

TIL SAMMENLIGNING

En retorisk tilgang til intertekstualitet

Når en forfatter henviser til andres værker i sine egne, bliver man som læser ledt til sammenligninger. Men hvordan opdager man sådanne intertekstuelle referencer, og hvilke sammenligninger åbnes der til? De samme beskrivelser og tekststykker kan bringe vidt forskellige kontekster frem, for konteksten synes at være knyttet til læserens historiske og kulturelle baggrund og værdier. Dermed kommer spørgsmål om fortolkningens subjektivitet i høj grad i spil, når man studerer intertekstualitet. For hvornår og hvordan man skal forfølge referencer i et givent værk, kan ikke på forhånd afgøres. Som læser udfordres man bestandigt til at træffe nogle valg. Når der refereres til et andet værk, hvilken viden skal så hentes fra dette? Er det kompositionen, der er relevant at sammenligne, eller måske persontegningen, motiverne, fortællingerne? Der er ingen tvivl om, at man til enhver tid kan finde og høre ekkoer af tidligere tekster i de værker, man studerer. Overfortolkningerne falder let, og anagrammer kan skabes af det meste. Hvordan afgør man så, om lighederne mellem værker blot er tilfældigheder? Som læser kan det være svært at bestemme, hvor overfortolkningen begynder. Men behøver kritikeren i sine sammenligninger at være begrænset af forfatterens bevidste intentioner? Kan man holde sig til en æstetisk afvejning af disse referencers værdi?

I denne artikel vil jeg diskutere sammenligning som problem og metode ved brugen af intertekstuelle referencer og jeg vil tage udgangspunkt i Wergelandtrilogien af den norske forfatter Jan Kjærstad.¹ For hvorfor indbyder forfattere læserne til at sammenligne? Hvad betyder det for værklæsningen? Og hvilke virkninger har referencerne for værkerne de indgår i? Indledningsvis vil jeg give et bud på en retorisk tilgang til intertekstualitet for at vise, hvorledes intertekstuelle referencer typisk åbner for et langt større netværk af forbindelser og mulige sammenligninger end forskningen i intertekstualitet har haft interesse for.

EN RETORISK TILGANG TIL INTERTEKSTUALITET

Intertekstualitet kan defineres som tilstedeværelsen og inspirationen fra tidligere tekster ved konstruktionen af en ny (Moraru). Allerede navnet intertekstualitet angiver en forbindelse til sammenligningen. "Inter" er et låneord fra latin, hvor det betyder "mellem", "blandt", "midt i", "gensidig" og "sammen", hvilket peger på sammenkoblingen af mindst to dele og en gensidig påvirkning og afhængighed mellem disse. Tekstualitet henviser åbenlyst til tekst, men textus er også knyttet til vævning, til stof og det at knytte (Juvan 13). Intertekstualitet peger på et forhold mellem tekster, en interaktion og en indbyrdes afhængighed og ordet vækker en forestilling om, at en eller flere tekster kan være vævet ind i hinanden.

Generelt har opfattelsen af intertekstuelle referencer kort fortalt været enten meget bred eller meget snæver og detaljeorienteret, med Roland Barthes og Julia Kristeva som de mest indflydelsesrige fortalere for den brede opfattelse og med Gérard Genette som den mest indflydelsesrige fortaler for den smalle. Efter at have gennemgået deres tilgange vil jeg foreslå et tredje alternativ, der placerer sig i en midterposition.

Da Julia Kristeva og Roland Barthes benyttede termen intertekstualitet i slutningen af 1960'erne, blev det hurtigt et populært begreb. Man havde manglet en betegnelse for den markante brug af andre tekster og værker i kulturen, som man også så afspejlet i tidens popkunst. Tanken om tekster som intertekster var blandt andet inspireret af Mikhail Bakhtin

1 Dele af dette arbejde indgår i bogen *Kjærstad. Referencer i et forfatterskab* (2018).

og ideen om enhver tekst som en absorption og transformation af andre tekster samt forestillingen om enhver tekst som et dialogisk rum af referencer. I *Encyclopédia Universalis* fra 1973 lyder Roland Barthes' definition af tekst således:

Enhver tekst er et nyt væv af genbrugte citater. Fragmenter af koder, formler, modelrytmer, brudstykker af sociale diskurser gennemløber teksten [...]. Interteksten er et felt af anonyme formler, hvis oprindelse sjældent kan genfindes, af ubevidste eller automatiske citater uden anførselstegn (Barthes 1013-17).²

Både Barthes og Kristeva anvender som kulturteoretikere et meget bredt intertekstbegreb, der ikke handler om et enkelt værks relation til andre tekster, men mere om dets deltagelse i samtidens sociale diskurser. I definitionen af intertekstualitet peger de på en universel egenskab ved netop tekster og giver en generel beskrivelse af kulturel produktion og betingelserne for enhver skriveproces og fortolkning. Alle tekster henviser til andre tekster, også udenom forfatteres intentioner. Teksten betragtes metaforisk som et væv af anonyme stemmer, der ikke kan spores. Hos Barthes og Kristeva er der ikke interesse for, hvilke specifikke værker, der hentes inspiration fra, men i stedet en interesse for hvorledes tekster indeholder spor af ideologiske strukturer og sociale og æstetiske koder. Intentionen er ikke vigtig, ligesom referencer til forfatterens liv og kontekst er uinteressante. Begrebet blev anvendt som et generelt opgør med forestillinger om æstetisk autonomi, om originalitet og forfatterskab. Denne universelle definition af intertekst giver en beskrivelse af værkers indskrevethed i en større kulturel kontekst, men er ikke optaget af, hvordan sammenspillet mellem tekster foregår og virker i enkelte værker, og den vækker ikke en specifik interesse for at sammenligne.

