

Fortællingens tid

»vi kommer til at længes efter det forår der var en længsel efter sommeren«

Henrik Nordbrandt

Slutningen er essentiel for fortællingen; – det er den, der langt hen afgør om fortællingen er vellykket eller ej. En ellers smukt formet fortælling kan ødelægges af en svag slutning. Slutningen har noget med tiden i fortællingen at gøre. Fortællinger læses nok prospektivt, men de fortolkes og forstås retrospektivt. Det er slutningen, der giver mening til begyndelsen og til fortællingen som sådan. Det er først med slutningen, fortællingen bliver en meningsfuld fortælling, – eller rettere, bliver en fortælling overhovedet. Slutningen er altså forudsætningen for, at vi overhovedet kan tale om fortællingen; hvilket på sin vis implicerer at slutningen kommer før begyndelsen. Dette har naturligvis betydning for temporaliteten i fortællingen – for fortællingens tid.

Jeg vil starte med en ultrakort fortælling om tid, – en fortælling jeg har fra Frank Kermode. Den lyder som følger: 'tick-tock' (på engelsk, på dansk ville den lyde 'tik-tak'). En fortælling om tidens gang, der har begyndelse – 'tick' og slutning – 'tock'. Ind imellem er der en tavs midte, som dog ikke er uden betydning, da den skiller 'tick' fra 'tock'. Forsøg har vist, at mennesker er i stand til at reproducere intervallet 'tick-tock' ret præcist, hvorimod det følgende interval, – det mellem 'tock' og det næste 'tick' – volder langt større problemer.¹ Det har Aristoteles muligvis en forklaring på; vi kan ihvertfald bruge ham og sige, at en fortælling er det, der har begyndelse, midte og slutning. Af Aristoteles følger også, at der er noget uden for fortællingen, der hverken har begyndelse eller slutning. Med fortællingen foretager vi et indsnit i dette 'noget', – fortolker og afgrænser det, giver det form, – udstyrer det med et plot og giver det betydning. 'Tick-tock' har betydning, ikke blot som mekanisk tid; når vi siger, at uret siger 'tick-tock' er der jo tale om en antropomorfisering – vi gør tiden human, den bliver følelig. Tiden bliver betydningsfuld, da den bliver et memento mori; 'tick-tock' er således en fortælling om endelighed og død. Fortællingens grundtype. »Tid bliver human tid i den grad, den

er organiseret i fortællingens form; fortællingen på sin side, er meningsfuld i den grad, den fremstiller træk ved den temporelle erfaring.«²

Intervalleret mellem 'tock' og 'tick' repræsenterer derimod ren succession, blind og indifferent fremadskriden; en amorf, non-human tid. Der skal et nyt 'tock' til, før der igen kommer form på tiden.³ Dermed også påpeget, at det er slutningen – 'tock' – der giver form til fortællingen; det er slutningen, der lader den med betydning. Og det er understreget, at tiden i fortællingen ikke er blot og bar indifferent fremadskriden.

Der er en anden, endnu kortere fortælling! Den ser sådan ud: 'o-a'. Sin lidenhed til trods er det en meget berømt og ofte kommenteret fortælling. En første – og afgørende – fortolkning lyder: 'fort-da'. De fleste kender givet historien, der stammer fra Freuds »Hinsides lystprincippet«. ⁴ Freud iagttog sit halvandetårige barnebarn, der legede med en træspole, hvortil var fastgjort en snor. Barnet kastede træspolen op i sengen så den forsvandt af syne, – ledsaget af lyden 'o', 'fort', væk; trak i snoren så spolen kom til syne igen – 'a', 'da', der! Freud tolker legen som barnets symbolisering af moderens fravær – 'o' – og tilbagekomst – 'a'. Legen er altså barnets bearbejdning og fortolkning af en oplevet, smertefuld situation (vi kunne måske sige: kontingenserfaring). Der er dog tale om en betydningsfuld forskydning; mens barnet der forlades af moderen er passivt, så behersker barnet i legen aktivt fravær og nærvær. Barnets symboliseringsproces bekræfter således Aristoteles og forholdet mellem det amorfe og ustrukturerede (det kontingente) – passive; og den aktive, fortolkende organisering – eller plotting. Vi kan med Derrida bemærke, at Freud kalder legen 'fortsein', at lege 'være væk' (lege skjul). Men med den vægt vi lægger på slutningen, kunne man måske med ligeså megen ret kalde det at lege 'dasein'. ⁵ Dermed understreget, at det skam er en alvorlig leg; og at det i høj grad har med temporalitet og endelighed at gøre – en leg om 'sein-zum-Tode'. Der er ikke bare tale om at lege skjul; men om en fundamental-ontologisk eksistensanalyse! (Det er jo Freuds 'vidtgående spekulation' om livet og døden vi har med at gøre.)

