

Torben Kragh Grodal

# Emotion, narration, illusion og distance

I forlængelse af min *Fiktionsteori og underholdningens genrer*<sup>1</sup> vil jeg i det efterfølgende behandle grundproblemer i beskrivelsen af narrative forløb. Jeg vil særlig behandle tre sammenhængende problemer. For det første sammenhængen mellem emotiv ladning og kvalitativ (referentiel) betydning. For det andet forholdet mellem kvalifikative og funktionelle betydninger. For det tredje disses sammenhænge med forskellige *illusionsmodi*, struktureringer af læserens identifikationsrelationer til de narrative forløb.

Det har været et genkommende ankepunkt over for den strukturelle tekstteori at den arbejdede med en 'objektiveret' tekst, dvs. behandlede abstrakte tekststrukturer uden hensyn til deres konkrete formmæssige realisering og uden hensyn til deres effekter for læseren. Mange læsere havde vanskeligt ved at forbinde deres konkrete tekstoplevelser med den strukturelle tekstbeskrivelse. En række af disse indvendinger bygger på den fejlagtige opfattelse, at en teoretisk beskrivelse er identisk med en mimen af den umiddelbare oplevelse, en sådan kan kun den genfortællende pastiche levere. Men samtidig er det rigtigt, at den strukturelle tekstbeskrivelse hverken gav en særlig fyldestgørende redegørelse for de strukturer, der refererede til læserens/seerens relation til de fiktive strukturer, *receptionsformningen*, eller for læserens og seerens oplevelse af narrationen som en proces der forløb over tid.

Den strukturelle greimasianske tekstbeskrivelse har beskæftiget sig med betydning som et systematisk, tidløst (akront) fænomen, f.eks. i form af tematiske analyser. Og når man i narratologiske analyser beskæftigede sig med betydning i tekstlige forløb, forsøgte man at behandle de narrative, forløbsmæssigt/tidslige problemer som samtidige. Forløbet blev beskrevet efter det var fuldført, hvorved hele forløbet kunne opfattes som eksisterende på én gang, samtidigt. Beskrivelsen foregik på grundlag af et konstrueret forløb, *historien*, handlingen

forløb i en fremadskridende tid uden hensyn til det konkrete tekstforløbs, *diskursens* ombrydning af tidsstrukturen.<sup>2</sup> At en sådan beskrivelse ikke i tilstrækkelig grad kunne gøre rede for fortælleforløbets proceskarakter stod hurtigt klart, og en række narratologiske bestræbelser har haft til formål at beskrive narrationen som en dynamisk proces.

Endvidere gik den tidlige strukturelle tekstanalyse ud fra at der var én tekst, at der var en ubrydelig sammenhæng mellem udtryk og indhold. Og da udtrykssiden, de bogstaver og bogstavkombinationer (billed/billedkombinationer) hvoraf teksten var opbygget, jo stod der endelige og evige for analytikeren fulgte deraf, at også indholdet var en endelig og altid identisk størrelse (selvom teksten principielt blev analyseret uden hensyn til forfatter/afsender, var forestillinger om en sådan og dennes meninger og hensigter alligevel hyppigt implicit til stede som en forankring af forestillingen om tekstens indholdsmæssige identitet). Historisk analyse, receptionsanalyse og grammatologisk analyse har relativiseret forestillingen om den ubrydelige enhed mellem udtryk og indhold. Udtrykket er kun et betydningspotentiale, og dets realisering afhænger helt af de betydningsforudsætninger, hvormed læseren kommer til teksten, og disse kan variere på mangfoldig vis. Bearbejdningen af den måde, hvorpå udtrykkets betydningspotentiale kan bearbejdes af læseren er derfor et vigtigt led i tekstens funktion som oplevelsespotentiale.

Som indfaldsvinkel til forståelsen af fortællingens proceskarakter vil vi foretage en nærmere analyse af forholdet mellem betydning som tematisk-statisk og som dynamisk-’narrativ’. Et givet udtryk har en systematisk-tematisk betydning, der består i en henvisning til et sæt af andre bevidsthedsfænomener. Hvis vi læser udtrykket *banan*, aktualiseres der for læseren et sæt af forestillinger (’betydninger’), der måske primært består af tidligere sanseindtryk (visuelle, gustatoriske, olfaktoriske, sensoriske osv.), normalt kaldet den referentielle betydning, men desuden en række forestillinger der for den givne læser over tid er forbundet med ’*banan*’ (konnotativ betydning). Set på denne måde er udtrykket et *fortætningspunkt* for et sæt af perceptioner og associationer, og tegnfunktionen ved ’*banan*’ består i at være en sådan fortættet/overdetermineret repræsentant for disse associationer. Aflæsningen af udtrykket består i at det peger på og derved aktualiserer de ’bagvedliggende’ perceptioner og associationer.<sup>3</sup> Aktualiseringen er imidlertid ikke en ’ren’ erkendelsesakt. Til alle de forskellige kvaliteter er der bundet kvantiteter, emotive ladninger (grader af behag/ubehag). Funktionen af aktualiseringen af kvaliteter kan imid-

lertid kun forstås, hvis man beskriver kvaliteternes samspil med kvantiteter, drift/ladning. Kvantiteterne er i sagens natur nogle mere uhåndgribelige størrelser, da de altid allerede er bundet til kvaliteter. Metaforisk kan vi sammenligne betydningsladningerne med elektricitet. Vi kan ikke 'se' de elektriske ladninger og spændinger, kun deres effekter. På samme måde kan vi ikke 'se' de affektive ladninger i ord og billeder. Vi kan beskrive ordenes og billedernes betydninger m.h.t. deres kvaliteter, hvorimod deres affektive virkning, deres 'kvantitative' betydning kun kan beskrives ved den affektive virknings intensitet og ved de kvaliteter, hvortil affekten er bunden. De kvalitative bindinger er endda forment livshistorisk, og de er derfor forskellige fra individ til individ, selvom kultursystemer og ligheder i livsforløb tenderer til at skabe affekt-fællesskaber omkring bestemte kvaliteter. Betydningens *kvaliteter* er primært den ydre verdens bidrag til betydningsfænomenet, hvorimod *kvantiteterne* (den emotive ladning) er den subjektive krops bidrag.

Når man læser megen litteraturkritik og visuel fiktionskritik, kan man få det indtryk at sproget og fiktionen primært er et instrument for interesseløs erkendelse (erkende sig selv, driften, virkeligheden, samfundet eller eksistensen tout court). Men ser man udviklingshistorisk på sprogets og de øvrige tegnsystemers udvikling er sproget primært et instrument til behovstilfredsstillelse. Den første tegnytring er som regel *gråden*, og de første målrettede tegnytringer barnet modtager er ligeledes forbundne med behovstilfredsstillelse og behovsregulering, vuggesange, beroligende udsagn, ytringer der ledsager fødeoptagning, afføring, søvn og interpersonel kontakt. Når teksternes udtryk fremkalder betydningskvaliteter, aktualiserer de tidligere sansninger og mængder af sansekvaliteter, og dermed også de forskellige emotive associationer der er knyttede til disse sansninger, spor af tidligere sansepirringer, Og samtidig bearbejder teksterne disse emotive ladninger og associationer.

Modellen for ovennævnte form for betydning er sansning og erindring, og foregår principielt uden for tid og rum, selvom det kan tage tid at fremkalde de forskellige associationer i bevidstheden, ligesom det kan tage tid rigtigt at forstå, hvad man sanser. Betydning bliver her et relativt passivt fænomen, noget bevidstheden 'modtager' andetsteds fra. Men betydning kan også indgå i mere aktive, handlingsprægede sammenhænge. Grundeksemplet er gråden, der tjener som en kropslig motorisk udladning af indre pirringer, først helt instinktivt, senere også som et middel til at ændre disse pirringer (tilkalde moder osv.). Gråden er en 'sproglig' ytring, en betydning, der ikke blot er et instrument til at 'repræsentere' virkeligheden (sansninger-

ne), men også et instrument til at få afløb for sanseindtryk og ændre virkeligheden og derved ændre individets sanseindtryk af virkeligheden (erstatte sult-sansning med mæthedssansning, erstatte fravær af plejeperson med nærvær af plejeperson, dvs. genfremkalde lystfyldte sansninger). Roman Jakobson kaldte en instrumentel brug af sproget *conativ*,<sup>4</sup> men indskrænkede betegnelsen til kun at omfatte de sproglige aspekter der som ønske- og bydeformer direkte ekspliciterer et ønske om bearbejdning af modtager, selvom principielt alle semiotiske aktiviteter er instrumentelle indgreb i virkeligheden. De sproglige (semiotiske) aktiviteters funktion som udladning af subjektets (afsenderens) pirringer kom han kun ind på i forbindelse med, at han betegnede aspekter af en meddelelse som *emotive*, træk der fremstillede afsenderens emotive indstilling (for en anden, en modtager).