Der er siden kommet større fokus på, hvordan intertekst (som genbrugen af andre tekster) fungerer i den litterære fiktion, og man har søgt at

2 Jeg har oversat den fra Mary Orrs engelske oversættelse: "Every text is a new tissue of recycled citations. Fragments of codes, formulae, model rhythms, bits of social discourse pass into the text [...]. The intertext is a field of anonymous formulae whose origin is rarely recoverable, of unconscious or automatic citations without speech marks" (Orr 33).

bruge begrebet i en mere begrænset og metodeorienteret optik. Her tilbyder den franske litteraturteoretiker og narratolog Gérard Genette et vokabular til at beskrive samspillet mellem identificerbare tekster. Genette er enig med Kristeva og Barthes i, at alle tekster grundlæggende er intertekster eller med Genettes valg af term: hypertekster, men der er værker, hvor denne kvalitet er mere eksplicit og massivt til stede, og det er særligt dem, han behandler i *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997). Genette studerer mulige relationer mellem en tekst B (hyperteksten) og en tidligere tekst A (hypoteksten). Udgangspunktet for disse sammenligninger er transformationen af den tidligere tekst. Hvordan er hypoteksten forandret i forhold til dens nyere form, og hvad er forskellen mellem dem? Det kan være formale eller tematiske transpositioner. Det kan være en forandring af værkets tone, så et værk med et højstemt tema kan transponeres til en komisk stil i parodien. Det kan også være som pasticher og imitationer af et andet værks metrik eller mekaniske manipulationer af et værk, hvor ord byttes ud. Der kan være en forandring i værkets fortællerstemme (fra for eksempel førsteperson til tredje) eller skift fra det dramatiske til det narrative eller modsat, som når en roman skal bruges til teateret. Der kan være tale om en forandring i sproget via oversættelse, der kan være forkortelser af den tidligere tekst i et forsøg på at gøre værkerne lettere tilgængelige eller udvidelser af et kendt tekstmateriale, som i Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* (1933-1943), hvor den originale bibelske tekst er blevet til en historisk dannelsesroman. Genette giver et meget konkret beskrivelsesapparat, men med særlig vægt på at lave et katalog over forskellige formmuligheder, når man sammenligner blot to tekster, uden blik for hvilken funktion formerne har for den samlede idé eller fortælling i det enkelte værk.

I denne artikel foreslår jeg en tredje position i et forsøg på både at arbejde med identificerbare intertekstuelle referencer og se på et større netværk af referencer inden for det enkelte værk, så sammenligningen og dialogen ikke er begrænset til kun to tekster, kun litterære tekster eller kun fiktive tekster. Der vil være fokus på referencernes virkning og deltagelse i processen omkring værkernes overordnede udsagn. Tilgangen er først og fremmest inspireret af den retoriske narratologis syn på fiktive fortællinger som retoriske handlinger snarere end objekter, hvor man ikke kun er interesseret i en fortællings mening, men også selve oplevelsen af fortællingen

og dens affektive, etiske og æstetiske effekter. Dermed flyttes mit fokus fra studiet af processerne bag produktionen af tekster til selve interaktionen mellem forskellige spor i fortællingen, og hvordan de enkelte elementer er formet med hensyn til større helheder. Som James Phelan og Peter J. Rabinowitz skriver i *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates* (2012):

[...] vores tilgang antager, at tekster er designet af forfattere (bevidst eller ej) for at påvirke læsere på bestemte måder; [og] at disse designs er udtrykt gennem begivenheder, ord, teknikker, strukturer, kompositionsformer og dialogiske forhold i tekster såvel som de genrer og konventioner, som læsere bruger til at forstå dem [...] (Phelan & Rabinowitz 5).³

Det er dermed referencernes deltagelse i værkets interrelaterede netværk, der er omdrejningspunktet for den retoriske tilgang til intertekstualitet. Referencer er mere end punkter, der henviser til andre værker. De indgår i større tekstlige dynamikker og i fortællingernes progression i den flerfoldige kommunikation fra forfatter til læser. Jeg ønsker at studere, hvorledes de intertekstuelle referencer således også åbner for sammenligninger til værkets intratekstuelle og ekstratekstuelle referencer. De intratekstuelle referencer er de referencer, der kun findes internt i værket og er med til at forbinde tekstens scener, karakterer, fortællere og temaer. De ekstratekstuelle referencer er derimod referencer til historiske steder, personer og begivenheder, og de har en eksistens uden for teksten. Intertekstuelle referencer er hybrider, idet de både er intratekstuelle (forbundet til fænomener i teksten) og ekstratekstuelle (da de refererer til andre tekster). I den følgende analyse vil jeg gerne vise, hvorledes de intertekstuelle referencer i Kjærstads værker er knyttet til fortællingens netværk af relationer og internt forbinder de enkelte scener, karakterernes relationer, værkets fortælleforhold, udsigelse og tematikker.