I psykoanalysen tales der ofte om begyndelse og oprindelse – kommer fantasmet før forførelsen – eller er det omvendt? Det er i realiteten en umulig diskussion, da vi har med ubestemmeligheder at gøre. Og for psykoanalysen i grunden en uinteressant diskussion, da begrebet 'nachträglichkeit' netop gør termer som begyndelse og oprindelse relative.

I sygehistorien om Emma ⁶ beretter Freud om to scener. Jeg gør her som Jean Laplanche, ⁷ og tager dem i omvendt rækkefølge; dvs. sådan som de fremstår efter rekonstruktion – dvs. ved slutningen.

1. scene: Den 8 årige Emma går ind i en købmandsbutik. Købmanden befamler hende – gennem klæderne – på kønnet, men hun reagerer ikke på dette

overgreb, der ikke efterlader noget (bevidst) indtryk på hende; tværtimod vender hun atter tilbage til butikken.

2. scene: Som 12 årig går Emma i en butik, hvor to unge kommissær står og ler; – hun tror måske af hendes klæder. Hun flygter i panik fra butikken og udvikler en angst for butikker. Hun kommer efterfølgende i behandling, hvor det lykkes at rekonstruere den ellers glemte første scene.

Hvornår begynder Emmas problemer i grunden – hvad er begyndelsen? Som 8-årig forstår hun ikke noget, hændelsen får ikke nogen indflydelse på hendes liv. Som 12-årig er en anden begivenhed indtrådt – puberteten, der gør hende bevidst om det seksuelle indhold af den 1. scene; men uden at selve scenen bliver bevidst. Ikke desto mindre ændres hendes liv, ikke kun fra det 12. år og frem, men i realiteten allerede fra det 8. år. Der er en tidslig barriere – puberteten – mellem de to scener, der henfører dem til to forskellige betydningsfaser (Laplanche). Puberteten bliver Emmas peripeteia, – et vendepunkt, der fremtvinger et nyt syn – ikke kun på fremtiden, men også det fortidige. Der bliver tale om en falsificering – forkastelse – der fører til et (ubevidst) ønske om, at finde sig selv – genkende sig (anagnorisis) – i det nu fremmedartede – sin egen fortid; men genkendelsen må gå af nye veje, – det ‘mørke kontinent’ må kortlægges – plottes – på ny.

En lignende peripeteia finder vi i Ødipus. Fra at have været den, der har svoret at finde Laios morder, bliver Ødipus selv morder; fra at have været lykkelig ægtemand, bliver han incestuøs søn, – uden at nogen aktuel handling fra hans side giver anledning til dette. Men der er på den anden side ikke nødvendigvis tale om, at fortiden indhenter ham. Jonathan Culler har påpeget, at der i Ødipus aldrig bliver givet noget endeligt bevis for Ødipus’ skyld i fadermord. Det enlige vidne til drabet hævdede, at der var flere om mordet; mens Ødipus var alene, da han dræbte den fremmede ved korsvejen. Men Ødipus dømmes sig selv, – alene ud fra den narrative kausalitets indicier. Konklusionen er ikke baseret på nye vidnesbyrd, men alene på sammenfaldet af begivenhed og fremstillingsform, og den deraf følgende kausale kraft. Hele hans fortid bliver med ét omskrevet.⁸

