere konvergerer, bliver mennesket søgende. Romanens indre handling bliver således en kamp mod tidens magt:

“Thi tiden er livets fylde, selv om tidens fylde er livets selvophævelse og dermed også tidens. Og det positive, bejaelsen, som romanens form udtaler hinsides enhver trøstesløshed og sorg i sit indhold, er ikke kun den fjernt dæmrende mening hvis matte lys anes bag den mislykkede søgen, men livets fylde, som netop bliver åbenbar i denne søgens og i kampens mangfoldige nyttesløshed.” (ibid. s. 106-107)

Det er tiden, der giver romanen en anelse om retning, dér hvor der ikke mere er et hjem at søge tilbage til; en retning, der ikke giver nogen mening, men som må komme et sted fra og gå et sted hen. Livet ses således i sammenhæng med noget forgangent og i foregribelse af noget kommende. Tiden bliver den kontinuitet, der kan sætte de heterogene hændelser i et forhold til hinanden. Tiden bliver således et transcendentalt givet, som subjektet skal komme overens med; omend det er en tom transcendens, der alene giver romanen en form. Fænomenologisk erfares tiden af et subjekt, der selv er *i* tiden, underkastet tiden, hvorfor erfaringen altid allerede er forfaldet. Romanen muliggør imidlertid en erfaring af tiden som indskrevet i en sluttet form. Igennem romanen kan subjektet, som læser, være et subjekt, der *forandres* over tid, samtidigt med at romanen fremstiller et subjekt, der *forandrer sig* gennem artikulationen af sin egen væren-i-tid (som det er tilfældet i Pontoppidans *Lykke-Per*). Erindringen (eller med Benjamin: ihukommelsen) bliver den formative kraft:

“Dualiteten af inderlighed og udenverden kan her ophæves for subjektet, når det erkender hele sit livs organiske enhed som den levende nutids væren vokset ud af de i erindringen sammentrængte, forgangne livsstrømme.” (ibid. s. 110)

Hos Lukács er der ikke noget egentligt bud på en moderne roman; dvs. for ham slutter romanens tid mere eller mindre med Pontoppidan og Tolstoj¹⁰. Hos Benjamin må vi tage en omvej over historieskrivning for at komme frem til en moderne erfaringsmodus. Der eksisterer nemlig for Benjamin et forhold mellem episk form og historieskrivningen: “Ja, man kan gå videre endnu og stille sig spørgsmålet, om ikke historieskrivningen udgør det kunstneriske indifferens-punkt mellem alle episke former.” (Benjamin, 1996, s. 51). Det er derfor vigtigt at se Benjamins begreber om fortællingen, romanen, erfaring osv. i sammenhæng med hans historiebegreb. Dette begreb er præget af en mistillid til den historieskrivning, der fremstiller historien som et kontinuum, et homogent forløb, der lader sig repræsentere narrativt (Jeppesen, 1989). Benjamin taler om naturhistorie, hvormed ikke forstås det som angår fysikken, biologien etc., men at natur og historie er

gensidigt, dialektisk medierede frem for anti-tetiske (Hansen, 1987, s. 191)¹¹.

Historien

Når Benjamin ser historien som naturhistorie, så er det bl.a. fordi den fysisk kommer os i møde som ruin; historien fremtræder underkastet et naturligt forfald - ruinen glider ind i naturen som forgængelig - samtidigt med at naturen derved gennemtrænges af historien:

“Med ruinen flytter historien seg i fysisk forstand inn på skueplassen. Men i denne skikkelsen formes ikke historien som det evige livets prosess, men snarere som det uimotståelige forfallets forløp.” (Benjamin, 1994a, s. 45-46)

Ruinen viser os, at det tilblevne er forgængeligt; at det præsent¹² ikke forlænges kontinuerligt ind i fremtiden, og heller ikke er nogen kontinuerlig forlængelse af det forgangne. Det præsent er altid allerede underkastet forgængeligheden, er altid allerede selv indfanget af temporaliteten, og er dermed naturforfaldent. Det præsent er altid allerede ruinøst - et fragment. Men derigennem peges indirekte på det præsentens potentiale, muligheden for en fuldendelse, som et håb der bringes med ind i fremtiden. Ruinen fremstår ikke som det eviges monumentale repræsentation; men viser gennem sit forfald forandringens mulighed. Således også det præsentens mulige forandring.¹³

Når begivenheder narrativt kan føje sig sammen, og ophæves i meningstotaliteten, så er der tale om en sætten sig ud over temporaliteten og naturforfaldenheden (hvilket Ricœur knap har øje for). De begivenheder, der altid allerede er underkastet forfaldet, reddes og restaureres gennem den narrative ophævelse. Således kan også døden som singulær begivenhed og erfaring ophæves. I den narrative repræsentation bliver døden som erfaring noget, der kan gentages. Men døden er netop uigentagelig, den kommer kun én gang: “Der gives for vor tids mennesker kun en radikal nyhed - og den er altid den samme: Døden”. (Benjamin, 1974, s. 164)¹⁴

Forestillingen om en narrativt repræsenterbar heling er analog med den opfattelse, man finder i romantikkens forestilling om symbolet. I symbolet heles og restaureres de sår, der blev fremkaldt ved syndefaldet og det adamitiske sprogs forfald. Den geniale digter kan gennem symbolet forene sproget og verden i totaliserende mening, der transcenderer det evige og det timelige¹⁵. I modsætning hertil står - ifølge Benjamin - allegorien, som tager det sproglige fald på sig. Det sproglige fald vil her sige det adamitiske sprogs forfald. Det sprog, vi har adgang til, er et fragmenteret, ruinøst sprog: “[S]yndefaldet er det *menneskelige ords* fødselsstund.” (Benjamin, 1989a, s. 48). Dette sprog henviser ikke direkte, men kun gennem konvention, til det, det taler om. “I syn-

defallet selv springer enheten av skyld og betydning ut av "kunnskapens" tre som en abstraksjon. Det allegoriske lever i abstraksjoner" (Benjamin, 1994a, s. 247).

Allegoribegrebet er centralt hos Benjamin. Det barokke allegoribegreb behandles indgående i *Trauerspiel*, men begrebet føres med over i Baudelaire-studierne og *Das Passagen-Werk*, hvor det får en moderne - og materialistisk - betydning. I Benjamins spesielle udlægning af allegorien¹⁶ er betydning noget, der projiceres på en afkvalificeret verden. Kun for en overfladisk betragtning kan det tage sig ud som, betydning er noget, der læses ud af verden. Barokkens allegoriker er en melankoliker, der har glemt Gud; det giver ham - "...et vilkårlig herredømme over tingene." (ibid. s. 247). Der er ikke nogen Guds orden at indordne sig under eller forbyrde sig mod. Denne vilkårlighed peger netop på den kontingente verden. Der er i denne verden ingen spor af Gud; der er ikke givet os tegn, der peger på Guds eksistens. Allegorien er således udelukkende vendt mod det dennesidige og forgængelige - den afsjælede natur. Men netop heri ligger allegoriens dobbeltbevægelse: ved at fremstille verden som den er: afkvalificeret, forgængelig og uden betydning, tilskrives den netop betydning. Denne betydning i det betydningssløse henviser til en skjult, endnu ikke eksisterende orden (Guds rige). Allegorien betjener sig således af tomme tegn, der midlertidigt indpustes et liv; men som altid allerede er underkastet forfaldet. Et kort øjeblik liver de op, giver os et glimt af håb, før de atter stivner til sjælløs natur. Allegoriens tegn er ruinøse, fragmenterede.

"For mens naturens forklarede ansikt flyktigt åpenbarer seg i symbolet - i forløsningens lys og gjennom en forherligelse av undergangen - ligger historiens dødsmaske i allegorien som ett stivnet urlandskap fremfor betrakterens øyne. Alt i historien som fra begynnelsen av var umodent, lidelsesfuldt og forfeilet, former seg her i et ansikt - nei, i et dødningehode. Og hvor meget all "symbolsk" frihet i uttrykket, all klassisk harmoni i utformningen, alt menneskelig mangler - her uttales ikke bare den menneskelige tilværelsens natur rett og slett, men også individets biografiske historisitet i sin mest naturforfalne figur - som et gåtefullt spørsmål. Dette er kjerne i den allegoriske betraktningen, den barokke, verdslige fremstillingen av historien som lidelseshistorie; betydning har den bare på stasjonene for sit forfall." (ibid. s. 175)

Historien som et stivnet urlandskap kan minde om Lukács begreb om *anden natur*: "[D]en er et forstenet, fremmedgjort meningskompleks som ikke mere kan vække inderligheden; den er et Golgatha af rådnede inderligheder..." (Lukács, 1994, s. 51). Det er en historie, der ikke giver mening fra sig, men som må læses - tydes - gennem en særlig læsestrategi: den allegoriske.

Allegorien heler ikke det adskilte, den restaurerer ikke det forfaldne; der er ikke tale om nogen ophævelse i en højere orden. Dermed peger allegorien på det almenmenneskelige vilkår, at mennesket er dødeligt, underkastet naturforfaldenheden. Livet kan

kun erfares som ufuldstændigt og uafsluttet. På samme vis med historien; den fremstår som et dødningehoved - et Golgatha (der er det aramæiske ord for hovedskal). Liget er således centralt som emblem: "Og om ånden i døden er fri på ånders vis, kommer også kroppen først her til sin rett. For det sier seg selv: Den energiske allegoriseringen av naturen kan bare gjennomføres på liket." (Benjamin, 1994a, s. 231). Liget er den sandeste repræsentation af mennesket, da det her fremstår helt og fuldt underkastet naturforfaldenheden¹⁷. Men er liget det afsjælede legeme, så er det fortsat en krop i proces: kødets forrådnelse, skelettets forvandling til støv. Der er næsten tale om en dialektik mellem liv og død: hår og negle, det døde materiale de levende klipper af, vokser videre på liget. Det er altså ikke slut med sjælens ophævelse i det evige; ligets tilværen efter døden bliver emblem på forandringen. Dermed forlænges menneskets eksistens *dennesidigt* ud over døden, ind i naturhistorien, hvis potentiale for forandring kroppen også bærer af. Derved bliver håbet om forandring ikke blot henvist til det hinsidige; også dennesidigt er forandring mulig.

For Benjamin er temporaliteten og mortaliteten et vilkår, man må acceptere som kontingenserfaringen slet og ret. Det betyder dog ikke, at Benjamins forståelse af naturhistorien er hverken nihilistisk eller fatalistisk. Historiebegrebet fremstiller Benjamin allegorisk med billedet af Historiens Engel - Angelus Novus:

"Der findes et billede af Klee, der hedder Angelus Novus. Det forestiller en engel, der ser ud, som var han i færd med at fjerne sig fra noget, hvorpå han stirrer. Hans øjne er spilet op, hans mund står åben og hans vinger er spændt ud. Historiens engel må se således ud. Han har vendt ansigtet mod fortiden. Hvor en kæde af begivenheder kommer til syne for os, der ser han en eneste katastrofe, der uafslædt hober ruin på ruin og kaster dem for hans fødder. Han ville gerne dvæle, vække de døde og føje det sønderslagne sammen. Men fra Paradis blæser en storm, der er blevet fanget i hans vinger og er så stærk, at englen ikke mere kan folde dem sammen. Denne storm driver ham uopholdeligt ind i fremtiden, som han vender ryggen til, mens ruinhoben foran ham vokser til himlen. Det, som vi kalder fremskridt, er denne storm."¹⁸

For os former historien sig som en kæde af begivenheder, der viser sig for os, som de prospektiv kommer til syne narrativt. Men hvor vi forventer en retrospektiv forløsning af en allerede given mening med begivenhederne, der kan Historiens Engel blot betragte en stadigt voksende ruinhob. Englen kan ikke føje det sønderslagne sammen, da den er fanget i stormen fra Paradis; syndefaldets konsekvenser - temporaliteten, naturforfaldenheden, mortaliteten - det vi eufemistisk kalder fremskridt. For englen kan der ikke blive tale om nogen ophævelse i meningstotaliteten. Dette er dog ikke ensbetydende med, at forløsningen ikke er mulig:

“Fortiden bringer et hemmeligt indeks med sig, gennem hvilket den henvises til forløsningen. (...) Er det sådan, da består en hemmelig aftale mellem de tidligere slægter og vores. Da er vi blevet ventede på jorden. Da er der medgivet os som ethvert slægtled, der var før os, en svag messiansk kraft, hvorpå fortiden har krav.” (ibid. s. 69)

Det kan være svært at tolke Benjamins blanding af materialisme og mystik¹⁹. Den udlægning, der vil være tale om her, lyder: Der er intet givet ved historien; at den skulle forløses gennem nogen ånd eller guddommelig instans; derfor foreligger den for os som et stivnet landskab - et dødningshoved. Men den bringer et håb om forløsning med sig som en *svag messiansk kraft*. Det, vi modtager gennem historien, er det vor ‘pligt’ at bringe til forløsning: “...fortiden [tilfalder] først fuldt ud den forløste menneskehed. Det vil sige: først for den forløste menneskehed er dens fortid blevet citerbar i hvert af dens momenter.” (ibid. s. 70). Det betyder, at forløsningen af historien i sig selv er historisk, og ikke et resultat af en ahistorisk, guddommelig *master-plan* (eller historiens ånd). Forløsningen bliver en art sørgearbejde²⁰ på historien. Freud betegner sørgearbejdet som den proces, hvor tabet af en elsket person eller en abstraktion (et ideal, fædreland o.lign.) bearbejdes. I processen kan jeg’et vende sig bort fra den realitet, der siger at det elskede objekt ikke mere eksisterer; jeg’et yder - forståelig - modstand mod at opgive det elskede objekt. Med tiden vil realitetsprøvelsen overbevise om, at objektet er tabt. Sørgearbejdet synes at være en forudsætning for, at tabet kan overvindes uden at medføre et traume. (Freud 1917e).

Historicismen er sig ikke denne opgave mægtig, da den gennem indføling forsøger at leve sig ind i en epoke ved at sætte parantes om al senere historie. Den bliver stående ved det tabte, ved tabserfaringen. Dermed havner historicismen på “traurigheden urgrund”; den “mister modet over for det at bemægtige sig det ægte historiske billede, som lyner flygtigt” (Benjamin, citeret fra Harrits, 1995, s. 71). Ligesom man overvinder tabet af en elsket person gennem erkendelsen af tabet, men samtidigt ‘bevarer’ vedkommende i erindringen, må man ‘bevare’ den tabte historie - det der er givet os fra de tidligere slægtled - gennem ‘ihukommelsen’²¹; men uden at blive hængende fast i det forgangne. Man må bevæge sig gennem melankolien, hvor historien ligger afkvalificeret - som et dødningshovede - for derpå at give den betydning i erindringen. Kun derved undgår man den slette historie-filosofi, der vil læse forløsningen ud af historien selv, som noget, der var indlagt i historien fra før begyndelsen.

“Til grund for den materialistiske historieskrivning på dens side ligger et konstruktivt princip. Til tænkningen hører ikke blot tankernes bevægelse, men ligeledes deres standsning. Hvor tænkningen pludselig stopper op i en af spændinger mættet konstellation, dér giver denne et chok, hvorved tænkningen krystalliserer sig som monade. Den historiske materialist giver

sig ene og alene i kast med en historisk genstand der, hvor han møder den som monade. I denne struktur erkender han tegnet på en messiansk standsning af det, der sker, anderledes sagt, på en revolutionær chance i kampen for den undertrykte fortid. Han bruger den til at sprænge en bestemt epoke ud af historiens homogene forløb; således sprænger han et bestemt liv ud af epoken, således et bestemt værk ud af livsværket. Udbyttet af hans fremgangsmåde består i, at *i* værket er livsværket, *i* livsværket epoken og *i* epoken det hele historieførløb opbevaret og ophævet. Det historisk begrebnes nærende frugt har tiden som de kostbare, men al smag berøvede frøcorn i sit *indre*.” (ibid. s. 75-76)

Benjamin renoncerer altså på ingen måde på forestillingen om et fremskridt; men ønsker at gøre op den forestilling, hvor fremskridt er noget, der forløber i en homogen, tom tid. Nøglen til fremskridtet ligger i fortiden, i det overleverede, som et hemmeligt indeks. Der er behov for et *tigerspring ind i det forgangne*. “At artikulere noget forgangent historisk (...) vil sige at bemægtige sig en erindring, sådan som den lyner i farens øjeblik” (ibid. s. 70). Historien er en konstruktion, der dannes af “den tid, der er opfyldt af NUtid.” (ibid. s. 74). Denne NUtid (Jetztzeit) er ikke det aktuelle øjeblik, men de ladede konstellationer, fortidens hemmelige indeks, som må sprænges fri af det homogene kontinuum, for at forløses, hvorved der åbnes for fremskridtet²². Således var det antikke Rom NUtid for Robbespierre; den franske revolution derfor det genkomne og forløste Rom. Den sande historieskrivning bliver dermed et omfattende sørgearbejde og erindringsprojekt.

“Den historiker, der går ud derfra, hører op med at lade rækken af begivenheder løbe gennem fingrene som en rosenkrans. Han fatter den konstellation, som hans egen epoke er trådt ind i med en helt bestemt tidligere. Han begrunder således et begreb om nutiden som den “NUtid”, der er isprængt splinter af den messianske.” (ibid. s. 76).

Historien fremstår som uafsluttet. Latent i det forgange ligger der urealiserede potentialer, der må sprænges fri, som en posthum realisering af historien. I et brev til Benjamin indvender Horkheimer, at den forgangne uret er begået og ikke står at ændre med tilbagevirkende kraft; denne historie er afsluttet. Uafsluttedheden bliver idealisme, hvis ikke det afsluttede medreflekteres. Hertil bemærker Benjamin:

“Korrektivet til disse tankegange ligger i den overvejelse, at historien ikke blot er en videnskab, men i høj grad også en form for ihukommelse [Eingedenken]. Hvad videnskaben har ‘fastslået’, kan ihukommelsen modificere. Ihukommelsen kan gøre det uafsluttede (lykken) til et afsluttet, og det afsluttede (lidelsen) til et uafsluttet. Det er teologi; men i ihukommelsen gør vi en erfaring, der forbyder os, at begribe historien som grundlæggen-

de ateologisk, lige så lidt som vi må forsøge at skrive den i umiddelbart teologiske begreber.” (Benjamin, 1982b, s. 589).

Forgængeligheden kan ikke ophæves; men det forgangne kan aktualiseres gennem ihukommelsen. Aktualisering er grundbegrebet i Benjamins udgave af den historiske materialisme (ibid. 574). Hvor historien almindeligvis er sejrherrenes historie (og som sådan en afsluttet historie, et tidsrum, der er tilbagelagt), så drejer det sig her om de uindfriede håbs historie; om det, der ligger latent og uforløst i ruinerne og fragmenterne. Derfor må historieskrivningen opgive det episke element for at sprænge de uforløste fragmenter fri af kontinuiteten (ibid. s. 592). Den historiske fremstilling må være som en opvågning, hvor...” ...det præsente [die Gegenwart] erfares som dén vågne verden [Wachwelt], som enhver drøm, der kaldes det forhenværende, vedrører. (...) Opvågningen er nemlig ihukommelsens dialektiske, kopernikanske vending.” (ibid. s. 491). Denne opvågning er drømmens teleologiske moment; dens venten på det øjeblik, hvor den ved list vrider sig ud af dødens fangarme. På samme vis har de tidligere slægter ventet vores ankomst på jorden, for at vi - gennem den svage messianske kraft - kan forløse det, der er overleveret os som ruiner: de uindfriede drømme om lykken. Opvågningen fra den drøm, der kaldes det forhenværende, vil sige at betragte sin egen tid som forhistorisk; her kommer naturhistorien igen ind, blot i en lidt anden betydning²³. Der er tale om en art dobbelt nutid, hvor den drømmende drømmer om det, der er muligt, men ikke realiseret, *nu* (drømmen som ønskeopfyldende); den tid - det nu - hvor der drømmes, bliver dermed drømmens fortid eller forhistorie, mens det, der drømmes om, i drømmen er nutid. Fastholdes drømmen efter opvågningen til drømmens fortid, har man erindret fremtiden. Det er dette, der var Benjamins projekt i Passage-arbejdet: ved at læse varerne, passagerne, panoramerne osv. allegorisk eller som en drøm, skulle vi kunne vågne op til det 19. århundredes fremtid. Vareudstillingerne var løfter om en bedre verden, man ville få del i, hvis man købte varen (et sjældent holdt løfte). Man købte varen, fordi man drømte om en bedre verden. Ved at tage disse drømme alvorligt, ved at sammenholde drømmen om en bedre verden med den verden, vi lever i, så får vi måske øje på det, der ligger som uindfriede, men måske realiserbare, forventninger til (frem)tiden. Opvågningen bliver således de tidligere slægtleds forløsning. Til dette kræves en anden historieskrivning; der kræves en dialektik i stilstand.

“Det er ikke sådan, at det forgangne kaster sit lys på det nuværende eller det nuværende sit lys på det forgangne, men billedet er det, hvori det forhenværende lynsnart træder sammen med nuet til en konstellation. Med andre ord: billedet er dialektik i stilstand.” (ibid. s. 576-577)

Billedet er et historisk indeks, der ikke kun tilhører en bestemt tid; men også er bestemt for den tid, hvor det bliver læsbart. Det må altså vristes fri af det historiske kontinuum.

Billedet som en konstellation, hvor nuet og det forhenværende forenes i et glimt, peger igen på naturhistorien. Og det vil i dette tilfælde sige kapitalens og borgerskabets historie. Det drejer sig igen om Lukács' *anden natur*.

“[E]n verden, hvis almagt kun sjælens inderste er unddraget; som i uoverskuelig mangfoldighed er til stede overalt; hvis strenge lovmæssighed, såvel i tilblivelse som i væren, bliver nødvendigt evident for det erkendende subjekt, men som ved al denne lovmæssighed hverken fremstår som mening for det målsøgende subjekt eller i sanselig umiddelbarhed som stof for det handlende. De er en anden natur; som den første kun bestemmelig som indbegrebet af erkendte, meningsfremmede nødvendigheder, og derfor ufattelig og uerkendelig i sin virkelige substans.” (Lukacs, 1994, s. 50)

Mennesket er som biologisk væsen udviklet gennem tusinder af år; men historien er endnu ikke blevet en menneskelig historie. Kapitalismen er forhistorien til denne; en forhistorie, hvor 'naturlovene' (økonomien) endnu virker som en blind kraft bag om menneskenes ryg. Passage-værket fremstiller denne vor nære fortid som en fjern urhistorie; og i arkadernes vinduer ses udstillinger af det præsente som fortid: varerne ligger udstillet som forhistoriske fossiler (Buck-Morss, 1989, s. 64f). Ved på denne måde at fremstille det præsente som fortid, gøres der netop opmærksom på det nye ved det præsente: at det forandres og forgår. Det, der under kapitalismen er stivnet som anden natur, er ikke uforanderligt; det bærer det hemmelige indeks med sig som håbet om forløsning. Billedet som dialektik i stilstand er således en allegorisk fremstilling af det præsente; en moderne allegori.

I vor tid er der ikke længere behov for en allegoriker til at afkvalificere tingene; de er allerede objektivt afkvalificerede. Som vare er tingen tilskrevet en vilkårlig betydning: bytteværdien, uden nogen tilknytning til dens brugsværdi. “I realiteten er varens betydning: prisen; anden betydning har den, som vare, ikke. Derfor er allegorikeren, med varen, i sit element.” (Benjamin, 1982b, s. 466). Varen bærer ikke længere noget spor efter sin tilblivelse; håndværkerens arbejde er ikke indprentet i tingen. Varen er altså løsrevet fra sin historie. Ved at blive udstillet og designet fjernes den endvidere fra sin brugsværdi, hvorved den fremstår som en objektiveret allegori over kapitalen: “Allegoriens devaluering af tingsverdenen bliver gennem varen overbudt i tingsverdenen selv.” (Benjamin, 1974, s. 156).

Det er naturligvis Marx' varebegreb, der her er tale om; og ikke mindst begrebet varefetisisme er centralt. Marx betragter varen som dødt eller stivnet menneskeligt arbejde. Varer kan udveksles uafhængigt af deres indbyrdes brug og kvalitet; det er ikke brugsværdien, men bytteværdien der er afgørende. Det betyder, at det er en værdi, som tilskrives varen udefra, ikke dens indhold eller kvalitet, der er afgørende. Deri ligner

vareudvekslingen allegoriens brug af tegnet. Marx hæfter sig ved varens metafysiske spidsfindighed: at varen har en værdi, der er forskellig fra dens brugsværdi. Værdien, der stammer fra det arbejde, der er lagt i varen, står ikke i nogen synlig eller åbenbar relation til genstanden selv. Den kommer til at fremstå som en mystisk egenskab ved varen, et over-sanseligt (eller auratisk?) skær: "det skin, der får arbejdets samfundsmæssige karakter til at se ud som en egenskab ved produkterne selv." (Marx, 1970, s. 174). Ethvert arbejdsprodukt forvandles til en social hieroglyf, der kræver en særlig tydning.

Det er bl.a. denne varefetischisme, Benjamin beskæftiger sig med i Passageværket. I Passagerne bliver varerne udstillet, de appellerer til de potentielle købere. Det er varens skin, ikke dens anvendelighed, der er den første kontakt til kunden. Den udstillede og designede vare 'begærer' at blive set; Benjamin betegner varefetischismen som "det anorganiskes sex-appeal" (Benjamin, 1977, s. 176). Den mest fuldkomne vare er derfor den prostituerede, der er vare og sælger i et (ibid. s. 180). Den prostitueredes begær er rent spil; det er iscenesat for kunden, men har intet med den prostitueredes egen lyst at gøre. Ligeså med varen. Varens "aura" adskiller sig dermed fra kunstværkets: varens aura er rent udvendig, mens kunstværkets aura kommer indefra. Varen er dømt til at miste sit skin; sidste års mode er allerede afløst af nye moder. Varen udstyres med et nyt skin, et nyt design, der dog ofte lader indholdet uberørt. Hvad indhold angår, er varen afkvalificeret. Det nye bliver den evige genkomst af det samme. Varen bliver derfor i det moderne, hvad kraniet var i barokken: et emblem.

Det historiske projekt i Passageværket er at læse de sociale hieroglyffer, at se udstillingerne og passagerne som fantasmagoriske, som drømmebilleder, der skal tydes. Det kommer dermed til at handle om en anden historie, end den der kan opregnes i en kronologi. Det er en skjult historie, der kun anes i brudstykker og fragmenter, som det 'affald' den "store" historie ikke har fundet det værd at beskæftige sig med. Denne historie læses i høj grad gennem den, Benjamin betragter som den moderne - eller det modernes - allegoriker par excellence: Charles Baudelaire.

I digtet "Stoddernes vin"²⁴ sammenligner Baudelaire digteren med en stodder: "han går som en Digter". Stodderen, der lever af det affald, de bortkastede ting han finder på gaden; ting, som vinen får til at tage sig ud som rige gaver. Stodderen, og dermed digteren, bliver derved en allegoriker: "de slagne han rejser". Den moderne digter finder ikke sine motiver i naturen eller det skønne; men må bruge de ord, der allerede er slidte og udtømte af reklamernes og avisernes vilkårlige brug. Digteren bruger det modernes brokker og ruiner. I digtet "Solen" sammenlignes digteren med solen, hvis lys falder på såvel det smukke som på affaldet: "Når som en Digter han til Staden nedstiger,/ han hæver Skarnet op til Skønhedens Riger". Digteren er som den prostituerede, overgivet til markedet: skønheden må sælges for en pris: "...syng dit Te Deum, selv

om Troen du mangler, // eller byde dig frem, som Gøglersken, hvis Nød/ skjules bag Smil, mens som Manègens Nar/ hun efter Pøblens dumme Latter angler.”, hedder det i “Musen tilfals”.

Mening og betydning opstår ikke af fornuft eller logik, men i et samspil - korrespondancer - der knap anes: “Naturen er et Tempel, hvor levende Søjler står/ hviskende på dunkle, ugranskelige Love./ Mennesker må vandre gennem Symbolers Skove,/ som med fortrolige Blikke følger ham, hvor han går.” (“Samspil”). Tingene og symbolerne (de udstillede varer, reklamerne, gadeskiltene etc.) betragter menneskene; i kunsten er det en skjult orden, der kommer til orde - en auratisk erfaring. Det er disse korrespondancer, Benjamin betegner som konstellationer eller dialektik i stilstand. Historien taler også “på dunkle, ugranskelige love”, der ikke er kronologiske, men sprængte, fragmentariske; hvoraf en ny historie må læses frem. Der gives ikke længere en historie, der kan erfares og forstås lineært eller kronologisk. Historien må stykkes sammen, som sproget - i Benjamins sprogopfattelse - der er som en ituslået lerkrukke: der gives kun potteskårene, som hver især er et fragment af en helhed, der ikke kendes; men som må rekonstrueres uden forbillede. Der findes ikke en oprindelig eller autentisk historie, som kan genskabes. Den lineære, kronologiske historie er sejrherrenes historie - “Der er aldrig et kulturdokument, som ikke tillige er et dokument om barbari.” (Benjamin, citeret fra Harrits, 1995, s. 71); de undertrykte historie er fragmentarisk, dens sammenhænge går på tværs af kronologien.

Benjamin ser samleren som denne historieforståelses allegoriske figur. Samleren fjerner tingen fra sin oprindelige historiske placering for at sætte den ind i et selvskabt historisk system. Motivet bag dette kunne være at tage kampen op mod tilintetgørelsen og forgængeligheden (Benjamin, 1982b, s. 279). Deri ligner samleren allegorikeren, blot med modsat fortegn. For allegorikeren er tingene berøvet enhver betydning, dømt til at forgå, mens tingene for samleren er overbetydede. Men for begge gælder at tingenes betydning står i hemmeligt forhold til meningen. På samme vis som historien for den historiske materialist er et hemmeligt indeks, der venter på forløsningen. Benjamins historieopfattelser hænger således snævert sammen med opfattelsen af begrebet *Ursprung*, sådan som det fremstår i *Trauerspiel*:

“Det oprinnelige lar seg aldri forstå ut fra det faktiskes nakne, offentlige beskaffenhet, og bare en dobbelt innsikt åpner for det rytmikk. Opprinnelsen lar seg på den ene siden forstå som restaurasjon, som genopprettelse, og på den annen side nettopp derfor som noe ufullent, uavsluttet. I ethvert opprinnelsesfenomen bestemmes den utformningen hvor en idé alltid på nytt setter seg opp mot den historiske verden, inntil den ligger der, fullendt i totaliteten av sin historie.” (Benjamin, 1994a, s. 45-46)

Oprindelsen er ikke nogen en gang for alle afsluttet begivenhed. Oprindelsen lader sig betragte fra slutpunktet, i det restaurative tilbageblik; men netop derved også som en konstruktion, der kan både de- og rekonstrueres. Det er et fænomen, vi vender tilbage til hos Freud med begreberne *urscene* og *nachträglichkeit*.

Erfaringen

Alt dette hænger sammen med ændringen i erfaringsbegrebet. Hvor erfaringen tidligere var episk medieret gennem fortællingen, kræver opkomsten af det moderne et nyt erfaringsbegreb. Hvis historieskrivningen er det episke indifferenspunkt, så betyder det naturligtvis, at også erfaringens form ændrer karakter - eller rettere at formidlingen af erfaringen antager nye former. Den centrale erfaring for det moderne menneske er chokerfaringen.

“Behovet for at udsætte sig for chokvirkninger er menneskenes tilpasning til de farer, som truer dem. Filmen modsvarer dybtgående ændringer i perceptionsapparatet - ændringer, sådan som enhver trafikant i storbytrafikken oplever dem inden for rammerne af sin private eksistens, såvel som enhver nutidig samfundsborger oplever dem i en historisk ramme.” (Benjamin, 1994b, s. 42, n. 29)

De moderne storbyer påtvinger sansesystemet langt flere perceptioner, end det er i stand til at modtage og behandle. De samme erfaringer kendes fra fabrikkerne, hvor det ikke længere er håndværkerens fordybelse i arbejdet, der er tale om. På fabrikken er arbejds tid ikke længere bestemt af den enkelte, men mødes som eksternaliseret. Dette leder til den adspedte betragtning (eller blaserthed, som Simmel betegner det (Simmel, 1992, s. 76). Benjamin argumenterer for, at adspredtheden ikke nødvendigvis fører til en reception af ringere kvalitet. Den adspedte betragtning følges af vanen; det er f.eks. tilfældet med bygninger. Disse, de mest bestandige kunstværker, betragtes såvel ved fordybelse som ved den vanemæssige omgang med dem; dvs. optisk og taktilt. Den kunstform, der bedst modsvarer de perceptioner, det moderne menneskes sansesystem er udsat for, er filmen. Filmens billeder påkalder sig ikke fordybelse; ethvert billede er altid allerede afløst af det næste. Derfor er filmens modus adspredelsen, hvor betragteren ikke går ind i værket, men lader det synke ned i sig (ibid. s. 33).

“Den adspedte reception, som med voksende eftertryk viser sig på alle kunstens områder, og som er et symptom på dybtgående ændringer i perceptionen, har i filmen sit egentlige øveinstrument. Med sin chokvirkning kommer filmen denne receptionsform imøde. Filmen trænger ikke kun kulturværdien tilbage derved, at den bringer publikum til at indtage en vurde-

rende holdning, men også derved, at den vurderende holdning i biografen ikke omfatter opmærksomhed.” (ibid. s. 34)

Med filmen som erfaringsformidlende medie skabes en forbindelse til fortællingen; der er i begge tilfælde tale om massemedier. Fortælleren fortalte til et publikum; med romanen blev tilegnelsen til et individuelt, ensomt projekt. Romanen, der tilhører en borgerlig erfaringsform, påkalder sig fordybelse. I filmen formidles erfaringen igen til et massepublikum. Forskellen er naturligvis, at fortælleren fortalte i et univers, hvor tilhøreren var hjemme i verden; fortæller og tilhører delte det samme rum - konkret og erfaringsmæssigt. Filmene derimod - som romanen - er rodfæstet i den transcendentale hjemløshed. Romanen affattes og modtages i spatio-temporalt forskellige rum. Filmene overtager denne adskillelse; men påkalder sig ikke fordybelse. Filmens erfaring svarer til fabrikken, hvor det er de eksternaliserede, adspredte perceptioner, der er tale om. Filmene deler den eksternaliserede, mekaniske tid med fabrikken; en tidserfaring, der ikke tilegnes gennem fordybelse, men som synker ned i arbejderen/tilskueren. Filmens erfaringer er samtidige med fabrikken, men af en anden kvalitet. Det, der viser sig aktuelt på lærredet, er altid allerede fortid. I filmene erfarer vi således det nye, aktuelle - det præsente - som fortid, og samtidigt det fortidige som noget, der kan aktualiseres. Filmene vil altid være 'ufuldendt' eller uafsluttet. Det vi ser på lærredet, er ikke identisk med det, der udspillede sig foran kameraet. Filmene er klippet sammen af en række, i sig selv fragmenterede, scener. Disse er i en montage bragt sammen, løsrevet af deres oprindelige kontekst; men uden at man derfor kan tale om en oprindelig, mere original film. Filmene er af natur altid ruinøse; de består af fragmenter, der aldrig har udgjort nogen helhed²⁵. Filmene er altså allegorisk; og derved den kunstform, der bedst formidler erfaring i en verden, som er objektivt allegoriseret²⁶.

I en vis forstand er der altså tale om et erfaringsforfald fra den episke erfaring til chokerfaring. Men dette 'forfald' må ses i positiv belysning. Chokerfaringen modsvarer begivenheden, der er sprængt fri af det historiske og episke kontinuum. Filmene kan således bidrage til en form for forløsning, idet de registrerer brudstykker af tid (det optisk ubevidste), der ikke længere eller endnu ikke er usurperet af den sociale og økonomiske rationalitet. Filmene formidler billeder, der bliver læselige som emblemer eller allegorier på en 'glemt fremtid' (Hansen, 1987, s. 209). Med filmene bliver det muligt at erindre fremtiden.

“Vore beværtninger og storbygader, vore kontorer og møblerede værelser, vore banegårde og fabrikker syntes at lukke os inde uden håb. Da kom filmene og har med tiendedelssekundernes dynamit sprængt denne fængselsverden, så vi nu helt roligt foretager eventyrlige rejser blandt dens vidtspredte ruiner. Under forstørrelsen udvider rummet sig, under slow motion bevægelsen.” (Benjamin, 1994b, s. 31)

I filmen kan chokerfaringen vristes fri af den kapitaliske økonomis logik - den anden natur. Erfaringen kan, som temporalitet, kvalificeres som æstetisk erfaing. For at se nærmere på det, må vi gå til Gilles Deleuze' filmfilosofi.

Noter

¹ For Benjamin er de sande historiske erfaringer netop de, der er sprængt fri af kontinuet, som monader ladet med chokagtig spænding. Walter Benjamin: "Über den Begriff der Geschichte", in Benjamin, 1977, s. 260

² jvf. digtet "Une Charogne" (fra *Les Fleurs du Mal*): "Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,/Après les derniers sacrements,/Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,/Moisir parmi les ossements.//Alors, ô ma beauté! dites à la vermine/Qui vous mangera de baisers,/Que j'ai gardé la forme et l'essence divine/De mes amours décomposés!" (det lyder - lidt mindre elegant - i Sigurd Swanes oversættelse: "Ja sådan skal du blive, du Skønhedens Dronning,/når engang du er død/og under Grønsværets Friskhed og Blomsternes Honning/rådner i Jordens Skød.//Da, dejlige, sig til Ormene, der bestormer/dig med Kyssenes Bid, at i mig lever dit guddommelige Væsens Former/ud over Opløsningens Tid.")

³ "Idet middelalderens krønikeskrivere lægger den guddommelige frelsesplan, som er ugrundelig, til grund, har de på forhånd kastet den byrde at skulle give verificerbare forklaringer fra sig. I stedet træder udlægningen, som ikke drejer sig om en nøje sammenkædning af bestemte begivenheder, men om deres indføjning i verdens store ugrundelige gang. Det gør ingen forskel, om verdens gang er frelseshistorisk betinget eller en naturproces. I fortælleren er krønikeskrivere bevaret i forvandlet, ligesom sekulariseret form." (ibid. s. 52)

⁴ Benjamin henviser til begrebet *apokatastasis* [ἀποκατάστασις]- den græsk-katolske lære om alle menneskers tilbagevenden til til det oprindelige salige samfund med Gud, Guds riges endelige sejr. (ibid. s. 60). Efter syndefaldet, menneskets forvisning til den kontingente verden, reddes vi alligevel i sidste instans; den paradisiske tilværelse restaureres.

⁵ Brooks taler her om Samuel Becketts *Slutspil*. Adorno bemærker herom: "At forstå *Slutspil* kan ikke betyde andet end at forstå dets uforståelighed, konkret at rekonstruere den meningssammenhæng, at det ingen har." (Adorno, 1990, s. 227)

⁶ "Hvis den "fortællestruktur", som er konstitutiv for den episke erfarings formsproglige refleksion af oplevelsesfænomenologien, skal manifestere sig i form af det "værk", der er fortællingens bestemmelse (:den myndige borger), forudsætter det, at den oplevelsesfænomenologi, der foreligger som det "æstetiske materiale" for den narrativt symboliserende fantasi, på en plausibel måde lader sig reflektere i eposets form: at den faktiske subjektivitet går op i en bevidsthedsfilosofisk forestilling om ideel subjektivitet og den dertil knyttede borgerlige individualitetsforestilling." (Jørgensen, 1989, s. 34).

⁷ Walter Benjamin: "Erfahrung und Armut", in Benjamin, 1977, s. 291

⁸ "Visdom er, som det er bemærket, ikke viden. Viden hidrører det specielle og det faktiske, hvorimod visdom snarere er en fornemmelse for det potentielle - noget om, hvordan man kan forholde sig til det, der *måske* sker." (Frye, 1957, s. 191).

⁹ Denne opsplitning af erindringen i hukommelse/minde - Gedächtnis - og ihukommelse - Eingedenken - kan forstås således: Mindet knytter sig til det ekstensive og adspredte, erindringen som et spatialt netværk (svarene til eposets mangfoldighed); mens ihukommelsen er intensiv og fokuseret, måske i højere grad temporal fordybelse i tingen (svarene til romanens søgen). Ihukommelsens intensive, temporale fordybelse kan sammenlignes med sørgearbejdet, hvor subjektet for en tid trækker sig ud af det historiske her-og-nu og fordyber sig i erindringen om det tabte; sørgearbejdet resulterer i at erindringen føres med over i subjektets egen tid, som en fortid, der kan aktualiseres som sådan. Hvor sørgearbejdet mislykkes resulterer det i melankoli, hvor subjektet bliver stående ved erindringen, men uden at kunne aktualisere denne som sådan; det melankolske subjekt bliver stående i fortiden, *som om* den var nutid. (Tak til Morten Haugaard Jeppesen, der har bidraget til udredningen af Gedächtnis/Eingedenken.)

¹⁰ “Dostojevski skrev ingen romaner, og det gestaltende sindelag, der bliver synligt i hans værker, har hverken bejaende eller benægtende noget at gøre med det nittende århundredes europæiske romantik og den mangfoldige, ligeledes romantiske reaktion mod den. Han tilhører den ny verden.” (Lukacs op.cit. s. 133)

¹¹ jvf. tillige Adorno: “Grundbestemmelsen af det jordiskes forgængelighed betyder ikke andet end et sådant forhold ved natur og historie; at al væren og alt værende kun er at forstå som en sammensnoning af historisk og naturlig væren. Som forgængelighed er urhistorien absolut præsent.” (Adorno, 1973, s. 360)

¹² Betegnelsen ‘det præsentet’ anvendes her som oversættelse af det tyske ‘Gegenwart’ for at bevare den dobbelte betydning af nutid og nærvær.

¹³ “Men den naturen hvor billedet av det historiske forløpet innprenter seg, er den falne natur.” (Benjamin, 1994a, s. 188).

¹⁴ Deri slægtskabet mellem moden og døden; moden er for Benjamin den evige genkomst af det nye. (Benjamin, 1974, s. 173).

¹⁵ Benjamin citerer fra Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1819: “Konflikten mellom det uendelige og det endelige opphørte altså ved at førstnevnte, ved å begrense seg selv, ble til noe menneskelig. Fra denne lutringen av det billedlige på den ene siden, og gjennom det frivillige avkallet på det umåtelige på den annen side, blomstrer den skjønneste frukten av alt symbolsk. Det er gude-symbolet, som på en vidunderlig måde forener formens sjønnhet med vesenets høyeste fylde...” (Benjamin, 1994a, s. 173). Symbolet blev i romantikken fremhævet frem for allegorien, der betragtedes som en lavere kategori, jvf. Hegel: “[Allegoriens] almindelige personifikation er tom, den bestemte yderlighed blot et tegn, der taget for sig ikke mere har nogen betydning...”, Hegel, 1986 (I), s. 513

¹⁶ Jeg trækker her især på Harald Steinhagens fremstilling (Steinhagen, 1983)

¹⁷ Hos Flaubert beskrives Emma Bovary konsekvent kun i kropslige enkeltdele; først da hun er død, beskrives hun i fuld figur. jvf. Brooks, 1993, s. 89ff.

¹⁸ Walter Benjamin: “Über den Begriff der Geschichte”, IX. tese, her citeret fra Harrits, 1995, s. 72

¹⁹ Blandt forklaringerne på Benjamins ofte modsætningsfyldte teori *kan* være de modstridende hensyn til vennerne Adorno, Brecht og Scholem.

²⁰ jvf. også Benjamin i *Passagen-Werk*: “Menneskeheden skal skilles forsonet fra sin forgangenhed - og *en* form for forsoning er munterhed” (Benjamin, 1982b, s. 583).

²¹ “Evnen til at mindes er den allervigtigste episke formåen. Kun takket være en omfattende hukommelse kan epikken på den ene side tilegne sig tingenes gang, på den anden side forsone sig med deres forsvinden, med dødens magt.” (Benjamin, 1996, s. 53)

²² Benjamin henviser til, at det for jøderne er forbudt at forske i fremtiden; derimod oplæres de i at komme i hu [Eingedenken]. For dem er fremtiden derfor affortryllet. “Men for jøderne blev fremtiden derfor dog ikke til den homogene og tomme tid. For i den var hvert sekund den lille port, hvorigennem Messias kunne træde.” (Benjamin, citeret fra Harrits, 1995, s. 77)

²³ Benjamin er her tydeligt påvirket af Lukacs, hvor denne taler om den anden natur...”den er et forstønet, fremmedgjort meningskompleks som ikke mere kan vække inderligheden; den er et Golgatha af rådnede inderligheder, og ville derfor - hvis dette var muligt - kun kunne *vækkes* gennem en metafysisk akt, en *genopvækkelse* af det sjælelige, der skabte eller opretholdt den i dens tidligere eller bydende eksistens, *opvækkelig*, men aldrig ville den kunne gøres levende af en anden inderlighed.” (Lukacs, op.cit. s. 51, mine fremhævninger). I modsætning til (den tidlige) Lukacs mener Benjamin altså en genopvækkelse er mulig.

²⁴ Der citeres fra Sigurd Swanes oversættelse: *Syndens blomster*, 3. udg., 1994.

²⁵ jvf. Russell, 1995. Jeg har behandlet dette i Kristiansen, 1996.

²⁶ Gilles Deleuze påpeger et andet aspekt, hvorved filmen som erfaringsform er gennemtrængt af det moderne og af en kapitalistisk produktionsmåde: “Filmen som kunst lever i en direkte relation med et permanent plot [complot], en international konspiration, der betinger den indefra, som den mest inderlige og mest ufravigelige fjende. Denne konspiration er pengenes; det som definerer industriel kunst er ikke den mekaniske reproduktion, men det internaliserede forhold til penge. (...) Penge er bagsiden af alle de billeder filmen viser...” (Deleuze, 1989, s. 77). Deleuze citerer gerne Fellini for udsagnet: Filmen er slut, når der ikke er flere penge.

8. Tidsbilledet

I sit tobinds værk *Cinema* beskæftiger Gilles Deleuze sig med filmen ud fra et filosofisk synspunkt. Der er ikke tale om nogen egentlig filmteori eller filmhistorie, men en undersøgelse af, hvilke filosofiske overvejelser og begreber filmen giver anledning til; altså ikke så meget tanker omkring filmen, men en tænkning med filmen eller filmens tænkning. Hos Deleuze finder man overvejelser, der i mange henseender tager tråden op fra Bergson (eksplicit) og Benjamin (implicit). Deleuzes overvejelser over billedtypologier og disses relation til tiden, kan bidrage til en forståelse af Benjamins tanker omkring billedet som dialektik i stilstand og chokket som ny erfaringsmodus.

Allerede Bergson selv så en sammenhæng mellem filmen og tænkningen; mellem filmmediet og det mentale apparat: "Mekanismen i vor dagligdags Erkendelse er af kinematografisk Art." (Bergson, 1915, s. 263). Det er denne tankegang, Deleuze tænker videre på. Med filmen får vi for første gang et medie og en kunstform, der er i stand til at give os et billede af tiden, sådan som Bergson har konciperet den: som *varen* (durée). Det er ikke noget filmen kan fra starten. Deleuze skelner mellem to grundlæggende typer af film: de, der betjener sig af bevægelsesbilleder og de, der anvender tidsbilleder. Den sidste type bliver først fremtrædende fra omkring 2. verdenskrig (med Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) som en af de første).

Det er vigtigt at forstå, at film er noget andet end en række af fotogrammer anbragt i en kontinuerlig sekvens. Filmene er ikke nogen direkte efterkommer af fotografiet. Det bliver evident, hvis man betragter tegnefilmen. De enkelte tegninger er ikke "snapshots" af en begivenhed, men figurer, der altid er ved at blive formet eller opløst; dvs. elementer i en bevægelse (Deleuze, 1986, s. 5). Det samme gælder for filmen; der er tale om bevægelsesbilleder, som er noget andet end fotografier, der afbilder et spatialt snit i bevægelsen; en begivenhed fastholdt i et tid-rum koordinat. Rent materielt består filmene af fotogrammer, der mekaniske fremføres med 24 (eller tidligere 16) billeder i sekundet. Men filmene, det vi ser på lærredet, kan ikke reduceres til disse fotogrammer. Det vi ser, er bevægelsesbilleder, der aldrig er blot ét, men en udelelig kontinuitet, hvor det ene billede allerede er afløst af det andet. Derved er filmene af samme beskaffenhed som tiden, hvor nutiden - øjeblikket - ikke eksisterer som singularitet, men 'flyder ud' som på en gang allerede fortid og foregribelse af fremtid: *varen*. Der er flere komponenter i bevægelsesbilledet. Filmene kan afbilde og gengive bevægelse; dvs. de, der agerer foran kameraet, bevæger sig, og denne bevægelse gengives. Dette indbefatter en anden form for bevægelse, nemlig den mekaniske bevægelse, der fremfører filmstrømmen med en frekvens, så illusionen om bevægelse fremstår. Endelig er der den bevægelse, der stammer fra kameraet selv. I begyndelse var kameraet stationært. Der var således iden-

titet mellem optage- og fremviserapparatet. Men da det blev muligt at bevæge kameraet, mens man filmede, ændrede dette sig. Filmen rådede dermed over en bevægelse, der ikke var antropomorf¹, hvorved filmen fik sin egen 'bevidsthed'. Det blev muligt at se verden fra synsvinkler, der ikke var forankret i den menneskelige krop. Sammen med f.eks. fast- og slowmotion skabtes en række ikke-antropomorfe synsmåder - og dermed i en vis forstand ikke-antropomorf bevidsthed; eller med Benjamins udtryk: et optisk ubevidste. Hvor vore perceptioner normalt er forankrede spatio-temporalt gennem vor krop, der kan filmen bevæge sig fri af forankringen; gennem montagen kan filmen (i spring) gå tæt på tingene, gå rundt om, se dem fra fjerne afstande etc., hvorved forankringen i subjektet og bindingen til verden som horisont ophæves (ibid. s. 57). Dermed kan filmen siges at nærme sig en egentlig fænomenologi, hvor det stoflige er vristet fri af en kropsligt bundet spatio-temporal perception og fremstår i sig selv: som konstant forandrende, fluktuerende stoflighed.

Bevægelsesbilledet er dermed i stand til at give os et - indirekte - billede af tiden; en tid, der fremtræder som noget andet end den tid, vi er vant til at percipere i relation til egen krop. Men det er en tid, der er underlagt bevægelsen; det er via bevægelsen og gennem handlinger, vi får en oplevelse af tid. Efterhånden opdager filmen dog en anden måde at skildre tid på.

Bergson taler om to typer af genkendelse af billeder. Der er den automatiske genkendelse, hvor perceptionen forlænges umiddelbart i en vanebetinget, motorisk handling. Den anden type er den anspændte (attentive) genkendelse, hvor perceptionen ikke forlænges i nogen handling, men vender tilbage til objektet. Der er tale om perceptioner, som ikke umiddelbart kan forbindes med handling. Perceptionen må først knyttes til en erindring, dvs. der må dykkes ned i erindringslagene (jvf. Bergsons keglefigur). Dette giver anledning til erindringbilleder, hvis altså perceptionen kan forbindes med et virtuelt billede i erindringslagene, som efterfølgende kan aktualiseres. Deleuze taler her om optiske og sonoriske billeder (eller - i peirciansk notation - op-tegn og son-tegn); billeder der er deskriptive, men ikke umiddelbart resulterer i handling. Der er i disse billeder affinitet til Benjamins chokerfaringer, hvor der heller ikke er knyttet noget umiddelbart reaktionsmønster til erfaringen; tværtimod synes der at være tale om en form for 'anæstetisering' (Buck-Morss, 1994). De to typer af genkendelse hos Bergson kan betragtes analogt med Benjamins skelnen mellem den koncentrerede og den adspredte betragtning. Ved den koncentrerede betragtning fordyber man sig i værket, går ind i det; mens den adspredte betragtning lader det betragtede synke ned i betragteren (Benjamin, 1994b, s. 33). Det moderne livs chokerfaringer - anæstetikken - åbner kun for den adspredte betragtning; og filmen er denne æstetikks privilegerede medium².

Erindringsbilledet, der altså kan blive det aktuelle resultat af den anspændte genkendelse, spiller også en rolle i den automatiske genkendelse; nemlig i kløften mellem

stimuli og respons. Den momentane tøven mellem perception og den vanebetingede motoriske reaktion er nok til, at der bliver tale om en dykken ned i erindringslagene; jo stærkere indgroet vanen er, jo dybere rækker denne tøven (den adspredte betragtning fører til, at genstanden synker dybere ned i betragteren). Det betyder, at det motoriske apparat bliver understøttet af en psykisk kausalitet; i den aktuelle handling er også aktualiseret erindringer om tidligere, tilsvarende handlinger (kroppens hukommelse). Det vil tillige sige, at subjektiviteten befinder sig i denne kløft (punktet S i Bergsons keglefigur, der jo blot er en uendeligt sammentrukket fortid); hvilket atter betyder, at subjektiviteten er temporal, som det der tilsættes³ (tilføjes) det stoflige (Deleuze, 1989, s. 47).

Erindringsbilledet er ikke virtuelt, men en aktualisering af et virtuelt billede; Bergson taler om 'ren erindring', erindringen uafhængig af, at nogen aktuelt erindrer. Rene erindringer findes i tiden, på samme måde som objekter, der ikke betragtes, ikke desto mindre kan findes i rummet. Erindringsbilledet er derfor ikke fortiden som sådan, men en repræsentation af en tidligere nutid. Dette hænger sammen med hukommelsens mekanik: det er i nutiden, at vi 'gør' en hukommelse, for at kunne gøre brug af den i fremtiden, når nutiden er blevet til fortid (ibid. s. 52).

Når subjektiviteten er sammentrækningen af perception og handling i et punkt, så bliver den type af billeder, der er den snævreste sammentrækning særligt interessante; det er sammentrækningen af det aktuelle og det virtuelle i et punkt, hvor de to ikke kan skelnes fra hinanden. Ikke fordi de to ikke er distinkte, men fordi de uophørligt kan indtage hinandens plads. Deleuze taler her om et krystalbillede⁴ (ibid. s. 68ff):

“Der er en formation af et billede med to sider, aktuel og virtuel. Det er som om et billede i et spejl, et fotografi eller et postkort blev levende, tiltog sig uafhængighed og passerede ind i det aktuelle, selv om det betød at det aktuelle billede vendte tilbage til spejlet og indtog dets [spejlbilledets, ckk] plads i postkortet eller fotografiet, følgende en dobbelt bevægelse af frigørelse og fastholdelse.” (ibid. s. 68).

Det er denne type af billeder, der opstår når perceptionen ikke kan forlænges i motorisk handling. Som nævnt vil man så søge tilbage i erindringen for at aktualisere et erindringsbillede, der kan afløse perceptionen; men selve perceptionens moment giver anledning til en krystallisation af det aktuelle og det virtuelle. Dette krystalbillede vedrører præcis tidens gåde. Det aktuelle - det præsente - må altid forgå, for at det nye kan komme til. Lige netop her er tiden reversibel: nutiden, der går og bliver fortid, gør plads for at nutiden fortsat kan vare; dvs. nutiden er allerede fortid, hvorved nutiden fortsat er mulig. Der er tale om en vedvarende, øjeblikkelig vekslen mellem nutid og fortid i det samme moment, hvor nutiden på en gang er den nutid den var - dvs. fortid, og den nutid i forhold til hvilken, den "gamle" nutid er fortid. Det kan man bl.a. observere i fæ-

nomenet *deja-vu*, hvor det præsentere erindres samtidigt med det præsentere selv perciperes (ibid. s. 79). Der er tale om en spaltning af tiden:

“Tiden må spalte sig selv samtidigt med at den sætter eller udfolder sig selv: den spaltes i to dissymmetriske strømme, en som får al nutid til at gå videre, mens den anden bevarer al fortid. Tiden består i denne spaltning, og det er dette, det er tid, vi *ser i krystallen*. Krystalbilledet var ikke tiden, men vi ser tiden i krystallen.” (ibid. s. 81).

Tidens fundamentale væren på en gang aktuel og virtuel muliggør erindringen, hvor der altså er tale om den rene erindring, der bevares virtuelt i tiden, og erindringsbilledet, aktualiseringen af det virtuelle billede. I krystallen ser vi de to, uadskillelige og dog distinkte. Det er her, vi har subjektivitetens egentlige form: subjektiviteten er tid; ikke en indre tid, men den tid vi er i. Det er en ikke-kronologisk tid, det virtuelle, vi dykker ned i i søgen efter erindringsbilleder, der kan give betydning til de perceptioner (chokerfaringer), vi udsættes for. Erindringen er ikke i os, men er det vi bevæger os igennem, som gennem en ‘verdenshukommelse’ (ibid. s. 98). Det stofliges egentlige substans er tid, temporalitet, hvilket svarer til Benjamins naturforfaldenhed. Tiden er den foranderlige støbeform, der vedvarende former materien⁵, det stoflige. Man kan måske tale om det stofliges *kronomorfitet*.

Som nævnt tidligere er Orson Welles’ *Citizen Kane* en af de første film, hvor man ser direkte tidsbilleder. Filmens udgangspunkt er avis-magnaten Charles Foster Kanes død. Hans sidste ord er “Rosebud”; ingen kender betydningen heraf. En journalist får til opgave at finde frem til, hvad Kane mente; m.a.o. at dykke ned i fortiden - i erindringen om Kane - for at finde det lag, hvor “Rosebud” befinder sig. Det ses her, at erindringen ikke er individuel, men er distribueret på en række personer, der kendte Kane. Som det er velkendt, er der ingen, der har nogen erindring om “Rosebud”; men tilskueren ser, at drejer sig om den kælk, Kane legede med som barn, og som der er knyttet en særlig erindring til (hvilket vi vender tilbage til om lidt).

Det interessante ved *Citizen Kane* er, at der er tale om ‘ren erindring’ - om virtualitet. “Rosebud” aktualiseres aldrig i et erindringsbillede; der er ikke nogen, der erindrere. Der er ikke nogen eksplicit fortælleinstans, som kan forankre de billeder, vi ser; det er ikke billeder, der tilhører nogen person eller noget subjekt, men de rene erindringer, uforankret i rum, kun eksisterende i tid. Det er af-individualiserede, ikke-antropomorfe billeder, da de ikke er tilknyttet nogen fænomenologisk krop; dvs. tilskuerens blik på filmen er ikke-antropomorft, hvorfor heller ikke tilskuerens point-of-view kan repræsentere nogen aktualisering af “Rosebud” - det forbliver et virtuelt billede. Welles’ berømmede brug af dybdefokus inviterer til at søge ind i billedet, som i lag af

fortid, for at finde de spor af "Rosebud", der eventuelt kunne aktualiseres som erindringsbillede. Vi ser "Rosebud", men billedet aktualiseres aldrig; det forbliver virtuelt - ren erindring. Det vi ser, er ikke genstanden, men tiden.

Dybdefokus giver en anden dimension i billedet, der går på tværs af den narrative progression, fortællingens "horisontale", lineære fremdrift. Dette er evident i scenen, hvor Kane som barn leger med sin kælk "Rosebud". Vi ser drengen gennem et vindue, hvor han leger udenfor i sneen. Indenfor i huset er moderen i færd med at overdrage myndigheden over drengen til en advokat, der skal stå for hans opvækst. De fattige forældre er uventet kommet til penge; den ambitiøse mor beslutter sig for, at drengen skal have en opdragelse, der er i overensstemmelse med den formue, han pludselig er blevet - eller i fremtiden vil blive - arving til. Vi ser altså på en gang drengen, der leger, indrammet af vinduet (som en skærm): den nutid, hvor han leger, er allerede ved at blive fortid, uskyldens år er forbi. Dette understreges af snevejret, der udvisker billedet af legen. Samtidigt ser vi i forgrunden moderen, der indgår en aftale om drengens fremtid, der allerede er ved at blive aktualiseret. I en nærmest augustinsk mise-en-scene ser vi altså på en gang fortid, nutid og fremtid i det samme billede; det aktuelle og det virtuelle, distinkte, men uadskillelige. Det er et krystalbillede, hvor tidens spaltning kan betragtes direkte.

I *Citizen Kane* er der dog fortsat tale om en forankring i en nutid: Kanes død. I Alain Resnais' og Alain Robbe-Grillet's fælles film *I fjor i Marienbad* (1961) er en sådan forankring forsvundet (Deleuze, 1989, s. 116ff.). Der er her tale om to direkte tidsbilleder, som kan fordeles på de to forfattere. Resnais arbejder med sameksisterende lag af fortid, hvor det er uafgørligt, hvordan disse lag befinder sig i forhold til hinanden. Hos Robbe-Grillet er der tale om samtidige tinder af nutid, en deaktualiseret nutid, hvor successiv handling er afløst af (kvante-) spring mellem de forskellige tinder. Disse tinder kan være fordelt på forskellige karakterer, hvorfor det er umuligt at afgøre, om den ene nutidstinde er før eller efter en anden.

Plottet i *I fjor i Marienbad* er kort fortalt: manden X forsøger at overbevise kvinden A om, at de to mødtes i fjor i Marienbad. De indledte et forhold, men A udbad sig et års betænkningstid, hvor hun ville afgøre, om hun ville følge X. De skulle så mødes igen et år senere - dvs. "nu". A afviser denne historie, hævder hun slet ikke var i Marienbad i fjor; at X må forveksle hende med en anden osv. Billedsiden veksler mellem X, der taler til A, og billeder af det, X fortæller om; det, vi i begyndelsen antager, er i fjor i Marienbad. Billed- og lydside (op-tegn og son-tegn) er ikke altid synkron; og det bliver efterhånden umuligt at afgøre, om det vi ser og hører, er nutid - i år i Marienbad - eller fortid - i fjor; eller måske ligefrem næste år. Skete der noget i fjor i Marienbad, eller er X sindsforvirret; er det en raffineret forførelse; har A fortrudt, fortrængt? På et tidspunkt ser vi billeder, der er i uoverensstemmelse med det, X fortæller. Er det As

erindringer, der begynder at trænge igennem; eller forestiller hun sig blot, hvad der kunne (være) ske(t)? Det er ikke til at afgøre. Der er på en gang tale om flere sameksisterende lag af fortid, hvor vi kan lede efter spor, der kunne indikere, hvorvidt noget skete i fjor; men der er ikke noget nutidslag, noget aktuelt, at vende tilbage til. Det vi i starten troede var nutid, viser sig på et tidspunkt at være en mulig fortid. Der er ikke noget sted, hvor de virtuelle billeder kan aktualiseres i et erindringsbillede. Samtidigt er der forskellige tinder af nutid: Xs tinde, hvortil der knytter sig et 'i fjor'; As tinde, hvor dette 'i fjor' ikke eksisterer (eller hun forsøger i det mindste at afvise det); og endelig Ms tinde. M er As mand, der betragter hele spillet, som det foregår nu. Da det ikke lader sig afgøre, hvad der er den reelle nutid, og hvilken fortid, som i givet fald hører til den, bliver der tale om flere samtidige nutider med samme krav på at være det aktuelle.

“*I fjor i Marienbad* er netop en fortælling om magnetisme, hypnotisme, i hvilken vi kan sige, at X har erindringsbilleder, og A ikke har, eller kun meget utydelige, fordi de er ikke i de samme lag. Men en tredje mulighed kan vise sig: vi konstituerer et kontinuum af fragmenter fra forskellige tider; vi gør brug af transformationer, som finder sted mellem to lag, for at konstituere et transformationslag. For eksempel, i en drøm er der ikke længere et erindringsbillede, der inkarnerer ét bestemt punkt i et givet lag; der er adskillige billeder, der inkarneres i hinanden, hver især refererende til forskellige punkter i laget. Måske kan en tilsvarende proces udløses, når vi læser en bog, ser en forestilling eller betragter et maleri, og især når vi selv er forfatteren: vi konstituerer et transformationslag, der skaber en slags gennemkrydsende kontinuitet eller kommunikation mellem adskillige lag, og væver et netværk af ikke-lokaliserbare relationer mellem dem. På denne måde ekstraherer vi ikke-kronologisk tid. Vi udstrækker et lag, som, på tværs af alle de andre, fanger og udvider punkternes bane, regionernes evolution. Dette er indlysende nok en opgave, der risikerer at fejle: nogle gange producerer vi blot en usammenhængende sky af støv, lavet af sammenstillede lån; nogle gange former vi blot generaliteter, der indeholder rene ligheder. Alt dette er de falske erindrings territorium, med hvilke vi narrer os selv eller forsøger at narre andre. Men det kan lykkes for kunstværket at skabe disse paradoksale, hypnotiske og hallucinatoriske lag, hvis egenskab det er på en gang at være det fortidige og altid det kommende. Det er den tredje mulighed, som er foreslået for *Marienbad*: M er dramatikerværket, for hvem X og A er simple karakterer, eller bedre, de to lag ud af hvilke han trækker et gennemkrydsende lag.” (ibid. s. 123-124).

Robbe-Grillet har sagt om filmens tidsproblematik: “Hele historien i *Marienbad* strækker sig ikke over to år, ej heller over tre dage, men nøjagtig over halvanden time” (Robbe-Grillet, 1965, s. 142). Det er vildledelse, når vi bag filmens sprængte kronologi tror at se en oprindelig orden, som filmen kan bringes tilbage til. Der findes ikke nogen

oprindelig, præ-filmisk orden; men kun disse fragmenter i dén orden, hvor de træder frem for os. Det nytter ikke noget at ville flytte rundt på fragmenterne for at rekonstruere den oprindelige fortælling (som om det skulle have været de to forfatteres mere eller mindre perverse fornøjelse at slå denne i stykker) - "...ethvert forsøg på at rekonstituere en udvendig kronologi [vil] før eller senere (...) ende med en række modsigelser, dvs. i en blindgade" (ibid. s. 143). *Marienbad* er chokerfaring; den kan ikke omsættes i umiddelbar (fortolknings-) handling. Men dermed giver den også et billede af tiden, hvor denne er sprængt fri af det homogene kontinuum.

"Med den moderne roman ville man derimod kunne sige, at tiden bliver berøvet sin temporalitet. Den løber ikke mere. Den fuldbyrder ikke længere noget. (...) Her nedbryder rummet tiden, og tiden saboterer rummet. Beskrivelsen stamper i det, modsiger sig selv, kører i tomgang. Øjeblikket fornægter kontinuiteten." (ibid. s. 144-45).

Når Robbe-Grillet her taler om tiden berøvet sin temporalitet, må man forstå temporalitet som kronologi; det er tiden som forløb i rum, der er tale om. Det, Robbe-Grillet stræber efter, er en film- og romankunst, som dekonstruerer den sammensatte tid- og rumerfaring. Det drejer sig om at give et billede af den generelle tid - den ontologiske tid - sådan som den principielt må forudsættes, for at det overhovedet bliver muligt at tale om nutid, fortid og fremtid. Det er tiden, som den virker i kunstværket, på tværs af erindringslagene; som skabende faktor, der former erfaringen, giver den temporal gestalt som transversal erindring. En kronomorf kunst, hvor Benjamins forestillinger om billedet som dialektik i stilstand og om ihukommelsens ikke-spatiale form for erindring kommer til sin ret (en kronomorf kunst, man måske først og fremmest ser realiseret hos Proust). Kan Benjamins særlige blanding af mystik og historisk materialisme virke utopisk i anslaget, så er der mere substans i at tale om dialektik i stilstand, når det drejer sig om kunsten. Her kan der være tale om, at den singulære begivenhed kan vristes fri af kronologiens greb, for at kunne formes som traderbar erfaring i en verden, hvor erfaringen altid allerede er fragmenteret. Det er først og fremmest i kunsten - med filmen som det mest indlysende (men langt fra eneste) medium - at den "historiske apokatastasis" (Benjamin, 1982b, s. 573) er virksom. Filmen anskueliggør dén æstetiske tidserfaring, der gør det muligt at forarbejde chokerfaringerne som meningsfulde, som narrativt traderbare på tværs af et sprængt og fragmenteret betydningsunivers.

Det 20. århundrede har været en tid, hvor den problematiske og kritiske omstilling til nye erfaringsmodi har været central. Det drejer sig ikke mindst om at betragte vore egne liv som fortællinger. Hos Bergson er billedet af eget legeme - dvs. af jeg'et - det centrale. Det er dette billede, der på en gang er modtager og skaber af andre billeder, der

bevares som den kerne i jeg'et, som er bestandigt over tid. Det har altid været jeg'ets apori, at det tilsyneladende kan forblive uforandret gennem forandring: at det samme, foranderlige legeme kan sige 'jeg' om sig selv som 7 årig og som 70 årig. Bergson løser denne apori ved at gøre temporaliteten til det egentlige stof, livet er gjort af. Benjamin påpeger, hvordan denne temporale stofflighed overleveres som erfaring gennem fortællingen; men også at denne erfaringsform kommer i krise. De erfaringer, vi forstår os selv igennem, er altid allerede fragmenterede, ruinøse. Gennem en ideologisk, narrativ repræsentation kan vi ganske vist forledes til at tro, at der er en oprindelige, substantiel kerneerfaring, det blot drejer sig om at nå ind til. Men begrebet oprindelse har ikke længere mening i denne betydning. Oprindelse - *Ursprung* - er en retrograd konstruktion af en første årsag.

For at skabe mening af chokerfaringen og fragmenteringen må vi gå til psykoanalysen, der netop opstår som en reaktion på, at erfaringen af jeg'et ikke længere er sammenhængende. Billedet af jeg'et er fra starten ufuldstændigt. Mennesket er - som det hedder hos Lacan - født for tidligt. Eller man kunne, med Benjamin, sige, at mennesket er født forhistorisk. Vi er ikke født med en historie, med en tradition af erfaringer, men altid må skabe denne/disse påny. Den psykoanalytiske tolkningsstrategi handler om konstruktionen (ikke rekonstruktionen) af en fungibel fortælling på basis en fragmenteret erfaringsstruktur. Det handler om at sprænge et billede - urscenen - fri af forhistorien, for at det kan blive neksus for livets fortællinger. Det følgende skal handle om psykoanalysen som en narrativ fortolkningsstrategi.

Noter

¹ Fremviserapparatet er fortsat stationært. Den identitet, der engang var mellem optage-situationen og tilskuerens blik på filmen, er dermed ophævet, når kameraet bliver bevægeligt. Der er tilsat en bevægelse til filmbilledet, som tilskueren ikke selv kan eftergøre (det nytter ikke at bevæge sig rundt i biografalen, netop fordi fremviseren er stationær).

² Det kan forekomme modsætningsfyldt, at Bergson på den ene side tale om anspændt genkendelse, og Benjamin på den anden om adspredt betragtning; men der er grundlæggende tale om det samme. I begge tilfælde er der tale om, at perceptionen ikke umiddelbart forlænges i handling.

³ 'Tilsættes' kan her forstås i den dobbelte betydning af noget, der føjes til, og noget der mistes, tabes (en investering kan vise sig at være ren tilsætning). Temporalitetens tilsætning til det stoflige (*matière*) er også det, vi kender som syndefaldet, hvor mennesket bliver dødeligt - temporalt - og dermed subjekt. Det er Ove Christensen, der har påpeget denne dobbelte betydning af tilsætning.

⁴ Krystal-billedet har på mange måder affinitet til Benjamins 'billedet som dialektik i stilstand', hvor det forgangne og det præsente i et glimt træder sammen i en konstellation.

⁵ Deleuze spiller på det franske 'moule' - en form, 'mouler' - at forme og modulation (ibid. s. 27).

9. *Freuds Poetik*

Psykoanalysen kan i en vis forstand siges at udspringe af den nye, fragmenterede erfaringsstruktur. Freuds teorier kan ses som en bestræbelse på at besvare spørgsmålet: hvad er mennesket, når det ikke længere er skabt i Guds billede? Den psykoanalytiske terapi har som mål at føje de ruinøse erfaringer sammen i en holdbar konstruktion. Psykoanalysen skal således i det følgende læses som teori om det narrative, hvor det er det fragmenterede og ruinøse, der er det centrale.

Allerede i 1895 bemærkede Freud: "...det slår mig som ejendommeligt, at de sygehistorier, jeg skriver, kan læses som noveller..." (Freud, 1895d, s. 227)¹. Måske ikke så ejendommeligt endda. Den psykoanalytiske terapi består jo i, at patienten *fortæller* sin - som oftest ufuldstændige (qua fortrængt, traumatisk materiale) - livshistorie. Freud fremhæver - i Dora-analysen - eksplicit, hvordan han opfordrer patienten til at fortælle sin livshistorie:

"Denne første fortælling kan sammenlignes med en usejlbar flod, hvis leje snart er forskudt af klipper og snart danner delta og gøres lavvandet af sandbanker... Sammenhængene [i fortællingen, ckk], også de tilsyneladende, er som regel brudt op, og rækkefølgen i begivenhederne er usikker; under selve fortællingen korrigerer den syge gang på gang en oplysning, en dato, for så måske efter længere tids vaklen at vende tilbage til sit første udsagn...I løbet af behandlingen tilføjer den syge det, han har holdt tilbage, eller som ikke er faldet ham ind, selv om han hele tiden har vidst det. Erindringsbedragene viser sig at være uholdbare, og hullerne i erindringen udfyldes. Først mod slutningen af behandlingen har man det fulde overblik over en i sig selv konsekvent og forståelig sygehistorie uden huller." (Freud, 1905e, s. 30-31)

Det er naturligvis påfaldende, at denne "poetik" er at finde i en sygehistorie, der er offentliggjort under titlen "Brudstykke af en hysterianalyse". I årenes løb erkendte Freud da også, at fordringen om 'en i sig selv konsekvent og forståelige sygehistorie uden huller' var et uopnåeligt ideal. Det, der først og fremmest sker i Freuds forståelse af sygehistorien, er, at han ikke længere betragter fremstillingen som i sig selv transparent; det er ikke den historiske sandhed om, hvad der egentlig overgik patienten, der kommer for dagen. I et af sine sidste skrifter konkluderer Freud:

"Ofte nok lykkes det ikke at bringe patienten til at erindre det fortrængte. I stedet når man med ham, gennem korrekt udførelse af analysen, en sikker overbevisning om konstruktionens sandhed, der terapeutisk yder det samme som en genvundet erindring." (Freud, 1937d, s. 234)

Det er ikke den historiske sandhed, men konstruktionens sandhed, der garanterer den terapeutiske succes. Eller den narrative sandhed². Pudsigt nok, så gør noget lignende sig, som nævnt ovenfor, gældende for psykoanalysens 'arke-mythos' Ødipus. I Sofokles tragedie er det ikke den historiske sandhed, der dømmer Ødipus, men den narrative; fremstillingsformen alene kan overbevise om Ødipus skyld i fadermord, ikke de faktiske vidnesudsagn. I Freuds mest berømte sygehistorie - *Ulvemanden* - er patienten ikke i stand til at erindre den for terapien så centrale urscene; alene Freuds konstruktion må stå som garant. Om urscenen er et historisk faktum eller blot en konstruktion, lader sig ikke fastslå, og Freud konkluderer: "...at det egentlig ikke er så vigtigt at få afgjort." (Freud, 1918b, s. 93) Hovedsagen er, at terapien virker; at den fortælling, der konstrueres, er performativ. Sygehistorierne kan således betragtes som en slags laboratorium for fortællingens teknik³, og Freuds afhandlinger om behandlingsteknik og metapsykologiske overvejelser som en poetik.

Som nævnt er Freud allerede i 1895 på det rene med, at sygehistorierne ligner noveller. Lad os engang se, hvad en sådan kan lære os om fortællingen. Denne sygehistorie, der af Freud alene bruges som eksempel, kan dog næppe kaldes en novelle. Det er historien om Emma (Freud, 1950a, s. 109-113):

"Emma befinder sig i dag under den tvang, at hun ikke kan gå *alene* ind i en butik." Lige fra starten anslår Freud det, Barthes har kaldt den hermeneutiske kode; her er et par spørgsmål, vi forventer at få svar på. Hvorfor befinder Emma sig under denne tvang, og hvorfor er det kun, når hun er alene, hun ikke tør gå i butikker? Det er Freud selv, der fremhæver ordet *alene*. Det kan også undre, at Freud benytter præsens. Er der tale om en eksemplarisk sygehistorie, må vi vel forvente, at Emma i dag er helbredt for sin tvang; der er tilsyneladende tale om en dramatiserende fremstilling. Dette er prologen, hvorefter Freud fortsætter: "Til begrundelse herfor en erindring, fra da hun var 12 år gammel (kort efter puberteten): Hun gik ind i en butik for at købe noget, hun så de to kommisser, af hvem hun har den ene i erindring, le sammen, og løb bort i en eller anden *skrækaffekt*. Hertil lader der sig vække tanker om, at de begge har leet af hendes klæder, og at den ene skulle have behaget hende seksuelt." (ibid. s. 109). Denne erindring forklarer blot, at Emma, siden hun var 12 år, ikke har kunnet alene i butikker; men ikke hvorfor, det forholder sig sådan. Bag denne scene I (som Freud kalder den) skjuler sig en anden, der i løbet af behandlingen lader sig afdække: "Som otte-årig gik hun to gange alene ind i en høkerbutik for at købe slik. Høkeren benyttede lejligheden til at knibe hende i genitalierne gennem klæderne. Trods erfaringen første gang gik hun derhen en gang til. Derefter holdt hun sig væk." (ibid.). Emma afviser, at denne scene II skulle have været hende bevidst, da scene I udspillede sig. Men scene I bliver forståelig som en ubevidst flugtreaktion på scene II, hvortil

er tilføjet en afgørende hændelse: pubertetens indtræden. Som 8-årig forstår hun ikke indholdet af høkerens overgreb (eller 'attentat' som Freud benævner det); dette indhold får først betydning, da hun er 12 år. Men det er ikke et indhold, der bliver hende bevidst. Den eneste eksplicite forbindelse mellem de to scener er *klæder*. Kommiserne ler ad hendes klæder (tror hun), høkeren kniber hende gennem klæderne. Men det er ikke overgrebet som sådan, der er traumatiserende; hun er jo selv uden skyld heri. "Hun gør sig nu bebrejdelser over, at hun gik derhen for anden gang, som om hun derved havde villet fremprovokere attentatet. Faktisk må en tilstand af 'tyngende dårlig samvittighed' føres tilbage til denne scene." (ibid.). Der må dog tages forbehold for dette sidste: den dårlige samvittighed, der føres tilbage til scene II, kan først fremtræde *nu* (her er det uklart om Freud mener hos den voksne Emme eller den 12 årige). Den 8 årige Emma, for hvem høkerens overgreb ikke har nogen betydning, har ikke nogen dårlig samvittighed. Det er først, da hun som 12 årig bliver *seksuelt behaget* af den ene af de leende kommiser, at hendes tilbagevenden til høkerbutikken en anden gang får traumatisk betydning: at hun var vendt tilbage, fordi hun var blevet *seksuelt behaget* af høkerens overgreb. Hun var således ikke blot et passivt offer for et overgreb; men vendte tilbage for - aktivt - af forføre høkeren til at gentage det, der behagede hende seksuelt - som 12 årig vel at mærke, efter pubertetens indtræden (Laplanche, 1987, s. 58). Associationen *latter - klæder - seksuelt behaget* fremkalder den 'tyngende dårlige samvittighed', der får Emma til at flygte fra butikken og udvikle sin angst for at gå i butikker.

Det, der er interessant i denne sammenhæng, er, at den scene - scene II - der er traumatiserende, ikke var det, da den oplevedes. Tværtimod, så har den tilsyneladende behaget Emma. Hun har ikke fortrængt scene II pga. en 'tyngende dårlig samvittighed'; men simpelthen glemt den, da den var betydningsløs. Først med scene I bliver scene II traumatiserende, og den fortrænges; i mellemtiden er hun kommet i puberteten, og kan nu forbinde scene II med et seksuelt indhold. Men denne forbindelse bliver hende ikke bevidst; på intet tidspunkt forbinder hun scene I med scene II. "Overalt viser det sig, at en erindring fortrænges, som først eftervirkende [nachträglich] er blevet til et traume. Årsagen til dette sagsforhold er pubertetens forsinkelse i forhold til individets udvikling iøvrigt." (Freud, 1950a, s. 113). Puberteten bliver *peripetien* i Emmas livshistorie: den omvendning, der sætter tidligere hændelser i et nyt lys. Scene II bliver traumatisk som følge af scene I; men scene I kan kun udløse denne virkning som følge af scene II. Det er imidlertid først gennem behandlingen, at denne sammenhæng bliver bevidst: behandlingens *anagnorisis*.

Betydningsdannelsen er ikke så ligetil i denne sygehistorie. Scene II (der *livshistorisk* kommer før scene I) modtager sit betydningsindhold fra scene I (der i *sygehistorien* kommer før scene II), der på sin side modtager sit betydningspotentialer fra

scene II. Scene I's betydningspotentiale er at fremkalde et traume, der skaber en varig angst for at gå i butikker. Der er for en og samme person - Emma - tale om to historier med hver deres kronologi: livshistorien: II → I; og sygehistorien: I → II. Det centrale element er *nachträglichkeit* (der oversættes: *forsinket effekt, eftervirkning, efterlods* i de danske oversættelser). Laplanche & Pontalis bestemmer *nachträglichkeit* således: 1) Det oplevede bliver i almenhed ikke omarbejdet *nachträglich*; men kun selektivt det, som i det øjeblik det blev oplevet, ikke er blevet fuldstændigt integreret i en betydningssammenhæng. Forbilledet for en sådan oplevelse er den traumatiske begivenhed. 2) Den *nachträgliche* omarbejdelse bliver fremskyndet gennem uventet indtræffende begivenheder og situationer eller gennem en organpirring, hvorved det bliver muligt for subjektet at nå et nyt betydningstrin og dermed gennemarbejde sine tidligere erfaringer. 3) Den seksuelle udvikling begunstiger, gennem den tidlige reaktion i hvilken den følger mennesket, i høj grad fænomenet *nachträglichkeit* (Laplanche, 1981, s. 33-36). Set i denne sammenhæng, betyder det, at det betydningspotentiale, der ligger i scene I, med forsinket virkning kan *omskrive* betydningsindholdet af livshistorien. Som fortælling er livshistorien altså ikke fastlagt i en irreversibel, lineær kronologi. Scene I kan kun blive traumatiserende, hvis Emmas livshistorie i det øjeblik omskrives, således at scene II bliver årsag til scene I's betydningspotentiale; men scene II's betydningsindhold er samtidig en virkning af scene I. Kausalitetsrelationerne er altså komplekse; *nachträglichkeit* betyder en anden temporal organisering end den lineære kronologi. Den narrative betydningsdannelse - som sygehistorierne er et eksempel på - fremtræder hermed som på en gang fremad- og bagudrettet.

“Det forholder sig sådan, at erindringen og fantasien ikke blot kan fortætte flere på hinanden følgende hændelser til en enkelt scene, men også kan *fordele* elementerne i en oplevelse på en tidlig rækkefølge.”
(Laplanche, 1987, s. 58)

Eksemplet med Emma viser imidlertid ikke kun noget om, hvordan den narrative betydningsdannelse foregår, men også hvordan vi tolker narrativt. Scene I er en ubevidst tolkning af scene II; en tolkning, der både tilskriver betydning bagud, og baner vejen for ny betydningsdannelse fremad (traumet). Scene I er en *mise-en-scene* af traumet, mens scene II er en *mise-en-sens* (Egebak, 1980, s. 174). Også her spiller *nachträglichkeit* ind. Livshistorien ændres ikke kun markant fra Emmas 12. år; med forsinket effekt får Emma en ny livshistorie fra sit 8. år. Men fordi denne tolkning forbliver ubevidst, bliver den traumatisk. Først gennem behandlingen bliver de to historier (livs-/syge-) til en sammenhængende fortælling. Der er ikke tale om, at visse aspekter af Emmas liv (fra det 8. til det 12. år) har været skjult, men nu er blevet bragt

for dagen; Emma har ikke levet i falskhed. Den sandhed om hendes liv, der er resultat af analysen, er ikke en historisk sandhed; men bliver en erkendelsesmæssig sandhed i kraft af sin *konstruktion* som narrativ sandhed. Det involverer imidlertid mere, end fremgår af dette eksempel. Hvor kompleks betydningsdannelsen er, viser sig først for alvor i Freuds sidste store sygehistorie: *Ulvemanden*.

“Min patients historie kan jeg hverken skrive rent historisk eller rent pragmatisk; jeg kan hverken give en behandlingshistorie eller en sygehistorie; i stedet ser jeg mig nødsaget til at kombinere de to fremstillingsmåder med hinanden.” (Freud, 1918b, s. 29)

Allerede i eksemplet med Emma fremgår det, at der er tale om flere ikke sammenfaldende historier: livshistorie (biografi) og sygehistorie (ætiologi). I *Ulvemanden* analysen kommer en tredje til: behandlingshistorien (terapi). Det bliver et fremstillingsmæssigt problem at forene de tre til en fjerde historie: den *case-story* (“Af en infantil neuroses historie” - den titel Freud egentlig gav sin fremstilling) Steven Marcus kalder en helt ny litterær genre. Peter Brooks beskriver i sin læsning af *Ulvemanden* (Brooks, 1984, pp. 264-285) Freuds fremstillingsproblem således. Der er tale om fire elementer:

- 1) den infantile neuroses struktur (neurosens historie)
- 2) de fortidige begivenheders orden som årsag til neurosen (neurosens ætiologi)
- 3) den orden, de fortidige begivenheder viser sig i, i løbet af behandlingen (behandlingens historie)
- 4) den orden, de fremstilles i af Freud i *Ulvemanden*

Bruger man den russiske formalismes skelnen mellem *sjuzet* og *fabula*, så er den *sjuzet*, vi umiddelbart har med at gøre, naturligvis Freuds fremstilling (4). Men spørgsmålet er, hvad er *fabula*. Umiddelbart neurosens ætiologi (2) - det er den historie, der giver grundlaget for, at der overhovedet bliver en ‘Ulvemand’ (Freuds mest berømte *case-story*). Men ætiologien er samtidig *sjuzet*, da det jo er måden neurosen *manifesterer* sig på; det ubevidstes måde at ‘fortælle’ sin historie på. Det samme gælder for de fortidige begivenheder, der viser sig i løbet af behandlingen (3), og som har neurosens struktur (1) som *fabula*. Hvordan disse forskellige hænger sammen (er plottet) både temporalt og spatialt, det er fremstillingens store problem.

“Dette arbejde, som ellers ikke er vanskeligt, finder en naturlig grænse, når det drejer sig om at fastholde en flerdimensionel struktur på deskrip-

tionens niveau. Jeg må altså nøjes med at fremlægge brudstykker, som læseren så kan sammenføje til en levende helhed.” (Freud, 1918b, s. 74)

Ligesom det var tilfældet med *Dora*, kan Freud ikke fremlægge “...en i sig selv konsekvent og forståelig sygehistorie uden huller.” (Freud, 1905e, s. 31), men må nøjes med brudstykker⁴. Arbejdet med at skabe en sammenhængende fortælling - ‘en levende helhed’ - overlades til læseren. Det viser sig dog snart, at Freud ikke overlader ret meget til læserens indsats, men derimod i allerhøjeste grad bevarer en autoritativ kontrol over sin fortælling. Det vender vi tilbage til; lad os først se, hvordan Freud fremstiller ‘Ulvemandens’ historie.

“Det angår en ung mand, som i sit attende år brød sammen og blev syg efter en gonorré-infektion, og som var aldeles livsuduelig og afhængig af andre, da han flere år senere påbegyndte en psykoanalytisk behandling.” (Freud, 1918b, s. 25)

Det fremgår senere, at den unge mand er knap 30 år, da han kommer i analyse. Freuds fremstilling koncentrerer sig dog om de tilfælde af angsthysteri og tvangsneurose, der plagede Ulvemanden fra han var knap 4 år. Da han var ca. 3¹/₂ år, havde han - mens forældrene var på sommerferie - en engelsk guvernante. Da forældrene vendte tilbage, fandt de drengen forandret: utilfreds, pirrelig med mange raserianfald. Denne karakterændring tilskrives guvernanten. I erindringen forbinder Ulvemanden denne karakterændring med en række andre fænomener, som han dog ikke kan placere kronologisk. Han er angst for et billede i en eventyrbog, hvor en ulv står på bagbenene: han er bange for at blive ædt af ulven. Han jager en sommerfugl, men bliver pludselig angst for den. Han bliver sadistisk mod dyr. Han tillægger sig religiøse ritualer; men bliver samtidig nærmest tvangs-blasfemisk. Mod slutningen af barndommen blev han angst for faderen, som han ellers havde holdt meget af. Fra ca. det 8. år begyndte de neurotiske symptomer imidlertid af forsvinde.

Det er dette materiale Freud må tage udgangspunkt i. Det første resultat er Ulvemandens erindring om, at den 2 år ældre, fremmelige søster havde forført ham, da han var ca. 3¹/₄ år. Dette er med til at vække ham seksuelt, og er snarere end guvernanten forklaringen på hans karakterændring. Efter at være blevet forført af søsteren, forsøgte han selv at forføre den elskede barnepige ‘Nanja’, der afviser ham med noget, der kan opfattes som en kastrationstrussel. Samtidigt indleder han en seksualforskning, der bl.a. omfatter betragtning af to urinerende piger. Men snart - måske som følge af kastrationstruslen - opgiver han seksualforskningen, og regrederer i stedet til et tidligere, præ-genitalt trin: en sadistisk-anal karakter (grusomheden mod dyr). Samtidigt dukker dog andre, masochistiske fantasier op, hvor han fantasierer om afstraffelser, især at han bliver slået på penis. Efter at have måttet opgive ‘Nanja’ som

seksualobjekt, søger han sig nu et nyt: Faderen. Fra at have været den aktive, indtager han nu en passiv rolle. Hans raserianfald kan ses som et forsøg på at forføre faderen⁵; at fremprovokere en afstraffelse der kan tilfredsstillere hans masochisme.

Det næste trin i analysen bliver den berømte 'ulvedrøm'. Ulvemanden drømmer, at han ligger i sin seng. Pludselig går vinduet op, og i træet udenfor sidder 6-7 hvide ulve. De sidder fuldstændig roligt med hele deres opmærksomhed rettet mod ham. Han bliver angst for at blive ædt af ulvene, skriger, og vågner. Som nævnt optræder angsten for ulve også i forbindelse med en eventyrbog. At ulvene er hvide får ham til at tænke på, at man på godset havde store fåreflokke, der blev ramt af sygdom og døde. Endvidere husker han, at bedstefaderen fortalte eventyret om ulven og skrædderen, hvor skrædderen skræmmer ulven bort ved at rive halen af den (en symbolsk skildring af kastration). Hele drømmen var præget af en meget stærk virkelighedsfølelse, noget der for Freud betyder, at et latent materiale i drømmen gør krav på virkelighed i erindringen. Det, der har betydning i drømmen, er: *en virkelig begivenhed - fra en meget tidlig tid - kiggen - ubevægelighed - seksualproblemer - kastration - faderen - noget forfærdeligt.*

“En dag begyndte patienten at fortsætte tydningen af drømmen.” (ibid. s. 46) ‘Pludselig går vinduet op’ må betyde ‘jeg åbner øjnene’ og ser ulvene, dvs. ser noget skræmmende. Den opmærksomme kiggen, der tilskrives ulvene, er altså hans egen intense kiggen. Andre elementer må tilsvarende være blevet vendt om: fuldstændig ro betyder heftig bevægelse. Han husker nu, at drømmen må have været ligefør juleaften (der også er hans fødselsdag). Drømmen er altså en ønskedrøm i forventning om de gaver, han får næste dag. Men det stærkeste ønske må have været ønsket om at blive seksuelt tilfredsstillet af faderen. Det, han har set, må have tilføjet ham en stærk skræk for, at dette ønske skulle blive opfyldt.

Det er her, Freud indfører den stærkt omdiskuterede konstruktion: *urscenen*. Det, drengen har set, er forældrenes samleje *a tergo*. Dette må have fundet sted, da han var 1½ år. På dette tidspunkt havde han malaria og sov derfor i forældrenes soveværelse. Samleje-stillingen bagfra er vigtig, fordi drengen dermed kunne se både både moderens genitalier og faderens lem. Dermed indser han også betingelserne for at blive seksuelt tilfredsstillet af faderen: han må kastreres. Dette indser han naturligvis ikke på tidspunktet for iagtagelsen .

“Jeg mener, han forstod den på tidspunktet for drømmen, da han var 4 år gammel, ikke på tidspunktet for iagtagelsen. 1½ år gammel fik han de indtryk, hvis forsinkede forståelse blev mulig for ham på tidspunktet for drømmen i kraft af hans udvikling, hans seksuelle ophidselse og hans seksualforskning.” (ibid. s. 113, note 32)

Altså igen et eksempel på *nachträglichkeit*. Ulvemanden erindrer ikke - og kommer aldrig til at erindre - at have overværet urscenen. Af samme grund taler Freud om "...aktivering af denne scene (jeg undgår bevidst ordet erindring) har den samme virkning, som var den en recent oplevelse." (ibid. s. 51, min fremhævning). Som han senere tilføjer, så er det ikke afgørende om der er tale om en real begivenhed eller fantasi: resultatet bliver det samme. Til de, der indvender, at det er den voksnes tilbageprojicering af en fantasi, siger Freud:

"Det er ganske enkelt et tilfælde nummer to af *forsinkelseeffekten* [*nachträglichkeit*, ckk]. Drengen modtager 1½ år gammel et indtryk, som han ikke kan reagere tilstrækkeligt på; han forstår det først og bliver grebet af det ved dets genoplivelse, da han er fire år gammel, og først to årtier senere i analysen kan han med bevidst tænkeaktivitet fatte, hvad der dengang gik for sig i ham. Den analyserede sætter sig så med rette ud over de tre tidsfaser og indsætter sit nutidige jeg i den for længst svundne situation." (ibid. s. 115-116, note 39)

I det følgende kapitel V ('Nogle diskussioner') fremsætter Freud dels nogle overvejelser over tolkningsprocessen og brugen af konstruktioner. Disse vender vi tilbage til. Nok så interessant er imidlertid den supplerende tolkning af urscenen, der optræder som en tilføjelse⁶. Måske overværede drengen ikke forældrenes samleje. Han kan f.eks. have set nogle kopulerende hunde (kort før drømmen), og så i drømmearbejdet overført denne scene på en situation, hvor han ville have haft lejlighed til at betragte forældrenes samleje: da han lå syg med malaria og derfor sov i deres soveværelse. Denne mere 'sandsynlige' udlægning overbeviser dog ikke Freud, der erklærer spørgsmålet om urscenenens realitet *non liquet* - der kan ikke fældes dom (ibid. s. 63).

Med afklaringerne omkring den skelsættende begivenhed - ulvedrømmen - kan Freud følge det videre forløb. I et forsøg på bekæmpe hans uregerlighed, prøver Ulvemandens mor at indføre den 4½ årige dreng i Bibelhistorie; med en vis succes. Drengen bliver mere from, og angstsymptomerne afløses af tvangssymptomer. Der er visse ritualer, han må gennemføre, før han kan sove; kysse helgenbillederne i en bestemt orden osv. Efterhånden forsvinder de neurotiske træk mere eller mindre.

Nogle sidste erindringer dukkede op i analysen; bl.a. at Ulvemanden havde jagtet en sommerfugl med gule og sorte striber. Da sommerfuglen satte sig på en blomst, blev han pludselig grebet af angst. Denne erindring fører til en anden om en barnepige, der skurrede gulv i et lagerrum, hvor der opbevaredes pærer, der var gul- og sortstribede. Denne type pærer hed *Gruska*, - ligesom pigen. Hun lå på knæene med bagen i vejret - altså samme stilling som moderen indtog i urscenen; da drengen nu så pigen i denne stilling, urinerede han på gulvet, og hun fremsatte en kastrationstrussel. Ulvemanden tolker igen selv, denne gang i tilknytning til en drøm: "Jeg drømte, at en

mand river vingerne af en eps [Espe].” (ibid. s. 91) Han forklarer, at en *eps* er et insekt, der er gul- og sortstribet. Altså en hveps [Wespe]. Denne fortalelse skyldes ikke kun, at Ulvemanden i analysen betjener sig af et fremmedsprog (tysk; han var selv russer). Han tolker det selv: *Espe* - det er jo ham selv: *S.P.* - hans initialer (hans navn var Sergej Pankejeff). Angsten for sommerfuglen knyttes altså til den lemlæstede *Espe* (ikke alene får den vingerne revet af; den *mangler* også et bogstav - er altså kastreret), der atter knyttes til Gruskas kastrationstrussel, og endelig henviser til betingelsen for at blive seksuelt tilfredsstillet af faderen. Et eksempel på at det ubevidste altså også kan arbejde i kryptogrammer.

Dette er hovedtrækkene i Freuds fremstilling. Udfra denne kan man opstille en kronologi over Ulvemandens neurose⁷:

- I. Lejlighedsvis spiseforstyrrelser (1¹/₂ år - 3¹/₄ år)
 1¹/₂ år: Den konstruerede urscene (malaria).
 Kort før 2¹/₂ år: Scene med Gruska der vasker gulv.
 2¹/₂ år: Dækkerindring om forældrenes afrejse.
 Før 3¹/₄ år: Moderens beklagelse til lægen.
 Ikke tidsfæstet: Den stumme vandbærer.
- II. Den uartige periode (3¹/₄ - 4 år)
 3¹/₄ år: Sergej bliver forført af storesøsteren.
 Kort efter: Prøver at forføre Nanja; kastrationstrussel.
 Omkring 3¹/₂ år: Den engelske guvernante.
 Før 4 år: Mulig iagttagelse af kopulerende hunde.
- III. Angsthysteri (4 - 4¹/₂ år)
 4 år: Ulvedrømmen, angst for ulve.
 Kort efter: Angst for dysenteri.
 Før 4¹/₂ år: Scene med angst for sommerfugl.
 4¹/₂ år: Skammer sig over at gøre i bukserne.
- IV. Tvangsneurose (4¹/₂ - 10 år)
 4¹/₂ år: Religionsundervisning efterfulgt af tvangsfromhed.
 Kort før 5 år: Hallucination om afskåren finger.
 5 år: Flytning fra godset til byen.
 Efter 6 år: Besøg hos fader på sanatorium, udåndingstvang.
 8 år: Nyt udbrud af tvangsneurose
 10 år: Sidste egentlige udbrud af tvangsneurose (ibid. s. 13)

Freud gør som tidligere nævnt selv opmærksom på, at fremstillingen må blive en kombination af flere måder. De afgørende begivenheder i Ulvemandens liv, der er nævnt her, har ikke en kronologisk kausalitet, men følger en kompleks og reversibel betydningstilskrivning. Ovenstående livshistoriske kronologi fremkommer derfor kun på baggrund af behandlingen (dvs. *nachträglich*). Men Freuds fremstilling følger på den anden side heller ikke behandlingens kronologi. En sådan kronologi lader sig kun med besvær (om overhovedet) rekonstruere ud fra Freuds fremstilling. Her fremlæg-

ges som sagt blot "...brudstykker, som læseren så kan sammenføje til en levende helhed" (ibid. s. 74). Det, vi får overladt af Freud, er altså brudstykker af en sygehistorie, en biografi og en behandlingshistorie; en fremstilling som alligevel ikke er nogen af delene, men måske noget, der snarere ligner et stykke modernistisk litteratur. Udover de ovennævnte biografiske, syge- og behandlingshistoriske træk er der elementer i fremstillingen, der måske kan betegnes som brudstykker af en poetik og en analytik. Endelig kan man sige, at Freud i visse henseender mimer "symptomdannelsens veje"⁸, dvs. at fremstillingen viser de samme 'neurotiske' træk, som vi finder hos Ulvemanden.

Et træk i Ulvemandens sygdomsbillede er hans modstand mod at blive helbredt. Når der er tegn på bedring, trækker han sig tilbage fra det selvstændige arbejde i behandlingen. Han var ellers et begavet menneske, der viste stor forståelse for den psykoanalytiske teknik; Freud nævner flere gange, hvordan en tolkning kom fra Ulvemanden selv. Men altså kun til en vis grænse, så sagde han fra. Freud greb derfor til det middel at sætte en slutdato på behandlingen. Til sidst troede Ulvemanden selv, at slutningen var nær:

"Under terminens nådeløse pres gav hans modstand, hans fiksering til det at være syg, efter, og analysen leverede nu på uforholdsmæssig kort tid alt det materiale, som muliggjorde opløsningen af hans hæmninger og ophævelsen af hans symptomer." (ibid. s. 28)

Freud implementerer m.a.o. en 'sense of an ending', hvoraf betydning strømmer i rigt mål⁹. Men hvilken betydning? Det kan (sikkert med rette) indvendes, at Ulvemanden, under pres fra den forestående 'apokalypse', gør det, Freud fordrer af læseren: sammenføjer brudstykker til en levende helhed; og hvor det er de 'aristoteliske formalia' snarere end reale erindringer, der skaber helheden. I den anden parentes, der er tilføjet i 1917-1918, kommer Freud ind på, at patienten måske indføjer "nedarvet gods, en fylogenetisk arv", når de egne oplevelser ikke slår til. Patienten "... udfylder hullerne i den individuelle sandhed med præhistorisk sandhed og indsætter forfædrenes erfaring i stedet for sin egen erfaring." (ibid. s. 93). Dette lidt dunkle punkt kan ses som en indrømmelse til Jung og den betydning, denne tillægger fylogenensen i arketypteorien. Men det kan også tolkes som om, patienten indføjer narrative konstruktioner, sådan som de er nedarvet gennem myter og eventyr¹⁰. Eventyr spiller trods alt en stor rolle i Ulvemandens sygehistorie. Det er således påfaldende, at forældrenes samleje i urscenen gentager sig de for eventyret så magiske tre gange. Laplanche og Pontalis ser denne "fylogenetiske arv" som en forløber for det, der hos Levi-Strauss og Lacan hedder *den symbolske orden*. Der er altså ikke tale om biologisk nedarvet materiale, men om transindividuelle skemaer, der findes i sproget.

“For Laplanche og Pontalis er urscene-fantasi en fortælling om oprindelser, der ikke stammer fra individuelle erfaringer, men som fremkommer ved, at individuelle erfaringer transkriberes i overensstemmelse med et præeksisterende symbolsk ‘skema’, eller en præ-eksisterende fortælling [narrative, ckk], som jeg foretrækker at kalde det.” (Møller, 1991, s. 70)

Der er m.a.o. ikke nødvendigvis tale om (onto- og fylogenetiske) erindringer, der nu dukker op, men om konstruktioner der får analysen til at hænge sammen. Konstruktioner, der i forlængelse af Bergson kan ses som “falske” erindringer; dvs. intersubjektive, rene erindringer, der aktualiseres - af Ulvemanden (og Freud) - som erindringsbilleder. Freud benytter sig selv af konstruktioner, så hvorfor ikke også hans begavede patient. Freud taler jo selv om, at urscenen *aktiveres* (“jeg undgår bevidst ordet erindring”); den scene, Freud har *konstrueret* (mimesis₁ - præfigurering), bliver aktiveret (mimesis₂ - konfigurering) af Ulvemanden med den samme virkning (mimesis₃ - refigurering), som var den en virkelig hændelse (hvor Freud jo senere konkluderer, at det ikke er afgørende om urscenen er reel eller fantaseret). Urscenen aktiveres som en *narrativ* sandhed. For analysen er det ligegyldigt, om urscenen er reel eller fantasi. Den analyse, der forsøger at se fantasierne som et simpelt dække for det reale, og derfor søger bagom fantasierne uden at tillægge dem værdi, forfejler sit mål. Analysens mål er ikke at “oversætte” fantasierne til historisk sandhed; men at give patienten “rådighed over den interesse, der er bundet til dem [fantasierne, ckk]” (Freud, 1918b, s. 56). Det afgørende er at nå til forståelse af, hvilken *interesse* patienten (ubevidst) har i at konstruere sine fantasier, som han gør. Eller med andre ord: hvad er *plottet* bag konstruktionen?

“Scener som denne hos min patient, som stammer fra et så tidligt tidspunkt og har et sådant indhold, og som så gør krav på en så overordentlig betydning for tilfældets historie, bliver i reglen ikke reproduceret som erindringer, men må skridt for skridt møjsommeligt gættes - konstrueres - ud fra en sum af antydninger.” (ibid.)

Men blot fordi scenerne ikke erindres, men må konstrueres, kan de ikke afskrives som værdiløse for analysen; tværtimod, så giver de indblik i det ubevidstes arbejde (plotning) for at bringe det fortrængte frem gennem forskydning og fortætning, - sådan som det også foregår i drømme: “At drømme er jo også at erindre, selv om det er under nattens og drømmedannelsens betingelser.” (ibid. s. 57). Så selv om en hændelse ikke lader sig erindre, så kan den alligevel tilegne sig betydning for analysen som konstruktion - som fortælling. “Drømme lader sig som bekendt styre.” (ibid.) Som fortolkningskunst er det altså ikke psykoanalysens mål at kunne oversætte fantasier og symboler bogstaveligt, - at afdække det reale bag fantasien; men at kunne afdække

konstruktionens principper og strukturer - at få indblik i *symptomdannelsens veje* - eller *poetik*.

Som nævnt, så regrederede Ulvemanden til et præ-genitalt trin - et sadistisk-analt trin. Denne anale karakter hænger til dels sammen med kastrationstruslen; men også med ønsket om at blive seksuelt tilfredsstillet af faderen. Urs scenen giver ham indblik i, at dette kun kan foregå analt. Den narcissistiske protest - at dette samtidigt forudsætter, at han kastreres - fører til en omvending, der kommer til at kendetegne hans neurose. Han forelsker sig gerne i kvinder med store endeballer, som han helst har samleje med bagfra. Men et andet kendetegn ved den anale karakter er at tilbageholde det værdsatte objekt (afføringen) så længe som muligt for til slut at aflevere det med den størst mulige tilfredsstillelse. Dette er tillige Ulvemandens *poetik*: Hans modstand er en tilbageholdning af det værdsatte objekt. Først da slutningen nærmer sig, giver han det materiale fra sig, som muliggør hans helbredelse. Samtidigt kan det jo ikke afvises, at dette er en gave til Freud. Ligesom barnet giver sin afføring til en elsket person¹¹, så giver Ulvemanden - som følge af overføringskærligheden - det materiale til Freud, der er nødvendigt for at konstruktionen (Freuds) falder på plads¹².

Dette bliver tillige - delvist - Freuds poetik i fremstillingen af *Ulvemanden*. Og så Freud holder visse ting tilbage, for så at give dem fra sig når de virker særlig effektivt. F.eks. berettes det, at Ulvemanden, efter at Nanja har skuffet ham, søger seksuel tilfredsstillelse hos en anden: "vi skal høre, hos hvem han ville opnå dette" (ibid. s. 37). Først to sider senere kommer den sensationelle afsløring: hos faderen! Ligeledes i forbindelse med urs scenen: "Til sidst forstyrrede han forældrenes samleje på en måde, der senere skal berettes om." (ibid. s. 48). Urs scenen er i sig selv et dramatisk højdepunkt i fremstillingen af *Ulvemanden*, dens *peripeti*. Dette er Freud udmærket klar over, omvendingen bliver behørigt varslet:

"Her kommer nu det sted, hvor jeg må forlade tilknytningen til analysens forløb. Jeg frygter, at det også vil blive det sted, hvor læserens tiltro vil forlade mig." (ibid. s. 47)

Denne frygt fra Freuds side er dog snarere en udfordring til læseren: 'se om du tør følge mig i min dristige konstruktion'. Samtidigt skærpes læserens forventning og opmærksomhed. Man skuffes da heller ikke; før altså Freud pludselig tilbageholder en oplysning til senere. Den kommer læseren til at vente længe på. Først på side 80 bliver der fulgt op:

"Jeg har et tidligere sted ladet ane, at der er blevet *tilbageholdt* en del af urs scenens indhold: det kan jeg nu tilføje. Barnet afbrød til sidst forældrenes samvær gennem en *tarmudtømning*, hvilket kunne motivere dets skrig." (ibid. s. 80, min fremhævning)

Ved at vente har Freud fået opbygget *Ulvemandens* anale karakter. Oplysningen om tarmudtømmingen følger sig derfor smukt og overbevisende til fremstillingen som *anagnorisis*. Samtidigt bliver det altså Freuds udtømmning af det, han har holdt tilbage, indtil det kunne leveres med en særlig tilfredsstillelse.

Også på et andet punkt mimer Freud *Ulvemandens* neurose; også Freud gør modstand mod at slutte fremstillingen. Kapitel 8 har den lovende titel: "Efterslæt fra urtiden - løsning"; men dette er ikke slutningen. Der følger endnu et kapitel: "Sammenfatninger og problemer". Det sidste ord får en fodnote tilføjet i 1923, der rummer en historisk kronologi samt supplerende oplysninger om *Ulvemandens* videre skæbne. Som bekendt havde Freud vanskeligt ved at gøre sig færdig med *Ulvemanden*; to paranteser blev tilføjet i 1917-18 - efter at publikationen af *Ulvemanden* oprindelig var blevet udsat. Nu hvor en ny slutdato nærmede sig, producerede Freud nyt materiale. Men det forbliver - ifølge Freud selv - brudstykker, som han ikke selv evner at sætte sammen til en helhed; det overlades til læseren: Ligesom *Ulvemanden* har brug for Freud, for at kunne sammenføje sin historie til en helhed, har Freud brug for læseren. Den indsats læseren må præstere, er at investere sit narrative begær (Brooks): læseren skal begære slutningen, skal søge de spor, der føjer historien sammen, og til slut giver mening. Freud forhøjer spændingen, og dermed også den endelige gevinst, ved at tilbageholde visse spor; hvilket i øvrigt er almindelig god fortælle-økonomi. Men Freud bevarer dermed også kontrol over sin fortælling; det er ham, der bestemmer, hvornår læseren skal have det lystudløsende spor. Nok opfordres læseren til deltagelse i analysearbejdet; men skulle nogen tro, de er Freuds jævnbyrdige, så må de tro om igen. I forbindelse med analysen af *Gruska*-episoden lyder det:

"Den mest nærliggende, plumbe kombination kunne have lydt således: det var hos denne pige, han som lille barn for første gang havde set de bevægelser, der havde fikseret sig hos ham som romertallet V, bevægelser, der gør genitalierne tilgængelige. Vi forskånedes os for denne kombination og ventede på yderligere materiale." (Freud, 1918b, s. 88, mine fremhævninger)

Brugen af *pluralis majestatis* levner ikke megen tvivl om, hvem der er den autoritative fortæller. Den mest nærliggende, plumbe kombination tømmer sig for tidligt og giver derfor ikke nogen særlig tilfredsstillelse. Peter Brooks applicerer Freuds driftlære fra 'Hinsides lystprincippet' (Freud, 1920g) på fortælleteorien. I fortællingen er to modsatrettede tendenser operative: en rettet mod slutningen ('dødsdriften') og en, der vil udskyde slutningen så længe som muligt ('livsdriften'). Spændingen mellem disse er den kraft, der driver fortællingen, og oplader læserens narrative begær efter den meningsforløsende slutning. Men denne slutning er ofte i fare for at komme for tid-

ligt¹³, hvorved begæret frustreres. På den anden side, så må fortællingen bevæge sig på grænsen af kort-slutning, for at bevare og forøge spændingen (Brooks, 1984, s. 109). Freud forstår - i Ulvemands-analysen - at bemestre denne spænding; at tilbageholde *udtømmningen* til rette øjeblik.

Man kan dog overveje, om ikke Freuds *Vi* er mere inklusivt. *Vi* kunne være Freud og Ulvemanden; sidstnævnte bidrog jo ofte med skarpsindige tolkninger. Dette peger i givet fald på det *dialogiske* i fortællingen. *Ulvemanden* skabes af (mindst) to fortællere: Freud og Ulvemanden selv. *Ulvemanden* er en polyfon (Bakhtin) fortælling, sammenvævet af Freuds overordnede, monologe fremstilling (bogen *Ulvemanden*); behandlingens dialog mellem patient og analytiker; det ubevidstes 'tale' gennem drømme, symptomer, kryptogrammer osv.; og - må det fremhæves - læseren, der jo eksplicit opfordres til at tage del i opklaringen (hvorved Freud jo samtidig afdramatiserer sin autoritative monolog). *Vi* inkluderer således også læseren; efter en behørig advarsel mod forhastede konklusioner inkluderes læseren i tolkningsfællesskabet¹⁴. I relation til Ulvemandens egen deltagelse i analysen siger Freud: "Det krævede en lang *opdragelsesproces* at bevæge ham til at deltage *selvstændigt* i arbejdet..." (Freud, 1918b, s. 27, min fremhævelse). Denne lidt paradoksale formulering peger på en dobbeltbevægelse: først må man opdrages (dvs. tilegne sig autoritativt sanktioneret visdom) før man bliver selvstændig. Eller med Lacan: først når man får adgang til den symbolske orden, bliver man subjekt¹⁵. Det samme gælder for læseren. Så Freuds *Vi* skal måske læses som på en gang *pluralis majestatis* og *pluralis modestiæ*. Også her må der være tale om et *non liquet*. Men det centrale er det dialogiske; i dialogen er der altid en, der har magten. Men ikke nødvendigvis altid den samme, som det også fremgår af *Ulvemanden*. Dette er tillige et centralt tema i psykoanalysen (ikke mindst hos Lacan): hvem har *den* - fallos? Fallos er som bekendt ikke et konkret objekt (f.eks. penis), men en signifiant der flyder i sproget. Og således flyder *den* også i analysen mellem fortæller og tekst; og mellem tekst og læser.

"Sandheden opstår således af dialogen mellem en række *fabula* og en række *sjuzet*, fortællinger og deres mulige organiseringer, som også mellem to fortællere, analysand og analytiker. Som en centerløs og reversibel struktur er dialogen institutionen for en fortællehandling [narration, ckk], der som sit spørgsmål skaber fortællingen [narrative, ckk], og konstruerer den nødvendige fiktions kraftfelt." (Brooks, 1984, s. 284)

Analysen er på en gang endelig og uendelig; den lukker fortællingen, men dialogen åbner den igen, som en ny fortælling, for ny analyse.

Overføringen

Når analysen ikke endegyldigt kan lukke fortællingen, hænger det ikke mindst sammen med fænomenet overføring. Når Ulvemanden skal 'opdrages' til at tage selvstændig del i analysearbejdet, så er det den narcissistiske protest, der kommer på tale. Ulvemanden protesterer mod at give afkald på objektet; han betragter sig selv i et rivalitetsforhold til lægen. Freud har overtaget faderens plads i en gentagelse af den ødipale rivalisering; hvor Ulvemanden ubevidst protesterede mod betingelsen for at blive elsket af faderen: at han blev kastreret, protesterer han nu mod betingelserne for at blive elsket af Freud: at han må afgive en del af sig selv¹⁶. Der er her tale om en negativ overføring, som det i analysen drejer sig om at udnytte og helst få vendt til en positiv overføring. Patienten kan ikke erindre sig fortidens traumatiske hændelser, da de holdes tilbage af fortrængningen; men kan gentage og agere dem som nutidige ved at overføre de tilknyttede affekter på analytikerens. Det er så analytikerens opgave at bevidstgøre patienten om, at disse affekter hører til fortiden. Overføringen giver altså analytikerens adgang til det ubevidste.

“Den syge tillægger på samme måde som i drømmen resultaterne af vækkelser af hans ubevidste impulser aktualitet og realitet; han vil agere sine lidenskaber uden at tage hensyn til den reale situation. Lægen vil nøde ham til at indrangere disse følelsesimpulser i behandlingssammenhængen og i hans livshistorier sammenhæng, underordne dem den tænkende betragtning og erkende dem i overensstemmelse med deres psykiske værdi.”
(Freud, 1912b, s. 110)

Analytikerens narrativiserer m.a.o. patientens ubevidste; eller rettere 'nøder' patienten til at gøre det under hensyn til 'den tænkende betragtning' - den aristoteliske *dianoia*. Det er dog ikke så enkelt, at analytikerens blot meddeler patienten en sammenhængende fortælling. Der er modstande at overvinde.

Det materiale, analytikerens har med at gøre, er den aktuelle psykiske overflade og de modstande, der fremtræder der (Freud, 1914g, s. 153)¹⁷. Udgangspunktet er således det bevidste jeg, der imidlertid på en gang er medhjælper og modstander. Medhjælper, fordi jeg'et søger helbredelse; og modstander, fordi jeg'et forsvarer sig mod, at det fortrængte bliver bevidst. Analytikerens får imidlertid også hjælp fra en anden kant, nemlig det ubevidste, der bestandig søger veje til at omgå fortrængningen¹⁸. En sådan vej er overføringen. De traumatiske erindringer, hvis vej til bevidstheden er blokeret af jeg'ets forsvarsmekanismer, kan aktualiseres ved, at de affekter, der knytter sig til dem, overføres på lægens person.

Patientens fortælling er således allerede to (rudimentære) fortællinger: jeg'ets bevidste fortælling og det ubevidstes fortælling. De to 'bekæmper' hinanden. Jeg'et og dets forsvarsmekanismer (der selv er ubevidste) tvinger det ubevidste (det'et) til at betjene sig af forskydninger og fortætninger - troper - for at kunne komme til udtryk. Det ubevidste må 'digte' for at fortælle; hvilket betyder, at det ubevidstes fortælling er forvansket, og derfor ikke er genkendelig for jeg'et som subjektets fortælling. På den anden side er det ubevidste med til at skabe lakuner i jeg'ets bevidste fortælling. Ved forskydningen fra det oprindelige objekt bliver f.eks. visse ord driftsbesat; det betyder at dette ord har en for jeg'et ukendt betydning, som jeg'ets forsvarsmekanisme ikke desto mindre reagerer på, således at ordet ikke kan blive tilgængeligt for jeg'et, skønt det ikke har nogen egentlig forbindelse til det fortrængte. Det er ikke kun et spørgsmål om at forene de to fortællinger til én fuldstændig; men om at skabe - konstruere - en tredje fortælling¹⁹.

Patienten erindrer ikke det fortrængte, men agerer det som aktualitet med lægen i rollen som den person, affekterne oprindeligt gjaldt. "Han reproducerer det ikke som erindring, men som handling, han *gentager* det uden naturligvis at vide, at han gentager det." (ibid. s. 155). Patienten er altså ikke bevidst om, at de affekter, han nu tilknytter lægens person, i realiteten ikke gælder denne, men blot er det ubevidstes måde at omgå fortrængningen på. Traumatet gennemspilles på ny, ikke som erindring, men som en aktuel lidelse. Overføringen er en *mimesis* af det oprindelige traume, der forskydes fra en tabt fortid til en tilgængelig nutid. Og fordi denne er bundet til lægen, er det muligt at gøre indgreb i den.

"Denne nye udgave af den gamle lidelse har man fulgt lige fra begyndelsen, man har set den opstå og vokse og finder sig særligt vel tilrette i den, fordi man selv står som objekt i dens centrum. Alle patientens symptomer har opgivet deres oprindelige betydning og fået en ny mening, der består i en relation til overføringen." (Freud, 1916-1917, s. 350)

Der opstår en ny sygdom - en *overføringsneurose* - der er fuldt tilgængelig for indgreb; hvilket vil sige, at lægen her²⁰ kan gøre jeg'et til sin allierede og på den måde 'løfte' sygdommen op "på det højeste psykiske trin" (ibid. s. 358), hvor den kan forløbe som en normal psykisk konflikt. De fortrængte erindringer knytter sig til infantile hændelser, hvor jeg'et endnu har været for svagt til at håndtere disse og derfor har reageret med at opbygge et forsvar. Det modne jeg evner langt bedre disse konflikter. I gentagelsen, hvor det er det modne jeg, der bearbejder traumatet, undgås en ny fortrængning. Når terapien afsluttes ved at affektbindingen til lægen opløses, kan den ikke mere vende tilbage til det tidligere, traumatiserende objekt, men står til rådighed for jeg'et (ibid.)²¹. Sygdommen behandles altså ikke historisk, men ved - via overfø-

ringen - stykvis at føres ind i det aktuelle, der er tilgængeligt for behandling. Symptomerne mister deres oprindelige betydning i denne transformation; de får en ny mening - et nyt plot organiserer deres relation. Overføringen overvindes derpå ved, at lægen påviser, at der er tale om en gentagelse af noget tidligere erfaret. Gentagelsen forvandles til erindring (ibid. s. 350). Symptomet, det ubevidstes forvanskede fortælling, er præ-figurationen (*mimesis*₁) af den konstruktion, overføringen og gentagelsen er en kon-figuration af (*mimesis*₂). Når konstruktionen føres tilbage som erindring, er der tale om en genopretning eller re-figuration af den forvanskede fortælling (*mimesis*₃). Dog, som vi så i tilfældet *Ulvemanden*, så er det ikke altid, at patienten kan bringes til at erindre. Alligevel kan analysen lykkes, i det den gennem analysen skabte konstruktion terapeutisk har samme værdi som en erindring (Freud, 1937d, s. 234). Eller patienten kan, som det var tilfældet med 'Emma', 'erindre' noget, der i egentlig forstand aldrig har været 'glemt'²², fordi det på tidspunktet for oplevelsen ikke efterlod noget indtryk: "Den overbevisning, som den syge erhverver i løbet af analysen, er ganske uafhængig af en sådan erindring." (Freud, 1914g, s. 154). Det synes således ikke så meget at være erindringen, som den konstruktion, der skabes af det analytiske arbejde, der har betydning *nachträglich*. Freud er inde på, at analytikerens opgave i grunden blot er at oversætte noget ubevidst til noget bevidst (Freud, 1916-1917, s. 342); det egentlige arbejde skyldes patienten selv. Centralt er det her, at patienten ikke reproducerer det fortrængte som erindring, men som handling - agerer det. Hermed er vi ovre i den aristoteliske *mimesis*²³. Det fortrængte flyttes - løftes - fra en dunkel til en oplyst sammenhæng (den analytiske situations tid og rum), der er tilgængelig for indgreb; dvs. allerede patienten konstruerer - eller 'digter' - en sammenhæng. Konstruktion er ikke nødvendigvis en eksakt reproduktion, men en fortolkning af den fortidige begivenhed. Konstruktion bliver således Freuds analog til Aristoteles *mythos*: den intelligible organisering af begivenhederne. Selvom patienten ikke bringes til at erindre, så kan lægen alligevel se tegn på, om konstruktionen er på rette spor; hvis patienten reagerer på konstruktionen (f.eks. ved forværring af symptomer), så er der tale om, at patienten genkender sig i konstruktionen - m.a.o. *anagnorisis*. Patienten kan - som *Ulvemanden* - begynde at arbejde med på konstruktion; han tilegner sig den - måske ubevidst - som sin egen *mythos*.

Freud finder sådanne ubevidste konstruktioner og fortolkninger (hvor lægen ikke bidrager) i psykoserne²⁴:

"Måske er det et alment træk ved hallucinationen, som hidtil ikke har været tilstrækkeligt overvejet, at noget tidligt oplevet og dernæst glemt vender tilbage i den, noget som barnet har set eller hørt på et tidspunkt, da det endnu knap kunne tale, og som nu presser på for at blive bevidst, sandsynligvis forvrænget og forskudt af de kræfter, der modsætter sig en sådan tilbagevenden." (Freud, 1937d, s. 235)

Symptomerne er allerede en tolkning - en mimesis; allerede en rudimentær fortælling om sygdommen. Psykotikerens fabuleringen er et forsøg på at tolke - "forsøg på forklaring og helbredelse" (ibid. s. 236); men en ufuldstændig sådan. Det betyder, at der ikke er tale om, at der et eller andet sted ligger en hel og fuldstændig fortælling, som af en eller anden årsag er blevet slået i stykker, og nu blot venter på at blive sat sammen igen²⁵. Patientens fortælling er under alle omstændigheder en konstruktion - et ubevidst forsøg på at skabe sammenhæng i sit liv²⁶. Det er det, der ikke i alle tilfælde lykkes lige godt for alle; det kan blive nødvendigt med analytikeren som mediator og maieutiker, for at konstruktionen kan blive holdbar. Det forhold, at en patient kan 'erindre' noget, der aldrig har været 'glemt' - *nachträglichkeit* - peger på, at erindringen ikke er lig historisk sandhed; erindringen er en fortolkning af fortiden, der bringer den ind i - aktualiserer den - i nutiden. Den kan aldrig verificeres som fortiden 'som den egentlig var'; men som verifikation af subjektets narrative identitet her og nu m.a.o. en konstruktion af subjektets *Ursprung*²⁷. Blot må man huske på, at denne identitet er provisorisk - at fremtidige hændelser kan nødvendiggøre en omskrivning - en ny fortælling. Subjektets tale er en fortløbende, reviderende tolkning af fortidige begivenheders betydning. Talen er dermed bagudrettet - bagud for subjektets nutid - samtidigt med at den, som artikulering af begæret, er rettet mod fremtiden.

Sammenfattende kan man sige symptomet er mimesis₁: en præ-figurering af patientens fortælling. I de sprækker eller sår (gr. trauma), der er opstået i det beskadigede jeg, tilvejebringer det ubevidste symptomer - dvs. 'poetiske' tolkninger af sygdommen. Af disse kan analytikeren skabe en konstruktion (kon-figurering) - mimesis₂ - en *mythos* for patientens fortælling - en tekstens verden (overføringens *Zwischenreich* (Freud, 1914g, s. 159)). Hvis patienten genkender (anagnorisis) noget i denne konstruktion, vil han f.eks. reagere ved at levere nyt materiale til analysen - levere mere 'tekst'. Dette vil medføre en ændring (re-figurering) - mimesis₃ - i sidste instans en helbredelse af patienten²⁸.

Overføring kan naturligvis ikke uden videre appliceres på litteraturen. Selv ikke hvor fortællingen er mundtligt fremført, og situationens tid og rum kan sammenlignes med den analytiske situation, er der tale om dialog og ny konstruktion. Endnu mindre i den skriftlige fortælling, hvor der er tids- og rummæssig adskillelse. At der alligevel kan være tale om analoge situationer, vender vi tilbage til om lidt. Først et eksempel.

Hos Kierkegaard møder vi overføringen i form af en forførelse²⁹. Johannes Forførerens strategi er ikke blot at forføre Cordelia; men at forføre hende således, at hun bagefter tror, at alt skete, fordi *hun* ønskede det sådan.

“Den, som ikke veed at i den Grad at bespænde en Pige, at hun taber Alt af Syne, hvad man vil hun ikke skal see paa, den, som ikke veed i den Grad at Digte sig ind i en Pige, at det er fra hende Alt udgaaer, eftersom han vil det, han er og bliver en Fusker; jeg skal ikke misunde ham hans Nydelse. En Fusker er og bliver et saadant Menneske, en Forfører, hvad man ingenlunde kan kalde mig. Jeg er en Æsthetiker, en Erotiker, der har fattet Kjærlighedens Væsen og Pointet i den, der tror paa Kjærligheden og kjender den fra Grunden...” (Kierkegaard, 1991, s. 340-341).

“At digte sig ind i en Pige er en Kunst, at digte sig ud af hende er et Mesterstykke” (ibid.). Forførelsen er et æstetisk projekt, hvor det drejer sig om at digte *sig* ind i en pige, og altså ikke at digte *noget* ind i hende. Pigen skal vækkes poetisk og erotisk. Det er allerede i hende som et ubevidste, der kan kaldes frem af forføreren. Pigens latente væsen aktualiseres og foldes poetisk ud som hendes eget værk, når hun først er blevet “...digterisk nok til at indsuge den Poesi, der umiddelbart skjuler sig i det Faktiske, og som ikke først er fortæret af en Andens Tanke.” (ibid. s. 408).

Forføreren kunst er at digte sig ind i pigen og derfra konfigurere hende poetisk: “Idet jeg saaledes figurerer for hende, udvikler Alt dette sig tilsvarende i hende.” (ibid. s. 355). Der skal ikke føjes noget til - “...jeg lytter Alt ud af hende selv” (ibid. s. 380), men det, der allerede findes, skal formes og dannes: “Forsaavidt jeg da kan have nogen dannende Indflydelse paa hende, er det ved atter og atter at lære hende igjen, hvad jeg har lært af hende.” (ibid. s. 361). Forførelsen består i, at det er pigens egen erotiske gestalt, der overføres og vender tilbage til hende, nu poetisk konfigureret. “Det Poetiske var det Mere, han selv bragte med sig. Dette Mere var det Poetiske han nød i Virkelighedens poetiske Situation; dette tog han atter tilbage i Form af digterisk Reflexion.” (ibid. s. 283), som fortælleren bemærker i indledningen. Det latente, ubevidste, foldes ud, gives form og aktualiseres gennem overføringen på den Anden. For at virke må det imidlertid føres tilbage som en hændelse i fortiden, der har konfigureret forløbet frem til nu således, at det kommer til at stå som uafvendeligt.

Denne anden overføring eller forførelse kulminerer med indretningen af et rum, så det fremstår som en nøjagtig kopi - dog “pragtfuldere” - af det værelse hos fru Jansen, hvor Johannes uset havde betragtet Cordelia ved fortepianoet. Denne gentagelse bliver en egentlig gentagelse eller forlæns erindring (jvf. Kierkegaard, 1982, s. 115). Cordelia gentager - tager igen - den situation, hvor Johannes satte ind: “Når jeg nu engang taler fortroligere med hende saa leder jeg hende ganske hemmeligt hen paa dette Punkt og lader hende styrte ned i denne Lem.” (Kierkegaard, 1991, s. 318). Cordelia har ikke vidst, at Johannes iagtog hende; men ikke desto mindre vågner “Erindringen (...) i hendes Sjæl” (ibid. s. 408). Gentagelsen af den fortidige hændelse, der dengang forblev upåagtet, giver denne en dobbelt virkning. Der er tale om en *nachträglich* hændelse, da det gentagne oprindeligt ikke havde karakter af hændelse.

Men gentagelsen bliver til en konstruktion af en erindring om en betydningsfuld hændelse - en *urscene*, der virker strukturerende for hele forløbet. "Erindringen er ikke blot et Conservations-Middel, men et Forøgelses-Middel, hvad der er gjennemtrængt af Erindring virker dobbelt." (ibid. s. 318). Erindringen - konstruktion eller ej - er "dette Mere", der kommer til - det poetiske. Den aktualiserende gentagelse giver forførelsen en temporal dimension og et forløb, der nok kan overraske Cordelia, men samtidig fremstår som uafvendeligt. Gennem gentagelsen overbevises Cordelia om, at det er hende selv, der har villet forholdet lige fra starten, og at det er efter hendes eget ønske, at det ender, som det gør.

Det er imidlertid ikke den eneste overføring - eller forførelse. Det gælder også læseren, der indirekte involveres gennem Johannes' overvejelser over det at fortælle en historie:

"At fortælle en Historie saaledes, at Pointet ikke gaaer tabt, det tror jeg, jeg er Mand for, item saaledes, at det heller ikke kommer for tidligt. At holde dem, der høre paa min Historie, *in suspensa*, ved smaa Bevægelser af episodisk Natur at forsikkre mig om, hvilket Udfald de ønske den skal faae, i Fortællingens Løb at narre dem, det er min Lyst; at bruge Amphibolier, saa de Hørende forstaae Eet ved det Sagte, og nu pludselig mærke, at Ordene ogsaa kunne forstaaes anderledes, det er min Kunst." (ibid. s. 342).

At fortælle en historie er ikke blot gennem beretning at overbringe oplysninger om et hændelsesforløb til en tilhører. Der overføres mere - "dette Mere" - end det blotte indhold. Og dette mere er i visse tilfælde også mere, end tilhøreren ønskede at vide. Peter Brooks nævner som eksempel Guy de Maupassants lille fortælling "Une Ruse", hvor en læge fortæller en ung, nygift kvinde om engang, han hjalp en anden ung kvinde. Hendes elsker var død, mens han besøgte hende, og hun behøvede derfor lægens hjælp for at skaffe liget bort, før manden vendte hjem. Da lægen har fortalt historien, spørger den nygifte kvinde, hvorfor han dog har fortalt hende denne frygtelige historie. "For at tilbyde Dem min tjeneste, skulle det blive nødvendigt." (Brooks, 1984, s. 217). Den nygifte kvinde bliver, ved at have lyttet til fortællingen, involveret i noget, hun slet ikke ønskede at vide af. "Hvad enten den unge kvinde vil komme i en situation, hvor hun får brug for lægens "tjeneste", eller ej, så har hun allerede gennemgået en art uskyldstab alene ved at få den tilbudt." (ibid.). I en vis forstand gælder det samme for læseren.

Noget lignende er tilfældet med "Forførelserens Dagbog". Dagbogen formidles til læseren af en navnløs fortæller - angiveligt æstetiker A - der selv er den første læser; og hvor det fremgår, at han har læst mere, end han egentlig ønskede. For at komme ud af ubehaget overføres det nu til nye læsere:

“Ikke kan jeg dølgje for mig selv, neppe blive Herre over den Angst, der i dette Øieblik griber mig, da jeg for min egen Interesses Skyld beslutter mig til at tage en nøiagtig Reenskrift af den flygte Afskrift, jeg kun i største Hast og med megen Uro i sin Tid var istand til at forskaffe mig. Situationen træder ligesaa ængstende men ogsaa ligesaa bebreidende frem for mig som dengang.” (Kierkegaard, 1991, s. 281).

Den fortidige, traumatiserende hændelse må gentages, reaktualiseres, i nutiden, hvorved den overføres og løftes ud af fortiden. Der er, som med Johannes’ konstruktion af *urscenen*, tale om en “Pragtfuldere”, mere æstetisk bemestret, ny udgave af fortiden: en “nøiagtigere Reenskrift af den flygtige Afskrift”. Overføringen renser og fuldender det, der forblev ufuldstændigt i fortiden. Der er ikke tale om en ren kopi, da fortiden som sådan ikke kan tages igen qua flygtig; men om en - nøjagtigere - (re)konstruktion af det, der i egentlig forstand aldrig har været fortælleren i hænde. Også her kommer “dette Mere” - overføringens *Zwischenreich* - til i form af den “digteriske Reflexion”.

Fortælleren, der er en bekendt af Johannes Forførelseren, er uretmæssigt kommet i besiddelse af dagbogen, som han har fundet i sidstnævntes sekretær, der undtagelsesvis stod åben. Han kunne ikke modstå fristelsen til at kigge i de papirer, der lå i skuffen. Spørgsmålet er, om det så var tilfældigt at skuffen stod åben? Johannes karakteriseres ved sin “beregne Skjødesløshed” (ibid.). Læseren er involveret i det forførelsesspil, Johannes driver:

“Ogsaa jeg er reven med ind i det Taage-Rige, i den Drømme-verden, hvor man hvert Øieblik bliver ræd for sin egen Skygge. Forgjeves søger jeg ofte at løsrive mig derfra, jeg følger med som en truende Skikkelse, som en Anklager, der er stum. Hvor besynderligt! Han har udbredt den dybeste Hemmelighed over Alt, og dog er der en endnu dybere Hemmelighed, og det er den, at jeg er Medvider, og jeg selv er jo paa en ulovlig Maade bleven Medvider.” (ibid. s. 287).

Hemmeligheden går videre til læseren, der i en vis forstand selv bliver ulovlig medvider. For har vi egentlig ret til at læse i fortællerens (æstetiker As) papirer. Denne ramme om Johannes’ dagbog, er jo indfældet i yderligere en ramme, nemlig udgiveren Victor Eremitas forord.

Her gentages - i både den ene og den anden betydning - historien. Victor Eremita så hos en marskandiser “en Secretair, der strax første Gang jeg saae den tildrog sig min Opmærksomhed (...) Efterhaanden fik hiin Secretair en Historie i mig...” (ibid. s. 10). Det bliver nødvendigt for Victor at eje denne sekretær, skønt han hverken har brug for den eller egentlig råd til den. Ved et tilfælde opdager han et hemmeligt rum, der indeholder en masse papirer. Det er disse papirer, han udgiver som *En-ten-Eller*. Heller ikke Victor føler sig tryk ved de papirer, han egentlig ikke er ret-

mæssig læser af: "...thi ogsaa jeg, der slet Intet har med denne Fortælling at gjøre, ja selv ved to Rækker er fjernet fra den oprindelige Forfatter, ogsaa jeg er stundom bleven ganske underlig tilmode, naar jeg i Nattens Stilhed har syslet med disse Papirer." (ibid. s. 15). Victor besluttede allerede for fem år siden at udgive papirerne, men har af diskretionshensyn ventet. Skulle de egentlige forfattere dukke op, har Victor sat forfatterhonoraret til side, så det kan tilfalde de rette. Udgivelsen er altså ikke motiveret af personlig vinding. Det anføres, at papirerne giver indblik i to menneskers liv, hvor det afsløres at det udvortes ikke er det indvortes. Denne indsigt må have det læsende publikums interesse. Men der er måske endnu et motiv, der kun mere indirekte kommer frem; et motiv, der har med overføringen at gøre:

"Dog har jeg maaske allerede misbrugt min Stilling som Udgiver til at bebyrde Læserne med mine betragtninger. Anledningen maa tale til min Undskyldning; thi det var i Anledning af det mislige i min Stilling, forarsaget ved at A blot nævner sig som Udgiver af, ikke som Forfatter til denne Fortælling ["Forførerens Dagbog", ckk], at jeg lod mig henrive." (ibid.).

Også Victor er "reven med ind i det Taage-Rige, i den Drømme-Verden, hvor man hvert Øieblik bliver ræd for sin egen Skygge" (ibid. s. 287) - har ladet sig rive med ind i et *Zwischenreich*, hvor man bliver medvider om noget, der både er og ikke er en del af én selv. Han har dermed viderebragt mere, end han egentlig ønskede. Det er ikke ham selv, men Anledningen, der har "talt" dette mere ind i fremstillingen. Dette mere er læseren nu blevet bebyrdet med. Noget er overført, der hverken kommer fra Victor Eremita, æstetiker A eller Johannes Forførerer: Anledningen. Dette mere befinder sig nu i et *Zwischenreich*, hvor det venter på den rette læser. Som Victor forestiller sig, B ville sige til udgivelsen:

"[S]aa gaae da ud i Verden, undgaae om muligt Kritikens Opmærksomhed, besøg en enkelt Læser i en velvillig Time, og skulde Du støde paa en Læserinde, da vilde jeg sige: min elskværdige Læserinde, Du vil i denne Bog finde Noget, som Du maaskee ikke burde vide, Andet, Du vel kunne have Gavn af at faae at vide; saa læs da det Noget saaledes, at Du, der haver læst, kan være som den, der ikke haver læst, det Andet saaledes, at Du, der haver læst, kan være som den, der ikke haver glemt det Læste." (ibid. s. 20)

Bogen kan ikke læses blot og bart. Der er *Noget* og der er *Andet* i den, som kræver at den læses på en bestemt måde, således at alt finder den plads, der tjener læseren bedst: *Noget* og *Andet* aktualiseres i læsningen, men må føres tilbage på en sådan måde, at *Noget* ikke er læst, og *Andet* ikke er glemt.

Der er tale om en form for analogi til det, der er på spil i den analytiske situation og overføringen: patienten begærer af analytikerens (i funktion af den patientens affekter er overført på - den Anden; ikke den, der i samarbejde med patienten konstruerer fortællingen - den anden) - "den der formodes at vide" (Lacan, 1977, s. 253) - at denne gengiver ham det, der er frarøvet ham af det ubevidste. I den analytiske situation er udgangspunktet patientens symptomer (den kollapsede metafor), der via analytikerens konstruktioner (metonymi³⁰) gentilgøres sit liv (udfoldet metafor). "Overføringen skaber således et mellemland [Zwischenreich, ckk] mellem sygdommen og livet, gennem hvilket *overgangen* fra den første til sidste foregår." (Freud, 1914g, s. 159, min fremhævnings). Fra den Anden (subjektet, der formodes at vide) vender fortællingen tilbage til fortælleren. "...det er fra den Anden, subjektet modtager selve den meddelelse, det afsender." (Lacan 1973, s. 177). Den Anden (store A) er i Lacans terminologi både Fader-navnet (efter urfaderen, den døde fader i Freuds *Totem og tabu*, og faderen i Freuds drøm i *Drømmetydningen*), dvs. Loven, autoritetsinstansen (en ækvivalent til over-jeg'et), og det ubevidste, den del af subjektet jeg'et ikke har adgang til. I den analytiske situation indtager lægen den Andens position: både som den der formodes at vide (autoritetsinstans) og som det ubevidstes diskurs. Det er gennem lægen, at patienten hører det ubevidste tale, når lægen gør ham opmærksom på fortællelser osv. der bidrager til tolkningen. Derfor kan Lacan sige, at det ubevidste er den Andens diskurs: det er lægens diskurs qua autoritativ tolkning, og det er det ubevidstes diskurs, der via lægen vender tilbage til subjektet.

Der er en anden dimension ved dette. Tilhøreren spiller en afgørende rolle for fortællingen. Men tilhøreren må ikke uden videre identificeres med den Anden; det er ikke tilhøreren, der skaber fortællingen. Den opstår i det 'Zwischenreich', der er mellem den kollapsede metafor (patientens sygdom) og den udfoldede metafor (helbredelsen). Tilhøreren skaber ikke fortællingen, men er en betingelse for dens tilblivelse. Et eksempel fra psykoanalysen er Melanie Kleins behandling af 'Little Dick' (Klein, 1973, pp. 51-70).

Dick var en fireårig dreng med ringe udviklet ordforråd og intellektuelle evner. Han manglede evnen til at tilpasse sig virkeligheden og viste intet følelsesmæssigt forhold til sine omgivelser, som han syntes helt uden kontakt til. Han legede aldrig, brugte sine få ord forkert, som meningsløse lyde han bestandig gentog. Uden muligheden for at komme i kontakt med drengen, må Klein straks fra starten gribe til fortolkning. Hun giver ham nogle tog at lege med, og forklarer at det lille tog er 'Dick-toget' og det store tog 'Far-toget'; drengen tager det lille tog og kører det hen til vinduet og siger 'station'. Klein forklarer ham så: "Stationen er mor, Dick kører ind i

mor nu.” (ibid. s. 59). Herefter sker der afgørende ændringer med Dick, han begynder at bruge sit rudimentære sprog, bruger ting symbolsk og viser nu angst.

“Hun begynder straks med at kaste en klodset tolkning på ham. Hun kaster ham ind i en brutal verbalisering af ødipus-myten, der er næsten lige så oprørende for os som for enhver anden læser - *Du er det lille tog, du vil kneppe din mor*” (Lacan, 1978, s. 90).

Uanset hvor primitiv, så virker denne tolkning faktisk, hvilket peger i retning af, at det ikke så meget er spørgsmålet, hvad fortællingen *betyder*, som hvad den *gør*. Kleins tolkning er ikke en konstatering af, hvad der er sandheden bag Dicks indesluttethed; det centrale er, at tolkningen er *performativ* som talehandling. Dick situeres i sproget af den Andens diskurs, hvorved han indtræder i relation til andre mennesker. Det verbaliserede ødipale kompleks giver ikke mening for Dick, men det giver ham en struktur, en symbolisering, hvorved han kan relatere sig til andre. Før denne initiering skelnede Dick ikke mellem sig selv og omverden; han havde intet symbol til at markere en forskel. Men gennem sproget - gennem tingenes navn - opstår en relation; og samtidig erfares et tab af den ubrudte sammenhæng, deraf Dicks angstreaktion.

“Siden det at give et element et navn er at relatere det til et system - sproget - og ikke simpelthen til *mig*, som bliver blot endnu et element i det samme system, så er det Symbolske den differentielle situering af subjektet i en tredje position: det er på en og samme tid stedet *hvorfra* en dual relation gribes, og stedet *hvorigennem* subjektet artikuleres, og det som *gør* subjektet til en lingvistisk signifiant i et system, som derpå tillader ham at forholde sig symbolsk til andre signifianter; dvs. på engang relatere sig til andre mennesker og at artikulere hans eget begær, hans eget ubevidste.” (Felman, 1987, s. 115)

Det centrale i den analytiske situation er ikke, at en analyse er sand, men at den er performativ; det er ikke lægens forståelse, men hans talehandling, det kommer an på. Den analytiske dialog finder ikke sted på det erklærede indholds niveau, men på dens illokutionære kræfters niveau (ibid. s.118). Patientens tale er henvendt til *subjektet, der formodes at vide*; dvs. patienten kræver et svar af lægen. Kravet er den bevidste artikulering af noget, der imidlertid er ubevidst for jeg'et: *begæret*. Det gælder at...”...den menneskelige uvidenhed om sit begær snarere er en uvidenhed om, hvorfra begæret kommer, end om, hvad det kræver.” (Lacan, 1973, s. 186). Svaret er derfor ikke ødipus, urscenen eller lignende. Svaret er en struktur. Dvs. det, det i første omgang drejer sig om, er at identificere det sted, hvorfra spørgsmålet stilles. Da jeg'et som bekendt ikke er herre i eget hus, er det ikke umiddelbart indlysende.

“Det, som er på spil i analysen, er præcis at identificere den symbolske struktur, i hvis termer tolkningen modtages, dvs. at identificere den struktur i hvilken sprogevnens oversættes, at identificere det spørgsmål i hvis termer svaret søges og høres.” (Felman, 1987, s. 120)

I tilfældet Dick er der tale om et særligt problem; hos ham findes endnu ikke noget spørgsmål, ikke noget sted, hvorfra spørgsmålet kan stilles og hvorigennem subjektet kan artikulere. Det, Melanie Kleins brutale tolkning gør, er, at den overhovedet skaber dette sted ved at initiere barnet i den ødipale struktur. Hos Dick var der ikke noget forskelssymbol, og derfor heller ingen forskel mellem det ubevidste og jeg'et; men Kleins tolkning indpoder det symbolske på barnet. Et klokkeklart eksempel på, at *det ubevidste er den Andens diskurs*. Lacans lidt gådefulde credo kan anskues under følgende vinkler (Felman, 1987, s. 123):

1) Det var Freuds opdagelse, at det ubevidste taler gennem drømme, fortællelser, symptomer osv. Det ubevidste bliver symbolsk uigenkendeligt, da det bliver differentielt artikuleret gennem en række retoriske forskydninger. Fortrængningen er ikke en benægtelse af drifterne, men af symboler eller signifikanter.

2) Det ubevidste er en diskurs, der er *en anden*, eller *ex-centrisk*, for selvets diskurs.

3) Det ubevidste er en diskurs, der er radikalt intersubjektiv. Eftersom det er en diskurs ingen bevidsthed kan besidde, er den eneste måde en bevidsthed kan høre denne diskurs, hvis den kommer fra den Anden. Den Anden står i den analytiske dialog både for analytikerens position, gennem hvilken subjektet hører sin egen ubevidste diskurs, og subjektets eget ubevidstes position som hans eget andet.

Der er både tale om overføring og modoverføring, hvor dialogen finder sted i det *Zwischenreich*, der opstår mellem patient og læge; et rum, der ikke beherskes af nogen af de to, men hvor den Anden - såvel patientens som lægens Anden - hersker. Når Melanie Klein derfor initierer Dick i det ødipale, er det ikke fordi, hun har forstået hans traumes rod (*hun* har ikke kontakt til *ham*); men fordi hun selv er indfældet i den Andens diskurs. Kleins *mythos* er ødipus, der er indpodet i hende, som hun indpoder det i Dick³¹ - dvs. han bliver hægtet på den symbolske orden, den signifierende kæde (Lacan). Det er den tredje position i den analytiske dialog, som ikke kan besættes af nogen af dialogpartnerne; men som skabes af det strukturelle møde mellem analytiker og patients ubevidste diskurs.

“...i den lacanianske psykoanalytiske fortælling (...) foregår fortællingen [narrationen] ikke mellem to agenter, men mellem tre termer, og den finder kun sted - får effekt - *gennem* fremkomsten af denne tredje - denne Anden; denne psykoanalytiske narrations subjekt er hverken analytikeren eller patienten, men den Andens diskurs.” (Felman, 1987, s. 127)

Når Freuds fremstilling af *Ulvemanden* tilsyneladende er en mimesis af Ulvemandens anal-karakter, så er det netop fordi fortællingen ikke er Freuds (eller Ulvemandens), men den Andens diskurs. Lægen lytter ikke til patientens bevidste tale, men til den Andens diskurs; hvilket betyder at lægen også vil høre sig selv i talen. Eller med andre ord: det er ikke kun lægens *jeg*, der lytter; men også hans ubevidste. Lægen må derfor være opmærksom på, hvilke affekter patientens tale vækker i ham.

Hvad betyder så alt dette for analysen af narrative tekster - tolkningen af litteratur? Det placerer først og fremmest betydningsdannelsen og tolkningen i et *Zwischenreich*, - imellem den tekstimmanente tolkning og en position der kun finder betydning i tolkningsfællesskaber, aldrig i tekster. Teksten - fortællingen - må nødvendigvis være der, for at der kan skabes betydning af den; men teksten (gen)kender ikke sin egen betydning før i mødet med den Anden. Skal det formuleres kort, så er der tale om, at teksten intet 'erindrer' (den har på den anden side heller intet 'glemt'). Tekstens 'fortid' er tabt. Ligesom patienten i analysen ikke erindrer sin fortid, men agerer den med lægen som objekt, så 'agerer' teksten. Den fremtræder her og nu som et 'quasi-nærvær' (Green, 1986, s. 321), bliver først til i sin læsning. I læsesituationen er man sjældent bevidst om, at man læser noget, en anden har skrevet i et andet rum og en anden tid: teksten 'lever' her og nu. I det læsende subjekt er der en instans (ubevidst for jeg'et), der 'skaber' teksten, der altså kommer til jeg'et som en anden stemme; dvs. en analog til overføringen. Det er den Andens diskurs, hvor læseren indtager en position, der på en gang er afsender og modtager af tekstens meddelelse. Det åbner for endnu en mulig tolkning af *I fjor i Marienbad*. Når Robbe-Grillet hævder om filmen, at dens tid er de 90 minutter, filmen varer, så er der tale om, at filmen ikke "erindrer" noget. Alt ageres her og nu. X forsøger at overføre en fortælling på A, forsøger at overføre en erindring, hun (måske) ikke har. Den vigtigste overføring er dog den, filmen "overfører" på tilskueren. Kan filmen få os til at erindre på dens vegne; dvs. forsøge at føre de forskellige, temporalt sidestillede hændelser tilbage på et kronologisk ordnet, fortidigt forløb.

"Vi må nok snarere søge os en løsning af en helt anden orden, for ligesom den eneste tid, der tæller, er filmens egen tid, således er den eneste "vigtige" person tilskueren: det er *inden i hans hovede* hele historien forløber, det er ham, der *forestiller* sig den." (Robbe-Grillet, 1965, s. 143).

Når filmen trods alt ikke opleves som en rent vilkårlig ophobning af billeder, så er det fordi, tilskueren overfører en art "erindring" på filmen, hvor der er et "i fjor", et i dag og et i morgen.

Det, en tekst eventuelt *kunne* 'erindre', ville f.eks. være sin forfatters intentioner med teksten; og naturligvis vil der være spor efter denne i teksten (troper, figurer, retorik etc.), helt analogt med sporene efter det ubevidste i patientens tale. Teksten vil ikke være brudfri, uden sprækker. Det er måske nok et ideal, der tilstræbes i klassiske fortællinger, at teksten skal være 'fuldstændig og hel' (Aristoteles)³², men i praksis vil en fortælling aldrig kunne blive fuldstændig transparent. Det er i bruddene, der er anledning til at spørge: hvad er meningen? Det er her, jeg'et kommer til syne. I talen gælder det, at så længe der tales, er jeg'et ikke til stede. Kun i undtagelsestilfælde er vi bevidste om, at vi taler, når vi taler. Først når talen går i stå, træder jeg'et frem (jvf. interjektioner som: 'hvad var det, *jeg* ville sige' eller 'det *jeg* egentlige ville sige var...')³³. Disse brud og sprækker i diskursen - i teksten - åbner for fortolkningen, for at indføje det, der mangler; det er *fallos*, der udveksles mellem tekst og læser. Det, læseren 'lytter' efter i teksten, er derfor ikke kun forfatterens intention, men også andre spor. Ikke i den hensigt at psykoanalysere forfatteren, men fordi man altid vil høre³⁴ noget andet - den Andens diskurs. Dette er analogt til den analytiske situation, hvor spørgsmålet er: hvem er det, der fortæller? Jeg'et er kun ansvarlig for en del af diskursen. Der vil være sprækker i diskursen, som det ubevidste fylder ud (symptomer, fortællinger etc.); uden at det ubevidste bliver fortælleren - det er den Anden. Forfatteren er ikke den Anden (der altid er intersubjektiv, udenfor jeg'ets kontrol, og kun opfattelig udefra). Når en forfatter skriver, er det sjældent som en ubrudt, kontinuert proces (med få undtagelser som f.eks. Artaud); der er tale om stadige elaboreringer og genskrivninger. Der er tale om noget præ-tekstuel, der ikke er mere autentisk eller oprindeligt end selve teksten. Det præ-tekstuelle er ruinøst; det er aldrig en helhed, som den aktuelle tekst skulle være et fragment af. Det betyder, at teksten for forfatteren bliver den Andens diskurs, som han leverer materiale til³⁵. Ligeså lidt som det er Melanie Klein, der skaber lille Dicks ødipalitet, er det forfatteren, der skaber en teksts betydningsstruktur; forfatteren 'initierer' teksten (forfatterens performans), hægter den på den signifierende kæde. I læsningen af teksten artikuleres den Andens diskurs, hvorpå tekstens mening - dens 'erindring' - kan vende tilbage til den. Denne 'erindring' er ikke forfatterens intention.

Den Anden er altså subjektet, der formodes at vide. Dette knytter interessant nok an til ordet *narrations* etymologi, i det ordet angiveligt kommer af det latinske *narrare*: at redegøre, forbinde; som på sin side kommer af *gnarare*: viden, begavet, knyttet til viden (Chambers, 1988, s. 305, note 1). Fortælleren - narratoren - er den, der ved; det er derfor vi lytter til fortælleren: for at få del i det han ved. Fortælleren er

subjektet, der formodes at vide; fortællingen den Andens diskurs. Men samtidigt er fortælleren - som patienten, der fortæller sin livshistorie - den der begærer meningen af subjektet, der formodes at vide: den Anden. Hvilket peger på, at fortællingen ikke er nogens; men netop er intersubjektiv. Uden tilhører kan fortælleren ikke fortælle; det er først når fortællingen er fortalt - og lyttet til af en anden - at den kan vende tilbage til fortælleren; det er først *nachträglich*, fortælleren bliver ophav til sin fortælling. Fortællingen vender som den Andens diskurs tilbage til fortælleren, med læseren som den medierende anden, der er nødvendig for at der kan blive en fortælling; og uden hvem fortæller og fortælling ville falde sammen i et - ville kortslutte.

Der er på den anden side heller ikke tale om, at det alene er læseren, der skaber betydning af teksten; heller ikke læseren kender på forhånd meningen. Liges lidt som det er forfatterens intention, der behersker betydningsdannelsen, er det læserens intention³⁶. Betydningen er en konstruktion, der opstår i mødet mellem tekst og læser. Læseren vil undervejs støtte sig til provisoriske konstruktioner (søge efter plottet); reagerer teksten ikke på disse konstruktioner, må de opgives. Men er der tegn på, at teksten genkender konstruktionen (dens erindring vender tilbage) og begynder at give mening fra sig, så synes der at være tale om en frugtbar konstruktion.

Fortællingen tilhører altså hverken fortæller eller tilhører, men findes som en virtuel tekst i et *Zwischenreich* mellem de to, der har hver sin andel i fortællingens aktualisering. Et eksempel herpå er Peter Seebergs novelle "Eftersøgningen" (fra samlingen af samme navn, 1962). Novellen handler om avissælgeren Boole, der en dag, da han er på vej til arbejde, bliver antastet af en fremmed, der kalder sig Half (Seeberg, 1986, s. 97). Denne beder ham læse et navn, der står skrevet på et stykke papir; et gadenavn, hvor Half forsøger at finde hen. Boole hjælper ham gerne med at finde gaden. Half forklarer, at han ikke har været i byen i mange år. For seks år og to måneder siden havde han dræbt en mand ved et trafikuheld. På hospitalet havde han mødt en sygeplejerske: Daisy Belgrave, hvis adresse han havde fundet i telefonbogen, men ikke opstøgt dengang. Det er han nu vendt tilbage for at gøre. Boole tilbyder at hjælpe med at opspore hende, da han er kendt i byen. Det viser sig at være en vanskelig opgave. På adressen som Half har, bor nu en Helen Brisbane; hun kan ikke oplyse noget om, hvor Daisy Belgrave nu måtte opholde sig. En pensioneret bankmand på etagen nedenunder henviser til fru Head i vaskeriet. Hun henviser til en skomager i nærheden. Denne har en adresse, som Boole og Half begiver sig til. Her bor en mand ved navn Hardly, der ikke kender noget til Daisy Belgrave. Tidligere boede fotografen Goal i lejligheden; måske havde hun været en af hans modeller. Han er imidlertid død, men havde en medarbejder, der hed Prey. Videre til Prey, der dog ikke er hjemme; den unge kvinde, som åbner døren, er temmelig afvisende. De går over i et cafeteria for at vente på, at Prey vender hjem. Half forlader Boole, han vil søge videre

på egen hånd. Boole taler med Prey, der foreslår at han opsøger postbudet Sky, der ganske vist er død, men måske hans hustru ved noget. På vej for at udforske dette spor, støder Boole på Half, der med en høj latter oplyser, at det hele blot er en historie, han har bundet Boole på ærmet. Det anfægter dog ikke Boole, der eftersporer enken Sky til et alderdomshjem, hvor det viser sig, at også hun er død; men han får dog en adresse, hvor han muligvis kan få nye oplysninger. "Sådan var den første dag gået." (s. 111).

Her kan man tale om overføring. Halfs historie overføres på Boole, der fører den videre. Fortællingen aktiveres gennem sin overføring. Umiddelbart drejer det sig om at genoptage noget, der tidligere aldrig blev gennemført: Half, der aldrig fik kontaktet Daisy Belgrave dengang for seks år siden. Den ikke-realiserede fortid gentages ved at blive ageret i nutiden. Først drejer det sig om at få Boole involveret:

"Måske Boole ikke ville være utilfreds med at vide, hvad ærinde han havde i Wankleygaden, sagde Half.

Det stødte Boole noget. Han var ikke særlig nysgerrig, sagde han, men han havde ikke noget imod at høre efter for en kort stund." (s. 98).

Boole bliver hægtet på historien, og bliver i høj grad drivkraften. Det er som oftest ham, der tager initiativet, foreslår nye veje for eftersøgningen osv. Det er også ham, der sætter tempoet: "...det afgørende er, at det varer længe før man når målet." (s. 100). Det er bedre at gå en omvej. Går man for hurtigt frem, bliver der ingen historie ud af det. Eftersøgningen former sig da også som en lang række af omveje, som en evindelig udskydelse af slutningen. Vejen til Daisy Belgrave går over en lang række af navne - en lang række af metonymiske forskydninger: Brisbane, White, Head, Hardly, Goal, Prey, Sky, som en uendelig jagt på subjektet, der formodes at vide. Det suppleres af Half, der undervejs oplyser, at han har forsøgt sig på Folkeregistret, der har oplyst, at der aldrig har været nogen Daisy Belgrave tilmeldt. Det synes Boole godt han kunne have oplyst. "Half sagde, at han ikke hørte til dem, der sagde hele sandheden med det samme." (s. 105). Sandheden kommer metonymisk i små portioner. Til slut kommer så den sandhed, at hele historien er opspind. Det anfægter blot ikke Boole, der fortsætter eftersøgningen. Det, der er drivkraften, er begæret (som hos Lacan er metonymisk) efter sandheden; ikke sandheden som sådan, da den altid vil forskyde sig ud mod horisonten:

"...de fik øje på resterne af et ældre motorkøretøj, der var kørt ud på en mark. En kat sprang ud. En mand stod bag ved bilen og så ud over landskabet, længere ude stod en anden mand og så i samme retning, og på et

lavt bakkedrag endnu længere gik en mand med raske skridt, standsede og skyggede for øjnene, mens han så mod den nedgående sol. (s. 106).

Det drejer sig om at erindre det, der aldrig har været glemt. Halfs 'første løgn' (πρωτον ψευδος)³⁷ bliver gennem overføringen til en konstruktion, der lever sit eget liv; som gennem det narrative begærs metonymi vokser sig stadig større. Slutningens henvisning til den første dag, tyder jo på at den fortsætter. *Nachträglich* får Halfs historie status som narrativ sandhed. Det er ikke længere Halfs historie - hans opspind - men har løsrevet sig fra sin fortæller. Det er ikke autoren, der bemestrer sin fortælling. Den er blevet den Andens diskurs. Dermed er også læseren inddraget. Fortællingens struktur er jo som en art detektivfortælling, hvor eftersøgningen går over en række af spor, der metonymisk peger frem mod gådens løsning, mod meningen. Detektiven er en art repræsentant for læseren, der gennem sin eftersøgning prøver at spore sig ind på den mening, der ligger bag de metonymiske fragmenter af en fraværende helhed. Dvs. bringe såvel forbryderen som forbrydelsens årsag frem i lyset ved at sammenkæde sporene til en kausalt logisk kæde af begivenheder. Det samme som læseren gør med den fortælling han/hun læser. Læseren forventer af fortællingen, at der er en mening bag den. Postulerer teksten at være meningsløs, vil vi alligevel forsøge at se en mening med den, vi vil forsøge at finde spor, der alligevel peger hen mod en mening. Er teksten først læst, så har den også en mening, uanset hvad teksten selv siger. Det bliver altså et spørgsmål om hvem, der styrer hvem. Half har med sin løgn lokket Boole ud på et vildspor; men ved at lade løggen - konstruktionen - virke, tager Boole fortællingen fra Half:

“Han gjorde også Boole opmærksom på, at det var ham, der søgte efter Daisy Belgrave, og han helst ikke ville have indblanding i den sag.

Boole svarede, at han havde fuldstændig ret, men at han nu havde været indblandet så meget i sagen, at den også vedkom ham, selv om det var på en anden måde, som kunne være det samme.” (s. 107).

Boole lader sig nok styre af Halfs fiktion; men samtidigt giver han fiktionen et liv uafhængigt af Half. Fortællingen tilhører hverken den ene eller den anden; den lever mellem dem som den Andens diskurs.

Der er naturligvis indvendinger mod en sådan analogisering af den psykoanalytiske situation og tolkningen af fortællinger. Selvfølgelig skal man være varsom med at potensere analogien. Den mest åbenbare indvending er, at i den analytiske situation er der tale om en mundtlig dialog i en fremadskridende proces. I arbejdet med tekster er det en skrift med et lukket forløb; der er et bestemt antal ord at arbejde med, mens

dialogen i analysen i princippet er uendelig. På den anden side, så er den analytiske situation begrænset til et privat rum; det analytiske Ord³⁸ er hemmeligt. Det kendskab vi har til den analytiske situation (med mindre man er analytiker eller analysand), er allerede skrift. Og det kendskab vi har til det ubevidste er allerede skrift; dels fordi vi kender det ubevidste fra f.eks. Freuds skrifter; dels fordi vi kun kender det ubevidste fra de spor, det sætter i talen - og spor er allerede skrift (jvf. Derrida 1970, s. 112). Freud er selv inde på, at overføringen er nye oplag, kopier.. ; det kan både dreje sig om simple genoptryk, uforandrede nye oplag, eller det kan være omarbejdelser, ikke kun genoptryk (Freud, 1905e, s. 99)³⁹. Skrivningen og læsning er ligeledes private. I læsningen lukker man omverden ude. Forfatteren er kun tilstede i teksten som spor. Forfatter og læser mødes så at sige privat med teksten som et transnarcissistisk objekt (Green 1977, s. 197), hvis betydning er ligeså hemmeligt som det analytiske Ord.

Psykoanalysen vil uundgåeligt lide nederlag overfor fiktionstekster. Det er begrænset, hvor mange svar, teksten giver på de spørgsmål, man stiller den. Teksten yder objektiv modstand; en modstand, der ikke kan overvindes med overføringen. Eller med andre ord: teksten får altid det sidste ord. Og, fristes man til at sige, gudskelov for det. Det ville være ulykkeligt om psykoanalysen kunne tømme litteraturen for dens hemmeligheder. På den anden side, så giver psykoanalysen værdifulde bidrag til en forståelse af hvordan, vi forstår og fortolker fortællinger. Begreber som *overføring*, *Zwischenreich* og *den Andens diskurs* peger på, at analyse ikke kun er et spørgsmål om kompetence eller en særlig begavelse. Et langt stykke af vejen, ja, måske som grundbetingelse, er der tale om en art spontan tolkning. Analytikeren må gætte sig til konstruktioner, men gætter på den anden side ikke i fuldstændig blinde. I denne spontane tolkning er psykoanalysen analog til den proces, der foregår i almindelig læsning af fiktion. Uden at vi gør det os klart, tolker vi, mens vi læser; vi laver små, provisoriske konstruktioner, der gør det muligt at fastholde det læste og foregribe det endnu ikke læste. Som professionelle læsere har vi andre metoder, hvormed vi bevidst tolker tekster; ligesom psykoanalysen har sine. Men grundlaget for disse er en første spontan tolkning.

Noter

¹ Steven Marcus tøver ikke med at placere Freud i selskab med det 20. århundredes største forfattere (Proust, Joyce, Mann osv.) - uden af den grund at frakende psykoanalysen videnskabelig og terapeutisk værdi. "Freuds sygehistorie er en ny form for litteratur - de er kreative fortællinger, der inkluderer deres egne analyser og fortolkninger." (Marcus 1984, s. 81). For en mere kritisk fremstilling af Freuds litterære og retoriske format, se Stanley Fish: *Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric* (Fish 1989, pp. 525-554)

² Man har de senere år talt om en art narrativ vending i psykoanalysen, f.eks. hos Donald Spence (*Narrative Truth and Historical Truth*) og Roy Schafer (*Retelling a Life*). jvf. f.eks. Møller 1994.

³ "...psykoanalysen konstituerer et særligt instruktivt laboratorium for en egentlig filosofisk undersøgelse af begrebet narrativ identitet." (Ricœur, 1988, s. 247)

⁴ I det hele taget er ingen af Freuds syghistorier 'fuldstændige'. 'Dora' er et "Brudstykke", 'Schreber' er "Psykoanalytiske bemærkninger", 'Rottemanden' ligeledes "Bemærkninger" og *Ulvemanden* er "Af en infantil neuroses historie". Kun 'Lille Hans' betitles "Analyse af en fem-årig drengs fobi" (men her er analysen formidlet til Freud gennem drengens far).

⁵ Han har altså ikke helt opgivet at være den aktive.

⁶ Freud skrev oprindelig *Ulvemanden* i 1914, men udgivelsen blev forsinket. I 1917 eller 1918 tilføjede han før udgivelsen to paranteser. Disse 'korrigerer' på visse punkter den oprindelige analyse; men Freud har valgt ikke at omskrive denne.

⁷ Freud opstiller selv en sådan (s. 121, note 100); men her anføres den mere udførlige, der er udarbejdet af Ole Andkjær Olsen og Simo Køppe; og som rummer henvisning til detaljer, der ikke er med i ovenstående resume.