Som en sand 'nykritiker' fandt Jakobson det særligt poetisk (litterære/æstetiske) i rettetheden mod 'selve meddelelsen', hvorimod de emotive og conative træk havde en mere tilbagetrukket placering. Men for at forstå de aspekter af semiotiske ytringer der gør dem til (symbolske) *handlinger*, er det vigtigt at forstå deres pirringsudløsende-katharsiske, deres emotive og conative aspekter. Narrative (episke) tekster ser Jakobson karakteriseret ved, at de i særlig grad gør brug af sprogets referentielle funktion. Rigtigt er det at den referentielle funktion spiller en fremtrædende rolle i megen realistisk narrativ fiktion, men det centrale narrative armatur – iscenesættelsen af aktivt følende, handlende og begærende subjekter – er anderledes orienteret. Her fremstilles ikke kun statiske billeder af den referentielle virkelighed, men også dynamiske og affektive relationer mellem subjekter og omverden. I de narrative strukturer kommer en anden form for 'betydning' til syne, nemlig betydning som (emotiv ladet) *rettehed*, som aktiv intenderen af og bearbejdning af fænomenkomplekser.

Enhver form for semiotisk ytring kræver motorisk udfoldelse (regulering af stemmebånd, hånd, kamera, instrument osv.). Der er en autoerotisk tilfredsstillelse ved den blotte motoriske udfoldelse og ekspression (gråd, sang osv.), og semiotiske ytringer har derved i sig selv en *ændrende funktion* i forhold til subjektets sansninger. Men semiotisk motorisk udfoldelse er primært som al anden motorisk udfoldelse beregnet på at ændre omverdenen og dermed dens pirring af subjektet (man kan tilkalde mad eller gribe efter mad). Mens anden motorisk aktivitet primært ændrer omverdenen ved omformning af den stofflige verden, er den semiotiske aktivitet i særlig grad indrettet til 'kommunikation', til ændring af sansning og dermed affektiv tilstand via regulering af forholdet til andre levende væsener (f.eks. ved emotiv selvrepræsentation eller ved conative handlinger).

Vi har således fremstillet to poler i betydningsfænomenet. Den ene, passive pol er knyttet til sansninger og erindringsspor af sansninger. Den implicerer ikke, at bevidstheden griber ændrende ind i bevidsthedsfremmede forhold, kun at bevidstheden modtager eller i sit lager søger sans-elementer. Den affektive grundform ved denne pol er det passive par lyst/ulyst. Den anden, aktive proces implicerer motorisk udfoldelse, *handlen* i forhold til bevidsthedsfremmede elementer; via det motoriske system frembringes en påvirkning af omverdenen eller egenkroppen opfattet som omverden for bevidstheden. Til denne pol hører lystens aktive form, 'begæret', bundet til forestillinger om mangel i nutid og lysttilstande i fremtiden og til forestillinger om mulighederne for at frembringe denne fremtidige tilstand ved handling. En mellemform udgøres af opmærksomhed. Under opmærksomhed behandles sanseapparatet ikke som passiv modtager af ydre pirringsindtryk, men derimod som en mængde af sensorer der styres og reguleres (besættes) på samme måde som motorikken. Den passive sansning er bundet til nutid og fortid, handlen derimod forudsætter en fremtid, hvori den mangel, der er foranledningen til handlingen, kan substitueres med ikke-mangel. Dvs. Handlen ---> virkelighedsændring ---> perceptions/lystændring, der ophæver manglen. Handlings-systemer kommer derfor til at indtage en uhyre vigtig rolle for subjektet og dets affektive selv-regulering, idet handling principielt er den eneste måde, hvorpå subjektet kan regulere sine pirringer, og tilsvarende bliver fiktionens symbolske handlinger modeller for subjektivitet. Dette udtryktes i den greimasianske tekstmodel i beskrivelsen af de funktioner, der medførte omformningen af de kvalifikative komplekser. I det seneste årti er der, især i USA fremkommet en række fremstillinger af det narrative forløb, der tager sit udgangspunkt i, at det metonymisk strukturerede begær er det konstituerende for narrationen, men som det vil fremgå af ovenstående er der samtidig en solidarisk relation mellem (mulighed for) handling og begær.<sup>5</sup>

Omformningen af konkret motorisk handlen til symbolsk handlen og denne omformnings betydning for intention og begær er et relativt ubelyst fænomen. Man kan fænomenologisk registrere muskelspændinger og symbolske handlinger under læsning af og kigning af fiktion. Disse spændinger signaliserer den betydning, som det motoriske system har for kanaliseringen af prospektion. Tilsvarende kan man i mange typer musik opleve, at rytmen og det melodiske forløb har en forbindelse med skemaer af muskelinnervationer. Man registrerer bl.a. effekterne i fiktionen ved at tilstedeværelsen af 'handling' og virkelighed sætter sanseindtrykkene som mulige funktioner af motoriske aktiviteter. For tilskuere af en film, i hvilket helten ser en bjerg-

top, er det underforstået, at helten kan 'ville' ændre sine sanseindtryk af bjergtoppen, f.eks. ændre den til 'close up' medieret af en bjergbestigning. I mareridtet derimod har subjektet overhovedet ingen indflydelse på sine sanseindtryk. *I denne forstand vil subjektivitet blive det forhold, at sanseindtryk med tilhørende affektive ladninger (begær) delvis er en funktion af motoriske skemata (intention, perceptionsregulering, handling), og virkelighed vil blive en funktion af denne subjektivitet; virkelighed er mængden af de fænomener der kan gøres til genstand for aktiv subjektivitet, modsat f.eks. hallucinationer.*

Subjektet er den ekspressivt-dynamiske 'signifiant', Betyder, for begæret som aktiv rettedhed, objektet er 'signifié', Betydet. Subjektet er fyldt med kvantitet, der imidlertid kommer til syne i objektet, der opleves som fyldt med kvantitet. Bortset fra hyper-'naturalistiske' romaner vil subjektet aldrig sige 'mine smagsløg har en spænding, der muligvis kunne udløses ved en rejemad', kroppen og dens behov vil blive fremstillet ved dens ydre objekt: jeg har lyst til/er forelsket i en rejemad. Objektet er den perceptive/kvalitative Betyder af begæret. Derved får vi et dobbelt system af betydere: Subjektet betyder objektet som kvalitet, mens objektet til gengæld er Betyder for subjektet som kvantitet (som drift og emotion). Dette forudsætter den tredje position, Læseren, der kan spalte sine aktivt-motoriske oplevelser og sine passivt-perceptoriske oplevelser ud på to aktanter, subjekt og objekt.<sup>6</sup>

### *Prospektiv konstruktionisme og narrativ finaldetermination*

Der blev i 1960ernes narratologiske fremstød fremstillet to hovedmodeller for forståelse af det narrative forløb: Bremonds gren-model<sup>7</sup> og Greimas' final-determinationsmodel, opstillet på grundlag af Propp, og senere videreudviklet til hans narrative grammatik. Bremonds model ser handlingen fra subjektets synsvinkel, og i forhold til en fremadskridende tid. Modellen simulerer de handlemuligheder og muligheder for udfald, der foreligger for subjektet gennem det narrative forløb. Ifølge Bremond vil hver given narrativ situation åbne et mulighedsfelt, i hvilket der befinder sig to alternative handlinger eller udfald af handlinger. Når helten drager i kamp med dragen, kan kampen enten blive til nederlag eller sejr, og en mulig sejr kan f.eks. enten føre til en befrielse af prinsessen eller til ikke-befrielse. (Selv denne problematik er dog også til stede i Greimas' model, når han siger at funktion F (kamp) er narrationens irreducible kerne). Bre-

mond ser således fortællingen som en succession af valg-handle-resultat-muligheder, og han har tydeligvis ladet sig inspirere af data-systemernes binaristiske analyseopstillinger. Bremond fremstiller derved implicit grundlaget for den identifikatoriske læseoplevelse ved indlevelse i subjektet og dets handlingsmuligheder og forventninger i forhold til en ukendt og endnu ubestemt fremtid.<sup>8</sup> De forskellige alternativer oplader så at sige situationen, situationen er en åben Betyder, der ikke umiddelbart fører videre til et bestemt Betydet, et bestemt udfald. Situationen er spændt-underbestemt. Samtidig er det forudsat, at de forskellige mulige betydede fremtidige situationer til en vis grad etableres forestillingsmæssigt. Dvs. at læseren/seeren i det givne ubestemte handlingsknudepunkt foretager en intens pendlen mellem en række forskellige forestillinger om Subjektet og dets fremtidige muligheder i en aktivitet, der artikulerer og emotivt besætter subjektet og objektforestillinger. Narrationen set på denne måde kan illustreres med videospillet. Her besidder spilleren en identifikation med et udskudt subjekt på skærmen, og oplever at fremtiden er ubestemt – forstærket af at spilleren, i modsætning til fiktionslæseren, har evne til at manipulere (fiktions)subjektets adfærd og dermed delvis objektet. Spilleren er derved med til at 'skrive historien' og får derved en intens oplevelse af aktiv subjektivitet. Handlemuligheden forstærker den emotive identifikation og projektion.