Fortrængningen af overgrebet, som Emma jo selv var uskyldig i, kan ikke forklares udelukkende ved overgrebet i sig selv. Fortrængningen er grundet i, at hun vendte tilbage til butikken; som om hun ønskede overgrebet, som ville hun selv forføre købmanden. Hun er altså ikke så uskyldig endda. Men det indhold af scenen – at det er en forførelse – er for en ydre iagtager (Emma 12 år), og ikke for subjektet (Emma 8 år). Objektivt betraget er der dog ingen tvivl om at scenen er seksuel. Så i en vis forstand begynder det med den 1. scene; men begyndelsen kan kun blive begyndelse i kraft af den 2. scene. Det er først med den 2. scene, at den 1. overhovedet fortrænges; før dette var den

betydningsløs, – og derfor glemt. Men den anden scene kan heller ikke være traumatiserende; det, den gør, er at skabe erindringen om den første som traumatiserende. Dvs. den 1. erindres nu som allerede fra starten fortrængt; men er altså en erindring om noget, der ikke eksisterede forud for erindringen. Det er en erindring om noget, der ikke erfares som traumatisk – altså ikke begyndelsen til angsten; den kommer først med den 2. scene. Dvs. begyndelsens begyndelse kommer først senere. Det er et spørgsmål om oprindelsens oprindelse; det kan illustreres ved følgende eksempel. For at noget kan være det 1., må det komme et 2. bagefter, da det 1. altid vil forudsætte en succession. Så det 2. er altså forudsætningen for det 1. – kommer før det 1.; hvilket jo egentlig vil sige at det 1. er det 3. Begyndelsen er altid allerede begyndt på et senere tidspunkt!⁹ Dette er nachträglichkeit. Vender vi tilbage til Freuds fremstilling, så betegner han da også scenerne omvendt: 1. scene er Emma som 12 årig; 2. scene som 8 årig.

1. scene: Emma 8 år
2. scene: Emma 12 år

1. scene: Emma 12 år
2. scene: Emma 8 år

Sygehistoriens kronologi er særdeles ambivalent. Uanset hvilken tilgang man vælger – Freud eller Laplanche – vil den 2. scene altid gå forud for den 1. – det er paradokset: hvordan man bliver den man er. Hvad er årsag til hvad? Set i narrativt perspektiv så er det den klassiske distinktion mellem fabula og sjuzet, der rokkes ved. Fabula som den orden af begivenheder, fortællingen refererer til; sjuzet som den orden begivenhederne fremstilles i af fortællingen. Almindeligvis vil man således betragte fabula som årsag, sjuzet som virkning. Men med nachträglichkeit inde i billedet kan man med samme ret sige at sjuzet – virkningen – er årsag til fabula – årsagen. En selvforårsagende virkning! Det giver ikke nogen mening, at træffe afgørelse til fordel for hverken den ene eller den anden løsning. Hvad, der er vigtigt her, er imidlertid, at vi er på sporet af den narrative 'kraft': nachträglichkeit som det, der strukturerer begivenheder i et kausalt, narrativt forløb.

Hvad vi er vidner til her, er hvad der for Kierkegaard karakteriserer gentagelse og erindring: »Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds.«¹⁰ For Emma betyder det, at den – ubevidste – erindring om sin oplevelse som 8-årig, bliver en gentagelse af erfaringen som 12-årig. Den egentlige gentagelse – altså den 8-årige – erindres forlæns, da den forudsætter puberteten for at kunne blive gentagelse. Det er umuligt at tale om oprindelse eller original i denne sammenhæng: forlæns erindring og baglæns gentagelse – nachträglichkeit. Tiden er overor-

dentlig kompleks her; som den er det i fortællinger, hvor betydning skabes på samme måde.

