

Petra Jonsdatter Helgesen

Den relevante hjernen

Litterær kompetanse i et kognitivt perspektiv



Institutt for lingvistik og allmenn litteraturvitenskap
Mastergradsavhandling
Universitetet i Bergen
Vår 2007

*You are reading this text and translating the meaning of its words in conceptual thought flow as you go along. The words and sentences on the page, which are the translation of my concepts, become translated in turn, in your mind, by nonverbal images. The collection of those images defines the concepts that were originally in my mind. But in parallel with perceiving the printed words and displaying the corresponding conceptual knowledge required to understand them, your mind also represents **you** doing the reading and the understanding, moment by moment. The full scope of your mind is not confined to images of what is being perceived externally or of what is recalled relative to what is perceived. It also includes you.*

Antonio Damasio
The Feeling of What Happens

Takk

Takk til Atle Kittang for grundig og vennlig veiledning.

Takk til Lars Sætre for starthjelp.

Takk til mamma, Silje, Ane, Synnøve og Hilde for lesning og kommentarer.

Takk til pappa, Andreas og Hans Jacob for korrektur.

Takk til Maja, Knut, Lillebeth, Helle, Aslak og Caroline for mat, husrom og diskusjoner når jeg har rømt hjemmefra for å få arbeidsro.

Takk til Aslak for forsida.

Takk til Andreas, Hanna og Synne for motivasjon, motstand og omsorg.

Takk og lov for at jeg er ferdig.

Innhold:

1 Innledning	7
1.1 Språk og kommunikasjon	8
1.2 Litteratur	9
1.3 Litterær kompetanse	11
1.4 Oppgavens struktur	11
2 Teoretisk plassering	13
2.1 Teoretiske avveininger	13
2.2 Leseren	14
2.3 Relevansteori	16
2.4 Presisjon	18
2.5 Kropp	21
2.6 Kommunikasjon	22
2.7 To nedslagsfelt	24
2.7.1 Konsept	24
2.7.2 Metarepresentasjon	26
2.8 Avsluttende kommentar	28
3 Litterær kompetanse	29
3.1 Cullers litterære kompetanse	29
3.1.1 Faglig forsvar	29
3.1.2 Strukturalistisk metode	30
3.1.3 Hermeneutisk prosjekt	32
3.2 To diskusjoner	33
3.2.1 Problemfeltet	34
3.2.2 Forklaringsmodellen	42
3.3 Konkretisering av problemstilling	50
4 Metaforisk erfaring	52
4.1 Innledning	52
4.2 Kognitiv basis	53
4.2.1 Konseptuelle metaforer	54
4.2.2 Ulike konseptuelle metaforer	55
4.2.3 Grad av konvensjonalitet	56
4.3 Konseptuelle felt	57
4.3.1 Delvis forbindelse	58
4.3.2 Emosjonelle merkelapper	59
4.3.3 Relevante følelser	60
4.4 To plan	61
4.4.1 Mentalt plan	62
4.4.2 Kontekstuell kontroll	63
4.4.3 Konvensjonell lesning	64
4.4.4 Eksplisitt og implisitt	65
4.4.5 Fjerne og nære kontekster	67

4.5	Vurdere kontekst	68
4.5.1	Poetisk effekt	69
4.5.2	Metaforens kvalitet	70
4.5.3	Kvalitetsmetafor	71
4.6	Oppsummerende analyse	73
4.6.1	Østers, makrell og hummer	73
4.6.2	Delkonklusjon	76
5	<i>Ironisk perspektiv</i>	78
5.1	Innledning	78
5.2	Metarepresentasjon	80
5.2.1	Perspektiv	80
5.2.2	Identitet	82
5.3	Ironi	84
5.3.1	Den klassiske definisjonen	85
5.3.2	Relevansteoretisk definisjon	86
5.3.3	Situasjonsbetinget ironi	90
5.4	Fiktive personer	93
5.4.1	Blanding	94
5.4.2	Sosiale følelser	96
5.5	Skam	99
5.5.1	Paralleller	99
5.5.2	Masker	100
5.6	Selvironi	102
5.6.1	Marias selvironi	103
5.6.2	Fortellerens selvironi	104
5.6.3	Tekstens selvironi	106
5.7	Ulike lesere	109
5.7.1	Tvil	110
5.7.2	Politisk?	111
5.7.3	Tekstens skam	113
5.8	Delkonklusjon	115
6	<i>Konklusjon</i>	117
6.1	Tredelt oppsummering	118
6.1.1	Kognitive forutsetninger	118
6.1.2	Leseprosess	120
6.1.3	Estetisk erfaring	121
6.2	Tre veier videre	122
6.2.1	Historie og fortelling	122
6.2.2	Overvåking av kontekst	124
6.2.3	Språk uten kode	125
6.3	Til slutt	126
Noter		128
Bibliografi		132

1 Innledning

Hva skjer når vi leser litteratur? Hva skjer når jeg for eksempel leser ”A sepal, petal, and a thorn” av Emily Dickinson?

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn
A flask of dew, a bee or two
A breeze
A caper in the trees, –
And I'm a rose! (Dickinson 1960: 114)

Jeg vet ikke hvordan andre gjør det, men når jeg leser dikt, leser jeg først en gang uten å forsøke å forstå. Jeg bare smaker på lyden av ordene inni meg (sepal, petal), kjenner på rytmen i setningene (A flask of dew, a bee or two), og jeg spør meg for eksempel om hvorfor dette diktet gir meg en følelse av noe lyst og lett. Kanskje jeg forsøker å finne det ut, kanskje jeg bare registrerer at følelsen er der. Men uansett tar jeg med meg dette førsteinntrykk når jeg leser en gang til.

Denne gangen lar jeg ordene skape bilder i hodet mitt. Bilder av blomster og bier, og jeg tenker at diktet handler om å føle seg attraktiv, som sentrum for oppmerksomhet. Og så, i neste omgang, spekulerer jeg på om det var det Dickinson *mente* med det. Var det dette hun ville formidle? Ville hun si at hun følte seg som ei rose, omsvermet av bier, eller ville hun noe mer? Kanskje ville hun uttrykke vår *rett* til å være ei omsvermet rose, selv på en helt vanlig dag (common morn)? Kanskje er diktet et seksuelt opprør? Jeg liker å tenke på den siste setningen som triumferende, kan se henne for meg, der hun står med armene opp og ut i lufta mens hun erklærer: ”And I'm a Rose!”

Men hva er det egentlig som skjer når jeg først opplever diktet, og så tenker disse tankene? Hvordan skapes opplevelsen og tankene i meg, og hvorfor oppsøker jeg dem? Ligger alt dette kodet i språket? Er det jeg som skaper meningen, er det Dickinson, er det teksten og/eller er det konteksten?

Slike spørsmål var utgangspunktet for denne masteravhandlingen. Jeg ville finne konkrete svar som fokuserte på lesningen som prosess, og som ga et innblikk i den reelle erfaringen. Jeg ville ikke skrive om den litterære teksten i seg selv, men om hva litteraturen gjør med meg som tenkende, følende menneske. Derfor har jeg valgt å bruke kognitiv teori, hjerneforskning og kommunikasjonsteori som ramme rundt svarene mine, og jeg har samlet spørsmålene i en relativt smal problemstilling: **Tjener Jonathan Cullers begrep *litterær kompetanse* på å beskrives innenfor et kognitivt rammeverk?** Slik kan jeg for det første

undersøke om en kognitiv tilnærming til litteratur gir teoretiske gevinster, og for det andre få sammenlignet ulike svar på hvilke strukturer den litterære teksten forutsetter, og spiller på.

Diskusjonen rundt den litterære kompetansen er begrenset av, og knyttet opp til, to litterære eksempler: Først undersøker jeg ulike forståelser av metaforbegrepet i tilknytning til Mette Karlsruks roman *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*. Deretter analyserer jeg Olaug Nilssens roman *Få meg på, for faen* i lys av en kognitiv, og kommunikativ, forståelse av ironi.

Ønsket om å se nærmere på disse to tradisjonelle tropene, metafor og ironi, har vært avgjørende for valg av tekster. Mens Karlsruks tekst domineres av en figurativ språkbruk, har Nilssen en utpreget ironisk stiltone. Kognitiv teori har en markert annerledes forståelse av hvordan disse virkemidlene fungerer sammenlignet med tradisjonell retorikk, og eksemplene synliggjør dermed fortrinn og ulemper ved kognitiv teori. I tillegg tematiserer metaforen språkets kognitive funksjon, mens ironi tematiserer språkets kommunikative funksjon. Hva disse funksjonene innebærer, vil bli skissert her i innledningen.

Denne masteravhandlingen gir ingen definitive svar på de spørsmålene jeg stilte innledningsvis, men den prøver ut noen svar. Det viktigste har vært å peke på noen problemer ved den strukturalistiske forståelsen av litteratur som Culler representerer, og på noen litteraturteoretiske muligheter innen kognitiv og kommunikativ teori.

1.1 Språk og kommunikasjon

I norsk dagligtale bruker vi ofte *språk* og *kommunikasjon* synonymt. Ifølge den franske kognitivisten Dan Sperber og den engelske lingvisten Deirdre Wilson er dette en feilaktig sammenblanding. De skriver i *Relevance. Communication and Cognition* (1986): "It is as strange for humans to conclude that the essential purpose of language is for communication as it would be for elephants to conclude that the essential purpose of noses is for picking things up" (Sperber 1995: 173-174). Påstanden må forstås på bakgrunn av hvordan begrepene defineres i Sperber og Wilsons *relevansteori*.

Språk er i deres sammenheng et grammatikalsk representasjonssystem. Det eksisterer i første rekke til internt bruk. Vi bruker ord for å organisere tankene våre, som merkelapper for å navigere i vårt eget konseptuelle nettverk av lagret informasjon og erfaring. Språket ligger på et nivå over våre mentale kategorier, og i en slik sammenheng er det en fordel at språket er tvetydig, ufullstendig og kontekstavhengig fordi det skaper fleksibilitet i systemet: Vi kan bruke ordene til å koble sammen ulike konsepter, og vi kan få tilgang til store konseptuelle felt selv om vi bare bruker utvalgte deler.

Vi kan oversette det interne språket til eksternt kommunikativt språk, men da vil tvetydighetene, den ufullstendige strukturen og kontekstavhengigheten bli et problem som må løses. For som Gilles Fauconnier, amerikansk kognitivist og lingvist, skriver i *Mappings in Thought and Language*: ”A recurrent finding has been that visible language is only the tip of the iceberg of invisible meaning construction that goes on as we think and talk” (Fauconnier 1997: 1). Vi kan dermed si at språk har to funksjoner: en primær, kognitiv funksjon, og en sekundær, kommunikativ funksjon.

Kommunikasjon er i denne sammenhengen det Sperber og Wilson mer presist kaller ”ostensiv-inferensial communication”¹ (Sperber 1995: 50-54). Forenklet kan vi si at ostensiv-inferensiell kommunikasjon først og fremst er avhengig av at man gjenkjenner den kommunikative situasjonen. En slik situasjon etableres når en person bevisst påkaller en annens oppmerksomhet, og den andre parten får forståelsen av at denne handlingen er intendert. På bakgrunn av en forventning om *optimal relevans*, sammen med konteksten og de ulike signalene sender gir, vil mottaker logisk slutte seg til et omtrentlig bilde av hva sender ønsker å formidle. Selv om det eksisterer andre former for kommunikasjon, og selv om språk kun er én av mange muligheter sender har, er flertallet av de kommunikative tilfellene som innvolverer tekst og tale, eksempler på ostensiv-inferensiell kommunikasjon.

1.2 Litteratur

Det eksterne språket kan også brukes i sin primære funksjon. Når vi skriver huskeliste eller dagbok, er språket i første rekke en støtte for tanken, og det er mange skjønnlitterære forfattere som hevder at de skriver mer for seg selv enn for leserne sine. I tillegg er det selvsagt slik at den eksterne språkutvekslingen styrker det interne språket og utvikler de kognitive systemene våre, og vi kan også bruke andres tale eller tekst som verktøy i egne kognitive prosesser.

Surrealistiske dikt er et godt eksempel på eksternt språk som forsøker å unngå kommunikasjonen. Surrealistenes bruk av automatskrift og collage ga inntrykk av at tilfeldighetene styrte, det lå tilsynelatende ingen kommunikativ intensjon bak ord- og setningsvalg. Samtidig er det klart at hvis en forfatter gjør sin egen tale eller tekst tilgjengelig for andre er dette en oppmerksomhetssøkende handling, og språket vil dermed også bli brukt sekundært, som kommunikasjon.

I surrealismens tilfelle foregår kommunikasjonen på et metanivå. Kravet til ordene er at de ikke skal gi mening i noen konvensjonell forstand, og det er dermed i første rekke denne *handlingen* som kommuniserer og ikke *språket* i seg selv. Surrealistene kan sies å

kommunisere en kritikk mot den borgerlige kunstinstitusjonens selvhøytidelighet, eller de forteller noe om rammene for vår menneskelige forståelse. Surrealistisk poesi kommuniserer ved å gi leserne en erfaring, og surrealismens mange uttrykksformer viser at språk ikke er den eneste måten å skape en slik erfaring på.

Jeg hevder med andre ord at en leser i hovedsak vil forholde seg til skjønnlitterær tekst på to ulike måter. For det første kan leseren bruke teksten som et kognitivt verktøy: Hvilke tanker skaper denne teksten? Hvordan kan den reorganisere og påvirke de nettverkene av konsepter og erfaringer vi allerede har lagret, både individuelt og kollektivt? Hvordan yter teksten motstand mot helhetlig mening? Og for det andre kan leseren velge å se på hva den skjønnlitterære teksten er *ment* som: Hva ønsker den å kommunisere? Hva forteller den meg noe om? Hvilken kontekst fungerer den innenfor? Hvordan leker teksten med leserens kommunikative forventninger?

Teksten vil domineres av den ene eller den andre språklige funksjonen, men vil i de fleste tilfeller være en kombinasjon av de to. For selv om det eksisterer kommunikasjon uten eksternt språk og språk som ikke kommuniserer, er den kognitive organiseringen en forutsetning for at kommunikasjon skal lykkes. Dette henger sammen med at kommunikasjon er avhengig av at sender og mottaker evner å metarepresentere sine egne og andres tanker. En slik *metarepresentasjon*² krever konseptuell organisering, og det interne språket er knyttet til denne organiseringen. Slik oppstår det likevel et avhengighetsforhold mellom språk og kommunikasjon.

Både kommunikativ forståelse og språk er kognitive fenomener, men en avgjørende forskjell på de to er at den kommunikative forståelsen er en sentral slutningsprosess, mens språk er en spesialisert prosess. Mens spesialiserte prosesser foregår i en avgrenset del av hjernen, benytter sentrale kognitive prosesser seg av hele det kognitive spekteret, slik Reuven Tsur definerer dette i ”Aspects of Cognitive Poetics”:

During the past sixty years or so, the word *cognition* has changed its meaning. Originally, it distinguished the rational from the emotional and impulsive aspect of mental life. Now it is used to refer to all information-processing activities of the brain, ranging from the analysis of immediate stimuli to the organisation of subjective experience. In contemporary terminology, cognition includes such processes and phenomena as perception, memory, attention, problem-solving, language, thinking, and imagery. (Tsur 2002: 282-281)

Reuven Tsur er en av pionerene innen *kognitiv poetikk*, og denne litteraturteoretiske retningen går ut fra at litterær forståelse, på samme måte som kommunikativ forståelse, er avhengig av en sentral kognitiv prosessering.

1.3 Litterær kompetanse

Hvis den kognitive poetikken har rett i at litteraturforståelse er en sentral kognitiv prosess, og relevansteorien har rett i sin beskrivelse av sammenhengen mellom språk og kommunikasjon, vil dette ha konsekvenser for en eventuell beskrivelse av *litterær kompetanse*. Det vil bli nødvendig å se på litteratur som en kommunikativ handling, og samtidig vil det være nødvendig å se på de ulike kognitive strukturene den litterære teksten spiller på.

Det var Jonathan Culler som utviklet begrepet litterær kompetanse i *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (1975).³ Begrepet er tenkt som en parallell til Noam Chomskys lingvistiske kompetansebegrep. Culler beskriver den litterære kompetansen som en underliggende kunnskap om konvensjonelle litterære regler, og han tenker seg litteraturen som et mer eller mindre lukket og autonomt system. Kjennskap til reglene og systemet skal sette den kompetente leseren i stand til å analysere og forstå det enkelte litterære verk.

Culler beskriver litterær kompetanse som *konvensjonelt* bestemt, men med bakgrunn i kognitiv poetikk og relevanst teori kan vi flytte fokuset over på de *kognitive* betingelsene. Konvensjonell kunnskap er en viktig del av den lagrede informasjonen i hjernen, men alle våre konvensjoner har en kognitiv basis som muliggjør både en konvensjonell tilpasning og konvensjonelle brudd. I et slikt perspektiv blir det dessuten plass til mer enn litterær *forståelse*: Også *opplevelsen* og *vurderingen* kan inkluderes i en slik modell, fordi hele det kognitive spekteret ligger til grunn.⁴

Mark Turner, en annen viktig teoretiker innen kognitiv poetikk, skriver i *The Literary Mind* (1997) at den menneskelige erkjennelse er grunnleggende narrativ og metaforisk. Litteratur skiller seg derfor ikke nevneverdig fra såkalt normalspråk, og vi trenger heller ingen spesiell kompetanse. Sperber og Wilson deler forståelsen av at vi bruker de samme prinsippene, men skriver at en skjønnlitterær tekst befinner seg i den ene enden av en kommunikativ *skala*. Skjønnlitteraturen utnytter både språklige og kommunikative prosesser på en ekstrem måte, og dermed stiller de større krav til leseren. Spørsmålet blir dermed hvilke krav teksten stiller. Er det konvensjonelle krav, slik Culler hevder? Eller vil en modell som legger kognitiv kompetanse til grunn, være mer overbevisende?

1.4 Oppgavens struktur

Et underliggende premiss for denne oppgaven er at litterær kompetanse eksisterer, og jeg har en innledende hypotese om at kompetansen lar seg beskrive som en kognitiv kompetanse. I

kapittel 2 vil jeg begynne med å presentere relevanst teori og kognitiv poetikk mer utførlig. Det vil ikke være en fullstendig presentasjon, men kun noen grunnleggende premisser, og de enkeltbegrepene, som jeg vil bruke videre i oppgavens analysekapitler.

Kapittel 3 innleder hoveddelen. Her vil jeg gi et riss av Jonathan Cullers teoretiske ståsted og hans forståelse av begrepet litterær kompetanse, og jeg vil drøfte hva dette begrepet eventuelt kan vinne ved å bli beskrevet innenfor en kognitiv ramme.

De to neste kapitlene i hoveddelen er mer praktisk innrettet. Her vil jeg undersøke mer konkret hva som kan oppnås ved å beskrive kompetansen innenfor det kognitive rammeverket, framfor det strukturalistiske rammeverket til Culler. Først tar jeg for meg Mette Karlsruks roman *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*. Jeg vil bruke denne romanen som et utgangspunkt for å diskutere ulike metaforbegreper, og her ønsker jeg i første rekke å fokusere på hvordan teksten utnytter språkets kognitive funksjon. I kapittel 5 vil jeg ta for meg Olaug Nilssens roman *Få meg på, for faen*, som et utgangspunkt for å se nærmere på Sperber og Wilsons ironibegrep. Her vil jeg konsentrere meg om hvordan litteraturen utnytter den kommunikative funksjonen.

Konklusjonen i kapittel 6 vil i første rekke fungere som en oppsummering av de konklusjonene jeg har trukket underveis, og jeg vil peke på noen veier videre.

2 Teoretisk plassering

I dette kapitlet skal jeg gi en kort presentasjon av det teoretiske landskapet denne avhandlingen plasserer seg innenfor. Det er ikke en fullstendig presentasjon verken av kognitiv poetikk eller av relevanstheori, men den nødvendige bakgrunnen for å kunne følge den teoretiske diskusjonen i neste kapittel, og de to påfølgende analysene i kapittel 4 og 5.

2.1 Teoretiske avveininger

Denne oppgaven tar utgangspunkt i spørsmål knyttet til litterær lesning. Fokuset i disse spørsmålene ligger på leseren framfor teksten. Når jeg leser, opplever jeg at teksten finner sted *i meg*. Det er en erfaring i min kropp og mitt hode, utløst av svarte prikker og streker på hvite ark. Hvordan er dette mulig? Hvilke prosesser og strukturer *i meg* er det den litterære teksten spiller på? Hvordan kan en fiksjon få meg til å gråte, eller le, eller lære noe om verden, andre mennesker og meg selv? Valg av teori bør samsvare med spørsmålsstillingen, derfor har jeg ønsket å velge teori med fokus på en reell, psykologisk leser.

Et annet moment i spørsmålene mine er forholdet til kontekst. Jeg opplever at den litterære teksten gjør meg nysgjerrig på den sammenhengen den inngår i eller kan inngå i. Hva vil teksten meg? I hvilke kontekster fungerer den? Hvilke kontekster gjøres tilgjengelige gjennom teksten, og hvilke blir avvist? For å ivareta dette momentet har det vært naturlig for meg å orientere meg mot en teori som fokuserer på hvordan vi behandler språk i en kommunikativ sammenheng.

De innledende spørsmålene avfører også andre og større spørsmål. Hva er litteratur? Hva er erfaring? Hva er mening? Hva er kommunikasjon? Hva er språk? Dette er viktige spørsmål, men jeg er ikke interessert i å bli filosofisk. Min intensjon er å finne konkrete svar. Jeg vil derfor ikke operere med lange diskusjoner rundt de store spørsmålene, men i stedet forsøke å finne funksjonelle definisjoner som kan danne grunnlag for å svare konkret på de små spørsmålene mine.

Å definere litteratur utgjør et problem for enhver teoretisk oppgave i litteraturvitenskap. Ett av poengene i denne oppgaven er at grensene mellom ulike former for språkbruk er flytende, og at det nærmeste vi kan komme i å plassere litterære uttrykk er på en relativ skala, i forhold til hverandre og i forhold til andre språklige uttrykk. Jeg vil derfor definere litteratur i min sammenheng som de språklige uttrykkene det litteraturfaglige miljøet omtaler som

litteratur. I oppgaven som helhet vil jeg skrive en hel del om hvilke trekk som forener de ulike uttrykkene innenfor dette brede feltet.

I den grad jeg har noen filosofiske avveininger, handler disse om tilnærmingen til språk og sannhet. Jeg er stor tilhenger av Kants "Ding an sich". Vi må innse at det eksisterer en verden utenfor oss, og vi må samtidig innse at vi ikke har direkte tilgang til den. Alle våre inntrykk filtreres gjennom kroppens sanseapparat og hjernens kognitive strukturer. På den annen side er jeg ingen tilhenger av Derridas "Alt er språk". Vi har tilgang til mer enn språket. Språkliggjøring er ikke en forutsetning for bevissthet. Etter mitt syn er språket ledd nummer to. Først har vi verden, som bevisstheten vår representerer, og først deretter har vi språket, som en representasjon av bevisstheten. Jeg vil foretrekke teoretiske retninger som er enige med meg i dette.

Fokuset mitt i denne oppgaven ligger på hva litterær tekst krever av sine lesere. Jeg vil forsøke å ha en praktisk tilnærming til kompetansebegrepet. Hvem er det som vanligvis regnes for kompetente lesere? Hva er det vi forventer av disse? Hvilken type informasjon er det litteraturvitere, kritikere og forleggere videreformidler om de bøkene de leser? Jeg skriver derfor ikke om en ideell leser, men kanskje heller om en profesjonell leser.

Det er også en teoretisk fordel å ha noen å diskutere med, fordi det setter mine meninger og funn i perspektiv. Samtidig er det en ulempe å diskutere med for mange på en gang. Derfor har jeg i hovedsak valgt meg Jonathan Culler som diskusjonspartner, og når jeg diskuterer problemstillinger, velger jeg det som passer fra den kognitive teorien, og unnlater for det meste å nevne andre, alternative standpunkter innenfor feltet.

De fleste av mine valg er dermed motivert ut fra ett enkelt hensyn: Jeg vil være konkret og klar. Dette er et praktisk valg, men det er også et teoretisk valg. En teori som er konkret og klar er mulig å teste, og den er mulig å diskutere. Jeg vil heller forenkle virkeligheten, framfor å unngå diskusjonen.

2.2 Leseren

Jane P. Tompkins påpeker i *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism* at helt siden Aristoteles har filosofer og retorikere vært opptatt av litteraturens publikum (Tompkins 1980: 201). Leseren er derfor et kjent og gjennomarbeidet begrep i litteraturvitenskapen, og i siste halvdel av 1900-tallet har vi hatt to hovedretninger innen leserorientert teori: *reader-response-teori* i USA og *resepsjonsestetikk* i Europa. Begge har et abstrahert forhold til leseren. De snakker om leseren innenfor et triangel der *den impliserte*

leser, den reelle leser og *den fiktive leser* utgjør hvert sitt hjørne. De aller fleste konsentrerer seg om den impliserte leseren, som tekstens strukturering av leseakten, eller den fiktive leseren, som en motpart til fortellerstemmen, mens den reelle leseren har fått liten eller ingen behandling.¹

En teoretiker som nærmer seg en behandling av den reelle leseren, er Wolfgang Iser. Med Roman Ingarden² som utgangspunkt hevder Iser i *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* at det litterære verket har virtuell karakter, og følgelig ikke kan defineres som et objekt. Dette skyldes at verket ligger et sted mellom den skjematiske teksten og den konkretisering leseren produserer. Isers *impliserte leser* blir dermed ikke bare forstått som *tekstens* strukturering av *leseprosessen*, men også til en viss grad som *leserens* strukturering av *teksten*. Iser bruker dessuten gestaltpsykologi for å si noe om hvordan teksten fungerer i samspill med våre kognitive prosesser. Men på det tidspunktet Iser utviklet sin teori, var det kognitive feltet relativt begrenset, og han beholder derfor fokuset på teksten, og leseren forblir først og fremst en implisert struktur.

Den teoretiske retningen som jeg innledningsvis valgte å kalle *kognitiv poetikk*³, endrer dette fokuset. Reuven Tsur var førstemann ut allerede på midten av 70-tallet, men det meste som har vært skrevet innenfor dette feltet, har blitt publisert de siste femten årene. Disse teoretikerne er opptatt av leseren som en reell størrelse. De beskriver ikke hver enkelt leser, men de beskriver hvordan våre kognitive strukturer fungerer sammen med de tekstlige strukturene, og dermed flyttes fokus fra det tekstlige planet til det mentale planet, fra en *strukturert* leser til en *strukturerende* leser. Retningen omfatter all litteraturteori som på et eller annet vis tar utgangspunkt i kognitiv psykologi, kognitiv lingvistikk, hjerneforskning eller psykolingvistikk.

Stockwell skriver i oversiktsverket *Cognitive Poetics*: “Cognitive poetics is essentially a way of thinking about literature rather than a framework in itself” (Stockwell 2002: 6). Det er med andre ord ikke et enhetlig felt, selv om man er enig om et fokus. I hovedsak er det to teoretiske retninger. På den ene siden har vi den retningen Tsur representerer. Her er det *skillet* mellom litterært og normalt språk som vektlegges. På den andre siden har vi Mark Turner, og en rekke andre lingvister, som representerer en retning der *kontinuiteten* mellom normalspråk og litteratur blir understreket.

Fordi utgangspunktet hos teoretikere som Turner, Gilles Fauconnier og George Lakoff er lingvistisk, undersøker disse teoretikerne gjerne språklige fenomener på tvers av språkfelt, framfor å konsentrere seg om det litterære feltet. De to retningene er likevel enige om det mest grunnleggende, for selv om Tsur vektlegger hvordan litteraturen skiller seg ut, mener også han

at det litterære verket benytter seg av de samme prosessene og strukturene som normalspråket gjør.⁴

Relevansteorien til Sperber og Wilson bygger også på en slik antagelse om at all språkpraksis henger sammen, og også den har fokus på forståelsen. Det er mottaker i kommunikasjonsprosessen som behandles, ikke språket i seg selv eller produksjonen. I et relevansteoretisk perspektiv eksisterer det ikke et essensielt skille mellom den litterære kommunikasjonen og en normal kommunikativ handling. Men den litterære kommunikasjonen kan sies å befinne seg i den ene enden av en skala, idet den benytter seg av de kommunikative strategiene på en ekstrem måte. Den tvinger oss ut av ubevisst og automatisert prosessering, og inn i en bevisst og mindre forutsigbar leseprosess, men de kognitive strategiene er fortsatt de samme.

I Sperber og Wilsons *Relevance* står ikke litterære virkemidler i fokus, men de blir berørt direkte både i behandlingen av stil og i et begrep som *poetisk effekt*. Sperber og Wilson gjør det dessuten klart at de mener at teorien skal kunne favne all kommunikasjon som faller inn under deres definisjon av ostensiv-inferensiell kommunikasjon. Det mest omfattende eksempelet på bruk av relevansteori i litterær sammenheng er Adrian Pilkingtons *Poetic Effects* (2000). Han kombinerer Sperber og Wilsons teori med litteraturteori, psykolingvistikk, hjerneforskning, kognitiv psykologi, filosofi og estetisk teori. Relevansteoriens prinsipper fungerer som en ramme og bakgrunn for å diskutere de andre teoriene han benytter seg av. Jeg vil forsøke å gjøre noe lignende i denne masteravhandlingen.

2.3 Relevansteori

Sperber og Wilson tar utgangspunkt i J.A. Fodors psykolingvistikk på den ene siden og Paul Grices pragmatiske teori om kommunikasjon på den andre. Ved å koble disse to teoriene sammen gir de Grices deskriptive analyse av samtaleprinsipper⁵ en psykologisk forankring.

Deres hovedpoeng er at den menneskelige kognisjon styres etter *et kognitivt prinsipp om relevans*, og at dette prinsippet gir seg utslag i *et sekundært, kommunikativt relevansprinsipp*. Dette reduserer Grices samtaleprinsipper til kun ett prinsipp. Sperber og Wilson antar at vårt kognitive system som helhet er rettet inn mot å maksimalisere relevansen av de inntrykkene det mottar. Relevans for et individ blir av Sperber og Wilson definert som en positiv funksjon av de *kognitive effektene* et inntrykk gir, og en negativ funksjon av de *prosesseringskostnadene* et inntrykk medfører.

Kommunikasjon skiller seg fra den normale kognitive prosesseringen, fordi vi i en kommunikatív situasjon vil ha en forventning om *optimal relevans*. I det øyeblikket noen kommuniserer bevisst, og retter andres oppmerksomhet mot denne bevisstheten, påstår de samtidig at det de sier eller skriver gir nok kognitive effekter til å være verdt den innsatsen det krever å forstå. Poenget er at “the very act of communicating creates expectations which it then exploits” (Sperber 1995: 37).

En kognitiv effekt blir også kalt kontekstuell effekt, fordi det som kommuniseres skaper effekter i samspill med konteksten. En slik effekt kan være en bekreftelse på noe du allerede vet, helt ny informasjon eller informasjon som tvinger deg til å omorganisere tidligere lagret informasjon. Dette behøver ikke å være konkret kunnskap, det kan også for eksempel være en følelse av noe udefinerbart galt, en stemning, en opplevelse av implisitt kritikk, en underliggende hån, stress, takknemlighet eller en spennende formulering. Kjent informasjon vil gi få kognitive effekter, på samme måte vil også mangel på tilgjengelige kontekster gi liten effekt.

Prosesseringskostnader på sin side er i første rekke avhengig av den tid og de krefter som blir investert. Konsentrasjon rundt samtalen eller lesningen kan minske prosesseringskostnadene. Forstyrrelser vil derimot øke prosesseringskostnadene. Grad av konteksttilgjengelighet er ofte en avgjørende faktor: Det går raskere å prosessere et utsagn som skal forstås i en umiddelbart tilgjengelig kontekst, enn å prosessere et utsagn der du først må slutte deg fram til den relevante konteksten.

Det kommunikative relevansprinsippet ser slik ut: ”Every act of ostensive communication communicates a presumption of its own optimal relevance” (Sperber 1995: 260). Prinsippet er derfor avhengig av en definisjon av optimal relevans:

Presumption of optimal relevance

(a) The ostensive stimulus is relevant enough for it to be worth the addressee’s effort to process it.

(b) The ostensive stimulus is the most relevant one compatible with the communicator’s abilities and preferences. (Sperber 1995: 270)

Forventningen medfører at vi finner den første og lettest tilgjengelige konteksten som sammen med det sender har sagt eller skrevet, skaper et tilfredsstillende antall kognitive effekter, og deretter stopper forståelsesprosessen. Vi kan forsvare en slik minste-motstandsvei fordi vi med rette kan anta at sender, utifra sine forutsetninger og preferanser, vil forsøke å finne det uttrykket som det koster minst å forstå, og som samtidig gjør det mulig å slutte seg fram til de ønskede effektene. (Bemerk at en tolkning ikke må være den *mest* relevante, den

må bare i tilstrekkelig grad oppfylle forventningen om relevans. *Optimal* relevans er med andre ord ikke det samme som *maksimal* relevans.)

Språk brukt i kommunikasjon utnytter sin egen kontekstavhengighet, og kognitive effekter skapes dermed alltid i samspill med den mentale konteksten som mottaker konstruerer. En slik mental kontekst velges ut fra hvilke deler av mottakeres *kognitive miljø* sender aktiverer. Et kognitivt miljø er å forstå som alle de antagelser du har mulighet til å gjøre deg på et gitt tidspunkt. Dette inkluderer antagelser om både det fysiske og det psykiske miljø, og alle de slutninger som kan tas på bakgrunn av det som er tilgjengelig. Sperber og Wilson beskriver det kognitive miljøet som en funksjon av det fysiske miljøet og mottakers kognitive evner. Dermed er senders utsagn en del av det fysiske miljøet og faktorer som hukommelse og sinnsstemning del av de kognitive evnene.

Sperber og Wilson snakker også om at kommunikasjon er avhengig av at sender og mottaker i noen grad har et *felles* kognitivt miljø, men “to say that two people share a cognitive environment does not imply that they make the same assumptions: merely that they are capable of doing so” (Sperber 1995: 41). Hovedsaken er at sender ikke påvirker mottakerens *tanker*, men mottakers kognitive miljø: det mottaker har *mulighet* til å tenke. Det er et viktig poeng hos Wilson og Sperber at den informasjonen vi har til rådighet, som bakgrunn for mulige slutninger, er mer eller mindre *manifest* for hver enkelt av oss, og at vi alltid vil trekke slutninger på bakgrunn av det som manifesterer seg mest tydelig for oss.

Sperber og Wilson er nøye med å presisere at kommunikasjon er en usikker prosess, og at mulighetene for misforståelser og feiltolkninger ligger i alle ledd. Hoveddelen av de faktorene som nevnes i definisjonene vil være situasjonsavhengige. Relevansen vil være relativ i forhold til hvem som kommuniserer, hvem det kommuniseres med, hvilke forhold det kommuniseres under, og hvilke midler som brukes til kommunikasjon: ”On this approach, failures in communication are to be expected: what is mysterious and requires explanation is not failure but success” (Sperber 1995: 45).

2.4 Presisjon

Sperber og Wilson er tekniske i sin tilnærming, men de ønsker samtidig å unngå en idealisering av kommunikasjonsprosessen. De er derfor opptatt av at tvetydige fenomener som litteratur og ikke-verbal kommunikasjon skal inkluderes i deres framstilling. Men selv om slike fenomener skal inkluderes, betyr ikke dette at beskrivelsen av disse skal være tilsvarende upresis. Sperber og Wilson skriver: ”We see it as a major challenge for any account of human

communication to give a precise description and explanation of its vaguer effects” (Sperber 1995: 57).

Viktig i denne sammenhengen er derfor påstanden deres om at kommunikasjon er grunnleggende slutningsbasert og ikke-verbal. Språk er bare en av mange måter å servere materiale til denne slutningsprosessen på. Hvis sender snur hodet i en bestemt retning, kan denne bevegelsen kommunisere at noe er verdt å legge merke til fordi en bestemt del av de fysiske omgivelsene blir gjort mer manifest. Bevegelsen kan være like effektiv, eller kanskje til og med *mer* effektiv, enn hvis sender hadde sagt: ”Nå kommer han du ventet på”. Sperber og Wilson forklarer:

Verbal communication is a complex form of communication. Linguistic coding and decoding is involved, but the linguistic meaning of an uttered sentence falls short of encoding what the speaker means: it merely helps the audience infer what she means. The output of decoding is correctly treated by the audience as a piece of evidence about the communicator’s intentions. (Sperber 1995: 27)

Fordi den ostensiv-inferensiell kommunikasjonen er et rammeverk som språk brukes innenfor, blir den lingvistiske koden bare en liten del av det språkbruk faktisk kommuniserer.

”Peer, du lyver!” kommuniserer mye mer enn at Peer lyver akkurat på dette aktuelle tidspunktet i *Peer Gynt*. Setningen kommuniserer også at mor Åse ikke stoler på Peer, og at Peer er en løgnhals i sin alminnelighet. Den gir en hel rekke sosiale implikasjoner (hva vil det si å lyve for sin egen mor?), og den forteller dermed også noe om Peers personlighet, samtidig som den forbereder oss på at vi ikke skal ta de følgende replikkene seriøst. I tillegg gjør den det mulig for oss å le av mor Åse som tror på skrønene mot bedre vitende. All denne tilleggsinformasjonen ligger ikke i utsagnet selv, det er noe vi slutter oss fram til ved å kombinere utsagn og kontekst. I Sperber og Wilsons definisjon blir derfor språket brukt kommunikativt i langt større grad enn lingvistisk.

At den lingvistiske koden med sin semantikk og grammatikk bare er en skjematisk struktur, og det meste av kommunikasjonen foregår via slutninger, er noe som finner gjenklang i kognitiv poetikk. Mening er noe som skapes, den *er* ikke. Gilles Fauconnier skriver for eksempel: ”This is why language functions so differently from codes, logical truth-conditional systems, and the like. It never does more than set a very schematic stage for the meaning that is going to be built and negotiated locally in usage” (Fauconnier 1997: 164).

Språk er generelt upresist, og det er språkets styrke. Samtidig skal vi ikke vike tilbake for å forsøke å være presise når vi omtaler de prosessene språket igangsetter. Fauconnier og Turner forsøker å beskrive presist hvordan vi blander mentale konsepter og hvordan vi mentalt representerer ulike perspektiver.⁶ Lakoff og Johnson forsøker i *Metaphores We Live By* (1980)

å være presise i sin beskrivelse av hvordan vi kognitivt bruker og styres av metaforer. Reuven Tsur forsøker blant annet å beskrive presist hvordan følelsesmessige stemninger skapes gjennom poetisk språkbruk.⁷ De er med andre ord opptatt av å beskrive komplekse fenomener uten å ty til vage, ubestemte formuleringer.

Når Sperber og Wilson skriver om poetisk effekt, er dette ”the peculiar effect of an utterance which achieves most of its relevance through a wide array of weak implicatures”⁸ (Sperber 1995: 222), eller ”a wide array of minute cognitive effects” (Sperber 1995: 224). De skriver også at ”poetic effects create common impressions rather than common knowledge” (Sperber 1995: 224). I sum betyr dette at litterært språk gjør en rekke slutninger mer tilgjengelige, men de peker ikke ut noen av disse framfor andre, og gir i stedet en følelse av meningsfylde og muligheter, samtidig som disse slutningene i stor grad er relatert til følelser, sansninger og stemningsinntrykk. En poetisk effekt stiller leseren friere enn de mer normative kognitive effektene. Det blir opp til mottaker hvilke av mulighetene som eventuelt skal forfølges, eller om en ganske enkelt skal oppholde seg i denne ubestemte følelsen.

Kognitiv poetikk forsøker også å fange opp det Reuven Tsur beskriver som: ”diffuse emotions, vague moods, or varieties of mystic experiences” (Tsur 2002: 280). Slike vage og diffuse fenomener kan ifølge Tsur defineres nærmere ved å vise hvordan våre kognitive strukturer påvirkes av, og/eller går parallelt med, den strukturen som blir lingvistisk kommunisert. Tsur tar i bruk både psykologi og hjerneforskning når han skal gjøre dette i sine analyser.

Følelser er i seg selv et tilsynelatende ubestemmelig fenomen, men Antonio Damasio, amerikansk nevrobiolog, har lenge forsket på det kognitive og biologiske grunnlaget for følelsene våre, og han beskriver følelser som konkrete prosesser i kroppen og hjernen. I den første boka han skrev om emnet, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain* (1994), skriver han: ”What worries me is the acceptance of the importance of feelings without any effort to understand their complex biological and sociocultural machinery” (Damasio 1996: 246).

Vanligvis tenker vi på det emosjonelle som relatert til kroppen, og dermed et fremmedelement i en rasjonell tankeprosess, men både kognitiv poetikk, generell kognitiv teori og nyere hjerneforskning viser at båndene mellom kropp og tanke er tette. Antonio Damasio går så langt som til å hevde at rasjonell tanke er avhengig av følelsene våre, og i et slikt perspektiv blir det interessant å bestemme de følelsesmessige årsakene, prosessene og konsekvensene mer presist. Det er ikke slik at vage fenomener krever vage beskrivelser. Vi må kunne holde fenomen og beskrivelse fra hverandre.

2.5 *Kropp*

Kognitiv poetikk tar innover seg at de kognitive prosessene våre er nært knyttet til kroppen, og de ser derfor ikke på fortolkningen og den estetiske opplevelsen som en ren intellektuell øvelse. Skjønnlitterære tekster kan gi kroppslige og følelsesmessige reaksjoner, og disse reaksjonene er viktige faktorer både under leseprosessen og i tolkningen av teksten. For eksempel er det viktig i en tekst som Becketts *Waiting for Godot* at man kan redegjøre for at stemningen er absurd og lattervekkende, samtidig som tematikken er eksistensialistisk og tragisk. Gjennom humor og gags viser stykket fram livets meningsløshet, og i et slikt tilfelle er det en fordel å ha begreper for begge områder, slik at man bedre kan beskrive den spenningen som oppstår i teksten.

Denne inkluderingen av emosjoner og kropp er et fellestrekk ved all kognitiv teori. Teoriene ønsker ikke å beskrive en objektiv sannhet, men vil i stedet beskrive hvordan vi *opplever* verden: Persepsjonen og erfaringen er i fokus. På den annen side er ikke kognitiv teori subjektiv: Den er ikke ute etter å beskrive psykologien til hvert enkelt individ, men forsøker å beskrive hvilke generelle mønstre tankeprosessene våre følger. Alle disse teoretikerne hevder at mennesket tenker slik det gjør fordi mennesket er biologisk utstyrt på en bestemt måte. Gjennom det eksterne språket kan vi lære en hel del om hvordan vi tenker, men dette språket utgjør kun indisier på hva som egentlig er ment, og tankene våre springer på sin side ut av våre kroppslige erfaringer.

Våre kroppslige erfaringer er biologisk, kulturelt og individuelt bestemt, og kognitiv teori tar hensyn til alle tre aspekter, selv om de to første får størst fokus. De biologiske rammebetingelsene våre kommer til uttrykk som kognitive strukturer, de kulturelle som konvensjonelle strukturer. De individuelle rammebetingelsene avgrensner de andre to: Biologisk betinges vi av vårt genetiske materiale, og kulturelt av vår personlige erfarings- og kunnskapsbase.

En slik biologisk og erfaringsmessig forståelse av sannhet har også Antonio Damasio. I *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999) skriver han:

Our minds are real, our images of cats are real, our feelings about cats are real.
It is just that such a mental, neural, biological reality happens to be *our* reality.
Frogs and birds looking at cats see them differently, and so do cats themselves.
(Damasio 1999: 235)

I likhet med kognitiv teori understreker Damasio hvordan vi for det første er avskåret fra en direkte tilgang til verden: Alle inntrykk filtreres gjennom kroppens sanseapparat og hjernens kognitive strukturer. For det andre understreker han hvordan denne opplevelsen er *sann*. