

DEKONSTRUKTIONENS PLOT

Claus Bratt Østergaard

Narratologien begynder med, at Aristoteles i sin Poetik giver to bestemmelser af narratologiens hovedbegreb mythos: på den ene side imiterer mythos en ekstra-litterær handling (praxis) og er heteronomt bestemt; på den anden side er mythos autonomt bestemt, et logisk, æstetisk og selvfsluttet hele. Litteraturen (mythos) er harmonisk – både sand (heteronom) og skøn (autonom). Men begrebet mythos rummer en potentiel konflikt, der i moderne tid (om ikke før) får sit navn i de russiske formalisters skelnen mellem fabel og sjuzet (plot). I fablen fremstilles begivenhederne i den tur og orden, som de rent faktisk foregår i. I plottet derimod fortælles fablens historie med henblik på den æstetiske værdi og i forhold til publikum. Denne skelnen mellem plot og fabel har Umberto Eco overtaget; han taler om 1) historier der rummer både plot og fabel (hvor fablen rekonstrueres pba plottet); 2) rene fabler uden plot («Den Lille Rødhætte»); 3) plot uden fabel. Tredje kategori er en uting for Eco, leder nok til en åben læsning, men samtidig til en fortolkning, der aldrig vil konkludere. For Eco må læsningen altid gå fra plot til fabel – ellers stiller man sig uden for sandhed og afgørelighed og følger heri en gnostisk tradition for hermetisk pansemiotisme fr middelalderen; fortolkninger afføder nye fortolkninger i aldrig lukkede kæder af relative udsagn. Denne læsetradition er i moderne tid udfoldet i dekonstruktionen (eksemplificeret ved Peter Brooks). Brooks skelner ikke mellem plot og fabel – alt er plot, enhver fortælling er determineret af sin æstetiske reception. Dermed er alt også genfortolkeligt, en principiel åbenhed breder sig i alle reninger. Enhver fortælling, der søger sandheden, skjuler sin egen fortalte karakter (siger Derrida); enhver fabel forudsætter et bagvedliggende plot, siger Brooks i forlængelse heraf. Eco fastholder derimod distinktionen mellem plot og fabel, fordi sandheden er afhængig af en sådan skelnen.

1. Tingene og tegnene

Omkring århundredskiftet begyndte tegnene i en række sammenhænge – i kunsten, videnskaben, dagliglivet, politikken – at løsgøre sig fra verden, tanken, følelsen, mennesket. Tegnene fik et eget liv, blev selvstændige, vilkårlige. I stedet for at repræsentere omgivelserne – indre eller ydre;

tanke, ting eller følelse – fremstod de som uigennemsigtige, fulde af nykker. Tegnene refererede i stedet til sig selv, til hinanden, til ingenting, kom på afveje og vildveje, gjorde deres egen ret gældende. Eller rettere: man opdagede, at det forholdt sig på denne måde. Man har givet denne erkendelse forskellige navne: »the linguistic turn« er et af dem, og i kunsten er modernismen knyttet til denne vending.

Denne historie kan også betegnes som en subjektivering af epistemet eller epistemerne. En romantisk bevægelse. Der udgår forskellige ekstreme retninger herfra, som vedrører narrativitet. Man har, eksempelvis, med udgangspunkt i Saussures skelnen mellem arbitrære og motiverede tegn søgt at tænke kulturelle tegn som arbitrære, rene konventioner, forestillingen om det virkelige som forførende store fortællinger, som simulakrer, eller som produktion af simulakrer. Som var det uvirkelige brudt igennem en lydmur for nu at invadere det virkelige. Det menneskelige samfund og det menneskelige liv som reguleret af fantasmer, som indfanget i retoriske koder der blot reproducerede sig selv, ikke som organiseret gennem symboler (fra Baudrillard til den amerikanske dekonstruktion).

En lidt medgørligere udgave af dette paradigme ser en opblødning af den hårde modstilling mellem virkelighed og fiktion: der løber virkelighed over i det fiktives kategori; fiktitivitet over i det virkeliges. Den tidligere rigide modstilling mellem fact og fiction bliver smidigere, medierbar. Genstandsmråder, der helt uanfægtet har henligget under det virkelige epistemologiske primat, har så at sige forskubbet sig over i retning af det fiktive. Samtidig erkendes det, at tingene sætter forskellige spor – symboler, mærker, fiktioner – som en del af deres virkelighed, som man tidligere har opfattet som fejl, ideologi, bedrag. Man ser, at tingen ikke er en ren ting, der aflæses af eller i et tegn, men en ting-plus-tegn.

Den rene ting over for den gennemsigtige aflæsning repræsenterer det klassiske erkendelsesideal. Det er tillige et litterært stilideal, som blev udbredt i oplysningsæstetikken. Et klassisk ideal om gennemskuelighed i sproget og gennemsigthed i tingene. Opfattelsen blev senere kritiseret af romantikerne. Stilen, mente romantikerne, var ikke blot ydre, en dekoration, ikke en gennemsigtig rude, man blot betragtede den rene ting igennem. I det hele taget var sproget grumset, uklart, tvetydigt. Eller, såfremt det var poetisk – anderledes, finere, sublimere, end det prosaiske sprog. Under alle omstændigheder: stilen greb dybt ind i sit materiale og organiserede det. Man digter, når man skriver om kendsgerninger, sagde A.W. Schlegel.

I dag, næsten to århundreder efter romantikerne, gør nogle historikere den samme genopdagelse af deres felt: man opdager historiens litterære karakter (Hayden White, o.a.). Man opdager, at historien bliver til som historiefortælling og historieskrift. Man opdager, at historiens fortalte orden ikke blot er en kilde, en fejkilde eller en stil, men konstituerende for objektet. Uden stil ingen historie. Det transparente objekt og den neutrale

stil er selv en historie, som historien har frembragt. Således er narrativiseringen af fortiden ikke blot en logisk ordning af materialet men en fortælling indvævet i stoffet. Historien er altid allerede aflæst – »plot«, i Brooks forstand (som jeg diskuterer om et øjeblik). Og der synes ingen vej uden om narrativiseringen.