⁸ Titlen på den 23. forelæsning i Freuds "Forelæsninger til indføring i psykoanalysen".

⁹ Denne teknik er generelt anvendelig i behandlingsteknikken m.h.p. at overvinde modstand (jvf. Freud 1937c): "I mange analyser går det sådan, at når man nærmer sig slutningen, dukker der pludselig nyt materiale, som indtil da har været omhyggeligt skjult." (Freud 1918b, s. 87). Dette er analogt med Kermodes beskrivelse af apokalyptiske forestillingernes saecula - de øjeblikke i historien, der har været tiltroet dommedags komme, og som synes at have været anticiperet af en særlig rigdom af ildevarslen- de begivenheder (Kermode 1966). At analysen så tilmed slutter i et 'apokalyptisk' år - 1914 - forlener læsningen med en ekstra betydningsdimension: "Som romaner af Mann og Proust, synes *Ulvemandens* historie at optegne den europæiske højborgerlige kulturs overleveringer i øjeblikket for dens tilsyneladende triumf, netop som den blindt forbereder sin selvudslettelse." (Brooks 1984, s. 267-68)

¹⁰ Snarere end arketyper skulle man så tale om arkemythoi. Psykoanalysens egen arkemythos - Ødipus-sagnet - elaborerer Freud selv til en fra forfædrene nedarvet myte i *Totem og tabu* (Freud 1912-1913). "Freuds forslag, at den individuelle historie må være åben bagud mod et fylogenetisk masterplot [det jeg kalder arkemythos], er i sig selv en modernistisk gestus" (Brooks 1984, s. 279), jvf. Manns brug af Faust eller Josef, eller Joyces brug af Homer.

¹¹ "Fæces er barnets første gave, dets første kærlighedsoffer, en del af dets egen krop, som det giver fra sig, om end kun til gunst for en elsket person." (ibid. s. 81)

¹² Skønt det ikke fremgår af fremstillingen, så er Freud opmærksom på dette forhold. Ved analysens afslutning mente han, at *Ulvemanden* burde give ham en gave, for at han kunne slippe ud af sin overføringskærlighed. Freuds motiv er naturligvis blevet betvivlet af psykoanalysens kritikere (han fik en kostbar antikvit). Da *Ulvemanden* efter første verdenskrig og omvæltningerne i Rusland vendte tilbage til Wien som en fattig mand, gav Freud ham gratis konsultationer for at få afviklet den sidste rest af overføringen; og gav ham tillige visse pengebeløb, samt udvirkede at han fik en beskeden pension fra det psykoanalytiske selskab. En slags tilbagebetaling for det bidrag *Ulvemanden* havde ydet psykoanalysen (og en modoverføring)? (jvf. Andkjær Olsens og Køppes forord til *Ulvemanden*).

¹³ Denne fare for 'præmatur ejakulation' peger på, at det narrative begær er et maskulint begær; en kritik, der er blevet rejst mod Brooks fra feministisk side.

¹⁴ Om tolkningsfællesskaber, se Stanley Fish, 1980. Som nævnt i note 1 er Fish noget reserveret, hvad Freuds retorik angår. For Fish bestræber Freud sig først og fremmest på at bemestre diskursen (Freuds analkarakter) på autoritær vis.

¹⁵ Subjekt betyder som bekendt både 'selvstændigt individ' og 'underkastet'.

¹⁶ I sine erindringer fortæller *Ulvemanden*, at hans første tanker efter mødet med Freud var: "Den mand er en jødisk svindler, han er ude på at tage mig bagfra og skide på mit hovede.", citeret fra Fish, 1986 s. 123.

¹⁷ Antagelsen, at psykoanalysen arbejder i sjælens dybder, er misvisende. Det materiale, analytikerens har at arbejde med, er nok ubevidst for patienten, men fuldt tilgængeligt på overfladen. Der er ikke tale om, at analytikerens skulle være begavet med særlige evner til at granske det, der ligger under overfladen; det drejer sig udelukkende om at være opmærksom på det, der er på spil (fortællelser, fortællelser osv.).

¹⁸ "Det ubevidste er efter Freud en kæde af signifikanter, som et sted (på en anden scene, skriver han) gentager sig og insisterer, for at sætte sig igennem i de brud, som den faktiske diskurs frembyder, og i den tænke den former." (Lacan 1973, s. 167)

¹⁹ "Til slut er det virkelige analytiske objekt hverken på patientens side eller på analytikerens, men i mødet mellem disse to kommunikationer i det potentielle rum som ligger mellem dem, begrænset af situationen som opløses ved hver adskillelse og rekonstitueres ved hvert nyt møde." (Green 1986, s. 48)

²⁰ Lægen er også to personer. Dels objekt for overføringen; dels subjekt i den analytiske dialog. (Lacan 1977, s. 233)

²¹ v. iøvrigt Freuds berømte diktum: “Wo Es war, soll Ich werden.” (Freud 1933a, s. 86). Dette kan måske også forklare noget af Aristoteles’ katharsis og dens lutring af affekter.

²² Der bliver på denne måde tale om anamnese, som når Sokrates bringer en slave til at ‘erindre’ sin ‘glemte’ indsigt i geometriens love. Erindringen overføres; men overføringen anamnese (eller paramnese) peger på erindringens sted i overføringen *Zwischenreich*. Dette ‘sted’ er imidlertid ikke rumligt, men temporelt, sådan som også Bergson hævder. Det er denne temporalitet, der er indeholdt i Heideggers Sein-zum-Tode - Daseins erindring om sin egen død; det slutpunkt der altid allerede er foregribet i Daseins fortælling.

²³ Der er ikke tale om en *wiederkehr* (tilbagevending) af det fortrængte, men om *wiederholung* (gentagelse).

²⁴ Freud anså oprindeligt psykoserne som utilgængelige for analytisk indgreb, men synes her at åbne for muligheden. Senere har psykoterapeutisk behandling af psykotikere været praktiseret med held, jvf. Rosenbaum og Sonne (1994).

²⁵ Man kunne godt tolke Ricœurs “præ-narrative kvalitet ved erfaringen” i denne retning; Ricœur bruger psykoanalysen som eksempel på “endnu uforgjævede fortællinger”. “Det er jagten på denne personlige individualitet, der sikrer kontinuitet mellem den potentielle eller rudimentære fortælling, og den aktuelle fortælling vi tager ansvar for” (Ricœur 1984, s. 74). Men psykoanalysen giver intet belæg for et narrativt eksistentiale; tværtimod understreger fænomenet *nachträglichkeit* det provisoriske og konstruerede i enhver livshistorie. jvf. iøvrigt Møller 1988

²⁶ “Fører vi subjektet nogetsteds hen overhovedet, er det til en dechiffriering, som allerede i det ubevidste forudsætter den samme logik: hvor for eksempel en spørgende stemme identificeres, en argumentation baner sig vej.” (Lacan 1973, s. 164)

²⁷ Der er heri en analogi til Benjamin, blot med den forskel, at psykoanalysens overføring drejer sig om noget fortidigt, der ageres i nutiden som quasi-præsent; hvorimod Benjamin betragter nutiden som en forhistorie - en quasi-fortid, der gennem overføringen bliver årsag til en ny nutid, hvor de hidtil ikke-realiserede potentialer kan aktualiseres. Det er, sagt med Kierkegaard, den samme bevægelse, blot med modsat fortegn: den ene en baglæns gentagelse, den anden en forlæns erindring.

²⁸ Konstruktionen bliver en metafor for patientens livshistorie: det samme-men-andet. jvf. at μεταφορά [metafora] betyder ‘overføring’. “Metaforer virker faktisk som en slags gåder, hvoraf det fremgår, at der her er tale om en velformuleret “overførsel” (μεταφορά).” (Aristoteles, 1991, s. 206)

²⁹ “Forførerens Dagbog”, der som bekendt hører til blandt æstetiker A.’s papirer i Enten-Eller.

³⁰ “Fortolkning angår en speciel temporal strukturs faktor, som jeg har forsøgt at definere med termen metonymi. Når den nærmer sig sin slutning, er fortolkningen rettet mod begæret, med hvilket den, i en vis forstand, er identisk. Begæret er, faktisk, fortolkningen selv.” (Lacan 1977, s. 176)

³¹ “Overføringen er utænkelig, hvis ikke man tager afsæt i subjektet, der formodes at vide. (...) Han formodes at vide det, som ingen kan undslippe, så snart han formulerer det... simpelthen signifikationen.” (Lacan 1977, s. 253)

³² Parallelt søgte man i den såkaldte klassiske Hollywood-film, at skjule ethvert ekstranarrativt element: skuespillerne måtte ikke kigge ind i kameraet, da det ville henlede opmærksomheden på kameraets tilstedeværelse; de uundgåelige klip blev søgt gjort ‘usynlige’ etc.

³³ “For at vor egen jagt, som analytikere, ikke skal være forgæves, må vi henvføre alt til den funktion, der fremkalder brud i diskursen, den sammenhængende tale, og det mest afgørende er her den funktion, som blokerer forbindelsen mellem signifiant og signifié. Her pågribes det subjekt, som interesserer os, for da det beror på betydningsdannelsen, bebod det det forbevidstes område.” (Lacan 1973, s. 170)

³⁴ Igen: ikke nødvendigvis fordi man bevidst leder efter f.eks. forfatterens selvmodsigelser, men fordi heller ikke læseren behersker sin ‘læsning’ absolut. Den Anden lytter med.

³⁵ jvf. den næsten stereotype beskrivelse af forfatterens arbejde: den bog skrev sig selv; det var som om teksten blot ventede på at blive skrevet osv.

³⁶ Man kan naturligvis ville have en bestemt betydning læst ud af en tekst; men en anden læser vil så som oftest kunne pege på konstruktionens svagheder - at teksten ikke reagerer på konstruktionen. Ofte vil den betydning man danner af teksten tillige være determineret af andre myttoi end den, man er bevidst om - den symbolske orden, fylogenetisk materiale etc.

³⁷ Slavoj Žižek påpeger, at psykoanalysen ikke handler om, at finde det sande jeg inderst inde i personligheden, men derimod den første løgn: “... det vi opdager i vor personligheds dybeste kerne er en fundamental, konstitutiv ur-løgn, *proton pseudos*, den fantasmatisk konstruktion ved hjælp af hvilken vi stræber efter at skjule inkonsistensen i den symbolske orden, vi hviler på. (Žižek, 1996, s. 1).

³⁸ Ord er skrevet med stort for at alludere til det bibelske Ord (“og Ordet var Gud”): Sandheden, Logos.

³⁹ I den forbindelse kan man også bemærke sig, at det græske ord for metafor - μεταφορά - betyder ‘bærer fra et sted til et andet’, m.a.o. overfører, overføring.

10. *Psykoanalysens Poe-Etik*

Psykoanalysens urtekst er “Ødipus”; men ved siden af denne er der en anden *urtekst*, som ikke mindst har betydning i relation til psykoanalysens relevans for litteraturteorien. Det drejer sig om Edgar Allan Poes “The Purloined Letter” (da. “Det stjålne brev”), som Lacan gjorde til genstand for et seminar. Interessant nok drejer det sig her om en detektivfortælling; i en vis forstand endda om en af den moderne detektivfortællings urtekster. Poes tre fortællinger om detektiven Auguste Dupin regnes ofte for den moderne detektivfortællings oprindelse. Men samtidig er “The Purloined Letter” ikke nogen typisk, klassisk detektivfortælling. Forbrydelsen bliver fra starten gjort bekendt; man ved hvem forbryderen er, hvor han befinder sig, hvor det stjålne er skjult. I modsætning til den typiske detektivfortælling, hvor omstændighederne omkring forbrydelsen kun gradvis bliver kendt gennem detektivens arbejde, så starter denne fortælling med at blotlægge alt.

Den navnløse jeg-fortæller og Auguste Dupin sidder en aften og mediterer over en pibe tobak, da præfekten for Paris’ politi kommer på besøg. Han fortæller om en sag, der plager ham. En person af højeste rang (formodentlig dronningen, skønt det aldrig bliver sagt eksplicit) havde modtaget et brev, hvis indhold, faldt det i de forkerte hænder, ville føre til skandale. Hun overraskedes af en anden højtstående person (formodentlig kongen), der netop ville blive skandaliseret, kendte han til brevets afsender og indhold. Hun kunne ikke nå at gemme brevet, og lod det derfor ligge åbenlyst fremme, med adressen opad og indholdet skjult. Kongen¹ fattede ikke mistanke. Derpå ankom desuden ministeren D-, der bemærkede dronningens nervøse blikke, og deraf forstod brevets betydning. Han byttede det ud med et lignende, han havde på sig; hun så dette, men kunne ikke gøre noget uden også at henlede kongens opmærksomhed på brevet. Dronningen havde derpå henvendt sig til præfekten og bedt ham skaffe brevet til veje igen; en stor dusør ville være at vente. I 18 måneder har politiet minutiøst gennemført ministerens lejlighed uden at finde brevet. Det må nødvendigvis fortsat befinde sig der. Præfekten har derfor nu henvendt sig til Dupin. Dupin besøger ministeren, finder hurtigt brevet, der ligger åbenlyst fremme, bytter det ud med en nøjagtig kopi (facsimilé); og vender tilbage for at kræve dusøren af præfekten. Derpå fortæller han sin ven (jeg-fortælleren), hvordan han kunne finde et brev, som minutiøse undersøgelser ikke formåede at spore. Sagens kerne var ikke at betragte ministeren som en modstander, man skal kæmpe mod; men at sætte sig i hans sted og gøre, som han har gjort. Derefter var det let at finde brevet. Dupin har dog ikke kunnet dy sig for at skrive et citat på kopien, der vil lade ministeren forstå, hvem der har overtruffet ham; på den måde får Dupin tillige hævn et tidligere ne-

derlag til ministeren. Citatet er: "Un dessein si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste." - og stammer fra, gør Dupin opmærksom på, Crébillons tragedie *Atrée*.

Poes fortælling illustrerer flere aspekter af psykoanalysens analytiske strategi. Brevet, hvis indhold aldrig bliver kendt, forskydes som en signifiant gennem den signifierende kæde, uden på noget tidspunkt at forankres i et indhold, en signifié. Der er tale om gentagelse, hvor den oprindelige handling må gentages - ageres - før betydningen (brevet) kan vende tilbage. Den første handling - ministerens tyveri af brevet - bliver således 'urscenen', med Dupins tyveri som gentagelse (Lacan, 1975, s. 41). Agenterne i denne scene er blikket. Der er således tale om tre typer af blik:

- 1) Blikket, der intet ser: kongen og politiet
- 2) Blikket, der ser at den anden intet ser: dronningen og ministeren
- 3) Blikket, der ser, at de to første blik lader det skjulte være fuldt synligt:
ministeren og Dupin

Der er tale om blik-positioner, som kan indtages af forskellige personer. I gentagelsen er der tale om de samme positioner, men om forskydning af de, der bærer blikket. Men det er ikke disse bæreres psykologi, der er interessant; de er blot signifianter, som forskydes. Det interessante er den struktur, disse signifianter forskydes indenfor. I realiteten er der tale om to strukturer: en dual, spekulær (eller imaginær) struktur og en triadisk, symbolsk struktur. Den første relation mellem dronningen og kongen er dual og spekulær. Den angår alene objektet - brevet - og blikket, og er således en spatial relation: ses objektet eller ej. Men i det øjeblik ministeren træder ind, bliver relationen triadisk. Nu angår det ikke blot objekt og blik, men også betydning: af dronningens blik slutter ministerens sig til brevets - og blikkets - betydning; hvorved det altså bliver en symbolsk relation. Det er besiddelsen af brevet, der situerer den besiddende i det symbolske - i meningen. Den tredje position er således fortolkningens. Når politiet ikke kan finde brevet hos ministeren - trods en nok så minutiøs gennemsøgning, så er det fordi, de forbliver i den spekulære relation; de leder efter brevet i rummet - spatialt. Dupin derimod søger det forsvundne i det symbolske; det forsvundne 'letter' - brev - eller bogstav². Politiet finder ikke brevet, fordi de leder efter det, der er skjult; hvorimod Dupin finder det, fordi han ser, hvad der åbenlyst er at se. Dette er analogt til psykoanalysen, hvor det netop ikke er den skjulte mening ('brevets' indhold), men det, der bliver sagt, der har interesse³.

Signifianten er altid blot en symbolsk repræsentation af et fravær, og er som sådan aldrig på sin plads; dvs. signifianten kan ikke lokaliseres spatialt - i det reelle. Således kommer det brev, ministeren efterlod i stedet for det stjalne, for dronningen

til at repræsentere det samme (dets indhold irrelevant) som det oprindelige brev (hvis indhold er ukendt); hun er underkastet en andens vilje og vil fortsat kunne skandaliseres, fordi en tredje kan se brevet. En gang situeret i det symbolske, er der fare for “the disclosure of the document to a *third* person, who shall be nameless, would bring in question the honour of a personage of most exalted station” (Poe, 1987, s. 207, min fremhævnings). Det er først, når en tredje position er involveret, betydning opstår; fordi det er fra denne tredje position, tolkning er mulig. Derfor læser Lacan “The Purloined Letter” som en allegori over psykoanalysen (Felman, 1987, s. 43). Den tredje position er analytikerens i den analytiske situation, hvor han er subjektet, der formodes at vide. Det er det sted - subjektets ubevidste - hvor forskydninger fra signifiant til signifiant finder sted; hvor det ene brev kan substituere det andet. Men som Poes fortælling viser, så er det ikke indholdet af brevet, der er afgørende; men den position indehaveren af brevet indtager. Analytikeren indtager positionen som den, der formodes at vide; men det er i kraft af positionen, og ikke det han ved, at han har magt i den analytiske situation. Tillige viser “The Purloined Letter”, at det først er i kraft af gentagelsen, brevet kan vende tilbage til sin rette besidder. Ordet ‘purloined’ - der på dansk oversættes ‘stjålne’ - er etymologisk sammensat af: præfixet *pur* (af latin *pro*) og det franske *loing*, *loingner*, *longé* (af latin *longé*), dvs. egentlig at for-længe, lægge til side; - fjerne fra sin oprindelige kurs⁴. Brevet når ikke sin destination af den lige vej, men kommer på en afvigende kurs, før det når sit mål (spørgsmålet er, hvilken destination har et stjålet brev?). Gentagelsen kommer imellem. Som hos patienten, for hvem en del af ham selv er blevet ham fremmed, og først i overføringsneurosens ageren (gentagelse) kan modtage sig selv fra den Anden, vender brevet først tilbage efter at Dupin har ageret (gentaget) ministerens tyveri. Lacan fejlciterer Poe: “Un *destin* si funeste, S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste” (Lacan, 1975, s. 71, min fremhævnings), men da han tidligere har citeret korrekt: “Un *dessein* si funeste, S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste” (ibid. s. 43), kan man formode, det er forsægtigt. Det oprindelige citat kan oversættes: “Et så infamt plot, der ikke er Atreus værdigt, er værdigt for Thyestes”, mens Lacans forskrivning bliver: “En så infam skæbne, der ikke er Atreus værdig, er værdig for Thyestes”. Ordet ‘destin’ - skæbne - kan imidlertid også læses som *destination* - brevet når altid frem til sin destination (ibid. s. 72). Glidningen (bogstaver - *letters* - på afveje) fra *dessein* til *destin* - fra plot til skæbne og destination - peger på, at brevets vej ikke er lige; men har sin egen fortælling, sit plot, sine peripetier og anagnorisis’ (Dupin, der genkender brevet) - sit forløb, før det når sin destination.

Lacans læsning er blevet kritiseret af bl.a. Jacques Derrida (Derrida, 1988), der hævder, at Lacan - trods påstande om det modsatte - vil bringe den signifierende kæde til standsning ved at forankre en signifiant til en signifié. Lacan gør brevet til signifié;

han gør det til fortællingens sandhed. Endvidere må Lacan fjerne et element fra Poes fortælling for at få sit skema til at gå op. Men relationen er ikke triangulær, da en fjerde position er involveret: jeg-fortælleren⁵. Hertil kan man selvfølgelig svare, at Lacans hensigt ikke er at lave litterær analyse, men med et eksempel demonstrere visse af psykoanalysens teknikker⁶. Spørgsmålet er blot, om ikke Lacans læsning implicit har taget højde for kritikken.

Brevet når sin destination, slutter Lacan sit seminar; hvilket er en forskudt gentagelse af et andet aksiom: subjektet er selv afsender af den meddelelse, det modtager. Det drejer sig altså om overføringen, hvor det er analysanden selv, der foretager den tolkning, han tror at modtage fra analytikeren.

“Psykoanalyse er ikke i sig selv *fortolkningen* af gentagelsen; det er gentagelsen af et *fortolknings-trauma* - kaldet “kastration” eller “parental coitus” eller “Ødipus-kompleks” eller endog “seksualitet” - den traumatisk forsinkede fortolkning, ikke *af* en begivenhed, men *som* en begivenhed, der aldrig fandt sted som sådan. “Ursenen” er ikke en scene, men en *interpretativ vanskabne*, hvis resultat var situeringen af fortolkeren i en utålelig position. Og psykoanalyse er rekonstruktionen af denne interpretative vanskabne, ikke som *dens* fortolkning, men som dens første og sidste *handling*. Psykoanalysen har indhold [content] kun for så vidt den gentager ubehaget [mis-content] ved det, som aldrig fandt sted.” (Johnson, 1982, s. 499)

Det kunne se ud som om, at alt er bragt i orden, når først brevet har nået sin destination. Men holder man sig til Poe, så er mange andre ting involveret. For det første, så er det sidste, man hører til brevets skæbne (destin), at Dupin har overladt det til præfekten. Poes fortælling bekræfter aldrig, at det når frem til sin destination⁷. Men på det tidspunkt har fortællingens fokus allerede forskudt sig. Dupins motiv har ikke kun været at hjælpe dronningen; men også at få hævn over ministeren, der tidligere har narret Dupin. Derfor giver Dupin sin kopi af brevet et indhold - “dette Mere” (Kierkegaard), det nævnte citat fra Crébillon; et indhold som vi denne gang bliver bekendt med. Gentagelsen af det første tyveri - ursenen - er altså ikke en gentagelse af det samme; men en gentagelse med en forskel. Og denne forskel er nok så vigtig, fordi den netop *ikke* bringer den signifierende kæde til standsning. Ikke alene får vi citatet, men også dets kilde; dvs. det sidste ord i fortællingen sender den videre over i en anden: Crébillons *Atrée*. Dermed er ‘brevet’ nu pludselig i læserens besiddelse. I og med det aldrig bliver sagt, at brevet faktisk bliver leveret tilbage til dronningen, så er det måske ikke det, Lacan mener med, at brevet altid når sin destination?

Tidligere er læseren blevet holdt udenfor. Samtalen mellem Dupin, præfekten og jegfortælleren bliver trofast gengivet direkte. Men da Dupin beder om en nøjagtig

beskrivelse af det stjalne brev, fortælles det blot, at præfekten gav en omhyggelig redegørelse for brevets indre og især ydre fremtoning. Involverer det også en beskrivelse af brevets indhold? Det er, som så meget andet i denne fortælling, tvetydigt. Men da det har været afgørende for dronningen at få brevet tilbage, har hun sikkert måttet afsløre brevets indhold for præfekten for at understrege alvorren i sagen; dette indhold har præfekten dermed bragt videre til Dupin og fortælleren. Det bliver imidlertid ikke bragt videre til læseren, der i denne relation indtager den ikke-seende position (som også kongen og politiet). Dette bliver altså læserens urscene. Først i gentagelsen ser også læseren, hvad brevet indeholder; og har læseren tilegnet sig lektien (plottet), vil han forstå at fortolke 'brevet'.

Citatet fra Crébillon henviser til et 'infamt plot', hvilket peger indad på tragediens plot; men kunne måske også pege på Poes egen fortælling. Er vi, når vi læser fortællingen, ofre for et infamt plot? Allerede ved at betegne visse personer som 'dronningen' og 'kongen' går vi videre end fortællingen egentlig giver grundlag for. Fortællingen inviterer - eller forfører - til at spekulere i, hvad indholdet af det stjalne brev måtte være; men også her ville man gå ud over tekstens rammer. Samtidigt så peger teksten faktisk *ud over* sig selv, men altså blot *ind i* en anden tekst⁸. Crébillons tragedie *Atrée* har i sig selv en anden tekst som reference, nemlig den græske mytologi og sagnet om atreidernes forbandelse.

Atreus og Thyestes var brødre. Atreus bliver konge over Mykene; hans ret til tronen bestrides dog af Thyestes, der som hævn forfører Atreus' hustru Aërope og stjæler et gyldent skind. For dette bliver han forvist; men med sig bringer han Atreus' søn Pleisthenes, som han opdrager. Thyestes sender Pleisthenes ud for at myrde Atreus, men denne opdager plottet og dræber Pleisthenes. Først da opdager han, at det var hans egen søn. For at hævne sig, inviterer han Thyestes til middag under foregivende af at ville forsone sig med broderen. Som middagsret serverer Atreus Thyestes' to sønner. Crébillon ændrer lidt på plottet - gentager den antikke myte med en forskel (måske for at stramme plottet op og reducere antallet af *dramatis personae*)⁹: Her er Pleisthenes Thyestes' søn, resultatet af forførelsen af Atreus' hustru. Atreus opdager dette, da han *stjæler et brev* fra Aërope til Thyestes, men holder sin viden skjult i tyve år. Han opdrager Pleisthenes som sin egen søn, og sender ham for at dræbe Thyestes. Pleisthenes er imidlertid forelsket i Theodamia, Thyestes' datter (og dermed Pleisthenes søster), og nægter at dræbe hendes far. Da denne hævn mislykkes, afslører Atreus brevet, så Thyestes' familie bliver samlet (og foreningen af Pleisthenes og Theodamia umuliggjort); hvorpå den omtalte middag finder sted.

"The Purloined Letter" er altså i sig selv en gentagelse af en fortælling om et "purloined letter". Det sidste ord i Poes fortælling udpeger det sted, hvor 'det første ord' gentager sig (Johnson, 1982, s. 487). Slutningen sender teksten tilbage til før

dens begyndelse. Dette 'første ord' er imidlertid allerede i sig selv en gentagelse af den antikke myte, hvor atreidernes forbandelse er at være fanget i blodhævnens ubønhørlige gentagelseslogik.

Blodhævnens logik sætter sig ud over den spekulære, duale relation. Hævnen er medieret; det er ikke et personligt opgør mellem to duellanter. Relationen er symbolsk, det er loven, der kræver hævnen. Opgøret mellem to duellanter situerer en tredje i relationen, som siden indgår i en ny dual hævn-relation, der situerer en ny tredje osv. Det er en uendelig forskydning af signifikanter, hvor det er det samme, der gentager sig; blot med nye, substiuerbare agenter til at eksekvere hævnen¹⁰.

Således forbliver teksten hele tiden i det symbolske. Der er ikke tale om til slut at bringe tekstens signifikation til ophør ved at forankre den i det reelle. Fra starten af er vi i det symbolske. Dupin og fortælleren sidder i Dupins bibliotek, omgivet af bøger; fortælleren mediterer over de to tidligere sager, Dupin har løst; og som vi kender fra Poes fortællinger. Det første møde mellem de to fandt sted, da de begge ledte efter den samme, sjældne bog osv. Aldrig kommer vi ud af teksten - af det symbolske; slutningen peger blot tilbage til før begyndelse, - til en allerede tekstuel og symbolsk 'urgrund', det hele springer af.

Lacans læsning bliver en tredje gentagelse. Lacan "stjæler" brevet på dets vej fra Dupin via præfekten til dronningen. Men dermed kommer også Lacan i den anden position, som tidligere dronningen og ministeren har indtaget; lader også han det ligge åbenlyst fremme - og kan det frarøves ham, uden at han kan hindre det? Det forsøger Derrida i det mindste (Derrida, 1988). Som tidligere nævnt så er det bl.a. Lacans 'triangulering' af Poes fortælling, Derrida sætter ind mod. Det er kun ved at se bort fra fortælleren, at Lacan kan etablere de triangulære relationer. I stedet peger Derrida på de firkantede relationer; ikke mindst som de viser sig som fordoblede fordoblinger. Præfekten omtaler ministeren som en poet; fortælleren mener, at han her forveksler ministeren med dennes bror, der er poet, mens ministeren er matematiker. Han er begge dele, oplyser Dupin; der på sin side selv er lidt af en poet, og dermed beslægtet med ministeren (jvf. den broderrivalitet, der ligger i henvisning til Atreus og Thyestes). Sådanne fordoblinger (hvoraf ovennævnte kun er få eksempler) kan ikke henføres til triangulære relationer, mener Derrida (ibid. s. 203); men peger på en *unheimlichkeit*, som Lacan holder ude af sit seminar¹¹. Han lader de iøjnefaldende fordoblinger stå - i håbet om at ingen bemærker dem?

Spørgsmålet er, om ikke Lacan alligevel taler om dem. Dupin overlister ministeren ved at gøre som drengen, der altid vinder i spillet 'lige eller ulige' (hvor det drejer sig om at gætte, hvor mange marmorkugler modstanderen har i hånden). Ved at identificere sig med modstanderen, frem for at betragte ham som modstander, vinder drengen altid. Men denne relation er ikke dual; drengen bliver - i modstanderens øjne

- et spejlbillede. Men netop derved bliver modstanderen blind for, hvad det er, drengen ser. Modstanderen ser kun sig selv (det identiske, det lige), medens drengen ser den anden (det forskellige, det ulige) uden selv at blive set. Drengen skaber en imaginær eller spekulær relation for modstanderen; men indtræder selv i den symbolske, hvor han kan analysere situationen. Det er det samme, Dupin gør, da han franarrer ministeren brevet. Ved at iføre sig grønne, mørke briller, skaber han den illusion hos ministeren, at denne befinder sig i den spekulære relation med Dupin i den 'blinde' første position (som tidligere kongen og politiet); men uden selv at blive set, ser Dupin det, der er at se. Der er tale om en "intersubjektiv alternation" (Lacan, 1975, s. 50), hvilket netop indebærer en tredje position (den Anden).

Den anden fordobling mellem Dupin og ministeren er den broderrivalitet, der ligger i henvisningen til Atreus og Thyestes. Er de to i virkeligheden brødre? Ministerens navn begynder med D - D som Dupin? Ministerens bror er poet; Dupin indrømmer, at også han er *skyldig* i lidt digteri (hvorfor skyldig?). Men det er måske at gå for vidt. Evident er dog deres fælles 'poetiske' interesse. Præfekten indrømmer, at ministeren ikke er helt og holdent gal, men da han er poet, er han næsten gal. Hvorpå Dupin altså bemærker, at han selv har gjort sig skyldig i lidt poesi. Denne poetiske galskab forbindes altså med den tredje position, der tillige er den analytiske. Når politiet ikke finder brevet, skyldes det, at de ikke behersker "poetens overlegenhed i kunsten at skjule" (ibid. s. 52). Der knytter sig en særlig poetik til denne kunst; hvilket igen peger tilbage på det tekstuelle og symbolske (det triadisk medierede). Der viser sig en tredje triade: den gale, poeten og analytikeren¹². Det, der viser sig her, er, at analytikeren ikke befinder sig i en position, der er udvendig for galskaben eller poesien. For at overføringen kan fungere i den analytiske situation, kan der ikke være tale om, at analytikeren befinder sig i en position, der er ekstern for analysanden; de befinder sig begge i det samme symbolske rum - den Andens diskurs. Det samme gør sig gældende for analysen af litteratur. Der er ikke tale om, at psykoanalysen er et redskab, der appliceres *på* litteraturen; psykoanalysen er i den analytiske situation impliceret *i* litteraturen (og vice-versa). Ikke applikation, men implikation. Det er den særlige poetik - Poe-etikken. At læse er allerede at være impliceret; læseren er den, der kan observere de agerendes 'nervøse blikke' og tolke betydningen heraf. Det er læseren, der i sidste instans kan stjæle 'brevet', uden at nogen kan gribe ind og forhindre 'forbrydelsen': at læseren spinder sit eget plot ud fra 'brevets' indhold. Så hvad er et stjålet brev destination?

Destinationen kunne være læseren - brevet skæbne (destin) kunne være læsningen. Citatet er 'purloined' fra Crébillon; destinationen er at bringe det tilbage til Crébillon; dvs. at læse Crébillon. Spørgsmålet er blot, om læseren magter at indtage den tredje position og tolke situationen, eller falder han tilbage i den spekulære relati-

on. Læseren har jo hele tiden det stjålne brev foran sig; så iøjnefaldende at man måske ikke bemærker det: Poes fortælling “The Purloined Letter”! Det overser Lacan tilsyneladende; i hvert fald kan man i dette tilfælde give Derrida ret i sin kritik af Lacan. Her bliver Lacan den ‘blinde’ i den første position, der tilkalder hele psykoanalysens hemmelige politi og alligevel leder forgæves efter det skjulte¹³. Er det Poes ‘infame plot’: en mise-en-abyme, der på en gang lukker teksten om sig selv og lader den gentage sig selv i en uendelig spejling?

Noter

¹ Det er sædvane i Poe-kritikken, at omtale de to protagonister som henholdsvis Kongen og Dronningen. Da det er det mest bekvemme, gør jeg det også i det følgende; men der strengt taget ikke belæg for det hos Poe.

² Det manglende bogstav er i Lacans vokabular ‘lille a’ - objet petit a - begærets objekt; det subjektet mangler. Hos Derrida spiller ‘a’ en rolle i det homonyme par: difference/differance.

³ jvf. Heidegger: det platonske sandhedsbegreb aletheia [αληθεια] betyder egentlig ikke-skjult (Heidegger, 1967, s. 16).

⁴ Der jo ville kunne oversættes med *metafor* [μεταφορα].

⁵ Barbara Johnson har - ikke uden en vis underholdningsværdi - kommenteret uoverensstemmelsen mellem Lacan og Derrida; og bl.a. vist hvordan Derrida gør netop dét, han kritiserer Lacan for at gøre - hvilket dog udmærket kan læses som en dekonstruktiv strategi (Johnson, 1982).

⁶ Seminaret om Poes “The Purloined Letter” strakte sig over et år, og var først og fremmest henvendt til psykoanalytikere, der gennemgik træning.

⁷ En destination, der heller ikke er entydig. Der tales som oftest om dronningen (og kongen); men den frastjålne bliver aldrig benævnt sådan hos Poe, der taler om ‘exalted personage’ både om den, der identificeres som dronning og som konge. Det er således ikke entydigt, hvis ære, det er, der bringes i fare, hvis brevets indhold bliver en tredje person (hvem?) bekendt.

⁸ Fortællingen har som epigram: “Nil sapientiae odiosius acumine nimio” (“Intet er mere afskyeligt for visdommen end for stor snedighed”), et citat Poe tilskriver Seneca, men som han formodentlig selv er ophavsmand til. Så allerede fra start er fortolkeren advaret. Desuden så peger teksten på de to andre fortællinger om Auguste Dupin: “The Murders in the Rue Morgue” og “The Mystery of Marie Rogêt”.

⁹ Jeg referer fra Johnson, 1982, s. 487.

¹⁰ Kun ved indgreb fra loven selv - guderne - kan blodhævnen standses. Atreidernes forbandelse ophæves først, da Athene går i forbøn for Orestes (der har dræbt sin mor Klythaimnestre for at hævne sin far Agamemnon; der havde dræbt sin far Atreus og ofret sin datter Ifegeneia) hos hævnens gudinder erinyerne.

¹¹ Det *unheimliche* (som vi vender tilbage til i næste kapitel) er i sig selv en gentagelsesrelation, hvor det er det fortrængte, der vender tilbage. Spørgsmålet er blot, hvad det er der her vender tilbage som firkanter. Det kunne være Derridas fortrængte, der her er på spil: strukturalismens ‘firkantede’ logik som den repræsenteres af Levi-Strauss og Greimas; og som Derrida gjorde op med i den forelæsning, der gav navnet dekonstruktion (Derrida, 1986).

¹² Hvor alle tre akkreditiver har været anvendt på Lacan.

¹³ jvf. Derrida, 1988, s. 204.

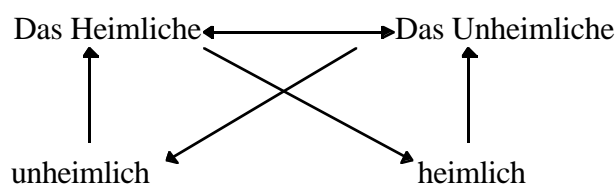
11. *Das Unheimliche*

Gentagelsesbegrebet får en prægnant formulering hos Freud i "Hinsides Lystprincipet" (Freud, 1920g) med fænomenet *gentagelsestvang*. Men allerede i "Das Unheimliche" (Freud, 1919h) spiller gentagelsen en central rolle i form af det fortrængtes genkomst. Tillige placeres fænomenet her i eksplicit litterær sammenhæng, i det Freud bruger E.T.A. Hoffmans lille fortælling "Der Sandmann" som eksempel på det uhyggelige, han her behandler. Det er dog ikke så meget selve Freuds litterære analyse, som de implikationer, der følger af hans analyse af det uhyggelige, der har interesse her.

'Das Unheimliche' har på tysk en bredere betydning end det danske 'det uhyggelige'. Direkte oversat betyder ordet 'det u-hjemlige'¹; det uhyggelige er altså det, der ikke hører til hjemmet. Går man tættere på ordets etymologi, viser der sig en række andre betydninger. Stammen er ordet **Heimlich**, der betyder det, der *hører til hjemmet, det ikke-fremmede, fortrolige, familiære* osv. Men der er også ordet **heimlich**: *det gemte, det der holdes skjult, det man ikke vil lade andre vide om* osv. - ordet er beslægtet med *hemmeligt*.² Således viser det fortrolige og velkendte sig tillige at rumme det skjulte og hemmelige. Ordet **heimlich** er så tvetydigt, at det er på vej til også at dække sin modsætning **unheimlich**, der betyder *ubehageligt, gruopvækkende, spøgelsesagtig*. Freud citerer Schelling for: "**Unheimlich** kalder man det, som skulle være forblevet hemmeligt [im Geheimnis], skjult..., og som er trådt frem." (ibid. s. 235)³. Det vil sige, at det er synliggørelsen eller afsløringen af **Das Heimliche**, der vækker ubehag eller uhygge. I det velkendte og fortrolige skjuler det uhyggelige og fremmedartede sig. De to ord står altså ikke i modsætning til hinanden, men der er tale om en glidning eller forskydning i betydningen; relationen mellem **Das Heimliche** og **Das Unheimliche** er metonymisk. "**Unheimlich** er på en eller anden måde en form for **heimlich**" (ibid. s. 237). Ordet **heimlich**s latinske genese er således både *vernaculus* og *occultus*.

Fra psykoanalysens egne erfaringer kan Freud bidrage med det symptom, man har fundet hos neurotiske og psykotiske mænd: angst for kvindens køn (vagina dentata). Disse mænd finder kvindens genitalier **unheimlich**. Men dette sted er tillige indgangen til menneskets oprindelige hjem i livmoderen; det første **heim**. Det, der nu er **Das Unheimliche**, er det, der oprindeligt var **Das Heimliche**. Men gennem ødipaliseringen bliver enhver erindring om dette hjem fortrængt. **Das Unheimliche** er også i dette tilfælde noget, der engang var velkendt, trygt og fortroligt, som nu - ved fortrængning - er blevet det fremmede og frygtindgydende. "Forstavelsen 'un' i dette ord er fortrængningens mærke." (ibid. s. 259). **Das Unheimliche** er således det fortrængte, der vender tilbage - det fortrængtes genkomst.

Præfixet 'un' har ikke så megen betydning i sig selv. Da **das Heimliche** allerede i sig selv er på vej mod samme betydning som **das Unheimliche**, har 'un' ikke egentlig betydning som negation; men bliver et spor. Det spor fortrængningen efterlader i sproget⁴, er vidnesbyrd om, at der er noget andet tilstede i det, der bliver fortalt. I brdr. Grimms *Deutsches Wörterbuch* finder Freud bl.a. følgende interessante opslag: "Hemmeligt/skjult [heimlich] for erkendelsen, mystisk, allegorisk: hemmeligt/skjult [heimlich] betydning, *mysticus, divinus, occultus, figuratus*" (ibid. s. 236, min understregning). I den fortælling, vi hører, og som bliver kendt for os, er der tillige noget ukendt, fremmed: **das Unheimliche**. Henvisningen til det allegoriske og figurative peger på tilstedeværelsen af en anden tekst i teksten; en tekst, der kun er adgang til, kender man koden. Teksten er der, men det er igen kun via den Anden, teksten bliver tilgængelig. Grafisk fremstillet ville det kunne se således ud:



Der er tale om en dobbelt-bevægelse. **Das Heimliche** - det velkendte og fortrolige rummer noget skjult og hemmeligt: det fortrængte, der vender tilbage som fremmedartet og uhyggeligt - **das Unheimliche**. På den anden side, så viser blotlæggelsen - u-hemmeliggørelsen - af dette sidste, at det drejer sig om noget engang velkendt, der nu, gennem fortrængning og forskydning, opleves som fremmedartet. Denne dekonstruktion af **das Unheimliche** bliver tillige en grafisk fremstilling af overføringen. En del af subjektet (das Heimliche) er som ubevidst skjult (heimlich) for selvet. Det er kun gennem den Anden (das Unheimliche), at denne del kan blive bevidst (unheimlich) og vende tilbage - vende hjem (das Heimliche) til subjektet. **Das Unheimliche** er den Andens diskurs og dermed Sandhedens diskurs; og sandheden (aletheia) er netop det af-slørede (Heidegger, 1967), det u-hemmeliggjorte⁵. Det forskellige står ikke i et absolut modsætningsforhold til det identiske; de to er impliceret i hinanden. **Das Unheimliche** har altså en forvansket lighed (Benjamins 'entstellte Ähnlichkeit') med **das Heimliche**. Der eksisterer en mimetisk relation mellem dem, hvor man kan tale om, at det fortrængtes (heimlich) genkomst - das Unheimliche - er en præ-figuration af det fortrængte; igennem kon- og refiguration bliver det forvanskede rettet op igen, således det bliver genkendeligt for subjektet som das Heimliche.

Den impliceretthed kendes i litteraturen som dobbeltgænger-motivet. I psykoanalysen har bl.a. Otto Rank studeret dette motiv. Han finder, at dobbeltgængerens oprindelig ikke var en uhyggelig figur, men et billede på den udødelige sjæl - et "energisk

dementi af dødens magt” (ibid. s. 247). Dette modsvares af narcissismens forestilling om et almægtigt og uindskrænket Jeg. Men med den ødipale overvinding af narcissismen ændrer dobbeltgængerens status, og bliver - som andre overvundne, fortrængte stadier - uhyggelig eller angstfremkaldende, kaldes den til live igen. Det, subjektet erfarer som destruktivt i det selv, projiceres ud som dobbeltgænger; der er altså her tale om en art selvforsvar, hvor subjektet udstøder det, der truer det indefra. Det, der truer subjektet indefra, er ikke mindst *døden* og det *kvindelige* (Kristeva, 1991, s. 185. Vi vender tilbage til dette). Som med andre tidlige udviklingstrin er der ikke tale om, at narcissismen går under; men den omdannes til en anden instans, der kan stille sig op mod jeg’et som selvovervågning og selvkritik, og kan fremtræde med strength, ja, ligefrem destruktivt overfor jeg’et (Freud, 1919h, s. 247). Denne instans benævner Freud som bekendt senere *over-jeg’et*. (Freud, 1923b). Dette er også stedet for indoptagelsen af Fader-*imagoet*⁶ og dermed den Anden.

Et andet karakteristika ved **das Unheimliche** er det, der kaldes tankens almagt. Man har forbandet en eller anden, og når ulykken så rammer vedkommende, så opleves det som uhyggeligt. Som P.O. Enquist skrev om Palme-haderne, så gjorde deres metaforer dem medskyldige i mordet ved association. Metaforen (det der overfører) hører op med at være en figur og bliver realitet... “...symbolet overtager det symboliseredes fulde effekt og betydning...” (Freud, 1919h, s. 258). Tegnet hører op med at være arbitrært og materialiserer sig som realitet: det bliver det, det betegner. **Das Unheimliche** bliver her en forvansket vendt tilbage til det oprindelige - Paradis og det adamitiske sprog. Dette er symptomalt for tvangsneuroser og visse psykoser. Tegnene tingsliggøres, der kan ikke længere skelnes mellem imaginært og reelt. Det fortrængte kan tingsliggøres og på den måde omgå fortrængningens instanser; det fortrængte vender tilbage i kraft af et sammenbrud af tegnets arbitraritet (Kristeva, 1991, s. 186). Det er det samme, der i en eller anden forstand optræder i litteraturen. Det poetiske sprogs love forhindrer ikke, at man taler om det imaginære som noget reelt. Teksten verden må - siger Ricœur - være en verden, jeg kan bebo:

“Denne tekstens verden er selvfølgelig stadig noget tekstligt, men der er allerede et indirekte sigte mod det reelle, en mimetisk relation, hvorved teksten går ud over sig selv; tekstens verden er en transcendens i tekstens immanens, et ydre, som et indre sigter mod.” (Ricœur, 1987, , s. 186)

Teksten er på en gang noget ydre og fremmedartet (*unheimlich*) og indre, fortroligt og beboeligt (*heimlich*).

Affiniteten mellem **heimlich** og allegorien er interessant i denne forbindelse. I allegorien er tegnet heller ikke arbitrært, men har en specifik, kodet betydning. Det er en betydning, som ligger ved siden af den strengt diskursive og diegetiske; dvs. peger på

den narrative transcendens. Teksten kan være plottet på en sådan måde, at dens mening kun er tilgængelig for de, der kender koden⁷. Udvendigt betragtet er tegnet i allegorien naturligvis arbitrært, da der er tale om en ren konventionel relation; modsat den symboliske relation, hvor tegnet formodes at repræsentere det symboliserede ved sin nærhed/kontiguitet. I allegorien er der ikke tale om nogen nærheds-(nærværs-)relation, men ikke desto mindre, et stærkt, ikke-arbitrært bånd; en okkult relation mellem tegn. Den allegoriske tekst rummer to niveauer: en overflade tekst, der er tilgængelig (dvs. das Heimliche); og en skjult (heimlich) tekst, der kun er tilgængelig gennem en kode. Allegoriens sandhed er således kun tilgængelig gennem **Das Unheimliche**.

Det drejer sig ikke om at oversætte **das Unheimliche** direkte som 'det uhyggelige' i den betydning, at alle fortællinger grundlæggende er uhyggelige. Freud påpeger selv, at det, der er uhyggeligt og skræmmende i virkeligheden, ikke nødvendigvis er det i fiktionen. På den anden side kan fiktionen skabe uhyggelige fænomener, som ikke findes i virkeligheden (Freud, 1919h, s. 264); men uden at have den negative, affektive virkning på jeg'et, det uhyggelige ville have, havde det haft rod i virkeligheden. Således optræder alverdens sære og uhyggelige kreaturer i eventyr, som læses for fornøjelsens skyld. Allerede Aristoteles påpegede jo, at det hæslige kan efterlignes således, at det giver os en nydelse at betragte det.

“Som en konsekvens neutraliserer det kunstfærdige al uhygge og gør det fortrængtes genkomst plausibel, acceptabel og lystfuld. Som om den absolute fortryllelse - absolute sublimering - præcis, som på den anden side absolut rationalitet - absolut fortrængning - var vort eneste forsvar mod det uhyggeligt fremmedartede...” (Kristeva, 1991, s. 187-188)

Emfasen ligger på andre betydninger af ordet end 'det uhyggelige' og på dets uløselige forbundethed med **das Heimliche**. Den tekst, man læser, er på en gang fremmed og en del af en selv. Man er ikke selv ophav til den (det er, som en psykotiker prægnant har formuleret det, “et bånd der taler” (Rosenbaum, 1994)), men i læsehandlingen kommer den ikke desto mindre fra subjektet selv; der er ikke andre tilstede, som kunne tages for ophav til teksten. Læsehandlingen kan som sådan godt ligne psykosen i sin struktur; men har sit grundlag i subjektets fundamentale splittelse⁸. Teksten kommer fra den del af subjektet, der er skjult for selvet, for bevidstheden. Fortællingen er en dæmoni, der griber læseren; en gentagelsestvang, hvis kilde er skjult for det læsende subjekt. Bliver man bevidst om, at man læser, så forsvinder oplevelsen af teksten og måske også meningen med teksten; tegnene bliver igen arbitrære, den virkelige verden bliver den eneste verden.

Den ideelle læsehandling vil være en, hvor læseren er totalt opslugt⁹ af teksten; dvs. hvor læserens forankring i den empiriske verden er ophævet. Læseren går brudfrit i et med teksten. Dette modsvarer af den ideelle fortælling, hvor fortælleren suverænt behersker sin fortælling, der fremstår som en ubrudt, lineær beretning. Der må ikke være brud eller spalter, hvor fortællingen slipper sit tag i læseren, så denne momentant bliver bevidst om den empiriske verden. Slippes taget i læseren, bliver denne samtidig bevidst om sin egen spaltethed og sin egen manglende kontrol over sin omverden; læseren bliver bevidst om, at han har været underkastet en anden instans - en **unheimlich** anden, der midlertidigt har opslugt ham. I en traditionel psykoanalytisk udlægning vil det sige, at så længe, der ikke er brud mellem tekst og læser, befinder læseren sig i en lystfuld, narcissistisk, oceanisk tilstand; men i det øjeblik, der opstår brud, er der tale om en symbolsk kastration, hvor læseren frustreres i sin manglende beherskelse af teksten. I praksis er der næppe nogen fortælling, der lever op til de ideelle fordringer. Der er ikke nogen fortæller, der suverænt behersker sin fortælling, og, som følge heraf, ingen læser der brudfrit går i et med fortællingen. Der er ingen fortælling, der udvikler sig i henhold til plottet som en ubrudt, lineær fremstilling. Der er tale om deskriptioner, digressioner osv. (det, Ross Chambers har kaldt "the *et cetera* principle" (Chambers, 1993)), der afbryder det konfliktfrie *flow*. I visse fortællinger vil disse digressioner være søgt maskeret og usynliggjort; i andre - modernistiske - vil der eksplicit spilles på disse. I en vis forstand bliver digressioner osv. det, der fortrænges af narrationen, og det, som vender tilbage i fortællinger - **das Unheimliche** - som en anden 'stemme' end fortællers - narrators. Digressionerne er spor - er fortrængningens mærke.

En som oftest overset implikation af **das Unheimliche** er, at glidningen jo også går den anden vej. **Heimlich** glider over i sin modsætning **unheimlich**, dvs. subjektet fremmedgøres for sit eget selv. Men **unheimlich** glider tilsvarende over i **heimlich**. Det er i kraft af **das Unheimliche** muligt, gennem det fremmedartede (tekstens verden), at vende tilbage til sig selv; dvs. møde sig selv udenom fortrængningens instanser (jvf. overføringsneurosens terapeutiske værdi). Det uhyggelige rummer også det fortrolige og betryggende; vi kan derfor konfrontere os selv med det uhyggelige, fordi der er en lystgevinst forbundet hermed.

Fortælleren behersker ikke sin fortælling suverænt; men heller ikke sin fortællehandling. Han låner så at sige sin *autor*-itet (sin forfatter-lighed) af sin læser/tilhører (uden dennes indvilgen i at læse/lytte bliver der ingen fortælling); fortælleren *autor*-iseres (forfatter-liggøres) af læseren/tilhøreren. Dette lån 'tilbagebetales' som tilhørers mulighed for at gribe ind i fortællingen og kræve en uddybning (en digression). I skrevne fortællinger - hvor den direkte indgriben ikke er mulig - modsvarer dette af den tekstuelle redundans (Chambers, 1991, s. 11); dvs. *gentagelser* gør det ud for respons på læserens krav om at få punkter gentaget; ligesom læseren har den mulighed

at gå tilbage og genlæse et afsnit (hvilket i højeste grad anfægter fortællerens autoritet). Denne 'readability' åbner teksten for fortolkningen - giver læseren en position som 'med-fortælleren', hvor læseren træder ind og fylder de spalter ud, teksten åbner; dvs. teksten er åben for en *anden* stemme. Det betyder, at fortællingen først modtager sin betydning med læsningen; teksten får betydning *nachträglich*. Den første fortælling er betydningsløs, fraværende, indtil den gentages i læsningen; som i detektivfortællingen, hvor forbrydelsen er fraværende, men bliver gjort nærværende i detektivens opklaringsarbejde. Det er det samme arbejde, læseren foretager i læsehandlingen. Læseren bliver tekstens interpretative subjekt. Det betyder imidlertid ikke, at det er læseren, der skaber betydning; læsningen er blot en gentagelse af fortællingen. Samtidigt er læseren (den nærværende repræsentant for den fraværende) fortæller; men altså blot i en gentagelse af den 'oprindelige', men fraværende fortællehandling. Derfor er fortolkningen ikke fortolkning *af* en begivenhed; men fortolkningen *som* en begivenhed.

“For teksten bliver kun ‘tekst’ gennem den interpretative læsning - den kan ikke selv producere sin mening som dens diskurs’ ‘anden’ - men i den samme proces bliver læseren sæde for en omstilling, der manifesterer en andethed i det læsende subjekt, en andethed som nødvendigvis medieres af den (spaltede) diskurs, der er ‘tekst’; præcis som den tekstuelle andethed selv er produceret af det (spaltede) læsende subjekt.” (ibid. s. 17)

Denne gensidigt betingede andethed tekst/fortæller og læser imellem er **unheimlich** - men ikke uhyggelig. Det er overføringen *Zwischenreich*. De to parter genkender sig selv i den anden - i en dobbeltgænger-relation - i det fremmede (tekstens verden) - i den Andens diskurs, og finder derved (hjem til) sig selv - refigureres med sin tabte halvdel. Vejen over **Das Unheimliche** er en måde at gøre det engang velkendte og fortrolige - **Das Heimliche** - kendt påny - at genkende det. Og det er netop hvad *narrato* betyder; etymologisk kommer ordet af *gnarus*: kendt, kyndig om en sag (modsat *ignarus* - ignorant, uvidende). De genforende halvdele - fortæller og læser - er det narrative subjekt.

Den gen-tagelse, der er tale om, bliver altså en *tagen igen*. Det fortrængte vender tilbage som unheimlich; som en forvansket lighed med det oprindelige traume. Men denne tilbagevenden er allerede mærket ('un') som en begivenhed, der kan foldes ud narrativt. Som forvansket lighed er das Unheimliche præ-figureret (mimesis₁). Gentagelsen er allerede en første plotning. Blotlæggelsen af det skjulte og fortrængte (heimlich) leder - potentielt - til en kon-figurering, der i sidste instans fører til genkendelse: re-figureringen af das Heimliche. **Das Unheimliche** er således nært beslægtet med Kierkegaards gentagelse: “Gjentagelse og Erindring er den samme bevægelse, blot i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds.” (Kierkegaard, 1982, s. 115). Det, der har været (das Heimliche), men er tabt, tages igen baglænds - gen-tages i erindringen. Men

det er samtidigt først i gen-tagelsen, at man kommer i besiddelse af det oprindelige - det re-figurerede **das Heimliche**. Oprindelsen - *der Ursprung* - er indres forlæns gennem gentagelsen.

Noter

¹ jvf. Heidegger, der bestemmer *unheimlichkeit* som "das Nicht-zuhause-sein" (Heidegger, 1993, s. 188).

² På dansk har ordet *fortrolig* samme dobbelte betydning.

³ Det Freud udelader af citatet er..."...forblevet latent".

⁴ Hvor man med Derrida kan hævde, at fortrængningen er tilstede i sproget som skrift. Det er skriften, der er det fortrængte i sproget. (jvf. Derrida, 1970). Derrida har vist, hvordan psykoanalysen, der i sin praksis baserer sig på det talte, i høj grad betjener sig af skrift-metaforer. (Derrida, 1977).

⁵ Aletheia betyder sandhed, men også at løfte sløret, afdække det skjulte (jvf. heimlich) eller glemte. Roden i ordet er lethe, der betyder glemsel eller forglemmelse.

⁶ Netop faderen som dobbeltgænger-figur er central i Freuds analyse af Hoffmans fortælling: faderen spaltes i den gode fader og den onde Coppelius (der igen spaltes i Coppelius og Coppola).

⁷ jvf. Kermode, 1979. Jeg har behandlet dette andetsteds (Kristiansen, 1993).

⁸ Subjektets fundamentale splittelse grunder i subjektets konstitution i tre spaltninger: fødslen, spejlstadiet, hvor det erfarer sin egen krop som spaltet fra omverden, og den symbolske kastration i sprogtilegnelse, hvor relationen til omverden bliver symbolsk formidlet.

⁹ Det er en kuriøs, oral metaforik, der her er tale om: er man *opslugt* af teksten, vil der som regel være tale om 'god' litteratur (hvor man er i fortællerens vold); mens den litteratur, man *sluger*, er 'triviel' (læseren er teksten overlegen).

12. Det Narrative Subjekt

Who is the third who walks always beside you?
T.S. Eliot

Fortæller og tilhører/læser er gensidigt afhængige af hinanden - er gensidigt hinandens *anden*. Fortælleren behøver tilhøreren/læseren, for at der overhovedet bliver nogen fortælling; tilhøreren/læseren behøver fortælleren for at få del i den viden, den 'visdom' (Benjamin), denne besidder i form af fortællingen. Som nævnt, så indtager læseren i læsehandlingen begge positioner: som fortæller og tilhører. Fortællingen bliver den Andens diskurs. Fortælleren har brug for en tilhører, før fortællingen bliver fortælling og får mening; tilhøreren/læseren har brug for fortælleren for at få adgang til den viden, der er skjult (*heimlich*) - fortrængt - for ham. For begge positioner gælder således, at fortællingen kommer et *andet* sted fra - gennem den *anden* som den Andens diskurs. Ingen af de to positioner behersker fortællingen; den er intersubjektiv - er et *Zwischenreich* mellem de to positioner. Tilsammen udgør de tre: fortæller - fortælling - tilhører, det narrative subjekt; et subjekt, der mest entydigt inkarneres af læseren (hvilket især er indlysende i dagbogsfortællinger). Der er tale om et decentreret subjekt, hvor de to positioner - fortæller og læser - fungerer som to gravitationsfelter, der gensidigt tiltrækker hinanden. Figurligt er der tale om en ellipse med to foci. Ellipsen er imidlertid ikke blot en geometrisk figur, men også en retorisk. En del af sætningen eller meningen er udeladt, er underforstået; fokuseres der på et, vil det andet være skjult eller formørket. Den position, subjektet aktuelt indtager, er skjult for det, mens det fokuserer på den anden (Felman, 1987, s. 67). Er subjektet i læserposition, vil det være opmærksom på fortælleren og fortællingen, men ikke sin egen læsning (denne bliver formørket, ubevidst); omvendt, hvis subjektet er i fortællerposition, vil læseren blive synlig, men fortællingens mening forsvinde, da denne først må vende tilbage til fortælleren fra den *anden*: læseren. Det narrative subjekt er således decentreret i en uendelig oscillation mellem de to foci i ellipsen.

De to positioner repræsenterer samtidigt hinandens mangel; dvs. de "begærer" gensidigt hinanden. Fortællingen er således en artikulation af begæret¹. Det kommer også til udtryk i, at mange fortællinger tematisk handler om begær; de klassiske eventyr, hvor heltens projekt er at udbedre den mangel, der har ramt samfundet, og som belønning for sin dåd får begærsobjektet: jomfruen, prinsessen. I den moderne fortællings primære form: det 19. århundredes romaner, får begæret en ny artikulation. Den borgerlige helt er ikke født til status; han må erobre den². Navn er ikke længere noget, man arver, man får det gennem sine præstationer. Fra Goethes *Faust* til Pontoppidans *Lyk-*

ke-Per er det entreprenøren, der er den emblematiske helt i det 19. århundredes roman. Status ligger ikke i arv og jord, men i det man kan fravriste naturen.

Dette er analogt med læserens begær. Fortællingen vækker begær efter den viden, den mening, fortælleren holder tilbage og kun gradvist giver fra sig. Læseren må søge at gribe plottet og fravriste fortællingen betydning; man kan tale om fortællings agoni-stik. Det gør læsningen til en art Faust-kontrakt. Læseren må sætte sin sjæl ind, for at kunne få mening ud af fortællingen; dvs. læseren må opgive en centreret subjektivitet med (illusionen om) fuld omverdensbeherskelse og give sig fortælleren i vold i en decentreret, narrativ subjektivitet. Det, læseren begærer, er slutningen, der hvor han har fravristet fortælleren hele fortællingen, hvor den fulde mening åbenbares - og læseren har genvundet omverdensbeherskelsen. Det paradoksale ved denne meningstotalisering er, at jo større helheder læsningen får fravristet fortællingen og stykket sammen til mening, desto mere skrumper fortællingen ind. Det er plottets natur, at det fortærer sig selv, mens det realiseres. Med meningstotaliseringen står læseren overfor sin 'død' som læser; er meningen grebet, er der ikke mere at læse (Brooks, 1984, s. 108). Læseren har tabt sin sjæl, begæret efter mening har tilintetgjort læseren.

Tematisk kan fortællinger handle om meget andet end begær, men i sin struktur artikulerer den begæret. Det betyder, at der kan være tale om to former for begær. Begæret kan være en egenskab ved *fabula*; dvs. begær er emne for fortællingen. Eller begæret kan være en egenskab ved *sjuzet*, hvilket det først og fremmest er. Fortællinger bliver ikke meningsfulde, fordi der er en særlig sandhed latent i de begivenheder, der fortælles om (*fabula*); der er ikke tale om nogen teleologi, som er tingene iboende. Det narrative begær er først og fremmest en egenskab ved *sjuzet*, den måde, der bliver fortalt på; det særlige narrative mønster, der ligger til grund for begivenhedernes fremstilling i en vis orden.

Lacan beskriver begæret som kløften mellem behov og krav. Behovet er uartikuleret (behov for føde, søvn etc.), mens kravet kun eksisterer som artikulation (fra skrigen til verbalisering) af behovet; kravet er en metafor for behovet. Som kløften mellem disse findes begæret. Dette hænger - udtrykt i psykoanalytiske figurer - sammen med spaltningen mellem mor og barn. Før den første spaltning - fødslen - stiller barnet ingen krav, da alle behov uden videre opfyldes. Efter den første spaltning lever barnet endnu i mor-barn dyadens symbiose; der er ingen kløft mellem behov og krav. Men med ødipaliseringen og kastrationstruslen spaltes barnet endegyldigt fra moderen. Kravet udløser ikke uden videre behovstilfredsstillelse. Med indtræden i den symbolske orden må kravet medieres gennem den Anden for at kunne opfyldes. Det finale krav - genetableringen af mor-barn dyaden - kan ikke opfyldes; der opstår en mangel i subjektet, der søges udfyldt med substitutter. Subjektet begærer det, det mangler (Lacan kalder det *objekt a*). Men da netop dette krav ikke kan artikuleres - dets artikulation er spærret af

den Anden (Faderens nej - tabuet³), bliver begæret efter substitutter en uendelig metonymisk proces. Der bliver tale om en proces, hvor signifikanter substituerer hinanden, uden på noget tidspunkt at kunne forankres i en final signifié.

Den samme proces finder vi i fortællingen, hvor begæret driver læsningen frem gennem en signifikations-kæde; en række metonymier (sporene), der til slut forenes i slutningens metafor (meningen). Men det bliver aldrig nogen absolut, totaliserende metafor, der kan opsluge alle metonymier og dermed endegyldigt lukke fortællingen i en final og transparent mening. Der er et overskud af spor, af metonymi, i fortællingen; et overskud af betydning. Som også Freud konkluderede, så er analysen principielt uendelig; men der kan sættes en provisorisk slutning på med den vellykkede konstruktion.

I læseprocessen er vi imidlertid tilbøjelige til at se bort fra dette overskud. Ved den retrospektion og revaluering af fortællingen, der finder sted ved slutningen, bortkastes de spor, der ikke bidrog til plottets realisering; de afskrives som betydningsløse. Men undervejs i læsningen havde de endnu - i det mindste virtuel - betydning; det *kunne* være de spor, der viste sig at rumme nøglen til plottets gåde. Læser vi slutningen som en metafor for det løfte om mening, som begyndelsen er, så bliver relationen mellem begyndelse og slutning, at det er 'det samme-men-forskellige' (Brooks, 1984, s. 91). Slutningen er det, der er blevet lovet os i begyndelsen; men alligevel ikke det selvsamme. Todorov taler om en *narrativ transformation*, hvor bevægelsen fra begyndelse over midte til slutning foregår i et spændingsfelt mellem lighed og forskel. Plottets arbejde er at syntetisere forskelle og ligheder til et meningsfuldt hele.

“Transformation repræsenterer netop denne syntese af forskelle og ligheder, den forbinder to kendsgerninger, uden at de af den grund kan identificeres. Snarere er det en ‘to-sidet enhed’, det er en operation i to retninger: den antager både lighed og forskel; den involverer og suspenderer tid i en eneste bevægelse; den tillader at diskursen får mening, uden at denne mening bliver ren information; i et ord, den gør fortællinger mulige og giver os selve dens definition.” (Todorov, 1977, s. 233)

Slutningen bliver en metafor for begyndelsen; på den måde sikrer vi os, at begge tilhører den samme struktur - den ‘lukkede og forståelige helhed’ (Aristoteles). Men samtidigt må der en spatiering til, så der ikke bliver tale om en kollapsede metafor; der må ske en metonymisk udfoldelse af begyndelsens indfoldede metafor (dens virtuelle mening som forløses med slutningen). Denne spatiering involverer samtidig temporalitet⁴: ikke det hele på en gang, men efterhånden. Først til slut suspenderes tiden igen, når den metaforiske relation mellem begyndelse og slutning erkendes (anagnorisis). Men det sletter ikke de bevægelser, afsporinger og digressioner, plottet har måttet gennemløbe undervejs; erfaringen af temporalitet består. Det er især udpræget i den ‘ny roman’, hvor plottet er for svagt til at kunne afskrive de ‘betydningsløse’ spor. Der findes her ikke

længere nogen overordnet instans, som evner at skelne det betydningsfulde fra det betydningsløse. I den realistiske roman er det fortællende subjekt udenfor den virkelighed, der beskrives, og kan derfor skelne reelt fra imaginært; tiden er her underordnet det veldefinerede rum som tidsrum. I den neo-realistiske 'ny roman' er betragteren nede blandt tingene. Beskrivelsen af tingen kan ikke skelnes fra tingen selv, men synes nærmest at erstatte den: det reelle kan ikke skelnes fra det imaginære. Den privilegerede instans er udslettet og tiden træder frem som en selvstændig faktor, uafhængig af rummet. Tiden erfares her som kontingent og diskordant; den lyder ikke plottets bestræbelser på at fastholde den som en 4. dimension i rummets koordinat. Det er netop når tiden ikke glider konfliktfrit sammen med rum, at tiden bliver synlig eller sansbar. (Deleuze, 1989, s. 7)

Det temporale er måske tydeligst i forventningen om mening. Vi forventer af fortællingen, at meningen med fortællingen vil åbenbares til slut. Vi anticiperer slutningen, læser den ind i det aktuelle som en ophævelse af kontingensen. Plottet er derfor afhængigt af den forventning, vi har til slutningen. Det er slutningen, der har den strukturerende kraft, som skaber mening. Begivenhederne i fortællingen er løfter om og bekendtgørelser af en endelig sammenhæng på tværs af kontingenser og digressioner. Vi er derfor i læsningen særlig opmærksom på spor, der synes at love noget; som synes at være 'overkodet', styret af en intentionalitet hinsides den rene, arbitrære succession. Vi anticiperer et overgribende mønster endnu før, vi har en forestilling om, hvordan dette mønster aktuelt tager sig ud; vi erindrer det forlæns (Kierkegaard). Anticipationen er at regne med tiden; det træk, der kendetegner Heideggers *Innerzeitigkeit*. Vi er kastet i tiden, erfarer den som kontingent, men regner ikke desto mindre med den; dvs. anticiperer erfaringens ophævelse i og med plottets realisering i en konkordant struktur. Dog bevares en erfaring af tiden som diskordant konkordans.

I sin selvbiografi fortæller Sartre, at han som barn læste fortællinger om andre børn, der f.eks. hed Johann Sebastian eller Jean-Jacques. Intet steds identificeres disse børn som Bach og Rousseau; alligevel læses disse fortællinger som 'overkodet' af en struktur, der gør at disse børn kun kunne ende som de berømte mænd. Hver eneste af disse børns handlinger syntes at anticipere geniet. Slutningens strukturerende kraft umuliggør, at Johann Sebastian kunne blive nogen anden end Bach. Jean-Jacques' mening var at blive Rousseau. Et eksempel på den temporale *nachträglichkeit*. De to børns lege og drengestreger var naturligvis ikke bestemt af deres senere gerninger som voksne; men man kan ikke fortælle om deres barndom, uden at netop deres lege og drengestreger kommer til at varsle geniet.

Det er en mening, der befinder sig hinsides slutningen som retrospektiv viden. Kermoder gør opmærksom på, at vi lever i midten, uden nogen erfaring af begyndelse og uden mulighed for at kende slutningen. Vi søger derfor imaginære ækvivalenter i

litteraturen, i fortællingen, som bekræfter, at der findes en mening, at livet ikke er en meningsløs tilfældighed (Kermode, 1966). Den mening er vi afskåret fra at erfare som uomtvistelig i vort eget liv. Men læseren indskrives som narrativt subjekt i fortællingen, i et forløb hvor begyndelse og slutning bliver kendt, og hvor meningen dermed kan erfares. Læseren erfarer sin 'død' i teksten (Brooks, 1984, s. 108), men erfarer den fra en position hinsides slutningen, hvor døden som kontingens er ophævet. Det narrative begær, begæret efter meningstotaliten, tager livet af læseren. I Merete Pryds Helles roman *Bogen* (1990) bliver det tematiseret som rent bogstaveligt. En krimiforfatter vil skrive en bog, hvor midtersiderne klæber sammen. Når læseren - der ikke kan undvære de informationer og spor disse sider giver - forsøger at skille de to sider, udløses en bombe, der er indlagt i bogens ryg, og dræber læseren. "Ville du have kunnet styre din nysgerrighed, din thanatos, ville du blive skræmt væk eller søge tilintetgørelsen?" (s. 99). Læserens begær er lige dele nysgerrighed og dødsdrift. Men forfatteren bliver myrdet, før hun får skrevet sin bog. Og hvem er morderen, hvem er den eneste, der har et motiv? "Du, kære læser, er den eneste plausible morder, der fra første side af har følt dig tvunget til at begå denne misgerning, som vi nok må kalde den." (s. 100). Dermed også peget på, at relationen mellem fortæller og læser er agonistisk⁵.

Læseren erfarer en transformation fra tekstuel læser eller narrativt subjekt (mimesis₂) til empirisk læser (mimesis₃); eller måske rettere en transsubstantiation. Læseren oplever at transcendere døden (den tekstuelle) og dermed at kunne overskue signifikationsprocessen fra en position hinsides døden. I og med meningstotaliseringen ophæves kontingensen. I signifikationsprocessen ophæves tegnets arbitraritet, da det overdetermineres af plottet og meningen. Det er den visdom (Benjamin), fortællingen formidler.

Fortællingen er paradoksalt nok fra starten orienteret mod slutningen; men det er først slutningen, der giver fortællingen struktur og retning. Det er først med slutningen, at der overhovedet kan være en begyndelse og dermed et begær efter slutningen. Den rent pragmatiske begyndelse er ikke nødvendigvis den reelle. Især i det 19. århundredes romaner er det ofte heltens projekt at finde sin oprindelse (de mange faderløse protagonister). Først til slut bliver den sande oprindelse - *Ursprung* - afsløret *nachträglich*. Dette er analogt til det terapeutiske arbejde i psykoanalysen, hvor symptomet nok er en art begyndelse - det der giver anledning til analysen; men målet er at finde tilbage til sygdommens oprindelsen i barndommen - til urscenen. Freud nævner 'neurotikerens familieroman' som det symptom, hvor patienten har fantaseret sig til en anden oprindelsehistorie: han er som barn blevet forbyttet etc. Denne forbytning bliver så patientens egen forklaring på den vanskæbne, der har ramt ham; men kan han blot finde tilbage til sin oprindelige familie, vil alle problemer være løst (Freud, 1909c). Terapeutisk lader det sig imidlertid ikke løse så let. Som det var tilfældet med 'Ulvemanden', så er det

ikke altid, det er muligt at påvise en sådan oprindelse; man må nøjes med at gentage den som konstruktion⁶. Patienten agerer sit traume som nutid frem for at erindre det som fortid. På samme måde bliver fortællingen en gentagelse, der aktuelt gør det ud for en ikke-erindret oprindelse. Fortællingens gentagelse er en selvtematisering, der peger på fortællingen som gentagelse af det, der aldrig kan blive nærværende: oprindelsen. Fortællinger tematiserer således to principielt u-erfarbare erfaringer: fødsel og død - oprindelse og endeligt. Der kan derfor være grund til at se nærmere på 'midten' og den transformationsproces, der finder sted der. Eller med andre ord: Metonymiens ambition om at blive metafor!

Peter Brooks læser Freuds metapsykologiske tekst "Hinsides lystprincippet" (Freud, 1920g) som en model for fortællingens arbejde med at skabe kohærens mellem begyndelse og slutning - og dermed skabe mening af midten. En model, der er "...mere dynamisk end de, der oftest foreslås af strukturalister..." og som "...tilvejebringer måder til vurdering af plottets bevægelser og dets motoriske drivkraft i menneskets begær, dets særlige relation til begyndelser og slutninger, dets tilsyneladende fordring på at redde mening fra tidens gang." (Brooks, 1984, s. 90).

Som titlen på Freuds tekst siger, så drejer det sig om spekulationer over det, der måtte være hinsides lystprincippet i menneskets sjæleliv. Grundantagelsen er, at lystprincippet har herredømme. Mennesket søger lystgevinster og at undgå ulyst. Men under påvirkning af yderverdenens krav underlægges mennesket et realitetsprincip. Et uhæmmet lystprincip ville kunne være destruktivt for mennesket; afkaldet bliver derfor vigtigt, hvor det gælder, at det kan være nødvendigt med "den midlertidige affindelse med ulyst på den lange vej omvej til lyst." (Freud, 1920g, s. 23). Den lige vej til lystgevinsten vil altså kunne ødelægge mennesket. Men omvejen til lystgevinsten kan ikke alene forklare de ulysterfaringer, der synes at følge mennesket.

Drømmen antages almindeligvis at være ønskeopfyldende. Men den traumatiske neuroses drømme viser den egenskab, at den fører den syge tilbage til den traumatiske situations oprindelse; altså til ulysterfaring. Dette kan bl.a. iagttages ved krigsneuroser. Denne *gentagelsestvang* (ibid. s. 30) kendes fra overføringsneurosen, hvor patienten ikke kan erindre det fortrængte, men må gentage det som en aktuel hændelse. Det er ikke det fortrængte - dvs. det ubevidste - der yder modstand mod, at den fortrængte erindring atter bliver bevidst (tværtimod); modstanden stammer fra de højere lag i det psykiske apparat - de samme systemer som i sin tid gennemførte fortrængningen. I drømmen er forsvaret svækket, og det fortrængte kan komme til udtryk gennem forskydninger og fortætninger. Det betyder, at det, der volder ulyst for et system (det bevidste), godt kan være en lystgevinst for et andet (det ubevidste). Der findes imidlertid oplevelser fra fortiden, som ikke rummer nogen mulighed for lystgevinst, men gentages tvangsmæssigt.

I gennem sin opvækst gør barnet gentagne gange den erfaring, at dets ønsker om driftstilfredsstillelse viser sig uforenelig med realitetens krav og med dets eget udviklingstrin. Kravet om disse ønskers opfyldelse må derfor forskydes, udskydes eller helt opgives. Disse nederlags erfaringer kan senere gentage sig for den voksne; hos neurotikeren som en stædig insisteren på at gentage de situationer, der erfarede som mest pinagtige. Det, der egentlig skulle føre til tilfredsstillelse, gentages altså på trods af den erfaring, at det nu kun kan føre til ulyst. Også hos ikke syge kan man iagttage en sådan skæbnens ironi, der synes at få dem til at gentage de samme fejltagelser igen og igen. Der synes altså at være grundlag for at antage en gentagelsestvang, der sætter sig ud over lystprincippet (ibid. s. 33).

Herpå følger Freuds "spekulation, ofte vidtgående spekulation" (ibid. s. 34). Udgangspunktet er i systemet perception-bevidsthed (p-bv), der er placeret på grænsen mellem det ydre og det indre; dvs. vendt mod yderverden og omsluttende de andre psykiske systemer. Dette system, må man forestille sig, er omgivet af et pirringsskjold, der skal beskytte det mod at blive tilintetgjort af kraftige pirringsimpulser. Freud bruger billedet med den mest enkle levende organisme - en levende blære. Denne blæres beskyttelsesskjold er opstået ved, at den yderste flade afgiver sin levende struktur og bliver et uorganisk skjold, der beskytter de underliggende lag mod for voldsomme pirringer. Hos mere udviklede organismer er dette skjold erstattet af sanseorganerne. Men bv-systemet modtager ikke kun pirringer udefra, men også indefra, hvor der ikke findes noget pirringsskjold. Der vil være en tendens til at behandle disse inde fra kommende pirringer, som kom de udefra (det der betegnes projektion).

En spænding eller pirring udefra, som er kraftig nok til at gennembryde pirringsskjoldet, vil være traumatisk. En sådan vil bringe så megen forstyrrelse i organismen, at lystprincippet midlertidigt sættes ud af kraft. Energien bruges i stedet til at binde den indtrængende pirringmængde psykisk. De traumatiske neurosers gentagne drømme skulle således tjene til at udvikle den angst, der tidligere manglede som forsvar mod den voldsomme gennembrydning af pirringsskjoldet. Der bindes altså energi, der forstærker pirringsskjoldet for at modvirke traumatiske følger af en ny gennembrydning. Gentagelsestvangen bliver således en funktion, der fungerer uafhængigt af lystprincippet, uden at det modsiger dette. Gentagelsesfunktionen synes derfor mere oprindelig end det formål at opnå lyst og undgå ulyst (ibid. s. 41). Pirringer indefra forekommer hovedsagligt som drifter, der søger spændingsudløsning. Driftsimpulserne tilhører den fri energi, der primærprocessuelt vil søge udløsning; og som i sidste instans vil destruere organismen, hvis ikke de hæmmes. De højere lag i det psykiske apparat vil søge at binde denne energi. Hvis ikke det lykkes, vil det kunne fremkalde en forstyrrelse analog med de traumatiske neuroser (ibid. s. 43). Først når bindingen er gennemført, vil lystprincippet atter kunne gøre sig gældende; dvs. gentagelserne tjener til at binde energien, således at dens

udløsning ikke vil være skadelig for organismen. Gentagelsen gør beherskelsen mulig, hvorpå lysten kan udskydes for senere at tilfredsstilles på passende tidspunkt med maksimal lystgevinst og uden at skade individet⁷.

Dette fører Freud frem til den radikale hypotese:

“En drift skulle således være en i det levende organiske iboende trang til at genoprette en tidligere tilstand, som dette levende under indflydelse af ydre forstyrrende kræfter har måttet opgive, en slags organisk elasticitet eller, om man vil, træghedens ytring i det organiske liv.” (ibid. s. 45)

Den organiske udvikling skulle således skyldes ydre forstyrrelser, der har tvunget organismen til at tilpasse sig nye tilstande. Disse forstyrrelser er blevet indoptaget og gentaget for at organismen kan beherske dem. Udviklingen skyldes altså ikke en iboende fremskridtsdrift, men organismens bestræbelser på at binde de energier, der truer med at destruere den. Organismen tilstræber altså ikke en tilstand, der ikke tidligere har eksisteret, men netop at vende tilbage til oprindelsen. *“Målet for alt liv er døden, og fra den modsatte synsvinkel: Det livløse eksisterede før det levende.”* (ibid. s. 46). Livets oprindelse skulle således være en første forstyrrelse af det livløse, det uorganiske. I udviklingens løb er organismerne blevet tvunget til stadig større afbøjninger fra deres mål: at vende tilbage til det livløse. Det kan synes modsætningsfyldt, at organismen på samme tid søger at vende tilbage til den oprindelige uorganiske tilstand, og søger at binde de energier, der truer med at destruere den. Men selvopholdelsesdrifter er blot partialdrifter *“...der er bestemt til at sikre organismens egen vej til døden og til at holde andre muligheder for tilbagevenden til det uorganiske end de immanente på afstand. (...) Det, der bliver tilbage, er, at organismen kun vil dø på sin egen måde.”* (ibid. s. 47). Organismen ønsker ikke at dø som følge af ydre kræfter, men kun af indre årsager.

Denne dødsdrift er dog ikke den eneste, der råder i organismen. Enhver organisme vil søge at sikre sig, om ikke andet så sin arvemasse, udødelighed. Seksualdrifterne sørger for livets videreførelse. Det er livsdrifter. Der er altså to primære driftstyper: livsdrift og dødsdrift:

“Den ene driftsgruppe stormer fremad for hurtigst muligt at nå livets endemål, mens den anden gruppe på et vist sted i denne udvikling springer tilbage for fra et bestemt punkt at gennemløbe udviklingen endnu engang og således forlænge vejen.” (ibid. s. 48)

Lystprincippetets mål er spændingsudligning, og den ultimative spændingsudligning er døden. Men organismen ønsker ikke denne udligning for enhver pris, ønsker ikke kortslutning. Energierne må bindes, indtil spændingsudløsningen kan finde sted på det for organismen passende tidspunkt. Der er en energi, der holder sammen på organismen,

for at sikre den dens passende endeligt. Denne energi - libido - kan sammenfattes som digternes og filosofernes Eros (ibid. s. 56). Driftens bestræbelse på at genoprette en tidligere tilstand finder Freud en mytisk forklaring på i Platons "Symposion", hvor Aristofanes forklarer Eros således: oprindeligt var der tre køn - mand, kvinde og det mandkvindelige. Zeus delte imidlertid det mandkvindelige væsen i to. Ligesiden har de to halvdele søgt hinanden for atter at kunne vokse sammen på ny. Eros⁸ bliver således forklaringen på, at organismer forenes i stadig stærkere helheder.

Freuds spekulationer kan givetvis anfægtes ud fra en psykologisk eller biologisk synsvinkel; der ligger utvivlsomt bl.a. polemikker med f.eks. en Jung eller vitalismen bag. Det, der interesserer os (og Brooks) her, er implikationerne for litteraturen og fortællingen. Der er ansatser allerede hos Freud. Som så ofte før spiller antikke myter en rolle. Men nok så interessant er, at Freud begrundet spekulationernes flyvskhed med det sprog, han er nødt til at benytte. "Dette skyldes blot, at vi er nødt til at arbejde med videnskabelige termer, det vil sige med psykologiens (eller mere præcist: dybdepsykologiens) eget *billedsprog*." (ibid. s. 63, min fremhævning). Spekulationerne kunne sikkert blive mere jordfæstede, hvis man i stedet brugte en fysiologisk eller kemisk terminologi; denne ville ganske vidst stadig være billedsprog, men et vi er mere fortrolig med gennem lang tids brug. De videnskabelige termer er altså billedsprog - troper og figurer; en bestemt diskurs' retorik. Det, vi har med at gøre, er en art litteratur - en art fiktion. Freud advarer mod, at man tager psykoanalysens terminologi for bogstaveligt; en betegnelse som 'det psykiske apparat' skal ikke forlede en til at betragte psyken som et mekanisk apparatur eller konstruktion. Der er tale om et billede eller en fiktion i den betydning, Vaihinger har foreslået i sin *Die Philosophie des Als Ob*; der er tale om en metaforisk lignelse - et 'som om' (Freud, 1926e, s. 221). Dette er værd at erindre, når man bruger den psykoanalytiske terminologi.