3 [...] our approach assumes that texts are designed by authors (consciously or not) to affect readers in particular ways; that those authorial designs are conveyed through the occasions, words, techniques, structures, forms and dialogic relations of texts as well as the genres and conventions readers use to understand them [...] (Phelan & Rabinowitz 5).

EN ÅBNING TIL SAMMENLIGNINGER

Jan Kjærstad er kendt for en markant brug af referencer til anden litteratur, kunst og videnskab i sine romaner. Men betydningen af disse mange henvisninger er ofte blevet anset som overfladiske, og de er i receptionen blevet omtalt som et "faktahelvede" og en "encyclopedisk vold mod læseren" (Kongslie).⁴ Ligeledes er referencerne blevet beskrevet, som noget forfatteren med fordel kan skære bort. Men hvad end man må mene om en stil med mange referencer, så er det vigtigt at forstå, at referencerne hos Kjærstad ikke bare er namedropping, men indgår og åbner for fortællingens netværk af forbindelser. For at opleve referencerne som relevante er det dog vigtigt, at man ser værkernes invitationer til at fortolke, hvad de enkelte referencer har af betydning for værkerne som helhed og ser de intratekstuelle sammenhænge, de indgår i.

Jan Kjærstads Wergelandtrilogi med *Forførelsen* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999) er komponeret på en måde, så man med det samme inviteres til at sammenligne og bemærke værkets netværk af intratekstuelle referencer mellem de enkelte scener og fortællernes rolle. *Forførelsen* indleder med, at protagonisten Jonas Wergeland kommer hjem fra en rejse til Sevilla og finder sin kone Margrete død. Denne første scene er fortalt i en forholdsvis distanceret og nøgtern tone, hvor man på intet tidspunkt bliver berørt af tragedien ved dette dødsfald:

Så der står han. Jonas Wergeland, typisk nok etter en strevsom rejse, med en stigende kvalme i kroppen, på terskelen til sin egen stue, i den mest berømte villaen på Grorud. Og jeg kan like godt røpe mitt utgangspunkt en gang for alle: 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. / For den som ikke vet det, bør jeg kanskje legge til at kvinnen på gulvet er identisk med hans kone (Kjærstad, *Forførelsen* 12-13).

Overraskende klippes der brat fra denne scene til en rejse ned af Zambezi-floden flere år forinden, hvor Jonas oplever en stor angst for at kæntre:

4 Betegnelsen "faktahelvede" er hentet fra Ari Behns kendte debatindlæg i artiklen "De unge dør – skriv for livet!" i *Dagbladet*.

Han ble på nytt kastet ut i kaoset da de skjøt fart og ble sugd ubønnhørlig mot neste stryk og plutselig var midt i infernoet av hvitt vann og virvler, som om de red på en flodbølge eller ble tatt av et snøskred, og det gikk for raskt, syntes Jonas, altfor raskt, han fikk ikke med seg detaljene og kjente allerede kvalmen, denne redselsfylte kvalmen som alltid meldte seg når han var for høyt, når alt ble forenklet til det groteske (Kjærstad, *Forførelsen* 13).

Umiddelbart virker denne fortælling som en forstyrrelse i forhold til historien om tabet af Margrete, og det markante spring mellem de to fortællinger giver først et fragmentarisk indtryk. Der er et tydeligt stilskifte fra den distancerede, afmålte og afdæmpede fortælling om Jonas' hjemkomst over for det hæsblæsende tempo ved rejsen ned ad Zambezi-floden, hvor skriften er fuld af appositioner og der er ganske få punktummer. Afbrydelsen af fortællingen om Margretes død er dog samtidig med til at vække et begær efter at få denne fortælling videreført og afsluttet. Idet springet mellem de to fortællinger er så markant, så genlyder den foregående fortælling ved læsningen af den nye, og der åbnes for at sammenligne disse to og bemærke de intratekstuelle referencer. På rejsen ved floden står der for eksempel, at "Jonas visste umiddelbart, slik man ofte vet i sekundene etter et fatalt valg, at han ikke skulle gjort det, at turen kom til å ende i katastrofe" (Kjærstad, *Forførelsen* 14). Men efter at have læst slutningen på fortællingen om Zambezi-floden opdager man, at rejsen ikke ender i en katastrofe, men tværtimod med redningen af en kvinde. Den tur, der ender i en katastrofe, er Jonas' rejse i den første fortælling, rejsen til Sevilla. Årsagssammenhænge i de to fortællinger sammenflettes dermed. Fundet af Margrete vækkes på denne måde til live som en fortolkningsmæssig resonansbund for rejsen ned ad floden. Man læser derfor også den store følelsesudladning og skildring af frygt og kaos i rejsen ved Zambezi som en følgevirkning af fundet af Margrete, selvom denne forståelse vender om på kausaliteten, idet rejsen ved floden kronologisk befinder sig flere år før Margretes død. Denne sammenkobling af scenerne forstærkes ved, at rejsen ved floden undervejs får intertekstuelle referencer til græsk mytologis forestilling om floden ved dødsriget, Dantes *Inferno* og henter et mørke fra floden i Joseph Conrads *Heart of Darkness*. At mørket fra rejsen ved floden overføres til rummet med Margrete, kan iagttages, når man vender tilbage til denne scene. Den distancerede og afmålte stil er nu forsvundet, og man ser i stedet en stil som ved floden fuld af appositioner og næsten uden punktummer:

Og nå er du tilbage fra nok en reise, og du vet du skal angre på den reisen resten av livet, og du ser mot Margrete, og du forsøker å ta det inn, og du spør deg hvorfor du ikke var hjemme, og du forsøker å huske hvorfor du reiste i det hele tatt, og du prøver å erindre hvor du egentlig har vært [...] (Kjærstad, *Forførelsen* 470).