Denne fiktivisering af realiteten og realisering af det fiktive gælder i realiteten inden for alle de bløde (humane eller quasi-humane) videnskaber i disse år og er på mange måder blevet forbundet med dekonstruktionen, i hvert fald i USA, hvor man ikke blot har dekonstruktiv litteratur og dekonstruktiv litterær kritik og dekonstruktiv filosofi, men også dekonstruktiv historie, dekonstruktiv jura, dekonstruktiv teologi, dekonstruktiv antropologi, dekonstruktiv psykologi og sociologi mv. På et tidspunkt får man også en dekonstruktiv pædagogik (hvis man ikke allerede har det – og så er det nok på tide at spørge sig, om ikke begrebet er holdt op med at være et begreb om noget som helst). Eller man kalder det post-strukturalisme, postmodernisme, etc. Det er altsammen bekendt. Hvorom alting er: man opdager det fiktive som en vældig kraft: samtidig ser man overalt tegnenes betydning i legemer, der før blot var træg materie.

Men der findes også en mere nøgtern udvikling af denne tegnbevidsthed i den betydelige, og givetvis betydningsfulde, semiotisering af vidensområderne, der foregår i disse år – almen semiotik, kognitionsforskning, etc. Semiotik og kognitionsforskning er, på den ene og den anden måde, kommet i modsætningsforhold til dekonstruktionen. Semiotikerne tolker dekonstruktionen som destruktion, negativt. Og dekonstruktivisterne mener på deres side, at semiotikere og kognitionsforskere er i gang med en ny objektivisme, som egentlig blot er en mytologiseret universalvidenskab, en formal-positivisme og ny-naivisme. Modstillingsforholdet er i nogen grad fikcionaliseret, mener jeg, bl. a. herhjemme, i form af en quasi-narrativisering (eller proto-narrativisering) og det kunne være interessant at sige noget om dette i en sammenhæng, hvor man taler om narrativisering af historiske fænomener, men det ville sikkert føre for vidt, og måske der i den nationale modstilling mellem semiotik og dekonstruktion er for meget af den særlige narrative form, der hedder sladder, bagtalelse og selvpromovering.

Men der er naturligvis også noget om snakken, paradigmer er personbårne, Danmark er et lille område, milieuerne finder sandheden om de andre i et gadespejl, hvor international man end er i sit outlook. Både i dekonstruktionen og semiotikken interesserer man sig i øvrigt for narrativitet – og jeg ser nok en spænding mellem de to traditioner, men ingen grund til, at man ikke skulle interessere sig for begge dele. Måske ikke mindst i lyset af denne spænding. En spænding som er ganske gammel – den har sin oprindelse hos sofisterne og Platon. En arv fra vore forfædre. Vi gennemlever en fortælling, hvor kapitlerne ligner genskrivninger, blot med udskiftning af personnavnene. En uendelig historie. Men hvad handler den om? Hvad er forskellen på de to traditioner, alment og ift narra-

tologien? Jeg skal i det følgende lade semiotikerne være repræsenteret af Umberto Eco og dekonstruktionisterne af Peter Brooks. Og jeg skal pege på d'herrers atavistiske arv.

2. Fabeln og plottet

Men først narratologiens to hovedbegreber. Siden de russiske formalister har man skelnet mellem »fabula« og »sjuzet«, som man (med en del terminologisk variation) i den angelsaksiske verden omtaler som forskellen mellem »story« og »plot«, som jeg vil fastholde her som betegnelser, idet jeg dog af konservative grunde kalder »fabula« for fabel. Umiddelbart kunne det give vanskeligheder, for fabel betyder så meget, både det, man på engelsk omtaler som »narration« (eller »narrative«), og det man omtaler som »history« eller »story«. Men jeg vælger at skelne mellem »fabel« over for »fortælling« (»narrative«), som er det mest almene begreb for en fortalt orden. Hvad angår »plot« er der ikke meget andet at gøre end at fastholde den engelske benævnelse, der efterhånden også er blevet et dansk ord i den litteraturkritiske fagjargon. (Jeg kunne have kaldt plot for »intrige«, hvis ikke der havde være så meget komedie-melodramatik i det danske teaters historie. Så jeg vil holde mig til det engelske ord, for i England har man verdens bedste teater med verdens mest avancerede plot-tradition.)

Enhver fortælling (narration) beror på en ordning af elementer i sekvenser tænkt i tid. Det er alle enige om, selvom man derpå skulle være uenige om resten. Jeg skal om et øjeblik, som lovet, give et eksempel på en forskellighed mellem Umberto Eco og Peter Brooks i opfattelsen af, hvad »plot« og »fabel« er. En produktiv forskel, mener jeg, fordi man kan lære noget af den.

Men først de russiske formalister, for hvem forskellen mellem »plot« og »fabel« er følgende: »fabula« (fabel) definerer de som »den orden eller rækkefølge af begivenheder, som beretningen henviser til«; »sjuzet« (plot) er »den rækkefølge, som fortællingen af historien antager«.

Vi må indledningsvis spørge, hvorledes forholdet er mellem fabel og plot på den ene side over for realitet og fiktion på den anden side. Og der er faktisk en forbindelse. Plottet er nemlig et resultat af en fingering, eller fikcionalisering, mens fabeln på sin side er den mere eller mindre objektive orden, der ligger bag plottet: der er en historie (fabeln), og der er tilrettelæggelsen af denne historie (plottet). Sådantager det sig i hvert fald ud: man fortæller sin historie, og når man fortæller den, anvender man allehånde narrative greb for at få historien til at blive en god historie. Fortælleformen er et kunstgreb. Og nogle af grebene, troperne, er tydelige og eksplicite, andre fungerer i det skjulte. Tilhørerne lytter ikke til formen, men koncentrerer sig om, hvad der bliver sagt.

Fortælleren betjener sig altså af en række greb, der reorganiserer det fortalte orden i et plot. Samtidig peger plottet tilbage på fortælleren selv, eller på fortællingens kunstighed, dens karakter af et tilrettelagt materiale. Denne karakter af fortaltheid, af kunstighed, af arrangement, som vi finder i selve plottet, forudsætter nu en art objektivitet, en orden af en non-fiktiv (ikke-plotmæssig) type, som det kunstige henviser til som sin modsætning: da der er noget der er kunstigt, er der også noget, der ikke er det. Det kunstige er »plottet«. Den orden, plottet har forstyrret, er »fablen«. Plottet er altså en dekonstruktion af fablen, som er plottets forudsætning. Det er i den forstand, man kan tale et forhold mellem det kunstige (uægte, om man vil) i plottet over for den virkelige (troværdige, om man vil) i fablen.