Tiden er altså ikke lineær i psykoanalysen (ejheller i fortællingen), men derimod kompleks (reversibel). Livet opfattet som et lineært forløb fra fødsel til død er en konstruktion, – et fantasme. Det er først, når vi begynder at fortolke vort eget liv, når vi laver indsnit, at det får begyndelse, midte og slutning. Og som Emmas tilfælde viser, så er en sådan tolkning ikke nødvendigvis bevidst; tværtimod kunne noget tyde på at vi ubevidst gør os selv til subjekt for en vedvarende omfortolkning. Ganske vist siger Freud i »Hinsides lystprincippet«, »at de ubevidste sjæleprocesser i sig selv er "tidløse"«; ¹¹ men "tidløs" står i gåseøjne; det skal formodentlig forstås således, at der ikke er tale om en mekanisk, lineær tid, men netop kompleks tid. Vi skaber altid nye begyndelser. Men begyndelsen skabes jo ud fra slutningen. Frank Kermodé taler om, at vi altid vil betragte vor egen position som umiddelbart før slutningen, i 'tiden mellem' – mellem øjeblikket og døden; hvert øjeblik er et potentielt eskatologisk øjeblik. Hele 'slut-følelsens' (sein-zum-Tode?) vægt kastes tilbage på øjeblikket, hvilket fører til en tilstand af crisis (dom og seperation). ¹² Den crisis den 12-årige Emma oplever. Denne tilstand af oscillering mellem det potentielt eskatologiske øjeblik og døden, fører til en tilstand af vedvarende overgang (perpetual transition), hvor slutningen bliver immanent. Derfor må vi hele tiden begynde påny, omfortolke vort liv (hvilket finder sit formsprog i modernismen). Det betyder at begyndelsen (Oprindelsen) fortaber sig i tidens afgrund, og slutningen – fordi den er blevet immanent – bliver uforudsigelig. Dermed ændres vor opfattelse af tiden, den er ikke længere lineær; og vi får behov for fortællinger, hvis plot kan honorere den øgede kompleksitet, vore forsøg på at skabe mening skaber.

Det er umuligt fra begyndelsen at vide, hvad meningen er. Begyndelsen får først mening som begyndelse i kraft af slutningen; slutningen er begyndelsens begyndelse. Walter Benjamin siger, at det vi søger i fortællingen er viden om livets mening, der kun kan erfares i døden (slutningen); »Det der tiltrækker læseren ved romanen er håbet om at kunne varme sit forfrosne liv ved at læse om døden.« ¹³ Det vi søger i fortællingen, er altså den erfaring, vi i vor eget liv er afskåret fra: at det er slutning – døden – der giver mening. For at skabe mening med livet måtte man altså – med en parafrasering af Sartre – »blive sin egen nekrolog«; eller som Derrida siger: det drejer sig ikke om autobiografi, men autothanatografi.

Edward Said ¹⁴ hævder, at i moderne tid er begyndelsen ikke længere en begivenhed, men en kraft (det ubevidste, kapitalen osv.). Peter Brooks ¹⁵ taler ligeledes om en kraft: 'den strukturerende kraft ved slutningen'. Det er værd at overveje, om der ikke skulle være tale om den samme kraft. I givet fald kan vi

finde et navn for den hos Freud: dødsdriften. Brooks bruger »Hinsides lyst-princippet« som en model for det dynamiske princip i en fortælling; han taler om »Freuds masterplot«. Det er dynamikken mellem livs- og dødsdrift, der bliver appliceret på fortællingen. Dødsdriftens tendens er som bekendt at ville vende tilbage til det oprindelige, til urgrunden – dvs. døden, – den livløse tilstand. Livsdriften på sin side vil udskyde døden så længe som muligt; ved at stykke stadigt mere komplekse organismer sammen bliver vejen til døden længere og mere kompliceret. Døden er altså det, der ligger før livet og som følger efter livet; det grænseløse, det evige – den non-humane tid. I dette grænseløse bliver livet et indsnit, der har begyndelse, midte og slutning; og som stykkes sammen til stadig mere komplekse systemer. Livet er et 'aristotelisk epos', et indsnit i det kosmisk grænseløse. Livet er en begivenhed, der dog ikke i sig selv har kraften til at blive en fortælling. Drivkraften i livet – og fortællingen – er døden. Det er først i fortolkningen af livet, det tilføres en kraft, der kan understøtte det med en meningsfuld begyndelse og slutning; og fortolknings ståsted er altid efter begivenheden, efter slutningen; dvs. døden.

Dødsdriften stræber altså mod en slutning, der er identisk med det, der ligger før begyndelsen – begyndelsens begyndelse. I fortællingens dynamik vil det sige, at slutningen er det samme som begyndelsen – og dog; med Todorov siger Brooks at slutningen er det samme-men-andet; m.a.o. slutningen er en metafor for begyndelsen. 'Tock' er en metafor for 'tick'.¹⁶ Man kan tale om begyndelsen som en kollapset metafor, der med fortællingen bliver udfoldet. Denne udfoldelse er det, der tilvejebringes af livsdriften – midten, der bliver stykket sammen af de enkelte elementer, der i sidste instans viser sig at udgøre hele fortællingen; livsdriften er metonymi.