De to scener har genkomne temaer, der skaber de første forbindelseslinjer som beskrivelsen af en rejse og Jonas' kvalme, men i sammenligningen opdager man, at erkendelsen om rejsens katastrofale betydning også videreføres til Margretes død. Samtidig bliver et billedmotiv fra rejsen ved floden gentaget: "[du] bare ser og ser, på ansigtet hennes, altid ansigtet, tenker du, husker du" (Kjærstad, *Forførelsen* 184). Jonas lægger nu mærke til den døde Margretes ansigt, på samme måde som han så en kvindes ansigt, da hun var ved at drukne i scenen ved floden. Ved Zambezifloden er det tydeligt, at dette ansigt får Jonas til at handle og at ansigtet vækker konnotationer til at redde den anden. Dette motiv har Kjærstad hentet fra Levinas etik om den 'anden' som han beskriver i *Kjærstads matrise*:

Levinas sier at vi først egentlig opdager hva et menneske er i møtet med det andre mennesket, og at dette mennesket møter oss som ansikt. Nettopp dette ansiktet står for Levinas som manifestasjonen av den etiske fordring; det er dette ansiktet som gjør meg ansvarlig for Den Andre, som forplikter meg til at hjelpe Den Andre når denne lider nød (Kjærstad, *Kjærstads matrise*, 552-553).

Ved sammenfletningen af de to scener og gentagelsen af ansigtsmotivet får man som læser de første anelser om, at der var et nødråb, Jonas ikke efterkom over for Margrete, hvilket en lang række intertekstuelle referencer siden bekræfter.

Scenen og rummet med den døde Margrete bliver et omdrejningspunkt og er afsæt for en række associationer, der fører fortællingerne videre. Berømt for denne rammestruktur er blandt andre *Tusind og én nat*, hvor kvinden Scheherazade hver nat fortæller en historie til kong Shahriyah for at forhale sin dødsdom. Hver nat afsluttes fortællingen i det mest spændende øjeblik, så kongen får lyst til at høre fortsættelsen. Teknikken kalder Shklovsky "deceleration" i *Theory of Prose*: "a whole series of fables is told with the purpose of dragging out time and forestalling a hasty decision" (Shklovsky 42). Efter "1001" nat benåder kongen Scheherazade, fordi hun med sine fortællinger har reddet kongen fra sin vrede.

Et redningsforsøg viser sig også at stå i centrum for *Forførelsen*. For i *Forførelsen* viser Jonas sig ikke kun at være protagonist, men også narratee i rammefortællingen. Fortælleren beretter for Jonas, hvad han allerede ved. Jonas er det eneste vidne til scenen med den døde Margrete, men fortælleren genfortæller den i et forsøg på at gøre det til en fælles erfaring og redde Jonas fra det kaos, døden har affødt. Fortælleren stemme har lighedstræk med en terapeutisk stemme, der fører Jonas tilbage til en forfærdelig oplevelse. Jonas skal konfronteres med helvede, men sat i en ramme med fortællinger om tab, Jonas har gennemlevet og overlevet. Blandt disse er tabet af barndomsveninden Nefertiti, som bliver kørt ned af en lastbil med Jonas som vidne. Kort før Nefertitis død hører Jonas hende spille en lille melodistump, og han får følelsen af, at han kan afværge katastrofen, hvis blot han forstår, hvad det er for en melodi, hun spiller (Kjærstad, *Forførelsen* 437). Et markant tidsspring opleves igen til næste kapitel, hvor Jonas som voksen hører Duke Ellington-melodien "I Got It Bad and That Ain't Good" (Kjærstad, *Forførelsen* 441), og man erfarer, at det var den melodi, Nefertiti spillede, da hun døde. Ved at spille melodien søger Jonas en forklaring på Nefertitis død. Men temaet i dette kapitel er forholdet mellem Jonas og Margrete. I *Forførelsen* får man gentagne gange fortalt, at Jonas Wergeland som producer til tv-serien *Å tenke stort* kommer til at få et helt folk i tale, men over for Margrete er han tavs. I denne scene ser vi, hvorledes Jonas vælger at overhøre Margretes spørgsmål og undlader at svare, selvom han fornemmer en frygt og sorg hos hende: "Hun sa ikke mer. Han tenkte: Hun er ikke redd for dette. Hun er redd for noe annet. Det der var bare ment som en innledning. Han slo det bort" (Kjærstad, *Forførelsen* 447). Begge ved de, at den anden har gemt en stor meddelelse i tavsheden. Her kommer de intertekstuelle referencer med lyrikstumper fra musikken til at fungere som meddelelser til læseren, så der etableres en flerstemmighed. Musikken sætter stemme til Jonas' og Margretes tanker med Ellington-numrene "I Got It Bad and That Ain't Good", "Caravan", "Mood Indigo" og "Solitude" (Kjærstad, *Forførelsen* 441-448). Kender man ikke musikken, er alene titlerne fortællinger i sig selv, ligesom det sigende citat fra "Solitude": "'In my solitude' sang Ivie Anderson hest, 'you haunt me with reveries of days gone by'" (Kjærstad, *Forførelsen* 446). Da Jonas finder liget af Margrete, ser han, at hun har spillet "I Got It Bad and That Ain't Good" før sin død (Kjærstad, *Forførelsen* 471). Den katastrofe, Jonas kunne afværge ved at forstå melodien, var ikke