Men hvordan kender vi fablen? Hvis den er fortællingens objektive dimension, må den på en eller anden måde meddeles rent, skulle man mene. Men problemet er, at man kun kender fablen gennem plottet; det objektive kendes gennem det subjektive; det sande gennem det fingerede. Fablen er en rekonstruktion, den er både plottets forudsætning, men samtidig også en konstruktion der er betinget af plottet. Det kunne synes som plot og fabel alligevel ikke kan skelnes fra hinanden – og det er da også Brooks' synspunkt (men ikke Ecos).

3. Aristoteles

Nu tilbage til begyndelsen. Tilbage til Aristoteles, som er verdenslitteraturhistoriens første narratolog. Aristoteles gjorde den første skelnen mellem plot og fabel, men det var ikke til at se, at han gjorde den, for han konflaterede de to bestemmelser under fællesbetegnelsen »mythos«. Mythos oversætter man på dansk til »handling«, i den latinske tradition er mythos blevet til »fabula« og som sådan genfindes ordet i de russiske formalisters »fabula«, men nu imidlertid som den ene term i den binære opposition mellem fabula og sjuzet; i den angelsaksiske tradition oversætter man mythos som »plot« – hvad der er forvirrende ift den senere begrebsudvikling hos de russiske formalister og forvirrende ift det danske ord »handling«. De terminologiske problemer er ikke helt betydningsløse, men vi springer dem over her.

»Mythos« er poetikkens vigtigste begreb, siger Aristoteles, »tragediens primære begreb, så at sige dens sjæk«. Der er to bestemmelser af mythos hos Aristoteles:

1) »mythos« er, i sin ene betydning, Aristoteles' benævnelse for tragediens indarbejdning af en handling i det virkelige liv, som han benævner »praxis«. Praxis er ekstra-litterær; mythos er på sin side intra-litterær. Mellem »mythos« og »praxis« består et imitationsforhold. Imitationen regulerer forholdet mellem indre og ydre. Litteraturen er nemlig bundet til det virkelige gennem imitation. Dette forhold er vigtigt – et svar på

Platon, der ikke mente at kunsten kunne imitere sandheden uden at forvrænge den.

2) Den anden af Aristoteles' bestemmelser af »mythos« betegner en ordning af begivenhedsfølgen i det fiktive materiale; »mythos« fremstår gennem en organisering af begivenheder, der i deres fortalte form udvikler en ideel indre balance bestemt af logos (og som Aristoteles angiver som et forhold mellem begyndelse, midte og slutning – elementer, der indtræder i en nødvendig gensidig kausal forudsætningsforbindelse, ikke blot en tidsfølge). Denne kausalitet og logik er en implikation af streng og fatal nødvendighed (Aristoteles diskuterer tragedien som genre). Det er fordi tragedien er knyttet til en strengt logisk form, at den har en æstetik.

Men hvad er nu forholdet mellem de to dimensioner, den imitative og den æstetiske, i mythos? Det imitative i mythos sørger for, at tingene fremstilles, som de er. Det æstetiske i mythos forvalter på sin side stoffets egen interne balance mellem elementerne. Sørger for formens egen formskønhed. Jeg påstår nu, at den første bestemmelse rummer kimen til »fablen«; den anden kimen til »plottet«.

Det er i kraft af de to bestemmelser af »mythos«, at det virkelige bliver omdannet til fiktion. Der er ingen tvivl om, at Aristoteles' fremstilling af »mythos« får omfattende konsekvenser for hele den poetologiske og mimetiske tradition, der følger efter. Ikke mindst den omstændighed, at Aristoteles kun bruger én benævnelse, »mythos«, for to bestemmelser. Først meget senere, med de russiske formalister, har bestemmelserne fået hvert sit navn, »fabula« og »plot« – og først derigennem kan de ses at være i konflikt med hinanden.¹⁾ Sagen er, at der med dobbeltbestemmelsen er angivet et spændingsforhold inden for begrebet selv. For hvorfor skulle det være selvfølgeligt, at den omstændighed, at en »fabel« imiterer en dertil svarende »praxis«, også garanterer en optimal organisering af stoffet i »plottet«?

Er en begivenhed bestemt af dens differens i forhold til andre begivenheder i en strukturel orden? Eller er den bundet til sin betydning, der afgøres i »praxis«? Dette dilemma er latent til stede i Aristoteles to dimensioneringer af begrebet – en art latens, som Saussure gentager eksplicit i sin analyse af tegnet: Er det differentielt bestemt – alene defineret i relation til andre tegn? Eller besidder det sin egen selvstændige betydningsværdi? Har signifianten en signifié? Eller er signifiéen blot signifiant for en anden signifié? Er der et harmonisk forhold mellem det æstetiske og det imitative? Eller rummer forholdet en konflikt, fordi det æstetiske og det imitative er heteronome dimensioner i den fortalte ordens blot tilsyneladende homogenitet? Faktisk kunne det måske vise sig, at det ene, imitation, finder sted på det andets, formskønhedens og logikkens, bekostning? Eller i hvert fald, at der er en spænding mellem plot og fabel.

En sådan spænding finder vi ikke udfoldet hos Aristoteles, slet ikke i form af en modstilling. Aristoteles er i gang med et defensorat af digtekunstens evne til både at forholde sig til det sande (hvad der giver kunsten legitimitet) og det skønne (hvad der gør den nydendelsesfuld og didaktisk – gennem »katharsis«). Han besvarer og lukker en konflikt, som Platon åbner.

Aristoteles' »mythos« er således en positiv term. »Mythos« er sand, reflekterer rent faktisk »praxis«. Hvis »mythos« betyder »fiktion« er det ikke, for Aristoteles, fordi det betyder noget uvirkeligt. Sådan forholdt det sig på den anden side for Platon, der ikke ville vide af poesi, fordi poesien var det modsatte af filosofien, der fremstillede sandheden for tanken, mens litteraturen fremstillede tingen for sanserne. Men for Aristoteles er det tværtom; »mythos« afspejler en almen, potential realitet, der kategorialt befinder sig på et højere nivo – idéens – end hvad der blot foreligger kontingent, i historien, i form af tilfældige hændelser.

Er der – eller er der ikke – konflikt mellem de to bestemmelser af mythos hos Aristoteles? Det er uafgørligt, mener jeg, skjult i fællesbetegnelsen mythos og i Aristoteles' harmoniorienterede fortolkning af arven fra Platon. Men Aristoteles betaler en pris for den harmoni i begreberne, han sigter efter. Det er fordi vi har et forhold mellem mythos og praxis, at kunsten handler om det virkelige, siger Aristoteles. Men han siger også, at det virkelige, praxis, der imiteres, har ideel form. Praxis er en konstruktion, ikke tilgængelig for sanserne, ikke blot noget foreliggende (som historien). Hvad da? En konstruktion. En konstruktion af hvilken epistemologisk orden? må vi spørge. Og det eneste mulige svar er: en litterær konstruktion. Praxis er en rent tænkt fremstilling.

Dermed er Aristoteles havnet i en mimetisk fælde. Mythos, som udfolder sig i litteraturens medium, spejler praxis der ligeledes er en litterær konstruktion. Litteratur mimer litteratur. Noget ideelt imiterer noget ideelt. Så måske er der ikke tale om en imitation alligevel? Vi får da en ideel intra-litterær form, der imiterer en ideel ekstra-litterær form. Eller rettere: det ekstra-litterære er intra-litterært. Imitationsbegrebet fordobler sig i sit eget spejlbillede, folder sig om sig selv og går til grunde i identitet. Der er ikke længere nogen realitet, der holder tegnene fast. I stedet forholder de sig til sig selv: de fortætter sig og de forskyder sig, de fordobler sig og de formerer sig. Men de bundfælder sig aldrig i materien. Læsningen af tegnene bliver dermed en uendelig selvaflæsning. Her finder vi et kategorialt sammenfald mellem tegn og tegn, som vi uden videre kan forbinde først med den sofistiske, siden med den gnostiske og endelig med den dekonstruktive tradition. Det, der kendetegner disse traditioner er, at der ikke er nogen lov for læsningen – alt er i princippet egalt, alt er tegn, alt er fortolkeligt. Eller – for nu at bruge narratologiske termer: alt er plot, der er ikke længere nogen fabel.

Endnu et par bemærkninger om plot og fabel før vi forlader klassikken. Aristoteles' opfattelse af mythos er – både hvad angår den imitative og

den æstetiske side af begrebet – udviklet som en replik til Platon. Platon mente ikke, at kunsten imiterede sandheden om tingene, men alene kopierede deres sanselige aspekt. Og i sansernes verden er der ingen orden, ingen logos, ingen idé. Sanselighed men ikke sandhed. Derfor heller ingen skønhed, men en form for bacchantisk, dithyrambisk beruselse, der knytter sig til kroppen. Kunsten lokker og bedrager: man kan udnytte de muligheder for falsk fremstilling, som tingene rummer i deres sanselige aspekt. Kunstnerne gør det, ligesom sofisternes – og begge grupper står i modsætning til filosofierne, der alene forholder sig til tingens idé, til sandheden. Sofisterne forholder sig til en ting (en sag) som et spørgsmål om, hvilken sammenhæng den indgår i, hvilke effekter den afsætter, eller hvordan den kan udnyttes.

Vi kan nu definere to forskellige måder, hvorpå man kan forholde sig til en given ytring (et ord, en sætning, en anekdote, en fortælling): 1) man kan spørge efter dens virkning ift omgivelserne, man kan interessere sig for dens effektivitet – man er pragmatiker; 2) omvendt kan man spørge, hvad ytringen betyder: man kan være semantiker. Platon er semantiker; sofisternes (og kunstnerne) er pragmatikere.

4. Peter Brooks og Umberto Eco

Lad mig indledningsvis påstå, at Eco viderefører traditionen fra Platon, Brooks fra sofisternes. Eco argumenterer for den gode form og det præcise udsagn; Brooks mener omvendt, at formen ikke kan danne sig uden at blive ustabil. Ecos begreber er entydige, veldefinerede – eller har i det mindste en ambition om at være det. Brooks' er foreløbige, delvist slørede og slørende, bevidst mangelfulde, åbne og ufærdige. I narratologisk sammenhæng (i »Reading for the Plot«) nærmer Brooks sig sit hovedbegreb »plottet« langsomt, indirekte, antyder en definition, derpå parafraserer han sin definition, adderer til den, modificerer den, gør den anderledes, åben og tilgængelig – mindre præcis. For Brooks er der ikke egentlig nogen forskel på plot og fabel – hans slørede tilgang udviser den grænse mellem begreberne, som de russiske formalister havde indført, konflaterer de to begreber ift til hinanden i en art selvparafraserende dialektik, hvor begreberne hele tiden omskriver sig selv i nye termer og perspektiver – hele tiden bliver lidt forskellig fra sig selv. Derved undgår Brooks Aristoteles' mimetiske fælde. Men han betaler en pris for det i form af en øget terminologisk ubestemthed. Omvendt følger Eco de russiske formalister og insisterer på en forskel mellem begreberne.

Ifølge Brooks i »Reading for the Plot« (p. 9) kan man ikke forestille sig en fortælling, der ikke har et plot. Brooks har som sagt flere definitioner, bredere eller snævrere, af hvad »plot« er. En af dem lyder:

»Plot as we need and want the term is hence an embracing concept for the design and intention of narrative, a structure for those meanings that are developed through temporal succession, or perhaps better: a structuring operation elicited by, and made necessary by, those meanings that develop through the succession of time.« (ibid, p. 12)

En historie fortælles og udvikler først sin fortalte mening undervejs. Denne mening organiserer på sin side fortællingen, giver den drive, rettetthed – kort sagt: plot. Man fortæller altid for et øre, organiserer altid sit materiale intentionalt.

Ifølge Umberto Eco er det omvendt muligt at have en fortælling uden et plot. Han nævner »Den Lille Rødhætte« som eksempel: vi begynder hos moderen i huset i skoven, vi begiver os derpå ned i ulvens mave og venter på jægerens ankomst og oplever befrielsen fra den ene udvirket gennem den anden – og læsningen er som den er, fordi det første kommer først og det næste kommer efter, etc. En ren fabel. Havde vi derimod startet i ulvens mave, »in medias res«, hvad man kunne forestille sig måske ville give en dramatisk virkning på læseren, da ville fabelen være blevet suppleret med en »plot«.

Eco opfatter således først og fremmest plot som en rekonstruktion ud fra et fortællesynspunkt af den sekvens af begivenheder, hvis objektive orden forløber i fabelform. Fabeln udtrykker det fortalte egen orden, uafhængig af denne ordens tilknytning til fortæller og tilhører. Et eksempel med fremtrædende plot finder Eco i detektivgenren. Her handler det hele om tilrettelæggelsen i forhold til læseren: plottet skjuler direkte fabeln, men uden dog at komme i konflikt med den. Og det er da det, som plottet principielt lægger til historien: læseren og fortælleren. Fortælleren arrangerer stoffet på en måde, så det strider mod sin objektive karakter i henseende til hvad der kommer før hvad. I stedet for at fortælle historien simpelt – fortælles den komplekst. Og kompleksiteten beror på et spændingsforhold mellem fabel og plot (men, nota bene, ikke en kontradiktion).

Ifølge Eco, og i modsætning til Brooks, kan man altså godt have fabel uden plot. Tilsvarende kunne man forestille sig fortællinger med plot genskrevet som rene fabler. (Eco foretager en sådan genskrivning af Odysseus ved simpelthen at få den fortalte og den fortællende orden til at redegøre for begivenhedsfølgen i samme rækkefølge²). Eco er som sagt tro mod de russiske formalister. Hvad angår forskellen på Eco og Brooks skyldes den i første omgang, at Eco forholder sig mere teknisk til definitionerne end Brooks, hvis begreb er mere omfattende, men også løsere. I anden omgang ligger en radikalt modsat verdensopfattelse og æstetik til grund for forskellen mellem de to.

Eco accepterer altså fabel uden plot som en mulighed (omend måske en art grænsetilfælde). Derpå rejser han, hvad han selv omtaler som det interessante spørgsmål³, om man kunne forestille sig et plot uden en fa-

bel? Vi bemærker, at dette spørgsmål, som jeg, ligesom Eco, finder meget interessant, ikke kan rejses af Brooks, fordi denne, som nævnt, ikke skelner mellem plot og fabel som to separate strukturelle ordner, der står i modsætning til hinanden. Brooks skriver eksempelvis:

»Plot« in fact seems to me to cut across the »fabula/sjuzet« distinction in that to speak of plot is to consider both story elements and their ordering. Plot could be thought of as the interpretive activity elicited by the distinction between »sjuzet« and »fabula«, the way we »use« the one against the other.⁴⁾

Men tilbage til Ecos spørgsmål om det er muligt med et plot uden en fabel. Han lader til dels spørgsmålet være ubesvaret i »Six Walks in the Fictional Woods«. Sagen er, at et plot uden en fabel er ulæseligt. Som eksempel på en tekst, der (i hvert fald i store stræk) ophæver forskellen mellem plot og fabel, anfører Eco Nervals eneste roman »Sylvie«. Denne roman er skrevet bl.a. på baggrund af en udnyttelse af semantisk dobbeltydighed i den franske tid »l'imperfait«, således at man i centrale sætninger kan sløre et bestemt begivenhedsforløbs tidsfølge eller tidsfiksering. Dertil kommer, at Nerval i »Sylvie« udnytter en kombination af flashback og flashforward – ikke alene i rækkefølge, men således, at de bygges ind i hinanden på en måde, så man, som læser, ikke (altid) ved, hvor man er henne i fortællingen. I det omfang, man ikke ved, hvor man er, er man blevet en fange af plottet.

Man kan (med Eco) sige: det er hele meningen med plottet, at man skal fanges af det – at det indfører en forskydning i forhold til fabeln. Og dette misforhold bringes da lykkeligt ud af verden på et eller flere tidspunkter i løbet af fortællingen ved at der sker et sammenfald mellem plot og fabel. Men man kan nu altså forestille sig, at denne justeringen af den narrative orden ikke finder sted: at plottet ikke kan oversættes til en fabel. Det er det spørgsmål, Eco rejser.

En fortælling, hvor fabeln ikke i sidste instans ekspliciterer plottet, er principielt en uting for Eco, simpelthen fordi den bryder den kontrakt, der eksisterer mellem læser og forfatter: at man skal kunne forstå, hvad der foregår. Hvis der alene er plot uden fabel, eller, hvis læsningen slutter i en sekvens, hvor plottet dominerer over fabeln, er læsningen principielt græseløs – men dermed også uden mulighed for at blive læst, fordi man har givet afkald på at læse til fordel for fornøjelsen over betydningernes selvstændige spil, ubestemthedens princip. En dårlig ubestemthed, mener Eco. Det modsatte af læsningens åbenhed.

Dette – læsningens mangetydighed, fortolkningens åbne eller uafsluttede karakter – er for Eco et ganske alvorligt problem, ikke kun et spørgsmål knyttet til fortællingernes formelle orden, men forbundet med et dilemma i den vesterlanske tradition. Plot-overvægt i en fortælling er et udtryk for en form for gnosticisme, en semantisk polyvalens, en hermetisk

tradition og en mystisk form for viden. Man overdeterminerer og overfortolker en fortælling ligesom man i den gnostiske tradition overfortolker verden ved at indlejre hver genstand i et sæt af læsninger, hvor koden er gemt bort, så der ikke findes et sted, hvor man kan afgøre læsningens sandhed. Sandheden findes. Men den er skjult. Tilbage for mennesket er kun en ulidelig polyvalens:

Second-century Hermeticism ... is looking for a truth it does not know, and all it possesses is books. Therefore, it imagines or hopes that each book will contain a spark of truth and that they will serve to confirm each other.. In this syncretistic dimension, one of the principles of Greek rationalist models, that of the excluded middle, enters a crisis. It is possible for many things to be true at the same time, even if they contradict each other. But if books tell the truth, even when they contradict each other, then their each and every word must be an allusion, an allegory. They are saying something other than what they appear to be saying. Each of them contains a message that none of them will ever be able to reveal alone.⁵⁾

Der er for meget viden i den hermetiske-gnostiske tradition, en principielt promiskuitær viden med et væld af betydninger, et overskud af overbetydninger. Eco ser dekonstruktionen som en forlængelse af gnosticismen. For hvad vil dekonstruktionen andet end netop ophæve modstillingen mellem plot og fabel, når man hævder, at intet begreb er selvforklarende, men altid betinget af et andet begreb, som det skjuler for at kunne virke?

Dekonstruktionen hævder uafgørlighed: et begreb kan ikke gennemlyse sig selv, men besidder alene sin rationalitet gennem at undertrykke nogle forudsætninger, som det er afhængig af. Hør blot Paul de Man:

Confronted with the question of the difference between grammar and rhetoric, grammar allows us to ask the question, but the sentence by means of which we ask it may deny the very possibility of asking. For what is the use of asking, I ask, when we cannot authoritatively decide whether a question asks or doesn't ask?⁶⁾

Det samme grammatiske skema frembringer to typer af betydninger, der er gensidigt eksklusive: den semantiske betydning besvares på et sted, der kaster et slør over den retoriske betydning. Oversætter man denne komplementaritet til narratologi lyder det: det er ikke muligt at tilbage-skrive fra plot til fabel, for plot og fabel er blot subtermer i et super-plot, der forhindrer at fabelen kan beherske det plot, den foranlediger. Hvorfor ikke? Fordi plottet har invaderet fabelen allerede på forhånd. Fabelen kan ikke holdes ren, som vi lige har set Peter Brooks sige det; fabel og plot krydser hinanden: når man lokaliserer et fænomen på fablens plads er det

automatisk en del af plottet og vice versa. Der er ikke, ifølge Brooks, fortællinger som Eco opfatter Den Lille Rødhætte; for også denne fortælling er, i al sin enkelhed, belagt med troper, gennemorganiseret af ideologi, den emanciperer et allegorisk indhold, den benægter i sin moralske belæring; kort og godt: den er skrevet for en læser, tilrettelagt i en tropologi, gennemstruktureret af et begær – og derfor plot fra først til sidst, hvor simpel den end tager sig ud.

5. Dekonstruktion eller semiotik – en moderne agoni

Hvem har ret, Brooks eller Eco? Taler de om det samme, eller om to forskellige ting? Før jeg nu, i min egen fortælling om Eco og Brooks, når til slutningen: afklaringen af forholdet mellem dekonstruktion og semiotik, vil jeg lige gå en lille omvej, for det er tilladt, når man beretter et stof som en quasi-fortælling. Jeg må spørge, hvad det er der er ved at ske med min egen fremstilling: åbenbart en narrativisering. Hvorledes finder dette sted? åbenbart gennem indførelsen af nogle narrative greb. Lad mig pege på de vigtigste:

1) gennem at oprette nogle »egennavne« (Eco, Brooks), helst to, og ikke gerne flere.

2) gennem organiseringen af en »konflikt« (mellem de samme egenavne), en forskel i »intentionalitet« og

3) gennem at indføre en »etik« (den ene, Eco, ønsker klarhed og den klassiske orden; den anden, Brooks, ønsker at forstyrre billedet og sætte grænserne mellem det ene og det andet i skred; Eco tænker i forskel og identitet; Brooks tænker i ligheder og metaforer). Altså en etisk konflikt mellem godt og ondt (er den gode den der vil orden for at skaffe klarhed? – eller den der vil rebellere mod ordensmagten?; den der rejser Babelstårnet? eller den der styrter det i grus?);

4) gennem oprettelsen af en arena, en »marsmark«, hvor de modsætningsindehavende parter kan mødes (narratologien og dens begrebsverden);

5) gennem indførelse af »plot-tid« (den tid, der udfolder sig det øjeblik de agerende indtræder på marsmarken og udkæmper deres slag indtil, forhåbentlig, den ene part ligger udstrakt på jorden); en begyndelse, en midte og en slutning.

6) gennem indførelsen af en »ramme«, hvorfra man kan hidføre forskellige fortællinger eller kvasi-fortællinger og genindskrive disse i sin egen fortælling (i dette tilfælde gennem inddragelsen af Aristoteles, Platon og sofisterne).

7) gennem påpegningen af et »strukturel eller kausal afhængighed«; begivenhederne ligger ikke blot i forlængelse af hinanden i en tidsfølge, men er bundet sammen i et mønster af strukturel afhængighed; agenterne er modstandere, men de kan ikke undfly mødet med hinanden. I ekstreme

tilfælde kan det udvikle sig til et skæbneforhold – her: mellem Ecos klas-siske klarhed og Brooks grænsenedbrydende virksomhed.

Lad mig, som eksempel, tage egennavnet og se på dets position mellem plot og fabel. Skriver man ren teorihistorie, da fungerer egennavnet blot som en encyklopædisk signatur: man taler om »Aristoteles’ poetik« og bruger alene navnet til at klassificere materialet med. Men det er klart, at alene denne indførelse af egennavnet har åbnet for den første narrativisering af stoffet; man sætter det ene navn sammen med det andet, og man definerer en konflikt, således som også jeg oven for har redegjort for modstillingsforholdet mellem Brooks og Eco – hvor jeg er sikker på, at mine tilhørere vil blive skuffet, hvis jeg ikke når frem til en afslutning; og ikke kun skuffet, fordi man gerne vil have afklaret et rent objektivt forhold inden for narratologien, men fordi man gerne vil vide, hvad det er, der får Brooks og Eco til at mene det modsatte af hinanden. Man vil også gerne have udpeget en vinder. Gerne en helt og en skurk.

På dette sted bliver jeg nødt til at gøre en indrømmelse: Brooks og Eco nævner ikke hinanden. Det er ikke dem, der er i konflikt med hinanden, men mig, der siger, at de er det. Brooks og Eco skriver i og for sig blot forskelligt. De er givetvis ikke enige. Men deres uenighed har ikke i de kilder, jeg benytter mig af, karakter af en dramatisk modstilling. Hvad er det da, jeg gør? Jeg inskriver dem i en bestemt kontekst, hvor der ligger et dramatisk sprængstof, som jeg har en forventning om vil interessere tilhørerne, jeg indskriver dem i modsætningen mellem dekonstruktion og semiotik, og jeg gør det for at forvandle min mere neutrale historie til et konfliktforhold. Jeg gør det for at behage publikum. Eller simpelthed fordi det giver et behag at organisere et stof i narrative former.

Hvad sker? Pludselig har stoffet en begyndelse, nemlig et modstillingsforhold mellem Platon og sofistene, det har en midte – som jeg hurtigt passerer forbi af beklagelige pladshensyn (men det kunne være den middelalderlige kamp mellem neoplatonske hermetikere og gnostikere over for skolastiske aristotelikere (Thomas Aquinas), fortsat i striden mellem realister og nominalister fra 1100-tallet og fremefter, langt op i moderne tid, hvor realismen er repræsenteret af semiotikerne, nominalismen af dekonstruktivisterne). Det hele afsluttes i konflikten Eco versus Brooks. Slutningen er ganske vist noget, jeg opfinder. Jeg skriver min historie for tidligt, for den er jo ikke afsluttet (som Hegel troede om sin historie). Men af narrative årsager gør jeg den afsluttelig ved at benytte mig af konfliktforholdet mellem to parter. Jeg gør det for at give stoffet en vis lidenskab. Desuden: alting skal have en ende. Ingen har tid til at gøre sin fortælling færdig. Således Hamlet:

Had I but time – as this fell sergent, Death,
Is strict in his arrest – O, I could tell you –
But let it be.

Jeg lader spørgsmålet hænge i luften og går først i gang med en apologi for min narrativisering af stoffet. Det er måske upassende, uetisk, at definere en konflikt mellem to parter, som ikke har indgået den som en kontrakt, hvor de bliver enige om at være uenige. Min narrativisering frembringer en bestemt ramme, som er en arena, de to agenter uafvidende udkæmper en kamp på. Måske de hellere ville have kæmpet med andre våben. Måske de hellere ville have holdt fred. Måske de hellere ville have valgt andre modstandere.

På den anden side griber jeg ikke tingene ud af den blå luft. Jeg ved, at Brooks hører til den amerikanske dekonstruktion. Jeg kan aflæse det gennem en række henvisninger af teoretisk karakter. Jeg kan se det i de egenavne, der optræder, når han skriver om narratologi. Han dedicerer eksempelvis sin bog om plottet til sin gode ven, afdøde Paul de Man

To the memory of
PAUL DE MAN.
Extraordinary colleague,
teacher and friend.

I en berømt (dekonstruktiv) analyse af Herman Melvilles »Billy Budd«, viser Barbara Johnson, hvorledes romanen, en allegorisk fortælling (fabel) om den gode Billy Budd og den onde Claggart, udvikler sig på en sådan måde, at de antagelser, man indledningsvis må gøre sig, vendes rundt: Billy begår Claggarts handlinger og omvendt.⁷⁾ Fortællingen er baseret på en kiasme (ab-ba – en retorisk inversion). Fabel bliver til plot, og allegorien der holder forskellen mellem godt og ondt på plads bliver nedbrudt – hvormed det ikke længere er muligt at skelne mellem det gode og det onde (en position vi kunne kalde gnostisk – hvad Johnson dog ikke gør).

Det går nu Peter Brooks med dedikationen, som det ifølge Johnson går Billy Budd i Melvilles fortælling: et plot venter på ham, konteksten er en del af teksten, personerne er ikke kun, hvad de er, men hvad der sker med dem. Dedikationsskriftet er en mini-fortælling, der sætter et monument over en afdød ven. Som sådan, i første (uskyldige) omgang, en fabel uden plot. Hvad dedikationen fortæller, beretter den ligefremt, transparent, som det er sagt, uden at lægge til eller fra venskabet patos. Det er et genkrav. Brydes det, falder dedikationens patos-værdi, den døde bliver krænket i sin gravfred.

Brooks skrev sin dedikation i 1984. Paul de Man var lige død. Før de misliebige historier om de Mans arbejde for et nazificeret tidsskrift lige inden og i begyndelsen af krigen. Et skjult plot pakket ind i fabeln, som endnu ikke var kommet for en dag. En tikkende bombe, der nok kunne tage livet af ovenstående fabel-inskription. På den trykte side har Brooks ladet skriften hugge som var det en gravsten. Paul de Man bliver sat et minde i hvidt marmor – helt rent, semantisk gennemsigtigt. Men en an-

den historie venter altså efter 1984. Den smudser de Man til. Trækker ham gennem sølet. Selv Derrida er rystet over sin tidligere ven og må skrive en hel bog om det. En anden side af samme sag. En personlig historie. Brooks' dedikation til de Man er en gravskrift, og det både som plot og som fabel, skønt han ikke kender plottet (der dermed viser sit dæmoniske potentiale). For plottet kommer egentlig udefra, fra konteksten – som pludselig bliver en læsebetingelse for teksten, der alene vil være fabel. Det er, ironisk nok, netop det, dekonstruktionen hylder som læsningens principielle åbenhed og dens principielle uafsluttedhed og strukturelle ubestemthed.

Også Umberto Eco har sin egen historie, hvor han – under inspiration af Peirce – har forsvaret den åben-endede, uafsluttede, proto-dekonstruktive læsning: værket er først færdigt, når det er læst, og der er ingen læsning, der er konklusiv, sagde Eco. Men det var tidligere, han sagde det. Nu siger han, som han selv siger, nok det samme, men på en anden måde. Han siger nu: der er en åben læsning, men den er også lukket. Læsningen lukker sig af den simple grund, at ikke alle læsninger er gode læsninger (selvom det ikke kan afgøres hvilken læsning der er sand); det er ikke sandt, som Feyerabend siger, at »anything goes«. Der er kommet en ny åbenhed, som Eco ikke bryder sig om, en forskelsophævende liberalitet – en frihed til ikke at tænke, men at fortolke og fortolke fortolkninger. Dette forbinder han med den gnostiske tradition. Og han ser dekonstruktionen som en forlængelse af denne, og vi kan se, at Brooks' ophævelse af distinktionen mellem plot og fabel er knyttet til denne gnostiske tradition.

Også Eco narrativiserer sin position, når han indfører et før og et efter i sin egen tid som teoretiker. Et enkelt sted i »Interpretation and Overinterpretation« henviser han med et vist ubehag til Derrida (som han ellers, andre steder, omtaler pænt); ubehaget skyldes Derridas persiflage af John Searle i forbindelse med striden om speech acts. Derrida skriver bl.a.:

I could have pretended to begin with a »false« beginning, my penchant for falsity no longer requiring special demonstration. I could have simulated what in French is called a »»faux pas« (I ask that the translator retain the quotation marks, the parentheses, the italics, and the French). And I shall place in the margin (I ask the publishers to follow this recommendation) the following question. I address it to Searle. But where is he? Do I know him? He may never even read this question. If he does it will be after many others, myself included, and perhaps without understanding it. Perhaps he will understand it only in part and without judging it to be »quite« serious. Others will probably read it after him. How is all that possible? What does it imply? That is precisely what interests me.

Man må give Eco ret. Derrida går hinsides alle grænser, opfører sig upassende, træder ikke i dialog, opløser strukturen i den borgerlige offentlighed, håner og spotter Searle, der kun kan svare ved nægte at sige noget. Vi kan sige, at Derrida narrativiserer et materiale, der ikke egentlig behøvede at blive narrativiseret, fordi det i princippet blot er et teoretisk, non-narrativt anliggende. Men Derrida dramatiserer det i en grad, hvor han fremstiller Searle som en akademisk nar. Dvs Derrida griber ind i et materiale, der forvaltes gennem en bestemt akademisk konvention og han bryder konventionen for at vise, hvor afhængig, det er af den. Hans hensigt: at vise hele præsentationens kunstighed, dens vilkårlighed. Han har mange kneb. Ikke mindst: han fremstiller det hele som plot; dvs han opløser tale-positionen og læsepositionen. For det er plottet der er sandheden. Lad mig give endnu et eksempel på Derridas gnostiske dæmonologi, som han udfolder ved at lade semantikken opløse sig i en uendelig række af syntaktiske konstruktioner:

What is the nature of the debate that seems to begin here? Where, here? Here? Is it a debate? Does it take place? Has it begun already? When? Ever since Plato whispers the prompter promptly, from the wings, and the actor repeats, ever since Plato. Is it still going on? Is it finished? Does it pertain to philosophy? Does it pertain to literature? The theatre? Morals? Politics? Psychoanalysis? Fiction? If it takes place what is its place? And these utterances – are they serious or not? »Literal« or not? »Fictional« or not? »Citational« or not? »Used« or »mentioned«? »Standard« or not? »Void« or not? All these words are, I assure you and you can verify it yourselves, »citations« of Searle.

Men historien mellem Searle og Derrida slutter ikke her. Man har i Frankrig opdaget, at Derrida kaldes dekonstruktivist i USA, og at han er blevet en amerikansk (eller måske efterhånden mest en uamerikansk) filosof. Man udsender et særnummer af »magazine littéraire« om Derrida⁸⁾. Man spørger så Hillis Miller om Derrida og striden med Searle. Man spørger om denne strid, fordi den er narrativiseret. Og Hillis Miller hopper selv ind i fortællingen, hvor han bliver en fange af plottet, fordi han ikke kan nære sig for at sætte punktum for fortællingen. Han siger: Derrida er af et helt andet format end Searle (... »les deux parties n'étaient pas de la même envergure«). Han afgør striden. Han lukker et semantisk felt, han ellers ville forsvare som åbent. Det kan man ikke. Men det gør man hele tiden. Man kan ikke lade være at fortælle en fortælling, som andre har påbegyndt og andre igen vil afslutte. Og hvorfor ikke? Ifølge Derrida fordi fortællingen findes i de andres plot:

The formal structure of the text is overlooked, in very classical fashion, at the very moment when, and perhaps in the extent to which, its »truth«, its exemplary message, allegedly is »deciphered«. The structure of fiction is reduced at the very moment when it is related to its condition of truth.⁹⁾

Så snart man (som Miller ovenstående) giver sig til at fortolke en tekst for at sige sandheden om den, glemmer man denne teksts formelle organisation, påstår Derrida. Når man fortæller, fortæller man for at fortælle – og glemmer sandheden for fortællingens egen effektivitet. Man gør det, fordi sandheden selv er blevet et fortalt anliggende. Man er pragmatiker og sofist. Når man omvendt siger sandheden og dechiffrerer teksten glemmer man at analysere den form, som udsagnet antager; man er semantiker, men ser ikke sin egen pragmatik.

Såvidt Derrida og dekonstruktionen. Plottet dominerer altid over fabeln her. Følger vi Eco forholder det sig omvendt: fabeln er plottets sandhed; man forstår alene plot gennem at forstå dettes forhold til fabeln; vil man ikke sandheden, vil man intet; er der ingen fabel, er der ingen læsning; er der ingen læsning, der kan konkludere, er der tilbage blot en form for kronisk forstandsnedbrydende vagabondering i en labyrintisk historie. En moderne middelalder, en gnostisk eller kabbalistisk tradition for tekst-hermetik – genoplivet i dekonstruktionens panoptiske polysemantik.

NOTER:

1. Kant skelner mellem autonomi og heteronomi i *Kritikken af den Praktiske Fornuft*; autonomi er selv-bestemmende; heteronomi er bestemt af ydre forhold. Det er denne skelnen, Aristoteles ikke foretager.
2. Umberto Eco, »Six Walks in the Fictional Woods«, (Harvard UP, 1994), pp. 33-34.
3. Eco, *ibid.*, p. 37.
4. Peter Brooks, »Reading for the Plot«, (New York, 1984), p. 13.
5. Umberto Eco, »Interpretation and Overinterpretation«, (Cambridge UP, 1992), p. 30.
6. Paul de Man, »Semiotics and Rhetoric«, in »Allegories of Reading«, (Yale UP, 1979), p. 9.
7. Barbara Johnson, »The Execution of »Billy Budd«« in »The Critical Difference« (Johns Hopkins UO, 1980), pp. 79-109.
8. »Magazine littéraire« No 286, Marts 1991.
9. Jacques Derrida, »The Purveyor of Truth«, (oversat af Alan Bass) in »The Purloined Poem«, (Johns Hopkins UP), p. 180.