Freuds egen tekst bliver et eksempel på det, han ønsker at sige. "Hinsides lystprincippet" kan ikke selv gå den lige vej fra begyndelse til slutning, men må tage en omvej over 'billedsproget' - over den videnskabelige diskurs' troper. Der er ikke blot tale om en metapsykologi, men tillige en *mythopoesis* (Brooks, 1984, s. 106). Senere fastslår Freud da også: "Driftslæren er så at sige vor mytologi. Drifterne er mytiske væsner, storslåede i deres ubestemthed." (Freud, 1933a, s. 78, oversættelsen korrigeret). "Hinsides lystprincippet" kan således læses som en moderne mythos - en fabel om livet udspændt mellem oprindelse og endeligt; som en fremstilling af et subjekt, der muligvis ikke er empirisk og videnskabeligt grundet - men måske narrativt. Eller med Peter Brooks formulering: "Hinsides lystprincippet" er Freuds *masterplot*. "...[I] sidste instans taler han [Freud, ckk] om selve muligheden for at tale om livet - om selve dets 'narratibilitet'. Hans dristige intention kunne være at fremstille en teori om begribsen

af livsforløbets dynamik, og som følge heraf dets narrative forståelse.” (Brooks, 1984, s. 97). Læst i dette lys bliver “Hinsides lystprincippet” en skabelsesberetning ifølge Freud. Det livløse uorganiske (leret) indgives liv, men ikke et evigt liv; det stræber tilbage mod den oprindelige tilstand (den paradisiske), der dog kun nåes ad omveje. Den levende blæres enkle tilværelse forstyrres af udefra kommende pirringer, der truer dens eksistens (slangen i Paradis). Som livets narratibilitet drejer det sig om forløbet fra fødsel til død *à la reserche du temps perdu*. Livets *Ursprung* er altid tabt; Paradis er blot en konstruktion, der fuldendes med slutningen, tilbagevendingen til det livløse. Livet er en lang bestræbelse på at tage det tabte igen - gen-tage det. Vi har ikke nogen erindring om vor egen oprindelse - hverken fylo- eller ontogenetisk. Gentagelsestvangen fungerer derfor både som en ‘genkomst’ af det fortrængte, og som *Ursprung*. Det, der gentages - tages igen, er den fraværende erfaring af en oprindelse. Dødsdriftens trang til at vende tilbage til oprindelsen er en bestræbelse på at tage livet igen; dvs. både at tilbagekalde det, men også gen-tage livet som en erfaring gjort lige fra begyndelsen.

Gentagelsestvangen tjener til at beherske det, der vækker ulyst - erfaringen af fravær (af oprindelsen), men som ikke kan undgås. En vej til dette er omvendingen af passiv-aktiv relationer. Ved at gentage det, der fremkalder ulyst, bliver det subjektet selv, der vælger at gøre sådan - bliver den aktive; imaginært bliver man selv herre over den skæbne, der styrer ens liv og i sidst instans fører til døden. I fortællingen skulle gentagelsen analogt være læserens valg af de betydninger, der leder til slutningen, således læseren får en tilsyneladende magt over fortællingen (Claude Bremond betragter fortællingen som en række af valg, læseren må foretage for at manøvrere sig frem gennem kontingente begivenheder); uagtet at begivenhedernes betydning er overdetermineret af plottet. Læseren er så at sige fanget af gentagelsens dæmoni (jvf. “Das Unheimliche”) i midten, i en jagt på de betydninger, der kan lede ud af fortællingen, før den skrumper så meget ind, at den kvæler læseren. Læseren må ‘dø’, men vil ‘dø’ på sin egen måde. Læsningen bliver en gentagelse af fortællingen, der binder dens ‘energi’, de betydningspotentialer, hvis udløsning er den meningsforløsende slutning.

Når man taler om gentagelsestvang i litteraturen, skal det naturligvis ikke forstås bogstaveligt således, at der skulle være en iboende tvang i teksten til at gentage. Ligesom Freuds *billedsprog* iøvrigt skal gentagelsestvangen forstås figurligt. Det er ikke en immanent tilbøjelighed ved *fabulaen*, at ting gentages (en begivenhedernes skæbnebestemte gentagelse). Gentagelsen er en egenskab ved *sjuzet* - den tilhører selve den narrative fremstilling. Det kan f.eks. dreje sig om rytme, alliteration, metrik, troper osv. - mnemoniske elementer, der oprindeligt har hjulpet fortælleren til at fremstille forløbet i den rigtige orden. I læsningen tjener disse mnemoniske elementer til at knytte forbindelser frem og tilbage i teksten; dvs. holde sammen på forløbet. Man bemærker normalt

ikke disse, da de er atematiske, ikke-diegetiske; men de fungerer som sporene af en underliggende intentions arbejde: plottet.

Gentagelsen bliver således det, der giver mening ved at knytte forbindelser såvel bagud som fremad. Bagud, ved at give betydning til det, der gentages; og fremad ved at denne betydning determinerer opfattelsen af, og skaber forventning til, det, der kommer. Gentagelsen er en tilbagevendende til - og af: tilbagevendende *til* oprindelsen og *af* 'det fortrængte'. Teksten har ingen 'erindring', men - som hos neurotikeren - kommer gentagelsen til at fungere som en art erindring ved at agere den 'fortrængte erindring' som en aktuell hændelse; teksten har brug for den anden - læseren - for at kunne 'erindre'. Den 'låner' sin temporalitet af læseren: "Den narrative tekst, som enhver anden tekst, har ingen anden temporalitet end den, den låner, metonymisk, fra sin egen læsning." (Genette, 1980, s. 34). Gentagelsen i fortællingen binder de energier, der ligger som betydningspotentialer i de enkelte elementer i fortællingen; de kontingente begivenheder, der gennem plottets arbejde - gentagelsens bindinger - forarbejdes til meningshelheder, som sluttes sammen i den endelige meningstotalitet. Betydningspotentialerne bindes så de ikke kommer til en vilkårlig 'udløsning', der ville ødelægge fortællingen. Fortællingens 'lyst' er, at slutningen udsættes til det rette øjeblik. Gentagelsens binding af den tekstuelle energi er formaliseringer og mønstre, der gør, at vi kan genkende det samme i det forskellige. Vi beskytter os mod overraskelser i form af pludselige 'penetrationer'.

Gentagelsen er fortællingens 'dødsdrift' - dens drift mod slutningen. På en gang fører gentagelserne bagud mod det, der ligger før begyndelsen, i og med de peger på fortællingen selv som en gentagelse; og de giver en fornemmelse af bevægelse fremad, af at slutningen vil blive nået i rette tid og forløse meningen. Gentagelsen peger således på en reversibilitet: slutningen kommer før begyndelsen, som det løfte om mening, der overhovedet betinger, at vi kan opfatte begyndelsen som begyndelse. Plottet fører os tilbage til denne før-begyndelse, men ad en omvej (metonymien) der giver mening til begyndelsen og slutningen. Begyndelse og slutning er to 'nulpunkter' - spændingsfrie tilstande.

"Det, der opererer i teksten gennem gentagelsen, er dødsdriften, driften mod slutningen. Hinsides og bag lystprincippet herredømme er dette plottets grundlag, dets basale 'pulsering', føleligt eller hørligt gennem gentagelser, som fører os tilbage i teksten. Samtidigt forsinker gentagelsen lystprincippet søgen efter udløsningens tilfredsstillelse, hvilket er en anden fremadrettet drift i teksten. Vi har en pudsigt situation, hvor to fremdrifts-principper virker mod hinanden, så der skabes forsinkelse, et udsættelsens rum i hvilket lysten kan komme fra udskydningen, vel vidende at dette - på samme måde som førlyst? - er den nødvendige tilnærmelse til den sande slutning." (Brooks, 1984, s. 103)

Mellem de to 'nulpunkter' - i midten - står plottets arbejde for spændingsopbygningen. Begyndelsen er en 'purring', det er en indikation af en intention, som skaber en forventning om en efterfølgende tid, sted og handling (Said, 1975, s. 42). Said skelner mellem to former for begyndelse: a) en transitiv begyndelse, der anticiperer en slutning og som projektivt og deskriptivt søger et objekt, der imidlertid aldrig kan opnås fuldt ud i tid og rum. En temporal begyndelse. b) En intransitiv begyndelse, der er et radikalt startpunkt, som ikke har andet objekt end sin egen klarifikation; en tautologisk og endeløst mimetisk begyndelse, der på en gang er ekspansiv og koncentrerende. En begyndelse udenfor sproget som er konceptuel; en nødvendig fiktion. (ibid. s. 72-73). Begyndelsen skaber således en dobbelt spænding, som kræver at blive udløst gennem fortællingen, både for at nå slutningen, men også for at give mening til sig selv som *Ursprung*. En fortælling er det, der ikke bare søger den korteste vej til slutningen, men holder spændingen ved lige - opbygger den - indtil den kan udløses med maksimal lystgevinst og så meningsfuldt som muligt. Det er fortællingens 'livsdrift'; sammenstyknings af elementer - begivenheder - til et meningsgivende hele.

“En sådan fortolkende og syntetiserende daemon er kaldet til at fylde en tomhed for at skabe et fuldstændigt hele, en sjælens apoteose, på denne vis ført af Eros så tæt som muligt til en forening med det guddommelige.”
(Kristeva, 1987, s. 63)

En sammenstyknings, der ikke blot er begivenhedernes succession; det er ikke blot deres indbyrdes nærhed, der bestemmer deres orden. Gentagelsen tjener her til at skabe forbindelse mellem disparate begivenheder.

I Aristoteles' definition af fortællingen - det der har begyndelse, midte og slutning - er der tale om to dimensioner. En ydre, det amorfe, diskordante og kontingente, som fortællingens lukkede og fuldstændige helhed er en afvigelse fra; og en indre, selve den ordnede, konkordante fortælling. Det amorfe - Freuds uorganiske - 'forstyrres' af plottet til en tilstand af spænding, der kræver narration; en tilstand af narrabilitet (Brooks, 1984, s. 103) - Aristoteles' midte. Det er plottet, der fastholder spændingstilstanden og dermed udskyder den finale stilstand, tilbagevenden til det amorfe eller uorganiske. Det narrative begær er et begær efter slutningen, men også et begær efter den rigtige slutning; det kræver en - i det mindste minimalt - kompliceret omvej. Som Aristoteles forlanger: slutningen skal komme af nødvendighed, men overraskende. Der kræves et minimum af peripeti, for at det er et vellykket plot. De plot, hvor begivenheder blot følger efter hinanden, er de dårligste; bedst er det når peripeti og anagnorisis følges. *Nachträglich* bliver forløbet - hvilket var umuligt at forudse - det eneste, der var muligt. Johann Sebastian kunne kun blive geniet Bach.

Der er altid fare for, at slutningen er den forkerte; ja, det forøger blot spændingen i fortællingen, hvis den bevæger sig på grænsen af kortslutning. Det ses eksemplarisk i de fortællinger, der handler om incest. Som eksempel nævner Brooks eventyret "Tusindskind" fra Grimms eventyr. En konge fristes - efter dronningens død - af sin datter, der ligner moderen til forveksling. Datteren må derfor begive sig ud i verden, gennemleve en tid i vildniset, før hun kommer i tjeneste på et slot, hvor hun til slut bliver kongens hustru. Fra starten er der fare for kortslutning (incest); men ad omveje bliver den rette slutning - kongen ægter datteren - mulig. Forskydelse og udsættelse indsætter det forskellige, således at slutningen bliver det samme (konge - datter)-men-forskellige (*en anden* konge - datter); uden denne omvej ville der ikke være nogen fortælling (Brooks, 1984, s. 8-10).

Det narrative begær er tillige et begær efter afsløringen. Roland Barthes bruger strip-tease som et billede på læsningen af en fortælling (Barthes, 1975, s. 10); men også her er der en modsatrettet tendens, der søger at undgå afsløringen. Barthes ser angsten for afsløringen som en kulturel mythos, eksemplarisk i myten om Noahs sønner, der skjuler hans nøgenhed (*ibid.*). Den psykoanalytiske trope, der her kommer i anvendelse, er fetischismen (Brooks, 1994, s. 31). Den intense interesse for og den affekt, der investeres i detaljer og spor i fortællingen (så længe læseren endnu ikke ved hvilke spor, der er afgørende for meningsforløsnings), er analog til fetischismen. Men fetischismen er også et forsvar mod afsløringen. Dette forsvar stammer fra drengens seksualforskning (kombinationen af syns- og vidensdrift), hvor afsløringen af moderens mangel på fallos resulterer i tilbagetrækning af begæret. Drengen havde troet, at alle - som han selv - var udstyret med en penis; afsløringen af at moderen mangler dette organ, kan kun betyde, at hun må være kastreret. Heraf følger, at også han kan kastreres, hvis ikke han føjer Faderens lov. Men denne afsløring kan fornægtes; drengen kan - som en narcissistisk protest - nægte at anerkende moderens mangel og dermed kastrationens mulighed. I stedet for den forventede fallos trækkes erfaringen tilbage til et andet objekt i umiddelbar nærhed af det manglende; undertøj, sko osv. Det fetischerede objekt bliver bærer af den affekt, der tidligere var bundet til moderens begærede fallos (Freud, 1927e). Fetiseringen bliver dermed en art allegorisering, hvor fetisken - det allegoriske tegn - dækker over fraværet eller Intet. Analogt skulle fetiseringen af detaljen i fortællingen være et forsvar mod, at fortællingen til slut afslører sig som meningsløs. Man skal dog nok være forsigtig med at føre analogien helt igennem; optagetheden af detaljen er ikke for at fornægte en mangel, men for at sikre sig, at man ikke går glip af de spor, der til slut giver fortællingen mening. Fetiseringen af detaljen, den stadige kredsen om visse objekter, gentagelse osv., holder dog den uundgåelige slutning på afstand. Og man skal heller ikke glemme, at for fetischisten er det fetischerede objekt ikke i første omgang angstvækkende, men netop objekt for lyst.

En mindre patologisk klingende betegnelse ville være før-lyst. Freud skelner mellem forskellige former for lyst. Den lyst, der er lystprincippet's mål, er slut-lyst spændingsudløsningen. Men undervejs til denne er der før-lyst; en lyst, der fører til yderligere lyst, og som seksuel lyst (knyttet til de erogene zoner) fører til øget ophidselse og endelige slutlyst (knyttet til genitalierne, orgasmen) (Freud, 1905d, s. 109). Freud taler imidlertid også om før-lyst i forbindelse med vitsen og litteratur. Vitsen er før-lyst i den forstand, at vitsen i kraft af overraskelse formår at omgå psykens censurinstans; den lyst, der er knyttet til vitsen, medfører en større lystgevinst i form af fortrængte energier, der frisættes, fordi censuren ikke er på vagt overfor vitsens overraskende ordspil osv. (Freud, 1905c, s. 154). Ligeledes gælder det for litteraturen:

“Digteren mildner værkets karakter af egoistisk dagdrøm ved forandringer og tilsløringer og han bestikker os med den rent formelle, d.v.s. æstetiske nydelse, som fremstillingen af fantasierne tilbyder os. En sådan lyst, som bliver os tilbudt for at en større lyst kan blive forløst fra psykiske kilder, som ligger dybere, kaldes en “forlokkelsespræmie” eller en *førlyst*” (Freud, 1908e, s. 30)

Før-lysten er en lyst, der nok er rettet mod slutningen og spændingsudløsning; men samtidigt en lyst, der trækker sig tilbage fra slutningen, går gennem spillet en gang til, gentager legen med pirringerne og sporene, for at opbygge spændingen yderligere. Man kan tale om en ‘formens erotik’ (Brooks, 1994, s. 29).

Vi har med “Hinsides lystprincippet” dynamisk-energetisk model, der strukturerer slutning (død, stilstand, non-narrabilitet) mod begyndelse (Eros, spændingspirring, narrativt begær) på en måde, der gør midten både nødvendig og ønskværdig som omvej til slutningen. Plottets figur er ikke den lige linie, men arabesken (som det eksplicit fremhæves i Sternes *Tristram Shandy*). Der er en nødvendig afstand mellem begyndelse og slutning, som forhindrer at den ene kollapser i den anden. Metafor og metonymi tjener hinanden som det samme-men-forskelliges temporalitet; det der for Todorov konstituerer den narrative transformation. Afgørende herfor er gentagelserne, der binder tekstens energi, så den finale udløsning kan udsættes og gøres desto mere effektiv. Den energi, der genereres af plottets arbejde - afvigelse, ekstravagance, exces - fastholdes og skaber betydning af tilsyneladende disparate begivenheder, leder til genkendelse af det samme i det forskellige; og giver til slut det retrospektive overblik, der gør at vi kan fatte teksten som en total metafor - uden at den metonymi, der førte frem til den, af den grund afskrives (Brooks, 1984, s. 108). Det er det, Aristoteles betegner med mimesis: efterligning - ikke af det samme, men af det forskellige i det samme. En efterlignende praksis, der gør det muligt at se det forskellige i det samme og vice-versa, uden at nogen af delene tilintetgøres. Efterligningen fjerner os ikke fra det sande, men gør det dy-

bere, mere omfattende. Mimesis er sandhedens supplement. Det vil måske først og fremmest sige en gennemspilning af tiden; en efterligning af tidens spil, så den ikke går tabt. Fortællingen er en måde, hvorpå vi kan standse *varen* uden at gøre den til et dødt tidsrum. Fortællingen er et levende tidsrum, vi kan bebo; et hjem, hvor vi kan være hjemme i tiden - hvor det *unheimliche* bliver *heimlich*.

Men samtidigt er gentagelsen det, der undergraver forestillingen om begyndelse og slutning. Når slutningen er en tid før begyndelsen, så er enhver slutning blot en ny begyndelse. Intet plot er stærkt nok til at binde det uendelige endeligt. Det var modernismens erfaring; og det var Freuds i tilfældet *Ulvemanden*. Konstruktionen af urscenen kunne aldrig verificeres som oprindelsen til Ulvemandens neurose; men *nachträglich* blev det oprindelsen på baggrund af det, der fulgte efter. Mimesis - konstruktionen - er et supplement (der på tysk hedder *nachträglich*) til sandheden, - er sandhedens narrativitet.

Den narrative krop

Igennem hele historien er der en relation mellem fortælling og krop. Et eksempel, kendt fra Erich Auerbach (1953, kap. 1), er fortællingen om Odysseus' ar. Da Odysseus er vendt tilbage til Ithaka, bliver hans fødder vasket af hans gamle amme Eurykletia. Han har et karakteristisk ar, som hun vil kunne genkende; men på nuværende tidspunkt ønsker han ikke at blive genkendt. Men fremfor at udløse den suspense, der opbygges omkring hans mulige afsløring, så fortælles istedet historien om, hvordan han fik sit ar. Først derefter udløses spændingen (Odysseen 19. sang). Kroppen, og mærker - tegn - på kroppen, giver anledning til fortællinger; og de samme mærker og tegn er essentielle for genkendelse og identitet. Kroppen bliver kilde til og stedet for mening, bliver den primære bærer af narrativ signifikation (Brooks, 1993, s. xii). De særlige temporale fænomener, der kan iagttages i fortællingen, peger ligeledes på kroppen; det er aporien vedrørende menneskets korte tid mod den uendelige kosmiske tid; den visdom, vi søger i fortællingen, angår den erfaring, vi selv er afskåret fra at gøre, nemlig vedrørende døden. I centrum for dette står kroppen, dens processer og forfald og i sidste instans døden. Nødvendigheden af at kunne skabe mening af tilsyneladende kontingente begivenheder står i relation til den dødelige krop; vi ved, at slutningen kommer, vi må forudgribe det retrospektive moment, hvor vi danner os overblik over hele forløbet: hvad var meningen med det hele. Kroppens processer og dens forfald nødvendiggør, næsten fremtvinger, provisoriske slutninger. Før den dør, må kroppen ind i skriften, ind i det symbolske og betydningsdannende. Det narrative begær er orienteret mod viden om og

besiddelse af kroppen, dens hemmeligheder og dens sandhed⁹, den sandhed, der ligger i døden (ibid. s. 8). Kroppens vej ind i skriften er via et mærke, et tegn, der gør den genkendelig, giver den en identitet, noget der samler og ordner de disparate elementer til én helhed: en fortælling. Kroppen bliver derfor ofte oprindelsen til fortællingen. Kroppen er stedet, hvorfra spørgsmålet om værens betydning udgår; samtidigt med at kroppen selv bliver spørgsmålet om væren: hvordan og hvad betyder kroppen. Man har benævnt nye tendenser i litteraturteorien, som har taget udgangspunkt i kroppen, "new somatism", med Peter Brooks som en af de fremmeste repræsentanter:

"...moderne fortællinger synes at producere en semiotisering af kroppen, som modsvares af en somatisering af fortællingen: en påstand om at kroppen må være kilde til og stedet for mening, og at historier ikke kan fortælles uden at gøre kroppen til den primære bærer af narrative betydninger."
(Brooks, 1993, s. xii)

Vi har tidligere talt om en apokalypse-konstruktion som det, der primært er rettet mod slutningen; en Sherlock Holmes-konstruktion, hvis interesse er midten. Det skal nu dreje sig om det, vi kan kalde en genesis-konstruktion: spørgsmålet om oprindelsen. Hvordan konstitueres narrative begyndelser - og ikke mindst, hvordan konstitueres kroppen som oprindelse.

Peter Brooks læsning af "Hinsides lystprincippet" som et masterplot peger på denne relation mellem krop, død og fortælling. I Freuds fylogenetiske perspektiv er det en materien iboende trang til at vende tilbage til oprindelsen, det uorganiske: dødsdriften, der fremkalder denne relation. Freud gør her ikke meget ud af det ontogenetiske; hvordan dette manifesterer sig for det enkelte individ. Men i "Das Unheimliche" taler han jo om en trang til at vende tilbage til ens oprindelige 'heim' - livmoderen; denne trang blokeres af incesttabuet, Fader-nej'et og det oprindelige 'heim' bliver derfor 'unheimlich'. Det 'døde' livet opstår af - og begærer at vende tilbage til - er altså Moderen; den rå materie - υλη (hyle). Dette begær er spatiale; det, der begæres, er ophævelsen af den spatiale adskillelse. En sådan ophævelse vil være imaginær. Denne tilbagevenden modarbejdes af livsdriften; af Faderen, fallos, det symbolske. Begæret bliver sendt ud på omveje og omkørsler, det må rettes mod substitutter, tegn, metonymier - mod afledte objekter - Lacans objekt a. Det er Eros, der sammenstykker elementer (metonymiske) til stadig større helheder. Dermed temporaliseres begæret; det er med tiden, at man kan vende tilbage til oprindelsen, men nu i et andet rum¹⁰. Begæret bliver narrativt, målet det samme-men-forskellige - en metafor. Tilbagevenden til det oprindelige er symbolsk.

Moder-figuren spiller en noget tilbagetrukket rolle i den freudske drifts-mytologi, den afgørende figur er faderen. Det samme gælder hos Lacan med det potenserede Fa-

der-navn. Moderen optræder groft sagt kun som sublimeret eller hysterisk. Men potenseringen af Faderen peger måske netop på Moderens afgørende rolle 'bag spejlet'¹¹. Det er i det mindste Julia Kristevas teori.

Kristevas arbejder har i en årrække været rettet mod diskurser, hvor identiteten (en ideologisk bestemt subjektivitet) kommer i krise, især omkring kvindens indskrivning i historien og den historiske diskurs. Det er diskurser som rædslens (Kristeva, 1982), hvilket måske kunne betegnes som den tragiske genre; melankoliens (Kristeva, 1989) - den lyriske genre; og kærlighedens diskurs (Kristeva, 1987) - komediens eller romancens genre¹². Tre diskurser eller genrer hvor sproget erfares som utilstrækkeligt til at udtrykke de affekter, der er involveret. Men også tre diskurser der knytter sig til erfaringer, som går 'forud' for sprogtilegnelsen; dvs. barnets allertidligste erfaringer. Rædslen eller frygten ved moderens fravær; melankolien eller depressionen ved tabet af moderen eller brystet; kærligheden til den anden. Erfaringer, der præger barnet med en disposition, der senere gør sprogtilegnelsen mulig. Også her er der tale om erfaring og erindring af noget, der aldrig erfares og derfor aldrig har været glemt: en baglæns gentagelse, der konstruerer en oprindelse eller urfantasi. Kristeva taler om *det semiotiske*, som logisk og kronologisk kommer før *det symbolske*¹³, men hvis etablering kommer i stand som en *nachträglich* indskrift af kroppen i sproget og fortællingen. Det handler m.a.o. om subjektets *mythos*, om subjektets *Ursprung*.

Mennesket fødes for tidligt, hævder Lacan; vi fødes på et tidspunkt, hvor vi endnu er uden de motoriske evner, der kræves for at kunne klare sig. Men det er især psykisk, vi fødes for tidligt; først længe efter fødslen bliver vi selvstændige individer - subjekter. Ret beset sker det først efter puberteten, hvor den psykiske modning kommer på højde med kroppens dispositioner¹⁴. I den første tid efter fødslen kan barnet ikke skelne mellem sig selv og omverden; det lever i mor-barn dyadens symbiose, hvor det ikke skelner mellem egen krop og moderens krop. Ifølge Lacan får barnet først en fornemmelse af egen krop med spejlstadiet, hvor det i spejlbilledet erfarer den anden krop som adskilt fra det selv, og derigennem genkender sin egen krop som en selvberoende helhed. Dette er barnets anden tabs- eller kastrationserfaring (den første er fødslen); spejlbilledet opleves som en ideel, fuldstændig og selvberoende krop, mens egenkroppen erfares som motorisk ufuldkommen og fragmenteret. Barnet frustreres hermed; aggressionen rettes mod forestillingen om den ufuldstændige krop (først et andet barn, senere moderen når barnet opdager, at moderen mangler penis), mens barnets ønsker og begær rettes mod den ideelle anden krop. Dette medfører samtidig en begyndende separation fra moderens krop. Men allerede tidligere har barnet en fornemmelse af den anden og dermed af egen krop, hævder Kristeva. Det drejer sig ikke om en spekulær relation, som hos Lacan; men om en auditiv. Barnet genkender den andens 'musik', dvs. mode-

rens stemme, hjertelyd, åndedræt mv. Før spejlstadiet genkender barnet sig selv i et 'akustisk spejl' (Silverman, 1988); barnet genkender moderens stemme, og genkender den som en stemme, der henvender sig til barnet selv. Der er tale om 'musik', da det ikke er stemmen, som bærer af betydning i semantisk forstand, der er tale om; men rytme, intonation osv. Med tiden vil barnet begynde at efterligne stemmen, det vil kunne differentiere mellem egen stemme og anden stemme. Den anden stemme bliver et objekt, som barnet søger at tilegne sig gennem imitation og gentagelse, hvilket i sidste instans åbner for sprogtilegnelsen. Den krop, der således 'tegner' sig akustisk, ved at barnet skelner mellem den stemme, der omgiver det som rum, og så den stemme, der har resonans i dets egen krop, - denne krop betegner Kristeva som *den semiotiske*. Det semiotiske er her at forstå som en allegori over den fraværende erfaring. De tegn, der her er tale om, er ikke tegn for 'noget'; de repræsenterer ikke.

Den semiotiske krop er primærnarcissismens krop. Kristeva forstår primærnarcissisme anderledes end Freud og Lacan. Forståelsen af primærnarcissismen som en autoerotisk tagen sig selv som objekt forudsætter et allerede tilstedeværende - omend rudimentært - jeg og et objekt, og dermed også allerede det symbolske. I stedet ser Kristeva primærnarcissismen som en intra-symbolisk struktur, der er det, der overhovedet muliggør symbolisering. De tidligste narcissistiske identifikationer er resultatet af en mimetisk relation i mor-barn dyaden; ikke en identifikation, men en reduplikation af et præobjektalt mønster. Dette knytter an til processen: projektion - introjektion. De tidlige kropsforestillinger har relation til brystet (Klein, 1973, pp. 97-128), der altså endnu ikke kan betegnes som objekt, da barnet ikke opfatter det som adskilt fra egen krop. Brystet er kilde til nydelse ved amningen, og til frustration når det ikke er der som svar på barnets behov. Brystet er på en gang kilde til det 'gode' og det 'onde'. Alle frustrationer, kropslige spændinger og smerte, aggressioner mv. projiceres på det 'onde' bryst, mens alle oplevelser af tilfredshed, velbehag og nydelse projiceres på det 'gode' bryst. Barnet introjicerer det 'gode' bryst ved en fantasi om oral inkorporation (de sadistisk-kannibalistiske fantasier); men denne introjektion ledsages samtidig af angst, da enhver smerte, frustration og aggression vil opleves som et angreb fra det 'onde' bryst, der jo ikke kan skelnes fra det 'gode' (den paranoid-skizoide disposition). Barnets uadrettede aggressioner mod det 'onde' bryst, forsøgene på at destruere det, vender tilbage som aggression rettet mod barnet selv, da det jo endnu ikke skelner egen krop fra moderens.

Disse kropsforestillinger kendetegner for Kristeva primærnarcissismens semiotiske identifikation. Det er en præ-objektal identifikation; der er endnu ikke tale om et objekt (brystet), der står i relation til et subjekt (barnet). Men der er tale om en første skelnen, hvor forskellige sansninger relateres til kroppen og brystet; en første distinktion mellem et indre og et ydre, der ganske vist ikke er en subjekt-objekt distinktion (det samme bryst kan på en gang være indre og ydre). Kristeva taler om *chora* - en

'beholder', hvor der ikke er nogen klar skelnen mellem beholderen som form (omgivende rum) og indhold. Det er den første brug af tegn, hvor det er tegnrelationen: nydelse og smerte, der giver kroppen en første, semiotisk form. Kroppen betegnes bl.a. gennem kropsplejen og den 'musik', der ledsager denne, hvor visse dele af kroppen får stærkere betydning end andre: de erogene zoner omkring kroppens åbninger. Der er her tale om en art moder-nej endnu før Fader-nej'et, da moderen regulerer både barnets indoptagelses- (orale) som udstødelsesprocesser (anale). En Moder-autoritet før Fader-loven. Denne semiotiske form åbner for den senere analoge inkorporering af sproget (den andens tale), hvor det, som nævnt, ikke i første omgang er sproget som bærer af semantisk betydning, der tale om; men et sprog, hvis betydning er af mere taktil karakter - betydninger der relateres til kroppen. Det er sprogets mønster eller struktur - dets tekstur - der i første omgang får betydning: rytme, intonation, musik og gentagelse. Der er hermed åbnet op for det imaginære. Sproget bruges metaforisk til at betegne den semiotiske krop; drifternes pres, nydelse og smerte ved behovsopfyldelse eller -frustration osv. Det er ikke metaforer, som refererer til objekter, da denne skelnen endnu ikke eksisterer; men er et udtryk for den objektløse identifikation - identifikationen med moderens krop, stemme, kær-tegn osv. Der er m.a.o. tale om en semiotisk overføring med projektion og introjektion af nydelse og smerte i relation til moderens krop. Det imaginære er mere end en spekulær relation (som hos Lacan); den er tillige vokativ og taktil. Der er med det semiotiske tale om en allegorisering af kroppen, hvor det altså ikke er den fuldstændige og hele krop, der er tale om; men en fragmenteret krop, hvor det samme organ kan være et vilkårligt - allegorisk - tegn for såvel nydelse som smerte (Kristeva, 1989, s. 100-103).

Dermed er der åbnet for et imaginært rum og imaginære, metaforiske relationer; dvs. muligheden for at knytte relationer uden objekt. Dette ses tydeligst i fetischismen, hvor relationen knyttes til moderens fallos, der netop ikke er noget objekt. Det er muligheden for det symbolske¹⁵, der bliver mere end blot et tegn; der er tale om en affektiv investering i tegnet som tegn, og ikke i tegnet som repræsentant for det fraværende objekt. Det er denne affektive investering, der er et særkende for det litterære tegn.

I barnets udvikling sker der en spaltning af moderens krop (grundlagt i inkorporeringen af brystet): dels som den semiotiske krop, dels som den ideelle anden (dvs. den anden uden mangel, som barnet spejler sig i). Kristeva betegner den ideelle anden som den *imaginære fader* (for at markere den ideelle anden som et forstadium til den Anden - Fader-navnet). Denne spaltning, der baner vejen for barnets egen spaltning fra moderen, nødvendiggøres af erfaringen af moderens begær, der er rettet bort fra den semiotiske krop. En del af mor-barn dyaden begærer en anden, der dog på dette stadium endnu ikke erfares som en anden (et objekt) udenfor dyaden. Der er tale om en imaginær anden. Barnet identificerer sig med kløften mellem moderen og moderens begær; dvs. det

positioneres mellem den semiotiske krop og den ideelle krop, det fantaserer om at blive: den imaginære fader. Den tragik Lacan finder som et 'gab' mellem det spirende 'jeg' og dets spejlbillede - tragik qua separation fra moderen - den finder Kristeva ikke (kun i særlige tilfælde, som f.eks. melankolien). Igennem identifikationen med den imaginære fader formidles separationen på ikke-tragisk vis. Den imaginære fader er en projektion af moderens begær, der gennem introjektion atter vender tilbage til barnet som moderens kærlighed. Gennem fader-figuren kan barnet få del i nydelsen ved genforeningen med moderen (urfantasi); nydelsen ved forestillingen om sin egen oprindelse (den narcissistiske fantasi om at være sin egen oprindelse). Gennem fantasien om den imaginære fader kan det samme og det andet forenes i en enhed uden mangel. Spaltningen fra moderen er således ikke tragisk, ikke nogen mangel-erfaring; det er ikke kastrationstruslen, der motiverer adskillelsen fra moderen, men den lystfulde *exces*: at være både den samme og den anden. Separationen fra eller udstødelsen af moderen ledsages af lyst; ikke af angsten for den kasterende Fader. Det handler om *exces*; der er ikke mangel, men overskud, og noget må ofres, udstødes. Dette kendetegner den anale lyst; men også den orale - lysten til at tale.

Der er tale om en ur-fantasi, en imaginær forestilling om at være sit eget ophav, sin egen oprindelse. Det er subjektets *mythos*, hvor det er muligheden for at fortælle og altid genfortælle sig selv, der konstitueres gennem en fortælling om subjektets oprindelse; m.a.o. subjektets narrabilitet. Det er den samme *exces*, der kendetegner den litterære erfaring; litteraturen formidler identifikationer, der ikke har noget (referentielt) objekt og dermed heller ikke kan tabes. Man kan opgive sin egen subjektivitet til fordel for en anden, uden at man dermed bringer sig selv i fare. Og det er denne *exces*, der muliggør overføringen, hvor man forlader sig på, at meningen kommer fra den anden; dvs. man kan indrømme sin mangel i forventning om at blive fyldt af den anden. Da meningen i sidste instans kommer fra subjektet selv, er det i virkeligheden den *exces*, subjektet er grundlagt på, der med overføringen vender tilbage til subjektet. Det er derfor at overføringen er en kærlighedsrelation, hvor det ikke så meget er Lacans strenge Fader, som det er den kærlige moder (den imaginære fader), der formidler meningen til subjektet. Det imaginære er således evnen til at overføre mening dér, hvor den er tabt; dvs. i området mellem - *Zwischenreich* - det semiotiske og det symbolske. Det Reelle skaffer sig vej ind i det Symbolske via det Imaginære. Den oprindelige enhed spaltes i det heterogene: signifié, og det homogene: signifiant - hvis nye enhed formidles imaginært. Subjektets *Ursprung* er derfor ikke fødslen, men en *nachträglich* indskrivning af først et meningstab og derpå en gen-tagelse (gentilegnelse) af meningen. Det semiotiske produceres rekursivt - eller *nachträglich* - som driftens genkomst i det symbolske og som en overskridelse af det symbolske (Weigel, 1996, s. 71).

Det kritiske moment i subjekt-konstitutionen er separationen fra moderen. Denne adskillelse bliver aldrig fuldstændig, der vil tilstedeværelse være spor af moderen i sproget. Kroppen fortrænges aldrig helt fra betydningsdannelsen, men vil være tilstede som gentagelse, rytme og tekstur; de ikke-meningsbærende elementer, der stammer fra det semiotiske. Disse reminiscenser af moderen sublimeres i litteraturen (mest åbenlyst i lyrikken); men vil også kunne iagttages som stammen, særlige intonationer, fortællinger osv. Det er det heterogene i sproget, excessen eller overskuddet i betydningsproduktionen. I Lacans forståelse af subjektet er sproget der allerede som symbolsk orden; en orden udenfor individet som det må træde ind i for at blive subjekt. Men det heterogene, det Reelle, bringes med ind i sproget, som subjektets særlige mærke på sproget. Benjamin taler om 'usanselige ligheder' ('unsinnliche Ähnlichkeiten'), hvor sproget og skriften ses som en rest af den mimetiske evne, der i oprindelsen lod ordet være det, det betegner (det adamitiske sprog; jvf. Benjamin, 1989). Dette heterogene mærke finder vi f.eks. som affekt. Kærlighed er det rum og den tid, hvor subjektet har lov til at være 'ude af sig selv'¹⁶, hvor dets diskurs er ekstraordinær og excessiv (Kristeva, 1987, s. 5). Eller f.eks. det psykotiske sprog (Rosenbaum, 1994). Den symbolske undertrykkelse (Fader-loven) af det heterogene er aldrig fuldstændig; det skulle i givet fald resultere i et brudfrit, betydningstransparent og affektfrit sprog¹⁷.

Den fantasmatiske fortrængning eller undertrykkelse af moder-kroppen er nødvendig i subjektkonstitueringen; barnet må separeres fra moderen for at kunne blive subjekt. Derfor betragtes incest-tabuet også som kultur-funderende. Men det har konsekvenser for såvel subjektets som den kulturelle diskurs.

I Kristevas, efter manges mening kontroversielle, maternitetsdiskurs går det afgørende skel ikke mellem mand og kvinde, men mellem mand og kvinde på den ene side, og moderen på den anden. Moderen er som en fold mellem natur (biologi, graviditet) og kultur (Faderloven) (Kristeva, 1987, s. 259). Der er her en affinitet til Benjamins naturhistorie. Kristevas moder-figur kan derfor i en vis forstand læses allegorisk som subjekt for den benjaminske historieopfattelse: Moderen som *Ursprung* og urhistorie for subjektet. Moder-kroppen er et subjekt-i-proces, både under graviditeten og efter, indtil den endelige separation mellem barn og moder; en krop med indfoldet andethed - en dobbeltgænger¹⁸. Den kulturelle diskurs' (den symbolske ordens) problemer med moder-kroppen afspejles i de mange ritualer, der omgiver den gravide kvinde (den gravide som uren, en vis renselsesperiode efter graviditeten osv.). I den kristne kultur finder man løsningen i den sublimerede moder, jomfru-moderen, den ubesmittede. Jomfru-fødslen bliver den kristne kulturs urscene, med jomfru-moderen som bindeleddet mellem det menneskelige og det guddommelige: Ordet, der besvangrede hende - Fader-navnet.

Den narcissistiske krise, hvor barnet må skille sig fra moderen, betegner Kristeva som *abjektion*. Abjekt er en tilstand mellem subjekt og objekt, en tvivl om grænser og

orden. Abjektet er det, der krydser grænser; det, jeg'et ikke kan skelne fra egen krop og dog opfatter som ikke-subjekt; men som heller ikke kan identificeres som objekt. Abjekter kan f.eks. være afføring, opkast, menstruationsblod. Abjektionen er således udstødelsen af det, der rejser tvivl om egne grænser, egen subjektivitet. For drengen gælder det, at han må splitte moderen i to: i den abjekte og i den sublimerede moder. Moderen bliver abjekt, så drengen kan udskille hende af sin egen krop. Men da han selv har været en del af moderen, vil han selv blive abjekt, hvis ikke også moderen sublimeres. Den sublimerede moder bliver objekt for kærlighed; det er moderen uden krop, den ophøjede, a-seksuelle moder. Det er ikke det ødipale fader-drab, der er centralt; men moder-drabet, tilintetgørelsen af hendes krop. Moderen må ofres for at hun kan få et navn; hun må udslettes i det reelle for at blive ophøjet i det symbolske. Tingen ofres, så Objektet kan fødes¹⁹.

“Jeg taler om Tingen som værende det ‘noget’, der, set i tilbageblik af et allerede konstitueret subjekt, fremtræder som uspecificeret, det udelte, flygtige, selv i dets determination af faktisk seksuelt emne. Jeg skal begrænse termen Objekt til den rum-tid konstant, som verificeres af et udsagn ytret af et subjekt, der har kontrol over udsagnet.” (Kristeva, 1989, s. 262 n. 7).

Tingen - den abjekte moder-krop - konstitueres altså *nachträglich*; som subjektets forhistoriske *Ursprung*, kunne man sige med Benjamin. Den allegoriske ting ophøjes som symbolsk objekt. Navnet er en benægtelse af tabet af moderen; en benægtelse, der er konstitutiv for sprogtilægnelsen som den endeløse, metonymiske glidning gennem signifiant-kæden - og dermed for det narrative.

Denne proces er vanskeligere for pigen, da hun ikke på samme måde kan skille sig af med moderen/moder-kroppen, da hun derved vil skille sig af med sig selv (som virtuel moder). Pigen bærer Tingen med sig. Moder-drabet vil for pigen kunne være et selvmord; forkastelsen af moder-kroppen er en forkastelse af egen krop (som f.eks. anorexi). Den mulighed, der foreligger, er igen Jomfru-moderen, hvor pigen ikke behøver at identificere sig med moderen, da Jomfru-moderen jo er unik.

Et forhold, Kristeva ikke overvejer, er muligheden for en abjekt fader (Oliver, 1993, s. 88). Barnet identificerer sig med den imaginære fader, hvorved det selv bliver delagtig i dets egen undfangelse. En variation af dette forhold eksisterer jo i forestillingen om den ubesmittede undfangelse - den kristne kulturs arkemythos. Gud besvangrer Maria med Ordet, hvorved han bliver Fader til sin egen blivende kød; og Maria bliver således Guds Moder. I barnets identifikation med faderen glider denne fra at være imaginær til at være symbolsk: Fader-navnet. Det, der forkastes i jomfru-kulten, er kønnet; ikke alene kvindens køn, men også penis. Det, der udelukkes af oprindelsesfantasierne,

er, at ens oprindelse er abjekt, et affaldsprodukt: faderens sæd. Penis sublimeres som Fallos, der hos Lacan netop ikke er en ting, et konkret organ; men præcis et tegn (hvis ikke tegnet): Ordet, der besvangrer moderen, men lader hende urørt og ren.

Abjektionen er en art renselsesproces eller lutring, og har som sådan en vis affinitet til den aristoteliske katharsis. Subjektet renser sig, afprøver sine grænser, sin identitets grænser. Abjektet er den del af sig selv, subjektet må skille sig af med for at kunne forblive sig selv - identisk med sig selv. Abjektet er det, der gennemtrænger subjektets grænser, sætter identiteten på spil, blot for at subjektet efterfølgende kan genetablere sig. Der er her en ækvivalens til dødsdriften og gentagelsestvangen: det levende må afgive en del af sig selv til det døde for bedre at kunne forsvare sig selv. I sidste instans udskiller subjektet sig selv, vender tilbage til det livsløse; det ultimative abjekt er derfor liget - kadaveret (Kristeva, 1982, s. 3). Det er subjektets endeligt, dets mål: dets bliven identisk med sin forskel - det samme-men-andet. Intets metafor²⁰. Abjektionen er således subjektets allegorisering.

Abjektet er ikke det, der er urent som sådant, men det som forstyrrer orden - det lovløse; ikke det som bryder loven, men er uden lov. Det, der forstyrres af abjektet, er spejlbilledets rene identitet: et fuldstændigt, helt og homogent subjekt. En krop, hvor den uundgåelige åbning mod omverden er nøje reguleret af Fader-loven: hygiejniske forskrifter, føde-tabuer, korrekt sprog osv. Den symbolske orden har fortrængt den oprindelige regulering af kroppens udveksling med omverden, der var varetaget moderen; denne var semiotisk, dvs. præget af affekt-investering. Rester af denne kan iagttages der, hvor den symbolsk regulerede udveksling overskrides; spiser man tabuiseret føde, reagerer kroppen affektivt med kvalme osv. Der er en konflikt mellem spejlstadiets to kropsbilleder: det nærsansede, taktile krops-jeg og det fjernsansede, spekulære kropsbillede - *mig*. Identifikationen er med *mig* - billedet af en hel, homogen og autonom krop, den ideelle anden (moderens fallos); mens den erfarede åbne, fragmenterede og motorisk hæmmede krop (den kastrerede moder) forkastes. Identifikationen med kroppen, som den ses, bliver til identifikation med kroppen, sådan som den bliver set - af den Anden.

Abjektet peger på overgange, på flydende grænser, og dermed i sidste instans på moderbarn dyaden, hvor grænsen mellem egen krop og anden krop er opløst. Moderbarn dyaden er netop kendetegnet ved primærnarcissismens forestilling om den åbne, grænseløse krop. Abjektet peger allegorisk tilbage på denne taktile og auditive krop, der nu er fortrængt gennem Fadernej'et og incest-tabuet. Denne semiotiske krop er altså unævnelig, præ-nominal - udenfor sproget. Abjektet er dermed en allegori for det præ-nominale, det før-sproglige, hvor allegorien betegner det, der aldrig har været, men i skriften gentages som oprindelse - *Ursprung*.

Det semiotiskes primære tegn er som nævnt nydelse og smerte. Barnet søger at forsvare sig mod smerten, der først og fremmest er smerten ved moderens fravær, ved at inkorporere moderen oralt (kannibalistisk). Lykkes det efterfølgende ikke at give moderen et navn, betegne hende eller erstatte hende med et symbol²¹, fører det til fobi. Da moderen ikke er blevet symboliseret, betragter barnet den kannibalistiske inkorporering som reel. Den oprindelige aggression (dødsdrift) vendes mod barnet selv, der nu frygter det unævnelige, uidentificerbare. Barnet er dermed truet fra to sider: indefra af moderen, der vil æde barnet; og udefra af faderens kastrations-trussel fordi barnet ikke har skilt sig fra moderen. Moderen - den unævnelige - projiceres ud som fobisk objekt. Den tale-tvang, der kendetegner fobikere, er forsøg på at 'spytte moderen ud'. Freuds velkendte fobiker: Lille Hans, var som bekendt bange for heste, hvilket analyseredes som kastrationsangst. Men Hans var samtidigt meget talende. Kristeva betegner det fobiske objekt, hesten, som en hieroglyf, der kondenserer al frygt. Det Hans er optaget af, er moderens manglende penis, hvilket ganske rigtigt fører til kastrationsangst. Men bag denne ligger den unævnelige relation til moderen. Hans er bange for at blive bidt af hesten; hvilket er en omvendning af den kannibalistiske inkorporering af moderen. Denne aggression forvandles til frygt, som projiceres ud på et objekt. Hesten bliver fobisk objekt som en kondensation af gadens støj (storbyens chokerfaring); dvs. det soniske rum, der omgiver Hans. M.a.o. det semiotiske, det akustiske spejl (Kristeva, 1982, s. 34). Der er tale om en uendelig, metonymisk stræben efter at finde et tegn for moderen; men da moderen ikke har noget navn, er det der søges en metafor for Intet. Det er en fetisjering af sproget som det, der er en skærm over Intet - moderens fallos. Sproget bliver således et mod-fobisk objekt (Kristeva, 1982, s. 41). Det fobiske objekt er dermed en art skrift - en proto-skrift. Det fobikeren tvangsmæssigt gentager er sin egen forskel fra Intet, et forsøg på at be-tegne grænsen mellem sig selv og moderen. Den fobiske skrift er m.a.o. allegorisk. Sprogtilegnelsen er således i første omgang determineret af det semiotiske; dødsdriftens orale aggression mod moderen forskydes gennem frygten for det 'onde objekt' til den orale lyst ved talen, dens rytme, gentagelsen af meningsløse remser²² osv. Denne relation mellem kroppen og fortællingen er åbenlys i den analytiske terapi. Der, hvor sproget ikke slår til, der, hvor der er huller i patientens tale, der dukker symptomer op som kroppens egne troper og figurer (Doras berømte hoste); som tegn, der peger tilbage på det semiotiske. Terapiens mål er at italesætte kroppen, plote den ind i den symbolske orden som en hel, sammenhængende krop. Samtidigt bliver det klart, at det først er sprogligt, det før-sproglige konstitueres som en urfantasi. Symptomerne tolkes som tegn, der viser tilbage til subjektets oprindelse i traumet - i den første handling ("Im Anfang war den Tat"). Subjektets før-sproglige oprindelse er den konstitutive første løgn (Zizek, 1996, s. 1).

Den symbolske orden kan kun opretholdes igennem undertrykkelsen af moder-autoriteten; gennem abjektionens indskrift af grænser. Abjektet er det, der udstødes af den symbolske orden. Men abjektet tilintetgøres ikke; det bringes over i en anden sfære gennem den rituelle gentagelse. Abjektionen er således en allegorisering af oprindelsen. Abjektet sublimeres, bliver sakralt. Det hellige er, ifølge Bataille, en kulturs indoptagelse af sin negation, sin fordømte del, det excessive. Det hellige er på en gang fascinerende og frygtindgydende. Det må rituelt tilintetgøres, ofres, for at det derpå kan genopstå lutret. Det hellige er således både ydre og indre i forhold til kulturen; det er **unheimlich**.

I en sekular kultur overtager kunsten religionens funktion som forvalter af det hellige (Timm Knudsen, 1988, s. 33); litteraturen bliver en sakralisering af abjektet på det sproglige niveau.

“Man kan spørge (...) er al litterær skrift ikke et andet niveaus rituale, på sprogets niveau, dvs. det der forårsager at man mindes om, gennem selve de lingvistiske tegn, de demarkationer der betinger dem og går hinsides dem? I sandhed, den litterære skrift forårsager for subjektet, der beskæftiger sig med den, en konfrontation med en arkaisk autoritet, på undersiden af det rette Navn.” (Kristeva, 1982, s. 75).

Det poetiske sprog bruges ikke alene (ikke primært) kommunikativt, det er ikke den lingvistiske meddelelse, der er central. Det er sproget brugt semiotisk - for sin rytme, sin klang, sin taktile kvaliteter. “Forfatteren er en fobiker, der har held til at metaforisere...” (Kristeva, 1982, s. 38). Det er evident i avantgardistisk, modernistisk litteratur, hvor kommunikationen er ophørt. Men også i den narrative litteratur er der en anden stemme, end den der fortæller en historie. Plottets arbejde er at ‘rense’ fortællingen for de betydningsløse spor; det der ikke har bidraget til meningstotaliteten. Overskuddet af betydning, excessen eller det allegoriske, udstødes af fortællingen i den retrospektive organisering af dens orden; der er m.a.o. tale om abjektion. Men undervejs i fortællingen, før det var muligt at skelne det betydningsfulde fra det betydningsløse, har læseren været i kontakt med det ‘abjekte’, har været omsluttet af fortællingens musik, indfoldet i dens gentagelser og rytmik. I den forstand handler fortællinger også om oprindelsen: det semiotiske; de er mimetiske sublimeringer af oprindelsen. “Hvordan kan man nærme sig dette sted, jeg har refereret til [det semiotiske, ckk]? Sublimering er et forsøg på at gøre det: gennem melodi, rytme, semantisk polyvalens; den såkaldte poetiske form, som opløser og genskaber tegn, er den eneste ‘beholder’ der synes at være i stand til at sikre et uvist, men adækvat greb om Tingen.” (Kristeva, 1989, s. 14). Det drejer sig om den mimetiske gentagelse af det *Ursprung*, der aldrig har været glemt, fordi det aldrig har været erindret.

Det er ikke kun det narrative begær, der er fortællingens drivkraft; men også angstlysten. Lysten - Barthes' 'jouissance' - ved det ikke-lingvistiske og ikke-diegetiske: det taktile sprog, den tekstur, der væves af gentagelsernes spil og som ud-sætter slutningen; og angsten for Intet, der får læseren til at sammenkæde de disparate begivenheder til et hele uden brud, en sammenhængende fortælling uden tomrum. Plot-tets arbejde er en abjektion af det betydningsløse, det overflødige, den ubundne, græn-seløse signifiant.

“[Æ]stetisk og især litterær skaben, og også religiøs diskurs i sin imaginære, fiktionelle essens, tilbyder et redskab, hvis prosodiske økonomi, karakterers interaktion, og implicitte symbolisme konstituerer en meget trofast semiologisk repræsentation af subjektets kamp med den symbolske kollaps.” (Kristeva, 1989, s. 24)

Men det betyder ikke, at det semiotiske i fortællingen tilintetgøres; det består som et mærke på fortællingen (som mærket 'un' i **unheimlich**), en rest, der gør modstand mod den transparente læsning, hvor alle spor falder på plads i meningstotaliteten. Der er nok en endelig analyse, en konstruktion der giver fortællingen mening. Men der er også den uendelige analyse, det er altid muligt at læse fortællingen på ny, hvor den giver en ny mening. Et stærkt plot (typisk for det 19. århundredes realistiske romaner) giver en stærk konstruktion, hvor den 'anden stemme' vil være næsten uhørlig; men dog uden at plottet kan kontrollere den fuldstændigt. Modernistiske fortællinger med et svagt plot vil være fulde af sprækker, tvetydigheder, hvor den 'anden stemme' vil modsige fortælle-ren; ingenting giver mening, alt omslutes af skriftens 'musik', gentagelser, figurative mønstre. Sammen med f.eks. anagrammer er dette fortællingens ikke-mening, det ikke-nærværendes nærvær, hvilket er Intets betydning. Den betydning, der ikke er skabt af fortællingens *autoritet* - plottets *dianoia*²³. Den narrative krop er fragmenteret, skriften er dens *dissecta membra*. For fortællingen gælder den særegne dialektik, at *summen af enkeltelementer* - af begivenheder - *er større end helheden*. Eller m.a.o. fortællingen er en diskordant konkordans.

Efterlods

Psykoanalysens vokabular er præget af Freuds forkærlighed for tragedien - Sofokles, Shakespeare, Goethe - der giver den sin egen dramatiske kvalitet. “Drifterne er mytiske væsner, storslåede i deres ubestemthed.” (Freud, 1933a, s. 78, oversættelsen korrigeret). Udover til tider at forlene psykoanalysen med en litterær kvalitet, så er en sådan terminologi med til at fastholde og påpege de affekter og passioner, der er drivkraften

bag psykoanalysens *subject matter*. Den tiltrækning, psykoanalysen har øvet på litteraturteorien og -analysen, har givet en del af sit grundlag heri; muligheden for at trænge bag om litteraturen uden at efterlade den som en gold ophobning af tekst er tiltalende²⁴. Hvor oplysende og informativ kendskab til tekstens strukturer så end er, så kan de sjældent gengive de kvaliteter ved litteraturen, der fascinerer så meget: at kunne tolke sit eget liv som led i en højere orden; se det som en mytisk kamp mellem de evige antagonister Liv og Død; at opleve de **heimliche** familietvister udspillet mellem Modermonstret og den Falliske Fader! Snarere end tragedien er psykoanalysens genre måske derfor melodramaet, der kendetegnes ved trangen til at ville sige og afsløre alt (Brooks, 1976, s. 4). For Brooks kendetegnes melodramaet ved et *moralsk okkulte*, der ikke er et metafysisk system, men de desakraliserede fragmenter og levn af de sakrale myter, der lever videre i forestillingsevnen (ibid. s. 5). Dette moralsk okkulte finder sin artikulation i den melodramatiske modus, hvor alt synes at have en mening, der kan tvinges frem metaforisk som et moralsk univers i en post-sakral verden. Der er tale om et nominalistisk univers, hvor konflikter identificeres som navngivne antagonister. I psykoanalysens melodrama bliver det moralsk okkulte det ubevidste, med konflikterne mellem Livs- og Dødsdrift, Fader-navnet og Moder-autoriteten, den Anden og Intet etc. Dette melodrama er en allegorisk fortælling om subjektets oprindelse i en verden, der er forladt af Gud. Det er dramaet 'Bag spejlet'; men som Alice gør i Lewis Carolls fortælling, må man spørge: hvem var det, der drømte - Alice eller den røde konge? Den røde konge var en del af Alices drøm, men var hun også en del af den røde konges drøm? Også her ender det med et *non liquet*.

På et mere jordnært plan synes det psykoanalytiske vokabular også at have sine fordele. Det turde være evident, at en fortælling altid fortælles til *nogen*. Fortællingen er dialog. Men det er en dialog, der er mere end blot dialogisk eller en kommunikativ handling. Det vi forstår og fortolker i en fortælling, er mere end det, der bliver sagt; samtidigt siger fortællingen mere, end vi forstår og fortolker! De psykoanalytiske termer for denne relation er som nævnt tidligere overføring og modoverføring. Der findes ingen objektive kriterier, der kan afgøre, hvor en fortællings mening og betydning ligger: i teksten eller i læsningen. I et *Zwischenreich* er psykoanalysens bud. Man læser en fortælling for at få noget at vide; i sin mest enkle formel: hvad skete der (så)? Fortælleren/teksten er subjektet, der formodes at vide. Men teksten ved i egentlig forstand ikke noget; den er afhængig af, at læsningen giver den mening, hvorved læseren bliver subjektet, der formodes at vide. Der er tale om en gensidig udveksling og afhængighed fortæller/tekst og læser imellem; en overføring og en modoverføring, hvor den enkelte part i sig selv ikke ved nok, men er afhængig af den viden, den anden besidder (ubevidst), men ikke behersker. Det er en elliptisk relation, en figur med to foci, hvor den enkelte part kun kan se den anden, men aldrig sig selv. Meningen er derfor altid den

Andens diskurs. Denne mening og diskurs er rensset for det abjekte; men ved siden af denne er *en anden diskurs*, det som udstødes, når fortællingens mening fremstår. De begivenheder, spor og stemmer, der ikke 'ophæves' i meningstotaliteten, som de ikke desto mindre har bidraget til. Det, psykoanalysen giver anledning til, er derfor ikke et tekstbegreb, men et begreb om *læsehandlingen*. Det er i læsningen, at fortællingens 'erindring' konstrueres.

Det er givet blot en kulturelt betinget vane, at ville læse mere ind i en tekst end det, der viser sig på overfladen. Men ikke af den grund en vane man nødvendigvis skal aflægge sig. Det er en vane, der sikkert har sine rødder i læsningen og tolkning af mytiske og sakrale tekster. Selv vore moderne læsevaner og hermeneutikker er kraftigt påvirket af Bibel-exegesen. Subjektet der formodes at vide, er i suværen forstand Gud; den Andens diskurs er Ordet. I en sekulariseret, moderne verden er det bl.a. litteraturen, der varetager den funktion som tidligere blev tillagt det guddommelige - "mytiske væsner, storslåede i deres ubestemthed". At litteraturen er blevet sekulær, er ikke det samme som, at den er blevet afsakraliseret. På sin egen profane måde er det stadigvæk 'det hellige'²⁵, vi møder i litteraturen; det uforklarlige, på en gang fascinerende og afskrækkende. Det er i dette møde, at vi leder efter plottet; på en gang litteraturens og vort eget. Der er tale om en dialektik mellem det Samme og det Andet, hvor det hverken drejer sig om at rense det identiske for det forskellige, eller redde det heterogene fra homogenisering; men at ophæve det i det Samme-men-Andet.

Noter

¹ Det er en central pointe hos Peter Brooks. Imidlertid er, påpeger Jay Clayton, Brooks ikke entydig i sin brug af begærsbegrebet. På den ene side er begæret en autonom kraft i fortællingen, der driver den; på den anden side henvises til Lacan, hvor begæret opstår af manglen - dvs. begæret er ikke autonomt, men afledt af mere fundamentale kræfter (Clayton, 1993, pp. 65-71). Som vi skal se, bruger Brooks Freuds teori om dødsdriften som en narrativ model, hvorfor begæret nok må forstås i den sidste betydning.

² Freud betegnede gerne sig selv som Conquistador - Erobrer.

³ Lacan spiller på det næsten homonyme par: nom-de-pere (fader-navnet) og non-de-pere (fader-nej'et); med indtræden i det symbolske, og dermed den symbolske kastration, indstiftes også forskellen: nej'et. Det er først og fremmest nej'et som tabu - og her især incesttabuet.

⁴ jvf. Derrida (1970): "Spatieringen (man bemærker, at dette ord angiver rummets og tidens indbyrdes artikulation, tidens bliven-rum og rummets bliven-tid) er det altid ikkeperciperede, ikke-nærværende og ikke-bevidste.", s. 144.

⁵ "Parisergruppen OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) har for nylig opstillet et mønster over alle tænkelige krimikonstellationer (butleren er morderen, fortælleren er morderen, detektiven er morderen osv.) med det resultat, at der kun er én uskrevet kriminalroman tilbage: Den hvor morderen er læseren." (Eco, 1985, s. 75).

⁶ Erindringen bliver en baglæns gentagelse (Kierkegaard) af det, der aldrig erfarede og derfor aldrig har været glemt: urscenen - subjektets fødsel.

⁷ Benjamin sammenligner Freuds betragtninger over gentagelsestvangen med sin egne angående chokerfaring ("Om nogle motiver hos Baudelaire", in Benjamin, 1996, s. 131f.). Hvor Freud griber til biologiske spekulationer, funderer Benjamin sine historisk.

⁸ Eros kommer således til at betegne såvel livs- som dødsdriftens tendens: at føje sammen til stadig stærkere og mere livsduelige organismer, og en tendens til at ville vende tilbage til oprindelsen. Det er værd at erindre, at det først er hos Platon, Eros bliver repræsentant for det Gode og det Skønne. Oprindeligt er Eros - ifølge Theogonien - søn af Erebus (Mørket) og Nyx (Natten). Andre gør ham til søn af Kaos. Og endelig søn af Afrodite og Ares - kærligheden og krigen.

⁹ Opfattelsen af, at kroppen rummer sandheden, viser sig i brugen af løgnedetektor. Den afhørtes fortælling sammenholdes med de tegn, kroppen supplerer fortællingen med (perspiration, muskelkontraktioner, rødmen etc.). Kroppens supplement kan undergrave fortællerens troværdighed.

¹⁰ I stedet for livmoderen bliver det graven, man vender tilbage til; sammenstillingen af kvindens køn og graven er en hyppig figur i folkloren.

¹¹ Lacan relegerer den præ-ødipale, ikke symbolsk sublimerede moder-figur til det Reelle; det førsproglige kaos, der ikke finder nogen symbolsk repræsentation og som vi derfor ikke kan have nogen viden om. Det er først med kroppens initiering som egen krop i spejlstadiet, at der er tale om et subjekt med egne erfaringer.

¹² Når der er tale om genrer, så er det for nok engang at understrege, at der ikke er tale om videnskabelig diskurs i almindelig 'naturvidenskabelig' forstand; men om 'billedsprog' (Freud); om operative 'fiktions', der dog ikke er hverken mere eller mindre sande af den grund.

¹³ Udover de nævnte Kristeva-tekster støtter jeg mig her og i det følgende hovedsaglig på Kelly Oliver (1993).

¹⁴ Der er heri en parallel til Benjamins begreb om for-historie: menneskeheden er historisk ikke på højde med de objektive muligheder, historien giver. For at realisere de løfter, der ligger gemt i historien, må vi først opdage vort historiske *Ursprung*; dvs. gøre vor egen historie til en forhistorie til disse løfter, før de kan indfries. Nietzsches forestillinger om over-mennesket kan betragtes i det samme lys.

¹⁵ Kristeva forstår symbolsk orden således: "...når jeg taler om symbolsk orden, mener jeg afhængigheden og artikulationen af det talende subjekt i sprogets orden, sådan som de fremtræder i enhver talende værens opkomst, og sådan som den analytiske lytten opdager dem synkront i analysandens tale." (Kristeva, 1982, s. 67)

¹⁶ Netop ved at være 'ude-af-sig-selv' er subjektet måske mest komplet; det er et med den anden, sit eget supplement: "Kærlighedserfaringen sammenknytter uopløseligt det symbolske (det forbudte, det distinktive, det tænkelige), det imaginære (hvad Selvet forestiller sig for at bevare og udvide sig selv) og det reelle (det umulige domæne, hvor affekter aspirerer til alt, og hvor der ikke er nogen til at tage notits af det faktum, at jeg kun er en del)." (Kristeva, 1987, s. 7)

¹⁷ Lacan påpeger selv en sådan polyfoni i diskursen; ved siden af talens horisontale linearitet, er der vertikale dimensioner, hvor begæret indskrives sig som metonymi, anagrammer osv. jvf Lacan, 1973, s. 91.

¹⁸ Dette understreges af abort-debattens problemer med at fastslå, hvornår fostret kan betegnes som et selvstændigt individ med egne rettigheder, og hvilke rettigheder den gravide kvinde har til at bestemme over egen krop.

¹⁹ Ofringen af moderen gennemspilles i de rituelle ofringer, hvor der ikke er tale om, at det ofrede (det heterogene) tilintetgøres; men netop ophøjes til en højere, urørlig orden (det homogene). Tingen (das Ding-an-Sich) ophøjes som Objekt til Fader-lovens symbolske orden.

²⁰ jvf. ligets allegoriske betydning hos Benjamin, som det, der udpeger en potentiel meningsfuld dennessidig eksistens.

²¹ jvf. Freuds berømte 'fort-da' eksempel. Barnet, der gennem sin leg med træspolen, iscenesætter moderens fravær og genkomst. Samtidigt betegnes hhv. fravær - 'fort' - og nærvær - 'da'. Den utrættelige gentagelse af legen er netop et forsøg på at symbolisere moderen (Freud, 1920g, pp. 26-29).

²² I depressionen og melankolien bliver den orale aggression vendt mod jeg'et selv. Melankolikerens tale er monoton, repetitiv, brudt op i usammenhængende elementer. "De deprimerede taler om ingenting, de har intet at tale om: da de er limerede til Tingen (Res), har de ingen objekter. Denne totale og usignificerbare Ting er u-betydelig - det er en ren Ingenting, deres Intet, Døden." (Kristeva, 1989, s. 51).

²³ Det er således altid en kilde til diskussion, hvor anagrammatiske betydning kommer fra: er de anbragt der af forfatteren, eller er det noget læseren læser ind i teksten? Dette vil som oftest være uafgørligt, hvorfor betydningen ret beset kommer af Intet.

²⁴ Den modsatte mulighed er naturligvis nærliggende: at bruge psykoanalysen som en nøgle, der giver fast svar på tekstens gåder: et tårn er en fallos osv. Sådanne rigide analyser er naturligvis ligeså golde som enhver anden 'objektiv' skematik, man måtte lægge ned over teksten.

²⁵ Om det profant hellige, se Christensen & Kristiansen, 1996.

13. Erindring og fortælling

Som allerede tidligere nævnt har Ricœur indset, at hans teori om samspillet mellem tid og fortælling mangler et begreb om erindringen og dennes betydning for det narrative. Vi har været omkring Bergson, Benjamin og Freud for at finde materiale til en teori om tid, fortælling og erindring. Denne skal nu skitseres.

Hos Benjamin finder vi den prægnante formulering: soldaterne i første verdenskrig vendte hjem, ikke rigere men fattigere på erfaring. De, der var vokset op med hestevogne og gasbelysning, kæmpede på slagmarken med kampvogne og giftgasser. Det, der er på spil her, er selve erfaringsstrukturen. Der gives ikke længere erfaringer at falde tilbage på; udviklingen tilintetgør indhøstede erfaringer. I stedet træder chokerfaringerne. Spørgsmålet er så, hvordan man herefter begår sig i de sociale, historiske, psykiske rum, hvor man er situeret. Hvordan skaber man et liv af erfaringer, der altid må gøres på ny? Det er her, erindringen kommer til at spille en rolle.

Det nærmeste eksempel herpå finder man hos Benjamin selv i *Barndom i Berlin omkring år 1900* (Benjamin, 1992). Disse barndomserindringer er affødt af udsigten til for altid at måtte forlade det Berlin, hvor han voksede op. Benjamin vil bevidst fremkalde de billeder, der vækker hjemveen, for at de skal virke som en vaccine mod længslen. Denne vaccine virker ved hjælp af indsigten i fortidens samfundsmæssige uigenkaldelighed, ikke i biografens tilfældighed.

“Det har medført, at de biografiske træk, der snarere aftegner sig i erfaringens kontinuitet end i dens dybde, træder helt tilbage i disse forsøg (...) Til gengæld har jeg gjort mig umage for at fastholde de *billeder*, som storbyens erfaring aflejrer i et barn af borgerskabet.” (ibid. s. 7).

Storbyens erfaring er som bekendt chokerfaringen. Disse billeder er ikke præget af former, der allerede har stået til rådighed gennem århundreder, sådan som en barndom på landet ville være præget i erindringen. Storbyerfaring og chokerfaring er derimod fremadrettet - “måske i stand til at foregribe senere historiske erfaringer i deres indre.” (ibid. s. 8).

Det drejer sig om erfaringer aftegnet i dybden frem for kontinuitet. Dermed må det biografiske og kronologiske prisgives. I stedet bliver der tale om en topografi. Barndomserindringerne knytter sig til steder i Berlin - Sejrøjen, Tiergarten, På hjørnet af Steglitzer og Genthiner Strasse osv. Byen og erindringen bliver analoge. Erindringens billeder er rumlige: fra kommodeskuffens indre, over loggiaer, trappeopgange og gader til Tiergarten. Byens topografi er en “raumgewordene Vergangenheit” (Benjamin, 1982b, s. 1041). Der er en orientering i gadeplanets labyrintiske horisontalitet, hvor

fortiden mødes igen og igen, men hver gang fra en ny retning; byens og erindringens labyrint har mange indgange (Benjamin, 1988, s. 48). Der er en anden, vertikal orientering: trappeopgange, kældervinduer, op i lyset eller ned i mørket. Typisk for erindringerne er de mange tærskelfigurer: trapper, loggiaer, gadehjørner osv., der kan føre op eller ned, ud eller ind, øst eller vest.

Central blandt erindringerne er "Tiergarten"¹. Det er værd at bemærke, at det græske ord for dyrehave er *paradeisos* [παράδεισος, kommer egentlig af det persiske *pairi-daeza*]. Dette barndommens paradis var den første labyrint, som førte ind til den første erfaring af det, der senere "tilfaldt mig som ord: kærlighed. Desværre dukker ved ordets kilde den "Frøken" op, der som en kold skygge lagde sig over ordet." (Benjamin, 1992, s. 25). Når erfaringen bliver til ord, mistes samtidigt erfaringen i sin egentlighed. Kundskaben, der formidles af en "Frøken" som slangen i Paradis, skiller ordet fra erfaringen. Den første erfaring er den urscene, som ved syndefaldets sprogtilegnelse for altid er tabt. Den Ariadne, der viste vejen ind i labyrinten - Luise von Landau - døde som barn. "Senere opdagede jeg nye steder; om andre har jeg lært mere. Men ingen pige, ingen oplevelse og ingen bog kunne sige mig noget nyt om det." (ibid.). Barnet går, med skoletasken (kundskaben) over skuldrene, op ad trappen, mens hoveddøren "med et tungt suk, som et spøgelse, der går i graven" (ibid. s. 26) smækker bag ham. Porten til Paradis lukkes. Men i erindringen kan Paradis genvindes. Ledt af en hjemstavnskyndig bonde fra Berlin banes der - *tredive* år senere (jvf. nedenstående citat) - vej af stier, der alle fører nedad "om ikke til al værens mødre, så dog uden tvivl til denne haves.", og Tiergartenvillaernes friser og arkitraver - "de blev for første gang taget på ordet af os." (ibid.). På adamtisk vis *tages* tingene på ordet. Eller rettere: i erindringen *gen-tages* de i sproget og skriften. Erindringen bliver således en tærskelfigur:

"Blandt karyatiderne og atlanterne, amorinerne og pomonaerne, som *den-gang* betragtede mig, var det *nu* især hine tilstøvede fra de *tærskelkyndiges slægt*, der vogter trinnet ind til en tilværelse eller ind til et hus, som stod mig nærmest. For de forstår sig på at vente. Og således var det dem lige-gyldigt, om de ventede på en fremmed, på genkomsten af de gamle guder eller på barnet, som for *tredive* år siden med sin skoletaske listede sig forbi dem ved deres fod." (ibid. s. 27, mine fremhævninger).

Paradis kan genvindes, hvis man som de tærskelkyndige forstår at vente. Erindringen kan ikke fremkaldes ved viljens kraft, men er - som hos Proust - en *mémoire involontaire*. Erindringen er den labyrint, der fører ind til det paradis, der *var* barndommen. Men at finde vej gennem labyrinten er en kunst, der er lært sent: kunsten at fare vild:

"At man ikke kan finde vej i en by, er ingen kunst. Men at fare vild i en by, som man farer vild i en skov, kræver træning. Så må gadenavne tale til den vildfarne som tørre grene, der knækker, og små gader i byens indre må

genspejle dagstiderne lige så tydeligt for ham som en bjergsænkning. Denne kunst har jeg lært sent; den har opfyldt den drøm, hvis første spor var labyrinterne på mine skolehæfters trækpapier.” (ibid. s. 24).

Det drejer sig ikke om, at man ikke kan finde vej; dvs. mangler stedsans. At fare vild foregår ikke i byens rum eller topografi. Eller rettere: den topografi, der her er tale om, er af temporal karakter. Det er analogien mellem byens og erindringens topografi. De steder, erindringen orienterer sig efter, er temporale. Det fremgår af “Sejrssøjlen”: “Den stod på den store plads, lige som den røde dato står på afrivningskalenderen.” (ibid. s. 15). Mindesmærket - erindringsmærket - bliver som en mærkedag, der på sin side er som et mindesmærke rejst i tid. Tid og rum flettes sammen som en kronotop i erindringen. Erindringen bliver for Benjamin “ein Zeit-traum” (Benjamin, 1982b, s. 491). Tidsrum som tidsdrøm (Zeit(t)raum). Erindringstopografien bliver en temporal montage, hvor rum og tid(er) er monteret på hinanden.

Det centrale element i erindringens tidsdrøm er opvågningen - endnu en tærskelfigur. Det har vi allerede tidligere set i *Das Passagen-Werk*, hvor det drejede sig om det 19. århundredes kollektive ubevidste² som den erindring eller tidsdrøm, man skulle vågne op fra. Opvågningen er ihukommelsens dialektiske, kopernikanske vending (ibid. s. 490). Men også på det individuelle plan gælder denne opvågning. Hvor man tidligere tydede (tids)drømmene gennem forbindelser til tradition, myter og religion, så går forbindelsen i dag til barnet³. Det bedste eksempel er Proust:

“Proust kunne som et eksempelløst fænomen kun optræde i en generation, der havde mistet alle ihukommelsens legemligt-naturlige hjælpemidler og, fattigere end tidligere, overladt til sig selv, derfor kun isoleret, splittet og patologisk kunne få fat i barndomsverdenene.” (ibid.).

Opvågningen bliver hos Proust til *mémoire involontaire*. Den fortid, vi har bevidst adgang til, er blot en bleg afglans af det, der dengang erfarede:

“På samme måde forholder det sig med vor fortid. Det er til ingen nytte, at vi prøver at mane den frem, alle vor intelligens’ anstrengelser er forgæves; den er skjult et sted uden for dens område, uden for dens rækkevidde, i en eller anden materiel genstand (i den fornemmelse, denne genstand ville give os), men *hvor*, véd vi ikke. Det beror på et tilfælde, om vi før vor død møder denne genstand på vor vej eller ikke.” (Proust, 1963, s. 52).

Det erindringsbegreb, der her er tale om, er stort set identisk med Bergsons. Der er dog, som Benjamin påpeger i “Om nogle motiver hos Baudelaire”, tale om en immanent kritik af Bergson, netop fordi erindringen hos Proust bliver uvilkårlig, uden for intelligen-

sens rækkevidde (Benjamin, 1996, s. 128). Men derfor ikke nødvendigvis helt uden for rækkevidde, som madeleine-kagen eksemplarisk viser:

“Lidt nedtrykt af det triste vejr og udsigten til en lige så trist morgendag førte jeg mekanisk til mine læber en skefuld te, hvori jeg havde opblødt lidt af kagen. Men i samme øjeblik som den med kagesmuld blandede te rørte min gane, kom jeg til at skælve i følelsen af, at der foregik noget usædvanligt inden i mig. Et sælsomt velbehag fyldte mig, og jeg vidste ikke hvorfor. Det havde øjeblikkeligt gjort livets omskiftelser til noget ligegyldigt, dets ulykker til noget uskadeligt, dets kortvarighed til noget illusorisk, på samme vis som elskoven virker, når den fylder os med en kostelig essens - eller rettere denne essens var ikke i mig, den var mig.” (ibid. s. 53).

Erindringen, som der jo er tale om, er ikke noget indre; tværtimod er det Marcel, der nu er nedsænket i erindringen og bliver lig den. Det er det, der hos Bergson figurligt er fremstillet i keglefiguren, hvor punktet S (Marcel) blot er en uendeligt sammentrukket fortid, der er gennemtrængt af hele erindringens kegle. Der er altså ikke tale om nogen indre tidserfaring. Marcel kan ikke bevidst fremkalde denne oplevelse igen. Det har været situationens adspredthed - den mekaniske bevægelse - der har udløst den. Der er igen tale om tærskelfigurer: kagen, der er opløst i te; adspredtheden som en tilstand mellem udadrettet opmærksomhed og indadrettet kontemplation. Indfoldet i en simpel sansning ligger det, der kan udfoldes som et overvældende erindringsbillede.

“Men når der intet som helst er tilbage af en længst forsvunden tid, så er der dog noget, der bliver igen efter de kæres død, efter tingenes ødelæggelse, og det er duften og smagen - mere skrøbelige, mere inderligt levende, mere usanselige, mere vedholdende og mere tro, de er ligesom sjæle, de mindes, de venter, de håber, der bærer hårdnakket over ruinerne af alt det øvrige på deres næsten usanselige lille dråbe hele erindringens uhyre bygning.” (ibid. s. 55).

Fortiden genfindes altså i duften og smagen, der overlever tingenes ødelæggelse; duften og smagen, der er mere *usanselige* end tingene! Dette usanselige finder vi hos Benjamin i begrebet “*unsinnliche Ähnlichkeiten*” - usanselige ligheder. Ordet kan imidlertid også læses som meningsløse ligheder, hvorfor man kan tale om nonsensuelle ligheder (Benjamin, 1989b). Disse usanselige ligheder, der kendes fra astrologien som ligheden mellem en stjernekonstellation og et fødselsøjeblik, er perceptioner, der blusser pludselig op og er så flygtige, at de egentlig ikke kan fastholdes. De eksisterer i et Nu, der måske kan genvindes. “Opfattelsen af ligheder synes altså at være bundet til et tidsmoment.” (ibid. s. 7). De usanselige ligheder sammenfører på tværs af registre, kognitive skemaer og kronologi, som i en art anamnese. Begrebet er som sådan beslægtet med Freuds *Das Unheimliche*, hvor vi i det ukendte genkender noget, vi aldrig har erfaret.

Evnen til at se de usanselige ligheder synes at svinde bort; vi ser ikke længere det magiske i stjernekonstellationer eller det slagtede dyrs indvolde. Men, lyder Benjamins tese, sporene heraf findes endnu i sproget:

“Således ville sproget være den højeste anvendelse af den mimetiske evne: et medium, i hvilket de tidligere evner til at mærke sig ligheder skulle være indgået så restløst, at sproget nu udgør det medium, i hvilket tingene mødes og træder i forbindelse med hinanden, ikke længere direkte, som tidligere i seerens eller præstens ånd, men derimod i deres essenser, deres mest flygtige og fine substanser, ja aromaer. Med andre ord: skrift og sprog er dét, som synskheden i løbet af historien har overdraget sin gamle kræfter til.” (ibid. s. 9).

Det er således ikke tilfældigt, at Proust genfinder den tabte tid, da han beslutter at gøre den til en bog. Det er erindringsbilledernes forvandling til skrift, der lader os se fortiden, ikke som den var, men som den fremtræder for erindringen. Erindringen gentager (tager igen) fortiden som skrift.

Hvor Proust betegner erindringen som helt og holdent uvilkårlig, der ser Benjamin i ritualer og kulten et sted for en vilkårlig ihukommelse, hvor den individuelle fortid kan træde i forbindelse med den kollektive (Benjamin, 1996, s. 130). Også i ritualer er der tale om usanselige ligheder, vi som oftest har mistet blikket for. Men barndommen er rig på sådanne ritualer, hvor tingene endnu taler sammen. I erindringsstykket “Vintermorgen” omtaler Benjamin selv et sådant rituale - “den hellige handling, hvor vintermorgenen plejede at formæle mig med tingene i mit værelse.” (Benjamin, 1992, s. 32). Hver morgen - opvågningsens tid - kom barnepigen ind og tændte kakkelovnen. Et æble blev lagt ind i kakkelovnsrøret til stegning. Han venter så tålmodigt på, at æblets duft skal brede sig i rummet.

“Der lå den mørke, varme frugt, æblet, der var dukket op, velkendt og alligevel forandret som en god bekendt, der har været bortrejst. Rejsen gennem øvnhedens mørke land, som æblet havde afløkket alle tings aromaer var det, som dagen holdt parat til mig. (...) Jeg fornemmede, at det flygtige budskab, som det bragte i form af sin duft, alt for let kunne undslippe mig, mens det lå på tungen.” (ibid. s. 33).

Æblet - eller rettere duften - bringer, som hos Proust, et flygtigt budskab med fra sin rejse gennem det mørke land; det har afløkket tingene deres aroma, det som dagen vil byde på. Som hos Proust er det den næsten usanselige duft, der bærer hele “erindringens uhyre bygning”. Æblet bringer dog her erindringer om det kommende med sig som en *Erinnerung an die Zukunft*.

Det er næppe noget tilfælde, at der er tale om et æble. Frugten fra Kundskabens træ bringer det flygtige budskab med. Det er atter engang muligheden for en tilbagevendende til Paradis, der er tale om. På sin vis drejer det sig om en omvendt syndefaldsmyte: æblet har aflokket tingene deres aroma, deres essens, og derigennem kan barnet formæles med tingene. Den umiddelbare paradiske forbindelse mellem ordene og tingene kan flygtigt genoprettes.

Nu skal man ikke lade sig forlede af den megen snak om barndom og tilbagevendende til barndommen som paradys til at tro, at der hos Benjamin er tale om en naiv, romantisk dyrkelse af barnet og uskylden. Tilbagevendende til barndommen foregår altid i erindringen og er altid dobbeltsidig. Der er tale om billeder - erindringsbilleder - af det, der for den voksne er forestillingen om barndommen. Og billedet er hos Benjamin dialektisk; nærmere betegnet dialektik i stilstand (eller, som det også hedder, et tankebillede [Denkbilder]). Det bliver tydeligt i "Vintermorgen".

"Alle har en fe, som én gang giver dem lov til at ønske sig noget. Men kun få er i stand til at huske dette ønske; kun få genkender derfor senere i deres eget liv opfyldelsen." (ibid. s. 32).

Der er her tale om ønsket om at få lov til at sove længe, og således forlænge den tærskeltilstand, hvor æblet formæler drengen med tingene i en flygtig paradysisk tilværelse.

"Jeg har vel formuleret det tusind gange og senere gik det virkelig i opfyldelse. Men det varede længe, inden jeg forstod, at på grund af dette ønske havde alle forhåbninger, jeg måtte have næret om stilling og sikker levevej, altid været forgæves." (ibid. s. 33).