Nefertitis død, men tværtimod Margretes, hvilket man som læser bekræftes i med versionen af Margretes død i det sidste bind i trilogien *Oppdageren*, hvor man eksplicit får den beskrevet som et selvmord. På denne måde er forståelsen af scenerne ofte placeret i referencerne mellem fortællingerne. Selvom fortælleren ikke forbinder de to scener i sine kommentarer, er det et eksempel på, at de tidligere fortællinger rummer en resonans, der føres videre i læserens sammenligninger og understøttes af intertekstualiteten.

Blandt de historier fortælleren henter frem for at redde Jonas, er mødet med kunstneren Dagny M. Stemningen i denne scene understøttes ved sammenligninger til Edvard Munchs billedunivers uden dette dog nævnes med eksplicite referencer. For Kjærstads værker opnår ikke alene deres særlige fortættede karakter ved en markant brug af referencer til anden litteratur, men også billeder.

Kapitlet indleder med beskrivelsen af Munchs maleri *Melankoli*:

Han hadde sittet på svabergget og sett ut over vannet, nedsunket i en merkelig melankoli (Kjærstad, *Forførelsen* 38).



Fig. 1. Edvard Munch: *Melankoli* (1892), Olie på lærred (93 × 110 cm), Nasjonalgalleriet, Oslo.

Ind i dette billede træder Dagny M., der på karakteristisk vis ligner en ofte forekommende kvindeskikkelse i Munchs univers – den rødhårede femme fatale. Jonas indvilger i at lade sig male af hende, og i denne proces tilegner han sig en evne til at se og nyde landskabet uden for vinduet, et landskab, der atter genkendes som en del af Munchs univers:

Utenfor hang fullmånen og Oslofjorden lå med en dirrende søyle av gull i vannet. (Kjærstad, *Forførelsen* 41).



Fig. 2. Edvard Munch: *Måneskin* (1895), Olie på lærred (93 × 110 cm), Nasjonalgalleriet, Oslo.

Dette motiv er ofte blevet fortolket som et erotisk symbol, og i fortællingen ledes vi også hen til en erotisk scene mellem Jonas og Dagny. Deres forening fortælles via en beskrivelse af Munchs maleri *Kysset*:

[...] hun kysser ham lidenskapelig, fullkomment, et kyss slik at de smelter sammen i mørket, uten ansikt, uten munn (Kjærstad, *Forførelsen* 41).

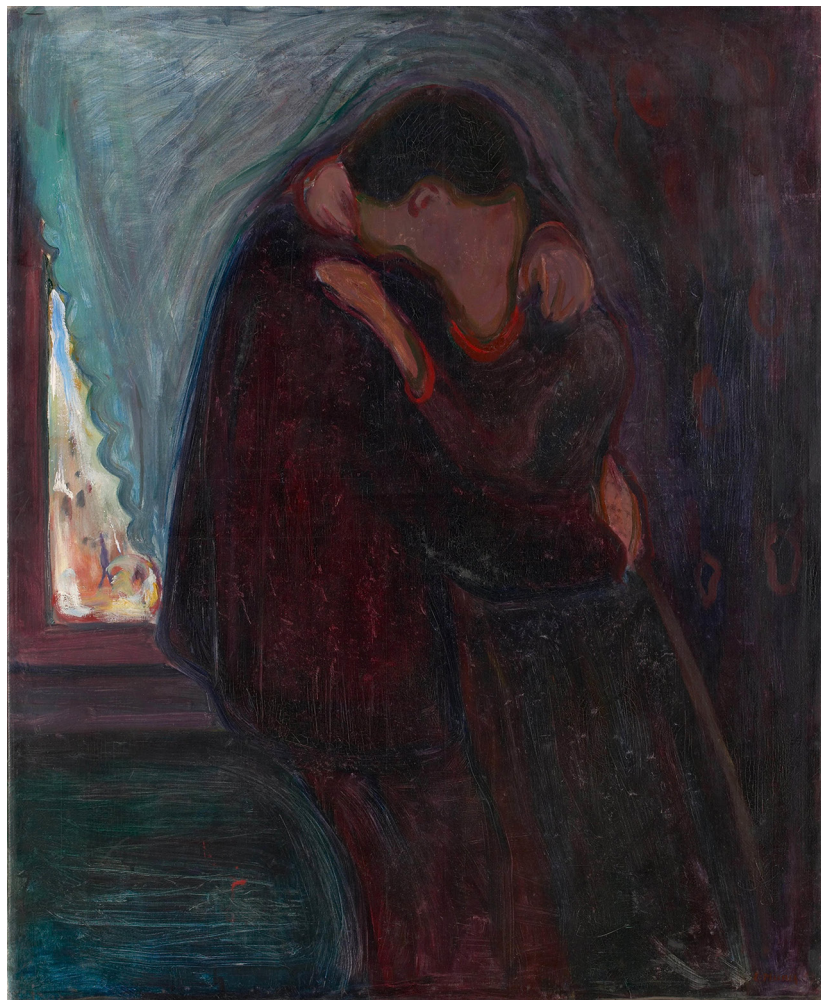


Fig. 3. Edvard Munch: *Kysset* (1897), Olie på lærred (99 × 81 cm), Munch-museet, Oslo.