En direkte fremstilling af tekstforløbet som et stadigt konstruktions-arbejde finder man i fremstillingen af læserens forhold til teksten hos Wolfgang Iser og andre receptionsteoretikere, der har beskæftiget sig med læserens aktive rolle i realiseringen af teksten (e.g. Iser's *Der implizite Leser* (1972) og *The Act of Reading* (1978)). Iser ser læsningen som en udfyldning af tomrum, som forfatteren har indmonteret; denne opfattelse af læseprocessen har Terry Eagleton i *Literary Theory* (1983) spydigt sammenlignet med børns farvelægning af male-bøger efter forudlagte forskrifter. David Bordwell har i *Narration in the Fiction Film* (1985) ekspliciteret funktionen af de æstetiske aktiviteter på baggrund af de kognitive psykologers fremstilling af psykens aktivitet ud fra *konstruktivistiske* principper. Sansedata kommer ikke 'passivt' ind i psyken, de konstrueres fortløbende ved at der – på baggrund af psykens eksisterende systemer af viden, *skemata* – konstrueres hypoteser om virkeligheden, sansedataerne (op.cit. p. 30ff.). Den konsekvente konstruktivisme vil i højere grad end Iserlinjen beskrive det æstetiske konsum som en aktiv handling, der ikke blot har karakter af en realisering af de af forfatteren konstruerede gåder m.v. Denne konstruktion af mulig narrativ fremtid vil kunne krystallisere sig omkring handlingen. Sådanne fortløbende konstruk-

tioner vil være bundne af narrationens konkrete diskusrealisering og ikke kun til den konstruerede bagvedliggende historie. Og den vil vægte fremstillingen af, hvorledes læserens lyst og begær ved fiktionskonsumet er forbundet med mulighederne for aktiv medleven i handlingen.

Nu er fiktionens narrative strukturer jo (som regel, jfr. dog spil og visse former for åbent-ubestemte modernistiske tekster) fikseret og fremstillet på forhånd. Kritikere af en konstruktionistisk (og en receptionsæstetisk) analyse måde vil kunne fremføre – som Eagleton i hans kritik af Iser – at identifikation med fiktionen som et åbent mulighedsfelt og ramme om en aktiv konstruktionisme er en (evt. ideologisk-liberalistisk) beskæftigen sig med fremtrædelsesformer. Indlevelsen i det handlende subjekt og den aktive konstruktion af den narrative fremtid fremkalder en falsk bevidsthed og en subjektiv tilpasning til det narrative forløbs forprogrammerede og ideologiske strukturer. Og argumentet herimod kan igen være, at beskrivelse af og indlevelse i aktiv handlende og intenderende subjektivisme er en symbolsk fremstilling af reelle forhold, idet subjektets handlen og intenderen ganske vist er determineret, men dets handlen indgår ikke i en total-determineret og central-ordnet virkelighed. Narrationen har imidlertid tydeligvis en dobbelt-karakter ved på én gang i læseren at aktualisere Den Andens, forfatterens, samfundets den ydre virkeligheds allerede fikserede program og symbolsk af aktualisere læserens emotive og handlende subjektivitet. Vi vil vende tilbage til problemstillingen om lidt.

Greimas' model tager sit udgangspunkt i teksten som et allerede etableret program og i den ikke-antropomorfe narrative dybdestruktur, der ikke tager hensyn til den diskursive realisering. Handlingen ses fra den sociale ordens og objektrelations synsvinkel, subjektet styrer frem mod at opnå de goder og legitimere sig over for den orden, der mangler i begyndelsen.<sup>9</sup> Begyndelsen er en 'alienation', en berøvelse af viden og goder, slutningen er en generhvervelse. Selv kampen er i sidste instans finaldetermineret, styret af, at Greimas' model er opstillet på grundlag af eventyr, der har positiv udgang, hvorfor kampen altid må falde ud til heltens fordel. Fra det synspunkt, hvorfra Greimas analyserer forløbet, er det enkelte handlingspunkt bestemt, fordi det skal fortsætte mod opnåelse af de finale goder og indlære de ideologiske betingelser herfor. Formidlingerne er bestemt af de eksisterende sociale normer; for at opnå en hjælper eller en magisk rekvirit må helten demonstrere bestemte positive egenskaber. Greimas' model bearbejder derfor institueringen af de sociale formidlinger mellem Subjekt og Objekt med udgangspunkt i objektet og



reproduktionen, gentagelsen af sociale normer, men ikke i strukturen af oplevelsen og handlingen for Læseren/Seeren.

### *Narration som gentagelse og som aktiv konstruktion*

De to måder at beskrive teksten på – som en præsentisk-futurisk subjektiv realisation og som et afsluttet betydningsprogram – har forbindelser til en tilsvarende dobbelthed i selve læsesituationen, og videre i alle narrative fænomener. Selve etableringen af 'fortællesporet' i en historie, en film eller et stykke musik er på én gang en etablering af en narrativ *frem-tid* og en gentagelse. 'Der var engang...', et par takter eller en billedsekvens producerer aktive forventninger om en efterfølgende tid, der vil blive fyldt med udtryk. Og samtidig føres modtageren passivt afsted af det ydre forløb, der opleves som en gentagelse af et fortidigt forløb. Narration og musik besidder således en dobbelthed af gentagelse og handlende frihed. En fortælling kommer endvidere udefra, der er en tredje person-stemme, der fortæller; og en fysisk tilstedeværende jeg-fortæller vil overhøre sin fortælling som en slags 'ydre' *voice over* til sine indre forestillinger. Mange mennesker føler det stærkt fremmedgørende at høre deres fysisk-ydre stemme som båndoptagelse og derved løsrevet fra de indre subjektive oplevelser.

En tekst forløber og en melodi spilles således i et fortælleperspektiv der i princippet altid er fortidigt, hvorved forløbet består i en gentagelse. Livshistorisk er talen (og skriften) altid *den andens stemme*, når individet lærer at tale er det som et forsøg på at mime lyden fra omverdenen. Og den egne tale bliver derved en subjektiv tilegnelse af 'den andens stemme', af udtryk, der i aspekter repræsenterer en fysisk-stofflig verden. På tilsvarende vis er kroppens udseende altid 'den andens krop',<sup>10</sup> og inderliggørelsen af det egne spejlbillede er derfor et forsøg på bemægtigelse af den fysiske omverden. Samtidig er fortællingen også en genskabelse af erindringen, de fortidige oplevelser, der ligeledes er blevet fremmede. Vi ser derfor det på nogle punkter paradoksale fænomen, at der er en række lighedstræk mellem narrationen som omverdenens semiotiske aftryk ind i bevidstheden og som erindringens aftryk på bevidstheden. I begge situationer oplever bevidstheden sig som passiv, iagttager, og den oplever derved hvorledes betydningskvaliteterne, perceptionerne former bevidsthed og emotion, subjektet 'bevæges', det bevæger ikke. Derved skabes en række passive lystgevinst, der ligner drømmesituationen, hvor motorikken

er blokeret og den drømmende passivt føres af sted af drømmearbejdets perceptionskvaliteter. I fiktive værker ser vi hyppigt, hvorledes ekstremt objektivistiske fremstillinger får et 'uvirkeligt' præg<sup>11</sup> og hvorledes 'gentagelsen' har samme derealiserende effekt. En sekvens i slow-motion virker 'lyrisk', fordi iagttageren ikke kan identificere sig med den handlende og derved tvinges til passivt at iagttage en handling udført af 'en anden'.<sup>12</sup> Hvis den verbale eller visuelle fremstilling fastholder distance, voyeurisme, ritualisering, metafor, gentagelse, osv., bortfalder fremtidspræget, handlingspræget, og fortælle-sporet bliver et associationsspor, hvor billederne optræder som 'gentagelse', 'følelse', mættet forbundethed. Mens hovedparten af de 'lyriske' situationer forudsætter en suspension af motorisk baseret identifikation i form af en passiv iagttagelse, er der dog en lyrisk grundsituation, den symbiotiske, der ikke er baseret på suspension af, men derimod fravær af forestillinger om motorisk identifikation og fravær af skel mellem subjekt og objekt; den iagttagende handler ikke og behandles ikke, men er oplevelsmæssigt forenet med genstandene for oplevelse.

At fortællingen også forløber i den indre oplevelses 1. person, at forløbet inderliggøres ved identifikation, er som sagt en funktion af, hvorvidt fortællingens eller melodien fremtid er ubestemt, og at spændingen og usikkerheden om fremtiden kan udfyldes med fortløbende forventninger og konstruktioner. Efter mange gennemlæsninger vil et narrativt forløbs mekanisk-ydre og stoflige karakter hyppigt blive synligt for læseren, der ikke mere konstruktivt kan inderliggøre forløbet og etablere et narrativt begær. Til gengæld kan læseren måske erhverve sig passiv lyst ved at underkaste sig narrationens fremmedhed og stoflighed. Det er velbekendt, at lyriske tekster, der fungerer ved aktualiseringen af den associative lyst, er mere velegnede til genlæsning end narrative tekster.<sup>13</sup> Kilden til lysten ved passiv underkastelse under et 'fremmed' forløb behøver imidlertid ikke blot være lysten til hengivelsen til den ydre-anden, men også til den indre-anden, kroppen (jfr. fig. 2 nedenfor). I Zola's romaner fremstilles der et sammenfald mellem kroppens-driftens fremmede subjektivitet og den ydre verdens fremmede subjektivitet; krops-maskinen (hjertebanken, åndedrag, seksualrytmer) og dampmaskinen er to fremmede subjektiviteter, der belejrer bevidstheden og den subjektive vilje.<sup>14</sup> Under en række betingelser vil derfor forløb blive konteret som indre – selvom de måske i ordvalg og billeder peger på en rod i en ydre virkelighed – fordi de forløber uden aktiv læser-identifikation, f.eks. som en involuntær rytme eller gentagelse.