Billedet er dobbelt. Æblet bringer kundskab om de usanselige ligheder mellem ordene og tingene; men det er et flygtigt budskab. Tilbagevendende til Paradis kan kun være momentan; ønsker man at gøre tilstanden permanent, sker det på bekostning af kundskaben. Men i det dialektiske billede fastholdes den oplussen, hvor opvågningens Nu rummer såvel barndom (de individuelle erindringer) som kundskab (indsigten i fortidens nødvendige samfundsmæssige uigenkaldelighed). Et rent barnligt blik uden kundskab giver ingen erkendelse. Det er det, vi kender fra overføringen i psykoanalysen: fortidens fortrængte hændelser gen-tages og ageres som nutid, men bemestres nu af det modne jeg uden traumatiserende virkning. Billedets historiske indeks er blevet læsbart. Det, der vender tilbage, er det fortrængte - Das Unheimliche - "...æblet, der var dukket op, velkendt og alligevel forandret..." (ibid.). Det vender tilbage som en erindring om det første hjem - Paradis, men også forvansket af den kundskab rejsen gennem det mørke land har aflokket tingene. Gentagelsen er en konstruktion, hvor det ikke kan afgøres, om der er tale om fortidens faktiske hændelser. Konstruktionen er et dialektisk

billede. Det drejer sig ikke om, at fortiden kaster lys på nutiden eller omvendt, men at det forgangne i et glimt indgår i en konstellation med Nu'et. "Billedets historiske indeks siger nemlig ikke kun, at det tilhører en bestemt tid, det siger først og fremmest, at det først til en bestemt tid bliver læsbart." (Benjamin, 1982b, s. 577).

Det handler om genkendelse eller på tysk: *wiedererkennen*, der også rummer *erkennen* - erkendelse. Husker man ønsket, og genkender man dets opfyldelse? Kun barnet genkender det nye. "Enhver barndom opdager disse nye billeder for at indlemme dem i menneskehedens billedskat." (ibid. s. 493). At genkende betyder her noget andet, end vi normalt forbinder med ordet. Gen-kende vil sige at lære at kende igen, sådan som man første gang lærte at kende; som Adam og Eva første gang: "Da åbnedes begges øjne, og de kendte, at de var nøgne." (1. Mos. 3,7). Det er heri kunsten at fare vild i byen består. Byen må defamiliariseres, må gøres *unheimlich*. Byen er ikke ukendt, men den bliver ikke-kendt. Gadeskilte og smågader mister vanens fortrolighed, rives ud af den vante kontekst; deres betydning må erkendes på ny. Byen bliver en labyrint, hvor man ikke ved, hvad der venter om hjørnet; en labyrint, der nok så meget er temporal, som den er rumlig. At fare vild i byen for at gen-kende den vil sige at møde sin fortid igen. Byens og erindringens labyrint bliver analoge (Gilloch, 1996, s. 68). Det indbefatter et dobbelt blik at gen-kende: på en gang at vende tilbage til den paradisiske kundskabsløshed, samtidigt med at man *har* spist af æblet og derfor er-kender. Gen-kendelse som er-kendelse vil altså sige en momentan opblussen af det paradisiske for at det - nødvendige - kundskabsgivende syndefald, subjektets og historiens *Ursprung*, kan gentages. For at lære at kende igen - gen-kende - må syndefaldet gøres om igen. Det er storby- og chokerfaringerne, der nødvendiggør dette. De er altid erfaringen af det nye - den evige genkomst af det nye. Gen-kendelsen af det nye forudsætter, at vi erindrer det nye som vor for-historie; dvs. erindrer, hvordan vi først lærte det nye at kende. Deri består erindringens gentagelse.

I Paul Austers roman *City of Glass* (1985) skygger forfatter-detektiven Quinn den mystiske professor Stillman. Denne vandrer tilsyneladende planløst rundt i New York, hvor han samler tilfældige objekter op. Men Stillman har et projekt. Den verden, vi lever i, er fragmenteret, den ligger i ruiner. Overalt møder vi forfaldet. Men de ord, vi bruger om verden, er skabt til at udtrykke en hel verden. En paraply, der har mistet lærredet, kalder vi fortsat en paraply, skønt den ikke længere kan fungere som paraply. Ordene forvansker således det, vi ønsker at sige. Denne paraply har kun en forvansket lighed (*entstellt Ähnlichkeit*) med en funktionel paraply. Stillmans projekt er at sætte verden sammen på ny. For at begynde et sted går han nu rundt i New York, den mest forfaldne by i verden med en mangfoldighed af babelske tårne og sprog, og samler de små bortkastede, ødelagte ting sammen. Han vil give dem nye navne, så ordene igen kommer til at korrespondere med de ting, de er navne for. Projektet er derfor egentlig at

bringe verden tilbage til før Babel og før syndefaldet. Han vil rejse verden efter faldet. I dette projekt har han inddraget sin egen søn, som han har ladet vokse op i fuldstændig isolation, i håbet om at sønnen så vil erindre det præ-babelske sprog - Guds eget sprog. Men uden kundskaben, uden erfaringen af en fragmenteret, ruinøs historisk verden, lykkes det ikke. Han gen-kender ikke. Han nærmer sig ikke Gud, men er blot et menneske - *still man*.

Erindringen er hos Benjamin politisk. Opvågningen fra historiens tidsdrøm er en politisk opgave, der kræver et nyt blik på historien. Det handler om at gen-kende historien:

“Politikken har primat over historien. Det faktiske bliver noget, der netop er tilstødt os, at fastslå det er en sag for erindringen. Og i grunden er opvågningen et eksemplarisk tilfælde af erindring: tilfældet i hvilket det lykkes os at erindre det næste, banale, nærmestliggende.” (Benjamin, 1982b, s. 491).

Det faktiske bliver gennem erindringens dobbelte gen- og er-kendelse til den historiske apokatastasis (tilbagevenden til Paradis), hvor fortiden bringes ind i nutiden. Historien - den store, samfundsmæssige og den lille, individuelle - bliver en for-historie, som vi først må gen-kende som vor egen, før den bliver historien i egentlig forstand.

“Sikkert nok blev tiden af de sandsigere, der udspurgte den om, hvad den skjuler i sit skød, hverken erfaret som homogen eller som tom. Den, der holder sig dét for øje, når måske frem til et begreb om, hvordan den for-gangne tid er blevet erfaret i ihukommelsen: nemlig på samme måde. Som bekendt var det jøderne forbudt at forske i fremtiden. Thoraen og bønnen underviser dem derimod i det at komme i hu. Dette affortryllede for dem fremtiden, som dé er hjemfaldne til, der skaffer sig underretning hos sandsigerne. Men for jøderne blev fremtiden derfor dog ikke til den homogene og tomme tid. For i den var hvert sekund den lille port, hvorigennem Messias kunne træde.” (Benjamin, citeret fra Harrits, 1995, s. 76-77).

Erindringen er således ikke fortiden, men fortidens spor eller indskrift i nutiden. Fortiden har kun betydning for så vidt, den har betydning i og for nutiden - og for fremtiden. Men uden erindringen bliver nutiden en tom og homogen tid, der ikke vil kunne forløses i fremtiden.

“Hine erfaringer, i hvilke det kollektive ubevidste har deres depot, penetres af det nye for at avle utopierne, der efterlader sine spor i tusind konfigurationer af livet, fra permanente bygninger til flygtige moder.” (Benjamin, 1977, s. 172).

Evnen til at mindes er episk, siger Benjamin i "Fortælleren". Erindring må ikke foregå fortællende, endnu mindre berettende, men må i strengeste forstand være episk og rapso- disk, hedder det i *Berliner Chronik* (Benjamin, 1988, s. 40). Men samtidigt er det episkes tid forbi. Det, vi har adgang til, er brudstykker og fragmenter af erfaringer. Det er disse ruinøse erfaringer, der må vristes fri af fortiden og sættes sammen i nye, rapso- diske konstellationer. Til dette hjælper ihukommelsen eller *mémoire involontaire*. Det er de usanselige ligheder, der føjes sammen:

"Det er med andre ord *ihukommelsen*, der som det musiske ved romanen kommer mindet, det musiske ved fortællingen, til hjælp, efter at dets ud- springs [Ursprung, ckk] enhed i erindringen er brudt med eposets forfald." (Benjamin, 1996, s. 55).

Det forgangne kan reddes i erindringens skrift; men ikke fortiden som sådan. Erindrin- gens skrift er en skueplads for det forgangne, hvor "...de billeder, der er brudt løs af alle tidligere sammenhænge, står som kostbarheder i vor senere indsigt's nøgterne rum - som ruiner og torsi i samlerens galleri." (Benjamin, 1988, s. 40). Benjamin bruger ar- kæologien som metafor: man graver i erindringen, som arkæologen prøvende stikker sin spade i jorden forskellige steder i jagten på fortidens døde byer. Altid må der graves i stadigt dybere lag. Det man finder, er altid brudstykker, der for nutiden tager en anden betydning, end de havde, før deres forfald, i fortiden.

Arkæologien er også en yndet metafor hos Freud. I *Kulturens byrde* (Freud, 1930a) forsøger Freud at anskueliggøre erindringens væsen ved at fremstille den topo- grafisk som en by, nærmere bestemt Rom. Byen har gennem sin lange historie gen- nemgået et utal af forvandlinger, der har forandret byen radikalt; samtidigt med at byg- ninger og ruiner fra det ældste Rom stadig er synlige i byen.

"Det er næppe nødvendigt at påpege, at disse levn fra det gamle Rom nu fremtræder som splinter og brokker i hele det virvar af en storby, der er blevet til i århundrederne siden renæssancen. Der gemmer sig givetvis sta- dig meget gammelt i byens jord og under dens moderne bygninger. Det er denne form for bevaring af det forgangne, der møder os i historiske byer som Rom." (ibid. s. 15).

Sådan er det tilsyneladende også med erindringen. Vi har ikke fuld rådighed over forti- den, men kun adgang til rester og fragmenter. Det er muligt for os, gennem forskellige teknikker, at grave mere frem; men vi kan vanskeligt forestille os, at alt skulle kunne afdækkes i fuldstændig form. Og dog, de psykoanalytiske erfaringer peger i retning af, at intet én gang psykisk dannet nogensinde går til grunde. Skal vi bruge byen som bille- de på erindringen, må vi altså forestille os et Rom, hvor hele det historiske Rom står uforandret:

“[P]å Pantheon-pladsen ville vi ikke alene finde det nuværende Pantheon, således som Hadrian har efterladt os det, men vi ville på den samme grund også finde Marius Agrippas oprindelige bygning; ja, den samme grund ville bære kirken Maria sopra Minerva og det gamle tempel, over hvilket den er bygget.” (ibid.).

Sådan kan vi imidlertid ikke forestille os en by; historien vil altid have sat sine spor i form af ødelæggelser, forfald og forandringer. “Når vi vil fremstille det historiske efterhinanden i rumlig form, kan det kun ske gennem et ved-siden-af-hinanden i rummet, og det samme rum kan ikke udfyldes på to forskellige måder samtidig.” (ibid. s. 16). Anderledes forholder det sig med det psykiske apparat og erindringen. Her bevares alle tidligere trin side om side med den endelige udformning (ibid. s. 17).

Freud har en anden metafor for erindringen: ‘den magiske blok’ (Freud, 1925a). Denne magiske blok er en tavle, der kan skrives på. Den består af en voksmasse, hvorover der ligger et blad, som i sig selv består en celluloidplade og et gennemsigtigt vokspapir. Man skriver på celluloidpladen, og ved det underliggende vokspapirs berøring med voksmassen bliver skriften synlig. Løfter man vokspapiret op fra voksmassen, forsvinder skriften igen, og der kan nedfældes nye optegnelser.

Analogien er som følger: celluloidpladen svarer til det pirringsskjold, Freud omtaler i “Hinsides lystprincippet”; et skjold, der skal beskytte sansesystemet - p-bv (perception-bevidsthed) - mod kraftige pirringer fra yderverden. Vokspapiret er det, der svarer til p-bv. Teorien er nemlig, at perceptioner ikke efterlader noget varigt spor i p-bv; men at dette altid vil være parat til at modtage nye perceptioner - ligesom den magiske blok altid kan bruges til nye optegnelser. Det interessante i analogien er imidlertid den underliggende voksmasse. Selv om den synlige skrift forsvinder, når vokspapiret løftes, så består der et aftryk i voksmassen, som kan læses i den rette belysning. Så selv om blokken altid vil være som ‘ny’ - klar til tilskrivning, så bevarer den samtidigt varige spor af alle tidligere optegnelser (i teorien, i det mindste). Dermed har vi et billede af erindringen, hvor det historiske efterhinanden kan bevares ved-siden-af-hinanden.

Freuds antagelse er altså, at p-bv systemet ikke bevarer varige spor af perceptionerne. Disse bevares imidlertid i et andet, bagvedliggende “erindringssystem” (ibid. s. 208). Der er tale om to, adskilte systemer: p-bv og erindringen. Det er en antagelse, der på mange måder minder om Bergsons keglefigur. Allerede i *Drømmetydningen* og senere i “Hinsides lystprincippet” taler Freud om, at bevidstheden opstår *i stedet for* erindringssporet. Pirringer efterlader sig spor i det bagvedliggende system. Men som det fremgår af spekulationerne over gentagelsestvangen, så kan særligt voldsomme, traumatiserende pirringer gentages, denne gang blot indefra. Denne gentagelse tjener til at styrke pirringsskjoldet, så nye pirringer af samme art kan afværges. Det betyder imidlertid også, at den oprindelige pirrings erindringsspor bliver utilgængelig. De indre pir-

ringer vil nemlig bliver behandlet som kom de udefra, og vil derfor blive absorberet af pirringsskjoldet. Bevidstheden dannes altså - ved gen-tagelsen - som evnen til at beme- stre perceptioner og afværge traumatiserende gennemtrængninger; men det sker på be- kostning af evnen til at genkalde sig erindringer. Omvendt betyder det, at de bedst beva- rede erindringer er dem, der aldrig bliver bevidste. Benjamin kæder denne teori sammen med sine egne overvejelser over chokerfaringer, og finder hos Freud en forklarings- ramme for, at modernitetserfaringer ikke lader sig fortælle, sådan som det var tilfældet i tidligere samfund. Det er den episke evne til at mindes, der forfalder i det moderne.

Man bør bemærke sig, at Freud skriver, at bevidstheden opstår *i stedet for* erin- dringssporet (*an Stelle der Erinnerungsspur*). Der kan både være tale om, at bevidsthe- den opstår som erstatning for erindringssporet; men også, at bevidstheden opstår *på det sted*, erindringssporet er (Weigel, 1996, s. 115). Læst i den sidste betydning bygger bevidstheden altså på erindringen. Med den magiske blok som metafor hedder det:

“Ikke desto mindre synes jeg nu ikke, at det er alt for dristigt at sammen- ligne dækbladet, der består af celluloid og vokspapir, med systemet *p-bv* og dets pirringsskjold, vokstavlen med det ubevidste bagved, skriftens til- synekomst og forsvinden med bevidsthedens opblussen og hendøen ved perceptionen.” (Freud, 1925a, s. 210).

Bevidsthedens opblussen og hendøen ved perception skyldes ikke kun ydre perceptio- ner, men kan også skyldes indre. Bevidstheden kan blive besat af indre perceptioner, der imidlertid behandles som var de ydre. “Så længe systemet er besat på denne måde, optager det de af bevidstheden ledsagede perceptioner og leder spændingen videre ind i de ubevidste erindringssystemer.” (ibid.). Erindringer kan, ved opblussen, blive bevid- ste. Man kunne med Proust tale om *mémoire involontaire*. Der er tale om erfariner, som på en gang er nye og gen-tagelser af det forgangne. Benjamin taler som tidligere nævnt om, at det forgangne og Nu’et i et glimt træder sammen i en konstellation.

Freud taler om drømmeindholdet som en billedskrift (Freud, 1900a, s. 233), og i det hele taget er skriftmetaforen udpræget (som også ‘den magiske blok’ viser). Symp- tomet er et spor, tegn eller en skrift, der på kroppen betegner det fortrængtes tilbage- vendt. Det ubevidste, og erindringen, kan så at sige skrive på kroppen, men også i sproget som f.eks. fortaleser. Der er tale om den synlige, midlertidige repræsentation af det, der ellers er ulæselige, men permanente spor. Man kunne tale om *mnemiske sym- boler* (Weigel, 1996, s. 116), hvor de hysteriske symptomer opstår *i stedet for* erin- dringssporet. I *Drømmetydningen* taler Freud endnu om, at drømmens billedskrift må oversættes tegn for tegn, da det enkelte tegn er fortættet, forskudt, overdetermineret og forvansket. Billedskriften repræsenterer ikke sporene i deres oprindelige orden, men overlejret, ved-siden-af-hinanden. Der er tale om “nye oplag” og “kopier” (Freud,

1905e, s. 99), hvor der kan være foretaget større eller mindre 'korrekturer'. Billedskriften og skriftmetaforen peger på de usanselige ligheder; drømmen er jo fra gammel tid betragtet som et medium, der lod os se sammenhænge, vi ellers ikke har indsigt i: "sprog og skrift er dét, som synskheden i løbet af historien har overdraget sine gamle kræfter til." (Benjamin, 1989b, s. 9). Men disse 'unsinnliche Ähnlichkeiten' - billedskriften - forvanskes før de når bevidstheden, der bliver derfor tale om 'entstellten Ähnlichkeiten'. Oversættelsen bringer os altså ikke tilbage til originalens efter-hinanden. Som vi allerede har været inde på, så indser Freud senere, at det slet ikke er muligt at genskabe det oprindelige materiale, da de ubevidste processer, herunder erindringen, er "tidsløse", hvilket her vil sige, at det ubevidste ikke opererer med kronologier - "ikke ordnes tidsligt" (Freud, 1920g, s. 38). Det vi har med at gøre, er fragmenter og brudstykker; det vi kan gøre, er at sætte dem sammen på ny i en holdbar narrativ konstruktion, der forener dem med en temporal dimension. Freud antyder selv senere (1925a, s. 211), at tidsforestillingen opstår i den konstellation, vi ovenfor har sammenlignet med *mémoire involontaire*, dvs. gen-tagelsen af det forgangne så det bliver tilgængeligt for bevidstheden som erfaring. I "Digteren og fantasierne" (Freud, 1908e) taler Freud om et "tidsmærke", som ethvert nyt indtryk modtager. Hvorfra indtrykket modtager "tidsmærket" fremgår ikke, men det kan formodentlig kun være fra det "tidsløse" ubevidste; dvs. det er ikke indtrykkets datering i hukommelsens historiske kronologi, der er tale om. Senere, i "Das Unheimliche", taler Freud om et andet mærke (præfikset 'un') som fortrængningens mærke. Sammenstiller vi nu dette med bemærkningerne i "Notits om 'den magiske blok'": "Det er som om det ubevidste ved hjælp af systemet *p-bv* rækker følere ud mod yderverden og hurtigt trækker dem tilbage, når de har afprøvet dens spændinger. (...) Jeg formodede endvidere, at denne diskontinuerlige arbejdsmåde ved systemet *p-bv* ligger til grund for tidsforestillingens opståen." (Freud, 1925a, s. 210-211). Vi antager altså, at det er det ubevidste og dermed erindringen, der forsyner indtryk med et "tidsmærke", men at dette mærke samtidigt forvanskes af fortrængningens mærke. Dette er parallelt med Bergsons teori om erindringens gennemtrængning af enhver perception og ethvert billede; men med den tilføjelse - som også hos Proust og Benjamin - at erindringsbillede umiddelbart kun kan kaldes frem som forvansket (*unheimlich*). Det betyder endvidere, at også tidsforestillingen må være forvansket. Der skal et genopretningsarbejde til, før forestilling bliver lig det indtryk, der skabte den.

Benjamins teori om opvågningen synes i høj grad at være påvirket af Freud. Benjamin læser den historiske "Zeit-traum" som en billedskrift - eller en allegori. Som drømmens tegn er også de spor, vi har af tidligere epoker forvanskede. Vi kan aflæse epokernes drømme og utopiske forhåbninger i de varer, de forbrugte. Men varen er en forvansket ønskeopfyldelse. "Udviklingen af produktivkræfterne lagde det forrige århundredes ønskesymboler i ruiner, endnu før de monumenter, de repræsenterede, var

forfaldet.” (Benjamin, 1977, s. 183). Det drejer sig om at vriste disse ruiner, den forvanskede skrift, fri af historien, og bringe dem ind i tiden for deres læsbarhed. Epokens ønskesymboler var udtryk for forventninger til fremtiden; den fremtid, der er vores nu. Det er så spørgsmålet, om det også er Nu’et for de forvanskede tegns genopretning. Tiden for det historiske billedes indeks’ læsbarhed.

Ricœur nævner kun sjældent Walter Benjamin; som oftest er der tale om henvisninger til “Fortælleren”. Så meget desto mere interessant er den henvisning, der i *Oneself as Another* findes i en fodnote, hvor Ricœurs teori om plotning kædes sammen med Benjamins forestilling om *Ursprung*:

“Jeg ser heri noget af Walter Benjamins *Ursprung*, en stigen op der ikke kan reduceres til, hvad der normalt forstås ved *Entstehung*, og endnu mindre ved *Entwicklung*. Og dog, skønt denne den narrative begivenheds stigen op ikke kan koordineres med nogen totalitet, udtømmer den ikke sig selv i sin virkning som brud, som cæsur; den rummer potentialer for udvikling, der må “reddes”. Denne *Rettung* af et *Ursprung* - et centralt tema hos Benjamin - er, efter min opfattelse, plottets arbejde. Plottet “forløser” det oprindelige fra “faldet” ind i meningsløshed.” (Ricœur, 1992, s. 142, n.2).

Fodnoten refererer til en diskussion af den narrative begivenhed, der skelnes fra hændelse. Den narrative begivenhed kendetegnes ved sin forbindelse til konfigurationen (mimesis₂) eller plotningen af den diskordante konkordans. “[Begivenheden] er kilde til diskordans for så vidt den springer op, og en kilde til konkordans for så vidt den tillader fortællingen at skride frem.” (ibid.). Begivenheden er diskordant, da den potentielt kan dreje forløbet i en ny, overraskende retning (Aristoteles’ *peripeteia*); og konkordant, da begivenheder er nødvendige hændelser i et forløb determineret af plottet. Begivenheden er således på en og samme tid kontingent og nødvendig, der gennem plottet formidles dialektisk som kontingensens nødvendighed og nødvendighedens kontingens.

“Omvendingen af kontingensens effekt til en nødvendig effekt fremstilles i selve begivenhedens kerne: som ren hændelse er begivenheden indskrænket til at forpurre de forventninger, der er skabt af tidligere begivenheders kurs; det er simpelthen det uventede og overraskende. Den bliver først en integreret del af fortællingen, når den forstås postfestum, når den er transfigureret af den så at sige retrograde nødvendighed, som udvikler sig af den temporale totalitet ført til ende. Denne nødvendighed er en narrativ nødvendighed, hvis meningseffekt kommer af den konfigurerende handling som sådan; denne narrative nødvendighed transformerer fysisk kontingens, den anden side af fysisk nødvendighed, til en narrativ kontingens som er impliceret i den narrative nødvendighed.” (ibid.).

Den narrative konfigurering transformerer altså det kontingente til nødvendighed, samtidig med at erfaringen af kontingensen bevares.

Det, Ricœur diskuterer her, er den narrative identitet: hvordan kan subjektet opretholde sin identitet som den samme gennem et livsforløb, hvor kontingente begivenheder - chokerfaringer - bestandigt bringer subjektet til kanten af sin tilværen? Hvordan kan vi forstå vort eget liv som den sammes liv, når der ikke er noget forsyn, som på forhånd har udstukket livsforløbets kurs?

Identitet kan, lyder Ricœurs tese, kun medieres narrativt. Der er tale om en dialektik mellem identitet som *samme-hed* (det latinske *idem*) og identitet som *selv-hed* (det latinske *ipse*). Identitet knytter sig uløseligt til temporalitet som spørgsmålet om permanens i tid, hvilket synes først og fremmest synes at knytte sig til *samme-hed*: at være den samme over tid; dvs. svaret på spørgsmålet: hvad er jeg? - der i en eller anden forstand involverer substans. Hvorimod spørgsmålet: hvem er jeg? knytter an til *selv-hed*, og dermed involverer vorden.

Samme-hed kan bestemmes kvantitativ som numerisk enhed, hvor to eller flere hændelser kan identificeres prædikativt ved samme agent. Kvalitativt kendetegnes *samme-hed* som identifikation ved absolut lighed. Enhed og lighed udgør dog først permanens i tid, hvis der tillige er tale om uafbrudt kontinuitet (ibid. s. 116-117). Spørgsmålet er så, om der også er en permanens i tid, der er svar på: hvem er jeg? Ricœur peger på to felter: *karakter* og *at holde ord*. Karakter betegner en række distinktive træk, der gør det muligt at reidentificere et individ som det samme. Karakteren kendetegnes ved en række dispositioner, hvorved en person genkendes. Det kan foreksempel være vaner, egenskaber der er tilegnet som en del af individets historie; men som først viser sig som vaner, når de er sedimenterede. Som nye erfaringer - innovationer - er de endnu ikke blevet til et træk ved karakteren. Disse innovationer - vanens *Ursprung* - er imidlertid narrative begivenheder, der retroaktivt eller *nachträglich* bliver karaktertræk og dermed indgår i den narrative identitet. Et andet træk er de tillagte identifikationer med værdier, normer, idealer osv., hvorved individet kan genkende sig selv *i* det, individet genkender sig selv *ved*. I karakteren er der således et næsten totalt sammenfald mellem *samme-hed* og *selv-hed*.

Derimod synes det at holde et løfte næsten udelukkende at være knyttet til *selv-hed*. Den samme kan godt bryde et løfte. At holde et løfte drejer sig om *selv-konstans* og er som sådan knyttet til 'hvem'. Der ligger i løftet en udfordring af tiden i form af en benægtelse af forandring: man lover at forblive sig selv tro over tid, men dermed forlænes selvet også med *samme-hed* (ibid. s. 119-124). Karakter og det at holde et løfte bliver således eksempler på diskordant konkordans; en dialektik, der medieres narrativt.

“Ifølge min tese konstruerer fortællinger varige egenskaber ved en karakter, hvad man kunne kalde hans narrative identitet, ved at konstruere den type af dynamisk identitet der findes i plottet, som skaber karakterens identitet. Så det er først og fremmest i plottet man leder efter medieringen mellem permanens og forandring, før den kan overføres på karakteren. (...) Karakterens narrative identitet kan kun korrespondere med selve fortællingens diskordante konkordans.” (Ricoeur, 1991, s. 195).

Man kan bekræfte overfor sig *selv*, at man er den *samme* igennem fortællingen. Det betyder, at nye erfaringer - diskordante og kontingente - altid allerede må erindres som en del af det erfarende subjekts forgangne. Det sætter fokus på selve det øjeblik, hvor der fortælles, da det at fortælle i sig selv bliver en narrativ begivenhed og dermed kontingent - et *Ursprung*. “Som en diskurs’ forfatter er det i grunden fortælleren, der fastsætter en nutid - narrationens nutid - der er lige så fiktiv som den diskurs’ instans, der konstituerer den narrative ytring.” (Ricoeur, 1985, s. 98). Fortællesituationens nutid tjener først og fremmest til at etablere det fortalte som fortid; som sådan er denne nutid ‘fiktiv’. Men for de karakterer, der fortælles om (og det kan inkludere fortælleren selv), er denne fortid nutid. De erfaringer, der i fortalt tid er nye og kontingente, er dermed i fortællerens tid allerede det forgangne. Fortællesituationens ‘fiktive’ nutid er det fortaltes fremtid; dvs. tiden for kontingensens konfiguration som nødvendighed. Eller om man vil: forløsningens tid, hvor *Ursprung* reddes fra faldet ned i meningsløshed. For den narrative identitet, når man fortæller sig selv, betyder det, at erfaring og erindring bliver samtidige, men fordelt på to registre: det fortalte nu - diskordant - og fortællers nu - konkordant. Det fortalte nu’s erfaringer er kontingente (knytter sig til det sammes ‘hvad’ - substans og *Ursprung*), men bliver for fortællers nu nødvendige (knytter sig til selvets ‘hvem’ - vorden og figurering), i og med de for fortælleren allerede foregriber den retrograde forløsning af mening. For så vidt man fortæller sig selv er der tale om såvel konfiguration som refiguration. Fortællesituationens nutid inkluderer en fremtid, nemlig det øjeblik hvor læseren/tilhøreren (der også kan være fortælleren selv) *nachträglich* refigurerer det fortalte til en meningsfuld, konkordant helhed. Der er tale om en enhed, hvor det fortaltes erfaringer af det diskordante og kontingente, i fortællingen konfigureres - plottes - med det narratives nødvendighed i en foregribelse af erindringens refiguration af det kontingente og dermed erfaringens redning. De konstellationer, der pludselig blusser op - *Ursprung* - bliver læsbare i og med de kon- og refigureres narrativt. Det er erindringen, der er bærer af de billeder, hvis indeks, det er, der bliver læsbare. Erindringen er som sådan en præfigurering af fortællingen. Det var Freud allerede på sporet af i 1908 i “Digteren og fantasierne”:

“Denne fantasivirkningsprodukter, de enkelte fantasier, luftkasteller eller dagdrømme, må vi ikke forestille os som stivnede og uforanderlige.

De føjer sig tværtimod efter de vekslende livsindtryk, ændrer sig med enhver forandring i livsbetingelserne, modtager af hvert nyt indtryk et såkaldt "tidsmærke". Fantasiens forhold til tiden er i det hele taget meget betydningsfuldt. Man kan sige, at en fantasi ligesom hænger mellem tre tider, vores forestillings tre tidsmomenter. Det sjælelige arbejde knytter an til et aktuelt indtryk, en samtidig anledning, som har vakt et af den pågældende persons store ønsker, griber derfra tilbage til erindringen om en tidligere, hyppigst infantil, oplevelse, hvor dette ønske var opfyldt, og fremstiller så en situation i fremtiden, som viser ønskets opfyldelse; dette fremtidsbillede er netop dagdrømmen eller fantasien, der nu bærer spor af den anledning og den erindring, som den stammer fra. Altså det fortidige, nutidige og fremtidige som trukket på det gennemgående ønskes snor." (Freud, 1908e, s. 24-25).

Det interessante er det såkaldte "tidsmærke", som hvert nyt indtryk modtager. Dette indtryk indplaceres ikke på nogen fast plads i en kronologisk hukommelse; men mærkes således det er modtageligt for tidens formende indvirkning. Indtrykket eller anledningen forlenes med såvel erindring som fremtid. Freud tillægger ikke her de forvanskninger, erindringer gennemgår for at blive bevidste, nogen betydning. Men fremtidsbilledet, hvori man finder spor af såvel anledning som erindring, er et ønskebillede, der som sådan også vil være forvansket. Det er et billede, hvis indeks afventer sin læsbarhed. Benjamin siger, at forvanskede er den form, tingene *tager*, når de er glemt (Benjamin, 1996, s. 113). Når de igen kaldes frem fra glemslen, dvs. erindres, *gen-tages* de, enten i slet forstand som forvanskede. Eller der er tale om en egentlig gentagelse, dvs. en forløsende genopretning af det forvanskede. Det er nu'et for billedets læsbarhed, den messianske genopretning af ikke alene de forvanskede rum, men også den forvanskede tid (ibid. s. 115). Når ethvert nyt indtryk modtager et "tidsmærke", bliver det en potentiel narrativ begivenhed; dvs. det kontingente, diskordante indtryk (eller chokerfaring) er åben for en temporal, konkordant formning eller narrativisering, hvor den forvanskede tid kan genoprettes. Den forvanskede tid er historicismens kronologi, den tomme og homogene tid. I en sekulariseret udgave vil det sige, at forløsningen kommer i stand ved den konstruktion, der formæler det heterogene, diskordante og kontingente med en form eller konkordans, der ikke homogeniserer. Det er her, Ricœur ser plottet som den reddende instans, hvor erindring, anledning og fremstilling figureres som diskordant konkordans. Tingenes og tidens forvanskede lighed (*entstellte Ähnlichkeit*) er præfigurativ (mimesis₁). Når plottet bliver til redning, er det fordi mimesis₂ konfigurerer det forvanskede, giver det diskordante en konkordant form. Den egentlige forløsning (i sekulariseret forstand) kommer i stand med læsningen; dvs. refigurationen - mimesis₃ - som genopretningen af den forvanskede tid. Den tabte tid bliver den genfundne tid, der tages igen i læsningen. Fortiden tilfalder først fuldtud den forløste menneskehed.

Noter

¹ Mine læsninger af *Barndom i Berlin omkring år 1900* er inspireret af indlæg på seminaret "Walter Benjamins Berlin - Barndom i Berlin omkring år 1900", Center for Urbanitet og Æstetik, Københavns Universitet, 18. - 19. december 1997. Især de tre indlæg "Tiergarten" af Lilian Munk Rösing, "Sejrssøjle" af Erik Steinskog og "Vintermorgen" af Isak Winkel Holm har påvirket min læsning.

² Ikke at forveksle med Jungs kollektivt ubevidste.

³ Her er påvirkningen fra Freud umiskendelig hos Benjamin. Skønt Benjamin er forholdsvis sparsom med henvisninger til Freud, er der tydelige tegn på, at Freud spiller en væsentlig rolle for Benjamin; jvf. Weigel, 1997, pp. 27-51.

14. *Indian Summer*

Jens Chr. Grøndahls *Indian Summer* (1994) handler om August, der er forfatter. Han møder Alma, da hans debutroman skal udkomme; hun skal fotografere ham til bogens omslag. Da den anden roman udkommer, dukker Gustav op. August præsenterer Alma og Gustav for hinanden; med det resultat at de to indleder et forhold. August møder så Harriet; genser en dag Alma på gaden; hun er gravid med datteren Becky. Gustav forlader Alma og Becky, drager til Paris; samtidigt holder August op med at skrive; Harriet forlader ham. Da hans debutroman genudgives, møder han igen Alma. Sammen tager de til Paris, hvor de finder Gustav døende. Alma tager ham med hjem til Danmark. Her møder August Becky, med hvem han har en kort affære. Gustav dør, Becky tager til Paris; August følger efter, blot for at finde hende sammen med en gråskægget mand.

Handlingen forløber altså med en næsten stereotyp 'gentagelsestvang'. De unge: August - Alma - Gustav. De ældre: August - Alma - Gustav. Den ældre og den unge: August - Becky (\approx den unge Alma) - den gråskæggede mand (\approx Gustav). På samme måde er romanens tema(er) næsten stereotype: kunstnermiljøet, bohemerne, spleen, melankoli, bekendelse. Alligevel er romanen mere raffineret end som så. Den fortælles ikke kronologisk, men gennem en bagudskuende struktur, hvor erindringer afføder nye erindringer, der går stadigt dybere ned gennem lagene. August - der er jeg-fortæller - er en forfatter, der er holdt op med at skrive; hvilket naturligvis kan lede til spørgsmålet: hvem har så skrevet det, vi læser; hvordan fortælles der? Romanen kan betragtes som et erindringsprojekt, hvor August leder efter sig selv - billedet af sig selv - i erindringslagene. Det er så samtidigt et projekt, hvor det drejer sig om at finde ord, der kan rumme erindringen, og samtidigt åbne for den fremtid, erindringen peger hen mod. Det er markeret med det epigram af Gombrowicz, der indleder romanen: "Der burde være to særskilte sprog: ét for dem for hvem livet er i tiltagende og et andet for dem for hvem det er i aftagende."

Fortællingen

Det starter med en beskrivelse af et fotografi: et indian-summer tableau. Det første spor af fortæller-jeg'et er "en bølgende blågrå bændel af cigaretrøg". Her beskrives han først i 3. person; dernæst træder jeg'et ind: "Jeg vidste ikke billedet blev taget." (s. 8). Igenem romanen kan vi se, hvor optaget han er af, hvordan ser ud i andres øjne - de former man støber hinanden i. Billedet er taget af Becky; dvs. mod slutningen af forløbet, kort før Gustavs død.

Romanen fortæller ikke kronologisk, men i en art 'indfoldet' orden. Det første kapitel starter ved Gustavs begravelse; det sidste da August opsøger Becky i Paris en uge senere. Indenfor denne ramme er den egentlige handling: fra August genser Alma ved forlagets reception (hvor han er i anledning af debutromanens genudgivelse) til Gustav dør. Det er et kort forløb (en uge - en måned?). Dette forløb er imidlertid fyldt med utallige tilbageblik til de 20 år, der er gået siden det første møde. Der springes således konstant frem og tilbage i tid.

Det starter med 'slutningen', med døden. Men fortællingen gør modstand mod fremdriften; den viger tilbage for døden. Den bevæger sig kun langsomt fremad; erindringerne kaster hele tiden forløbet bagud, tilbage i tid. Som Peter Brooks er inde på, så kendetegnes det narrative ved denne 'gentagelsestvang' (Freud) eller 'udsættelsens rum' (Barthes), hvor man både tematisk og strukturelt forsøger at undgå det uundgåelige: slutningen, døden. Det sker typisk gennem digression eller deskription, som også Ross Chambers gør opmærksom på. Ingen narrativ konstruktion kan være fuldstændig (dvs. alene lineært fremadskridende); den kan ikke være absolut lukket, men vil altid være åben for et supplement. Etcetera-princippet (Chambers, 1993). Et etcetera lukker en i princippet uendelig liste; men det er en lukning, der markerer dens åbenhed. Denne åbenhed er her indskrevet i navnene; jvf. at gentager man fortællerens navn tilstrækkelig mange gange: au-gust-au-gust-au-gust-au...etc. - gennemløber det en metamorfose, hvor August forvandles til Gustav. Da Gustav dør, lukkes denne liste imidlertid, og August må stå for sig selv; han må finde sig selv uden den anden. Han er ikke mere skabt i den andens billede, men må finde og (gen)skabe sig i sit eget billede, sådan som det ligger gemt i erindringerne; dvs. han må skabe sig selv i temporalitetens form.

August skitserer, hvad man kunne kalde hans poetik som forfatter, i et forløb s. 87-90: "Mine grunde til at skrive fortabte sig bagude, i min barndom, og de var tilsvarende barnlige" (s. 87) - osv. Som barn var han ikke glad for at bevæge sig; men ville hellere sidde stille og meditere over verdens udseende. "Mon jeg allerede havde en fornemmelse af, at det i sidste ende ikke gør den store forskel, hvor man bevæger sig hen?". Det er en art anti-udviklings tema, der viser sig her. "Tilbagetoget har altid været min foretrukne strategi". Han brød sig ikke om eventyr, men var forelsket i det almindelige; det forunderlige og gådefulde ved at være tilstede her og nu. Fraværet, det er at være optaget af imorgen, af sine projekter osv. Nærværet er at være optaget af tingenes fysiognomi, når blikket bevæger sig udenfor ordenes, forklaringernes og intrigernes rækkevidde. Her glemmer han sig selv, hvem han er og skal forestille at være: han lytter med øjnene. Som forfatter er han derfor mest optaget af beskrivelserne: alt det, der i en 'ordentlig' historie er et onde, der bør begrænses mest muligt, da det ellers kommer i vejen for handlingen¹. Han bliver spurgt, hvorfor han ikke fotograferer istedet; men det er i de abstrakte ords berøring med den meningsløse verden, at han føler sig mest tilste-

de. Det er denne berøring, Benjamin benævner 'usanselig lighed'. De andres ord er blot i vejen; de er en støj i ham, det er ikke hans historie, de fortæller Han må prøve at gøre de fremmede ord til sine, forme dem så de bærer hans aftryk:

“Kun med mine egne ord ville jeg kunne genfinde kontakten med stedernes hemmelige liv, som det var, som det havde fyldt mit blik, før jeg lærte at tale. Udfyldt det, oversvømmet det, lukket sig om det, så blikket og verden var ét. Ordene havde sænket et forræderisk slør af illusoriske forklaringer og bortforklarende fortolkninger mellem verden og mig. Jeg ville trævle sløret op og i stedet spinde et fintvævet net, gennem hvis masker jeg kunne kommunikere med det virkelige hinsides ordene.” (s. 90).

Det er i bund og grund en modernistisk poetik: sproget er det, der kommer imellem os og verden; det der forhindrer os i at opleve det absolutte nærvær, og dermed det der bliver anledningen til det moderne menneskes tragik og melankoli. Den ældre August beskriver da også den yngre som “den unge alvorsmand, tynget af modernisme og melankoli” (s. 13). Det er en poetik, der melankolsk længes efter et sprog, det adamitiske, hvor ordene og tingene finder sammen i en konstellation, hvor meningstab momentant kan ophæves. Det er naturligvis samtidigt en længsel tilbage til det tabte paradys: barndommen, til forestillingen om en uskyldstilstand - før eller hinsides sproget.

Denne poetik er August ved at arbejde sig ud af; men det er her, der mangler et sprog for livet i aftagende. “Alle historier fortælles baglæns. Det er derfor de er fulde af løgn.”, konstaterer han på et tidspunkt. Det er meget symptomalt, at han bor ved en endestation, hvor bussen hver gang vender og kører tilbage, blot for at køre den samme rute igen på ny. Denne ‘gentagelsestvang’ er netop det, der karakteriserer Augusts eget liv. Der er ikke andre muligheder end at fortælle baglæns; at løgnet følger med er den pris, man betaler. Ordene er flygtige, de spreder frem for at samle; de er blot forbipasserende begivenheder, der kan være utro. Derfor er det måske heller ikke så vigtigt, hvad historien handler om.

Kærligheden er en - omend midlertidig - undtagelse. Her er man to om at fortælle; men kun for en kort tid er man enige om handlingen: at blive en del af den andens historie. I et kort glimt kan to fortællinger træde sammen i en konstellation. Man har imidlertid hver især en anden (for)historie; dvs. i kærlighedens fortælling kommer man altid for sent til begyndelsen og slutningen er langt væk. Som Kermode formulerer det: man fødes *in media res*, man lever altid i midten. Livet igennem må man indskrive provisoriske slutninger i sine fortællinger (som beror på sin ‘sense of an ending’). “Også min egen historie var bare den korte, forbipasserende berøring mellem usammenhængende øjeblikke og år, der vendte ryggen til hinanden.” (s. 116).

“Min historie er ikke, hvad den giver sig ud for at være, dens ord overskygger det, de peger på, men i skyggerne er der øjne, der ser på mig, mens jeg fortæller, afventende, uden at blinke. De venter på, at jeg skal finde deres billeder frem.” (s. 104).

Fortællingen tilhører ikke fortælleren; kun ordene er fortællerens, mens fortællingen er den Anden, der kigger tilbage. Det er det fænomen, Freud opdagede: patienten, der fortæller sin livshistorie, opdager i historien noget, han ikke vidste; som om en anden (den Anden) fortalte historien. Den Anden viser sig her som den rene erindring (den virtuelle); som billeder, der venter på at blive aktualiserede som erindringsbilleder. Subjektet der formodes at vide er den rene erindring, der netop ikke er subjektets egen erindring; men den erindring subjektet er gennemtrængt af. For August gælder det her om, at han må finde billedet af sig selv i erindringen, for at aktualisere det som erindringsbillede, hvor det falder på plads i den livsfortælling, der er ved at blive fortalt frem.

Måske havde der aldrig været så meget at fortælle, konkluderer August. Han er bedre til at lytte. Han sidder og lytter, mens mørket falder på og den fortællendes figur langsomt forsvinder i mørket². Dette gentager sig de magiske tre gange i tilknytning til erindringens indfinden sig: første gang, da han sidder med Alma på verandaen. Hun har ringet til ham efter gensynet ved receptionen, adskillige år efter de sidst sås. Den cirkulerende samtale, der kredser om noget, der ikke siges, afføder erindringerne. I mens forsvinder Alma i mørket: “Vi kunne næsten ikke se hinanden mere, kun som diffuse silhuetter...” (s. 109). Anden gang er da August taler med den syge Gustav; dvs. det tidspunkt, der gør det muligt for ham at komme ud af erindringen og ind i samtiden: “Da han overtog Alma, blev han min voodoo-dukke, stedfortræder for mit gamle jeg, der måtte af vejen, for at min fremtid kunne komme til.” (s. 204). Da Gustav er døende, svinder han ind, svinder bort i tusmørket: “Jeg kunne ikke se ham tydeligt længere, han var kun en mørk plet i sengetøjets diffuse hvidhed.” (s. 108). Endelig gentager dette sig (den forløsende?) tredje gang i forhold til Becky, der er som en tro kopi af den unge Alma: “Hendes ansigt blev mere og mere utydeligt, forskellene fortonede sig i skumringen, og det var, som om jeg ville kunne række hånden ud, hen over årene, og røre ved den unge Almas kind.” (s. 190). Denne tredje gang har to retninger: det er en gentagelse, der fungerer som (falsk) erindring, da den rækker bagud til begyndelsen, Augusts forhold til den unge Alma, til før Gustav dukkede op. Nu er Gustav ved at forsvinde, og med ham måske årene, der ligger imellem. Men det er et forfængeligt håb; Gustav ‘lever’ videre hinsides døden. Da August efter Gustavs begravelse opsøger Becky i Paris, finder han hende sammen med en gråskægget mand (\approx Gustav): “Jeg nåede at se hende slippe taget i hans hånd, idet hun mødte mit blik...Jeg var lige ved at snuble på

vej ned ad den stejle trappe.” (s. 213). Dette er en gentagelse af situationen, da August opsøger Alma i Gustavs atelier, efter han har præsenteret de to for hinanden: “Hun blev stående i døren og så efter mig, mens jeg løb ned ad trappen.” (s. 58). Gentagelsen er måske forløsende. Efter denne får forfatteren, der er holdt op med at skrive, i det mindste fortalt sin historie: August dukker frem bag ordene, og bag spejlet.

Fortællingens sammenhæng er en fiktion, der altid forandrer sig. “Hvert af dens øjeblikke flytter sig og bytter plads i stadig nye og tvivlsomme mønstre som sandskorn på en glasplade, der bliver sat i svingninger af ordenes nytteløse musik.” (s. 26). Der dannes hele tiden nye mønstre. Hvert øjeblik gennemtrænges af erindringen, der vedvarende forvandles af ophobningen af nye hændelser, der bliver til erindringer (den dialektik, der hos Kierkegaard formuleres: “Erindringen er baglæns gentagelse. Gentagelsen er forlæns erindring.”).

Erindringen åbner et uendeligt perspektiv bagud (jvf. Bergson), hvor det, der eftersøges i erindringen, er de billeder som korresponderer med og giver betydning til øjeblikket. Men for August giver erindringen kun ordene, ikke følelserne. Han genlæser sin debutroman, genkender ordene, men kan ikke længere huske, hvad han tænkte på, da han skrev dem. Der er kun stavelsernes monotone spor tilbage. Han erindrer egentlig ikke, men bliver blot grebet af nostalgi.

Han længes efter kroppens glemsomme flygtighed; men tør ikke overgive sig til forgreningens princip. Han lider, som de fleste, af den ulykkelige trang til, at et liv skal hænge sammen; sådan som der i hans eget liv forekommer at være en sammenhæng mellem hans romaner og forholdet til Alma og Gustav. Alma = 1. roman, Gustav = 2. roman; Gustav forlader Alma og Becky = August holder op med at skrive. Det er som om den fælles fortælling, der kort eksisterer i kærligheden, og som August aldrig rigtigt bliver i stand til at holde fast i; som om den fortælling sublimeres til romanerne. En substituering for de ordløse billeder August forestiller sig kan eksisterer mellem to mennesker. Hans eget forfatterskab ender som et dødt billede, på samme måde som det barn der skulle have overflødiggjort ordene mellem ham og Alma.

For August er tiden en kannibal - “årene åd hinanden bag min ryg”. Han har et problem med at komme overens med tiden, da den ikke aflejrer sig som egentlig erindring; dette fører til den ‘gentagelsestvang’, der karakteriserer hans liv. Frem for at være en erindring, gentager fortiden sig som nutid: Alma forlader ham to gange til fordel for Gustav, Becky (~ Alma) forlader ham for en ældre mand (plus at Harriet forlader ham). Uden den narrative organisering af livet, bliver det blot til gentagelser. Der er derfor tale om gentagelse i slet forstand. August tager ikke livet igen, men ser det blot blive ædt op af tiden.

Blikket

Blikket spiller en central rolle i *Indian Summer* (Jens Chr. Grøndahl er uddannet filminstruktør). August begærer den andens/Andens blik; han ønsker at blive set som den, han er. Men det, der forbliver en gåde for ham, er, hvem han er i den andens øjne. Det er ikke kun et spørgsmål om, at den anden skal se ham; men at han kan se sig selv med den andens øjne. Først da kan han blive sig selv; blive identisk med billedet af sig selv (men han genkender ikke sig selv på fotografier).

Det første spor af August er som nævnt cigaretrøgen på det fotografi, Becky tager af ham. Han træder ikke ind i fortællingen som fuld figur, men som et spor. Hans repræsentation er ikke som et helt individ, men metonymisk. "Jeg vidste ikke billedet blev taget." - dvs. den dialektiske udveksling mellem blikket og blikkets genstand er ikke tilstede.

Det er ikke tilfældigt, at såvel Alma som Becky er fotografer. Det er da, de har fotograferet ham, at de respektive forhold bliver indledt; som om, det han begærer hos dem, er det forhold, at de har set ham; han begærer det, de har set. Begærer den andens begær (Lacan). Anderledes er det med Harriet. Hun er skuespillerinde, dvs. den blikket er rettet mod, er blikfang (han nyder at fremtræde offentlig med hende: den smukke, storbarmede skuespillerinde), men hun har ikke selv noget blik. Han er derfor - umiddelbart - mere uafhængig i sit forhold til hende, da hans identitet ikke kommer i fare som følge af, at han ikke ved, hvordan han se ud i hendes øjne (at han tager fejl, erfarer han senere).

Gustav har en anden funktion. Han fremstilles som en art 'storebror'; men er nærmere - i lacaniansk forstand - en faderfigur, og er dermed det penetrerende og overvågende blik, der former August som subjekt. Han er *blikket*, der ikke behøver andres blik på sig for at kunne eksistere: "Igen kom jeg til at beundre hans evne til ikke at se sig selv med andres øjne, men bare fylde rummet indefra, med en tilstedeværelse, der blev ved med at brede sig, indtil han var over det hele." (s. 176). Gustav er den Anden: "Jeg mødte hans blik i tankerne..." (s. 12) (jvf. også at han "holdt mit blik fast som et voldeligt håndtryk" (s. 32)). Gustav er den ubønhørlige kritiker af Augusts romaner; den der gennemskuer ham før, August selv - bevidst - 'gennemskuer' sin egen kunsts hulhed.

Alma møder han, da hun skal portrættere ham til debutromanens omslag. Han forsøger først at iscenesætte sig selv, sådan som han forestiller sig, en kunstner bør se ud, og sender hende sit mest kompromisløse kunstnerblik. Det preller af på hende, og han sænker paraderne; lader hende se, hvad hun vil se. Da han senere ser fotografierne, kan han ikke genkende manden på billederne, og det går aldrig op for ham, hvad hun egentlig så, hvem han var i hendes øjne. Det er bl.a. denne asymmetri ("Jeg har ingen

billeder af hende.” (s. 24)), der fører til ‘gentagelsestvangen’: hans begær efter den andens begær: at finde sig selv i den andens blik. “Jeg ville have, at hun skulle se mig, se alt hvad jeg var, så jeg ikke behøvede være andet end hvad hun så.” (s. 40). I modsætning hertil hviler Alma mere i sig selv: “... hun åbnede ikke øjnene med det samme, blev siddende, som om hun var alene, som for at lade mig se hende sådan som hun så ud, alene.” (s. 71).

Asymmetrien begynder at gå op for ham, da Alma forlader ham for Gustav. “Jeg havde aldrig rigtig troet på det, før jeg vidste det med øjnene” (s. 58). Men det er først for alvor, da han ser den gravide Alma på gaden: “At den fremmede, der skulle have været mig, aldrig havde været andet end et heldigt, men dødfødt billede.” (s. 59). Den hun har set, er ikke den, August selv tror, han er, men en fremmed. Det dødfødte billede har sin parallel i Almas første graviditet, hvor hun vælger aborten frem for at få et barn med August. Han havde ellers forestillet sig, at barnet ville blive det mellem dem, der ville have overflødiggjort ordene. Den, der istedet bliver født, er altså Becky, med hvem August senere gentager sit mislykkede forhold til Alma. Han begærer på sin vis Becky som det billede, hvor han var et med Alma (kærlighedens konstellation); hvor ord var overflødige. Det billede var imidlertid dødfødt (Almas abort), som forholdet til Becky er det.

Forholdet til Harriet ender, da han - i *spejlet* - opdager hendes forhold til en anden. Dermed ændrer hun karakter fra at have været blikkets genstand (sådan som han har set hende) - et objekt, til at være subjekt, en der handler udenom hans blik. Hun tror, han har forladt lejligheden, og ringer til sin elsker. Gennem dørsprækken kan han betragte hende i soveværelsets spejl:

“Spejlet med Harriets bortvendte krop var den bedrageriske indgang til et sted, jeg umuligt kan betræde, hvor jeg var en anden end den, jeg troede jeg var. (...) Jeg ville aldrig finde ud af, hvem han var, ham jeg var derinde bag spejlet, for hvis jeg prøvede at trænge derind, ville han straks forsvinde. (...) Jeg vidste med det samme, at vi aldrig ville kunne mødes, han og jeg, at jeg bare ville støde panden mod spejlglasset og se ham trække sig tilbage og forsvinde bag mine alt for velkendte træk. I hendes øjne var jeg for altid ham og ingen anden, men kun i hendes.” (s. 114-115)

Han har troet sig sikker i sit forhold til Harriet; sikker i sin identitet, da hun som blikkets objekt ikke formodes at kigge tilbage. Men her opdager han altså, at også hun, som subjekt, besidder et blik, og at hun dermed også har et billede af ham, som han ikke kender; dermed er han atter ufuldstændig som subjekt; der er en asymmetri også i dette forhold. Resultatet er melankoli (noget Walter Benjamin betragter som en egenskab ved fotografiet): afstanden mellem spejlbilledet og det ukendte billede af ham i den andens

øjne; den tilsyneladende uovervindelige afstand. Og dog. En enkelt gang synes afstanden overvundet:

“Jeg møder hendes blik og måske tænker jeg på, at man aldrig ser nogen i begge øjne på samme tid, at man altid må vælge, hvad for et øje man vil se på. Om lidt tager jeg et skridt hen mod hende, et enkelt ét er nok, så tæt står vi på hinanden. Så falder min skygge på hendes ansigt, der bliver halvmørkt mellem os, hendes ansigt vokser, det hænger ikke længere sammen. Jeg er så tæt på hendes ansigt nu, at jeg ikke kan overskue det mere. Hun er ikke andet end hårets matte og glinsende tråde, hudens porer og lyse, næsten usynlige dun, et modermærke, et ganske lille blankt, hvidt ar, læbernes bløde, ridsede kød, et enkelt øje med vipper, der stritter som børster, og den grå iris med de umærkelige gule flammer omkring pupillen, som en solformørkelse midt på dagen.” (s. 25-26).

Afstanden *kan* ophæves, men det sker på bekostning af helheden. Han kan overskride afstanden mellem dem, men dermed reduceres hun til ansigt, hår, modermærke, læber, øje. Som i et zoom absorberes blikket, så det til slut kun er øjet, der står tilbage. Kun når hendes blik er væk, når han ikke længere er nogen i hendes blik, ophæves afstanden. Subjektets (sol)formørkelse er betingelsen for nærværet.

Det er imidlertid undtagelsen. Ellers kommer billedet imellem. Fotografiet både hos Alma og Becky, der omtaler fotografiapparatet som sin briller. August bruger fotografiapparatet som metafor for sit eget blik; han ‘fotograferer’ i smug Beckys ben; han taler om sit blikks urokkelige kamera. Men de kan aldrig mødes på fotografiet. “...af en eller anden grund var jeg ikke selv med på billederne”, beretter han om de billeder, der blev taget til Gustavs begravelse. Han har ryggen til, er den sky mand, lidt ude af fokus. Da Alma i Italien fotograferer fraværet, er der et af billederne, hvor hendes egen skygge danner en pil, der peger mod en uskarp kontur: August, der i hemmelighed er fulgt efter hende. Og det er måske det, han er i hendes øjne: en uskarp kontur. “Når jeg bøjede mig over hende i græsset og hendes grå øjne videde sig ud omkring mig, havde jeg tænkt, at hendes blik måtte være bundløst, at jeg umuligt ville kunne fylde det helt.” (s. 76).

Ordene

Ordene er ikke nogen fyldestgørende erstatning for Augusts ufuldstændige blik. Før han lærte at tale, var blikket og verden ét; men da først ordene kom imellem, var det nærvær tabt. Ordene er forrædderiske, de spreder frem for at samle; de betyder kun det, man beslutter sig for, de skal betyde (Humpty Dumpty’s “sprogfilosofi” i Lewis Carrolls *Bag spejlet*). Ordene kan bruges til at fortælle hvad som helst. Han går med Becky (da

hun er barn): hun peger på tingene og han forklarer, hvad de hedder; men gør sine forklaringer for lange, så hun taber interessen. De forrædderiske ord kommer imellem ham og den paradisiske - adamtiske - tilstand, hvor der er et absolut nærvær mellem ordene og tingene. Han oplever den pinefulde uoverensstemmelse mellem ordene og kroppen; hans litteratur er et forsøg på at genfinde kroppens stumme og intetsigende nærvær; at få ordene og kroppen til at mødes, så kroppen kommer til at betyde og ordene får krop. Den ældre August har erkendt dette, og kan med ironisk overbærenhed berette om en kollega, der "...havde fundet frem til et sprog, der kunne rumme flere synsvinkler og stemmer i én strøm af genspejlet bevidsthed, der transcenderede personlighedens grænser, hvis jeg forstod hvad han mente. Jeg forstod ham kun alt for godt. Hans ånde lugtede stadig af sødmælk." (s. 17-18).

Alma er mistroisk overfor ordene. Hun nyder at lytte til hans stemme, men det er ikke ordenes betydning, hun er interesseret i. Hun nynner, mens hun lytter; det er ordenes musik, der er central for hende. August er også lytter, men han har svært ved at komme udenom betydningen: af lutter høflighed lader han enhver egocentriker bruge hans ører til at forrette sin nødtørft (!). Hellere lytter han med øjnene i et forsøg på at se bag om ordene; noget han heller ikke er for god til: "Jeg så ikke klichéen" forklarer han om Gustav og kunstmiljøet. Nu, i tilbageblikket, ser han klichéerne, ordenes tomhed: om kunstnerbohernerne hedder det: "Han stod og soled sig, skæv af tequila, i et rosenflor af ikke helt unge piger." (s. 31), hvor det er den lettere, ironisk omskrevne Proust-titel, der markerer afstanden. Alle taler i citationstegn og filmciter; tilsyneladende har ingen noget at sige. Selv navnene har mistet betydning: Almas navn var blot et kodeord, der gav ham adgang til jet-settet; hun kunne ligeså godt have heddet noget andet. Da han skilles fra Harriet, insisterer hun på, at alt deles lige mellem dem, selv leksikonnet! Et fragmenteret, ruinøst sprog, amputeret til halve betydninger. Det sprog, der gælder for livet i tiltagende, bliver til tomme klichéer for livet i aftagende. Men der findes ikke andet sprog. Det er Augusts erkendelse, og han bruger til slut ironisk det indholdstømte sprog, da han beretter om affæren med Becky: "Hvad er det man siger. Det skete bare."

Erindringen

Romanen fremstår som en vedvarende gliden mellem forskellige erindringslag: det nyligt hændte - gentagelsen af forhistorien - og det, der skete for 20 år siden - det, der nu gentager sig i erindringen som følge af det nyligt hændte. August er i færd med at blive til - at få sin historie - gennem de transverse erindringer, på tværs af lagene. Som det hedder, da Alma og August genser hinanden ved forlagets reception:

“Idet hun kom nærmere, kunne jeg se, at også jeg stod som en dobbelteksponering i hendes øjne, et hengemt negativ, som hun havde glemt at føre frem i kameraet, så det nye billede et sekund tegnede sig oven på det gamle i en forvrænget karikatur.” (s. 15).

Dette gensyn hen over tiden er et krystal-billede, hvor det aktuelle og det virtuelle (erindringen) et kort øjeblik er ét. Det er erindringen om kærligheden, om der, hvor to fortællinger bliver til en, der vækkes; men det er en falsk erindring for så vidt, at August tager den for kærligheden selv. Erindringen er endnu ikke på sin plads i den nye fortælling, der er August efter Alma - og efter Gustav. Erindringsbilledet tager det aktuelle plads i krystallen; som om Alma og August var transporteret tilbage i tid, til dengang alt lige var begyndt:

“Men forandringerne skærpede kun erindringen om dengang, og mens vi lå sammen, stille, uden hastværk, var det, som om tiden skrumpede i mørket mellem os og bragte årene tættere på hinanden, indtil de kunne mødes.” (s. 124).

“Vi snød tiden den nat...” (s. 130). Men tiden lader sig ikke snyde; den har sat sine spor på kroppene - “vi tilgav hinanden vores begyndende forfald, som om vi virkelig, langsomme og forsigtige som arkæologer, fandt ind til dem, vi engang havde været.” (s. 129-130). Den afslørende passage er *som om* (jvf. også citatet ovenfor); der er tale om en falsk erindring. Arkæolog-metaforen siger det samme. Det, der er gravet frem, er fortiden; det, der er aktualiseret er erindringen, ikke fortiden som sådan. Det er ikke Alma og August, der snyder tiden; men i sidste instans tiden som snyder August. Den falske erindring - tiden der skrumper - er en temporal perspektivforkortning, som allerede næste morgen har bragt gentagelsen nærmere. Alma foreslår - “som hun kunne have foreslået en spadseretur ned til stranden” (s. 130) - at de tager til Paris. Her finder hun den døende Gustav, som nok engang skubber August til side. Synet af den døende Gustav er samtidigt med til at understrege den tid, der er kommet imellem dengang og nu; sygdommen har sat spor af den tid, der er skrumpet ind, men bringer ikke fortiden nærmere. Tværtimod, så er det fremtiden - og dødens uungåelighed - der her rykker nærmere:

“Ansigtets overstregninger, som rettelsers på rettelsers, indtil budskabet går tabt i det stadig mere komplicerede spind af krydsende linier. Men Gustav var skrumpet ind til det halve, han var ikke andet end et kranium betrukket med hud, ynkelig og skrækindjagende.” (s. 145).

Aldringens spor i ansigt er som en palimpsest, hvor tiden har overskrevet fortiden. August må indse, at det ikke er fortiden, der er genopvakt som kærligheden til Alma;

men erindringen om det, der var; det er som et amputeret lem, man stadig kan føle (jvf. s. 70). Som et sidste forsøg på at overskride tidens barriere tilbage til det, der engang var, kommer endelig forholdet til Becky. Hun er som et billede af den unge Alma, der er "dukke op af tiden" (s. 151); det er "som om tiden havde foldet sig sammen omkring de to kvinder" (s. 143). Her er det tiden, der er den usanselige lighed. Becky bliver i sig selv et billede af tiden: hun er som en inkarnation af den unge Alma, samtidigt med at hun fremhæver Almas alder: "Jeg var stadig ikke kommet mig over ligheden mellem dem, men Beckys unge krop understregede moderens alder med en grusomhed, som ingen af dem syntes at lægge mærke til." (s. 156). I den sidste gentagelse forsøger August endelig at (gen)indtage den plads, Gustav tog fra ham hos Alma, ved nu - efter Gustavs død - at indlede et forhold til Becky. Men også dette spring ind i fortiden mislykkes, da Gustavs 'spøgelse' atter engang stiller sig i vejen, i form af den gråskæggede mand.

Romanen former sig som en gennemkrydsning af erindringslagene, hvor August leder efter sig selv, leder efter billedet af sig selv i erindringen. Men han finder ikke billedet; han genkender ikke sig selv på fotografier, og ved ikke hvem han er i spejlet. Dette 'spejlstadie', hvor han erfarer, at han aldrig vil kunne komme til at (gen)kende den, han er bag spejlet. Han identificeres med spejlet, der gen-giver, men aldrig genkender. Hele denne spejls scene kunne være hentet fra "Forførerens Dagbog":

"Der hænger et Speil paa den modsatte Væg, hun tænker ikke derpaa, men Speilet tænker derpaa. (...) Det ulykkelige Speil, som vel kan gribe hendes Billede, men ikke hende, det ulykkelige Speil, der ikke kan gjemme hendes Billede i sin Løndom, skjule det for hele Verden, som tverimod kun kan forraade det til Andre som nu til mig. Hvilken Qval, hvis et Menneske var saaledes dannet. Og er der dog ikke mange Mennesker, der ere saaledes, der Intet eie uden i det Øieblik, da de vise Andre det, der blot gribe Overfladen ikke Væsenet, tabe Alt, naar dette vil vise sig, saaledes som dette Speil vilde tabe hendes Billede, hvis hun ved et eneste Aandedrag vilde forraade sit Hjerte for det." (Kierkegaard, 1991, s. 292).

Spejlet er ikke i stand til at bevare "Erindringens Billede" (ibid.), det billede August forgæves søger at finde sig selv i. Derimod mister han altid det, der spejler sig i ham, men som han aldrig selv ser; han mister derfor også sig selv, da han ikke evner at gen-tage sig selv.

Der fortælles ikke kronologisk, men tiden er vedvarende den afgørende faktor. Disse transverse erindringer er ikke falske, men et billede af den tid, der har formet August. Denne roman, der 'ikke er skrevet' (da August jo er holdt op med at skrive), nærmer sig den rene erindring, hvor det er den temporale stofflighed - livets grundstof - der skildres. Den ikke-aktualiserede erindring, den ikke-skrevne roman, er som...

“...de museer, hvor der næsten ingen kommer og billederne hænger for sig selv, ligesom trukket tilbage, ind i deres egen tid, mens de venter og i mellemtiden opretholder deres stivnede øjeblikke, indtil nogen igen kommer og kalder dem frem af glemslen.” (s. 69).

Disse ventende billeder i deres stivnede øjeblikke bliver billedet af August. Han er glemt, fordi han ikke erindrer sig selv. Benjamin taler om, at forvanskningen er den form, tingene tager, når de er glemt (Benjamin, 1996, s. 113). Billedets stivnede øjeblik, dets forvanskede lighed [entstellte Ähnlichkeit], er en venten på forløsningen, på fremkaldelsen og dermed gen-tagelsen. Forløsningen har med Messias' komme at gøre: “Ingen siger jo, at den forvanskning, som Messias engang skal åbenbare sig for at rette op, kun har at gøre med vores rum. Den har visselig også med vores tid at gøre.” (ibid. s. 115, oversættelsen korrigeret). Romanen er dermed i sit sigte beslægtet med Proust' *På sporet efter den tabte tid*. Figuren, hvor tiden viser sig i mor-datter billedet af Alma og Becky, er en intertekstuel reference til Proust, hvor det Gilberte og hendes datter, der for Marcel bliver en materialisation af tiden. Men hvor denne materialisation for Marcel bliver anledningen til romanen, så er der hos Grøndahl tale om en ironisk omvendning. Anskueliggørelsen af tiden gør ikke August til kunstner, men bekræfter ham snarere i kunstens afmagt. Det kunstner-miljø han færdedes i er underlagt de samme temporale vilkår som alle andre. Der er ingen udødelighed i kunsten. Det, der hos Proust i den tidlige modernisme, kunne realiseres i kunstværket, kan hos Grøndahl i sen-modernismen kun realiseres i sit fravær, som ikke-kunst.

Noter

¹ “Den beskrivende metode er umenneskelig.”, George Lukács: “Fortælle eller beskrive?”, in Lukács (1978), s. 211. Lukács hævder naturligvis ikke, at beskrivelser skal undgås; det er umuligt at fortælle uden beskrivelse. Men beskrivelserne må ophæves i nødvendigheden; den nødvendighed, der kun kan etableres narrativt.

² En reference til Joseph Conrads roman *Heart of Darkness*, hvor det netop er pointen, at fortællingen kun kan slutte med en løgn.

15. *Så Morderligt Moderligt*

Marina Cecilie Roné starter sin *Skrifte til min elskede* (1993) med en nærmest heideggersk 'jetzt sagen': "Nu gør jeg det!" (s. 5). En beslutning om handling. En kvinde, der afventer sin henrettelse, beslutter sig for at fortælle; for at redegøre for sig selv og sit liv. Ansigt til ansigt med slutningen kan livet føjes sammen - plottes - til en sammenhængende helhed. "Døden er bekræftelsen på alt, hvad fortælleren kan berette. Han låner sin autoritet fra døden. Med andre ord: det er naturhistorien, hans historier viser tilbage til." (Benjamin, 1996, s. 50). "Dødens nærvær er mit livs forudsætning." (s. 94). Dette 'nu' - øjeblikket før døden - er et forskelssættende øjeblik; der hvor meningen viser sig og kan gribes, hvor fortællingens cogito så at sige opstår, træder i karakter: "I dag er der hverken hun'er, han'er, man'er eller de'er. Der er kun jeg! Jeg siger. Jeg tænker. Jeg skriver." (s. 5). Som titlen angiver, så er der tale om et skrifte, et skriftemål. En bekendelse, hvor subjektet ransager sin sjæls dyb for at finde sandheden om sig selv; men kun overfor den Anden findes sandheden. Først med overføringen af sjælens dyb på den Anden kan subjektet opnå absolution og blive ét med sig selv. "Men endnu er ingenting sagt, endnu er jeg den jeg var i går, et liv foran dem. (...)...de ønsker at høre sandheden om mig, af mig, fordi mine tårer er deres blod." (s. 5). Også tilhøreren bliver først helhed med skriftet, det er hans blod. Det, der overføres, er livet. Overfor døden åbenbares sandheden om livet; og det er den sandhed, tilhøreren begærer: "Det som drager læseren til romanen, er forhåbningen om at kunne varme sit kuldskære liv ved en død, han læser om." (Benjamin, 1996, s. 58).

Skriftemålets hensigt er at rense mennesket for dets synder, således at det kan stå rent overfor Gud på den yderste dag. "Lad Dommedagsbasunen lyde, naar den vil, jeg vil med denne Bog i Haanden staa frem for den evige Dommer, og jeg vil trøstigt sige: 'Se her, hvad jeg har gjort, hvad jeg har tænkt, hvad jeg var'." (Rousseau, 1948, s. 27). Det er en renselse, der sker gennem talen. I de Gammeltestamentelige forskrifter er renhed endnu noget, der knyttes til omgangen med fødevarer, kvinder og syge (jvf. 3. Mosebog, kap. 11-15). Det er på grænsen mellem mennesket og omverden, at subjektet konstitueres i den Andens - Guds - øjne. Oprindeligt i det Gamle Testamente er det det, der går ind i kroppen: føden, der gør mennesket urent; eller det, der kommer i berøring med mennesket: barslende og menstruerende kvinder; eller urenheden viser sig på huden som spedalskhed. Senere bliver det derimod det, der går ud af munden; det som passerer "tændernes gærde", der gør urent.

"Da sagde jeg: "Ve mig, det er ude med mig, thi jeg er en mand med urene læber, og jeg bor i et folk med urene læber, og nu har mine øjne set kongen, Hærskarers HERRE!". Men en af seraferne fløj hen til mig; og han

havde i hånden et glødende kul, som han med en tang havde taget fra alteret; det lod han røre min mund og sagde: "Se, det har rørt dine læber; din skyld er borte, din synd er sonet!" (Esajas 6:5-6).

Det ændres med det Nye Testamente. Urenhed er ikke længere noget, der kommer ind i mennesket udefra; men findes i det indre: "Ikke det, der går ind i munden, gør mennesket urent, men det, der går ud af munden, det gør mennesket urent!" (Mattæus 15:11), og "Ve jer, I skriftkloge og farisæere, I hyklere! thi I er ligesom kalkede grave, der jo udvendig ser kønne ud, men indvendig er fulde af dødningeben og alskens urenhed" (Mattæus 23:27). Talen bliver dermed tvedelt; det er talen, der gør mennesket urent, men det er tillige gennem talen - skriftet - at mennesket renses for synd. Det sker gennem bekendelsen til Kristus, idet Kristi legeme er den eneste krop uden synd. Men netop Kristi krop er også heterogen: på en gang guddommelig og menneskelig. Denne heterogenitet går igen i bekendelsen, hvor menneskekroppen, der er syndfuld eller abjekt, italesættes som åndfuld eller sublim. Ved at fortælle om sine synder, ved at plotte sit liv, renses man for synd (jvf. katharsis). Talen bliver altså tvestemmig: den er bebyrdet med synd, den er abjekt; men samtidigt får talen magt til at rense mennesket for dets synd: "Og disse tegn skal følge dem, der tror: i mit navn skal de uddrive onde ånder; de skal tale med nye tunger" (Markus 16:17).

Det er omkring kroppens åbninger, det urene truer mennesket som subjekt i Guds øjne: føde, menstruation, sygdom der trænger ind gennem porerne, tale. Men med det glødende kul fra alteret renses de urene læber. Det er imidlertid ikke en renselse i Guds eller den Andens øjne, kvinden i *Skrifte til min elskede* ønsker. Det er ikke den sublimerende tale, der skal rense hende: "Tarmen slipper sit tag. Men det er ikke af angst, det er lettelsen, jeg mærker nu. Det skrider i mig." (s. 5). Det er ikke det ophøjede, ikke den sublimerende tale, der er skriftets mål her; men det lave, det abjektale. Det er ikke mennesket, som det fremstår for Gud eller den Anden: rent, helt og ubesmittet, der skal fremstilles; den sandhed, der kommer på tale her, er en anden: mennesker der ikke er skabt i Guds billede. Det er kvinden, moderen, der renser sig for de forløjede, sublimerede billeder af kvinden og moderen; jomfrukultens moder-imago..."..en af de mest magtfulde imaginære konstruktioner, der er kendt i civilisationens historie." (Kristeva, 1987, s. 237), hvor moderkroppen fornægtes til fordel for et billede eller tegn; den sublimeres som moder-imago. Skriftemålets insisteren på den orale renselse kan ses som en udstødelse af moderkroppen og den oprindelige orale afhængighed af moderen gennem amningen. I stedet introjiceres billedet af den gode, opofrende og kærlige, men krops- og affektløse moder. "De af jer som har fastholdt mig i den tilbedtes form og skikkelse, de af jer er jeg selv parat til at hugge hovedet af." (s. 6). Jomfrukultens idealbillede af moderen smadres, det tilsmudses; og bag spejlet træder en anden moder

frem. "Det er ikke jer, der har sat Cleopatra under anklage, nej, men det har jeg!" (s. 16). Skriftemålet bliver mere et anklageskrift end et forsvar; bekendelserne er et opgør med det falske billede: "Jeg fortryder ikke, nej, jeg angrer, for mig selv, at løgneren var lykkeligere end sandheden." (s. 17)¹.

Det bliver et spørgsmål om at finde en vej væk fra "løgnerens land" (s. 96), om at aflæde sig de falske billeder: moderen, hustruen, søsteren. Plottet er at gøre sig fri af løgneren og i stedet skabe sin egen fortælling: "Ikke før man har klædt mig nøgen og tvunget mig igennem enhver af mine ydmygelser, laster og løgne, er jeg rede til at elske." (s. 6). Som en pendant til Nietzsches Anti-Krist kunne det være en Anti-Jomfru. I det hele taget er skriftets monolog udpræget nietzscheanske i tonefald og stemmeføring².

"En kraftens forkærlighed for problemer, ingen i dag har mod på; modet til det *forbudte*; forudbestemmelsen til labyrinten. En erfaring fra syv ensomheder. Nye ører til ny musik. Nye øjne til det fjerneste. En ny samvittighed for sandheder, der indtil nu er forblevet stumme. Og viljen til den store stils økonomi: at sammenholde sin kraft, sin *begejstring*... Ærefrygten for sig selv; kærligheden til sig selv; den ubetingende frihed over for sig selv..." (Nietzsche, 1994, s. 11)

Romanen er opdelt i 27 korte kapitler; det korteste kun en halv side, det længste ni sider. Det er en cyklisk konstruktion - 3³; det magiske tal tre ophøjet i tredje potens: den Hellige treenighed, den triadiske familiestruktur og kvindens tre roller: elskerinde, mor, søster. Tre mytologi, der gøres op med. Kompositorisk er der tale om en tredeling således: kap. 1-3 (s. 5-23) som en art prolog eller eksposition. Kapitlerne 4-24 (s. 24-92) er selve skriftemålet, talen henvendt til mændene, børnene og søstrene. Igen en komposition af tal med en særlig signifikans: 7 gange 3 kapitler. Endelig er kap. 25-27 (s. 93-100) romanens epilog: døden, livet og ordets spredning over verden. Det kompositorisk centrale kapitel 14 (s. 49-52) skiller sig også ud: det er et mareridt, der i kondenseret form sammenfatter romanens tematik. Derved opnås en symmetrisk struktur: 13 - 1 - 13.

Kvinden kalder sig selv Cleopatra, fordi hun "bor i en selvmorders krop" (s. 8). Hvad hun skal henrettes for, er ikke eksplicit; men hun skal "skydes som en hund", halshugges med "kærtegnende økser" og brændes på "hadets bål". Skriftet aflægges foran elskere, børn, ægtemænd, søskende og medsøstre, i løbet af syv dage, som enden på syv år. Der er heri et gammeltestamenteligt spor:

"[S]e, derfor vil jeg samle alle dine elskere, hvem du var til glæde, både alle dem, du elskede, og alle dem, du hadede; jeg vil samle dem imod dig trindt om fra og blotte din blusel for dem, så de ser den helt. Jeg vil dø-

me dig efter horkvindes og morderskers ret og lade vrede og nidkærlighed ramme dig. Jeg giver dig i deres hånd, og de skal nedbryde din alterfod, ødelægge dine offerhøje, river klæderne af dig, tage dine smykker og lade dig stå nøgen og bar. De skal sammenkalde en forsamling imod dig, stene dig og med deres sværd hugge dig sønder og sammen; de skal sætte ild på dine huse og fuldbyrde dommen over dig i mange kvinders påsyn.” (Ezekiel 16: 37-41).

Det er den strenge og straffende gammeltestamentelige Gud, der her taler. Cleopatra stiller ham så at sige på hovedet. Her er det hende selv, der eksekverer ‘straffen’ - afsløringen af de løgne, hun har levet på. Det er ikke så meget det, der afsløres, som er pinligt; men selve afsløringen. Afsløringen - sandhedens gøren u-skjult (aletheia) - blotter ikke kun den anklagede, men “river også jeres ansigter itu” (s. 13)³. Spejlbilledet, billedet af den gode moder, som også de andre er skabt i, smadres. Begæret efter at høre sandheden ender med også at blive tilhørerens afsløring; overføringen implicerer den anden i blotlæggelsen og dermed i ‘forbrydelsen’. “Sandheden har en særlig dragning, ligesom henrettelser har det.” (s. 76).

Det er i virkeligheden et spørgsmål om, hvilken sandhed, der skal gælde for Sandheden: Lovens, Fader-navnets eller den afslørede Cleopatras? Hun har tidligere omhyggeligt klædt sig for at skjule sin sande natur. Tøjet er tegn ligesom ordene; tegn i henhold til den symbolske orden. Det skjuler den krop, der bærer tegn af en anden orden; en orden, der undergraver Loven. Men tøjet er et uigennemskueligt tegn-system, der ikke ligesom ordene suffleres til subjektet af den Anden; i tøjet må hun skabe sig selv i det billede, der forventes. “Ganske som forbryderen gennemgik jeg i detaljer mit alibi, for der er altid et spor.” (s. 13). Tøjet, der skjuler kroppen, skal fremstille subjektet som rent i den Andens øjne; men dette maskeradiske subjekt er ikke noget sandt subjekt. Og dog, sandt i den forstand at der ikke findes anden sandhed end sandhedens afsløring som bedrag: “Måske er sandheden en kvinde, der har grunde til ikke at lade sine grunde se?”, som Nietzsche formulerer det (Schmidt, 1985, s. 148). Kvindens maskerade er således på en gang tilsløring og afsløring af sandheden. Afsløringen vil blotlægge Lovens mangel (jvf. fetiseringen af Jomfrumoderen). Cleopatras forbrydelse har været, at hun frygtede afsløringen; det har været hendes mareridt: “I de hæsligste farver så jeg hvordan al min betændelse løb igennem tøjet og afslørede mig. Jeg drømte altid, at tøjet blev min afsløring.” (s. 13). Den abjekte krop afslører sig. Men den betændelse, der forråder det symbolske subjekt, er dén kærlighed, der er tilstået kvinden og moderen af den Anden. “At prostituere sig for penge er et fag, en metier. At gøre det for kærtegn er en sygdom. Det er i min sjæl betændelsen sidder.” (s. 11). Dermed begynder det at stå klart, hvad det er skriftet gælder: en art renselse eller katharsis. Men som en omvendning af Fader-loven: “Husk på at mit skriftemål ingenting har til fælles med jeres. Det har hverken været for at rense eller revse, heller ikke mig selv.”

(s. 96). Det er dyden, der er det urene, betændelsen; mens det, der normalt gælder for urent - den abjektale moder, det er den renhed, den sandhed, skriftet gælder. Det er det, der er på spil i skriftemålets overføring: "Had mig som formidleren, men nægt det ikke, for det er sandt, hvad jeg siger." (s. 28). Det er ikke nok, at Cleopatra selv afkaster sig de betændte klæder; også i de andres øjne må moderen stå af-sløret. Ikke mindst i børnenes øjne: "I er bedre tjent med en heks som mor end en engel. Også hende skabte jeg, det er sandt, men ingen undskyldning. I er store nok nu til at stække Engles vinger." (s. 17).

Der er seks børn; den ældste kaldes 'Ødipus', den yngste 'Benjamin' - de øvrige forbliver navnløse. Cleopatra har forsynet sine børn med "legender, myter, eventyr...skabt for min egen og jeres fædres skyld. Jeg skabte dem, og de jer." (s. 17). Det er myter, der understøtter Fader-loven ("banalitetens tragedie"); myter om de smukke børn og den kærlige, hengivne moder. "Jeg var selv ligeså forelsket i dette maleri af jeres mor med sine seks velskabte børn omkring sig." (s. 20). Men børnene har "bange anelser" om deres herkomst, om "skønhedens oprindelse"; de mistror myterne, men fortrænger hellere deres mistro, end ser den af-slørede sandhed i øjnene: "...således udstødte I nådesløst rebellen i jer selv og i hinanden. I tålte ingen pletter på Engles hvide kjole." (s. 18). Den falske fortælling om den gode moder fortrænger den sande herkomst: den abjektale moder. Skriftets hensigt - plot - er nu at afsløre myterne og installere en anden fortælling - "lad grunden skride, bryd den ned, bryd verden i stumper og styk den sammen på ny." (s. 17); det gælder at få overført sandheden på børnene - den sandhed de allerede selv besidder, men ikke vil vedgå: "Intet fik jeg for mig selv, intet undgik jeres opmærksomhed og evigt fortrængte dom." (s. 21-22). Overføringen skal ophæve fortrængningen og frisætte dommen: "...se hvad Englen gjorde jer til og giv mig så jeres dom." (s. 22). Men den dom skal fældes på det sande grundlag, ikke efter Fader-lovens svage ressentiments-moral (Nietzsche). Det er ikke som ofre for "en heks forklædt som engel" (s. 22), ikke af simpel hævnthirst, at dommen skal fældes. Ofret og martyren er ressentiments-mennesker, livsfornægttere: "Hvilken fornægtelse af et menneske! Hvilken falsk og selvhøjtidelig degradering - og så af mine børn." (s. 22). Derfor skriftet, der skal vække det raseri i børnene, som gør dem moderløse, får dem til at tilintetgøre moder-*imagoet*, det billede - den mytos - de er skabt i: "...først når den dag kommer, hvor også min død bliver dig kær, kan du begynde livet på egen hånd." (s. 29).