Også maleriet *Vampyren* opdages i den erotiske skildring:

De står i mørket og kysser mens hun fører ham rundt på gulvet som i en dans. Hun stopper, holder hodet hans mellom hendene. Furutrærne står svartblå utenfor. Hun er like høy som ham, bøyer seg rundt og kysser ham i nakken, lenge, svøper ham inn i håret sitt, kysser ham, biter ham lett (Kjærstad, *Forførelsen* 41).

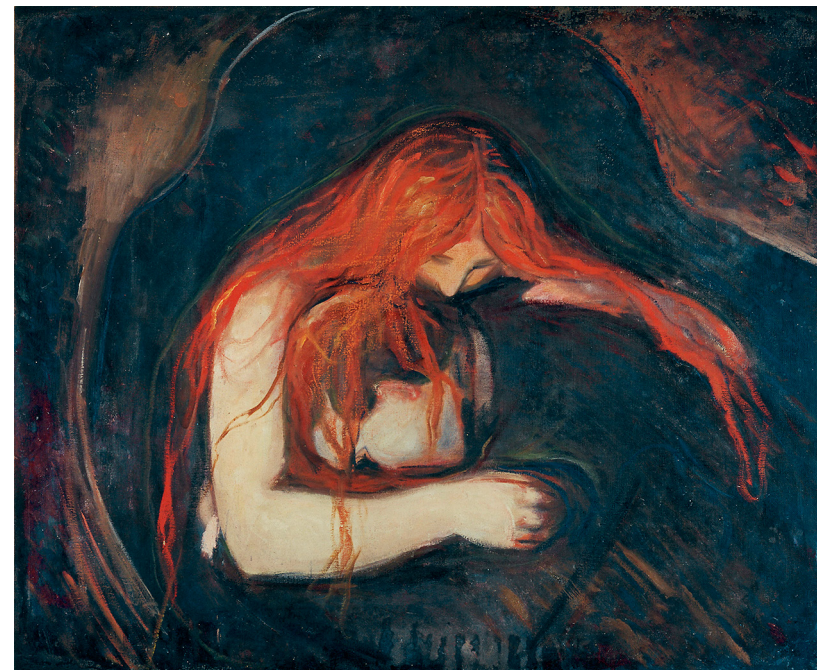


Fig. 4. Edvard Munch: *Vampyr* (1895), Olie på lærred (91 × 109 cm) Munch-museet, Oslo.

Selv Munchs så berømte maleri "Skriget" beskrives, uden at scenen mister sin narrative fascinationskraft:

[...] her, i huset til Dagny M., med utsikt over et mørkfiolett landskap der månen dryppet gull i sjøen, gjorde Jonas Wergeland noe han aldri før hadde gjort: han skrek til, høyt, i orgasmen, han skrek så det bølget rundt kroppen hans av ulike farger, i lag utenpå hverandre (Kjærstad, *Forførelsen* 42).



Fig. 5. Edvard Munch: Skriget (1893), Fedtstift og tempera på pap (91×74 cm), Nasjonalgalleriet, Oslo.

I denne scene løfter Dagny M. Jonas ud af en melankoli og hjælper ham ved sit kærlige blik. Hvis Munchs malerier ikke havde været der, ville vi ikke på samme måde mærke, hvorledes scenen bærer resonans fra de følelser af

sorg, ulykke og angst, der har ramt Jonas i rammefortællingen. Man er nødt til at genkende Munchs mere melankolske univers og symbolske billeder for at forstå perspektiverne til Jonas' sindsstilstand ved at stå ved Margretes døde krop. Margretes død er således bestandigt tilstede i de indrammede fortællinger, og fortælleren gengiver historien om mødet med Dagny M. til Jonas for at minde ham om kærlighedens forvandlende kraft.

Referencerne til Munchs malerier er intermedielle referencer, men med en retorisk tilgang bliver man opmærksom på, at de indgår i et langt større netværk, hvor de også forbinder sig til de ekstratekstuelle referencer til Edvard Munchs liv, men her i en fikcionaliseret form. Edvard Munch indgår i skikkelse af kvinden Dagny M., hvilket kan ses ved en sammenligning af deres livshistorier: "Hun fortalte ingenting av det som senere kom fram i biografier om henne, at hun hadde vært mye syk, særlig som barn, at hun kjempet med angstproblemer, nerver, hadde ført et omflakkende liv rundt om i Europa" (Kjærstad, *Forføreren* 40) og "Dagny M. var et ytterst sjeldent talent, en vanebryter, og skulle motta mange lovord i løpet av livet, attpåtil utenlandske ordener, for sine grensesprengende arbeider, og mange mente hun alene hadde reddet norsk kunst fra det helt likegyldige og proviensielle i en tid da også bedømmelse av ny norsk kunst var heller selsom, noe ikke minst den pinlig moraliserende mottakelsen av hennes første utstilling viste" (Kjærstad, *Forføreren* 39). Inndragelsen af Munch bliver således både brugt til at understøtte scenens stemninger og temaer, men referencen anvendes også til at præsentere Munchs kunstneriske ideer og forestille sig, hvilken kunstner Munch ville være i dag. Med dobbelteksponeringen til samtiden bliver man som læser bedt om at huske, hvor kontroversielle Munchs malerier var, da de kom frem.

Med en retorisk tilgang er man desuden optaget af scenens funktion for værkets større helhed. Det vækker ens blik for, hvorledes referencerne til Munch har forbindelse til værkets intratekstuelle opbygning og komposition. For Jonas Wergeland møder ikke alene elskerinden Dagny M., men 23 kvinder alt i alt. Jan Kjærstads Wergelandtrilogi med *Forføreren*, *Erobreren* og *Oppdageren* er komponeret over en seriel struktur, hvor de 23 elskerinder er dobbelteksponeret med de 23 verdensberømte norske kunstnere, forskere og opfindere som Jonas Wergeland skildrer i sin tv-serie *Å tenke stort*. Dobbelteksponeringen af disse store mænd i norsk kultur og

elskerinderne, inviterer læserne til at forestille sig en tid, hvor det er kvinder, der har en fremtrædende plads i kunsthistorien, og hvor den passive rolle som muse i malerkunsten eksempelvis tildeles en mand. Valget af netop 23 er brugt til at illustrere, hvorledes mennesker har 23 kromosomer i hver celle, og det er med til at støtte værkets grundlæggende fortælling om, at man både som kunstner og menneske får en ny forståelse af, hvem man er, og hvad man kan i mødet med andre. Ethvert møde med et andet menneske er et møde med en anden og større verden. Også et kunstværk kan medføre en oplevelse af et andet menneskes visioner og ændre vores blik, vores selvforståelse, værdier og evner. I mødet med disse kvinder vækkes Jonas egne evner inden for deres felter, så han efter mødet med Dagny M. eksempelvis pludselig kan tegne, som havde han ikke gjort andet hele livet. De intertekstuelle referencer åbner således både ind til værkets portræt af Jonas og ud mod en anden forståelse af Munchs malerkunst og ideer. De er forbundet med værkets komposition, karakterer, temaer og indirekte rummer portrættet af Jonas undervejs et portræt af Norge og åbner til en fortælling om kunst, identitet og bearbejdelse af sorg og kærlighed.

AFRUNDING

Denne artikel viser kun et mindre udvalg af de utallige referencer, der sammenbinder Wergelandtrilogien, men samlet understøtter de en tragisk historie om at glemme og miste et andet menneske, en historie om at holde andre menneskers skæbne i sine hænder og være medansvarlig for deres lykke. Det er en fortælling om at lære at leve med sorg og tab. Da Jonas mister Margrete, får man ikke den klassiske historie om det ensomme menneske, der må finde sig selv i sin livskrise. Værkerne skildrer tværtimod, hvorledes Jonas' nærmeste giver ham mod på at leve videre. Det gør de ved hjælp af fortællinger, der også handler om de givende og identitetsskabende møder med andre mennesker. Dette vises blandt andet med scenen, hvor Jonas udfries fra sin melankoli og lærer at se verden på ny i mødet med Dagny M. og indirekte i mødet med Munchs malerkunst. Denne scene er også et udtryk for bøgernes poetik. Med en markant brug af referencer viser Kjærstad også sit eget værk som noget, der opstår og skabes i mødet med andres tanker, ord og billeder.

Forestillingen om at lade sig influere af andres værker har ofte haft en negativ klang og stået i modsætning til originalitet med negativt ladede ord som kopi og plagiarisme. Harold Bloom har eksempelvis i *Anxiety of Influence* (1973) og *A Map of Misreading* (1975) beskrevet originalitet som en forfatters forsøg på at bryde sig fri af en ældre forfatters indflydelse og vise dennes forældelse. Kritikeren placeres her som dommer, der ved sammenligninger skal afgøre duellen og kampen om hierarki mellem de to forfattere. For forfattere mislæser ifølge Bloom deres forgængere for selv at få en mere værdifuld plads i litteraturhistorien i en kamp for overlevelse. Men Blooms metode bliver let en forenklet kampstrategi, der har svært ved at forklare den måde, hvorpå værker fra det 21. århundrede originalt og massivt bruger materiale ikke alene fra en enkel "faderfigur", men fra flere forskellige kilder, der heller ikke blot er litterære. Kjærstad ønsker at sætte fokus på det revitaliserende aspekt ved brugen af intertekstuelle referencer. Snarere end at markere et opgør med tidligere kunst bliver referencerne en mulighed for at skabe nye relationer og tilbyder dermed nye måder at opleve og se verden på. Kjærstad bruger ofte referencer til at markere et tilhørsforhold. Med brugen af intertekstualitet bliver det på mange måder rummet mellem tekster frem for den enkelte tekst, der kommer i centrum, og det kræver læserens sammenligninger. Som læser udfordrer referencerne ens nysgerrighed og ens lyst og vilje til at sammenligne, hvad andre værker kan give tilbage til den fortælling, man er fordybet i. De indebærer ikke alene en rejse ud i konteksten, men i høj grad også en vej tilbage til værkerne.