Dynamikken mellem disse drifter ser Brooks altså som en model for dynamikken i fortællingen. I den prospektive læsning er fortællingen kontingent; det er først retrospektivt den bliver ordnet og får mening. Men undervejs holdes vi fast af det Brooks kalder en 'anticipation of retrospection' (vi ville måske sige: en forlæns erindring); vor 'narrative kompetence' tillader os at regne med den betydningsforløsende slutning, – en tillid til at det kommende vil restrukturere de provisoriske betydninger af det allerede læste. M.a.o. så foregår der en vedvarende og midlertidig meningsdannelse, der vedvarende revideres – altså en 'nachträglich' reorganisering. En prospektiv læsning uden 'anticipation of retrospection' ville lede til psykose (figurligt, ikke patologisk). Læsningen bringer hele tiden læseren på kanten af psykosen – til crisis – en potentiel før-slutning, der truer med at bringe fortællingen til afslutning, før den er hel og lukket. Der er ved sådanne crisis-situationer, at en 'anticipation of retrospection' fastholder læseren på den rigtige side af psykosen. At det først er nachträglich, der er kongruens mellem begyndelse og slutning, betyder at for-

tællingen er principielt åben. Nachträglichkeit implicerer, at slutningen skaber begyndelsen, som så på sin side initierer slutningen; en ny slutning, da nachträglichkeit ikke blot er en forsinket fremkomst af begyndelsen, men er supplementær. Der strukturerer sig hele tiden en 'ny', midlertidig fortælling – der altså 'nachträglich' kan restruktureres – således at læseren befinder sig i en tilstand af 'vedvarende overgang' (perpetual transition); en stadig oscillering mellem crisis og nachträglichkeit, før vi når frem til den endelige slutning – der jo i sidste instans er Døden. Derfor er også selv den mest modernistiske tekst trods alt læselig. Når den nye roman ikke længere er ny, er den stadig en roman; og selv i Sollers mest rabiat anti-narrative tekst, finder Barthes det narrative.

Fortællingen som figurering af den humane tid peger i retning af Heideggers begreb om 'Zeitlichkeit'¹⁷ – den mest originære form og den mest autentiske erfaring af tid. En dialektisk enhed af komme-til-væren, have-været og gøre-nærværende; – eller med Ricoeur – hvor fortid, fremtid og nutid forsvinder og tiden selv figurerer som den eksploderede enhed af de temporale ekstaser.¹⁸ Da vi som Dasein er kendetegnet ved vor sein-zum-Tode – vor væren-til-døden, så er slutningen indskrevet i vor væren og i vor erfaring af tiden. Som Kermode siger, så er det slut-følelsens vægt, der kastes tilbage på øjeblikket – på nu. Dvs. i hvert eneste moment er potentialet for erfaring af tiden og af endeligheden; – det vil videre sige at hvert eneste moment er en potentiel anticipation of retrospection, – en potentiel fortælling, der kan udfoldes nachträglich. Måske kan det hele sammenfattes i begrebet anamnesis; den erindring vi alle – ifølge Sokrates (i dialogen »Menon«) har om en tidligere tilværelse – i sidste instans en erindring af de evige ideer. Emmas historie er et eksempel herpå. Kermode taler om hemmelige eller okkulte plots,¹⁹ som vi formoder ligger bag det, vi ikke umiddelbart kan skabe mening af (det kontingente), – det som ikke tilbyder sig som fortælling. Hemmeligheder er endnu ikke fortalte historier, der nachträglich kan blive til fortællinger.²⁰ En sådan hemmelighed blev det øjeblik, hvor Emma flygtede fra butikken; analytikeren blev den, der udredte det okkulte plot bag. »Det som er blevet fortolket og som adresseres til i nu – er hvad vi kalder tid«, siger Heidegger.

Fortællingens tid er således en anden end den mekanisk fremadskridende kronologi, vi måske er tilbøjelige til at betragte som tiden slet og ret. Fortællinger giver os erfaringen af en anden tid, – en tid, der også er vor tid qua dødelige; en Zeitlichkeit. Jeg vil slutte med at citere Ricoeur, hvor han på fornem vis får opsummeret, hvorfor fortællingen er særligt tiltrækkende for os og hvilken erfaring, det er fortællingen formidler:

»At følge en fortælling er at bevæge sig frem gennem kontingenser og peripeteia, vejledt af forventningen om at finde fuldbyrdelse i fortællingens 'konklusion'. Den konklusion er ikke et logisk indebyrd af visse forudgående præmisser. Den giver fortællingen et 'slutpunkt', som på sin side skaber en synsvinkel, hvorfra fortællingen kan opfattes som et hele. At forstå fortællingen er at forstå, hvordan og hvorfor de successive episoder førte til denne konklusion, som – langt fra at være forudsigelig – i sidste ende må være acceptabel, som kongruent med de episoder fortællingen bragte sammen.«²⁰

Afslutningen er ikke Slutningen. Efter Apokalypsen og Kataklysmen følger noget nyt. Afslutningen er en crisis, der giver anledning til nye fortællinger. I kraft af nachträglichkeit bliver enhver begyndelse en slutning, enhver slutning en begyndelse. Tiden går og fortællingens tid gør tidens gang til vor fortælling; altid igang, altid i overgang til noget nyt: »Dyret, som har været, men ikke er mere og dog skal komme«.²¹

'tick-tock' – 'tick-tock' – 'tick-tock' ... Vi kommer til at længes efter det forår, der var en længsel efter sommeren.

Noter

1. Kermode, Frank: *Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford, 1966, p.43.
2. Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*, vol. 1, Chicago, 1984, p.3.
3. Her kan man sammenligne med Svend Åge Madsens 'tidskvanter' i *Lad tiden gå*.
4. Freud, Sigmund: »Hinsides lystprincippet« in *Metapsykologi II*, København 1983, p.26-28.
5. Derrida, Jacques: *The Post Card – from Socrates to Freud and Beyond*, Chicago & London 1987.
6. Freud, Sigmund: *Udkast til en videnskabelig psykologi – »Entwurf«*, København 1980, p.109-113.
7. Laplanche, Jean: *Liv og død i psykoanalysen*, Aarhus 1987, p.57-68. Se tillige: Møller, Lis: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. Philadelphia 1991, kap. 3: »Construction in the case of The Wolf Man«.
8. Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London 1981, p.172-176.
9. Det litterære eksempel herpå er James Joyce: *Finnegans Wake*.
10. Kierkegaard, Søren: *Gjentagelsen*, in *Samlede Værker*, bd. 5, København 1982, p.113-194.

Det kan naturligvis diskuteres, om det nu også er Kierkegaards gentagelses-begreb. *Gjentagelsen* er en af Kierkegaards pseudonyme tekster. Begrebet formuleres således af Constantin Constantius, der senere når til erkendelsen ... »jeg havde opdaget, at Gjentagelsen slet ikke var til, og det havde jeg forvisset mig om, ved

- paa alle mulige Maader at faae det gjentaget.« (p.150). I denne sammenhæng er det dog først og fremmest den prægnante formulering, der har interesse.
11. Freud, loc.cit., p.38.
 12. Kermode, op.cit., p.25.
 13. Benjamin, Walter: »Der Erzähler«, in *Gesammelte Schriften* II.2, Frankfurt am Main 1977, p.457.
 14. Said, Edward W.: *Beginnings. Intention and Method*, New York 1975.
 15. Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York 1984.
 16. Der er jo tale om et onomatopoeitikon uden semantiske forskelle.
 17. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main 1977.
 18. Ricoeur, op.cit., p.61.
 17. Kermode, Frank: *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Mass. 1979.
 19. Der er derfor ikke tale om en narrativ ontologi, hvor fortællingen i en tilstand af præ-narrativ latens afventer sin fortæller. Nachträglich betyder at fortællingen først 'kommer til væren' i fortælle-handlingen.

Det er muligt, at nachträglichkeit, og den dertil knyttede temporalitet, kan begrænses til en vestlig og kristent influeret kulturkreds. Forholdet mellem det Nye og det Gamle Testamente kan nemlig også anskues som nachträglichkeit: det Nye Testamente giver ny betydning til det Gamle, men uden at der er tale om en falsificering af det hidtige indhold af det Gamle Testamente. Men med det Nye Testamente indtræder muligheden for at anskue hele Bibelen udfra slutperspektivet; dvs. den narrative kausalitets strukturerende kraft sætter sig igennem.
 20. Ricoeur, op.cit., p.66f.
 21. Johannes Åbenbaring 17:8.