Spædbarnet afslører mennesket - og især manden - som latterligt; oprindelsen undergraver Faderens myte: "Alle autoriteter, alt hvad jeg havde kendt af andre og mig selv, skrumpede ind til sådan et ynkeligt kræ." (s. 26). Gennem sit barn former Cleo-

patra manden, fra han er spæd, bevarer ham i sin oprindelige hjælpeløshed. Det er den falliske magt, der undergraves gennem sin egen reproduktion - "en enkelt klistret dråbe af sig selv." (s. 26). Også mandens oprindelse er det abjektale, det lave og fornødrede; men det er kvindens eller moderens opgave at gøre denne fornødrelse til sin egen for at tilsløre magtens illusion: "Dette er kvindens ældste kunst..." (s. 28). Men derved bliver kvinden også mandens skaber; det er hende, der gennem sin selvforførelse giver manden magt. Han, der misunder barnet, og vil die ved hendes bryster. Det er den falliske magt. "Jeg lo ondt ved synet af faderens rejste lem, ja ved hvert eneste symbol jeg havde givet på hans mandighed." (s. 26). Det bliver en ny skabelsesmyte, en anden begyndelse.

Der er som nævnt seks børn. De to første er født indenfor rammerne af kernefamiliens ødipale triade (dog med en vis omvendning således, at det er faderen, der misunder barnet og ønsker at indtage dets plads); en ubetydelig - og derfor paradisisk - tid, hvor moderinstinktet lægger sig som "en løkke om halsen" (s. 31). Det er ikke kærligheden, men instinktet, der binder moderen til barnet. Den ubetydelige tid i paradiset, hvor intet afviger eller gør en forskel, får dog en ende: "Men jeg ønskede ikke den korteste vej gennem livet. I samme øjeblik du selv kunne tænke, forvandlede jeg til slangen i mit eget paradiset, og i dit." (s. 34). Kernefamiliens mytos - dens plot - tilintetgøres; Cleopatra brænder sit paradiset ned og flygter..." med duften af brændt paradiset som eneste erindring." (s. 36).

Det tredje barn er et barn af liderlighed, med intet mindre end tre fædre, og derfor det smukkeste; hun ligner ingen, da ingen ved hvem der er faderen. Barnet bliver født i ensomhed: "I en sidste hvid orgasme pressede jeg hende og begæret og håbet ud." (s. 45). Men livet i frihed bliver til tyngde; en "mærkelig undseelig mand" - kaldet Husherren - kommer til hjælp. Han føder Cleopatra to børn. Den første - en dreng - orker hun ikke elske. Kun når der er tilskuere, spiller hun spillet som den gode og kærlige mor; men når tæppet går ned, bliver drengen hende ligegyldig: "Jeg bortviste dig, reducerede dig, undgik dig. Jeg ville dig ikke." (s. 61). Vil hun ham ikke, bliver drengen til Intet. Ikke subjekt, men abjekt: en psykotisk, skizofren voldsmand og morder. Skriftet fører de to poler sammen: "Nu må du skabe dig en historie, der passer sandheden bedre." (s. 62). Hans poetik er at gøre sig moderløs, da det er moderimagoet, der har splittet hans forstand, og får ham til at dræbe andre, hvor han burde dræbe moderen: "Vid, at det er hadet du søger at dræbe, et tvehovedet had, det ene er mit, det andet dit. Du vender det hvide ud af øjnene nu, bare vent, om lidt skal du brække dig, og bagefter... bagefter vil jeg være dig ligeså ligegyldig som du er mig." (s. 59). Abjektionen af moderimagoet ("Dine indvolde vrider sig nu...") er nødvendig for, at det splittede subjekt kan heles og skabe sin egen historie, sin egen fortælling (jvf. Kristeva). Han må fortælle andre, at han er moderløs; så vil de selv fortælle om svigtende mødre og voldelige fædre. Han

må gå videre med uhyggelige detaljer, fortalt nøgternt og tøvende. "Mestrer du denne simple fortælle teknik, vil verden storme dig i møde med al den ynke og medlidenhed, du skal bruge. (...) Langsomt, ganske langsomt, vil du smelte sammen igen..." (s. 62). Abjektionen af moder-imagoet er den poetik, der heler den splittede. Men løgnen truer bestandig, hver gang en kvinde viser ham ømhed; det vækker atter moder-imagoet. Han må da gå videre, afsløre endnu flere detaljer; men uden skuespil, da enhver mislyd vil blive vejret af kvinden.

Det femte barn er en lille, forsvarsløs pige, som Cleopatra af medlidenhed beskytter mod Husherrens verden. "Jeg holdt hendes ansigt op foran mit og så ind i hende som i et spejl, opslugt således glemte jeg for en tid, hvor jeg var." (s. 66). Som det tidligere var faderen, der i en omvendt ødipal relation misundte sønnen; så er det nu ligeledes en omvendt relation mellem mor og datter: det er barnet, der bliver det spejl⁴, moderen danner sig i. Moderens relation til barnet er en bizar oral dialektik, hvor mor og barn sameksisterer i en symbiose, der hverken har ydre eller indre, subjekt eller objekt: moderen opsluges af barnet (passivt), men introjicerer samtidigt sin sygdom i barnet: "Ind i det fintformede, spæde øre hviskede jeg al min kval, dryppede jeg al min betændelse..." (s. 66). Med dette 'akustiske spejlstadiet' bliver barnet omsluttet af den moderlige chora, ude af stand til at blive et selvstændigt individ ("jeg tænker altid på dig som den navnløse." (s. 68-69)). Datteren bliver abjekt, en bastard med uren hud som ingen vil røre (tror hun selv). Hun, der bliver fastholdt af moderens medlidenhed, kan selv kun blive medlidende; som en "lille nattergal" (en Florence Nightingale) må hun pleje de syge for selv at blive rask: "Opsøg verdens tragedier og svøb dem i din omsorg. Det vil utvivlsomt gøre dig godt." (s. 70). Tragediens katharsis gør hende hel, løsriver hende fra symbiosen med moderen. "Dit ansigt er ikke længere mit spejl, jeg knuste det!" (s. 70).

Det sidste barn er sønnen Benjamin, hvis far var en tilfældig mand. Han er viis fra fødslen, ved at moderen er en fjende, han må elske. Fødslen var pinefuld, han måtte hives ud med magt: "Det første du hørte var mit skrig, et brøl så dybt at det for altid må runge i dit indre." (s. 81). Atter et 'akustisk spejl', den uarticulerede stemme, der som chora omslutter barnet. Han fik ingen barndom, Cleopatra stjal den fra ham; brugte ham som mand længe før han var det. Han er som sine søskende opfostret på en løgn, dog ikke uden sandhed; men "[d]et er usandhederne, der kan lære dig, hvem du er, og hvem vi er." (s. 83). Han må hugge sig fri af moderen: "...klæber du til en skyld, der ikke er din, kan du med rette kalde dig for selvmorder." (s. 84).

Skriftet til børnene er slut, englens vinger er stækkede: "Jeg har taget løgnene fra jer, de løgne der skabte og nedbrød jer." (s. 85). Fra dette tabula rasa må der skabes en ny historie: det kan blive ressentimentets nihilisme - dens vilje til Intet; eller den stærkes

vilje til magt - Nietzsches 'Ja til Livet' - amor fati: "Jeg ønsker jer livet, det er alt." (s. 85)

Det er imidlertid ikke kun moder-imagoet, der tilintetgøres; også søstersolidariteten er en falsk mythos, der må gøres op med, da dens oprindelse er..."denne mytiske tilstand, skammen. (...) Vor enstemmigheds skaber er netop skammen." (s. 75). Det er ressentimentet, viljen til Intet, der er roden til det tilsyneladende entydige; men entydigheden er falsk, er en undertrykkelse af den anden stemme, den stemme, der stumt taler den Anden imod (det semiotiske). Det er kroppen, der er klangbund for den anden stemme: "På den tid hvor I opsøgte mig, var jeg ganske nær det spor, jeg har begivet mig ind på med talen her, ganske nær. Min krop var begyndt at omstille sig. Tankerne cirkledede om andre måder at være menneske på." (s. 77). Men Cleopatra har endnu ikke tyngden til at blive en anden. Da hun flygter fra husherren, opdager hun en lang hale af kvinder og børn, der følger efter hende og i hende ser en eksemplarisk oprører mod manden. For Cleopatra ligner det dog mere "et dommedagsmareridt" (s. 76). Men hun falder for fristelsen til atter at forme sig selv i en andens billede, til at konstruere sig i ressentimentets mythos: "I krævede kun en enkelt ting til gengæld: Fortællinger om Cleopatras triumfer." (s. 78). Skammens fortællinger bliver vendt til sejr og hævn over manden. Det er fortællinger, der kan begejstre og ophidse..."så skamlæberne brændte" (s. 78). Men bag denne 'jouissance' ligger frygten for udstødelsen, for at stå alene med en fortælling uden publikum; det er svagheden, manglen på vilje til at stå alene, der er drivkraften. Den vilje til magt, der er fundamentet for denne mythos, er viljen til Intet. "Skammen bor i kvindens drøm, den lever på os, i os, af os, som parasit, og som vi lever af den." (s. 75). Skammens mythos kræver en symbiose, hvor udvekslingen bliver den fortælling, kvinderne formes i; en gensidig bekræftelse af svaghedens styrke.

Kvinderne kræver fortællinger af Cleopatra, hvor hun latterliggør manden. Men derved skabes kvinden i mandens negerede billede; svagheden bliver udlagt som styrke: "I kaldte manden for jeres undertrykker og barnet for jeres lænke. I troede jer stærke som den slavepiskende slave og magtfulde som dem, der er mange." (s. 76-77). Kvindernes mythos er, at de klarer sig bedst uden manden; men de behøver stadig manden som negation for at kunne skabe sig selv. Der må imidlertid en helt anden mythos til, før kvinderne skaber sig selv; en mythos, der ikke forudsætter nogen eller noget andets negation. "Jeg bider mig fast nu, gør jeg. Ingen højdeskræk skal få mig til at skælve. Ingen tæve er mere bidsk end jeg. Snerrer de, vil jeg brøle. Og piver de, skal jeg piske dem. Nu gælder det. Dette må være det frieste af alle fald for at lykkes." (s. 76). I det frie fald er overgiver man sig til den rene kraft, ikke til noget subjekt, ikke til nogen bagtanke eller ideologi: "...min krop er danserens, fuglens og fiskens." (s. 80) - hvilket

kunne være sagt af Nietzsches Zarathustra. Cleopatra skaber sig selv som en af de frie ånder, det er hendes mythos:

“Er tiden ved at være knap? Jeres eller min? Det må være jeres. Min er blevet rund. Rund, ja, som en blomme. Kronologien, som har drevet alle disse ord, og ordnet dem, er allerede ved at falme.” (s. 86).

Når ordene først er sluppet løs, fortællingen fortalt, så forsvinder fortællingen igen; den skal ikke bevares som en myte, et forskrift, der skal efterleves. Fortællingens mening er dens overføring: “At leve dette liv uden vidner er så håbløst som at dø uden at have levet. Det er et kringlet kredsløb, slet ikke let at forstå.” (s. 87). Det er i overføringen *Zwischenreich*, at det narrative subjekt skabes, det er her, det bliver helt; det er den skabende - stærke - mythos. De, der søger fortællingens mening i det fortalte, i dens kronologi, bliver slaver af ressentimentets mythos, da det er enhver fortællings skæbne at slutte⁵. “Mærkeligt, ikke? Som alting har en konstruktion. Frygteligt for den som har forstået disse mønstre.” Den stærke mythos - at skabe sig selv - er frygtindgydende, da den forudsætter, at man ser intetheden i øjnene; en omvurdering af alle værdier. Men stående overfor afgrunden foretrækker de fleste at træde tilbage, at støtte sig til ressentimentets mythos: “Mennesket foretrækker at ville *intet*, fremfor ikke at ville...” (Nietzsche, 1969, s. 127). Afgrunden er altid en fare; i stedet for foreningen af halvdelene risikerer subjekt, at en afgrund åbner sig og opsluger det. “Den som kæmper mod uhyrer, må passe på han ikke selv bliver et uhyre. Og når du ser længe nok ned i en afgrund, ser afgrunden også ind i dig.” (Nietzsche, 1990, s. 109). Dette er Cleopatras mareridt. Kompositorisk placeret netop over afgrunden (kapitel 14: med tretten kapitler på hver side) som en *mise-en-abyme*⁶. I mareridtet står Cleopatra surret fast til et femarmet kors; i syv dage har hun stået således. Vidnerne står med ansigtet skjult bag hætter; de venter som Cleopatra på bøddlen - den elskede. “På syvendedagen befries jeg for stanken af urin og afføring. Min blære er tørret ud, tarmene skrumper og forstenes.” (s. 49). Men da den elskede omsider viser sig, bærer også han hætte. De andre tager deres hætter af, og Cleopatra genkender dem alle. Men der er ingen kærlighed eller medlidenhed at se. “Jeg skriger, først lyder kun en rallen, så sprænges årerne og væder mit stemmebånd med blod, og jeg hører dette uhyggelige skrig fra kvinden på korset.” (s. 51). Men *intet* hjælper, Cleopatra bliver forladt af sine elskede: “Det sidste der forlader mig er drømmene, rebene løsner sig, hun kravler ned fra sit kors og samler én af hæterne op fra jorden. Den passer hendes hovedform, og hun begynder sin vandring mod mængden. Jeg er ikke mere.” (s. 52).

Denne variation af Cleopatras fortælling er spundet over ressentimentets mythos - viljen til *intet*. Her bliver hun ikke skabt af sin fortælling, men bliver til *intet*. Som Ka-

zantsakis' Kristus stiger hun ned fra korset, for svag til at stå alene. I stedet for et helt individ bliver hun en del af mængden - den store hvide flok. Det er mareridtet.

Det bliver imidlertid ikke Cleopatras skæbne; ikke en kvinde på korset, men en Zarathustra? Som Nietzsche tiltrækkes hun af bjergene:

“I bjergene vil jeg vandre. Bjergene, ja. Alting bider i bjergene, Vinden, solen, frosten, den forfærdelige stilhed og det flænsende tordenskrald. Det hærder mig at følge bjergets ujævne siksaksti. Jeg knæler ved en bjergblomst, der er kun den ene at se. Den ranglede stilk svajer for vinden, så det lille blomsterhovede må helt ned og røre granitten. Jeg plukker den ikke, jeg ikke så meget som rører den. Skrøbelig ser den ud, men den er stærkere end den sten, den står i. Denne gang gyser jeg ikke. Jeg rødmer og skynder mig videre.” (s. 98-99)

Den skrøbelige blomst bliver billede på eneren, den, der formår at skabe af den guldsten⁷. Blufærdig over for styrken i svagheden og ensomheden skynder hun sig videre.

Cleopatra (men nu er hun ikke længere Cleopatra) opstiller denne poetik:

“Tag nu mine ord. Spred dem, oversæt dem, genfortæl dem. Lad dem blot nå jorden rundt. Og lad os så se, når de kommer tilbage til højen her, hvad der forsvandt undervejs, og hvad der blev tilføjet. Jeg er ikke længere skaberen, men det skabte.” (s. 97)

Når hun først har sluppet sin fortælling, så er hun overgivet til den. Det er ikke fortælleren, der besidder fortællingen; for at skabe sig selv som narrativt subjekt, må man overgive sig til overføringen. Det er når fortællingen vender tilbage til fortælleren, at det narrative subjekt er skabt. Som frø spredes ordene, de spirer og skaber ny betydning, nye fortællinger: “...jeg følger et frø i luften, og netop inden det skal til at lande, løftes det op igen, videre, en umærkelig vind har grebet det, måske reddet det fra en ufuldstændig skæbne.” (s. 98). Det, der reddes fra den ufuldstændige skæbne, er subjektet, der i fortællingens overføring bliver et helt subjekt: det narrative subjekt. Det er projektet, Cleopatras mythos; skriftemålets hensigt...

“...har hverken været for at rense eller revse, heller ikke mig selv. (...) Jeg har alene gjort det for at brænde broer. Kald det for et eksperiment, og mig for Utopia.(...) Jeg har valgt den vej, der forsvinder bag mig for hvert skridt, jeg tager ad den. Vender jeg mig om, vil der kun være afgrunden bag mig, ingen bro over til løgnens land.” (s. 96)⁸.

Det er en mythos, der forener; det er Eros - de to halvdele, der søger hinanden for atter at forenes i et helt individ. Derfor er skriftet henvendt til den elskede, den tabte halvdel:

“Alt hvad jeg har sagt, vil nå dig.” (s. 100) - er de sidste ord. Når først løgnen og ydmygelserne er krænget af, er hun rede til at elske (jvf. s. 6).

Skrifte til min elskede er en konsekvent gennemført enetale, en monoman monolog. Der findes ikke eneste henvisning til tid eller sted i romanen; det eneste, der findes, er kvindens tale. Skyum-Nielsen kalder i sin anmeldelse dette for “enetalens forbandelse (...) tanken og talen [løber] blot ind i et selvhenvisende mørke” (Skyum-Nielsen, 1993). Men som det fremgår er denne tale ikke enstemmig; der findes en anden stemme i talen: Nietzsches. Ganske vist kan det hævdes, at Nietzsche ikke er den, der godvilligt indgår i nogen dialog; der bliver på denne måde tale om to parallelle monologer. Dette har Skyum-Nielsen da også set:

“I litteraturen går vejen ud af enetalens forbandelse nødvendigvis over alt det, der er skrevet før. Her samtaler man med de døde, her udgør genren og traditionen den klangbund, over hvilken den enkeltes skrift måske kan vinde en form for gyldighed.” (ibid.)

Men Nietzsche kan tilsyneladende ikke tjene som klangbund, da hans diskurs er ligeså monoman Cleopatras. Der, hvor Nietzsche kommer til at fungere som den Andens diskurs, er imidlertid ikke så meget på det fortalte niveau, som det er i de mytoi, fortællingen implicit refererer til: ressentimentet og viljen til magt.

Denne ressentiments-mythos har Nietzsche formuleret i lignelsen om lammene og rovfuglene. Lammene siger om rovfuglene, at de er onde, thi de æder små lam. Lammene er derimod gode. Men for at kunne hævde sig selv som gode, må lammene benytte en dobbelt negation: først tilskrives rovfuglene det negative prædikat: ond. Dernæst må lammene betegne sig selv i opposition hertil: vi er ikke som rovfuglene. Først herefter kan de definere sig selv positivt: altså er vi gode. En sådan definition, der er afhængig af andre forhold, er udtryk for en svag vilje til magt - en svag mythos, nihilismens mythos. Rovfuglene derimod behøver ikke nogen anden; de kan uden videre definere sig selv som gode. De behøver end ikke nogen negation for at definere lammene. Tværtimod, de elsker små lam! Rovfuglenes vilje til magt er således stærk, da den evner at skabe. (Nietzsche, 1969, s. 28-29). En bejaende, bekræftende mythos; amor fati. Lammenes argumentation kan være god nok for lam, men den har ikke gyldighed for rovfuglene. Lammene argumenterer som om, rovfuglene har valgt at æde lam; men det er “sprogets forførelser”, at det lader et handlende subjekt stå bag handlingen. Der findes kun handling. Den svage ophøjer imidlertid sin egen manglende evne til handling som en dyd, en frivillig afståen fra handling; denne “dyd” projiceres så over på de stærke, så deres handling kommer til at tage sig ud som ond.

“Subjektet (eller for at tale populært: sjælen) har måske derfor været den bedste trosgenstand på jorden op til nu. For de allerfleste dødelige, for alle slags svage og undertrykte, har den muliggjort dette ophøjede selvbedrag, at man udlægger sin svaghed som frihed, og det, at vi er som vi er, som vor egen fortjeneste.” (ibid. s. 30)

Som nævnt ovenfor, så ser Nietzsche viljen til afslutning som ressentimentets eller nihilismens mythos. Den traditionelle, lineære fortælling vil således være nihilistisk, da den søger sin egen termination. Det ville være en simpel “dødsdrift”, en fornægtelse af livet. Men hos Freud tager dødsdriften sig som bekendt anderledes ud; der er ikke tale om slutningen som afslutning. Der er ikke tale om linearitet, men en vendten tilbage til oprindelsen, til førbegyndelsen. Eller med Nietzsches formel: den evige genkomst af det samme (der ikke er det selvsamme, det identiske); der i Cleopatras tale karakteriseres ved tiden, der er blevet rund (s. 86).

Skyum-Nielsen ser forkert, når han karakteriserer *Skrifte til min elskede* som en roman, der... i dén grad rendyrker det ensomt selvberørende subjekt fremfor at udforske, hvordan dette menneske bliver til gennem sin berøring med andre.” (Skyum-Nielsen, 1993). Skriftet skal nok afklæde Cleopatra alle de løgne, de billeder eller mythoi om verdenen har skabt hende i; men hensigtet er stå nøgen, “rede til at elske” (s. 6). Dette projekt skal nok skabe det selvberørende subjekt, men subjektet kan ikke blive selvberørende i sig selv, der behøves en anden: “Jeg er ikke længere skaberen, men det skabte.” (s. 97). Og de sidste ord er jo netop henvendt til den anden, den elskede: “Alt hvad jeg har sagt, vil nå dig.” (s. 100). Det handler om gen-kendelse; både at blive genkendt af den anden; men også om at gen-kende sig selv hinsides de myter, man er skabt i. Det handler om at bekræfte de bange anelser om skønhedens oprindelse. Skriftemålet er en gen-tagelse af oprindelsen - *Ursprung*. Den eneste erindring er duften af brændt paradys. Det er oprindelsen til et menneske, der ikke er skabt i Guds eller noget andet billede.

Noter

¹ Jvf. Nietzsches Anti-Krist: “Jeg kalder det løgn: ikke at ville se noget, som man ser, ikke at ville se noget således, som man ser det: om løgnen bliver bevidnet eller ej kommer ikke i betragtning. Den mest almindelige løgn er den, man anvender over for sig selv; løgnen over for de andre er, relativt taget, undtagelsen.” (Nietzsche, 1994, s. 74)

² “Marina Cecilie Ronés litterære stemmeføring minder karakteristisk nok ikke om ret meget andet end sig selv; det skulle da lige være Nietzsches “Also sprach Zarathustra...” (Skyum-Nielsen, 1993).

³ “Alle grundens hemmeligheder skal for dagens lys; og når I ligger oprevne og sønderrevne i solen, vil også jeres løgn være udskilt fra jeres sandhed.” (Nietzsche, 1983, s. 77)

⁴ Jvf. Nietzsches Zarathustra: “Trådte ikke et barn med et spejl hen til mig? “O, Zarathustra,” sagde barnet, “se dig selv i spejlet!” Men da jeg så i spejlet, skreg jeg højt, og mit hjerte blev dybt rystet; thi det var ikke mig selv, jeg så deri, men en djævels grin og grimasse.” (Nietzsche, 1983, s. 67)

⁵ “...viljen til afslutning, den nihilistiske vilje til magten...” (Nietzsche, 1994, s. 19)

⁶ Hvor den kompositoriske midte billedliggøres som hendes køn, jvf: “Jeg modsagde ham ikke, ønskede kun at mærke hans manddom støde dybt og selvisk, på kanten af min afgrund.” (s. 39). Mareridtet er, at kønnet bliver skæbne; kønnets mythos er den løgn, der skal afsløres.

⁷ jvf. Edith Södergrans digt “Starka hyacinter”: “Man får mig ej att tro på vämjeliga flugor/ - hämnd och små begär./ Jag tror på starka hyacinter som droppa urtidskraft./ Liljor äro läkande och rena som min egen skärpa./ Man får mig ej att tro på vämjeliga flugor/ som hämta stank och smitta./ Jag tror att stora stjärnor ställa väg till mitt begär - /någonstädes mellan sol och söder, mellan nord och natt.” (1916). Digtet stammer fra Södergrans nietscheanske periode, i digtsamlingen *Septemberlyran*, 1918.

⁸ “... nu først går du din storheds vej! Tinde og afgrund - er nu ét og det samme! (...) Du går din storheds vej: det må nu styrke dit mod, at der ingen sti mere er bag dig.” (Nietzsche, 1983, s. 124)

16. *Flodens Tid*

Christina Hesselholdts romantrilogi - *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* (1991), *Det skjulte* (1993) og *Udsigten* (1997) - udfordrer opfattelsen af, hvad en roman overhovedet er. *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* består således af 63 sparsomt beskrevne sider, trykt med store typer, en minimal handling og en stil, der minder mere om lyrik end episke værker. Persongalleriet består af fem figurer: Han (faderen), Elisabeth (hustruen), Marlon (sønnen) - en familie, og de udefra kommende Audrey og Fotografen. Elisabeth dør. "Han er ikke gift, men efterladt - med den afdøde og med barnet, der kigger. Han formår ikke at se det for sig og tilkalder en fotograf." (s. 7). Det videre forløb er en række situationsbilleder frem til faderens selvmord et par dage senere; hvor fotografen igen er tilkaldt som en art vidne. Dermed er antydnet et minimalt forløb: faderen, der ikke magter at leve uden Elisabeth, vælger selvmordet. Men det er en roman uden psykologiske ansatser eller forklaringer.

Det er en roman, der kan læses som en tidsroman; det handler om tid. Blandt de store tidsromaner tæller f.eks. Marcel Prousts *På sporet efter den tabte tid* og Thomas Manns *Trolldomsbjerget* - altså romaner af et ganske andet voluminøst format end Hesselholdts. Hvor de førstnævnte søger at give en fremstilling af og forestilling om tiden gennem det store episke format, så er der her tale om en række tidsbilleder.

Fortællingen indrammes af de to fotografier: den døde Elisabeth og faderen i springet mod døden. Fotografen - der i Marlons fantasi bliver den demiurgiske 'ingenting', som har hele verden i sin sæk - kommer således til at repræsentere fortællingens åbning og slutning; derved bliver han en art symbolsk repræsentation af fortællerinstansen. Han er den, der med sit kameras fastholdelse af øjeblikket, giver romanen dens ramme og struktur. Dette understreges af, at han til slut former hænderne som en tragt foran munden: gør sig klar til at fortælle.

Romanen fremtræder som en række af billeder, hvilket understreges af kapiteloverskrifterne, der netop markerer lokaliteter, hvor billedets situation udspilles: køkkenet, værelset, flodbredden. Gentagelsen af de samme kapiteloverskrifter - f.eks. bruges "Fra værelse til værelse" fem gange og "Værelset, der hænger som en dråbe over floden" ni gange - understreger det næsten fraværende forløb; den manglende narrative fremdrift. Der er tale om scenisk fremstilling eller en topografi. Det er en række situationer, hvis indbyrdes kronologi ikke er åbenbar; romanens situationer fremtræder som tøvende bevægelse fra rum til rum, uden at der føles noget tidsmæssigt forløb. Det er situationer præget af billedets stilstand; men en stilstand, der blot er en fastholdt bevægelse. Bevægelsen er indeholdt som et potentiale i billedet. Det

fremtræder som 'værelset der hænger som en dråbe over floden': dråben, der spændes stadig mere, indtil den falder for tyngden. Eller geléranden med fiskene i: som en stivnet flod, der dirrer ved den mindste berøring, som om den når som helst kan flyde videre igen.

Floden er et billede på tiden, der går uanfægtet af de hændelser, som udspiller sig ved dens bredder. Huset hælder faretruende og vil med tiden styrte i floden; dets forgængelighed er dermed knyttet til flodens løb. Tiden går ubønhørligt. Fotografierne er forsøg på at standse tidens gang, men bliver dermed også en art død. De to fotografier handler om død. Elisabeth fotograferes som død. Faderen forsøger at tilføre billedet bevægelse og dermed liv, men må konkludere, at han og Marlon ikke hører til på billedet. Faderens selvmord - med al den symbolik, der er indskrevet heri - foreviges i en mellemtilstand. Han fotograferes midt i springet, midt imellem liv og død. Den demiurgiske fotograf bliver dermed en art tidens vogter; hvilket hænger sammen med hans symbolske funktion som fortæller.

Selvmodet bliver et forsøg på at trodse tiden (floden). Dels fastholdes han på billede i en tilstand, der hverken er liv (hvor tiden gør krav) eller død (hvor tiden har sejret), hængende i en suspenderet bevægelse mellem himmel og jord. Han har valgt at springe i floden på en sådan måde, at han vil drukne, stående oprejst - vertikalt - i den mudrede flodbund. Han dør altså i en stilling, der trodser flodens horisontale løb; dvs. tidens gang. Dette bliver Marlons arv. I *Det skjulte* er det vinter, floden er frosset, stivnet. Skønt Marlon nu er omkring de 30, er tiden siden forældrenes død på sin vis gået sporeløst hen. Først da foråret - og Greta - kommer, indtræder der en forandring i hans liv.

De fire personer - Elisabeth, Faderen, Marlon og Audrey - knyttes til de fire elementer. Elisabeth er gennem sit atlas metonymisk knyttet til jorden. Det understreger hendes forgængelighed; hendes lig begynder at lugte af jord. Faderen er gennem sin dragning mod floden knyttet til vandet. Floden repræsenterer den kosmiske tid; den tid, de dødelige er nedsænket i, og som faderen gennem sin selvmordsmetode forsøger at sætte sig ud over - "...han vil ikke det vandrette..." (s. 60), for at få del i det kosmiske nærvær, hvor han for evigt vil være forenet med Elisabeth: han vertikalt, hun horisontalt. Tilsammen et kors eller et plus: en positiv figur. Audrey er med sin bibel og sin blå kjole forbundet med himlen og dermed luftens element. Endelig er Marlon gennem sit computer-krigsspil forbundet med ilden. Fotografen repræsenterer som nævnt tiden, der bliver et femte element. Derigennem antager romanen, trods sin beskedne fremtræden, karakter af en art kosmologi, der tematiserer emner som liv og død, tid og evighed, elementerne og forgængeligheden. Et mikrokosmos, der afspejler et makrokosmos.

Audrey og fotografen er de to, der kommer udefra. Det er understreget gennem navnet Audrey - eller det franske *autre*. Hun er en anden; men samtidigt ligner hun faderen som en søster. Hun er som luftens element associeret med vinden, der trækker nye spor gennem huset, spor af det udenfor. Vinden er samtidigt det flygtige, hvor Elisabeth gennem jorden repræsenterer det mere varige, og faderen via floden nok det flydende, men dog vedvarende. Audrey repræsenterer således det flygtige og forgængelige, og er dermed forbundet med tiden og døden. Da Elisabeth dør, synker hun ned på madrassen. Da Audrey senere forsøger at få Marlon til at sove, er det med ordene: "*Du er så tung, at du er ved at synke gennem madrassen.*" (s. 28). Hun forsøger at få ham til at forestille sig, at han er et mønster på lagenet og ikke en krop. Hvis madrassen havde været gennemsigtig, ville han være som mønstret af fisk i en gelérand.

Der er en række mønstre i romanen. Først og fremmest den mosaik lyset danner på floden: "Lyset siler gennem trækronerne ned i floden og danner en mosaik af farver på vandspejlet. Lilla, grøn, turkis, brun." (s. 8). Det er en mosaik, der går stykker ved den mindste forstyrrelse: en båd, en sten kastet i vandet, en fisk der snapper mod overfladen. Huset kaster en skygge - "som en ekstra og mørk hud" - over mosaikken; en skygge, der danner en trekant, som peger mod Audrey på den modsatte flodbred og driver hende mod huset.

Mosaikken er en skrøbelig figur, dannet af lys; der peges dermed igen på det flygtige og tiden. Den danner smukke mønstre, der kan ødelægges ved de mindste bevægelser. Men hurtigt dannes nye, ubrugte mønstre, der igen dækker over det, som gemmer sig under overfladen. Faderen kaster en stor sten i floden, og får indblik i et vandrum, hvor nogen bor; det er indrettet som et hjem. Det hjem, hvor han senere søger genforening med Elisabeth. Overfor dette flygtige mønster søger Audrey at skabe et mere varigt. Geléranden er som en stivnet flod, hvor stumperne af fiskekød danner et mønster. Det er denne stivnede, dødlignende tilstand, hun forsøger at tale Marlon ind i, når han skal sove. Men også geléranden rummer tiden og bevægelsen; ved berøring dirrer den som om, den når som helst igen kunne flyde uhindret.

Audrey søger at undslippe døden ved at holde tiden (floden) tilbage, ved at spærre dens forløb inde i den træge gelérand. Men derved bliver også livet spærret inde (som fiskene). De forskellige, flygtige mønstre bliver billeder på livet i al dets skrøbelighed; men også dets ukuelighed. Ødelægges et mønster, dannes et nyt. Efter Elisabeths død forsøger faderen genskabe livets mønster: "Han omkranser den afdødes værelse med pynt i flodmosaikkens farver: lilla, grøn, turkis, brun - violer, tuja, tuja, dunhammer. Tuja må gøre det ud for både grøn og turkis." (s. 12). Sammenhængen mellem liv (mosaikken) og tid (floden) søger han at ophæve ved ikke at hælde vand i vaserne - "der er tilstrækkeligt i floden" (ibid.). Audrey ønsker at bidrage, men hun dekorerer

væggene med blomster klippet ud af køkkenrulleemballage; altså igen et forsøg på at fastholde tiden, men med den pris at også livet sættes i stå. De blomster, faderen har anbragt, visner af mangel på vand (livet kan ikke skilles fra tiden). Livets forgængelighed lægger sig som blomsterstøv på Audreys hænder - "...som gør, at de ikke er til at kende igen." (s. 51). Tiden, temporaliteten og dermed også mortaliteten - livets forgængelighed - sniger sig ind på hende.

Et sidste mønster er det, der knytter sig til Marlon. Han spiller computerspil; tegnene på skærmen ligner korssting: "Bølgende korssting. Skærmen er et broderi i forandring." (s. 24). Spillet er et krigsspil, hvor han er jagerpilot, fanget mellem havet og himlen; eller mellem vandet (faderen) og luften (Audrey) - to næsten ens azurflader. "Fjenden hænger over ham og under ham. *Fire. Fire.* Jagerne drysser til jorden. Ilden skovler gennem trækronerne. Han eksploderer i underskoven. Broderiet flammer op." (s. 25). Marlons mønster - broderiet - er flygtigt som flodmosaikken; men dette livsmønster destrueres i dødelig kamp. Da, der er tale om et computerspil, så genopstår Marlon dog igen hver gang. Spillet fremstår som en symbolsk løsrivelsesproces, hvor han forsøger at kæmpe sig ud af det mønster, der er ved at blive lagt for ham. Faderen, der er ved at fjerne sig fra ham; og Audrey, der vil holde ham fast i et stivnet limbo - geléranden.

Hvor Audrey forsøger at fastholde Marlon ved at få ham til at forestille sig, han er mønstret i en gelérand, så forestiller han sig selv: ingenting. Det er fotografen med sit kamera i en rem over skulderen, der i hans fantasi bliver til Ingenting - "en mand med en uendelig tung sæk over skulderen" (s. 14). Ingenting har stoppet floden (faderen) og bredden (moderen) - ja, hele verden - i sin sæk. Til slut tager han det sidste mørke og kravler selv ned i sækken. Han stryger en tændstik og antænder verden. "Ilden når hans øjenvipper og lukker hans øjne." (s. 33). Den demiurgiske ingenting fortæres selv til sidst af ilden - Marlons element. Den verden, Marlon symbolsk har kæmpet mod i computerspillet, går under, og Marlon er fri (men til hvad?). Det, Marlon har tilbage, er fotografierne. "Ingen forældreben at klamre sig hulkende til. Søjler. Fotografiet at klamre sig til." (s. 16). Fotografierne som det, fotografens øjne så, før de lukkedes af ilden. Fotografierne er som geléranden fastholdt tid; men dermed også stivnet liv (hverken liv eller død¹).

Faderen drømmer også om fotografen. Han drømmer om en række hoveder, der er som plantet langs vandkanten; blandt disse også Elisabeths. Mudderet er som en krave, der bærer hovedet oppe. Fotografen går og giver liv til kroppene. Han løfter Elisabeth op, hun er blevet forynget af opholdet i mudderet (kombinationen af vand og jord - faderens og Elisabeths elementer). Men fotografen skubber hende tilbage igen og stjæler hendes perlekæde. Den kæde, der symboliserer forbindelsen mellem faderen og Elisabeth. Det er altså tidens vogter, der til slut endeligt skiller dem. Senere er det

Audreys hovede, han betragter. Dynen skjuler hendes hals (som mudderet lå som en krave om Elisabeths). Men da de ligner hinanden, faderen og Audrey, er det som om han betragter sig selv: "Han har serveret sig selv og mistet en udsigt." (s. 49). Faderen og Audrey er uforenelige, da de er for ens: vandet og luften - de forskellige nuancer af blå, som Audrey også bringer med sig. Der kan ikke sættes varige spor i vand og luft; tiden kan ikke ophæves. "Hæren af kommende dage trækker op." (ibid.). Han opgiver at genskabe sig den tidligere tilværelse med Elisabeth i lejligheden (at gendanne mønstret); dvs. opgiver at ophæve tidens gang. "Han vil ikke længere lægge sine spor til mængden af spor i lejligheden." (s. 54). Hvert nyt spor er et vidnesbyrd om tidens gang; og dermed også at han fjerner sig mere og mere fra Elisabeth. I stedet vælger han selvmordet; at genforenes med Elisabeth der, hvor hun er nu: i floden, nedsænket i tiden, i det andet hjem han har set, når mosaikken blev brudt. Genforeningen med Elisabeth er også en forening af de to elementer jord og vand, der tilsammen kan danne et materiale, hvori man kan sætte sig varige spor: leret, det oprindelige uorganiske hvoraf livet opstod: "[D]a dannede Gud HERREN mennesket af agerjordens muld og blæste livsånde i hans næsebor, så at mennesket blev et levende væsen." (1. Mos. 2: 7).

Spor er tegn; det er bl.a. et tegn på tid. Spor er et indicie på noget, der har været; f.eks. kan ekskrementer fortælle jægeren, at her har været et dyr. Sporet er nærværende, men et tegn på noget fraværende. Dermed bliver sporet tillige indeks, som en art aftryk af tiden. Det fortæller ikke alene om et fysisk, rumligt fravær af det, der har været; men også et temporalt indeks på tidens gang i sig selv.

"Sporene findes.

Spor efter hænder og fødder på vægge og gulve efter alle dem, der har opholdt sig i lejligheden, findes mere eller mindre tydelige eller udviskede lag på lag." (s. 17).

Sporene er aftryk af den fortid, faderen ønsker skal forblive nutid. Derfor forsøger han på den ene side at undgå, at sporene skal minde om fortiden. Han hænger tæpper over spejlene, så gengivelsen af de, der har kigget i spejlene, ikke kigger tilbage på ham som spøgelse fra fortiden. På den anden side vil han undgå, at der kommer nye spor, som lægger sig ovenpå de gamle, og dermed skaber endnu større afstand mellem ham og Elisabeth. Audreys tilstedeværelse modvirker dette. Hun er luftens element, hun skaber gennemtræk og trækker nye spor ind i huset.

"Han er udsat for sporenes opmærksomhed, og selv lægger han uophørligt sine spor til mængden af spor. For hvert nyt spor øges opmærksomheden

- som om han afgav skrift, der ophørte med at tilhøre ham. Han afgiver skrift, og det er skrift af den type, der vender sig mod ham.” (ibid.).

Sporene bliver en skrift, hvor han kan aflæse tidens gang. Skønt han ikke vil det, skriver han også selv på denne skrift. Det gennemtræk Audrey - som luftens element - og vinden skaber, bliver til siderne i en bog: trækket får dørene til at smække som blade, der vendes i en bog. Til slut bliver det også til lyden af jorden mod kistelåget. Sporene bliver til skrift; og skriften forbindes med tiden, temporaliteten og dermed liv og død. Hvor han tidligere har søgt at undgå lyden af luftens element (Audrey) ved at åbne for vandet, så er det nu i genforeningen med Elisabeth, han søger forsoningen med tidens gang - med sporene. “Den afdøde fylder værelset helt og stille. Det er hendes stilhed, der tager så meget plads.” (s. 59). I genforeningen undgår han lyden af de nye spor, og han beslutter sig for selvmordet; ikke mere at lægge sine spor til de andre. Han vil slå hul på skyggen, gå gennem husets billede, frem til det andet hjem på flodens bund. “Stedet er bygget af faldende tid.” (s. 61). Floden og bredden, jord og vand, er grundelementerne, der - når de forenes - kan bygges på, hvor sporene er varige. Konnotationen fra spor til skrift peger på kunsten som det, hvis tid overskrider menneskets dødelighed. Faderens selvmord skal altså ikke så meget ses som et udslag af afmagt eller opgiven; men som en forsoning med tilværelsens vilkår, tidens gang, menneskets dødelighed; men hvor selvmordet, der er en genforening med Elisabeth, samtidigt kommer til at repræsentere kunsten: skabelsen af noget varigt, der består hinsides det enkelte menneske selv. Det understreges af endnu et tidsbillede: kondomet han holder op som et fugtigt pendul:

“Den tynde gummihinde holder sammen på sæden.

Geléranden indeslutter fiskestykkerne.

Bredderne afgrænser det ferske flodvand.

Han ved ikke, hvor han findes mest...” (s. 52).

Kondomet er som geléranden et billede på tilbageholdt tid; i det forenes tiden, det forgængelige og livets element. Sæden, livets kilde, er spærret inde; tiden, som den kan afmåles i generationernes følge, holdes tilbage. Han er selv fastholdt mellem Audrey (geléranden), der indeslutter Marlon; og i mindet om Elisabeth (bredderne). Hvor findes han mest? Kondomet svinger som et pendul - som på et ur. Bevægelsen forplanter sig videre til huset, og minder Audrey om den bevægelse, vandets bølgen afsætter i skyggen; den skygge, der udpegede hende: “En svimmel gentagne bevægelse. En bevægelse hun mærker i huset og ser på floden. Skyggens spids dækker det sted, hvor hun stod og blev udpeget.” (s. 57). Den gentagne bevægelse - tidens gang - er til slut

også det, der driver hende ud af huset, da faderen begår selvmord. Hendes forsøg på at ophæve tidens gang ved at spærre den inde, er mislykket.

Endelig er der så Marlons relation til sporene. Faderen tildækker spejlene, for at det ikke skal gengive billederne af tidens gang. Spejlet på badeværelset har han dækket med barberskum, og har skrevet sine yndlingsnavne: Elisabeth og Marlon.

“Han oplever, at han er en astronaut i en hvid kapsel på vej gennem lejligheden, hvor værelserne, han passerer, er planeter, han engang fyldte ud med sine spor og sine navne, hvoraf han har beholdt de to” (s. 50).

Da Marlon senere kommer ind på badeværelset, tegner han øverst på spejlet manden med sækken, nederst manden og alt, der findes i verden - undtagen floden (faderen), der blot er spejlfladen. Sækken, hvor hele verden er samlet, ligger på flodens bund. Rundt om sækken er der ingenting, ”...og da Marlon træder ud af spejlfeltet, findes der ikke noget tommere.” (s. 56). Der er ikke flere spor. Faderen identificeres med ingenting, og i forvarslet om selvmordet tager han hele (drengens) verden med sig. Marlon - ildens element - er den eneste, der kan slette sporene uden at sætte nye.

Det Skjulte

Der er tale om en art fortsættelse af *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*. Handlingen udspiller sig omkring 20 år senere. Marlon er nu en voksen mand; det gamle hus ved floden er styrtet sammen; han har boet hos Audrey. I modsætning til den forrige roman er der her tale om et nogenlunde stringent, kronologisk forløb. Marlon, der er begyndt at interessere sig for anatomi, leder efter det enestående. Han finder sin egen krop for enkel. Den mangler den overflødighed, den luksus, der gør den til mere end et sæt af funktioner. Han forestiller sig, at det enestående skal komme til ham, overbragt af en kvinde, og han sætter sig for at finde hende. Dermed sættes også handlingen i gang. Han møder Greta, der arbejder i garderoben på et diskotek. De indleder et forhold, hun præsenteres for Audrey og får et vist indblik i den fortid, Marlon bringer med sig. Anatomistudierne går videre; han er ikke længere tilfreds med to-dimensionelle plancher, og anskaffer sig derfor en tre-dimensionel model. Heller ikke den er tilfredsstillende, da væskerne mangler. Til slut dræber han Greta, dissekerer hende, og finder det enestående - hjertet. Med det i hånden sejler han på en pram mod flodens munding; deltaet, der har form som en krone.

Dermed er der givet en række indikationer af forløb. Det starter om vinteren, hvor floden er frosset. I den forrige roman symboliserede floden jo tidens ubønhørlige gang; her er tiden sat i stå. Romanen slutter med forårets komme; floden løber igen uhindret,

og Marlon kan sejle på prammen begynde det liv, der blev sat i stå i barndommen. En anden indikator er træet. Som barn plukkede Marlon det grønne af bladene, så kun stilken var tilbage. Stilken er som et træ i miniature. Det ender ved floddeltaet, der har form som en trækrone - træet i kæmpeformat. Og endelig er der de forskellige repræsentationer af kroppen: de to-dimensionelle plancher, den tre-dimensionelle model og til slut Gretas krop.

Hvor det var tiden, der var det centrale i den første roman, er det her i højere grad kroppen; men dermed naturligvis også tiden, da kroppen gennem sin forgængelighed er indfældet i temporaliteten. Indenfor litteraturteorien har man de senere år talt om *new somatism* - en ny fokusering på kroppen og dens betydning; og hvordan kroppen får betydning gennem fortællingen. Det er bl.a. Peter Brooks, der med *Body Work* (1993) repræsenterer denne teori. Han argumenterer for, at... "...moderne fortællinger synes at producere en semiotisering af kroppen, som matches af somatiseringen af fortællingen: påstanden at kroppen må være en kilde til og stedet for mening, og at fortællinger ikke kan fortælles uden at gøre kroppen til den primære bærer af narrativ betydning." (Brooks, 1993, s. xii). Med det cartesianske subjekts opsplittning i *res cogitans* og *res extensa* trådte kroppen ud af talen og blev i stedet et objekt for talen. Rousseau mener i sine *Bekendelser*, at han ikke kan komme udenom at måtte redegøre for også sin krops ønsker og begær, hvis han skal redegøre for sit levned. I psykoanalysen bliver kroppens adgang til sproget helt central. Den hysteriske patient, hvis sygdomskilder er skjult ved fortrængning, reagerer med kropslige, somatiske symptomer på sine psykiske lidelser. Analysen går ud på at give lidelsen en verbal formulering, der kan ophæve fortrængningen. Kroppen bliver altså i stigende grad set som en kilde til betydning; det er denne betydnings indskrivning i sproget, der er temaet for meget af den nye litteratur.

Det ligger lige for at læse *Det skjulte* psykoanalytisk; at se Marlon som en ung mand plaget af en traumatisk barndom med moderens død og faderens selvmord. Men romanen er lige så lidt som den forrige karakteriseret ved psykologiske forklaringsrammer. Der er dog motiver, som i et vist omfang trækker på psykoanalysen. Marlon har malet terrazzobelægningen på badeværelsegulvet over; det er mosaikken fra barndommen, der nu fremtræder som grå. Men gulvet er ved at være slidt, flere af de muntre små sten kigger frem. Det fortrængte vender tilbage. Hans projekt med at finde det enestående er at komme under overfladen, at få dybde og nå ind. Alle omgivelser er præget af overflade: husene i kvarteret, hvor han bor: "Huse så flade, at kun silhuetter kan kante sig igennem." (s. 18). Hans egen krop er uden overflødigheder. Greta går i en kjole, der sidder så stramt som barken om et træ. Når

hun har fjernet sine kropshår, føler hun sig glat som en maskine. De to-dimensionelle plancher støder ham tilbage. Osv.

Her kommer tiden så ind igen. "Han står og vejer en kalender i hånden. Man må tænke på kalk, måske ben, ved synet af alle de dage. Han føler en voksende søvnighed." (s. 7). Tiden trænger ind i kroppen; den forgængelige krop ender med tiden som kalk og ben. Plancherne og modellen, han senere køber, er tidsløse; de er uforgængelige, de fremstiller en krop, der ikke ældes. Det, der mangler, er væsken, som gør levende. Væsken eller vandet er her, som i den forrige roman, et symbol på tiden. Det er tiden, der gør det muligt for ham at komme ind. Tiden er det eneste, der kan trænge gennem de glatte overflader. Greta bruger hårene på sine ben som tidsindikatorer: "Hårene fjernes og vokser ud efter en tid. Jeg kan lide at se dem komme igen. Hårene er mine urvisere, forløbene mellem glat-stikkende-ulden." (s. 17-18). Der er tale om en naturlig, organisk tid, ikke urets mekaniske bevægelse gennem sekunderne. Det er den tid, der gør Greta og træerne til ét; naturforfaldenhedens temporalitet. "Greta, mit gående træ", skriver Marlon (s. 37). Det er denne tid, Marlon ønsker at få del i, når han vil ind. Han betragter det gamle hus, der nu ligger som murbrokker på bunden af floden, bevokset med et fint lag grønne alger. "Gretas ben den først nat. Murstykkerne er af vidt forskellig størrelse. Engang har de passet fuldstændig ind i hinanden - som plancherne påstår, organerne gør; det indres mange dele." (s. 32). Der skabes en forbindelse mellem Gretas lodne ben, murbrokkerne og plancherne; de tre størrelser forenes i et projekt. For hvad er det egentlig, der har passet fuldstændigt sammen: Greta og murbrokkerne. Det er i Gretas indre, at forbindelsen tilbage til det forgangne skal etableres. Det skal ske før foråret kommer. Med foråret får træerne blade, så de fremstår som ens; træerne er kun forskellige - enestående - uden blade; modsat mennesket, der bliver ens - som skelet - hvis det berøves det overflødige - kød og hud. Vil han have del i det enestående, skal det ske før foråret kommer. Vejen til genrejsning af den fortid, der ligger som en ruin på flodens bund, går gennem Gretas krop. Han konstaterer, at Gretas krop har to - tre komplicerede områder (afhængig af om man tæller brysterne som et eller to), mens hans kun har et. Hendes krop er mere luksuriøs end hans; det er hos hende, han skal finde det enestående.

Greta er selv meget optaget af sin krop. Hun går til styrketræning, og tager en dag den svage, aldrene Audrey med sig. Audrey er en overflod af hud. "Gid man kunne dø stram, ikke i en hud, der hænger om en som en ventekjole." (s. 33). Greta ønsker at bevare en krop, der ikke er mærket af tiden. På sit arbejde kan hun betragte en flippermaskine, hvorpå er afbildet en svulmende kvinde, der fylder såvel sin hud som bil ud. Når hun spiller på maskinen, er det den svulmende kvinde, der dirigerer hende gennem spillet. Modsætningen til den svulmende er Audrey, der kan vende sig flere gange inden for huden: "**Hvem** er inde i al den hud." (ibid.). Audreys rynkede ansigt er som et kort

med veje og kryds aftegnet. Hun angiver andre veje end den svulmende. Greta, der er nærsynet og mangler stedsans, har brug for vejvisere; men spørgsmålet er, hvilken hun skal vælge. Hun har bemærket, at hendes hud strækkes, så der dannes spinkle, hvide streger. Hun kan altså allerede nu - trods sine kun 20 år - ane, at hun bliver som Audrey. Som alternativ er der den svulmende: "På flippermaskinen svulmer og udfylder kvinden sit hylster af en bil, indtil maskinen kasseres." (s. 41). Greta har selv identificeret sig med en glat maskine; men også maskiner forgår og kasseres. Marlon identificerer hende med et træ; hun konstaterer selv, at hun har samme alder som et træ, der fældes. Hun bemærker træets resignation: "Træet lader sig bare partere. Sikke en mangel på forsvar." (s. 39). Det er jo den samme skæbne, hun er på vej mod.

Da foråret kommer, tager Audrey Greta med ud for at modtage det: "Ville du have modtaget det?", spørger hun. Da Gretas skæbne er snævert forbundet med forårets komme, bliver det på sin vis Audrey, der leder hende ind på skæbnes vej. Greta er anbragt mellem Marlon og Audrey, og det bliver hendes skæbne. Marlon er ilden, Audrey luften og Greta selv er træet. Ilden fortærer træet, men kun hvis den næres af luften. Greta bliver et forårsoffer - *le sacre du printemps* - et rituel offer i en symbolsk ceremoni, der skal sikre forårets komme og dermed gentagelsen af livets cyklus. Gennem Gretas ofring gives der liv til Marlon. Prammen kan igen flyde frit på floden, og nu er det Marlon, der er i bevægelse. Han nåede ind til det enestående, før det blev forår; før tiden var forpasset og livet gået videre uden ham. Da han står med det enestående - Gretas hjerte (en noget ironisk version af en kærlighedshistorie - metaforen bliver taget for pålydende) - er det som om, lejlighedens vægge trækker sig sammen om ham. Han presses ud af lejligheden, som en art symbolsk fødsel. Han er det kronede barn, der modtages af floden - tiden selv - der bekræfter hans eksistens ved selv at danne en krone: deltaet.

På vejen ud af lejligheden standses Marlon af fotografen, der fotograferer ham med det enestående i hænderne. Dermed er den billedserie, der påbegyndtes i *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* fuldendt: Elisabeth - den døde; faderen - fastholdt mellem liv og død; Marlon - med hjertet i hånden, den levende.

En sidste markering af forløbet er blodet, der repræsenterer forbindelsen mellem tiden - floden, det flydende - og det enestående - hjertet. I starten lytter Marlon til en konkyllie, hvor han hører - ikke havet, men sit blod. Da han dissekerer Greta, bliver blodet en flod (og ikke et hav): "Modellen er blevet en flod, plancherne har fået dybde." (s. 44). Det kulminerer, da han skærer hjertet fri. I barokkens retorik er der tale om en *circumcisio cordis*, hjertets omskærelse: "Hjertet er helt indsvøbt og omklamret af vellystens masker, flitter og instrumenter, men et snit, der med største nøjagtighed følger hjertets egne konturer, skærer alt det udvendige fra, så at det nøgne hjerte bliver beredt til at møde sin Gud. Den drastiske energi i vanitasretorikken er en sådan

omskærelse, en befrielse fra verden.” (Nielsen, 1996, s. 140-141). Det nøgne hjerte forener blodet og floden, det enestående og tiden. Han er kommet ind.

Der er tillige et metalitterært spor i romanen². Der tales i starten om “kunsten at plukke det grønne af uden at beskadige bladstilken.” (s. 7). Det kan ses som et billede på romanens eget kompositionsprincip: at pille alt det overflødige bort, så kun selve fortællingens skelet eller nøgne hjerte står tilbage. Kunsten er, at kunne gøre det uden at beskadige det essentielle og enestående. Det overflødige - det grønne - har i romanen dobbeltkarakter: dels er det bladene, som med forårets komme skjuler det enestående ved træerne. På den anden side, så drejer det sig for Marlon om at nå frem til det, der er mere end et sæt af funktioner. Billedet af bladstilken er et billede af træet i miniature; træet er på sin side afbildet i floddeltaet. Det mindste rummer i sin struktur det største; den minimale roman rummer en virtuel episk fortælling. Bladstilken er dermed en art krystalbillede. Romanens billedkarakter understreges: “Stroboskoplys falder over gulvet, og hver af hans bevægelser bliver til fald i lyset, der gør langsom, næsten sætter i stå.” (s. 12). Det bliver som en art film, der kører i slow-motion. Slow-motion gør i sig selv opmærksom på tiden; bevægelsen, handlingens dynamik suspenderes, og i stedet bliver det detaljerne, som træder frem (Benjamin taler om det optisk ubevidste). Slow-motion gør også opmærksom på billedets billedkarakter. De levende billeders illusoriske karakter træder frem; de mørke mellemrum mellem de enkelte billeder bliver synlige. Fokus flyttes fra lyset til mørket; hvilke betydninger skjuler sig i mørket. Det bliver så læsningens strategi: at trænge ind i mørket før lyset vender tilbage - før det bliver forår, før romanen slutter.

Romanen er i sig selv funktionel, uden det overflødige, luksuriøse. Læseren må selv trænge ind under overfladen, afsøge de betydninger, der ligger skjult i mørket. Romanen må dissekteres. Denne læsestrategi er angivet af Marlon selv. Han læser *Kongens Fald*, liggende på ryggen: “Armene har han kastet ud til hver side, så er brystets port åben, ordene kan strømme frit.” (s. 23). Passagen han læser, er der, hvor Mikkel Thøgersen overværer rakkerens slagting af Anders Graas hest; alle østerlands frodige farver åbenbares for ham. Den profane slagting, hvor livet i al dets forgængelighed blotlægges, får en poetisk kvalitet. Den forgængelige krop får betydning. Dette er naturligvis et forvarsel om den senere dissekering af Greta.

“Et kaos med udspring alle steder og stormende i alle retninger. Ødemark af tilsprøjtet emalje, hænder, alt. Modellen er blevet en flod, plancherne har fået dybde. Han havde forestillet sig, at kroppen ville bruse i sin åbnethed; blod og væv stormer lydløst.” (s. 44).

Ordene strømmer måske nok frit fra den åbne krop; men de taler lydløst. Der skal en læsning til, før kroppens ord bliver hørlige og betydende. Det er læserens anatomiske studie af romanens krop, der skal til: "Noget får navn og gøres tavst - eller bringes til at støje. Anatomi. Jeg er ved at forsvinde i ordets larm." (s. 39), tænker Greta. Den anatomiske læsning dissekerer romanen, noget tilskrives betydning og taler; andet fraskrives betydning og gøres tavst. Gretas krop bliver endnu et billede på romanen. Gennem læsningen skærer læseren mere og mere fra romanen, den tilintetgøres i læsningen; men samtidigt tilskrives den betydning - den bringes til at støje. Den forsvinder i ordets larm. Kroppen må tilintetgøres for at den kan komme til at betyde; det nøgne hjerte, det enestående, må skæres fri. Romanen kender ikke sin egen betydning; den er blot funktionel overflade - en maskine:

"Sengens hovedgærde består af tremmer, som Marlon placerer mine arme imellem. Jeg ligger udstrakt. Jeg holdes fast. En togstamme uden ende rasler forbi, mens vi kopulerer. (...) Nu begynder lyde, jeg ikke kender fra tidligere, at forlade min mund." (s. 15).

Greta ligger i den stilling, Marlon anser for den ideelle læsestilling, hvor ordene kan strømme frit. Men de lyde, der kommer, kender hun ikke selv betydningen af. Betydningen af kroppens tale fremstår først gennem den dissekerende læsning. "Problemet er, at jeg ikke kan huske tings placering i en sammenhæng." (s. 18). Det er gennem læsningen, at romanens enkelte 'organer' placeres i sammenhæng, at romanens krop narrativiseres.

Udsigten

Det er for så vidt det, der er tale om i den tredje roman *Udsigten*. Her er det erindrungen, der kommer til at spille en væsentlig rolle; dvs. spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt at tage tiden igen. Handlingen er døgnet efter Marlons drab på Greta. Ved flodens munding kommer prammen til at hænge fast i den opskruede is. Marlon kæmper sig i land og går tilbage til byen og sin lejlighed. Her har Audrey og fotografen i mellemtiden slettet alle spor af drabet. Liget er i en sort plastiksæk slæbt ned i affaldscontaineren. Kun en ting er tilbage: det billede fotografen tog af Marlon med Gretas hjerte i hænderne. Det billede kræver Marlon at få. Han får det, fotografen dør, Audrey går. Om morgenen kommer renovationsarbejderne for at tømme containeren. "Alting er standset." (s. 86).

Hvor den første roman egentlig blot bestod af sideordnede billeder, så forlenede indramningen - fra bladstilken til floddeltaet - *Det skjulte* med det episke *in nuce*.

Udsigten markerer så bevægelsen tilbage igen: erindringens arbejde, refleksionen og granskningen af fortiden. Da han sidder fast i isen, føler Marlon sig fanget som på et fotografi (s. 7). Han må derfor gå tilbage til byen og sin lejlighed, retrospektivt gennemgå forløbet en gang til. Han kører op med elevatoren: "Hver gang han når en etage op, ser han for sig en kvinde i opløsning liggende i et badekar, for hver etage mere opløst. Samme kvinde i ni stadier. På niende etage er hun uigenkendelig, en blodig sump. Han er fremme." (s. 19). Han formår imidlertid ikke at bevæge sig helt ud på badeværelset; ønsker ikke at blive konfronteret med sin egen handling - urscenen: "Hvordan skal han nogensinde åbne døren til badeværelset, det i stadium ni." (ibid.).

"Han tager trappen ned, og for hver etage samler flere og flere af de søndersplittede dele sig, og hud mødes og lukker sig om det, der er inde, alt det, der skal være derinde, til kvinden til sidst er hel igen; men for foden af trappen, hvor Greta skulle stå og vente, er der tomt." (ibid.).

Så længe han ikke er gået hele vejen, så længe erindringen ikke er nået til stadium ni - urscenen, kan hans fortælling ikke fuldføres. Bevægelsen tilbage må gentages: "Han slår med et brag døren til badeværelset op, det er tomt, det er skinnende rent, en hvid hånd har ført hvert eneste blodstænk med sig bort." (s. 24). Sporet af den oprindelige handling - *Im Anfang war die Tat* - er slettet. Det eneste, der eksisterer, er et billede, hvor Marlon står med hjertet i hænderne. Men dette erindringsbillede er ikke i hans varetægt. Erindringen er ikke hans, men vogtes af fotografen, tidens repræsentation. Han kan hverken komme tilbage, hvor Greta er hel; men heller ikke videre frem: "I har taget fremtiden fra mig." (s. 28).

"Med *tik* går tiden, og med *tak* bliver den givet tilbage igen." (s. 29). Sådan beskrives tiden flere gange. Tiden går og gives tilbage; ja, den gives endog tilbage med *taknemmelighed*. I *Køkkenet, gravkammeret og landskabet* fremstod fotografen som en art tidens vogter; den der evner at holde tiden fast. I hans stue er der flere ure: "Det er urenes lyd, der giver fornemmelsen af, at stuen er et billede, hvor alt forbliver uforandret, stort set." (ibid.). Det, der forandres, er fotografen selv; hans magt over tiden rækker ikke til, at han kan forhindre tiden i at virke på sig selv. Han tynes af tiden, han ældes. Han har, siden han fotograferede Marlons fars selvmordsspring, været plaget af, at han ikke ved, hvad Audrey råbte fra den anden flodbred. Billedet, der fastholder tiden, er ikke fuldstændigt i sig selv. Der er andet end billedet, der er også ord; ord han ikke behersker. Det er billedets indeks, dets læsbarhed, hvis tid han ikke kender: "... han er selv medskyldig, og det bare på grund af en forsvunden sætning eller to, et hul i erindringen, en overbelysning på en tyve år gammel eftermiddag." (s. 32). Billedet kan i længden ikke fastholdes mellem *tik* og *tak*. Det må

gives tilbage. Efter at Marlon har fået det tredje billede³, hvor han holder hjertet i hænderne, dør fotografen.

Det, Marlon stræber efter, er et overblik, en udsigt, hvor han kan betragte sin egen tilværelse: "... et øjeblik, hvor der ingenting skete, hvor der ikke fandt forandring sted. Han ville overskue tilværelsen." (s. 12). Først var han ransageren, nu er han drager og måske blotlægger eller vogter. Han er drageren, der bærer fremmed bagage frem og tilbage, ud og hjem. Det fremmede, han bærer, er hjertet, det enestående; men der er ikke noget sted at bære det hen. Han skar det enestående fri, men fotografen og Audrey slettede erindringen om den oprindelige handling, så nu er han hjemløs, uden fortid og fremtid. Betegnende nok bærer han et digitalt armbåndsur. Der er ikke noget urværk, der angiver tidens *tik og tak*. Han er fanget i ikke-tid, fanget af det enestående. Det, der mangler, er det samme, om og om igen - tidens gåen og givne tilbage.

"Det skulle have været enestående, hun [Greta] gjorde det til om og om igen. Det satte han en stopper for. Han så det enestående i hende, han tog det ud. Han skrællede om og om af. Han nærmer sig resten. Han har efterladt det enestående, han nærmer sig: om og om." (s. 16).

Det enestående bliver det ubærlige, der forandrer sig i ryk til noget nyt enestående, men aldrig binder noget sammen - om og om igen. Det er det, der mangler; det er erindringens hvide plet, det renskurede badeværelse. Det enestående viser ikke at kunne stå ene.

"Han havde tænkt: det, der opstod og har været og nu er ovre, det kom ikke fra mig eller fra hende. Det rejste sig af os. Er det: os? Er det det, os betyder? (...) Han ser igen på fotografiet. Han ved ikke, hvad han havde tænkt sig - skulle dette utydelige gøre det ud for om og om? Dette utydelige er: os." (s. 76-77).

Intet kan stå ene, være enestående. Det rejser sig af os. Greta gjorde det til om og om igen; hvilket samtidig bliver til en metafor for hendes krop. Det der var omkring det enestående, den verdslige, forgængelige og forfængelige krop (jvf. barokkens vanitasretorik). Det er kroppen, der er erindringens forankring i tiden; det er kroppen, der går med *tik* og gives tilbage med *tak*. Det er fortællingens *Ursprung* - der, hvor det op-stod som ene-stående af om og om igen. "Dette utydelige. Os. Den ene ikke til at skelne fra den anden, hjertet ikke til at skelne fra de hænder, der bærer det." (s. 79). Det er tidens og kroppens om og om igen - *tik* og *tak* - der opretholder det enestående. Det er erindringens arbejde; det, der til slut bliver reddet fra tilintetgørelsen, da renovationsarbejderne finder Gretas lig - hendes om og om igen - i affaldscontaineren. Da forløses Marlon, da kan han overskue sin tilværelse, sådan som han har ønsket det:

“Alting er standset.

Han krummer hænderne om gelænderet, udbredt foran sig ser han sin egen tilværelse: to skraldemænds ansigter, der løftes mod al verdens lyd ni etager oppe.” (s. 86).

Noter

¹ jvf. Roland Barthes betragtninger over fotografiet. Han betragter et billede af Lewis Payne, der havde forsøgt at myrde den amerikanske udenrigsminister i 1865. Han er fotograferet i cellen, mens han afventer sin henrettelse. Han skal dø, men han er allerede død. I fotografiet er tiden tilintetgjort, men konsekvensen er, at der hverken kan være liv eller død, da begge er uløseligt knyttet til tiden. Roland Barthes (1987): *Det lyse kammer - Bemærkninger om fotografiet*, København: Politisk Revy, s. 117

² Film om film - og litteratur om litteratur - udgør ifølge Deleuze også en art krystalbillede.

³ Det første er billedet af den døde mor, faderen og Marlon; det andet billedet af faderens spring ud af vinduet.

17. *Forførelsen*

Jan Kjærstads roman *Forførelsen* (1993/da. 1994) er en for vor tid noget så usædvanligt som en biografisk roman med en episk helt. Romanen handler om tv-produceren Jonas Wergeland, hans succes og hans sejre; en helt for hvem alt tilsyneladende lykkes. Det turde egentlig være en død genre; men i stedet bliver Kjærstads bog et eksempel på, at romanen fortsat lever som form. Den kan ses som et eksempel på den romantypologi, Frederik Tygstrup kalder 'quasi-biografisk' eller 'para-subjektiv':

“Den para-subjektive intrige, udvundet af romanens traditionelle form, bliver en æstetisk strategi for at subjektivere en moderne (“modernistisk”), ikke-syntetiserende erfaring - dvs. at subjektivere et stykke menneskelig erfaring, der har udgangspunkt i subjektets ikke-identitet med sig selv, men uden at være forpligtet på at hele denne ikke-identitet i en “rund” subjektivitet.” (Tygstrup, 1992, s. 157)

“Så hvordan henger et liv sammen?” Det spørgsmål gentages adskillige gange i *Forførelsen*. Det er selve romangenrens grundtema, der dermed anslås. Man kan måske tale om en roman-roman (snarere end en meta-roman). Dens form er biografisk - eller quasi-biografisk - men ikke kronologisk. Det er ikke tiden (kronologien), der er den overgribende form, som transcenderer dette liv. Tilsyneladende er der tale om en række mere eller mindre tilfældige nedslag på begivenheder i Jonas Wergelands liv, der er potentielt betydningsfulde. “Er dette den vigtigste historien i Jonas Wergelands liv?” er et andet spørgsmål, der gentages igen og igen. Romanen giver ikke noget svar; den giver ikke noget archimedisk punkt, hvorfra dette liv kan betragtes. Det vi har, er en episk helt i en formsprængt eller polymorf roman. Den kan læses som en historisk roman, der skildrer Norge i efterkrigstiden. Det er en tragedie, men også en satire. Det er en erotisk roman. Og det er en ridderroman. Jonas er en moderne ridder, der erobrer Norge gennem tv. Blandt hans våben findes også den magiske penis. Det spil med tiden, der er karakteristisk for *Forførelsen*, finder vi også i ridderromanen: “Överhuvudtaget uppträder i riddarromanen ett subjektivt spel med tiden, ett emotionellt-lyriskt uttänjande och komprimerande av den ...” (Bachtin, 1991, s. 74, jvf. også Frye, 1957, s. 186ff.). Således må også Jonas igennem ridderens tre prøvelser mod sin jævnbyrdige modstander: kusinen Veronika Roed. Men samtidigt er det rige, hvor Jonas gør sine erobringer, et særdeles genkendeligt, historisk Norge. Der er altså monteret to tidsdimensioner på hinanden: den subjektive og den historiske. Bachtin nævner, at ridderromanens subjektive spil med tiden dukker op også i senere litteratur; f.eks. hos Dante, hvor tidsligt-historiske opdelinger erstattes med rent meningsbærende, ikke-tidsligt-hierarkiske opdelinger, således at verden afbildes rent vertikalt. Der bevares dog heri en horisontal

dimension, da de mennesker, som afbildes i den vertikale verden, er dybt forankret i historien:

“Därför är de bilder och idéer som fyller den vertikale världen fyllda av en mäktig strävan att slita sig loss från den och anträda en produktiv historisk horisontal, att inte rikta sig uppåt, utan framåt. Varje bild rymmer en historisk potential och strävar därför med hela sin varelse efter att delta i den tidsligt-historiska kronotopens historiska händelse.” (ibid. s. 76).

Det er noget lignende, Benjamin taler om, når han vil sprænge de historiske billeder fri af historicismens tomme og homogene tid og føre dem ind i en anden tid, hvor billedernes indeks er læsbare. *Forførelsens* montage af forskellige genrer, forskellige tidsdimensioner, heterogene rum og former på hinanden skal i det følgende læses i dette lys.

Romanen starter med “Forlagets forord”. Her berettes om romanen, at den er vinderen i en konkurrence om bedste biografiske roman. Forlaget fortæller om sine betænkeligheder ved at publicere manuskriptet. Dels er de begivenheder, der beskrives, kontroversielle, og vel endnu præsentable for det norske publikum (særligt det uhyggelige efterspil taget i betragtning - som iøvrigt ikke nævnes¹). Dels viste det sig, da vinderen skulle kåres, at forfatteren var anonym. Interessen rettes dermed fra starten mod fortælleren: hvem er denne eksplicitte, men dog anonyme, jeg-fortæller, der beretter om Jonas Wergeland. Denne orientering mod det formelle, roman-tekniske understreges yderligere: “Forlaget vil understreke at indholdet til sjuende og sist er fiksjoner, hvis ‘sannhet’ avgjøres av leseren selv.” (s. 6). Et greb, der naturligvis ikke er nyt i roman-kunsten, men vel nærmest er konstitutivt for genren, da man også finder det i f. eks. Cervantes’ *Don Quixote*.

Romanen har en ydre ramme. Jonas Wergeland vender hjem fra verdensudstillingen i Sevilla 1992, og finder sin kone Margrete myrdet. I en tid går han chokeret rundt i huset, før han til slut (sidste kapitel) samler sig og ringer til politiet. Dette rum beskrives gennem romanen i ni korte kapitler, hvoraf kun det første har titel. “The Big Bang” - “Jonas Wergeland befinner seg i et rom med et dødt menneske, i et kolossalt mentalt smell, som føder det universet jeg i det følgende skal begi meg inn i.” (s. 12-13)². Fortælleren vælger at starte *in media res*, men tematiserer samtidigt denne midte som den ultimative begyndelse: universets fødsel. Det univers, romanen kommer til at udgøre, fødes her. I de følgende otte, titelløse kapitler fra ‘det døde rum’ tildales Jonas Wergeland i 2. person; mens han her og i de øvrige, betitlede kapitler omtales i 3. person.

Resten af romanen kan inddeles i tre hovedgrupper, der er vævet ind i hinanden: - 61 kapitler, der beretter om forskellige begivenheder i Jonas Wergelands liv, fra barndom til succesfuld tv-producer.

- 8 kapitler, der fortæller om nogle af de kvinder, der har forført Jonas Wergeland (udover hustruen Margrete). Der oplyses, at det ialt drejer sig om 23 kvinder.
- 7 kapitler, der fortæller om nogle episoder fra Jonas Wergelands tv-serie "Å tenke stort", ialt 23 portrætter af store nordmænd (noget, fortælleren lader forstå, er en *contradictio in adjectio*).

"La meg fortelle en annen historie." (s. 9). Sådan indleder fortælleren sin beretning om Jonas Wergeland. Det kan naturligvis dreje sig om en anden historie end den, der angiveligt er alment kendt om Jonas Wergeland. Men det kunne også være en anden historie end den, fortælleren er kendt for. Hvilket leder tilbage til spørgsmålet: hvem er denne anonyme fortæller, og hvorfor insisterer han³ på sin anonymitet? Fortælleren har alle den klassiske fortællers karakteristika: alvidende, almægtig, allestedsnærværende, - det klassiske olympiske overblik over romanuniverset i kraft af hvilket han kan blande sig i fortællingen med diverse kommentarer, foregribe begivenhedernes gang osv. Dog føler fortælleren, at han nok bør præsentere sig lidt nærmere:

"Det slår meg plutselig, fordi temaet er kollisjon, at det kanskje har vært uomtenksomt av meg bare å snurre i gang dette hjulet av fortellinger, alt det foregående, uten noen form for innledning eller forklaring. Jeg burde ha presentert meg, jeg vet det, men jeg er stygt redd det bare ville ha ført til misforståelser. For noen ville fortellingen fått altfor stor autoritet, for andre ville den mistet enhver troverdighet. Min popularitet er tross alt sterkt dalende og jeg er, så mye kan jeg røpe, uønsket i den grad at mange har erklært meg død. Jeg er følgelig nødt til å formulere meg med omhu. Jeg er den jeg er. Mer kan jeg ikke si." (s. 61)

Men dermed er også allerede sagt en hel del. Fortællerens præsentation - "Jeg er den, jeg er" - afslører ham. Det drejer sig jo om Guds ord til Moses, da denne står overfor den brændende tornebusk:

"Men Moses sagde til Gud: 'Når jeg kommer til israeliterne og siger dem, at deres fædrene Gud har sendt mig til dem, hvad skal jeg så svare dem, hvis de spørger om hans navn?' Gud svarede Moses: 'Jeg er den, jeg er!' Og han sagde: 'Således skal du sige til israeliterne. JEG ER har sendt mig til Eder.'" (2. Mosebog, 3: 13-14).

Det er tilsyneladende Gud selv, der er fortælleren. Der er flere indikationer på, at det forholder sig sådan. "Mitt blikk er annerledes. Jeg kan se stort på ting, jeg kan se Norge så å si ovenfra, med den nødvendige distanse." (s. 62). Det er i fortællerens kommentarer til de forskellige begivenheder, at hans identitet skal søges. I en senere beskrivelse af en af forførelsesscenerne, hvor Jonas Wergeland første gang stifter bekendtskab med fænomenet fellatio, sammenligner han sin erfaring med konfirmationen: "...selv da samvittigheten uvilkårlig signaliserte blasfemi og kvelte sammenligningen,

skjønnte han at også dette, det hun nå gjorde med ham, det hun nå skjenket ham, måtte kunne kalles et sakrament, og jeg - selv jeg skal være den siste til å protestere.” (s. 118)⁴. Fortælle teknisk betyder dette greb, at Jan Kjærstad slipper uden om alle problemer med synsvinkel og vidensniveau. Denne fortæller kan alt; intet kan i teorien anfægtes. Fortælleren kan fortælle nøjagtig sådan, som det passer ham, da der ikke findes nogen over fortælleren⁵. Det er den traditionelle fremstilling af fortælleren som gud i fortællingens univers, der her bliver taget helt bogstaveligt.

Fortælleren udnytter sin almægtige status til at fortælle Jonas Wergelands historie efter forgodtbefindende - tilsyneladende. Skønt romanen ikke er kronologisk, er der dog en struktur; eller rettere adskilligelige. Allerede ovenfor er antydning af disse, da fortælleren nævner “dette hjul af fortællinger”. Hjulet (cirkler, ringe) er et gennemgående symbol. Det er næppe tilfældigt at fortælleren præsenterer sig selv i kapitlet “Kleopatras nese” (s. 60ff), der netop fortæller om en af de historier, der meget vel kunne være den vigtigste i Jonas Wergelands liv. “Og nå, ikke til noe før eller etter dette, men *over* alt dette.” (s. 60). Det er beretningen om Jonas’ første, bogstavelige sammenstød med sin senere hustru. På vej ind skolegården støder de på cykel frontalt sammen. “Det var hjulene, der førte dem sammen.” (s. 60). Cyklernes hjul bliver viklet ind i hinanden; og det samme bliver Jonas’ og Margretes skæbne.

Livets hjul, skæbnens -, lykkens -. Der er talrige muligheder i hjulet. Det fungerer som fortællers kompositionsprincip:

“...i dette øyeblikk, det vil si i det øyeblikk jeg har valgt som nav i denne rullende beretning der jeg hele tiden velger eiker på måfå, noe jeg kan gjøre fordi jeg vet at alle eikene går fra periferi til sentrum og at kronologi ikke er kausalitet. For skal man forstå Jonas Wergelands liv, må man legge bort troen på at tiden gangs sier noe om årsaker.” (s. 66)

Romanens tilsyneladende vilkårlige orden skyldes altså, at der fra navet vælges forskellige eger, der hver især indgår i det hjul, der er Jonas Wergelands liv. De forskellige beretninger synes da også at være ordnet således, at en beretning nok afbrydes af en anden, for så at blive gjort færdig på et senere tidspunkt; men dog ikke mere end en tre - fire beretninger længere fremme. På den måde opnås der netop en virkning som af et hjul, der ruller frem.

“...hvem, spør du, er da hjulenes beveger, hva, spør du, hva befinner seg i hjulets nav...” (s. 67, jvf. også s. 246). Hjulet og navet er to af de spørsmål, der plager Jonas Wergeland; et af metafysikkens grundspørsmål: hvem og hvad er altings centrum, hvad er oprindelsen, hvem er den ubevægede bevæger (Aristoteles, Thomas Aquinas). Det bliver på et meta-reflektivt niveau tillige spørsmålet: hvem er fortælleren, hvad er fortællingens centrum? Det er meget naturligt, at Jonas Wergeland som barn vælger sig et kugleleje som sin hellige genstand. Et kugleleje er flere hjul indlejret i

hinanden; et billede på, hvordan helheden er tilstede i de enkelte dele. Det bliver netop Jonas Wergelands grundsats, at han ikke vil lade sig fastlåse til kun et hjul.

“...historien gjentok seg, enda en sirkel, han hatet sirkler...” (s. 110). Det bliver et livsprincip for Jonas Wergeland at bryde gentagelsens tyranni. Hans første erfaring med denne er den begivenhed, hvor Margrete forlader ham første gang. På skøjtebanen lader han sig udfordre til hurtigløb på skøjter som en art potensmåling. Margrete er ikke begejstret for slige drengestreger. Da Jonas - mod al forventning - har vundet løbet, er Margrete forsvundet og har blot efterladt en besked om, at de ikke mere kommer sammen. “Senere var Jonas sikker på at det var sirkelens skyld. Gjentakelsen. At denne gjentakelsen var en form for død.” (s. 150).

Jonas opdager senere - takket være sin magiske penis - sin evne til at bryde de fastlåste cirkler, til at springe over på en tangent, der fører ind i noget helt andet. Hans magiske penis giver evnen til at tilegne sig egenskaber fra de kvinder, han forføres af: kunst, sport, matematik osv. Springet bliver centralt, da det giver muligheden for at bevæge sig fra et hjul til et andet; til så at sige skifte navet - oprindelsen - ud med et andet. Det understreges i beretningen om Jonas Wergelands dødelige sygdom. Han tager afsked med alle og drager afsted på en sidste rejse til Jebel Musa (Sinai-bjerget, hvor Moses angiveligt modtog de 10 bud). På toppen af bjerget finder han nogle sten arrangeret i en cirkel. Han fjerner nogle af stenene, bryder cirklen, og sætter sig ind den brudte cirkel. “På et tidspunkt holde han på å sovne og kjenner, eller tror han kjenner, en tydelig berøring, som av en finger, mot pannen, en sirkelnde bevegelse, flere ganger, og så en linje ut, et sprang.” (s. 309). Da han vender tilbage til Norge, er han helbredt for sin sygdom. Springet ud af cirklen er samtidigt et spring ud af dødeligheden; det dødsmerkede liv erstattes med et nyt - og med en ny fortælling. Og ikke alene det, kan fortælleren tilføje: da Jonas brød cirklen, greb han samtidigt ind i verdenshistorien - “...konsekvenser som jeg, og bare jeg, kjenner til...” (s. 309). Samtidigt med at Jonas Wergeland sad på toppen af Jebel Musa, passerede Anwar Sadat i fly henover bjerget. Netop i zenit fik Sadat sin indskydelse til at rejse til Jerusalem og slutte fred med israelerne. Så det var ikke kun sin egen, private cirkel, Jonas Wergeland brød, men også hele Mellemøst-konfliktens onde cirkel. Dette er fortællingens princip: cirklen og springet. Princippet for den lille fortælling om det enkelte individ, og den store fortælling: historien. Det enkelte er en spejling af helheden og vice versa. Der er med springet tale om det, Frye betegner som epifani: “Dette er den symbolske præsentation af det punkt, hvor den uafvendelige apokalyptiske verden og naturens cykliske verden kommer på samme formel, og som vi foreslår at kalde epifaniens punkt. Dets mest almindelige iscenesættelse er på bjergtoppe, øer, tårne, fyrtårne og stiger eller trappeopgange.” (Frye, 1957, s. 203). Det lineære, apokalyptiske og cykliske forenes i epifanien, der markerer et spring over i en anden dimension.

Hjulet er imidlertid ikke det eneste kompositionsprincipp. I en af sine funderinger over det norske folk, når fortælleren til følgende konklusion: "Hurtigløp på skøyter er rett og slett det norske sosialdemokratiets religion, det nærmeste denne trauste ideologien kommer mystikk." (s. 321). Der synes at være en sammenheng mellom Norges storhetstid i denne sport og så Arbeiderpartiets vælgertilslutning. Skøytebanens sirkel bliver således navet i samfundets hjul. Men skøyteløbernes bevægelse rundt på banen tegner ikke en perfekt sirkel, da der skiftes bane. Set ovenfra, hvilket jo er fortællers synsvinkel, tegner skøyteløberne en spiral - "...lager en dobbeltheliks, som nettopp er DNA-molekylets struktur, symbolet på selve livet." (s. 321). Dermed er der givet et andet svar på, hvordan et liv hænger sammen: det er givet med DNA'ets struktur, sammensætningen af generne. Men DNA er tillige forkortelsen for *Det Norske Arbeiderpartiet*, det parti der giver det moderne Norge sin sammenheng - velfærdsstaten. En af de uventede kausaliteter romanen fremhæver - sammenhængen mellem det store og det små: "...en liten del kan inneholde det hele." (s. 18). Romanen foretager hermed selv et spring: fra hjulets sirkel til DNA's spiral. Det er ikke det identiske, der gentager sig.

Dette bringer en af romanens bipersoner i centrum. *Axel Stranger*, Jonas Wergelands ven fra gymnasiet. De to mødtes ved Bjørnssons grav. De gjorde gymnasietiden udholdelig for hinanden ved at jage skildpadder. Ud fra den kinesiske myte om, at verden hviler på skjoldet af en urskildpadde, bestod skildpadderjagten i at afsløre det grundlag enhver teori hviler på. Når en gymnasielærer påstod dette eller hint, så gik Jonas og Axel på jagt efter skildpadden, selve det teoretiske fundament: det nav teorien drejer om. Det drejer sig om at afsløre teoriens fiktion, dens *proton pseudos* - den første løgn; m.a.o. afsløre at navet er tomt.

Det er i høj grad via Axel, at springet fra hjul til spiral finder sted. Paradoksalt nok, da det, der sidder i hjulets nav, netop er en aksel; ellers har hjulet ikke megen funktion. Men akslen er jo på den anden side det, der forbinder hjulet med noget andet, og ved motoriserede køretøjer overfører kraften fra motor via gearkasse til hjul. Aksel er en drivkraft i Jonas' liv. Efter gymnasiet påbegynder Axel Stranger et universitetsstudie - i grænselandet mellem biologi og kemi. Han interesserer sig for DNA, for generne, det der måske er den største af alle årsagssammenhænge. DNA er det, der determinerer, hvordan et liv hænger sammen. Det hele afgøres af baseparrenes rækkefølge. De udgøres som bekendt for menneskets vedkommende af de 23 kromosom-par. Men på et tidspunkt geråder Axel i tvivl om, hvorvidt denne mikrobiologisk *master-discourse* alligevel kan være den endelige forklaring på livets sammenheng:

"Kanskje livet er å samle på historier," sa Axel, "å samle seg et arsenal av gode fortellinger, slik at man kan bygge dem sammen på kompliserte måder, som et DNA."

"Hvis du har rett, gjelder det ikke å manipulere genene, men historiene i li-

vet,” sa Jonas.

“Det er ikke rekkefølgen på baseparene, genene, man burde kartlegge, men rekkefølgen på historiene i et liv,” sa Axel. “Og hvem vet? Om man setter dem sammen på en ny måte, kan man muligens få et annet liv.” (s. 371).

Dermed er der givet et annet kompositionsprinsipp. Fortælleren manipulerer med Jonas Wergelands historier. Den lange rækker af historier, der findes om Jonas, sættes i denne roman sammen på en ny måte, og giver et annet liv. “Lad mig fortælle en anden historie” får betydning her. Det ‘mentale brag’ Jonas Wergeland udsættes for, da han finder sin kone myrdet, sletter så at sige hele hans identitet: “...og bevisstheten er blank, og du husker ikke hvem du er, og du ville ikke tro det om noen, i denne stund, kom bort til deg og sa du var en stor berømt, du ville nekte, rope at det var løgn, at du var Jonas Hansen, en enkel mann fra Grorud...” (s. 69)⁶. Herfra kan fortælleren så sette historiene sammen på ny, men nu i en anden orden end biografens kronologi.

Her er det naturligvis oplagt at pege på tallet 23s tilstedeværelse i romanen. Jonas Wergelands tv-serie “Å tenke stort” portretterer 23 store nordmænd. Her optræder Jonas som forfatteren - folkeforfatteren - der med sin banebrydende tv-æstetik legger nationen øde, når hans udsendelser vises. Men Jonas optræder også som den forførte: han forføres af 23 kvinder, hvor han takket være sin magiske penis tilegner sig evner fra disse kvinder. Her har vi altså 23 basepar, 23 fortællinger, der udgør Jonas Wergelands sammensætning. Dertil kommer så de nogenogtyve (23?) verdifulde bøger, barndomsveninden Nefertiti finder i familiens reol. Fra disse bøger henter Jonas nogenogtyve (23?) citater, som han mere eller mindre skjult bruker ved givne lejligheter, og som får ham til at fremstå som en intellektuel, belæst person, skønt han aldrig læser bøger.

Apropos Axel Stranger, så kunne man også dvæle lidt ved efternavnet. Axel er en *stranger*. Han dukker op ved Bjørnssons grav (og pisser på Ibsens gravstøtte - en fallisk obelisk). Axel Stranger er lidt af det dæmoniske element i Jonas Wergelands liv. Som aksel er han den, der sitter i hjulets navn; forbindelsen til et annet hjul. Da Jonas vender hjem fra Sevilla, og før han finder Margrete myrdet, aflytter han en telefonbesked fra Axel: “Vil Deres nåde ta seg bryet å ringe? Det gjelder en bagatell som ikke kan vente: menneskehetens fremtid.” (s. 11). Og ikke mindst; som medlem af ‘Nomade-kredsen’, den lille gruppe af venner fra universitetet, der om natten vandrer rundt i Oslos gader og diskuterer emner som: hvem var størst - Mozart eller Beethoven? Et par gange om året drager ‘Nomade-kredsen’ til København for at gå på opdagelse i byens antikvarier. Axel bryder med rejsens logik ved at købe en ny bog: “”Hva faen er det der?” sa Thomas til Axel, stavet seg gjennom teksten på en bokrygg fra en vanlig bokhandel. “De la... Grammatologie? Jacques Derrida? Aldri hørt om fyren,” sa han. “Kommer til å bli stor,” sa Axel.” (s. 394). Derrida kan betegnes som nok en skildpadd-jæger, der netop jager årsagssammenhænge for at dekonstruere dem. Han repræ-

senterer en anden form for logik, en anden måde at beskæftige sig med sammenhænge på. Som et apropos til dette, så begynder alle kapitler i denne del af romanen (s. 327-408) med "Derfor...", som for at understrege en kausalitet. Hændelserne i et kapitel har konsekvenser, *derfor* skete dette og dette. Men den eneste sammenhæng, der er disse kapitler imellem, er alene dette gentagne 'derfor'.

Jonas Wergelands liv hænger også sammen på en tredje måde. Tre gange oplever han, at han parteres, men også at han bliver føjet sammen igen. Første gang er som 6 årig, hvor hans ondskabsfulde kusine Veronika Roed skubber ham i havnen, hvor en færge er ved at lægge til. Han bliver langsomt trukket mod skibsskruen, og *føler* hvordan han parteres. Han bliver reddet op, uskadt. Men mentalt er han blevet parteret. Farfaren - Omar Hansen - er den, der heler ham. Farfaren er en slags moderne rapsode, der altid misser med øjnene, som spejdede han efter noget endnu længere væk - "... en slags skjult fortelling, eller en Fortellingernes Fortelling." (s. 162). Farfaren er et sandt reservoir af fortællinger, som han ustandselig fortæller frem: "... som om han håpet at en bakenforliggende historie ville afdekkes, om han bare fortalte lenge nok eller blandet mange nok fortællinger sammen." (s. 162-163). Farfaren fortalte Jonas historier, hvor Jonas selv var helten. På den måde kom Jonas til at hænge sammen igen, gennem fortællingerne, og han forstod senere: "[a]t de var noe dypt grunnleggende, noe som hele hans eksistens var avhengig av, at de bygde ham op som mat gjorde det." (s. 166).

Jonas Wergelands anden partering var da, han var 10 år gammel, og barndomsveninden Nefertiti blev dræbt ved en trafikulykke. Denne gang er det faren, der bringer Jonas tilbage til livet igen. Faren, der er kirkeorganist, tager Jonas med hen i kirken for at vise ham det nye orgel. Jonas opdager en lille dør, der fører ind i orgelhuset. Han sidder så inde i orgelhuset, mens faren spiller Bach. Da Bachs musik hænger bedre sammen end nogen anden musik, må det være den rette musik til at sætte Jonas sammen igen. Her oplever Jonas tilværelsen fra en ny vinkel (et nyt hjul - kapitlet hedder "Navet" (s. 242-247)), inde fra musikken; han er *i* musikken. Han opdager nye årsags-sammenhænge: at to tangenter, der er anbragt ved siden af hinanden på orglets manualer ikke modsvares af piber ved siden af hinanden; men at piberne udmærket kan være anbragt langt fra hinanden. "...han oplevde det som en gave, dette innblikket i en annen form for logikk, som altså - og det var det trøstefulle - sto i forbindelse med logikken utenfor, på manualene, som om det var to parallelle, men ulike universer." (s. 245). Orglets lille dør bliver en dør til et andet - og kreativt - univers; og en erfaring af, at der godt kan eksistere flere universer, flere muligheder ved siden af hinanden, som er forbundet gennem en anderledes logik.

Den tredje partering indtræffer da Jonas er 15 år. Da farfaren dør, indtræder en ny krise. Nu er der ikke mere nogen til at fortælle Jonas; han er ikke længere helten i et epos, men blot en blandt mange, en i 'den store hvide flok'. Atter engang er det farens

orgelspil, der sætter ham sammen igen. Denne gang er det ikke Bach, men en moderne komponist: Olivier Messiaen og værket "La Nativité du Seigneur". Jonas oplever, at han bliver usynlig, mens den sære musik svøber sig om ham. "...og det var som om musikken, denne musikken som ikke lignet på noe annet, antydet muligheden for en ny fortelling, *var* en ny fortelling." (s. 384). Det er, som bliver han indhyllet i en kokon og gennemgår en metamorfose. Han forstår, at han bliver nødt til at fortælle sig selv; han må springe fra en historie, hvor han er blevet fortalt, til en anden, hvor han fortæller sig selv. Det hele fremstår som en mystisk oplevelse - en epifani: en engel stiger ned, løfter ham op og ud gennem kirkens glasmaleri, der forestiller "Den store hvide flok". Han er kommet udenfor, udenfor massen og anonymiteten; han har besluttet sig for at blive enestående. Apropos musikstykkets titel, så genopstår han her i "frelseriskikelse"; det er her, han modtager de anlæg, der senere gør ham til den store tv-mand og folkeforfører. Musikken fremtræder her som en art synæstesi, hvor den bliver en form for fortælling, en anden måde at fortælle på⁷.

Jonas' trefoldige partering eller sønderrivelse og trefoldige genfødsel peger på en dionysisk dimension i hans personlighed. Sønderrivelsen (*sparagmos*) er karakteristisk for Dionysos-kulten. Dionysos bliver endvidere født tre gange: af sin mor Semele; af Zeus' lår; og endelig, efter at være blevet sønderrevet af titanerne, bliver hans lemmer samlet af Rhea og han vender tilbage til livet (Eliade, 1995, s. 309ff.). Dionysos karakteriseres endvidere ved, at han bestandigt åbenbarer sig på nye måder og ofte skifter skikkelse; hvilket også kendetegner Jonas. Endelig har Dionysos også de forførende kvaliteter, Jonas har:

"Han er den eneste græske gud, der, når han åbenbarer sig i sine forskellige skikkelser, blænder og tiltrækker såvel bønder som den intellektuelle elite, politikere og kontemplative naturer, asketer og dem, der dyrker orgi-
asmen." (ibid. s. 321).

En fjerde struktur er angivet på romanens omslag: de persiske tæpper. Disse dukker op i de tre kapitler om tante Laura ("Ishfahan", s. 198-203, "Tabriz", s. 221-228, "Bukhara", s. 248-253). Disse kapitler adskiller sig fra de øvrige ved at være ens strukturerede. De begynder alle med den samme beskrivelse af lejligheden; de rummer alle en fortælling om prinsesse Li Lais elskere (Li Lai leder efter en mand, der kan elske hende, så hun ser en skildpadde med et skjold som et ansigt), og slutter alle med fortællingen om Samarkand, der ikke kan fortælles.

Tante Laura er en stor kender af persiske tæpper. Tæpperne er som hendes fortællinger: variationer over et tema. Jonas synes, at tæppernes mønstre er som fortællinger, hvor de enkelte fortællinger er bundet sammen af millioner af knuder. Tæppernes varierede mønstre er udtryk for, at man kan binde virkeligheden sammen, som man ønsker. Tæppernes mønstre er ikke en efterligning af virkeligheden, men muligheden

for forandring og variation. Det er dette princip, Jonas Wergeland senere overfører på sin tv-serie.

Et andet, analogt element, Jonas lærer fra tante Laura, er rejsen. At rejse er også at binde knuder sammen; man skal aldrig rejse den samme vej to gange, men hele tiden følge nye ruter. Og endelig er der tantens samling af penis. Hun har tegninger af alle de penis, hun har mødt. Jonas er slået over de mange varianter, der findes af dette organ. Dette gør ham naturligvis også opmærksom på sin egen magiske penis, livets stav, og det nav, det hele drejer om: kvindens køn.

Kvindens køn stifter han første gang bekendtskab med som 8 årig, da storesøsteren Rakel indvier ham i dette livets mysterium.

“Fore dere gutter, ja, for menn i det hele tatt, går hele greia bare ut på én ting.” Hun pekte inn mellom lårene. Brødrene nikket synkront og intuitivt. “Det kan nok være mange omveier og kamuflerende handlinger, men til sjuende og sist fører alle veier til ett og samme rom, nemlig dette,” sa hun.” (s. 82)

Hun lærer Jonas, at hos kvinden sidder hemmeligheden - klitoris - ikke inderst, men i udkanten. Det drejer sig om at holde sig ude i periferien. Denne lære tager Jonas til sig. Da han en overgang studerer astronomi, er hans hovedinteresse den yderste planet Pluto. I hans portrætter af store nordmænd er det ikke de kendte historier, han interesserer sig for, men de upåagtede i udkanten af et liv. “Senere i livet grublet han ofte på hva som var tilværelsens klitoris...” (s. 83).

Endelig er der Gabriel Sand, Jonas' ven i gymnasietiden. En gammel skuespiller, der er bosat ombord på en gammel, fortøjret skøjte af en redningsbåd med navnet “Norge”. Navnet er næppe nogen tilfældighed. Gabriel, ærkeenglen, der er budbringer mellem Gud og menneskene; der bekendtgjorde såvel Johannes Døberens som Jesu fødsel; og som gav Mohammed sine åbenbaringer. Det er Gabriel Sand, der lærer Jonas om det Usandsynliges Mulighed.

“Det er jo en latterlig tanke at hvert menneske bare skal ha en eneste identitet.” (s. 98). Tværtimod, så mener Gabriel, at alle mennesker har potentiale for en mangfoldighed af identiteter; en række af masker man kan vælge imellem, uden at der er tale om nogen sand kerne bag masken. Denne tanke har Gabriel fra sin gode ven Niels Bohr og dennes ide om *komplementaritetsprincippet* (f.eks. at lys både kan være partikel og bølge). Derfor finder Gabriel Ibsens *Peer Gynt* latterlig, når han bruger løget som metafor for mennesket: han skræller løget for at finde dets kerne, men står tilbage med intet. Det interessante er imidlertid ikke kernen, men bladene - de mange muligheder, der er for mennesket.

Det er også gennem Gabriel, at Jonas får en ny forståelse af årsagssammenhæn-

ge. I sin tid som skuespiller i London havde Gabriel en affære med en kollegas kone. Senere spillede han over for denne kollega i et stykke, hvori der indgik en fægtescene. Men kollegaen fægtede for alvor og tilføjede Gabriel en flænge under øjet. Dette gav Gabriel en åbenbaring: "Han skjøjnte pludselig, nesten sjokkert, at han ikke havde elsket med denne kvinden fordi han var betatt av henne, men fordi han ville hevne rispet i øyet. Som om det siste hadde skjedd først." (s. 101). Denne anden forståelse af årsagskæden - Freuds *nachträglichkeit* - er tillige den, fortælleren langt hen benytter sig af. Senere begivenheder kan godt være årsag til kronologisk tidligere. Og det er denne forståelse, der gør det muligt for mennesket når som helst at vælge sig en ny identitet, med en ny historie. "Den største frihed, selve menneskets kendingsmærke," sagde Gabriel, "er friheten til, når som helst, å gjenoppfinne seg selv, ut fra alle sine muligheter." (s. 102).

Derfor mener Gabriel oprindelig, at Jonas bør blive skuespiller; men ændrer så holdning: det er fjernsynet, der er fremtiden. Der er der muligheder for at udforske menneskets uforklarlige påvirkningsmuligheder og for at opdage helt andre ting om årsag og virkning. Gennem Gabriels åbenbaringer ender Jonas Wergeland da også med at blive en profet i den sekulariserede tv-kultur, hvor sendemasterne står som kirketårne eller minareter. Da han første gang er til prøveoptagelse i NRK, indser Jonas at kameraets linse, denne cirkel, er et nav: et omvendt prisme, der samler hele spektret af ansigter og identiteter til et stærkt ansigt, som gennembryder lysmuren. Tv er det medie, der kan samle hele det langstrakte, spredtbefolkede land. Gennem tv oplever Jonas sig selv som forfører; og seerne oplever Jonas' udsendelser som om, de bliver elsket med.

Jonas Wergelands banebrydende tv-æstetik er et konglomerat af alle de erfaringer, han består af; alt det han har tilegnet sig fra andre - venner og elskerinder. Det, han har opdaget, er den tredje mulighed. Det at fortælle har en æstetisk (form) og etisk (indhold) dimension; og desuden en tredje dimension: springet - at opdage tilværelsens sprækker, hvor kun fantasien kan trænge ind, i det dunkle område mellem årsag og virkning⁸.

Jonas Wergelands liv kan siges at forme sig omkring tre 'fødsler' og tre 'forræderier'. Han fødes første gang - i overført betydning - som 6 årig gennem farfarens fortællinger. Her er formen eposet og forestillingen om altings sammenhæng; Fortællingen bag alle fortællingerne. Anden gang er som 10 årig efter Nefertitis død. Denne gang er det gennem Bachs orgelmusik, hvor Jonas sidder inde i orgelhuset, som i en art sonorisk livmoder omgivet af lyd. Denne gang er formen fugaens mangfoldige variationer over et simpelt tema; en barok form. Endelig som 15 årig, efter farfarens død, erkendelsen af, at han må bryde ud af flokken og fortælle sig selv. Formen er Messiaen, den modernistiske musik. Gennem sine tre fødsler gennemløber Jonas således en udvikling fra antikken, over barokken til det moderne.

De tre 'fornæderier' er alle i forholdet til Margrete. Første gang på skøjtebanen, hvor han kaster sig ud i kapløbet til trods for, at hun ikke bryder sig om det. Resultatet er, at hun forsvinder, og at de først genser hinanden 12 år senere. Denne gang er det tenniskampen mod Margretes far, der er fornæderiet. Hun beder Jonas lade være, men hans stolthed tillader ham ikke at trække sig ud af væddemålet. Han vinder det isbjørneskind, de spiller om; og vinder Margrete. Endelig beder Margrete ham blive hjemme, da han skal til Sevilla; men han mener, han er nødt til at tage afsted. Da han vender hjem, finder han Margrete myrdet, liggende på det isbjørneskind, han vandt i tenniskampen. Dette tre gange gentagne fornæderi knytter således an til den ydre ramme om fortællingen. Hvem, der myrdede Margrete, forbliver imidlertid en gåde⁹.

Denne gåde hænger måske sammen med en anden historie, der gentages tre gange. De tre kapitler om tante Laura slutter hver gang:

“Fortell meg om Samarkand,” sa han like før han måtte gå. Det var blitt et rituale. Han visste tanten hadde vært i Samarkand og spurgt hver gang.

“Om Samarkand og det jeg opplevde der, kan jeg aldri fortelle deg,” sa tante Laura. “Dit må du reise selv.” (s. 203, 228, 253)

Der er en historie, som ikke kan fortælle; ligesom det ikke fortælle, hvorfor Margrete dør. Men der findes en kendt fortælling om Samarkand: “Døden i Samarkand”. En tjener møder en dag Døden på markedet. Døden gør en gestus, tjeneren opfatter som truende. Rædselsslagen skynder tjeneren sig hjem til sin herre og fortæller om det hændte. Herren råder tjeneren til at flygte til Samarkand. Senere på dagen møder Herren Døden og spørger, hvorfor han dog har skræmt tjeneren på den måde. Døden svarer, at det skam ikke var hensigten at skræmme tjeneren: Døden var blot blevet overrasket over at se tjeneren her, da han i aften har en aftale med ham i Samarkand. Det, der ikke kan fortælle om, er altså døden; der slutter alle fortællinger. Døden kan kun opleves som slutningen på rejsen. Man kan forsøge at flygte (aldrig rejse den samme vej to gange, som Jonas lærer af tante Laura), springe til nye fortællinger, men til sidst når man til slutningen; døden, der selv bliver overrasket over mødet.

Jonas Wergeland er gennemvævet af historier. Han er en moderne Kristus og Mohammed. Han er Faust, der sælger sin sjæl til tv, og må betale med sin elskede Marg(a)rete. Han er Jason (et anagram for Jonas), der vinder det gyldne skind og sin Medea, i tenniskampen med ambassadøren. Han er Kierkegaards æstetiker, etiker og forfører. Der er træk af 1001 nat og Decameron. Kapitlernes titler er ofte referencer til litteraturen. Men alle historier slutter, slutter med døden. Dog ikke nødvendigvis denne historie om det Usandsynliges Mulighed: “...du vet at alt kan skje fra og med det øyeblikket du begynder og snakke, fortelle.” (s. 531).

Jonas Wergeland er tillige fortæller. Han er tv-mediets store fortæller. Dermed bliver han en art fordobling af fortælleren, da han jo også sidder i navet og vælger eger-

ne i de liv, han fortæller om. Er romanens fortæller Gud selv, så er Jonas Wergeland til gengæld en profan fortæller; tvs sendemaster er hans kirkes tårne. Når han til slut begynder at fortælle - når fortælleren giver opgaven videre til Jonas - bliver han så Gud i det nye univers?

Der er tale om, hvad man kunne kalde en polymorf roman. Der er ikke én form, der er overgribende; men en flerhed af former, der kan være indbyrdes modstridende uden at ophæve hinanden. Niels Bohr optræder ikke tilfældigt som en figur i romanen; Jan Kjærstad nævner selv Bohr og komplementaritetsprincippet som den erkendelsesteoretiske horisont, der har givet romanen dens form: "Det er påfaldende, hvordan litteraturen hænger fast i Newton. Forfatterne skriver *om* de nye erkendelser, men de forsøger ikke at skrive dem ind i romanens form." (Syberg, 1994). I et forsøg på at skitse en poetik for romanen hinsides det moderne og det postmoderne, griber Kjærstad til fysikkens *felt*-begreb (Kjærstad, 1994).

For det første kunne noget tyde på, at tiden har mistet sin rolle som overgribende transcendent form for romanen. Det er ikke tidens ubønhørlige gang, der forklarer, hvordan et liv hænger sammen. Stedet synes at have større betydning (som Viborg i Peer Hultbergs *Byen og verden*); stedet er svanger med fortællinger, der måske ikke umiddelbart har noget med hinanden at gøre, bortset altså fra at relatere til det samme sted. Dette viser sig måske mest markant i elektroniske tekster, CD-ROM, hypertext. Disse tekster er ikke lineære; der er ikke noget, der dikterer læsningens retning. Det er læseren selv, der sætter teksten sammen ved at slå ned forskellige steder, følge sine egne stier gennem tekstuniverset. Tiden bliver her en underordnet funktion (her forstået som kronologisk tid), da den må rette sig ind efter læserens valg af sted. Dermed bliver det muligt at orientere læsningen mod andre årsagssammenhænge. Pointen er nu, at man gennem læsningen kan nå frem til det samme sted ad forskellige veje og via forskellige årsagssammenhænge. Det er for så vidt det samme, Benjamin taler om, når han fremstiller erindringen topografisk som en labyrint, hvor det interessante ikke er, hva der er inderst inde i labyrinten; men derimod de forskellige indgange, der giver forskellige veje gennem de samme erfaringer (Benjamin, 1988, s. 46-48). Stedet bliver dermed et *felt*. Begrebet skal hos Kjærstad forstås analogt med fysikkens elektromagnetiske felter (Faraday, Ørsted, Maxwell (der også optræder i romanen)) og kvantefeltteorier.

"Trods abstraktionen får man indtryk af en ejendommelig sammenhæng, et netværk af relationer, interaktioner på kryds og tværs, hvor vanlige årsagslove er utilstrækkelige. Det sidste optog også David Bohm, som i 50'erne opererede med et nyt teoretisk begreb, kvantepotentialet; et felt som ikke var lokalt og som altså implicerede en teori om, at fjerne områder af universet må kunne påvirke hinanden øjeblikkeligt." (Kjærstad, 1994, . s.

22).

Dette feltbegreb overfører Kjærstad på romanen, der altså bliver et felt af historier, hvis indbyrdes relation er kompleks, og hvor årsagsammenhænge ikke længere kan forklares kronologisk. Problemet for en roman er naturligvis, at den fortsat må læses lineært, og man derfor uundgåeligt vil læse en lineær årsags-virknings relation ind i romanen¹⁰. Dette kan man forsøge at omgå ved at skabe mellemrum mellem historierne, indføre tomme felter, hvor det er læseren selv, der må gå ind og skabe sammenhæng. Historierne organiseres i et netværk, hvor der altid er flere muligheder for at sætte dem sammen; samtidigt er tiden neutraliseret som sammenhængsskabende faktor. At organisere historierne kronologisk vil nok være en mulighed, men det vil ikke skabe den sande årsagsammenhæng.

“Livshistorier arrangeret som et felt, med huller og åbninger, vil give større mulighed for det ‘usandsynlige’ og tilfældige, det irrationelle og irregulære, for det inkonsistente, til og med det vanvittige, i livet. (...) Feltet har at gøre med nye, underlige, usete forbindelser. En slags ny balance mellem orden og kaos.” (ibid. s. 22-23).

Fortællingerne arrangeres komplementært. Der gives ikke én sand orden, men en række af mulige sammenhænge, der ikke lader sig afgøre hierarkisk. Det er i princippet som med lyset, der kan optræde som henholdsvis partikel og bølge, uden at den ene form er en sandere fremtrædelse end den anden. De to fremtrædelser er komplementære. På samme måde er fortællingerne i den nye roman komplementære¹¹.

Kjærstad bruger talrige form-elementer fra den moderne verden i sin polymorfe roman: montage-teknikker fra film og video, computerprogrammets logik, remote-control og zapning, hypertext osv. Disse samles dog overordnet under kvantemekanikkens verdensbillede. Det er derfor nok på sin plads at give et kort rids af dette verdensbillede¹². Problemet med et kvante-mekanisk verdensbillede er, at det ikke svarer til noget, vi kender fra egen erfaring. I vor dagligdag behøver vi ikke andet end Newtons mekaniske verdensbillede for at beskrive, hvad der foregår omkring os. Går vi lidt videre, kan vi supplere med Einsteins relativitetsteori. Men skal vi beskrive verden ud fra det sub-atomare niveau, kommer vi meget langt væk fra noget, der ligner den verden, vi mener at kende. Der hvor striden står, er omkring kvante-mekanikkens indeterminisme og dens opgør med lokal-realisme princippet.

Indeterminisme vil sige, at vi ikke kan forudse, hvad der vil ske ved visse processer. Newtons fysik tillod, at man på baggrund af de fysiske lovmæssigheder kunne forudse, hvad det skete. En årsag havde en virkning¹³. Men kvante-mekanikken hævder, at selve det, at vi måler på årsager og virkninger, i sig selv indvirker på disse. For at kunne måle på en sub-atomar partikel må vi sende lys mod den. Dette lys - en foton -

har såvel masse som energi, og når fotonet rammer partiklen, vil dette sammenstød påvirke artiklen: såvel dens hastighed som dens position. Dette fik Heisenberg til at fremsætte *ubestemthedsprincippet*. Vi kan ikke på én gang måle en partikels hastighed og position; måler vi hastigheden, kan vi ikke samtidigt kende dens position og vice versa. Alt vi kan udtale os om, er den sandsynlige position respektive hastighed. Kender vi en partikels hastighed, kan vi sige noget om, hvor den sandsynligvis befinder sig; men vi kan ikke bestemme det nøjagtigt, vi kan ikke forudse dens position. Det er ikke noget, vi bemærker i dagligdagen, da de objekter, vi omgås, er mange gange større end elementarpartikler. Den indvirkning, måleapparatet har på objektet, er derfor umådelig lille. Men der er tale om en påvirkning; og derfor siger kvante-meknikken, at i en beskrivelse af virkeligheden indgår også en beskrivelse af beskrivelsen. Eller som Niels Bohr formulerede det: "Det er forkert at tro, at fysikkens opgave er at finde ud af, hvordan naturen *er*. Fysikken angår hvad, vi kan sige om naturen." (Bohr, citeret fra Nørretranders, 1991, s. 21).

Denne indeterminisme bekom ikke Einstein vel. "Gud spiller ikke med terninger."¹⁴ Det samme gjaldt for lokal-realisme princippet. Ifølge relativitetsteorien er lysets hastighed som bekendt konstant (hvorved tid og rum bliver relative); og det er ikke muligt at overskride lysets hastighed. Lysets hastighed sætter altså nogle grænser for fysiske fænomeners udbredelse; gør dem lokale. På den baggrund er det muligt at beskrive verden og universet - fysikkens realisme. Men kvante-meknikken siger noget andet. Einstein forsøgte - sammen med Podolsky og Rosen - at gendrive kvante-meknikken gennem det såkaldte EPR-argument.

Elementarpartikler har en egenskab, der kaldes *spin*. En partikel kan f.eks. have et spin op-ned eller højre-venstre. Har vi nu et partikel-par, og den ene har spinnet op, så har den anden spinnet ned. Det er en lovmæssighed. Sender vi så de to partikler i hver sin retning, så kan vi måle den enes spin; f.eks. op. Så ved vi, at den anden partikels spin er ned. Dermed har vi fastslået denne partikels fysiske egenskab, uden at vi har påvirket den med et måleapparat. Vi *kan* altså sige noget om den fysiske verdens beskaffenhed uafhængigt af det måleapparat, vi anvender; modsat hvad kvante-meknikken hævder.

Nej, sagde Bohr, fordi det er først i det øjeblik, vi måler, at partiklen får et spin op-ned. Før da er dens spin ubestemt. Det er fordi, vi beslutter os for at måle, om partiklens spin nu er op-ned, at vi får dette resultat. Havde vi i stedet bestemt os for at måle højre-venstre, så havde partiklens spin været i denne dimension. Det er en egenskab ved partiklers spin, at de er ubestemte; de spinner så at sige i alle dimensioner samtidigt.

Bliver man ikke svimmel, når man tænker kvante-teoretisk, har man ikke forstået noget, hævdede Bohr. Og her må svimmelheden sætte ind. Vi ved, at har den ene partikel spinnet op, så har den anden spinnet ned. Men den første partikels spin bliver jo først bestemt, da vi måler. Hvordan kan den anden partikel vide, hvad måleresultatet er?

Partiklerne må kunne kommunikere på en eller anden, for os ukendt måde. Det er naturligvis ikke umuligt, skønt tanken forekommer os bizar. Men forestiller vi os nu, at vi har sendt vore to partikler til hver sin ende af universet; og at vi først i allersidste øjeblik beslutter os for, hvordan vi vil måle, så siger relativitetsteorien, at den anden partikel først ville kunne modtage information om måleresultatet, og om den første partikels spin, efter ca. 15 milliarder år. Dette er omtrent universets udstrækning målt i lysår, og da intet kan bevæge sig hurtigere end lyset, må der nødvendigvis gå så lang tid. Det siger lokal-realisme princippet. Men nej, siger kvante-meknikken. Har vi først bestemt den ene partikels spin, så har vi *samtidigt* bestemt den andens. Vi har at gøre med et *ikke-lokalt* felt; og vi har at gøre med en virkning (partiklernes gensidigt betingede spin) uden årsag (da årsagers virkninger er lokale). I 1982 gennemførte den franske fysiker Alain Aspect et forsøg, der tilsyneladende bekræfter, at Bohr og kvante-meknikken har ret. Elementar-partikler er åbenbart i stand til at udveksle informationer med en hastighed, der trodser lysets. Eller rettere: lokal-realisme princippet er forkert. Lysets hastighed kan ikke bruges som en absolut størrelse, når vi skal forsøge at beskrive verden. Derimod synes rummet at være absolut; men det er vel at mærke et ikke-lokalt, udeleligt rum¹⁵. Og dermed er vi efterhånden langt hinsides, hvad vi kan forestille os på baggrund af egne erfaringer. Men - og det er vigtigt her - vi har jo ikke sagt noget om, at virkeligheden er ikke-lokal og udelelig; det er *beskrivelsen af virkeligheden*, der nødvendigvis må blive ikke-kausal, ikke-deterministisk, ikke-lokal, ikke-realistisk og udelelig. Og dermed er vi tilbage ved fortællingen.

Der findes mange forsøg på at beskrive virkeligheden på baggrund af kvante-meknikken: fænomener som big-bang, sorte huller, parallelle universer og superstrenger er blevet en del af vor virkeligheds-beskrivelse. Hvad, der er centralt her, er, at vor forestilling om virkelighed har undergået kolossale forandringer i dette århundrede. Men disse forestillinger er måske ikke for alvor blevet en del af den måde, vi normalt betragter virkeligheden på; fordi vi jo til daglig klarer os udmærket med Newtons mekaniske verdensbillede. Der findes nok kunstneriske, æstetiske tolkninger af et kvante-mekanisk verdensbillede - ikke mindst indenfor science-fiction; men som Kjærstad skriver, så er det først og fremmest tematisk, at denne virkelighed spiller en rolle. Sjældnere får det indvirkning på formen¹⁶. Alene det, at det er vanskeligt at forestille sig en roman uden dele.

Kjærstads roman kan ses som et forsøg på en *ikke-lokal realisme*, hvor velkendte årsags-virknings relationer er ophævet. Man kan ikke fortælle om et liv, uden samtidig at påvirke det liv der fortælles om. Når fortælleren vælger at fortælle en anden historie, som det hedder til indledning, så bliver det ikke kun en anden historie, men et helt nyt univers, som skabes (jvf. at første kapitel har titlen "The Big Bang"). Det er, som Axel Stranger siger, ikke et spørgsmål om DNA, men om hvilken rækkefølge, de historier, der udgør ens liv, fortælles i. Der er ikke kun en identitet, men en mangfoldighed, alt

efter hvordan der fortælles. Begivenheder, der ligger fjernt fra hinanden i tid og rum, indvirker gennem ukendte årsagsrelationer på hinanden.

Der er dog et spørgsmål, som står tilbage. Margrete, der ligger død på isbjørneskindet, kan hun fortælles tilbage til livet? Kan det gjorte gøres ugjort? Møder vi til slut Døden i Samarkand? Eller lykkes det, som Sheherazade, at fortælle sig væk fra døden? Her kommer *Erobreren* uundgåeligt ind med et svar. Det afsløres, at Jonas selv har dræbt Margrete. Kamala Varma har - anonymt - skrevet hans biografi (*Forfatteren*) på en sådan måde, at gerningen skal stå ugjort; hvilket hun må erkende ikke er muligt. Den døde kan ikke fortælles tilbage til livet.

Der kastes herigennem lys over fortællerforholdene i *Forfatteren*. Kun Gud kan omgøre irreversible hændelser. Fortælleren må derfor installere sig selv som Gud, for at forsøget på at fortælle de døde tilbage til livet kan lykkes. Men derved opstår et problem: hvem fortæller fortælleren; eller m.a.o.: hvem fortæller Gud? Da vi jo ret beset - set under en bestemt synsvinkel i det mindste - ikke kan forestille os noget over Gud, er en sådan fortællerinstans umulig. Gud fortæller sig selv, eller er på en og samme tid sin egen årsag og sin egen virkning¹⁷. Fortælleren forsøger, gennem den kvante-mekaniske fortællestruktur, at gøre dette efter. Problemet i konstruktionen viser sig, hvis man sammenligner den første og den sidste sætning i romanen: "La meg fortelle en *annen historie*." (s. 7, min fremhævning). Sådan begynder det. Slutningen, 522 sider længere fremme, lyder:

"Gå derfor de siste meterne, den tunge veien mot telefonen, mens du tenker at det må gå an å leve videre, for du kjenner fortellingens alkymi, at selv dritt kan bli til gull, at selv det tragiske kan forvandles til historier man kan leve på, av, og du går til telefonen, og du er fremme ved telefonen, og du løfter av røret på telefonen, og du ser rørets to sirkler, og du slår et nummer, som en tangent, en vei ut, tenker du, og du er redd, og du vet at det som nå vil skje, også kan komme til at forandre alt som *har* skjedd, og du vet at fra nå av kan alt bli skapt om til en helt *annen historie*, og du vet at alt kan skje fra og med det øyeblikket du begynner og snakke, fortelle." (s. 531, anden fremhævning er min).

Det begynder og ender med en anden historie, der fortælles. Der er fortælleren, som fortæller en anden historie for at fortælle Jonas ud af den fatale handling; men hvad sker der, når Jonas begynder at fortælle *sin* anden historie. Skal Jonas fortælle sine gerninger ugjort, må han selv blive til Gud. Da han ligger, tynget af sorg over farfarens død, og lytter til Messiaen, beslutter han sig for at vælge, hvem han vil være. Han vælger at træde ud af af "den store hvide flok" (Brorson) og blive enestående. Dette valg er ikke tilfældigt: faderen spiller "La Nativité du Seigneur" - Herrens fødsel; Jonas oplever det som en epifani. En engel stiger ned og løfter ham op og ud gennem glasmosaikken - "Den store hvide flok". Da han kommer til sig selv i sneen uden for, er han forandret:

“”Jeg har bare bestemt meg for noe,” sa Jonas. Han blødde fra den ene håndflaten, så på blodet som dryppet ned i snøen, hvordan de mørkerøde flekkene stakk seg ut mot alt det hvite.” (s. 387). Fortælleren gør opmærksom på, at det er Jonas’ egen version af, hvad der skete. Han vælger en ny identitet: at fortælle sig selv som Guds profane søn, komplet med stigma i håndfladen. Det er samtidigt en identitet som fortæller. Jonas’ forestilling om sig selv som Guds søn er en sekulariseret epifani; det er tv, som bliver hans kirke. “”Jeg er ikke prest,” sier Jonas, “jeg er en fortæller,””. (s. 512). Det er i denne inkarnation - Ordets bliven Kød - at han er forføreren, som gennem en enestående tv-æstetik lægger nationen for sine fødder. Han rejser det norske folk gennem sine anderledes fortællinger om nordmændene selv. Fortælleren, der fortæller om Jonas, overtager denne poetik, og fortæller om Jonas som den 24. store nordmand. Derfor har vi *en anden historie* både som begyndelse og som slutning. Den *anden historie* er både årsag og virkning. Fortælleren fortæller, som Jonas gjorde i “Å tenke stort”, en *anden historie* om en stor nordmand (Jonas), således at Jonas i sidste instans bliver i stand til at fortælle sig selv som en *anden historie*.

De mange fortællinger i *Forføreren* er som 1001 nats eventyr; de bliver fortalt for at undgå døden - den død Jonas måske selv har forvoldt. Men den profane frelser kan ikke reddes, heller ikke af den tro discipel. Døden venter altid i Samarkand - den fortælling Jonas begærede af tante Laura, men som hun ikke fortalte: “”Om Samarkand og det jeg oplevde der, kan jeg aldri fortelle deg,” sier hun. “Dit må du reise selv.”.

Noter

¹ Jan Kjærstad har i 1996 udgivet romanen *Erobreren*, der er komplementær til *Forføreren*, i den forstand, at det er den samme historie, men fortalt af en anden med en anden synsvinkel. I denne roman får man svar på meget af det, der forbliver ufortalt i *Forføreren*. Den nye roman vil ikke blive inddraget her, udover nogle få supplerende oplysninger til *Forføreren*. Jeg drager her nytte af et speciale - Janne Tornvig Jensen: *Romanens geometri. En analyse af Jan Kjærstads roman: “Forføreren”*. Speciale, danskstudiet, Aalborg Universitet, 1996.

² At der er tale om ni kapitler, kunne være en allusion til Dante: Helvede har ni kredse.

³ Selv om det ikke siges i romanen, fornemmer man at fortælleren er hankøn. I *Erobreren* afsløres den anonyme fortæller imidlertid som den indiske indvandrerkvind Kamala Varma, der var besøgsven for Jonas Wergeland i fængslet (hvor han sad, dømt for mordet på sin hustru). Om den oplysning så står til troende, er en anden sag.

⁴ jvf. også: “Alle vet hvor opprivende puberteten kan være. Personlig er jeg glad for dette biologiske påfunnet og morer meg ofte over hva folk kan finne på å si og gjøre i denne perioden, ikke minst av irrasjonelle opprør.” (s. 175)

⁵ Kjærstad omgår dermed også de problemer, Adorno har anført vedrørende fortællerens stilling i den moderne roman: “Den erfaringens identitet, det i sig selv kontinuerlige og artikulerede liv, som alene fortællerens holdning muliggjør, er forfalden.” (Adorno, 1981, s. 42).

⁶ Jonas hed oprindelig Hansen, men tog på et tidspunkt moderens pigenavn Wergeland (med dets klang af stor nordmand).

⁷ Messiaen har skabt sin egen måde at komponere på, hvorfor hans musik ikke ligner noget andet. Til lige er Messiaen meget optaget af tid; hvor han i musikkens rytme ser en mulig ophævelse af tidens apori: "Jeg har talt om alle de lag af tider, der omgiver os: stjernernes umådeligt lange tid, bjergenes meget lange tid, menneskets middellange tid, insekternes korte tid, atomernes meget korte tid: alle disse tider ligner hinanden i den forstand, at de for hver enhed repræsenterer et normalt livs varighed - mens alle disse tider derimod for vores opfattelse forekommer enormt forskellige." (Messiaen, 1977, s. 10). Messiaen arbejder med det, han kalder 'non-retrogradable rytmer', hvor forskellige rytmer kan forenes indenfor samme system, således at det forskellige kan bevares i en systematisk, harmonisk form. Overført på tiden betyder det, at de forskellige, heterogene tider her kan optræde under et som diskordant konkordans.

⁸ "Vi må forstå, at inden for atomfysikken kan sprog kun bruges på samme måde som inden for poesien. Ligesom atomfysikeren er poeten mindre tilbøjelig til at beskrive fakta end til at skabe billeder og etablere intuitive mentale forbindelser."

Ordet er "komplementaritet". Man kan sige: ved at placere billeder som blokke uden synlig forbindelse med hinanden, men med spændinger uafbrudt løbende imellem sig, skabes der i mellemrummet mellem blokkene en ny, og anderledes, sandhed." Per Olov Enquist: "Et politisk digt", in *Korttegnene*, 1992, s. 207.

⁹ Men afsløres altså i *Erobreren*: det er Jonas selv, der er morderen. I det mindste ifølge den fortæller, der her beretter om Jonas. Det er imidlertid ikke givet, at denne fortæller siger sandheden. Kjærstad selv har i interviews sagt, at Jonas ganske vist indrømmer at være morderen, men i virkeligheden ikke er det. Kjærstad vil ikke udelukke, at der kommer en tredje roman om Jonas Wergeland, hvor Jonas' motiver til at tilstå et mord, han ikke har begået, vil blive blotlagt.

¹⁰ Kjærstad nævner selv musikken og arkitekturen som æstetiske former, der kan konciperes som felter. Begge spiller også en central rolle i *Forførelsen*. Filmen har tillige potentialet for, gennem klipningens og montagens brud på normal tid-rum kausalitet, at skabe felter. Om muligheden for en kvantemekanisk narrativitet, se Dorte Frewert: *Film - Et fænomenologisk-semiotisk & erkendelsesmæssigt nærbillede*, Hovedfagsspeciale, danskstudiet, Aalborg Universitet, 1995

¹¹ Kjærstad nævner Salman Rushdies *De sataniske vers* og Hultbergs *Byen og verden* som romaner, der bygger på de erkendelser, der ligger i kvantemekanikken. Også Solvej Balles *Ifølge loven* kunne nævnes her. Som et eksempel på en 'kvante-mekanisk' film analyserer Dorte Frewert Alain Resnais' & Alain Robbe-Grillet's *Ifjor i Marienbad*. Filmen veksler tilsyneladende mellem et nutidsplan, hvor der fortælles fra, og et fortidsplan - sidste år i Marienbad - fremstillet gennem en række flashbacks. Men det bliver umuligt at opretholde denne temporale distinktion, da fortællepositionen glider mellem de to. Ligeledes er det uafgørligt, om der overhovedet er noget 'sidste år' eller det blot er fortællerens imagination. Og endelig er det umuligt at fastslå, om filmens billeder er en visualisering af fortællerens historie eller de er den kvinde, han forsøger at overbevise om, at de mødtes sidste år i Marienbad; om det er hendes erindring af det hændte. Det er umuligt at lave en entydig konstruktion, der afgør, hvad der er sandheden om sidste år i Marienbad. Der eksisterer flere, indbyrdes modstridende fortællinger, der dog ikke ophæver hinanden, men netop er den komplementære historie om 'sidste år'. Frewert op.cit. pp. 125-132.

¹² Det er ikke helt korrekt at tale om ét verdensbillede. Kvantemekanikken er fortsat omdiskuteret, og der er ikke enighed om fortolkningen af kvante-teorien. I det hele taget er det problematisk at bruge ordet billede i forbindelse med kvante-mekanik. Bohr mente ikke, det var muligt at give nogen billedlig fremstilling af kvante-mekanikken. Jeg baserer mig hovedsagligt på Tor Nørretranders: *Det udelelige - Niels Bohrs aktualitet i fysik, mystik og politik*, København: Gyldendal, 1985/1991.

¹³ Hvilket ifølge LaPlace betød, at man kunne forudse fremtiden. Hvis en ånd - LaPlaces dæmon - var i stand til at rumme alle lovmæssigheder på én gang, ville denne ånd også kunne forudsige, hvad der ville ske i fremtiden. Computere - der evner at håndtere de mange beregninger - har tværtimod været med til at vise, at kaos, fremfor forudsigelighed, er den herskende orden.

¹⁴ Bohr mente som bekendt, at Einstein ikke skulle befatte sig med, hvad Gud skal gøre eller ikke gøre.

¹⁵ Hvor lokal-realismens rum netop er splittet op i dele. Det udelelige rum synes at svare til Bergsons opfattelse af tiden som udelelig, som *varen*. Denne opfattelse af tiden har vi allerede set som en særlig narrativ tid hos Freud, nemlig med begrebet *nachträglichkeit*, hvor vi også så virkninger, der strider mod enhver opfattelse af kronologisk kausalitet.

¹⁶ Parallelt med Bohrs overvejelser omkring kvante-fysik og erkendelse - problemet med den sproglige fremstilling af kvante-fysikkens erkendelser - i 1930'erne, var en anden, betydelig mere sprogekvilibrisk anlagt person på færde: "Denne mand ligner måske en idiot; - han opfører sig som en idiot: Lad dem ikke narre af det - han ER en idiot.", Groucho Marx.

¹⁷ Vi står over for det fænomen, Douglas Hofstadter kalder *en mærkelig sløjfe* [strange loop]: "Dette fænomen, "den mærkelige sløjfe", indtræffer, så snart man ved at bevæge sig opad eller nedad i et hierarkisk system, pludselig befinder sig på det sted, man startede fra." (Hofstadter, 1992, s. 11). Eksempler på sådanne mærkelige sløjfer kan være Bachs fugaer, M.E. Eschers tegninger, eller den matematiske figur, der kendes som et Möbius-bånd.

18. *Ifølge Loven*

Et af de første spørgsmål, der må stilles til Solvej Balles *Ifølge loven - fire beretninger om mennesket* (1993), er, hvilken genre der her er tale om. Er det en roman, er det fire noveller, eller, som undertitlen angiver, fire beretninger? Selvom de fire beretninger står for sig selv, er der dog meget, der kan begrunde, at man taler om en roman. Beretningerne kan ordnes parvis efter personsammenfald, således at første og fjerde beretning, der omhandler Nicholas S. og Alette V., udgør et par; mens anden og tredje beretning - Tanja L. og René G. - udgør det andet. Også tematisk kan beretningerne ordnes således, men her bliver det første og anden beretning, der udgør et par: Nicholas S. eftersøger det stof, der kan forklare menneskets *oprejste* gang, mens Tanja Ls søgen efter smerten udløses af et menneskes *fald*. Tredie og fjerde beretning hænger sammen gennem René G.s forsøg på at nærme sig menneskets *nulpunkt*, mens Alette V. forsøger at blive ét med *tingenes* verden. Geografisk samler beretningerne sig om henholdsvis Quebec og Basel. Endelig har alle fire figurer hver især ét projekt, de forfølger en sporet.

Undertitlen placerer ligeledes *Ifølge loven* centralt i romankunstens primære tematik: *Mennesket*, hvad er et menneske, når det ikke længere er skabt i Guds billede?¹ De fire beretninger bliver en art fænomenologisk undersøgelse i forlængelse af dette spørgsmål. Det, der eftersøges, er lovene, der definerer *mennesket* i fysiologisk, juridisk, eksistentiel og æstetisk forstand. Også lovene organiserer sig parvis. De to første beretninger har juridiske love som overskrift, mens de to sidste har fysiske love. Disse er igen fordelt på henholdsvis klassiske og moderne love. Juraen som gammeltestamentlig lov (2. beretning) og lov om ligsyn (1. beretning), og fysikken som Galileis faldlov (3. beretning) og termodynamikkens 2. lov (4. beretning). Lovene markerer således forskellige trin i menneskets historie: fra det arkaiske, gammeltestamentlige til det moderne verdensbilledes gennembrud med fysikken (Galilei); over termodynamikken, der relativiserer Galilei; til det strengt saglige, som reducerer mennesket til et objekt for videnskaben. Således er ordet 'legeme' gennemgående i de fire paragraffer, men glider fra betydningen krop til objekt i fysikkens betydning af ordet.

Der trækkes således en række forbindelser mellem de enkeltstående beretninger. Der etableres et komplekst netværk, som ikke lader sig udrede efter en enkelt model, men kræver læsninger på flere niveauer for at kunne afdækkes. Som sådan må det være berettiget at læse *Ifølge loven* som en roman.

§1: Et legeme, der efter dødens indtræden påkalder sig tvivl om dets dødsårsag, skal ifølge loven gennemgå en obduktion. (Loven om ligsyn og obduktion)

Den første beretning handler om biokemikeren Nicholas S., der leder efter det signalstof, som kan forklare menneskets oprejste gang; det *differentia specifica*, der adskiller mennesket fra dyrene² - selve essensen af det menneskelige. Stoffet - pd-3-p - er så flygtigt, at det kun vil kunne findes hos en nylig afdød person. Da beretningen starter, har Nicholas S. netop fået besked om, at et lig er på vej og at han kan få hjernen fra liget til sin forskning. Mens han sidder i laboratoriet, fortælles i tilbageblik om baggrunden for denne forskning.

En professor Kernic har i en årrække samlet resultater fra forskellige videnskaber for her at finde årsagen til menneskets oprejste gang. Men på sine gamle dage vender Kernic sig mod sit eget projekt. Nu påstår han, at forklaringen ikke skal findes ved at udfylde de ubeskrevne områder; eller at de manglende resultater skyldes en ufuldendt koordinering af forskningen. Den oprejste gang skyldes et enestående stof, der kun findes i menneskets hjerne. "Skulle man løse gåden om det oprejste menneske, måtte man vende sig mod mennesket selv." (s. 17). Denne udlægning af mennesket som enestående i universet afvises af den øvrige videnskab som ren metafysik. Kun en enkelt forsker, dr. Levit, følger op på professor Kernics tese, og når frem til det hypotetiske stof pd-3-c, der er så flygtigt, at det aldrig vil kunne efterspores af den eksperimentelle videnskab (sådanne skjulte variabler er ildesete i de eksakte videnskaber). Interessant nok for Nicholas S. viser det sig, at dr. Levit i sin hypotese inddrager et stof, Nicholas S. teoretisk har regnet sig frem til. Imidlertid er der en fejl i Nicholas S' beregninger, der altså ubemærket er gået med ind i dr. Levits hypotese.

På vej hjem fra et symposium i Stockholm opdager Nicholas fra flyet et mønster i ishavet, der har form som et gigantisk fodspor. Sammen med en medpassager - en barokviolinist med interesse for astronomi - beregner han størrelsen på det væsen, der kan have afsat et sådant fodspor. Væsenet - der kun kan være Gud - må have været 211 kilometer højt. Gud er i sandhed stor! Nicholas S. prøver at forestille sig et 211 kilometer højt væsen; men hans forestillingsevne slår ikke til. Han kan i sin fantasi ikke få et sådant væsen til at holde sig oprejst, uden at det assisteres af højere (!) magter. Men ud af disse fantasier dukker billedet af en ny molekylestruktur: phylodoxa-tri-phosphat eller pd-3-p, og altså ikke pd-3-c, sådan som dr. Levit var nået frem til. Det er dette stof, Nicholas S. nu leder efter, og faktisk også finder. Men altså ikke finder via den objektive videnskab, men gennem den subjektive forestillingsevne (det imaginære). Det har været..."...Nicholas S.' manglende forestillingsevne..." (s. 26), - den manglende evne til at forestille sig en gud skabt i menneskets billede, der forhindrede ham i at opdage det enestående ved mennesket.

På vej hjem fra laboratoriet, efter altså at have gjort en opdagelse, der "havde føjet mere end en fodnote til videnskaben om menneskets oprejste færden." (s. 32), plages han af en uforklarlig uro; som om han havde glemt noget. Naturligvis fokuserer han først på sin forskning, angst for endnu engang af have overset en afgørende detalje. Endelig lokaliserer han kilden til uroen. På vej til laboratoriet tidligt om morgenen var han blevet afbrudt af opringningen fra det retsmedicinske institut. Netop i det øjeblik havde han overvejet, om det ikke, vejret taget i betragtning, havde været bedre at finde sine støvler frem oppe på loftet. Det er disse afbrudte overvejelser, der plager ham, nu hvor han helt bogstaveligt har fået kolde fødder. Det er den nyfaldne sne, der optager ham; ikke menneskets stoflige urgrund - pd-3-p. Stoffet er Solvej Balles konstruktion. pd er i kemien forkortelsen for grundstoffet palladium, men bliver altså her til phylodoxa³, hvilket kan oversættes: til slægtens ære. *Doxa* betegner normalt det, der har med antagelser og tro at gøre, i modsætning til *episteme*, der betegner viden, indsigt. Stoffet - menneskets *differentia specifica* - er åbenbart selve metafysikkens 'grundstof' - menneskeslægtens tro og antagelser. Det, der optager Nicholas S., er blot noget langt mere jordnært: sne og våde fødder. Men under alle omstændigheder dog det stoflige, blot ikke stoffet indskrevet i noget metafysisk *masterplot*.

Det er denne uro, der kommer til at definere mennesket i den første beretning. Det er ikke Nicholas S.' epokegørende opdagelse af det *differentia specifica*, der adskiller mennesket fra dyrene, som er vigtigt her; men optagetheden af trivielle, ubemærkede detaljer. Det er det banale, der kan aflede opmærksomheden fra det tilsyneladende enestående. Ligesom det ikke er de strengt lovmæssige videnskabelige eksperimenter, der leder til opdagelsen af signalstoffet pd-3-p, men derimod en kæde af tilfældigheder, fejl og useriøse beregninger af Guds størrelse. Der er en vis ironi i, at videnskaben søger svaret på spørgsmålet om menneskets oprejste gang i hjernen og i det flygtige og metafysiske; men ender ved det jordnære, nemlig fødderne. Beretningen igennem tales der om, at bringe videnskaben et *skridt* nærmere løsningen (s. 8); om at være så sikker på sit fodfæste at man glemmer at forsyne sine sko med observationens blyndlæg (s. 22); om at føje mere end en fodnote til videnskaben (s. 32) osv. Der er spor nok i beretningen, der peger hen mod det indlysende sted at søge svaret om den oprejste gang: fødderne. Det er ikke loven, men det alt-for-menneskelige, der definerer mennesket.

§2: Når nogen tilføjer sin næste legemsskade, skal der handles med ham, som han har handlet, brud for brud, øje for øje, tand for tand; samme skade, han tilføjer en anden, skal tilføjes ham selv. (3.Mos. 24,19f)

Den første sætning i anden beretning: “Hvad Tanja L. kendte til den mandlige anatomi...” (s. 41), peger tilbage på første beretning. Det er fortsat det menneskelige legeme, det handler om. Tanja L. iagttager fra et togvindue, hvordan den mand, hun netop har forladt på Basels banegård, falder om. Da han løfter sin arm til afsked, går en ukendt, uventet bevægelse gennem den velkendte krop, der falder. Tanja L., der har fulgt forelæsninger ved det juridiske fakultet i Basel, knytter mandens fald til sig selv. Juridisk er hun ikke skyldig, men hændelsen bliver afgørende for hendes videre færd. “Man kan ikke sige, at det, Tanja L. havde set på perronen, fæstnede sig dybt i hendes bevidsthed. Det brød den snarere op, byggede den om.” (s. 42). Det hun har set, er smerten, som et menneske kan påføre et andet. Hendes projekt bliver nu at lære smerten at kende. Det handler altså ikke om jura, der er hun uskyldig, men om et eksistentielt projekt.

“Ethvert europæisk menneske af Tanja L.s generation ved, at Ondskaben bor i Torino, Viljen i Basel, Tomheden i Paris, Tilfældigheden i København og Smerten i Barcelona.” (s. 44).

Med denne ‘almene viden’⁴ i baghovedet er det kun naturligt, at Tanja L. drager til Barcelona for at lære den smerte at kende, hun har påført et andet menneske. Loven bliver hermed den arkaiske Moselov. “En form for selvtægt i ordets egentlige betydning?” (s. 43). Men også en anden lov træder i kraft. Hvor hendes rejse tidligere havde været uden mål, og dermed i overensstemmelse med europæerens copernikanske verdensbillede, så får rejsen nu et mål. Hun træder dermed ind i et aristotelisk verdensbillede, hvor legemer bevæger sig mod det mål, der er indlagt i deres natur. Således må Tanja L. følge sin natur og bevæge sig mod smertens hjemsted: Barcelona. Hendes rejse forbinder dermed også de to overordnede love, *Ifølge loven* består af: juridiske og fysiske, og går i sin bevægelse fra det moderne til det klassiske, arkaiske.

Tanja L. er dog ikke meget bevendt som aristoteliker. Hun forsøger at tilegne sig smerten mimetisk ved at følge efter andre, i håb om at genfinde den bevægelse hun så i Basel⁵. Hun kan føle den andens bevægelse på sin krop, kan mærke skoens tryk mod foden, tøjet mod huden etc. Men ikke smerten. Hun følger bl.a. en mand på en lang vandring gennem Barcelona, blot for at konstatere at vandringen fører tilbage til udgangspunktet (altså copernikansk frem for aristotelisk bevægelse)⁶. Til slut opgiver hun at finde smerten i Barcelona og drager videre til Gibraltar. Her møder hun en soldat, der forklarer hende: “Der fandtes ingen smerte efter Auschwitz. Ordet var for længst gået i

eksil i de medicinske videnskaber, hvor det endnu kunne bruges med mening.” (s. 54)⁷. Tanja L.s aristoteliske søgen er altså forgæves. Smerten som en etisk, eksistentiel eller ontologisk definition af mennesket er en forladt kategori. I stedet vender Tanja L. sig mod kunsten, først maleriet, senere teatret og filmen, for om muligt der at finde den bevægelse, der leder til smerten. Men atter forgæves. Smerten er heller ikke æstetisk, og hun selv er snarere anæstetiseret: bedøvet og uimodtagelig for emotioner. Da Ødipus på scenen stikker sine øjne ud, ler hun (s. 57).

Hun opgiver at finde smerten og vender tilbage til den copernikanske bevægelse; dvs. til lovmæssighederne for genstandes og legemers bevægelser i rum. Lovene er fysiske, ikke etiske. Spørgsmålet om skyld og det at være skyld i, flyttes fra det etiske ‘skyldig’ til fysikkens ‘årsag’. Hun overvejer om hun selv kan være årsag til de fald, hun har observeret omkring sig, men må konstatere, at hun er uden indflydelse på disse. Nu bliver hun imidlertid selv den, der forfølges af en anden. Hun tror, det er manden fra Basel, men tager fejl. Manden foreslår, at de spiller skak, og hun indvilger. Når man ikke længere er sikker på sit mål, kan man altid spille skak. Og her genfinder hun bevægelsen, det lammende træk: “Dette var, hvad hun havde set på perronen. Ikke en krop, der blev kvæstet for altid, men et menneskes reaktion på et uventet træk. Uanset om det, hun havde set, kunne kaldes smerte eller ikke, var ligheden med bevægelserne på det ternede bræt uomgængelig.” (s. 67). Skakspillet, der er strengt logisk og lovmæssigt, men hvis hele raison d’être er det uventede træk, bliver emblematiske for den bevægelse, der kommer til at definere mennesket. Der er tale om modernitetserfaring, erfaringen af kontingens, men her uden den dimension af tragik og tabserfaring, der kendetegnede den tidlige modernisme.⁸

§3: To legemer af forskellig tyngde vil i lufttomt rum bevæge sig med den samme hastighed. (Galileis faldlov).

Fra det copernikanske verdensbillede kommer man logisk nok til Galilei. Den tredje beretning er om matematikeren René G., der ikke bryder sig om at være en person; han ønsker at være ingen. Han har ikke noget imod at være et menneske, men vil ikke være en person med egen vilje og ansvar for handlinger. Det er derfor, han drages mod matematikken (den klassiske), fordi størrelser her kan ophæves, forsvinde. Her kan resultatet af handlinger netop blive nul.

“Kan man sige, at René G. handlede? Han gik gennem et supermarked, lagde varer i sin kurv og betalte ved kassen. Han købte champignons, løg og tomater på det nærliggende marked og afleverede mønter og sedler til kvinden, der rakte ham posen med varer.” (s. 73).

Her er igen, som i beretningen om Nicholas S., tale om et skred fra det højeste: den filosofisk-etiske betydning af verbet 'at handle' til det banale, hverdagsagtige 'at handle' - købe ind. I filosofien - ikke mindst hos Aristoteles - er 'at handle' et afgørende karakteristikon ved mennesket. Handlingen er intentionel, den kræver større eller mindre grad af bevidst, villet indsats, modsat den naturgivne refleks, der udføres uden viljesakt. Men her reduceres det unikt menneskelige atter engang til det trivielle.

René G., der holder af regn⁹, tager imod et tilbud om studieophold i Salt Lake City (kendt for sin tørke), hvor han ser en mulighed for at realisere sit ønske om at blive ingen. Men netop mormon-hovedstaden Salt Lake City er i så tilfælde et dårligt valg, da mormonerne netop søger at holde mandtal over alverden. Han bliver da også hurtigt konfronteret med en folketælling, der volder ham en del kvaler med spørgsmålet om antal beboere i hustanden. Han vil helst svare nul, men det vil vække for megen opsigt og endvidere være overmodigt. At svare en halv, en kvart eller en ottendedel går heller ikke. På den anden side mener han, det vil være urimeligt at svare 1. Han undlader derfor at udfylde skemaet, hvilket dog blot resulterer i, at en repræsentant for folketællingskontoret dukker op. Ude af stand til at blive ingen i Salt Lake City, flygter han til Basel (hvor Viljen jo bor, hvilket René G., i modsætning til Tanja L., tilsyneladende er uvidende om).

I Basel er René G. tæt på at realisere sit projekt. Han bor billigt, bruger ikke af sit legat, lever af hvad han finder på gaden (bl.a. fanger han en due, som han steger). Han kan færdes ubemærket i byen, hvor han ikke kender nogen. "René G. var på vej mod den mindst mulige handlen, det mindst mulige antal viljesakter, et menneske var i stand til at opnå." (s. 79). Han får forenet det banale med matematikken, da det under barberingen går op for ham, at spejlbilledet jo ikke er en fordobling af ham selv; tværtimod, så må spejlbilledet - qua spejlvendt - substraheres fra hans egen eksistens, der dermed er reduceret til praktisk taget intet. Hvilket netop er, hvad han ønsker - at være "en gennemsigtig glasrude" (s. 75).

På grænsen til at have realiseret sit projekt bliver han arresteret. En ældre mand melder ham for tyveri. Denne ældre mand har set, hvordan René G. har dræbt en due og stjålet brød fra en beholder mærket *Brot für die Vögel*. Mens René G. troede han nærmede sig ingen, har han 'forbrudt sig mod loven' og været under konstant opsyn. Og, viser det sig tillige, været eftersøgt af Interpol siden han forsvandt fra Salt Lake City.

"René G. mærkede de sidste rester af sin ro forsvinde. Mens han havde været næsten ingen, havde hans navn figureret i politiets arkiver, var strømmet gennem telefonledninger og telefaxer, og fotografier havde passeret kontinentet i konvolutter." (s. 84).

Endnu et projekt mislykkes tilsyneladende. Desillusioneret sætter René G. sig på en bar, hvor han får øje på en kvinde (der let kan identificeres som Tanja L. fra anden beretning). Hun spørger, om han spiller skak. Nogle timer senere går de gennem regnen til René G.s værelse. Her sker der noget overraskende, idet fortælleren for første og eneste gang træder eksplicit frem (efter ellers kun at have kunnet efterspores gennem de ironiske ordlege)¹⁰, og føjer dermed sig selv til rækken af instanser, der har overvåget René G.:

“Vi forlader dem før de begynder at elske. Før elskovsakten bryder ind i helheden. Før deres blikke, berøringer og sansninger opdeler kroppene i legemsdele og hudområder, i sekreter og dufte. Vi forlader dem ikke kun af blufærdighed og ikke kun af mangel på ord for deres berøringer og bevægelser. Vi forlader værelset, mens kroppene endnu er hele for ikke at forstyrre den matematiske operation.” (s. 87)

Denne sekvens rejser en række spørgsmål. Hvad er det for en helhed, elskovsakten bryder ind i? Kroppenes helhed, tilsyneladende, der opdeles i legemsdele og hudområder (erogene zoner); men måske også beretningens helhed. Den ellers så strengt fænomenologisk registrerende beretning har ikke ord for det, der nu vil ske. Beretningerne handler om ét menneskes ensporede projekt; så snart der er tale om to mennesker, forsvinder projektet til fordel for noget andet, der ikke har fortællerens interesse. På den anden side, så omtales elskovsakten som en matematisk operation. Elskovsakten kan måske ses som parallel til den matematiske operation, René G. foretog i forbindelse med barberingen. Foreningen af de to køn er en ophævelse af de to personer, hvorved René G. i foreningen med kvinden realiserer sit projekt. Det indikeres i det mindste af den viljeshandling, der får René G. til at nærme sig kvinden på baren: “Igen kom matematikken ham til hjælp, og øjeblikket efter foretog René G. sit livs mest dramatiske handling.” (s. 85). Af respekt for dette trækker for fortælleren sig tilbage (og tager læseren med sig). Fortælleren kan dog ikke dy sig for en sidste spidsfindig ordleg:

“Hvad der kan siges om dette menneske er sagt. Det hedder René G. Det bøjer sig ind over bordet. Det retter sig op og ser gennem ruden. Det regner.”¹¹ (s. 87)

Dette menneske, René G., reduceres til et neutrum: Det, og glider i ét med regnen. Eller er det matematikeren René G., der regner? Eller “regner” kan læses som et anagram: René G. (e)r.

§4: Legemer, der befinder sig i et lukket system, hvor der ikke tilføres energi, vil søge mod større og større uorden. (Termodynamikkens anden lov)

Fjerde beretning handler om portrætmagersken Alette V., der begik selvmord i Quebec. Hun rejste, med årstiderne, rundt i verden og ernærede sig ved at lave portrætter i gips. Hun færdedes ubesværet blandt tingene, kunne hurtigt overskue et rums anatomi. Hun aner bag sine kunders ønske om et portræt i gips et skjult ønske om at nærme sig tingenes verden (jvf. Freuds dødsdrift); men må erkende, at menneskene tværtimod ønsker at besjæle tingene. Efter en pludselig indskydelse skifter hun materiale fra gips til bronze. Men ingen er interesseret i at se sig selv afbildet i bronze. Det er imidlertid umuligt at gå tilbage til gipsen. "Alette V. opgav mennesket." (s. 100). Hun beslutter sig for selv at foretage passagen fra menneske til ting. En kold vinternat lægger hun sig til at sove for åbne vinduer, efter først at have drukket en flaske champagne.

"Alkoholen holdt hendes porer åbne, og hen mod daggry passerede kulden gennem overfladen. Et øjeblik efter begyndte kroppens temperatur langsomt at falde, og da vækkeuret ringede klokken 7.42, var legemet på sengen en genstand mellem rummets andre genstande." (s. 104).

Det er et nøje tilrettelagt og ganske udramatisk selvmord. Alette V.s projekt er at blive en ting. Derfor har hun testamenteret sit legeme til videnskabelig brug, og har arrangeret det, så hendes lig vil blive fundet tidsnok til, at nedbrydningsprocesserne ikke er sat ind.

"Hun undersøgte den lange proces, der omdanner et menneskeligt legeme til holdbart materiale, balsameringen med formalin, den efterfølgende minutiøse dissektion og udstillingen i studiesale og museer. Proceduren stemte overens med hendes ønsker." (s. 103)¹²

Selvordsmetoden er valgt, fordi ligets tilstand ikke vil kunne skræmme nogen. "Enhver ville vide, at brugte de ordet menneske om genstanden ved rummets ene væg, var det et udtryk for manglende præcision, en vane, en mangel på sproglig nøjagtighed." (s. 104). Heller ikke læseren rystes af dette selvmord, da vi for længst er forberedt på det. Som man nok kan ane, så er Alette V.s lig det, der bliver bragt til retsmedicinsk institut, hvor Nicholas S. henter den hjerne, der bringer hans forskning frem til en epokegørende opdagelse. Det stof der kan forklare menneskets oprejste gang. I sit veltilrettelagte selvmord har Alette V. nemlig glemt at tage hensyn til én ting: loven om ligsyn (som læseren jo allerede kender fra 1. beretning). Da der er tvivl om dødsårsagen, må legemet - ifølge loven - obduceres. Det er således ifølge loven, at læseren også bliver ført tilbage til begyndelsen, til første beretning, med den ironi at Alette V., der

ønsker at blive en ting, bliver den, der kommer til definere mennesket. Men altså en definition, der har som sin forudsætning, at mennesket reduceres til en genstand. Beviset for at mennesket er noget unikt, forskelligt fra alt andet, forudsætter ironisk nok, at mennesket reduceres til en genstand lig alle andre. De fire projekter, der berettes om, mislykkes måske nok hver for sig, men *Ifølge loven* som helhed lykkes netop med at berette om mennesket.

Ifølge fortællerens lov

Denne struktur, der vender op og ned på kronologi og gør slutningen til en begyndelse, er det, der for alvor etablerer *Ifølge loven* som en roman. Havde beretningerne været fortalt kronologisk, havde man nok bemærket personsammenfaldene, men de havde ikke oplevedes så stærkt sammenknyttede, som det nu bliver tilfældet. Tillige får romanen en struktur via projekterne: oprejst - fald - ingen - ting, hvor den døde til slut rejser sig igen. Ved at sende slutningen tilbage til første beretning, rejser det til ting reducerede menneske sig i en ironisk trods¹³. Slutningen, der peger direkte på begyndelsen, trækker stærke tråde tilbage gennem romanen. Strukturen kommer til at illustrere Kierkegaards definition af den egentlige gentagelse som en forlæns erindring. Når vi kommer frem til beretningen om Alette V., har vi allerede erindret hende forlæns fra den første beretning. Denne erindring, der ikke har været bevidst, aktualiseres med slutningen, der bliver en gentagelse, der logisk set kommer før det, der gentages. Det menneskelige gen-tages, tages igen. Med andre ord: et eksempel på *nachträglichkeit*. Dermed er der også peget på tidens betydning. Romanen igennem er der en række eksakte tidsangivelser - "Klokken 22.41 begyndte han at samle æskerne sammen, rengøre instrumenter og rydde op i laboratoriet." (s. 29) - der for så vidt er uden betydning for forløbet. De karakteriserer naturligvis den objektivitet og saglighed, hvormed fortælleren tilsyneladende beretter om disse fire mennesker, men, som allerede påpeget, er fortælleren ikke så objektiv endda. Tidens absurditet bliver eksplicit i beretningen om Alette V. Før sit selvmord stiller hun vækkeuret til at vække kl. 7.42, et tidspunkt, hvor hun allerede vil være død (men derved har hun på sin vis foregrebet sin "genopstandelse").

Det objektiverbare, målelige bliver absurd. Videnskabens tid, *kronos*, er meningsløs, når det drejer sig om mennesket. Her handler det om en anden tid: *kairos*, de afgørende, betydningssvangre øjeblikke¹⁴. Det er den narrative tid, da betydningen af *kairos* kun kan opfattes set i forhold til et helt forløb:

"Det var derfor, Nicholas S. nu, otte måneder efter symposiet i Stockholm, sad i det mørkelagte laboratorium og snit for snit bevægede sig igennem det område i den menneskelige hjerne, hvor han forsøgte at fremkalde sporene af pd-3-p." (s. 27, min fremhævning).

Dette *nu* får kun betydning i kraft af, at vi har fået fortalt om de omstændigheder, der går forud. Disse øjeblikkes betydning er ikke erkendt af de figurer, der oplever dem. Deres forsøg på at finde en mening med mennesket mislykkes. For dem er tilværelsen arbitrær, kontingent. Men fortælleren behersker suverænt sit univers, ordner det, så det bliver meningsfuldt. Fortælleren kommer dermed til at fungere som en overgribende skæbne, der trækker de tråde, som binder disse fire vilkårlige skæbner sammen i en roman om mennesket. Kun Alette V. har anet dette:

“Dette var, hvad Alette V. forstod ved ordet skæbne. Verdens tilfældige indbrud i de menneskelige sanser. Ikke en hemmelig styrende hånd eller en nøje tilrettelagt plan, men en simpel bevægelse, der genkendes fra utallige beretninger om menneskets indsigt i tingenes verden.” (s. 102).

Skæbnen er, sådan som Alette V. forstår den, kontingent: et tilfældigt indbrud i de menneskelige sanser. Der er jo imidlertid tale om såvel en styrende hånd og en nøje tilrettelagt plan: fortælleren. Dette blot på et andet plan, end der hvor Alette V. reflekterer skæbnen. Den simple bevægelse genfinder vi i beretningen om Tanja L. som skaktrækket. Det tilfældige indbrud i de menneskelige sanser, der konkret er tale om her, er en kølig vind, der blæser ind gennem vinduet i den café, hvor Alette V. sidder. Den kølige vind fortæller at vinteren er på vej, og giver Alette V. ideen til sit selvmord. Men i fortælleren univers er denne vind ingen tilfældighed:

“René G. færdedes i en art lykkelig tilstand. For hver dag tættere på at være ingen og inden længe måske så tæt på nulværdien, et menneske kunne komme uden at ophøre med at være menneske. René G. var næsten ingen. En glastrude, en tilfældig vind.” (s. 81).¹⁵

Den tilfældige vind er nok en forlæns erindring. I sin tilnærmelse til at blive ingen nærmer René G. sig paradoksalt nok det overmenneskelige; det skæbnesvangre indgreb i et andet menneskes liv. “Således forstod Alette V. ordet skæbne, et faldende æble, et kar med tempereret vand, en kølig vind før regnen.” (s. 102).¹⁶ Den tilfældige, kølige vind føres med over i beretningen om Nicholas S. Dels fører den altså en kæde af begivenheder med sig, som i sidste ende resulterer i opdagelsen af det enestående ved mennesket (hvorfor det måske er berettiget at inddrage René G. i selskab med Arkimedes og Newton). Dels indgår vinden i Nicholas S.’ forestilling om et 211 kilometer højt væsen - Gud selv: “For sit indre blik så han det flagre ledeløst omkring som en marionetdukke med tabte snore. Det væltede ved det mindste vindstød og faldt over sine egne ukoordinerede ben.” (s. 26). Dette væsen, som kun kan holdes oprejst af endnu højere

magter - menneskets forestillingsevne, antagelser og tro - kan væltes af et menneske, der ønsker at være så lidt menneske som muligt, - blot en tilfældig vind.

Der er tale om en art skæbnens ironi, hvor ironien her bliver en strategi mod tragikken; modernitetserfaringen par excellence: der er ingen mening, men alligevel søger vi den, hvilket kan resulterer enten i tragik eller i ironi. Vi ved, at der ingen mening er, men lever, som om den er der; vi skaber en mening med vore fortællinger om menings fravær. Vi skaber mening af de tilfældige indbrud i de menneskelige sanser, fordi de er 'usanselige ligheder', der erindrer om sammenhænge, som nok er skjult for hverdagserfaringen, men som i transformeringen til skrift og fortælling bliver æstetisk erfarbare.

Tiden - temporaliteten - er central i denne sammenhæng. Beretningen om Alette V. indledes med en betragtning over metaller og tid. Quebecs særpræg er metallernes tilstedeværelse. Byen er blot nogle få århundrede gammel, men er bygget ud fra en bevidsthed om metalleres forandringsprocesser.

“Husene i disse gader besidder den sarte værdighed, som opstår af bevidst omgang med de langsomme processer, der ubønhørligt styres af tid, luft, regn og sne, og som rækker ud over det enkelte menneskes iagttagelsesevne.” (s. 91).

Den tid, der her er tale om, er en anden end menneskets tid. Det er tingenes - metallernes¹⁷ - og det stoffiges tid; det er den tid, Alette V. tiltrækkes af. Men andre mennesker viger tilbage for metallernes tid; de ønsker ikke at se sig selv portrætteret i bronze. “De ønskede menneskelige træk og historiens ånd, ikke verdens materiale.” (s. 100). Med lidt kobbernitrat kunne Alette V. irre sine bronzeporætter, men hun ønsker ikke at iklæde dem “historiens kemi”. Det er ikke forsoningen mellem menneskets tid og en større historisk tid, hun efterstræber. Det er ikke ophævelsen af tidens apori og kontingenserfaringen, det handler om, men passagen fra menneske til ting, selve stofskiftet. Det, der ophæves dermed, er dødens betydning som forskelssættende instans. Døden bliver en passage fra én måling af tiden til en anden. Dette bliver muliggjort af romanens konstruktion; betydningen af Alette V.s efterliv er allerede kendt af læseren gennem beretningen om Nicholas S. Døden erfares ikke som nogen grænse; døden er ikke længere noget, der sætter en stopper for fortællingen. Tværtimod, så bliver døden det, der overhovedet muliggør, at fortællingen begynder. Frem for at være den instans der tillader, at fortællingen kan ordne et desorganiseret univers, ved at lukke det tilsyneladende kontingente forløb, bliver døden det, der netop åbner forløbet for uendeligheden: tingenes tid og erindringens tid. Bevægelsen gennem de fire beretninger går således fra det unikke ved mennesket i første beretning til menneskets enhed med tingene i sidste (det Benjamin forstår ved naturhistorien).

Ifølge loven ender med døden, sådan som det ofte ses også i andre fortællinger om mennesket. Men døden får her en anden betydning; den er ikke det, der sætter en stopper for beretningen. Døden har traditionelt fungeret som en art punktum for fortællingen - der er ikke mere at føje til dette liv, der er berettet om - ved at det fortalte, de kontingente hændelser, ophæves i en højere, intelligibel og meningsfuld sfære. Et klassisk eksempel er *Niels Lyhne*, der ender med døden, den vanskelige død. Den mening, der fremtræder til slut, er, at der ikke er nogen mening; livets vilkårlighed, menneskets tragiske ensomhed i en verden uden Gud. Men den meningsløshed bliver netop en meningsfuld erfaring ved at blive fremstillet narrativt. Niels Lyhnes erfaring af meningsløshed, indhøstet gennem en række hændelser, der ikke vil ordne sig til en mening, bliver for os en meningsfuld erfaring, fordi den bliver viderebragt til os af en fortæller, der allerede kender dette livs forløb, og derfor kan organisere det i en struktur, som giver mening¹⁸. Døden, som en singular og uformidelig erfaring, ophæves gennem fortællingen (i dobbelt, hegeliansk betydning).

Dødens betydning ophæves også i *Ifølge loven*, men i en anden forstand. Døden er her ikke det samme som altings ophør. Døden ophæves ved at indgå i et kredsløb: naturhistoriens kredsløb og det narratives kredsløb (hvilket, det er Benjamins pointe, er det samme). Den forgængelige krop indgår i et kredsløb, der overskrider det enkelte menneskes erfaringshorisont, men som ikke desto mindre er konstitutivt for mennesket. Det er naturforfaldenheden, der er fællestrækket mellem menneskene og tingene: at alt forgår med tiden¹⁹. Det er erindringens tid: de usanselige ligheder er erindringer om altings *ursprungliche* sammenhæng; en sammenhæng, vi efter syndefaldet - og dermed som naturforfaldne - kun kender som forvanskede ligheder. Alette V.'s udramatiske død - passagen fra menneske til ting - er på sin vis det projekt, der er bedst i overensstemmelse med menneskets natur; samtidigt med at et andet aspekt spiller med her: den ironiske trods, der får den døde til at rejse sig igen, ved at Alette V. genindsættes i det narrative kredsløb. Denne erfaring, der ikke er individets, er mulig i fortællingen. Det er en erfaring, der volder de fire protagonister vanskeligheder, mest signifikant udtrykt ved Nicholas S. "Han ønskede at spørge, om det legeme, de førte af sted mellem sig, var hans legeme..." (s. 7). Konkret drejer det sig om Alette V.s lig, som Nicholas S. skal bruge i sin forskning. Men formuleringen kan jo også læses sådan, at det er Nicholas S.s egen krop, der er tale om; at kroppen er ham noget fremmed. Det volder ham vanskeligheder at artikulere sig om kroppen; ligesom det senere fremhæves, at det ville være en mangel på sproglig nøjagtighed, at omtale Alette V.'s afsjælede legeme som et menneske. I det hele taget, så er det sproglige og kommunikative vanskeligheder, der kender tegner de mislykkede forsøg på at bestemme mennesket ifølge loven. Da Nicholas S. endelig når hjem og beretter om sin opdagelse til den kvinde, han lever sammen med, bliver den unikke opdagelse ikke hørt: "Kvinden ved siden af ham

bevægede sig i mørket. Hun lyttede ikke. Hun sov.” (s. 37). Menneskets passage ind i sproget er vanskelig, - vanskeligere end passagen over i tingenes verden.

Kroppen er jo netop objektet for Nicholas S.’ forskning: gåden om menneskets oprejste gang, hvordan holdes denne krop oprejst. Kroppen er objektiveret og omtales da også konsekvent som legeme, hvilket sidestiller kroppen med andre legemer, der har videnskabens interesse. Ligeledes i beretningen om Tanja L. Hun observerer en velkendt krop blive ramt af en ukendt bevægelse, der vrider hele *legemet* ud af form. Kun i foreningen af Tanja L. og René G. er det kroppene, der er i centrum; men dette centrum befinder sig uden for beretningens univers. Det, der definerer mennesket, er fraværende i beretningerne; men erfares alligevel gennem fortællerens overordnede, ironiske greb om fortællingen. Kroppen henføres til en metafysisk eller kartesiansk fravær-nærværs dialektik, mens legemets væren henhører under det stoflige, det blot værende. Der kan være grund til at minde om, at det græske ord for legeme: soma [σωμα], henviser til den dødelige krop, kroppen uden sjæl. Det betegner legemer i den døde natur - eller det livløse stof, som Alette V. mener, mennesket inderst inde ønsker at nærme sig (s. 94). Men soma kan også betyde helhed; og det er måske i den betydning, man skal forstå den gådefulde bemærkning i 3. beretning: “Vi forlader dem før de begynder at elske. Før elskovsekten bryder ind i helheden. (...) Vi forlader dem ikke (...) ikke kun af mangel på ord for deres berøringer og bevægelser. Vi forlader værelset, mens kroppene endnu er hele for ikke at forstyrre den matematiske operation.” (s. 87). Elskovsekten er en matematisk operation, hvor der arbejdes med det uberegnelige, hvor en og en ikke altid giver to; der hvor loven ikke har noget at sige, fordi der ikke findes ord for de bevægelser, der her er tale om.

Ifølge loven kan på flere måder forbindes med Kafkas litteratur. Titlen minder om “Foran loven”. Navnene - Nicholas S., Tanja L. osv. - er ‘kafkaske’ som Josef K.²⁰ Hos Kafka er menneskets forhold til en umenneskelig lov et gennemgående tema; ikke fordi loven er grusom eller tyrannisk i egentlig forstand, men fordi mennesket står som en fremmed foran noget, der determinerer dets tilværelse, uden at det selv har nogen indflydelse herpå. I den lille lignelse “Foran loven” søger en mand fra landet foretræde for loven, men bliver afvist af en dørvogter. Manden venter livet igennem forgæves foran loven. I dødsstunden udtrykker manden forbavselse over, at ingen andre har søgt foretræde, da alle jo søger loven. Dørvogteren afslører, at denne dør kun var bestemt for manden; nu vil den blive lukket. Loven er det fraværende, der ikke desto mindre determinerer individets liv. Uanset om det er en guddommelig eller profan lov, så får den for mennesket en metafysisk karakter.

Protagonisterne i *Ifølge loven* står på samme vis foran en fraværende, men skæbnesvanger lov, de ikke selv har indsigt i. De følger deres egne love - deres aristoteliske

projekter - men erfarer deres liv som mere styret af tilfældigheder, kontingens. Som læser af romanen erfarer vi imidlertid en anden lov: fortællingens, som den 'metafysik', der knytter disse tilsyneladende ensomme individer sammen i stærkt determineret skæbnefællesskab. I denne fortællingens 'metafysik' finder vi fortælleren som demiurg; det er fortælleren, der er den "endnu højere magt", som Nicholas S. ikke evner at forestille sig holder Gud oprejst. Denne evne har fortælleren imidlertid; det er forestillingsevnen (den kunstneriske skaben), der er den højere magt, der holder mennesket oprejst, - og rejser det igen, når det er faldet. Det er fortælleren, som gennem den narrative struktur, tillader mennesket at rejse sig igen, i trodsighed mod de love, der lader det falde²¹. Phylo-doxa'en kunne åbenbart godt være fortællingen.

Loven er måske nok ubønhørlig, som hos Kafka, men den giver os en erfaring af livet og mennesket 'ifølge loven'. Fraværet af mening løftes på meningsfuld vis op på et niveau over hverdagens kontingenserfaring, til der hvor den demiurgiske fortæller hersker²². En fortæller, der nok umiddelbart kan synes fraværende; men som alligevel viser sig i de ironiske sproglege. Derved kommer fortælleren alligevel til at rokke ved sin egen autoritet. For fortælleren er på sin vis ligeså monomant optaget af sit eget projekt, som de fire protagonister er optaget af deres. De fire beretninger fremstår som en art eksperimenter med mennesket. Eksperimenter, der ikke tillader foreninger af de isolerede individer, sådan som det sker mellem René G. og Tanja L. Deres forening "bryder ind i helheden". De fire individer står isolerede, kun fortællerens greb om beretningerne etablerer en sammenhæng, en helhed. Da to af de isolerede individer ikke desto mindre finder sammen, bryder det konstruktionen op, og fortælleren "forlader dem før de begynder at elske". Det er det eneste sted i romanen, fortælleren træder eksplicit frem som et "vi"; dvs. læseren trækkes med ud af eksperimentet, da det er ved at løbe løbsk. Så i grunden mislykkes fortællerens projekt på samme måde som de fire protagonisters: konklusionen bliver den samme. Mennesket er et ensomt individ uden evne for at leve sig ind i et andet menneskes sansninger og følelser, alt det der ikke kan måles og registreres (det anæstetiserede menneske hos Simmel og Benjamin). Når det alligevel på sin egen ironiske måde lykkes at berette om mennesket, så er det igennem læserens indsats. Det er læseren, der skaber sammenhængen mellem de fire beretninger; læseren, der registrerer det alt-for-menneskelige i fortællerens skred i den objektive beretten: ironien, legen med sproget osv. Det er dette ironiske nærvær, der kaster et forsonende skær over de tilsyneladende kuldslåede beretninger om mennesket i slutningen af det 20. århundrede.

Beretningen om mennesket

Som undertitlen siger, så er der tale om fire beretninger om *mennesket*, ikke beretninger om fire mennesker. Det drejer sig ikke om fire individuelle skæbner, men om mennesket som essensen af det, der berettes om de fire. Dermed antydes også en mere metafysisk dimension ved det berettede. Genrebetegnelsen beretning kan godt læses som allusion til skabelsesberetning. Der kan læses en overgribende struktur over de fire beretninger. Første beretning handler om menneskets skabelse som enestående blandt universets skabninger. Anden beretning handler om faldet. Tanja L. søger at lære smerten at kende, men finder kun faldet. Hun indser ikke, at faldet - forstået som syndefaldet - er årsagen til smerten, ikke omvendt. Tredje beretning beskriver René G.s exodus, vandringen gennem ørkenen (ørkenstaten Utah), før han endelig finder sit forjættede land sammen med den skakspillende kvinde. Endelig så opgiver Alette V. i fjerde beretning sin mission: at føre menneskene til tingenes verden. Istedet gennemfører hun selv - som et offer - passagen fra menneske til ting, blot for at genopstå som menneskeslægtens urmøder: det er hende, der rummer forklaringen på menneskets oprejste gang og dermed det unikt menneskelige. En struktur, der rummer skabelse, syndefald, exodus, sonoffer og genopstandelse.

Betragter man 1. beretning som en art skabelsesberetning, så drejer det sig om mennesket som skabt i Guds billede (som vi finder det i Bibelen og hos Platon). Da Nicholas S. og barokviolinisten i flyet beregner Guds størrelse, slutter de baglæns fra mennesket til Gud. Ved hjælp af forholdstallet mellem fodaftryk og højde beregner de Guds højde til 211 kilometer. Gud er stor! Nicholas S. kan imidlertid ikke forestille sig denne antropomorfe Gud bevæge sig. Forsøger han i tankerne at få det 211 kilometer høje væsen til at bevæge sig uden støtte, falder det uhjælpeligt sammen: "Skulle et 211 kilometer højt væsen opretholdes i sin passage hen over isen, krævede det assistance fra endnu højere magter." (s. 26). Trods sin omfattende viden om biokemien bag menneskets oprejste gang, kan Nicholas S. ikke sætte sin fantasiskabning i bevægelse. "... efter at have betragtet videnskabens resultater i forestillingsevnsens forstørrelsesglas, var Nicholas S. ikke længere tilfreds." (ibid.). Videnskaben kan nok skabe en guddommelig skabning, som holder sig oprejst; men sætte den i bevægelse evner videnskaben ikke. Nicholas S. er stødt på det klassiske problem angående en første ubevæget bevæger. Ikke for ingenting betegnes menneskets oprejste gang som det "vertikalt peripatetiske bevægelsesmønster" (s. 9). Dermed er der alluderet til Aristoteles og den peripatetiske skole²³. Bevægelse (kinesis [κίνησις]) er et centralt begreb hos Aristoteles, og betegner mere end den blotte fysiske bevægelse; der tales også om f.eks. sjælens bevægelse. Bevægelse indgår i et kontinuum med forvandling, tid og rum. Bevægelse er én,

den er altid sammenhængende med noget andet. Men der må være en første bevæger, der sætter de følgende bevægelser i gang. Denne første bevæger er altså ikke selv bevæget (af noget andet); den første bevæger er dermed evig (Friis Johansen, 1991, s. 401ff). Aristoteles får dog problemer med at forklare overgangen fra hvile til bevægelse og omvendt, når al bevægelse er sammenhængende. Dette forklares med, at overgangen ikke finder sted i tid (ibid. s. 406). Det samme problem plager også Nicholas S. Menneskets oprejste stilling kan nok forklares, men ikke hvordan mennesket sætter sig i bevægelse. Tanja L. observerer det i 2. beretning: "Et stød gik igennem skulderen på den løftede arm, standsede den begyndende vinken og fastfrøs kroppens stilling i det øjeblik, det tog for bevægelsen af skifte retning." (s. 41). Resultatet er, at personer falder omkring hende.

Aristoteles' efterfølger som leder af Lykeion var Theophrast. Han betvivlede, at mennesket evnede at forestille sig et første princip og en første bevæger; ikke at disse findes. Men det lykkes altså for Nicholas S. at få det 211 kilometer høje væsen sat i bevægelse ved hjælp af *phylodoxa*-tri-phospat. Måske ikke helt tilfældig hedder Theophrasts hovedværk *Physikon doxai* (Friis Johansen, 1991, s. 502).

Den skabelsesberetning, der her er tale om, er for såvidt vendt på hovedet. For at forklare mennesket - som skabt i Guds billede - må man først skabe Gud i menneskets billede. Forklaringen ender i en uendelig regression, hvor der altid må indføjjes endnu højere magter bag som forklaring. Men ved hjælp af "forestillingsevnenes forstørrelsesglas" lykkes det imidlertid for Nicholas S. Svaret er *phylodoxa*-tri-phosphat - metafysikkens grundstof. Dette stof får "... den vandrende gigants ukoordinerede bevægelser til at hænge sammen..." (s. 27). Dermed er det Nicholas S. selv, der bliver Skaberen eller Platons demiurg, den endnu højere magt - den ubevægede bevæger. At sådanne forestillinger faktisk spiller en rolle for Nicholas S.s "videnskabelige forfængelighed", fremgår af, hvordan han havde forestillet sig sin egen sindstemning efter en sådan epokegørende opdagelse: "Han ville have forestillet sig en vandring hen over et snedækket landskab, en rolig hvid flade, hvor tingene mistede deres gamle konturer og faldt til rette i et nyt og ensartet landskab." (s. 31-32). Han drømte m.a.o. om at sætte fodspor - "mere end en fodnote" - på samme vis, som den 211 kilometer høje Gud havde gjort i ishavet. Men disse fantasier om guddommelig storhed må som nævnt vige for noget langt mere jordnært, da han i bogstaveligste forstand får kolde fødder. Og det hele kommer til slut til at stå i et ironisk skær, da han fortæller sin veninde om opdagelsen - "... at kun i sine drømme hørte [mennesket] sammen med verdens andre væsener og ting./Kvinden ved siden af ham bevægede sig i mørket. Hun lyttede ikke. Hun sov." (s. 37). Beretningen er således ikke uden en vis kritisk brod mod dén videnskab, der sætter sig for at give den endelige og objektive forklaring på mennesket; men ikke tager sin egen alt-for-menneskelige grund i ed.

Hvis mennesket bliver skabt i første beretning, så bliver det drevet ud af Paradis i anden. "Hvad Tanja L. kendte til den mandlige anatomi, kærlighedens væsen og lovene for legemers bevægelse i rum, skyldtes den mand, der netop havde trukket sig ind i skyggen fra stationsbygningen på Basels centrale banegård." (s. 41). Hun har tilsyneladende kun kendt (også i bibelsk betydning) én mand i sit liv. Det drejer sig formodentlig om René G., der netop finder en art lykketilværelse i Basel sammen med en kvinde, hvis beskrivelse passer på Tanja L. Denne paradisiske og uskyldige tilværelse hører imidlertid brat op, da manden pludselig falder om.

"Tanja L. vidste, hvor årsagen til bevægelsen skulle findes. Hun vidste, at det var hende (...) der var *skyld* i skikkelsen pludselige sammensynkning, opløsningen af menneskelig form, det ødelagte legeme på perronen. (...) Tanja L. følte sig *ikke skyldig*. Dette var ikke en følelse. Det var en viden." (s. 42, mine fremhævninger).

Hun er årsag til og skyld i faldet, men hun er ikke skyldig. Der spilles på forskellige betydninger af ordet skyld. Det bruges i naturvidenskabens betydning: skyld i eller årsag til ifølge naturlovene. Det bruges i juridisk betydning, hvor Tanja L. ikke er skyldig. Den fysiske og juridiske brug af ordet begrundes i viden. Men der er en tredje betydning, hvor det er følelsen af skyld, som kommer på tale. Det drejer sig om en etisk eller religiøs form for skyld. Tanja L. er, som Eva, skyld i mandens fald og uddrivelsen fra Paradis. Hun har lært den mandlige anatomi at kende, og nu må hun også lære smerten at kende. Hun er ikke skyldig i nogen konkret forbrydelse, men er som menneske skyldig efter arvesynden. Det er menneskets lod at falde efter syndefaldet²⁴. Hun har spist af kundskabens træ; nu søger hun kundskab om smerten: "Hun havde set smerten bryde ind i den påbegyndte vinken, en smerte, hun var skyld i, men som hun ikke kendte selv./Hvad Tanja L. ønskede, var at lære smerten at kende."²⁵.

Dette sender hende på en rejse rundt i Europa og ind i et nyt bevægelsesmønster. Som citeret ovenfor, så skyldes det, hun kender til legemers bevægelse i rum, manden hun netop har forladt i Basel. Disse legemers bevægelse i rum kan ikke forklares og beskrives ved hjælp af den newtonske fysik, men er en metafor for den elskovsakt, der forbliver ubeskrevet i tredje beretning. Nu får hendes bevægelse imidlertid et mål og bliver dermed aristotelisk. Hendes bevægelse bliver lineær, den får et mål. Men hun ankommer aldrig til målet og opgiver at finde smerten. Hun søger tilbage til det copernikanske, heliocentriske verdensbillede og den evige, sig selv gentagende, cirkulære bevægelse. Hun betragter den faldende regn, blade og kastanjer, der falder fra træerne, cigaretskod, plasticposer og andet, der kastes bort og falder på gaden. Fald, der ikke skyldes arvesynden, men tyngdekraften; ikke de af Gud indstiftede love, men en na-

turlov. Som drengen i Grimms eventyr finder hun ikke det, hun søger. Drengen lærer ikke frygten at kende, men til slut gyser han alligevel, da han får en spand koldt vand kastet over sig. Hun finder det lammende træk, den rette bevægelse, som får et andet menneske til at stivne; ikke i nogen etisk eller religiøs betydning, men i skakspillet.

Også René G. drives ud på rejse; en exodus, hvor han - der holder af regn - må vandre gennem ørkenen, før han til slut kommer til det forjættede land, finder balance i tilværelsen og i ro kan betragte regnen. René G. ønsker at fylde så lidt som muligt i tilværelsen. Ikke fordi det generer ham at være menneske: "Han holdt af menneskers måde at færdes på." (s. 71). Igen drejer det sig om bevægelse. Han er parat til at gøre det, der kræves af menneskets "passage gennem tilværelsen" (s. 71)²⁶. Menneskets bevægelse er en bevægelse - passage - hen mod noget andet. René G. ønsker at gennemføre denne bevægelse med så få viljeshandlinger som muligt. Det er det ønske, der driver ham på en flugt eller ørkenvandring (bogstaveligt i Utah), hvor han lever, om ikke af manna fra himlen, så dog af *Brot für die Vögel*.

Beretningen kan dog også læses som en odysseé, hvor René G. til slut finder sit Ithaka i Basel (hvor viljen bor) og sin Penelope i skikkelse af Tanja L. Hans ønske er at være Ingen; hvilket bringer Odysseus list på bane. Da kyklopen Polyphémos spørger, hvem han er, svarer Odysseus: Ingen - på græsk Oudeis [Ουδεις]. Da Odysseus så blinder Polyphémos, kommer de andre kykloper ikke denne til hjælp, da Ingen jo har gjort ham ondt. Dermed unddrager Odysseus sig straf for sin handling: Ingen er skyldig. Intet øje for øje her (jvf. anden beretning). Odysseus bryder den arkaiske opfattelse af navnet, hvor det indeholder det, det navngiver. Ved ligheden mellem Odysseus og Oudeis bliver det et arbitrært tegn. Odysseus bliver i den forstand moderne. Som det hedder hos Horkheimer og Adorno:

"Den subjektive ånd, som ophæver naturens besjæling, kan kun overvinde den afsjælede natur ved at imitere dennes stivhed og qua animistisk at opløse sig selv. Efterligning træder i herredømmets tjeneste, idet selv mennesket over for mennesket bliver til en antropomorfisme. Skemaet for den odysseiske list er naturbeherskelse ved hjælp af en sådan tilpasning." (Horkheimer & Adorno, 1993, s. 102).

I sine bestræbelser på at beherske naturen må mennesket også undertrykke naturen i sig selv, hvis det ønsker at stå alene som forskelligt fra alt andet i universet (jvf. første beretning). Konsekvensen af at ville være enestående er, at man må blive ingen. Det samme er på tale i fjerde beretning, hvor mennesket, der har afklædt sig sine menneskelige træk, netop kommer til at definere mennesket. Det er det, Horkheimer og Adorno finder karakteriserer det menneskelige projekt: at det er umenneskeligt. Interessant i

denne sammenhæng, hvor det er matematikeren René G., der ønsker at være ingen, er Horkheimers og Adornos udsagn:

“Han bekender sig til sig selv, idet han fornægter sig som Ingen, han redder livet, idet han sørger for at forsvinde. En sådan tilpasning til det døde via sproget indeholder skemaet for den moderne matematik.” (ibid. s. 106).

René G. ønsker at være Ingen, så han kan undslippe kyklopen; det øje, der overalt betragter ham: “Man forventede af ham, at han skulle udpege en retning, han ønskede at følge...” (s. 74). Et tilbud om studieophold i Salt Lake City bliver en mulig flugtvej, men her indfanges han af en folketælling. “René G. mærkede folketællerens målende blik på sin krop.” (s. 78). Selv da han nærmer sig sin idealtilstand i Basel, viser det sig, han har været under observation dels af den gamle mand, dels gennem efterlysnin-gen via Interpol. Overalt hviler overvågningens kykloblik på ham.

Det er ikke alt. Som tidligere nævnt, så træder fortælleren kun ét sted eksplicit frem: “Vi forlader dem før de begynder at elske.” (s. 87). Dermed påpeges, at også fortælleren - og læseren - hele vejen har holdt øje med René G. Man kan ikke være Ingen, når der fortælles om én. Men det ender lykkeligt. Da René G. til slut finder sammen med en kvinde, forlader det overvågende kykloblik ham. René G. har ellers ikke følt sig tiltrukket af kvinder, da de er for uberegnelige! Men netop uberegneligheden viser sig at være løsningen. Han forsvinder ud af det døde sprog - fortællerenes nøgterne, observerende sprogbrug: “Hvad der kan siges om dette menneske er sagt. Det hedder René G. Det bøjer sig ind over bordet. Det retter sig op og ser gennem ruden. Det regner.” (s. 87). Han forsvinder, tilbage er blot *det*. Men *det* er netop lykketilstanden for René G. Som det hedder i beretningens nøgterne version af eventyrets “De levede lykkeligt til deres dages ende”: “Resten af hans liv gik med at opretholde den balance, der nu opstod.” (s. 85). René G. er måske beretningernes egentlige helt.

Hvor René G. beskæftiger sig med menneskets passage gennem tilværelsen, så søger Alette V. det, hun ser som denne bevægelses mål: passagen fra menneske til ting. Som René G. søger hun ligevægt, men søger den ved udligning af alle forskelle. Hun er portrætmagerske, men der er noget skævt, messiansk ved hendes projekt: “Kunstner var hun ikke. Hun førte mennesker til tingenes verden.” (s. 92). Hendes interesse for mennesker er dog reduceret til, at hun bag deres ønske om at blive portrætteret, mener at ane et skjult ønske om at nærme sig det livløse stof. Men det viser sig at forholde sig omvendt: de ønsker at se det livløse besjælet. “Alette V. opgav mennesket.” (s. 100). Hun vil selv gennemføre passagen fra menneske til ting, aflæde sig sine menneskelige træk. Problemet er, at dette let kommer til at fremstå som en alt for

menneskelig handling, en tragedie. "Hvordan undgik hun, at et legeme, der havde foretaget passagen til tingenes verden, blev betragtet som et afsjælet menneske?" (s. 101). Hun finder løsningen, og i frostnatten udjævnes temperaturforskellen mellem rummets ting. Hendes legeme bliver en genstand blandt andre. Testamentarisk har hun bestemt, at hendes legeme skal omdannes til holdbart materiale, konserveres og udstilles i studiesale og museer. Hun forestiller sig altså et - mere eller mindre - evigt efterliv som ting. En art genopstandelse, således at døden ikke bliver en afslutning, men netop passagen fra menneske til ting. Deri kan også ses en forklaring på, at hun stiller vækkeuret til at ringe klokken 7.42. "... da vækkeuret ringede klokken 7.42, var legemet på sengen en genstand mellem rummets andre genstande." (s. 104). Vækning gælder ikke et sovende menneske, men genopstandelsen til tilværelsen som ting. En antydning heraf finder man i 2. beretning, hvor Tanja L. betragter et ur: "Time efter time iagtog hun urets viser, der langsomt væltede omkring, drejede rundt og rejste sig igen." (s. 63). Tiden selv falder og rejser sig igen. Dermed varsles også Alette V.s skæbne: også hun rejser sig igen, nu som signalstoffet pd-3-p, der netop forklarer menneskets oprejste gang.

Vækkeuret kan også tolkes i sammenhæng med Paulus udlægning af genopstandelsen. Mennesket som et legeme i kød og blod kan ikke arve Guds rige. "Se, jeg siger jer en hemmelighed: vi skal ikke alle hensove, men vi skal alle forvandles, i et nu, i et øjeblik, når den sidste basun lyder; thi basunen skal lyde, og de døde skal opstå uforkrænkkelige, og da skal vi forvandles." (1. Kor. 15: 50-53). De døde sover blot, de vækkes på den sidste dag af basunen - Alette V.s vækkeur - og genopstår. De levende må gennem en forvandling, de må afklædes de menneskelige træk (kød og blod), før de kan træde ind i Guds rige - eller tilværelsen som ting i Alette V.s univers.

Skæbnen spiller imidlertid Alette V. et puds. Der er to love, hun ikke har taget hensyn til. Hun søger ligevægt, og søger den ved at udligne forskelle. Termodynamikkens anden lov siger imidlertid, at en sådan udligning vil føre til det modsatte af ligevægt, nemlig større og større uorden. Den anden lov er lov om ligsyn. Da der er tvivl om dødsårsagn, skal hendes lig obduceres og kan derfor ikke konserveres, sådan som hun havde ønsket det. Denne fejltagelse fører til, at Nicholas S. kan bruge hendes hjernevæv i sin forskning. I stedet for tingenes verden, bliver hun ført til det enestående menneskes ensomme univers.

Alette V. er på sin vis den ubevægede bevæger, der ved sin død bliver årsag til de fire beretninger om mennesket. Ubevæget skal her forstås både i betydning som det døde legeme, hvor dødsstivheden viser som en afbrudt proces i musklernes fibre (bevægeapparatets stivnen); men også som Alette V.s manglende følelser for sine medmennesker - hun lader sig ikke bevæge af andres skæbne. Hun afklæder sig sine menneskelige træk for at blive lig tingene; det, der ikke er menneskeligt eller det u-

menneske-lige. Hendes død bliver imidlertid årsag til bevægelse. Og døds-årsagen er vel i sidste instans den egentlige bevæggrund for menneskets stræben. Vi søger svar på spørgsmålet: hvad er årsagen til, at vi dør. Der er således altid en eksistentiel, filosofisk tvivl om dødsårsagen. "Et legeme, der efter dødens indtræden påkalder sig tvivl om dets dødsårsag, skal ifølge loven gennemgå obduktion." (§1). *Ifølge loven* - de fire beretninger om mennesket - kan læses som fire obduktioner, der forsøger at fastslå dødsårsagen. Hos Benjamin er det netop døden, der sanktionerer alt, hvad fortælleren har at berette. Døden er årsagen til, at vi fortæller; det er naturhistorien²⁷. Det, der kendetegner mennesket som forskelligt fra andet i universet, er menneskets bevidsthed om, at det skal dø. Årsagen hertil er det spørgsmål, der siden tidernes morgen - i Biblen (den vestlige kulturs urtekst), hos Homer (eposets og i en vis forstand litteraturens urtekst) og hos Aristoteles (videnskabens urtekst) - har optaget mennesket.

Noter

¹ "Romanen er den gudforladte verdens epopé; romanheltens psykologi er det dæmoniske, romanens objektivitet den mandigt modne indsigt, at meningen aldrig helt formår at gennemtrænge virkeligheden, men at denne uden meningen ville gå til i det væsensløses intet: alt dette siger ét og det samme." (Lukács, 1994, s. 74).

² I en note til *Kulturens byrde* kæder Freud den oprejste gang sammen med kulturens opkomst: "At mennesket rejser sig op, står altså som begyndelsen til den skæbnesvangre kulturproces. Herfra løber udviklingskæden over nedvurderingen af lugtepirringen og isoleringen af menstruationsperioden frem til synspirringens overvægt, genitaliernes synlighed, og videre til seksualophidselsens kontinuitet, familiens grundlæggelse, og dermed til tærsklen af den menneskelige kultur." (Freud, 1930a, s. 93, n14).

³ Ligeledes det stof, dr. Levit når frem til: phylodoxa-tri-combin, pd-3-c; c betegner i det periodiske system carbon eller kulstof, men bliver her til combin, det der kombinerer eller binder sammen.

⁴ Denne bemærkelsesværdige konstatering rejser unægtelig en række spørgsmål. Hvilken generation tilhører Tanja L., for hvem dette er almen viden? Hvorfor er disse begreber knyttet til netop disse byer? Man kan naturligvis påpege, at såvel Viljen som Basel knytter sig til Nietzsche; og at Torino var stedet for Nietzsches sammenbrud, udløst af den brutale piskning af en hest osv. Men en sådan type spekulationer giver næppe megen mening. Derimod kan man bemærke sig det skred, der sker i fortællerens holdning til det fortalte. I første beretning oplyses der samvittighedsfuldt om biokemi, lov om ligsyn osv., oplysninger læseren ikke kan formodes at være i besiddelse af. Her i anden beretning anses læseren for indforstået med fortællerens oplysningsniveau. Den ellers diskrete, implicitte fortæller træder frem gennem sådanne bemærkninger, hvilket bliver endnu tydeligere i tredje beretning.

⁵ Den første hun følger efter er en hund (!), der dog ikke accepterer denne venden op og ned på herrehund forholdet. Hunden standser op og følger i stedet efter Tanja L.

⁶ Der er her en parallel til Edgar Allan Poes "The Man of the Crowd", hvor fortælleren ligeledes følger efter en mand i mængden, hvis vandring ikke har andet mål end netop vandringen i mængden; det copernikanske frem for det aristoteliske. Poes lille fortællingen er central for Baudelaires flaneur-konception, og er videre gennem Walter Benjamin blevet emblematiske for opkomsten af det moderne.

⁷ Et udsagn, der klinger af Adornos "nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" (Adorno 1976, s. 31).

⁸ Skakspillet som metafor for moderniteten kan ses som en allusion til T.S. Eliots "The Waste Land", hvor anden del netop hedder "A game of chess".

⁹ Navnet René G. kan læses som et anagram for regne, et karakteristiskum for en matematiker.

¹⁰ Der er tale om en figur, der i retorikken kendes som parabase. "Parabasen kaldes også den situation i det antikke drama, hvor koret henvender sig til publikum. Koret træder ved siden af eller ud af fiktionen, som således brydes, og i retorikken betegner parabasen et brud på en diskurs via et skift i det retoriske register." (Egeberg, 1993, s. 118).

¹¹ "Det regner." - som det gjorde i sin tid på Memphis Station.

¹² Der er tale om en næsten ordret gentagelse af det, retsmedicineren senere (!) beretter for Nicholas S. jvf. s. 9.

¹³ jvf. Adorno: "Det reducerede og degraderede væsen stritter stadig imod at blive tryllet om til facade." (Adorno, 1987, s. 5).

¹⁴ Jvf. Frank Kermode (1966, s. 47), der skelner mellem *kronos*, tiden der går, og *kairos*, et øjeblik i tiden, der er ladet med mening afledt af øjeblikkets relation til slutningen.

¹⁵ Beretningen om René G. indledes: "Hvis det er sandt, at matematikken er en dør mellem det konkrete og det abstrakte, ønskede René G. at være en tilfældig vind, der blæste denne dør op og i." (s. 71). Det kunne være en allusion til Tom Kristensens digt "Nat i Berlin" (*Verdslige Sange*, 1927) - "Min Fornuft er som et Vindue, der i Blæst slaar op og i.", hvilket i givet fald peger på voldsommere, driftsmæssige understrømme, end den nøgternt registrerende stemmeføring umiddelbart lader ane.

¹⁶ Der refereres naturligvis til Newton og Arkimedes. I det selskab kan René G. næppe siges at nærme sig ingen.

¹⁷ For Walter Benjamin er brugen af metaller (stålet) i bygningskunsten signifikant for det modernes opkomst. "De første jernbyggerier tjente overgangsformål: torvehaller, banegårde, udstillinger. Jernet forbinder sig altså fra starten med samfundslivets funktionelle momenter. Men hvad der dengang var funktionelt og transistorisk, begynder i dag, i et andet tempo, at virke formelt og stabilt." (Benjamin, 1982, s. 216).

¹⁸ "Nu er det imidlertid således, at ikke blot menneskets viden eller visdom, men først og fremmest dets levede liv - og det er det stof, fortællinger gøres af - først antager tradérbar form hos de døende. (...) Døden er bekræftelsen på alt, hvad fortælleren kan berette. Han låner sin autoritet fra døden. Med andre ord: det er naturhistorien, hans historier viser tilbage til." (Benjamin, 1996, s. 50).

¹⁹ jvf. at Walter Benjamin ser liget som den sandeste repræsentation af mennesket. Det levende menneske består af en ånd, der stræber efter evigheden, og en krop, der tynges mod jorden. Kun den afsjælede krop - liget - er sandt, da den viser mennesket overgivet til temporaliteten og naturforfaldenheden. (Benjamin, 1994a, s. 231).

²⁰ Der kan også være grund til at nævne Villy Sørensen, hvis *Sære - og Ufarlige historier Ifølge loven* på mange måder kan minde om.

²¹ Faldet her også forstået som et eksistentielt fald: syndefaldet, menneskets fald ud af metafysikken og ind i den gudsforladte verden, hvor der ikke er nogen mening; men hvor mennesket selv må skabe mening.

²² I Platons dialog "Timaios" er demiurgen den, der skaber et ordnet univers ud af en tilstand af uharmonisk og uordnet bevægelse. Demiurgen skaber ikke af intet, men skaber orden i kaos. (Platon, 1992, s. 40).

²³ Efter den *peripatos* - spadseregang, hvor Aristoteles underviste i Lykeion. Undervisningen foregik gående rundt i søjlegangen. (Friis Johansen, 1991, s. 338).

²⁴ jvf. Paulus brev til Romerne: "Men loven kom til, for at faldet kunne blive større; men hvor synden blev større, der blev nåden end mere overstrømmende rig, for at, ligesom synden fik herredømmet ved døden, således skulle også nåden få herredømmet ved retfærdigheden til evigt liv ved Jesus Kristus, vor Herre." (Rom. 5: 20-21).

²⁵ En allusion til brdr. Grimms "Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen", om drengen, der drog ud for at lære frygten at kende.

²⁶ Et udsagn, der klinger af Augustins beskrivelse af livet som en "pilgrimsfærd gennem tiden" (Om Guds Stad 15.1).

²⁷ jvf. note 18.

Afrunding

Vi har set Lukács tale om romanen som den transcendentale hjemløsheds form. Spørgsmålet er, om vi er ved at føle os hjemme i det moderne? Har vi lært at leve i en verden, der er forladt af Gud?

Fortællingen, har vi set, er et vigtigt redskab for den menneskelige erkendelse. Vi organiserer vore erfaringer narrativt. Vi bevarer så at sig os selv som en erindring, der kan kaldes frem gennem de fortællinger, vi fortæller om os selv. Vi kan fortælle os selv frem af den tid, der allerede er gået. Det kan vi, fordi der her er tale om en anden tid end den kronologiske, lineært fremadskridende, vi gør vore daglige erfaringer i. Den tid er irreversibel, det forgangne er tabt. De erfaringer, der gøres, er kontingente. Den narrative tid er derimod reversibel. Her er det i en vis forstand muligt at gå tilbage, ikke i tiden som sådan, men i erindringen, der bliver en gen-tagelse af det forgangne. De kontingente erfaringer er hændelser, der indtræffer; men gen-taget i erindringen bliver de narrative begivenheder. De modtager et "tidsmærke", der præ-figurerer dem narrativt. Gennem plotningens kon-figuration og læsningens re-figuration organiseres de kontingente hændelser som betydningssvangre begivenheder i en konkordant og meningsfuld form. Men den kontingente hændelse er indeholdt i denne form som diskordant erfaring. Der er ikke tale om, at kontingensen ophæves. Erfaringen af kontingens er den centrale erfaring i det moderne. Det, der er på færde i fortællingen, som en poetisk løsning, er, at kontingenserfaringen her erfares meningsfuldt.

Det er for så vidt allerede det, der er tilstede hos Aristoteles, når han taler om tragedien som hel og fuldstændig form. Det, der efterlignes inden for en sådan form, giver nydelse. De erfaringer, som bearbejdes, er imidlertid tragiske. Helten bliver ramt af en skæbne, han ikke kan undgå. Handlingsgangen forløber overraskende men med nødvendig uafvendelighed. Mimesis er efterligning af handlinger, hvis konsekvenser er tragiske; men den efterlignende handling er en organisering af de tragiske begivenheder på en sådan måde, at de - som mythos - giver både mening og nydelse.

Kan vi i dag forsone os med de tragiske og kontingente erfaringer, så skyldes det måske, at vi kan genkende (gen-kende) det meningsløse meningsfuldt. Har vi affundet os med, at der ikke er nogen højere retfærdighed bag de meningsløse hændelser, så er det måske fordi, vi kan skabe mening af det meningsløse uden at måtte ty til metafysiske kunstgreb. En mening der skabes som narrative konstruktioner. Det er konstruktioner, der ikke skal rekonstruere noget, der engang var, men derimod konstruere det Nu, hvor vi er. Vel at mærke et Nu, der indgår i en konstellation med det forgangne og foregriber det kommende. Sådanne konstruktioner er mulige i fortællingen, hvor tiden ikke kun erfares som et tragisk tab; men også som noget, der kan tages igen. Denne gentagelse -

en form for mimesis - er ikke en genkomst i slet forstand. I gentagelsen tages det tabte igen; dvs. først i gentagelsen får hændelser betydning som narrative begivenheder i og med de organiseres i en konkordant form. Det er gentagelsen, der skaber dem som begivenheder, der kan erfares.

Den transcendentale hjemløshed betød, at der ikke længere var et sted hinsides denne verden, hvor man mente at kunne finde meningen. Mennesket var hjemfalden til denne kontingente verden, hvor den tid, man måtte opholde sig i, altid erfarede som tabt. Mennesket var ikke hjemme i det moderne; det moderne erfarede om *das Unheimliche*. Men indeholdt i det uhjemlige er også det hjemlige - *das Heimliche*. Det fortrængtes genkomst er samtidigt muligheden for at vende hjem; patientens symptomer er de tegn, der tolkes terapeutisk. Det uhjemlige - det fortrængtes genkomst - er samtidigt muligheden for at gen-tage sit hjem - sin oprindelse. *Das Unheimliche* har en forvansket lighed - mimesis₁ - med det hjem, der skal gen-tages. Forvansket lighed betyder ikke, at der er tale om nogen fordrejning af noget virkeligt, autentisk eller oprindeligt; det betyder, at det først er gennem kon- og re-figureringen at tingene får en form, der er erfarbar. Det moderne er som transcendental hjemløshed en verden, der først må konfigureres narrativt, før gen-tagelsen bliver mulig som en re-figuration af oprindelsen som en erfaring, hvori vi gen-kender verden som vort hjem. Genesis-konstruktionen er en allegorisk tilskrivning af betydende tegn til det, der aldrig erfarede eller blev betydet som hændelse (in casu vor egen fødsel), men som nu får betydning en som narrativ begivenhed, der kan erfares. Den narrative konstruktion er en poetisk løsning, der gennem kon-figuration gør det muligt at være hjemme i tiden.

Når Ricœur taler om teksten som udkast til en verden, vi kan bebo, så er der tale om en mimesis, hvor teksten har en forvansket lighed med verden. Teksten har ingen erindring. Den er en kæde af arbitrære og tomme tegn. Teksten kan ikke betyde for sig selv. Gennem læsningen pustes der imidlertid liv i tegnene; allegorisk fremstiller de en verden, der er beboelig. Det er ikke læseren alene, der giver betydning til tekstens tegn; teksten er præ-figureret (qua mimetiske eller forvanskede lighed), den er modtagelig for formning til erfarbart materiale. Den allegoriske læsning er en kon-figurering af de arbitrære tegn til en konstruktion, hvor de gives form. Re-figurationen er en gen-tagelse af oprindeligt betydning; dvs. det er i den re-figurerende gentagelse, at tegnene gives en første betydning, der vel at mærke betyder *noget* for *nogen*.

Det demonstrerer Solvej Balle i *Ifølge loven* - og gør det bedre end megen anden ny litteratur. Den sidste beretnings tragiske hændelser, der ender i selvmord, erfares ikke som tragiske, fordi de bliver en gentagelse af senere betydningsfulde begivenheder. Gentagelse, ikke fordi de repeterer andre hændelser; men fordi de giver betydning til de hændelser, vi allerede kender fra første beretning. Fordi de hændelser, vi genken-

der fra første beretning, egentlig kommer efter den sidste beretning, bliver gentagelsen netop ikke en banal repetition, men meningen der tages igen dér, hvor den aldrig erfarede i første omgang, fordi der ikke *var* nogen mening. Læst på et niveau handler de fire beretninger om menneskets betingethed af det u-menneskelige. Kun gennem reduktionen til ting kan mennesket defineres. Men konstruktionen får mennesket til at rejse sig i trods mod tingsliggørelsen, samtidigt med at konstruktionen lader erfaringen af diskordans og kontingens stå. Skabelsen af mennesket går gennem tingsliggørelsen; men netop derfor bliver det i denne konstruktion muligt at skabe mennesket af intet. En skabelsesberetning uden forbillede.

Den litteratur, der er analyseret her, bygger på modernismens erfaringer, men gentager dem ikke i slet forstand. Det er ikke primært tabserfaring og melankoli, det handler om; men gen-tagelse, gentilegnelse og skabelsen af en oprindelse til noget nyt. Tættest på modernismen er Jens Chr. Grøndahl, samtidigt med at *Indian Summer* kan læses som et ironisk opgør Grøndahls tidligere, mere udpræget modernistiske værker. Der er tale om det uerfarbare gentages ironisk i erindringen af en forfatter, der er holdt op med at skrive. Modernismens tomme gestus gentages ironisk som en ikke-skrevet roman, da der ikke findes noget sprog for livet i aftagende. Der fortælles i et medie, hvor der ikke er noget at fortælle.

Jan Kjærstad er måske den, der går længst i den anden retning. Han skaber et kvantefelt af en roman, hvor genrer, tider, fortællinger, historie og erfaringer knyttes sammen i en polymorf konstruktion. Der er tale om en ikke-lokal realisme, hvor der kan være mange årsager til én virkning, og mange virkninger uden årsag. Selve fortælleren installeres som en art möbiusbånd, hvor fortælleren som Gud i fortællingens univers fortæller en anden fortæller og anden historie frem, der kan fortælle en anden fortælling frem, som hjul inden i hjul, der ruller frem, tilbage og i cirkler.

Hos Marina Cecilie Roné og Christina Hesselholdt drejer det sig om at skære det overflødige bort. Ronés skrifte skræller alle de andre fortællinger og myter bort, så fortælleren står nøgen, kun holdt oppe af den fortælling, hun skaber og skabes af. Hos Hesselholdt er det den allegoriske omskærelse af hjertet, der muliggør erfaringen af det enestående som betydningen af *os*. En erfaring, der gøres som gen-tagelsen i erindringen.

Der fortælles i disse romaner, men der fortælles ikke i den historiske tradition. Hos Solvej Balle, Marina Cecilie Roné og Christina Hesselholdt er de historiske, sociale og psykologiske rammer enten helt fraværende eller stærkt nedtonede. De skæbner, der berettes om, er trukket ud af historien, de er så at sige afkontekstualiserede. Den tid og de erfaringer, der fortælles om, er den narrative konstruktions egne; men måske netop derfor så meget mere gen-kendelige. Hos Jens Chr. Grøndahl og Jan

Kjærstad er der tale om en implicit respektive eksplicit historisk ramme for romanerne. Men tiden er ikke historiens irreversible kronologi. Grøndahl arbejder i erindringslagene i et ironisk forsøg på at gen-tage Prousts genfundne tid. Kjærstad betragter sit samtidige Norge ovenfra, indefra og udefra i et kvantefelt, hvor det usandsynlige og det mulige er komplementære størrelser.

I alle romanerne er tiden det materiale, der arbejdes med. Tiden er ikke længere givet som en irreversibel og uafvendelig transcendens. Den er det stof, fortællingen og erindringen er gjort af. Et stof der kan formes og manipuleres. Tiden kan indrettes, så den bliver beboelig. Det er sådanne beboelige konstruktioner, der her er tale om. Narrative konstruktioner af tid.

Litteratur

Adorno, Theodor W. (1973): "Die Idee der Naturgeschichte." In *Gesammelte Schriften Band 1 (Philosophische Frühschriften)* (pp. 345-365). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1976): *Prismen - Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1981): *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1987): *Minima Moralia - Refleksioner fra det beskadigede liv* (Nina Lautrup-Larsen & Arno Victor Nielsen, Trans.). Århus: Modtryk.

Adorno, Theodor W. (1990): "Forsøg på at forstå *Slutspil*." In Peter Madsen & Helge Rønning (Ed.), *Litteratur og modernitet* (pp. 226-260). København: Tiderne Skifter.

Aristoteles (1975): *Om digtekunsten* (Erling Harsberg, Trans.). (2. ed.). København: Gyldendal.

Aristoteles (1991): *Aristoteles - De store tænkere* (Anfinn Stigen, Trans.). (2. ed.). København: Munksgaard.

Aristoteles (1993): *Poetik* (Poul Helms, Trans.). (2. ed.). København: Hans Reitzels Forlag.

Aristotle (1973): "The Poetics." In F.H. Warmington (Ed.), *Aristotle in Twenty-three volumes, XXIII* (pp. 3-120). Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.

Auerbach, Erich (1953): *Mimesis - The Representation of Reality in Western Literature* (Willard R. Trask, Trans.). (10. reprint ed.). Princeton: Princeton University Press (1991).

Bachtin, Michail (1991): *Det dialogiska ordet* (Johan Öberg, Trans.). Gråbo: Bokförlaget Anthropos.

Barthes, Roland (1975): *The Pleasure of the Text* (Richard Miller, Trans.). London: Jonathan Cape Ltd.

Barthes, Roland (1987): *Det lyse kammer - Bemærkninger om fotografiet* (Karen Nicolajsen, Trans.). (2. ed.). København: Politisk Revy.

Barthes, Roland (1989): *The Rustle of Language* (Richard Howard, Trans.). Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter (1974): *Charles Baudelaire - Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1977): *Illuminationen - Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982a): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Benjamin, Walter (1982b): *Das Passagen-Werk - Gesammelte Schriften Band V - 1+2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1988): *Berliner Chronik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1989a): *Walter Benjamin - oversat*. Århus: Slagmark.
- Benjamin, Walter (1989b): "Lære om det lignende." In Tore Eriksen, Dorthe Jørgensen & Per Stounbjerg (Ed.), *Tankestreger - Essays om Walter Benjamin* (pp. 6-10). Århus: Modtryk.
- Benjamin, Walter (1992): *Barndom i Berlin omkring år 1900* (Henning Goldbæk, Trans.). København: Politisk Revy.
- Benjamin, Walter (1994a): *Det Tyske Sørgespillets Oprinnelse* (Thor Inge Rørvik, Trans.). Oslo: Pax Forlag A/S.
- Benjamin, Walter (1994b): "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". *K&K* 77, 22. årg., nr. 1, (pp. 15-42).
- Benjamin, Walter (1996): *Fortælleren og andre essays* (Peter Kirkegaard, Peter Madsen & Arno Victor Nielsen, Trans.). København: Samlerens Bøklub.
- Bergson, Henri (1915): *Den Skabende Udvikling* (Knud Ferlov, Trans.). København: G.E.C. Gads Forlag.
- Bergson, Henri (1980): *Det umiddelbare i bevidstheden - En studie over det umiddelbart givne i de sjælelige virksomheder og tilstande* (Kort K. Kortsen, Trans.). (2. ed.). København: Vinten.
- Bergson, Henri (1991): "Stof og hukommelse - En afhandling om forholdet mellem legeme og ånd." In Peter Kemp (Eds.), *Bergson* (pp. 23-197). København: Munksgaard.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot - Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage Books - Random House (1985).
- Brooks, Peter (1993): *Body Work - Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Brooks, Peter (1994): *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell.
- Brooks, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (2. ed.). New Haven: Yale University Press.
- Buck-Morss, Susan (1989): *The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Buck-Morss, Susan (1994): "Æstetik og anæstetik - Walter Benjamins 'kunstværkessay' revurderet". *K&K* nr. 77, 22. årg., nr. 1, (pp. 49-90).
- Chambers, Ross (1988): "Narratorial Authority and "The Purloined Letter"." In John P. Muller & William J. Richardson (Eds.), *The Purloined Poe - Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* (pp. 285-306). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Chambers, Ross (1991): *Room for Maneuver - Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Chambers, Ross (1993): *Digression and the Et cetera Principle*. København: Department of Comparative Literature, University of Copenhagen.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Christensen, Ove & Claus K. Kristiansen (1992): "Det hemmelige og det hellige i Twin Peaks". *Kultur & Klasse nr. 71, 19. årgang*, nr. 1, (pp. 153-176).
- Clayton, Jay (1993): *The Pleasures of Babel - Contemporary American Literature and Theory*. New York: Oxford University Press.
- Connor, Steven (1996): *The English Novel in History 1950-1995*. London: Routledge.
- Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs - Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Deleuze, Gilles (1986): *Cinema 1 - The Movement-Image* (Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 2 - The Time-Image* (Hugh Tomlinson & Robert Galetta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1991): *Bergsonism* (Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Trans.). New York: Zone Books.
- Derrida, Jacques (1970): *Om grammatologi* (Lars Bonnevie & Per Aage Brandt, Trans.). København: Arena.
- Derrida, Jacques (1977): "Freud og skriftens scene." In Jørgen Dines Johansen (Eds.), *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori - bd. 1: Tradition og perspektiver* (pp. 223-278). København: Borgen.
- Derrida, Jacques (1986): "Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs." In Peter Bornedal et.al. (Eds.), *Rationalitet og struktur* (pp. 49-66). København: Forlaget Basilisk.
- Derrida, Jacques (1988): "The Purveyor of Truth." In John P. Muller & William J. Richardson (Eds.), *The Purloined Poe - Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading* (pp. 173-212). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Eco, Umberto (1985): *Efterskrift til Rosens navn* (Nina Gross, Trans.). København: Gyldendals Bogklub.
- Egebak, Niels (1980): *Psykoanalyse og videnskabsteori - Fem kapitler af en Freud-læsning*. København: Berlingske Forlag.
- Egeberg, Ole (Ed.). (1993): *Experimenter - Læsninger i Søren Kierkegaards forfatterskab*. Århus: Forlaget Modtryk.
- Eliade, Mircea (1995): *De religiøse ideers historie - bd. 1: Fra stenalderen til eleusinske mysterier* (Merete Klenow With, Trans.). København: Gyldendals Bogklubber.
- Eliassen, Knut Ove (1990): "Folden - om individualitet hos Gilles Deleuze". *Slagmark*, nr. 15, (pp. 68-87).
- Felman, Shoshana (1987): *Jacques Lacan and the Adventure of Insight - Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- Felman, Shoshana (1990): "Fra Sofokles til Japrisot (via Freud) - eller krimiens Nødvendighed". *Tid Skrift - Moderne kultur- og tekstanalyse*, no. 12, (pp. 5-25).
- Fish, Stanley (1980): *Is there a Text in this Class? - The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fish, Stanley (1986): "Magt, mening og overtalelse i Freuds 'Ulvemanden'". *Kritik*, nr. 79/80, (pp. 122-142).
- Fish, Stanley (1989): *Doing what comes Naturally - Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham: Duke University Press.
- Freud, Sigmund (1895d): "Studien über Hysterie." In *Gesammelte Werke bd. I* (pp. 75-312). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1977).
- Freud, Sigmund (1900a): *Drømmetydning* (Mogens Boisen, Trans.). (3. ed.). København: Hans Reitzel (1982).
- Freud, Sigmund (1905c): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (1974).
- Freud, Sigmund (1905d): *Afhandlinger om seksualteori* (Lars Andersen, Hanne Gesang & Otto Pedersen, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag (1985).
- Freud, Sigmund (1905e): *Dora - Brudstykke af en hysterianalyse* (Lars Arild, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag/Gyldendals Bogklubber (1992).
- Freud, Sigmund (1908e): "Digteren og fantasierne." In Jørgen Dines Johansen (Eds.), *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori - Traditionen og perspektive* (pp. 21-31). København: Borgen (1977).
- Freud, Sigmund (1909c): "Der Familienroman der Neurotiker." In *Gesammelte Werke bd. VII* (pp. 227-231). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1976).
- Freud, Sigmund (1912-13): *Totem og tabu - Nogle overensstemmelser mellem sjælelivet hos de vilde og hos neurotikerne* (Mogens Boisen, Trans.). (2 ed.). København: Hans Reitzel (1983).
- Freud, Sigmund (1912b): "Om overføringens dynamik." In *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 101-110). København: Hans Reitzels Forlag (1992).
- Freud, Sigmund (1914g): "Erindren, gentagen og gennearbejden." In *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 151-160). København: Hans Reitzels Forlag (1992).
- Freud, Sigmund (1916-1917): *Forelæsninger til indføring i psykoanalysen* (Mogens Boisen, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag (1966).
- Freud, Sigmund (1918b): *Ulvemanden - Af en infantil neuroses historie* (Lars Andersen og Hanne Gesang, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag/Gyldendals Bogklubber (1992).
- Freud, Sigmund (1919h): "Das Unheimliche." In *Gesammelte Werke bd. XII* (pp. 227-268). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1978).
- Freud, Sigmund (1920g): "Hinsides lystprincippet." In *Metapsykologi II* (pp. 9-76). København: Hans Reitzel (1983).

- Freud, Sigmund (1923b): "Jeg'et og det'et." In *Metapsykologi II* (pp. 153-202). København: Hans Reitzel (1983).
- Freud, Sigmund (1925a): "Notits om 'den magiske blok'." In *Metapsykologi II* (pp. 207-211). København: Hans Reitzel (1983).
- Freud, Sigmund (1926e): "Die Frage der Laienanalyse - Unterredungen mit einem Unparteiischen." In *Gesammelte Werke bd. XIV* (pp. 207-286). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1976).
- Freud, Sigmund (1927e): "Fetischismus." In *Gesammelte Werke bd. XIV* (pp. 309-317). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1976).
- Freud, Sigmund (1930a): *Kulturens byrde* (Conrad Raun, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag (1983).
- Freud, Sigmund (1933a): *Nye forelæsninger til indføring i psykoanalysen*. (Mogens Boisen, Trans.). København: Hans Reitzel (1983).
- Freud, Sigmund (1937c): "Den endelige og den uendelige analyse." In *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 191-224). København: Hans Reitzels Forlag (1992).
- Freud, Sigmund (1937d): "Konstruktioner i analysen." In *Afhandlinger om behandlingsteknik* (pp. 225-237). København: Hans Reitzels Forlag (1992).
- Freud, Sigmund (1950a): *Udkast til en videnskabelig psykologi - "Entwurf"* (Lars Andersen m.fl., Trans.). København: Hans Reitzel (1980).
- Frewert, Dorte (1995): *Film - et fænomenologisk-semiotisk & erkendelsesmæssigt nærbillede*. Speciale, danskstudiet, Aalborg Universitet.
- Friis Johansen, Karsten (1991): *Antikken - Den europæiske filosofis historie bd. 1*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism - Four Essays*. London: Penguin Books (1990).
- Frye, Northrop (1992): *Den store kode - Bibelen & Litteraturen* (Ole Lindegård Henriksen, Trans.). Århus: Forlaget Aros.
- Gadamer, Hans-Georg (1986): *Die Aktualität des Schönen - Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam.
- Gemzøe, Anker (1994): "Modernismens opgør med fortællingen". in *K&K 76, 21. årg.*, nr. 2, (pp. 55-69).
- Genette, Gerard (1980): *Narrative Discourse - An Essay in Method* (Jane E. Lewin, Trans.). Ithaca: Cornell University Press.
- Ginzburg, Carlo (1986): "Spor - Indicie-paradigmets rødder". *Kultur & Klasse nr. 54, 14. årg.*, nr. 2, (pp. 6-48).
- Green, André (1977): "Opløsning af bindinger." In Jørgen Dines Johansen (Eds.), *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori* (pp. 186-222). København: Borgen.
- Green, André (1986): *On Private Madness*. London: The Hogarth Press.

- Hansen, Miriam (1987): "Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"". *New German Critique*, nr. 40, (pp. 179-224).
- Harrits, Flemming (1995): "Konstellationer - En oversættelse af Walter Benjamin: *Om historiens begreb*." In Thomas Bredsdorff & Finn Hauberg Mortensen (Eds.), *Hindsgavl Rapport - Litteraturteori i praksis* (pp. 69-97). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Hegel, G.W.F. (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik (I-III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1967): *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1993): *Sein und Zeit* (17. ed.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hofstadter, Douglas R. (1992): *Gödel, Escher, Bach - et evigt gyldent bånd* (Henning Albrechtsen, Trans.). København: Aschehoug.
- Holmgaard, Jørgen (1994): "Narrativitet. Et forskningsfelts forvandlinger". in *K&K* 76, 21. årg., nr. 2, (pp. 9-42).
- Holmgaard, Jørgen (1996): "Realisme og narrativitet - Om narrativ kausalitet." In Jørgen Holmgaard (Ed.), *Gensyn med realismen* (pp. 127-166). Aalborg: Center for Æstetik og Logik/Medusa.
- Jeppesen, Morten Haugaard (1989): "Destruktion og redning - Walter Benjamin og Historiens Engel." In Tore Eriksen, Dorthe Jørgensen & Per Stounbjerg (Ed.), *Tankerstreger - Essays om Walter Benjamin* (pp. 45-55). Århus: Modtryk.
- Jerslev, Anne (1990): "Den instinktive semiotiker - Om kulturfilm som en betydningsproduktion mellem film og tilskuer". *Mediekultur*, nr. 14, (pp. 47-63).
- Johnson, Barbara (1982): "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." In Shoshana Felman (Eds.), *Literature and Psychoanalysis - The Question of Reading: Otherwise* (pp. 457-505). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jørgensen, Dorthe (1989): "Spor af en erfaringsontologi." In Tore Eriksen, Dorthe Jørgensen & Per Stounbjerg (Ed.), *Tankerstreger - Essays om Walter Benjamin* (pp. 29-44). Århus: Modtryk.
- Kermode, Frank (1966): *The Sense of an Ending - Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kermode, Frank (1979): *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kierkegaard, Søren (1982): "Gjentagelsen." In *Samlede Værker bd. 5* (pp. 113-194). København: Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren (1991): "Enten-Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita. Første Deel indeholdende A.'s Papirer." In *Samlede Værker bd. 2* København: Gyldendals Bogklubber.
- Kjærstad, Jan (1994): "Menneskets felt - En omvej til Peer Hultbergs *Byen og verden*". *Kritik*, nr. 111, (pp. 20-24).
- Klein, Melanie (1973): *Psykoanalyse af børn - udvalgte skrifter* (Dorthe Heurlin & Simo Køppe, Trans.). København: Rhodos.

- Kristensson Ugglå, Bengt (1994): *Kommunikation på bristningsgränsen - En studie i Paul Ricæurs projekt*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror - an Essay on Abjection* (Leon S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1987): *Tales of Love* (Leon S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1989): *Black Sun - Depression and Melancholia* (Leon S. Roudiez, Trans.). New York & Oxford: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1991): *Strangers to Ourselves* (Leon S. Roudiez, Trans.). New York: Harvester Wheatsheaf.
- Kristiansen, Claus Krogholm (1993a): "Fortællingen og Das Unheimliche". *Briksen*, nr. 6, (pp. 69-116).
- Kristiansen, Claus Krogholm (1993b): "Formørkelsens poetik." In Ove Christensen (Eds.), *Mayas slør - En bog om fortolkning* (pp. 61-79). Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.
- Kristiansen, Claus Krogholm (1996): "'A Wax Museum with a Pulse' - om repræsentationsproblematikken hos Godard og Tarantino". *Alebu - Tidsskrift for danskfaget*, 2. årg., nr. 3, (pp. 52-74).
- Kundera, Milan (1987): *Romankunsten* (Eva Andersen & Marie-May Mio Nielsen, Trans.). København: Gyldendal.
- Lacan, Jacques (1973): *Det ubevidste sprog*. København: Rhodos.
- Lacan, Jacques (1975): "Seminar on "The Purloined Letter"". *Yale French Studies*, no. 48, (pp. 38-72).
- Lacan, Jacques (1977): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Alan Sheridan, Trans.). London: Penguin Books.
- Lacan, Jacques (1978): *Freuds Technische Schriften (Das Seminar von Jacques Lacan Buch 1 (1953-1954))* (Werner Hamacher, Trans.). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Laplanche, Jean (1987): *Liv og død i psykoanalysen* (Jan E. Gejel, Trans.). Aarhus: forlaget KLIM.
- Lukács, Georg (1978): *Essays om realisme (1 & 2)*. København: Medusa.
- Lukács, George (1994): *Romanens teori - Et historiefilosofisk essay om den store epiks former* (Rolf Reitan, Trans.). Århus: Klim.
- Liotard, Jean-François (1982): *Viden og det postmoderne samfund* (Finn Frandsen, Trans.). Århus: Sjakalen.
- Marcus, Steven (1984): *Freud and the Culture of Psychoanalysis - Studies in the Transition from Victorian Humanism to Modernity*. Boston: George Allen & Unwin.
- Marx, Karl (1970): *Kapitalen - Kritik af den politiske økonomi 1.1* (Gelius Lund et.al., Trans.). København: Rhodos.

- Messiaen, Olivier (1977): "Tale 1958 - Ved den internationale udstilling i Bruxelles." In Poul Borum & Erik Christensen (Eds.), *Messiaen - en håndbog* (pp. 9-13). København: Edition Egtved.
- Møller, Lis (1988): "Historisk sandhed og narrativ sandhed. Den psykoanalytiske fortælling". *Kultur & Klasse nr. 62, 16. årg.*, nr. 2, (pp. 75-87).
- Møller, Lis (1991): *The Freudian Reading - Analytical and fictional constructions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Møller, Lis (1994): "Fortællingen i psykoanalysen". *K&K nr. 76, 21. årg.*, nr. 2, (pp. 157-171).
- Nielsen, Erik A. (1996): "Forfængelighedernes forfængelighed - vanitasmotivet hos Kingo". in *Spring - Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 10, (pp. 131- 149).
- Nietzsche, Friedrich (1969): *Moralens genealogi - et stridskrift*. Oslo: Norsk Gyldendal.
- Nietzsche, Friedrich (1983): *Således talte Zarathustra - En bog for alle og for ingen* (Louis v. Kohl, Trans.). (5. ed.). København: Jespersen og Pios Forlag.
- Nietzsche, Friedrich (1990): *Hinsides godt og ondt - Forspil til en fremtidsfilosofi* (Trond Berg Eriksen, Trans.). København: Munksgaard.
- Nietzsche, Friedrich (1994): *Antikrist - Forbandelse over kristendommen* (Arne Helligsøe Nielsen, Trans.). (2. ed.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Nietzsche, Friedrich (1996): *Tragediens fødsel* (Isak Winkel Holm, Trans.). København: Samlerens Bogklub.
- Nørretranders, Tor (1991): *Det udelelige - Niels Bohrs aktualitet i fysik, mystik og politik* (2. ed.). København: Gyldendal.
- Oliver, Kelly (1993): *Reading Kristeva - Unraveling the Double-bind*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Platon (1991): *Staten* (Hans Ræder, Trans.). (6 ed.). København: Hans Reitzels Forlag.
- Platon (1992): "Timaios." In *Platons Skrifter bd. 8* (pp. 27-112). København: Hans Reitzels Forlag.
- Porter, Dennis (1990): "Hinsides opklaringen". *Tid Skrift - Moderne kultur- og tekstanalyse*, no. 12, (pp. 49-68).
- Rasmussen, René (1993): *Psykoanalyse og tekstanalyse - Essays om Lacan og litteratur*. København: Forlaget politisk revy.
- Ricœur, Paul (1978): *The Rule of the Metaphor: Multidisciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language* (Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Ricœur, Paul (1984): *Time and Narrative (Volume 1)* (Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

- Ricœur, Paul (1985): *Time and Narrative (Volume 2)* (Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricœur, Paul (1987): "Den fortalte tid". *Slagmark*, nr. 10, (pp. 124-141).
- Ricœur, Paul (1988): *Time and Narrative (Volume 3)* (Kathleen Blamey & David Pellauer, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricœur, Paul (1991): *From Text to Action - Essays in Hermeneutics, II* (Kathleen Blamey & John B. Thompson, Trans.). London: The Athlone Press.
- Ricœur, Paul (1991): "Narrative Identity." In David Wood (Ed.), *On Paul Ricœur - Narrative and Interpretation* (pp. 188-199). London & New York: Routledge.
- Ricœur, Paul (1992): *Oneself as Another* (Kathleen Blamey, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Robbe-Grillet, Alain (1965): *På vej mod en ny roman* (Birger Hansen, Trans.). Fredensborg: Arena.
- Rosenbaum, Bent & Harly Sonne (1994): "*Det er et bånd der taler*" - *Analyser af sprog og krop i psykosen* (2. ed.). København: Gyldendal.
- Rousseau, Jean-Jacques (1948): *Bekendelser (I)* (Andreas Blinkenberg & Karl Hornelund, Trans.). København: Westermann/Nyt Dansk Litteraturselskab.
- Russell, Catherine (1995): *Narrative Mortality - Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward W. (1975): *Beginnings - Intention and Method*. New York: Basic Books Inc. Publishers.
- Schmidt, Lars-Henrik et.al. (Ed.). (1985): *Nietzsche - en tragisk filosof*. Århus: Modtryk.
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror - The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Simmel, George (1992): "Storbyerne og det åndelige liv". *K&K* 71, 19. årg., nr. 1, (pp. 73-84).
- Skyum-Nielsen, Erik (1993): "Således talte Cleopatra". *Information*, 22/10
- Steinhagen, Harald (1983): "Om Walter Benjamins allegori-begreb". *Kultur & Klasse* 47, 12. årg., nr. 3, (pp. 95-117).
- Stjernfelt, Frederik (1996): "Livets sammenhæng - interview med Paul Ricœur", *Weekendavisen* 31. maj - 6. juni 1996.
- Stounbjerg, Per (1988): "At flanere med Walter Benjamin." In Lars Erslev Andersen et.al. (Eds.), *Løjper - Temaer i aktuel tekstlæsning* (pp. 105-120). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Stounbjerg, Per (1994): "Livet som forbillede. Om den selvbiografiske fortælling". *K&K* nr. 76, 21. årg., nr. 2, (pp. 43-54).
- Syberg, Karen (1994): "Jeg skriver for at kunne læse det jeg har skrevet - interview med Jan Kjerstad". *Information*, 29/30 - 10

Timm Knudsen, Britta (1988): "Det poetiske sprog som formel regression - rundt om Julia Kristevas poetik". *Kritik*, nr. 85, (pp. 24-40).

Todorov, Tzvetan (1977): *The Poetics of Prose* (Richard Howard, Trans.). Oxford: Basil Blackwell.

Tornvig Jensen, Janne (1996): *Romanens geometri - en analyse af Jan Kjærstads roman Forførelsen*. Speciale, danskstudiet, Aalborg Universitet.

Tunander, Ola (1994): "Den usynlige hånd - og den hvide. En læsning af Palmemordet". *Kritik*, 27. årg., nr. 110, (pp. s. 77-91).

Tygstrup, Frederik (1992): *Erfaringens fiktion - Essay om romanens form*. København: Tiderne Skifter.

Weigel, Sigrid (1996): *Body- and Image-Space - Re-reading Walter Benjamin* (Georgina Paul, Trans.). London: Routledge.

Weigel, Sigrid (1997): *Entstellte Ähnlichkeit - Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Zizek, Slavoj (1996): *The Indivisible Remainder - An Essay on Schelling and Related Matters*. London: Verso.

Skønlitteratur

Balle, Solvej (1993): *Ifølge loven - Fire beretninger om mennesket*. København: Lindhardt og Ringhof.

Baudelaire, Charles (1994): *Syndens blomster*. (Sigurd Swane, Trans.), (3. ed.). København: Nansensgade Antikvariat.

Enquist, Per Olov (1992): *Korttegnerne* (Nanna Thirup, Trans.). København: Samleren.

Grøndahl, Jens Chr. (1994): *Indian Summer*. København: Forlaget Per Kofod.

Hesselholdt, Christina (1991): *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*. København: Rosinante.

Hesselholdt, Christina (1993): *Det skjulte*. København: Rosinante.

Hesselholdt, Christina (1997): *Udsigten*. København: Munksgaard Rosinante.

Kjærstad, Jan (1993): *Forføreren*. Oslo: Aschehoug.

Kjærstad, Jan (1996): *Erobreren*. Oslo: Aschehoug.

Poe, Edgar Allan (1981): "Det stjålne brev." In *Ned i malstrømmen - Fortællinger og essays* (pp. 53-61). Viby J.: Centrum.

Poe, Edgar Allan (1987): "The Purloined Letter." In *Tales of Mystery & Imagination* (pp. 205-223). Leicester: Galley Press.

Proust, Marcel (1963): *På sporet efter den tabte tid - bd. 1 - Vejen til Swann* (Chr. Rimstad, Trans.). København: Martins Forlag.

Proust, Marcel (1964): *På sporet efter den tabte tid - bd. 7 - Den genfundne tid* (C.E. Falbe-Hansen, Trans.). København: Martins Forlag.

Roné, Marina Cecilie (1993): *Skrifte til min elskede*. København: Gyldendal.

Seeberg, Peter (1986): *Eftersøgningen og andre noveller* (3. ed.). København: Gyldendal.

Resumé

Denne afhandling handler om narrative konstruktioner eller fortællingen som erkendelsesmæssig struktur. Hovedtesen er, at vi i det moderne ikke længere kan henvise til nogen garant, der bag hændelsernes vilkårlige fremtræden sikrer deres betydning. De store fortællinger, der blev indsat som garant i stedet for en hinsidig, metafysisk instans - Gud - er alle gerådet i krise. Stillet på spidsen lyder spørgsmålet derfor til det moderne: Hvad er mennesket, når det ikke er skabt i Guds billede? Svaret skal søges i de narrative konstruktioner, hvad enten disse er bredt erkendelsesmæssige eller mere specifikt litterære.

Udgangspunktet tages hos Aristoteles. Mange af de pointer Aristoteles har vedrørende tragedien, kan uden de store problemer også gøre sig gældende for fortællingen. De regler og normer, der opstilles for den vellykkede tragedie, har også gyldighed som narrativ konstruktion. De centrale begreber er *mythos* - organisering af begivenheder - og *mimesis* - efterligning af handling; men også den efterlignende handling, der i grunden er organiseringen af begivenheder. Det betyder, at gengivelsen af et handlingsforløb i en narrativ struktur allerede er en konstruktion, da begivenhederne ikke gengives i deres 'naturlige' orden, men organiseres således, at de føjer sig sammen med den størst mulige virkning på tilskueren som resultat. Der skal således i den vellykkede komposition være tale om såvel *peripeti* - skæbneomslag - som *anagnorisis* - genkendelse.

Mimesisbegrebet udvides hos Paul Ricœur til en trefoldig mimesis. Det, der efterlignes i fortællinger, er ikke mindst tidens spil. Det er Ricœurs tese, at tiden bliver human, når den konfigureres narrativt, og at fortællingen får mening som den temporale eksistens' betingelse. Mimesis' tre faser består i: præ-figuration (*mimesis*₁) - det, der efterlignes er f.eks. handlinger, som allerede er symbolsk betydede og dermed læsbare. Disse konfigureres (*mimesis*₂) gennem plotningen, hvorved de enkelte handlinger og begivenheder indføres i et forløb, hvor de får betydning ud over sig selv. Endelig er der tale om en re-figuration (*mimesis*₃) i og med at med teksten læses, tolkes og tilegnes. Gennem den trefoldige mimesis fremstår fortællingen som en diskordant konkordans; dvs. den arbitraritet og kontingens, hvormed hændelser erfares, består, samtidigt med at de gennem konfigureringen ophæves i en narrativ struktur, hvor de bliver tilgængelige for en intellektuel tilegnelse. Som narrative begivenheder bliver det muligt at se vilkårlige hændelser som meningsfulde i lyset af såvel oprindelse som finalitet. Denne diskordante konkordans er ikke mindst central, når det drejer sig om at begribe sit eget liv som en narrativ identitet.

Fortællinger handler om noget; spørgsmålet er blot, hvilken status dette *noget* har. Er der tale om en til grund liggende orden, som fortællingen har formet til sit eget for-

mål? Eller er det først gennem formningen - kon-figurationen - at *noget* fremstår som erfarbart? Det ser ud som om, dette *noget* i sidste instans er tid. Erfaringer *af* tid gøres som erfaringer *i* tid, og er som sådan altid allerede erfaringer af det tabte og forgangne. Men med den narrative kon-figurering af tiden får vi en konstruktion, hvor tiden - som narrativ tid - kan gentages eller tages igen.

To eksempler på sådanne narrative konstruktioner er Apokalypse-konstruktionen og Sherlock Holmes konstruktionen, der er orienteret mod henholdsvis slutningen og midten. Den første fungerer ved sin 'sense of an ending' som en anticipation af slutningen, der provisorisk kan kon-figurere den midte, hvor erfaringerne gøres. Den anden konstruktion er den detektiviske læsning af sporene i forsøget på heraf at slutte sig til såvel en begyndelse som en konklusion. Men uden den re-figurerende slutning - f.eks. i tilfældet med det uopklarede Palmemord - kan der ikke skelnes med betydningsfulde og betydningsløse spor, og konstruktionen er i fare for at løbe løbsk i en stadig accelererende ophobning af potentielle spor.

Temporalitet er det essentielle i fortællingen. Henri Bergsons begreb *durée* - varen - er her særlig interessant. Vi opfatter normalt tid som afledt af rum, som en fjerde dimension ved rummet. Bergson betragter imidlertid tiden som et udeleligt hele, der kun i sammensat form kan erfares som tidsrum. Erindringens tid - varen - er interessant, fordi erindringer opbevares i tid, uden at der er tale om nogen kronologisk organisering af erindringen. Enhver erindring er gennemtrængt af hele erindringsstrukturen. Disse virtuelle, rene erindringer kan aktualiseres i erindringsbilleder, hvor forskellige aspekter kan fremhæves i henhold til hver enkelte aktualisering. Enhver erindring kan potentielt organiseres på nye måder hver gang, den aktualiseres. De rene, virtuelle erindringer er intersubjektive, og ikke forlods antropomorfe. Derfor vil det være muligt at re-figurere f.eks. tekster som erindringsbilleder.

Hos Walter Benjamin finder vi tanken om fortællingens og erfaringens gensidige forfald i det moderne. Fortællingen var det, der formede erfaringen til traderbar visdom. Men i moderne tid er der ikke længere erfaringer, der kan videregives som visdom. Viden formidles som information, der udtømmes med sin overbringelse. Den moderne erfaring er chokerfaringen, der ikke kan udveksles. Er traditionen sprængt og historien kun tilgængelig som ruin, må der en ny læsestrategi til: den allegoriske. Tegnene, sporene og erfaringerne viser ikke tilbage til nogen autentisk historie. I stedet må de vristes fri af den tomme tids kontinuum, og bringes ind i en konstellation, hvor det forgangne og Nuet bliver læsbare.

Chokerfaringen får en intelligibel, æstetisk gestaltning med filmen. Filmen gør det muligt at se verden med et ikke-antropomorft blik. Gennem montage bliver det muligt at sammensætte disparate tider og rum i en konstruktion, der åbner for nye erfaringer af verden. Gilles Deleuze taler om filmens tidsbilleder, hvor det bliver muligt at erfare ti-

den selv; den tid, der ellers kun erfares som kontingent. Med filmen opstår muligheden for en kronomorf kunst.

Psykoanalysen opstår som en art svar på fortællingens og erfaringens forfald. De problemer, psykoanalysens patienter behandles for, er ikke mindst vanskeligheder med at forstå sit eget liv i en meningsfuld sammenhæng. Psykoanalysen bliver derfor her læst som en teori om det narrative. Den terapeutiske behandlings succes er betinget af, at det lykkes at skabe en sammenhængende og meningsfuld livshistorie. Det drejer sig ikke nødvendigvis om, at føre en ødelagt fortælling tilbage til sin oprindelige, sande skikkelse. Ofte drejer det sig om at skabe en konstruktion, der efterlods - *nachträglich* - giver mening til de kontingente og traumatiske hændelser. I overføringen gentages de traumatiske hændelser som aktuelle begivenheder, der er tilgængelige for analytisk indgreb og dermed betydningstilskrivning. De betydede begivenheder føres derpå tilbage som en narrativ konstruktion. Der skabes et *Zwischenreich* som en tredje instans mellem de to parter i den analytiske dialog. I en analyse af Poes "The Purloined Letter" demonstreres, hvordan denne tredje positions betydning er læserens implikation i det fortalte.

Gentagelsen er i psykoanalysen det fortrængtes genkomst i forvansket skikkelse som *das Unheimliche*. Det engang velkendte og fortrolige erfares som fremmed og uhyggeligt. Men gentagelsen åbner tillige for en mulig vendt tilbage til det fortrolige, som en gen-tagelse af det oprindelige, men uerfarbare som en erfarbar begivenhed.

Psykoanalysen kan ses som en teori om det narrative subjekt, hvor figurer som dødsdrift og gentagelsestvang tjener til at kon-figurere en konstruktion, hvor livet kan betragtes i lyset af såvel oprindelse som endeligt. Denne narrative konstruktion bliver en art skabelsesberetning, hvor det er den forgængelige krop, der skabes uden guddommeligt forbillede. Denne genesis-konstruktion bliver kroppens vej ind i skriften, som en allegorisk tilskrivning af tegn på kroppen, og en allegorisk aflæsning af kroppens tegn. En allegorisering, der handler om subjektets oprindelse i tegnet. Subjektets oprindelse finder *nachträglich* sted i skriften. I erindringens fortællinger gen-tages det oprindelige *nachträglich* i erfaringens lys. Oprindelsen reddes gennem kon- og re-figureringen fra at blive tabt i det meningsløse.

De sidste fem kapitler er læsninger af nyere romaner. Jens Chr. Grøndahls *Indian Summer* tømmer det modernistiske projekt i en erindringsfortælling, hvor tiden kun kan gen-tages ironisk af en forfatter, der er holdt op med at skrive. I Marina Cecilie Ronés *Skrifte til min elskede* skaber fortælleren sig selv som fortælling ved, på nietzscheansk vis, at krænge alle mythoi og falske konstruktioner af sig. Christina Hesselholdt fremstiller i sin romantrilogi - *Køkkenet, gravkammeret og landskabet, Det skjulte & Udsigten* - erindringen gennem tidsbilleder, der kon-figureres narrativt, for til slut at re-figureres som erindring af betydningen af *os*. Jan Kjærstad har med *Forførelsen* skabt en

ikke-lokal realistisk roman, hvor tiden er reversibel, og årsag-virknings relationer kan vendes om. Et kvantefelt hvor fortællingens 'newtonske naturlove' er ophævet. Endelig så viser Solvej Balles *Ifølge loven* gennem de fire beretningers nedskrivning af det menneskelige til ting, at den narrative konstruktion i gentagelsen *nachträglich* kan føre mennesket ind i skriften, hvor det genopstår som menneske.

Summary

This Ph.D. Dissertation - *Narrative Constructions - Essays on narrative, time and memory* - is on narrative constructions or storytelling as a cognitive structure. The thesis is that in modernity we can no longer refer to any authority behind the arbitrary occurrences we experience, that will guarantee their significance. The grand narratives that were inserted as substitutes for a transcendent, metaphysical authority - God - have all decayed. The question to be asked is: What is man, when he is not created in God's image? The answer is to be found in the narrative constructions, whether these are epistemological or literary.

We head of with Aristotle. Many of Aristotle's points on tragedy can be taken as valid for narratives as a whole. The rules and norms for the well-composed tragedy are valid for narrative constructions. The important concepts are *mythos* - the organisation of events - and *mimesis*- the imitation of action. Mimesis though, also means the imitative action itself. In other words: the organisation of events or mythos. This means that the course of actions in a narrative structure already is a construction, as events are not reproduced in their 'natural' order. They are organised in a way so they will join together with the greatest possible effect on the spectator as a result. In a well-composed tragedy or construction there will be both *peripeteia* - the reversal of fortune - and *anagnorisis* - recognition.

Paul Ricœur elaborates the mimesis-concept to a three-fold mimesis. It is time in particular that is imitated in narrative. Ricœur's thesis is that time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence. The three modes of mimesis are: pre-figuration (*mimesis*₁) - what is imitated is action that already is symbolised and as such readable. These actions are con-figured (*mimesis*₂) through the emplotment, so that the singular action and occurrence are brought into a course of events where they attain significance beyond them selves. Finally there is re-figuration (*mimesis*₃) in that the text is read, interpreted and appropriated. The narrative appears, through this three-fold mimesis, as a discordant concordance. That is; occurrences are experienced as arbitrary and contingent simultaneously with their sublimation in a narrative structure through the con-figuration. As such they become accessible for intellectual appropriation. Arbitrary occurrences become meaningful as narrative events, where they can be seen in the light of both origin and finality. This discordant concordance becomes especially important when it comes to conceiving your own life as a narrative identity.

Narratives are about something. The question is: what is the status of this *something*? Does it belong to some prior order, that the narrative has formed for its own purpose? Or is it not until it is con-figured that *something* appears as accessible for experience. It seems that this *something* in the final instance is time. The experience of time is made as an experience *in* time, and is as such already an experience of loss and the past. But with the narrative con-figuration of time we will have a construction, where time, as narrative time, can be repeated or taken back.

The Apocalypse-construction and the Sherlock Holmes construction are two examples of such narrative constructions oriented towards respectively the end and the middle. The first one work through 'the sense of an ending' as an anticipation of the end, that provisionally can con-figure the middle, in which experiences are made. The second construction is the detective-like reading of clues in an attempt to conclude on both a beginning and the end. But without a re-figuring ending - as is the case with unsolved murders like the killing of Olof Palme - significant and insignificant clues cannot be distinguished. In such cases the construction can produce ever more potentially significant clues till the point where everything becomes meaningless. Not from lack of meaning, but from too much meaning.

Temporality is essential in narratives. Henri Bergson's idea of time as duration (*durée*) is interesting in this context. We normally conceive time as the fourth dimension of space. Bergson sees time as an undividable whole, though it is only as a composite - timespace - we experience time. The time of memory - duration - is interesting because memory is stored in time, but is not organised in any chronological way. Each singular memory is satiated with the whole of memory. These virtual, pure memories can be actualised as recollection-images, where different aspects of memory can be accentuated according to each actualisation. Each memory can potentially be organised in a new way every time it is actualised. The virtual, pure memories are inter-subjective, and not necessarily anthropomorphic. That is why for instance narrative texts can be re-figured as recollection-images.

In Walter Benjamin we find the idea of the decay of storytelling and experience in modernity. Storytelling was the way experience was mediated as wisdom. But in modernity there is no experience to mediate. Knowledge is mediated as information that is emptied on its delivery. The modern experience is shock-experience that cannot be exchanged. If tradition has crumbled and history is only accessible as ruins we need a new way of reading: the allegorical reading. Signs, traces and experiences do not refer back to any authentic history. Instead they must be disentangled from the continuum of empty time, and brought into a constellation where the has-been and Now become readable.

The shock-experience becomes intelligible and aesthetically configured in film. Film makes it possible to see the world under a non-anthropomorphic gaze. It is possible through montage to join disparate times and spaces in a construction that is open for new experiences of the world. Gilles Deleuze talks of time-images in film, where it is possible to experience time in itself. The time normally only experienced as contingent. With film we have the possibility of a chronomorphic art.

Psychoanalysis appears as a kind of answer to the decay of storytelling and experience. The psychoanalytic patient is not least treated for difficulties in grasping his own life as meaningful and coherent. Psychoanalysis will therefore be read as a theory on narrative. The therapeutic success is conditioned by the creation of a coherent and meaningful life story. That does not necessarily mean bringing a wrecked narrative back to its original, true form. Often it will be a construction that through deferred action - *nachträglich* - applies meaning to contingent and traumatic events. In the transference the traumatic event is repeated as a current event that is accessible for analytic intervention and signification. The signified events are then given back as a narrative construction. An in-between - *Zwischenreich* - arises as a third instance between the two participants in the analytical dialogue. An analysis of Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter" demonstrates how the significance of this third instance is the implication of the reader in the narrated story.

In psychoanalysis repetition is the return of the repressed in a distorted form as *das Unheimliche* (the uncanny). What once was well known and comfortable is now experienced as strange and uncanny. But repetition opens for a possible return to the well known as a taking back of the original but un-experienceable, as an event that can be experienced.

Psychoanalysis can be seen as a theory on the narrative subject, where figures like death-drive and repetition compulsion serves to con-figure a construction. In this construction life can be seen in the light of both origin and finality. This narrative construction becomes a kind of genesis, where it is the perishable body that is created without any divine ideal. This Genesis-construction is the body's passage into writing as an allegorical writing of signs on the body, and an allegorical reading of corporeal signs. It becomes an allegorisation of the origin of the subject in the sign. The subject originates *nachträglich* in writing. In the narratives of recollection the origin is taken back *nachträglich* in light of experience. The origin - *Ursprung* - is saved from being lost in the meaningless through con- and re-figuration.

The last five chapters are readings of contemporary novels. In Jens Chr. Grøndahl's *Indian Summer* the modernist project is emptied in a recollection-narrative, where time only can be repeated - taken back - in an ironic way by an author that has stopped writing. In Marina Cecilie Roné's *Skrifte til min elskede* (Confessions for my

love) the narrator creates her self as a narrative in a nietzschean manner where all myths and false construction are rejected. In the trilogy - *Køkkenet, gravkammeret & landskabet, Det skjulte, Udsigten* (The Kitchen, the Sepulchral Chamber & the Landscape, The Hidden, The View) Christina Hesselholdt depicts memories as a time-image that is con-figured narratively, and in the end re-figured as the recollection of the significance of *us*. Jan Kjærstad has in *Forføreren* (The Seducer) created a non-local realistic novel, where time is reversible and cause-and-effect relations can be inverted. The novel is a quantum-field where the 'Newtonian laws' of narrative are abolished. Finally Solvej Balle shows in the four reports *Ifølge loven* (According to the law), that the reduction of man to object opens for a narrative construction where repetition or taking back *nachträglich* leads man through the passage into writing, where he is resurrected as human.