Med en retorisk orienteret analyse bliver man således opmærksom på at studere og sammenligne - ikke blot hvilke former, der hentes fra et andet værk i en intertekstuel forbindelse, men hvorledes de intertekstuelle referencer også indgår i et dynamisk netværk med de intratekstuelle referencer til værkets interne opbygning og de ekstratekstuelle referencer, der rækker udover værkets rammer. Hvor en strukturalistisk tilgang let bliver til en lidt statisk registrering og katalogisering over referencernes forskellige former, og en poststrukturalistisk peger mod en uendelighed af betydning fra anonyme tekster og diskurser, så kan en retorisk tilgang åbne til næranalysen og vise, hvorledes referencerne åbner for mere dynamiske sammenligninger internt i værket. Analysen har vist, at de intertekstuelle

referencer ikke kun er en del af værkernes stil eller en art namedropping, men har en bærende betydning og funktion for fortællingen og etablere en dybde til værkernes tematikker og portrætter.

Brugen af referencer betyder også, at man kan tilnærme sig et følelsesfuldt rum på en anden måde. Skildringen af Margretes død kunne let skabe en sentimentalitet, hvor det vil være svært at undgå klicheer. Kjærstads referencer inviterer til, at læseren selv må hente følelser til Margretes betydning ved sammenligninger mellem scener internt i trilogien og ved sammenligninger med fortællinger uden for teksten. En sammenligningsproces, der undervejs kan etablere læserens mere personlige tilegnelse.

RIKKE ANDERSEN KRAGLUND, lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur ved Aarhus Universitet. Har skrevet og redigeret bøger, antologier og artikler om fikcionalitet, fortælle teori, nordisk samtidslitteratur, intertekst og intermedialitet. I 2018 udkom hun med monografien *Kjærstad. Referencer i et forfatterskab* og hun er desuden medredaktør af bøgerne *Expectations. Reader Assumptions and Author Intentions in Narrative Discourses* (2017), *Fiktionalitet* (2013) og *Why Study Literature?* (2011).

BY COMPARISON

A rhetorical approach to intertextuality

Generally, the conception of intertextual references in literary theory has been either very broad or very narrow and detail-oriented. On the one hand, Roland Barthes and Julia Kristeva conceive of intertext as a universal feature of all texts. No text is original and made by itself isolated from those existing before it. All texts, in short, are intertexts because they refer to other texts, conventions, and presuppositions beyond authors' intentions. But this broad concept is difficult to work with in analyzing works of literature. It poses problems of identification and does not mark out a manageable area of investigation or object of attention with the undefined and infinite discursive space it designates and its idea about anonymous citations.

On the other hand, we have the more restricted view that focuses on specific, readily recognized signs of intertextual relations between liter-

ary texts. Gérard Genette offers a vocabulary to describe the interaction between only two identifiable texts. In this article, I shall propose a third alternative that takes the middle ground and investigate what a rhetorical approach to intertextuality means for the understanding of the concept of comparison.

KEYWORDS

DA: Intertekstualitet, referencer, komparatisme, Gérard Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jan Kjærstad
EN: Intertextuality, References, Comparatism, Gérard Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jan Kjærstad.

LITTERATUR

- Barthes, Roland. "Texte". *Encyclopédie universalis*. Trans. Mary Orr in Orr, Mary 2003. *Intertextuality. Debates and Context*, Cambridge: Polity, [1973] 2003.
- Behn, Ari. "De unge dør – skriv for livet!" *Dagbladet* 5. august 1999.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, [1975] 2003.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, [1982] 1997.
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008.
- Kjærstad, Jan. *Kjærstads Matrise - Samlede essays med bonusspor*. Oslo: Aschehoug, 2007.
- Kjærstad, Jan. *Oppdageren. Roman*. Oslo: Maxi-Bok fra Aschehoug, [1999] 2001.
- Kjærstad, Jan. *Erobreren*. Oslo: Maxi-Bok fra Aschehoug, [1996] 2001.
- Kjærstad, Jan. *Forførreren*. Oslo: Maxi-Bok fra Aschehoug, [1993] 2000.
- Kraglund, Rikke Andersen. *Kjærstad. Referencer i et forfatterskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2018.
- Kongslie, Ingeborg. "Mennesket i tekst og teori. Jan Kjærstads *Homo Falsus*." *Norsk Litterær Årbok*. Oslo: Samlaget, 1988.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Mann, Thomas. *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, [1933-1943], 2011.
- Moraru, Christian. *Intertextuality. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, [2005] 2008.
- Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and Context*, Cambridge: Polity, 2003.

Phelan, James and Peter J. Rabinowitz. "Narrative as Rhetoric." *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2012.

Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose* (Oversat af Benjamin Sher fra *O teorii prozy*). Illinois: Dalkey Archieve Press, [1929] 1990.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Edition Rodopi B.V., 1999.