For at frembringe en passiv, subjekt-indre oplevelse af ydre fæno-

mener benyttes hyppigt musik, f.eks. som ledsagemusik til visuel fiktion eller til lyrik. Selvom musikken egentlig bæres til subjektet af en fjernsans, hørelsen, sker der ingen fiksering af musikken til det ydre rum, da dens udtryk ikke har et referentielt indhold, modsat billeder og ord. Når man f.eks. skruer ned for lyden på en film forstærkes oplevelsen af afstand mellem seer og film, identifikationen formindskes, den kommer i højere grad til at perciperes som foregående 'derude', adskilt fra tilskueren. Musikken (men også anden lyd) suger billederne ind i seeren ved lyrisk-passive forløb.<sup>15</sup>

Handlingstiden bliver produceret i selve begyndelsespunktet, således at de efterfølgende udtryk bliver udfyldninger af den tid, der er oprettet som forventning. Set fra en anden side betyder oprettelsen af en foranliggende tid, at nogle affektladete erindringer i fortiden, sanseindtryk af lystfyld karakter, hvortil forbindelsen nu mangler, placeres foran i tid. I erindringsromaner som Prousts *A la recherche du temps perdu* kan man søge forbindelsen til de lystfyldte sanseindtryk i *fortiden*, men der er kun fortællingssporets fremtid at rette forventningerne mod. Erindringerne vil derfor have en dobbeltstatus: som tematiske artikulationer vil de besidde en rig, associativ og fortidsvendt lyst, men som objekter i det narrative forløb vil de være elementer i et aktivt, fremtidsrettet begær. Det ligger i sagens natur at fremtiden er ukendt, hvorfor den kun kan fyldes med forestillinger og forventninger, hvis elementer fra fortiden projiceres ind i fremtiden, og hvis elementer kan gøres til genstand for handling. Jo mere fortidspræget kan fortrænges, jo mere man kan opsøge fortiden i en ubestemt fremtid, der kan gøres til genstand for handling og begær, des bedre for narrationen.

### *Narration, subjekt, objekt, tid, rum*

Det er hyppigt fremhævet, senest af Peter Brooks,<sup>16</sup> at det karakteristiske for narrativ litteratur er dens udstrækning; en fortælling er et udstrakt forløb i tid og rum fra en begyndelse til en slutning. Minimalforløbet: *Subjektet manglede og begærede objektet – en handling blev udført – subjektet blev forenet med objektet* er næsten for kort til overhovedet at blive oplevet som en fortælling, en sådan må besidde en udstrækning. Én måde, hvorpå man kan se på denne tidslige udstrækning er, at den repræsenterer et forløb, en handling, gennem hvilken subjektet bearbejder og eventuelt tilfredsstiller sit begær. I denne forståelse

repræsenterer f.eks. eventyret en ønskedrøm. En anden måde hvorpå man kan se på forløbet er som værende på én gang en artikulation og af og en produktion af begæret. Før svinehyrden får sin prinsesse, gøres han opmærksom på, at han mangler en sådan, og via genreforventningen ved vi, at der vil gå et større eller mindre antal sider, større eller mindre mængder tid, før han kan opnå prinsessen og det halve kongerige. Narrationens 'Der var engang...' fremkalder bevidstheden om mangel, og fremkalder derved en *rettethed* hos læser (i identifikation med fiktionssubjektet) mod fiktionens objekter og værdier. De narrative forventninger er baseret på tidligere genre-skemata, og det er disse skemata, der orienterer og retter begæret. Den (Propp)-Greimasianske finaldetermination, bestemmelse af forløbet ved dets slutsituation, er set på denne måde et instrument til begærs- og forventningsartikulering. I den lyrisk-metaforiske aktualisering af fortidige-nutidige lystfyldte kvaliteter finder der ingen udskydelse og rettethed sted, der oprettes ingen fremtid, teksten frembringer immanens. I narrationen derimod sker der en artikulation og iscenesættelse af begæret, en understregning af subjektet som manglende, en understregning af dets driftstrascendens.<sup>17</sup>

Inden for en freudiansk terminologi vil det narrative forløbs dobbelthed af udskydelse og tilfredsstillelse kunne beskrives som en dobbelthed af realitetsprincip og lystprincip; de narrative forløb repræsenterer sublimeringer, tilpasninger til ydre krav om driftsmæssig formforvandling, hvilket imidlertid kun kan ske hvis de narrative strukturer i sidste instans tjener lystprincippet. Tankegangen i den greimasianske narrative grammatik med dens sammenbindinger af kvalifikative og funktionelle komplekser i en mediation af individuelle og sociale behov og krav er i princippet den samme, endskønt der ikke gøres historiske og livshistoriske forestillinger om de narrative strukturers opståen.

Når kvantiteterne blev omtalt som altid allerede bundne til kvaliteter betyder det ikke at kvantiteterne er fast bundne til bestemte kvaliteter, faste driftsmål. Tværtimod kan kvantiteten, driften, kanaliseres fra kvalitet til kvalitet ved etablering af associationsforbindelser ad hvilke ladningerne kan forskydes. Et simpelt associativt eksempel: hvis en given melodi en række gange spilles når den attråværdige helt/heltinde er på lærredet, vil en del af den emotionelle ladning, der oprindeligt blev vakt af hovedpersonen, nu kunne vækkes af melodien, selvom den spilles uden nærvær af den attråværdige. Og vækkelsen kan ikke blot forstås som et resultat af at melodien er blevet et udtryk, der præcist henviser til den attråværdige, melodien er blevet et selvstændigt driftudtryk og driftmodellering, der ganske vist histo-

risk henter sin ladning fra den attråværdige. Dele af den kvantitet der tidligere blev 'vakt' ved den attråværdige kan nu ved denne forskydning 'vækkes' ved melodien alene; når melodien går ind i sansesystemet tiltrækker den nu en ekstraordinær stor kvantitativ ladning. Jo mere mennesket underkastes komplekse sublimeringsforløb, des mere mangfoldige bliver de pirringer der såvel kan vække spændinger som udløse samme spændinger. Og jo mere komplekse bliver kvalitetsbuerne mellem mangel og ophævelse af mangel. Et narrativt forløb kan derfor opfattes som etablering af en kompleks spændingsbue.

Vi kan resumere nogle centrale aspekter af etableringen af spændingsbuen, der har sammenhæng med etablering af et udskudt objekt. Når et narrativt forløb begynder med f.eks. en mangel, er artikulationen af denne mangel en tresidig sag.

A. etablering af et subjekt (udtryk), der mangler, og som eventuelt er i stand til handlende at afhjælpe denne mangel via motoriske og perceptoriske tiltag.

B. etablering af et objekt (indhold), der konstituerer denne mangel.

C. skabelsen af afstanden mellem subjekt og det udskudte objekt, dvs. oprettelsen af det narrative rum og den narrative tid. Dette rum/tid eksisterer som et projektiøns- og forventningsrum/tid, men forudsætningen for projektiønen er en modstand, afstand, forskel, mellem subjektet og objektet, der forhindrer umiddelbar udladning af spændingen. En tilstand uden denne adskillelse vil være præget af kedsomhed, apati osv. Det der sker, når man i en sådan apatisk forskelsløshed f.eks. griber en bog eller ser en film er, at der etableres et objekt for opmærksomheden, et system af betydere uden for jeg-et, der peger på 'noget', noget manglende og fraværende, der ligger foran i fortællingen eller filmen.

Forventningen er delvis en foregribelse af det narrative forløb. Som kvalitativt percept eksisterer objektet hele tiden for subjektet, og udover en artikulation af begær giver det også subjektet en metaforisk lyst. Derimod eksisterer der ikke de funktionelle formidlinger, der kan overvinde den kvalitative kløft mellem subjekt og objekt. I *Dollars* har tilskueren hele tiden en forventning om fremtidige tilstande. Forventningens foregribende projektiøns mod perceptet er derfor delvis et afbetalingskøb: Læser og Subjekt 'får' straks, artikulerer metaforisk straks de værdier, der er genstandene for det narrative begær, men i en bevidsthedens irrealis og optativ; de kan kun blive ejendom ved en række successive handlinger, medierende 'afbetalinger', der for alvor kan føre den rejste lyst tilbage til subjektet og læser. Dette er meget eksplicit, når f.eks. en given fortælling i stedet for den tidsmæssige begyndelse, starter in medias res eller in finis. Slutsituationen skal så

fungere som *retningsgivende* for de efterfølgende, men 'tidsmæssigt' forudgående handlinger og skabe et ønske om at etablere forbindelsen mellem handlingsbegyndelse og handlingsslutning.

Forudsætningen for at etablere rettetheden, begæret, er imidlertid at den metonymiske kæde af udfyldende/medierende udtryk mellem Subjekt og Objekt er til stede som mulighed på forhånd; forudsætningen for forventning og udskydelse er en indsocialisering af narrative skemata såsom 'genre'-strukturer. I den narrative indledningssituation etableres der foruden et subjekt og et udskudt objekt også en slags halvaktualiserede projicerede 'forbindelseslinjer' frem mod det udskudte objekt. Læseren gør sig nogle forestillinger om mulige medierende forbindelser mellem de to størrelser, foretager en partiel aktualisering af tidligere forbindelsesspor mellem subjekt og objekt («genreforventning»). Når læseren tyve gange har hørt om, hvordan den fattige dreng vinder prinsessen og det halve kongerige, er læseren i besiddelse af en associationskæde af betydere, der potentielt forbinder Subjekt og Objekt. Børns tidligere (i note 13) omtalte glæde ved den stadige gentagelse af den samme historie kan forklares ved, at de endnu ikke har en abstrakt indsocialisering af de metonymisk-narrative kæder, men kun kan etablere dem i gentagelsen af den konkrete realisering. Hos børn er det derfor mere iøjnefaldende, at forventning og handling besidder aspekter af gentagelsestvang, af en tvangsmæssig repetering af den metonymiske vej fra subjekt til objekt.<sup>18</sup> Genreforventningerne fungerer som en lidelsesinddæmning, vi ved at heltinden i eventyrgenre ikke falder ned og dræbes i den dybe kløft, hvorimod vi i tragedien ved, at hun gør det, og kan derfor regulere vores emotive besætning derefter.

Forventninger kan selvfølgelig etableres i forbindelse med alle former for forløb. Hvis f.eks. en tilskuer ser et tog køre afsted på skinner, forventer vedkommende at det vil fortsætte på disse, konstruere en vag associationsprojektion. Hvis nu toget kører over en bro, der pludseligt braser sammen, må tilskueren pludseligt likvidere sin projektion. Al den betydningsprojektion, der er vakt af togets bevægelse, sættes nu pludselig fri i choket, når toget braser ned. Noget tilsvarende sker for musiklytteren, der hører et kendt melodi-mønster og hele tiden foregriber det næste element, og som så eventuelt pludselig og voldsomt får sine forventninger frustreret og dermed får en voldsom opladning af den overgang, hvor det forventede melodi-mønster brydes. Ethvert punkt i en narration kaster foran sig en forventning, potentielle spor med en vis emotiv besætning, og samtidig sker der hele tiden større eller mindre justeringer af disse forventningsspor med tilhørende emotive strømninger mellem subjekt og intentionelt

felt. I den forstand skaber forventning og intention en stadig *ek-stasis*. Læserens og tilskuerens emotioner artikuleres ved at bevæges uden for det selv ved projektion.

### *Isolering og sekundær bearbejdning*

Ubestemtheden – den midlertidige usikkerhed omkring den narrative fremtid i en given narrativ overgangssituation – fremkalder forøget spænding, centreret omkring fiktionssubjektet. Omvendt kan bestemtthed – f.eks. i form af en fremadrettet motivering af handlingen – fungere som en spændingsaflader, der projicerer spændingerne fremad i det fiktive rum. Adskillige af de billeder, der optræder i film, ville få en helt anden karakter, hvis de optrådte som faste billeder, ligesom sætningers ‘betydning’ skifter når de indlægges i narrative forløb. Mange film har scener med voldsom brutalitet og obscenitet – lemlæstede mennesker, lig, piskning, tortur, nøgenhed, erotiske scener osv. – som mange tilskuere, der vil acceptere billederne som del af en handling, meget ville have sig frabedt som faste billeder f.eks. på deres egen væg. Hvis for eksempel en voldscene vises som stillbillede, er den en Betyder, et udtryk, der peger på et indhold af vold i al almindelighed, og betydningen eksisterer som forbundethed. Hvis den derimod er indlagt i en narrativ kæde af betydere, vil scenen dels være i en indholds-position, motiveret af en foregående handling (f.eks. ved at helten er fanget af skurken), dels vil scenen selv være i en udtryks-situation, scenen har ikke ‘betydning i sig selv’, men peger på de efterfølgende elementer. Man kan derfor opfatte det narrative forløb som en mekanisme, der på én gang tillader, at man viser og skjuler udtryk. *Viser* udtryk, fordi billederne eller ordene faktisk er på skærmen eller på romansiderne, *skjuler* udtryk, fordi de omdannes til indhold for tidligere elementer og udtryk for fænomener længere fremme i det narrative forløb, og derved ‘ikke betyder sig selv’, men derimod betyder de efterfølgende elementer. Den narrative rettetthed er udtryk for en høj grad af (samfundsmæssig institueret) kontekstualisering, der isolerer den ‘lyriske’ forbundethed og emotive mættetthed. Kejsereens nøgenhed i *Kejsereens nye klæder* er ikke synlig ‘i sig selv’, den er et element i et narrativt forløb i en litterær genre, og er derfor tilsyneladende kun et udtryk for en betydning der ligger *andetsteds*.

Funktionen i denne narrative reorientering er kendt fra psykoanalysens begreb om den sekundære bearbejdning. Freud forestiller sig, at drømmearbejdet først foretager en mere eksplicit bearbejdning af

det psykiske materiale, hvorefter materialet gennemgår en sekundær bearbejdning, der i højere grad udtrykker over-jegets og realitetsprincippets krav. Elementer fra den primære drøm bliver udsat for en sekundær bearbejdning. Ved denne sekundære bearbejdning indsættes elementerne i en (ny) sammenhæng, der tilsyneladende giver dem en ny betydning. Elementerne bliver udtryk, der er *isoleret* fra deres oprindelige affektive sammenhæng.

Narrative genreskemata er udformede i sammenhæng med praksisformerne i en række institutioner, f.eks. er kriminalgiktionen forbundet med adfærdstyper der er knyttet til den sociale ordensudøvelse, kærlighedsfiktion til sociale reguleringer og iscenesættelser af driftslivet. Dele af fremstillingen i f.eks. kriminalgiktion søger at mime videnskabens og retsudøvelsens tanke-og-diskursformer, der socialt er institueret omkring objektivisering og reificering. Kriminalgiktionen spiller sammen med en række af læserens sociale erfaringer, dels omkring retsudøvelse dels omkring en videnskabelig-objektiv måde at forholde sig til tilværelsen på, og disse erfaringer indlæres socialt, ved konfrontation med skolesystem, myndigheder osv. Alle litterære genrer og formskemaer er *sociale* koder og implicerer derved en kollektiv afsender. Hvis en person fremfor at sige: *Jeg elsker dig* formulerer de samme ord i sang, indsættes det individuelle udsagn i en kollektiv genre, afsenderen er nu delvis f.eks. 'den menneskelige natur', jeg-et kun en passiv-gentagende manifestant af den almene historie, dig-et ligeledes. Iscenesættelsen af legemsbeskadigelser og passioner i kriminalfiktion har ligeledes en 'social' og anonym 'afsender'. De narrative genrer og formskemaer fremstår derfor som begærets socialt instituerede og sanktionerede iscenesættelse. I det omfang skemaerne har karakter af konvention og kliché giver det derfor nogle klare lystgevinster hos læserne, der derved kan 'ophæve' deres private emotioner i kollektivt-anonyme former.

Man kan opfatte den narrative isolering som en form for 'misdirection' af samme type som tryllekunstnere anvender for at bortlede opmærksomheden fra 'det egentlige'. Men man kan også opfatte isoleringen som en faktisk dæmpning og sublimerende omformning af de affekter, der bindes til det narrative forløb. Det narrative forløb opstiller modeller for (be)handling og omformning af emotivt ladet materiale og pirringer. Disses kaotisk-tidlige form er ikke mere sand og egentlig, kun tidligere.

En væsentlig 'misdirection' ligger i selve det forhold at fænomenkomplekset klart er forankret 'derude' i en objektiv-social, åben og dog struktureret verden af subjekter, objekter og handlinger. Den i fiktionen artikulerede forestilling om den ydre verden byder sig til



som en 'åben-uendelig' mængde af stofflige, udtryk, hvori læseren kan investere sin interesse og sit begær. Den ydre verden er ganske vist hjemsted for realitetsprincip og den anden som overjeg, den stofflige uendelighed er bundet ind i et lille antal strukturer, men dette er ikke blot en begrænsning, det er også et tilbud om emotiv binding til realitetens (skemaernes/klichéernes) stofflighed. Selv fængsler, retssale, håndjern, ferle, naturlove etc., er både begrænsninger af subjektiviteten og kilder til lyst ved deres emotivt ladede fremmede stofflighed, som man f.eks. ser det i kriminalfiktionens emotive iscenesættelse af interaktionen med de sociale autoritetssystemer. Hvad der ikke skal tjene til legitimering af de historisk producerede narrative skemaer.

### *Voyeurisme og melodramatisk og sublim bevægethed*

Vi omtalte ovenfor fortællesporets dobbelthed af fremmed-ydre og af indre spor, og i *Fiktionsteori...* (s. 17 f.) hvorledes bortfald af ydre objekt drev fiktionen ind i det indre rums irrealis. Vi vil nu uddybe beskrivelsen med den melodramatiske bevægethed, det narrative forløbs passivform, som mellemform mellem metaforisk symbiose og metonymisk udskydelse. Grundfiguren er den absolutte inkongruens og ikke-identifikation mellem subjektet og dets sansninger som vi finder den beskrevet i Kants omtale af det sublime. For Kant artikulerede det sublime (det storslåede, hæslige osv.) et absolut brud på muligheden for identifikation mellem tilskuer/læser og det beskuede, og ved denne totale inkompatibilitet får jeg-et en intens selvoplevelse. Omverdenen og sansningen bliver derved udtryk for det absolut forskellige, subjektet, der lammes og overvældes i en passiv indholdsposition. Netop inkongruensen og passivformen adskiller det sublime fra den lyrisk-metaforiske symbiose.

Det romantiske og efterromantiske melodrama<sup>19</sup> har rendyrket denne sublime overvældethed. F.eks. i en film som *Borte med Blæsten* er der en række scener og fotograferinger, hvor den ydre verden opløses som handlingsrum, som når kameraet zoomer væk fra en person, der står med aftenrøden som baggrund i et rum der tenderer mod uendelighed og uafgrænsethed. Identifikationsfiguren bliver ét med det rum hvori den er placeret, og denne sletning af skellet mellem figur og grund opløser billedfladen som et handlings- og projektorum. Det bliver et udtryk for indre tilstande, og modsat det melankolske melodrama ikke primært p.g.r.a. bortfald af objekt, men derimod p.g.r.a.

bortfald af spejlende fiktivt subjekt. Selv om der er voldsomme handlinger i melodramaet, er disse som regel stærkt ritualiserede og stereotypiserede, de besidder ikke den 'frihed' som man normalt forbinder med den ydre verden, men opleves tværtimod som et fremmed narrativt udtryksspor hvis indhold er indre affekter uden reelle handlende subjekter og objekter, hvorfor handlingerne 'falder tilbage til' bevidstheden. Scenen, lærredet, romanen er fyldt med kontraster, onde skurke, dydige jomfruer, personer i emotionelt oprør, stærk action, markant belysning osv. De indgående personer og miljøer markerer sig kraftigt som *udtryk*, og læsere med smag for realistisk fremstilling klager over at figurer m.v. trods de opskruede højstemte emotioner er flade, uden indre liv, at de melodramatiske hyperbler er urealistiske. Figurerne er kroppe, fremtoninger og betydninger, der ikke så meget peger mod handling, bevidsthed og intentionaltet i det fiktive rum, men nok så meget er udtryk, som læser/tilskuer perciperer som udtryk for deres indre følelsesrum. Udtrykkene fremkalder voldsomme emotioner i tilskuere. I de realistiske fremstillingstyper, herunder u-melodramatisk action, kan emotionerne projiceres, placeres 'derude', enten i figurerens indre rum (Læser konterer emotioner i figurerens indre) eller i handlingsrummet. Men i melodramaet er handlende-intentionel projektion blokeret – f.eks. via en klaustrofobisk ramme om det fiktive univers.

De melodramatiske forløb tenderer – f.eks. i serier som *Dallas* og *Dollars* – mod at ligne forløbene i primærprocessernes drømmetilstande. Disse er den store ækvivalent for forløb uden synligt subjekt og uden objekt, og bevidstheden en ramme om rene *forløb af emotionelt højtopladede udtryk*, der kun kan få afledning ved kombinationer af udtryk, forskydninger inden for udtryksmassen, og ikke ved aktiv-handlende indgreb i pirringskilder. Drømmetilstanden er karakteristisk ved at adgangen til såvel sansning af yderverden som motorisk adgang til yderverden er blokeret, drømmebevidstheden er monoplan, med endeløse erindringsspor og udtryksspor og med euforiske og dysforiske ladninger, der kun kan få afløb ved simpel forskydning, ikke ved handlende transformation. Det samme gælder den endeløse melodramatiske føljeton, enhver forestilling om afgørende handlinger, der gør en ende på problemer og forløb, er udskudt på ubestemt tid, og hvor det mere er fortiden (forbyttede børn og andre identitetsproblemer og oprindelsesproblemer) der er drivkræfter end fremtiden.

Centrum for melodrama og drømmetilstand er oplevelsen af jeg som Anden, som passiv og som objekt for handling. Her fremstilles begærets passivform som man kunne kalde for *passionen*, manglen som

umættet passiv-form. Det er sikkert ikke tilfældigt at ordet passion har en tæt sammenhæng med forestillingen om lidelse (cf. passionshistorien = korsfæstelseshistorien). Men lyst og ulyst projiceres som en egenskab ved et objekt (er smuk/grim, er lækker/ulækker), opleves smerten langt mere som en uprojiceret egenskab ved kroppen (knive og sten er ikke 'smertelige' men forårsager smerte). Den melodramatiske fremstilling af omdannelsen af ømt-identifikatoriske følelser til passivt sanseligt begær og passion bygger på forskel mellem subjekt og objekt iblandes derfor hyppigt masochismelignende elementer og udpensler blod, død og vunder, brændende og fortærende følelser. De forårsagende subjektiviteter (kroppen, skæbnen, naturen, samfundet, 'tiden') er usynlige bevægere bag forløbet, jfr. Fig. 2., omend de kan 'indhente' og omslutte 'objektet' i en passiv-bevæget symbiotisk hengivelse.

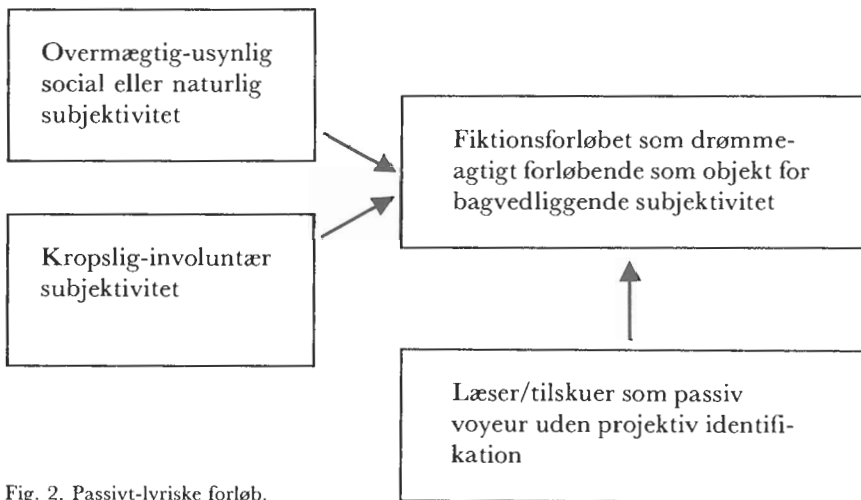


Fig. 2. Passivt-lyriske forløb.

Udgangspunktet for melodramaet er 'hermeneutisk-perceptivt', bestræbelsen på at løse Den Andens gåde og mysterium, og at udfinde sammenhængen mellem de 'andre' derude og de emotive bevægelser 'herinde'. Den idealtypiske fortolkningssituation herfor er selvfølgelig den mytiske urscene, hvor barnet forundret iagttager de voksnes erotiske udfoldelse, uden forståelse af hvad der foregår, og hvad de emotioner som udfoldelsen vækker hos tilskueren betyder.<sup>20</sup> Barnet er voyeur, det ser, er bevidsthed, uden at blive set og erkendt som krop og uden adgang til en aktiv-motorisk indgåen i det sete, bortset fra den aktive stirren. Det karakteristiske for voyeur-situationen er derfor, at egenkroppen både som motorik, som kilde til indre pirring og

som genstand for fjernsanser (som spejlbillede-anden) er fraværende. Barnet står overfor et dobbelt fortolknings- og identifikationsarbejde, indlevelsen i aktivpositionen og i passiv-positionen, begæret efter at objektgøre og passionen ved at blive gjort til objekt, til genstand for den andens handling. Voyeur-situationen er karakteriseret ved den aktive beskuelse, men lige så vigtigt er det, at voyeur-positionen er en negering af muligheden for at blive set, at kunne blive gjort til objekt for den anden. Voyeurismen bliver således en adskillelse af det seende/sansende subjekt fra kroppen som genstand, som passiv. Det derude bliver udtryk og stofligheder blotte henvisninger til emotioner og perceptioner i et kropsløst subjekt. Realismen ville forudsætte en indlevelse i 'den andens blik', en mental forankring 'derude' i et blik der opfattede jeg-et som fysisk udtryk i rummet.

Den aktive voyeurisme er derfor en fortrængning af subjektets kropslighed, der distanceres til at udspille sig 'derude', f.eks. iscenesat som kriminalfiktion eller 'realisme', jfr. det efterfølgende afsnit. Der er en identifikation med en 'fremmed' subjektposition. I en passiv voyeurisme som i melodramaet sker der en fortrængning af den aktive subjektivitet og en identifikation med en 'fremmed' passiv krop. Mange musikvideoer er forkortede melodramaer, der yderligere nedbryder en aktiv rettedhed og subjektivitet ved diskursiv fragmentering af historien og ved indmontering af grandioest-sublime scener.

### *Verfremdung, realisme og ironi som illusionsbrud og distance*

Den grad af illusion (projicering) eller distance, der opbygges til de fiktive narrative forløb struktureres af artikulationen af identifikationsaksen, og den sociale identifikationsakse, dvs. af fremstillingen af læserens forhold dels til fiktionen, dels til 'medlæserne'. Fiktionens illusionsvirkning kan beskrives negativt ved en beskrivelse af forskellige former for modstande mod og brud på illusionen, og vi vil da også i det efterfølgende tage vores udgangspunkt i modifikationer af den illusionære identifikations-og-begærprojektion.

Den enkleste form for illusionsmodifikation er den, der inden for æstetisk teori er behandlet i forbindelse med problemerne omkring afstand (distancing)<sup>21</sup> til det æstetiske objekt og fra dette til virkeligheden, og inden for litterær-dramaturgisk teori er behandlet som *Verfremdung* (eller *V-effekten*, som Brecht også kaldte den i glad fysikbegejstring). Afstand, V-effekt kan ses som en voyeurisme, hvor den projektive identifikation med fiktionssubjekt og dets begær af fiktions-

objekt erstattes med en aktiv-distanceret iagttagelse. Dette sker ved en understregning af afstanden mellem forfatter-tilskuer og handling. Dette kan ske ved en understregning af afsender- og/eller modtagerpositionen. I den romantiske ironi skete der en eksplicit tematisering af udsigelsen (: på disse skrå brædder, med denne vor romanhelt osv.). En udvikling heraf er den modernistiske tematisering af produktionsomstændighederne ved det fiktive produkt. Som når Fellini tematiserer produktionen af filmen *8½*. Tilskueren tvinges til at identificere sig med instruktøren i hans behandling af filmen som et produkt, et arbejde, hvilket formindsker besætningen af det behandlede, og forstærker besætningen af selve tilskuerhandlingen, oplevet som et arbejde i analogi med instruktørens.

Der oprettes derved to Læsere. Mellem den normale Læser og handlingsaksen (Fiktionssubjekt ---> fiktionsobjekt) oprettes der en ekstra 'voyeuristisk' Læser/tilskuer, der overtager den 1. læsers emotive besætning, der nu ikke mere når frem til fiktionssubjektet, men 'narcissistisk' fastholdes i læserens objektivistiske ydre-anden fremtræden. Derved unddrages handlingsaksen besætning, handlingen *er sat i parentes* og mister i illusionsintensitet. Der fremkommer derved 'metafiktion', 'jeg læser, at jeg læser', 'jeg ser, at jeg ser'. Der skabes en distance til fiktionen ved, at læseren/tilskueren både optræder som et indre jeg, der registrerer, og et ydre-fremmed jeg, der iagttaget denne registrering.

En beslægtet virkning forsøgte Brecht at fremtvinge med sin *verfremdungsteknik* i sine skuespil. Tilskuerne skulle forhindres i en *naturalistisk-illusionær* identifikation med den narrative handling, de skulle se handlingen som en allegori, der henviste til en bagvedliggende virkelighed. Dette tvinger samtidig tilskueren til en forstærket selvoplevelse i og med blokeringen af illusionen. Brecht udviklede sin *verfremdungsteknik* under inspiration af de russiske formalisters forestillinger om *ostranenie*. For formalisterne var formålet en isolering af udtrykkene fra deres normale sammenhænge med den hensigt at bryde den naturalisering og automatisering, der var karakteristisk for fænomener der efterhånden var blevet en form for kliché, gennemsigtige udtryk, som ved tilvænning ikke pirrede læsernes sansning. *Ostranenie* var således beregnet til at resensualisere udtrykket, f.eks. ved at lade det fremvise sin stoflighed (dermed egl. en 'lyrisk' hensigt ved at bremse udtrykkenes henvisende funktion). Visuelt kender vi f.eks. isolationseffekten fra *indramning*, *framing*, når en film indrammer et givet udsnit af virkeligheden og derved løsriver fænomenerne fra deres normale-naturaliserende sammenhænge og gør dem til genstande for en intensiv æstetiserende perception. Brechts hensigt var en an-

den, idet hans *verfremdung* skulle tjene til, at tilskuerne blev tvungne til at tænke over de fremlagte udsagn; disse kommer derved til at få *realhenvisning*, dvs. henviser til en ikke-illusionær fiktionstrascendent 'real' virkelighed.

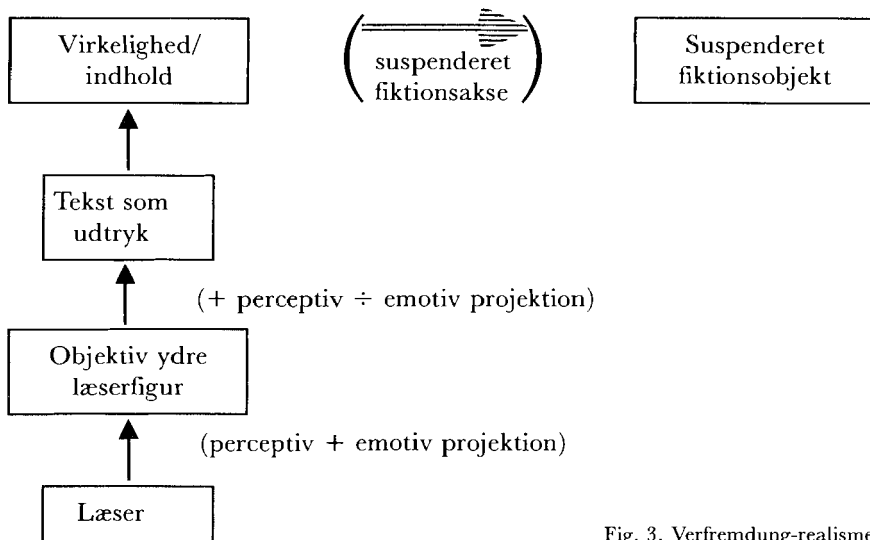


Fig. 3. Verfremdung-realisme

Mens de russiske formalister sammenknyttede deres frembringning af fremmedhed med en primært æstetiserende læser-funktion, sammenstillede Brecht sin med en didaktisk læserfunktion. Den ene peger på immanens og stofflighed, hvorfor emotionen forbliver som mættethed i den tekstlige stofflighed, den anden på et transcendent meningsindhold, for hvilket fiktionen kun er udtryk; da en fremstilling af en transcendent virkelighed, der ikke kan medieres indenfor fiktionens rammer, fungerer den som en kraftig blokering og hæmning af den driftsmæssige investering i det givne fiktionsværk, idet dennes værdi som mulig redskab for magisk-symbolsk objektbesiddelse underkendes. Driftsmæssigt set fungerer denne 'realisme' derfor som en meget kraftig understregning af realitetsprincip og overjeg, (den udskyder objektet i det uendelige) og samtidig som medskaber af narcissistisk tilbagetrækning af objekt-besættning (for hvis der er en uendelig afstand til indholdet/objektet osv. kan man lige så godt opgive, jfr. de fetichistisk-narcissistiske værdier ved megen modernistisk prosa, der skildrer realitetsprincippet, udskydelsen og logikken uden identifikation, som genstande for fetichistisk lyst, jfr. f.eks. Robbe-Grillet's *Jalousi*).

Mens verfremdung forsøgte at inddæmme den fiktive identifikation

med handlingerne på fiktionsaksen ved at skabe distance og hæmning, går ironien et skridt videre ved at benytte en verneinungsrelation, der opløser enhver sammenhæng mellem udtryk og indhold. Der fremlægges en række begivenheder og udsagn, som den implicitte læser må forkaste og fornægte. Et ironisk udsagn betyder det modsatte af dets udtryk, dvs. det implicerer en voldsom understregning og potensering af afsender-læser-position, idet det kun er ud fra denne, at man kan slutte, at man skal læse det modsatte af det hævdede. Den virkelige betydning kan kun etableres via den sociale identifikationsakse, der negerer udsagnet på fiktionsaksen. Derved bliver meningens liv på mærkelig vis kropsløs, udtryksløs, idet udtrykket for meningen kun eksisterer som positivitet i den implicerede Afsender-modtagerkontekst. Mens verneinung i kriminalfiktionen (den hermeneutiske kode) er indbygget som et led i en fiktionsakse-handling, hvor indholdet ligger foran i tid, er benægtelsen i ironien 'bagved'. Ved potenseringen af den sociale identifikationsakse ligner ironien komikken, men komikken arbejder med forkastelser (verwerfung) – den totale forkastelse af identifikation med 'fiktionen'.

Men selvfølgelig er ironien endvidere en *mediationshandling*, man udsiger samtidig med, at man fornægter: dette er ikke min mor, som Freuds patient siger om betydningen af en drøm, hvorefter Freud korrigerer: altså er det moderen. Dvs. ironien fungerer i denne sammenhæng som en omveksler, der skal forsøge at omforme en fortrængt lyst til sin modsætning, nyde lysten ved en given hævvelse, samtidig med at meningen ironisk er den modsatte. På den måde eksisterer der langt mindre tilbagetrækning i ironien end i latteren, identifikationsaksen må nødvendigvis bearbejdes med implicit sadistisk afstandstagen fra fiktionens objekter, i modsætning til latteren, der som sin grænseværdi har den totale tilbagetrækning af projektion fra det komiske objekt. Ironien er set på denne måde i slægt med tvetydigheden, men mens tvetydigheden kaster en mængde af betydninger foran sig ind i det fiktive rum, er den tilbageskuende ironi bundet til den polære modsætning.

Dermed er ironien i slægt med det *hæslige og afskyvækkendes* æstetik, en sensualisering af subjektet ved at lege på kanten af den polymorft-perverse selvafrænsning. Mange nyere spændingsfilm og musikvideoer arbejder med nedslidte miljøer, f.eks. slumkvarterer, netop for at fremkalde en intens selvafrænsning, en intens artikulering af fortrængnings- og fornægtelsesprocessen. Ironien foretager den stadige aktive afgrænsning, modsat horrorfiktionens passive afgrænsning, men begge henter de deres lyst fra det udgrænsede og fortrængte fremfor fra det aktivt begærede.

Princippet i naturalismen – eller hyperrealismen som man også kunne kalde den – er det samme som i *Verfremdung*. Det består i den totale besætningstilbagestrækning og identifikationstilbagestrækning fra fiktionsverdenen til fordel for en identifikatorisk besætning af læser/iagttager som et fremmed jeg, der bremser identifikationen med fiktionsverdenen. Fiktionsverdenen bliver udtryk, der henviser til et indhold i virkeligheden. Zola og andre naturalister elskede lægevidenskaben og dens *kliniske* virkelighedstilgang. Kirurgen identificerer sig ikke spejlende med patienten og tager ham ikke som objekt, men behandler patienten som noget stof der skal bearbejdes eller en maskine, der skal repareres. Det er ikke tilfældigt, at der var en omfattende kobling mellem naturalisternes ‘kliniske’ kropsbeskrivelser og deres ‘kliniske’ samfundsanalyser.

Disse kliniske beskrivelser vakte anstød ud fra en begrebs-realistisk synsvinkel; at benævne fænomener var næsten det samme som at udføre dem, de inddæmningsmekanismer, der skulle til for at det hæslige eller det kropsligt-erotiske ikke skulle fremkalde forestillingen i sit fulde omfang i bevidstheden, eksisterede ikke. Objektivisme og hyperrealisme er m.a.o. en mekanisme, der forsøger at separere indholdet i to komponenter, kvalifikativ referent og dennes emotive besætning, ved at skabe en Læser, der har en ikke-spejlende, ikke-identifikatorisk holdning til indholdet. Dette sker ved en social kontekstualisering af læserpositionen, som når naturalisterne inddrog forestillinger om læger, videnskabsmænd, fotografer m.v. som illustrationer til deres arbejde. Dermed gav de ikke blot sociale forbilleder for deres skrivearbejde, men også modeller for læserpositionen: læseren besætter forestillingen om sig selv som videnskabsperson el. lign. Læseren identificerer sig med den sociale anden for hvem subjektet er ren kropsoverflade, ren fjernsanselig fremtræden og genstand for fysisk manipulation, uden tilhørende nærsanselige kvaliteter og kvantiteter. Læserpositionen forudsætter sociale praksisformer, der kan fungere som forbillede for adskillelse af udtrykkene fra deres indhold, og den må hævde, at sproget og billederne er ‘gennemsigtige’ vinduer til virkeligheden, hvortil et eventuelt emotivt indhold er henlagt.

Den kliniske beskrivelsesmåde kan imidlertid let udvikle sig til en mere eller mindre psykotisk-skizoid fremstilling, i og med at den opløser enhver projektion og emotiv forbindelse mellem percept og perciperende, mellem udtryk og subjektivt indhold. Én udviklingslinje fra Zola går frem til Hamsuns *Sult*, i hvilket sulte-helten iagttager sine tanker og sine lemmer, som var der ingen emotiv forbindelse mellem den registrerende og det registrerede, mellem fjernsanser og



nærsanser. Det perciperende jeg antager helt en *andens* synsvinkel på sig selv, som passivt objekt for iagttagelse.

### *Afsluttende bemærkninger*

En væsentlig del af fiktionens emotive betydninger er således bundet til udtrykkenes specifikke placering i et forløb og til læserens identifikatoriske nærhed eller distance til dette forløb. Når derfor Greimas opstiller sin narratologi på grundlag af en 'objektiveret' tekst, teksten med fratræk af bl.a. alle de strukturtræk, der peger på dens placering i forhold til en bestemt læserposition, forsvinder samtidig en række emotive betydninger. Som vi har set vil modifikationer af identifikationen (f.eks. komik, ironi, realisme) medføre ændringer i den emotive ladning af forløbet. Hvis man identificerer sig med handlingens objekt og ikke dens subjekt, fører det ligeledes til betydningsændringer, ligesom det hyppigt er blevet påpeget, at forløbets kvalifikationer og funktioner skifter betydning, hvis man identificerer sig med 'skurken' i stedet for med 'helten'. Tekstobjektiveringens synliggør bestemte teksttræk, men den har det tilfælles med intuitionismen, at den usynliggør det subjekt og de individuelle og historiske kontekstualiseringer, der aktualiserer tekstens betydningspotentialer.

### *Noter*

1. *Kultur & Klasse* 58.
2. *historien* bruges her synonymt med de russiske formalisters *fabula*, det franske *histoire*, det engelske *story*, *diskurs* synonymt med formalisternes *sujet*, det franske *discours* og det engelske *discourse*.
3. Disse er så igen opdelt på forskellig vis, f.eks. som beskrevet af Greimas i hierarkier af binære modsætninger, men denne opdeling er kun en indholdsform i Hjelmslevsk forstand, idet man må regne med en indholdssubstans af sansninger m.v.
4. »Linguistics and Poetics«, in *Style in Language* ed. T. Sebeok Camb.Mass. 1960. Som bekendt understregede Jacobson i den pågældende artikel at sprogets særligt poetiske funktion hænger sammen med dets autoreferentialitet; det er imidlertid vanskeligt at lade være med at se sprogets emotive og konative funktioner som centrale elementer i fiktionens genese.
5. Fjernelse af handlingsaspektet af narrationen til fordel for driftaspektet er i særlig grad udbredt i en Lacan-inspireret psykoanalytisk tekstbeskrivelse, der overtager Lacans kontemplative driftopfattelse.
6. Hvis det narrativt-handlende aspekt af Subjektet som manglende og ufuldstændigt forsvinder, forsvinder også objektet, og vi står tilbage med 'sårets' narcissistiske æstetik, som vi

- finder det i mange musikvideoer. Der er tale om en sløjfning af handling-projektionsaksen til fordel for en bearbejdning af betydningerne på identifikationsaksen, jfr. *Fiktionsteori og underholdningens genrer* op.cit.
7. »Le message narratif« in *Communications* 4.
  8. Jfr. Roman Ingardens fænomenologiske og Sartres eksistentiale intentionisme.
  9. Jfr. *Sémantique structurale*, kapitlet »A la Recherche des modèles de transformation«.
  10. Mens vi har en privilegeret adgang til vores kropsindre, har vi nærmest en dårligere adgang til vores egen visuelle fremtræden end til de andres.
  11. cf. f.eks. omtalen af skizoid horror-fiktion i *Fiktionsteori og underholdningens genrer*.
  12. Et for hurtigt tempo virker derimod komisk, handlingens mekaniske karakter bliver helt synlig, og tilskueren foretager en komisk forkastelse af enhver form for identifikation med en sådan ydre og mekanisk pseudo-subjektivitet.
  13. Og at forholdet til den narrative gentagelse ændrer sig fra barnet til den voksne. For barnet er gentagelsen et led i indlæringen af de narrative strukturers symbolske subjektivitet, det har endnu ikke forudsætninger for aktiv konstruktion og begær.
  14. cf. Grodal: »Zola, naturalisme og dæmonisk kapitalisme« i *Dansk litteraturhistorie* bd. VI.
  15. John Ellis har i *Visible fictions* (1982) bemærket, at TV er meget afhængig af lyden, idet det lille skærm billede behøver lyden til at skabe identifikation.
  16. I Brooks: *Reading for the Plot*. N.Y. 1984.
  17. Michel Foucault har i *La volonté de savoir* (1976) beskrevet, hvorledes begæret produceres verbalt ved sproglig iscenesættelse, der ellers efter en freudiansk lærebog ville opfattes som en fortrængning. En freudiansk synsvinkel har fået mange forskere til at betegne de dominerende narrative former som 'Ødipale', som byggede på 'kastration' og fortrængning.
  18. I den freudske livsdrift-dødsdrift, består liv på den ene side i spænding, og oplevelsen af liv i denne spændthed, på den anden side stræber spændingen efter afspænding (død), hvorfor drift/liv er en omvej til døden/afspændingen, en udskydelse og forlængelse af vejen fra død/uorganisk tilstand til død/uorganisk tilstand. De virkemidler, som livet benytter, de stofflige association-udtryk-gentagelseskæder er endda ikke-liv-elementer. Jfr. behandlingen i Brooks: *Reading for the Plot*.
  19. Om melodrama se Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination* 1976.
  20. Med mytisk menes her at forestillingen om urscenen kan ses som en fremstilling af det forhold at barnet er betragter af en verden, hvis motiver og spilleregler det kun aner. Fiktive gennemspilninger af urscenen er legio, f.eks. i filmen *Blue Velvet*, der netop er karakteriseret ved en melodramatisk æstetisering af de voldsomme udtryk og en reel handlingslammelse hos hovedpersonen.
  21. Problemet blev formuleret af Edward Bullough, særlig i den centrale artikel »Psychical distance, as a factor in art and an aesthetic principle«, *British Journal of Psychology*, Vol.V, 1912, genoptrykt i *Aesthetics, A Critical Anthology* ed. Dickie, Sclafani N.Y. 1977, der ligeledes indeholder kritiske bearbejdninger af teorien.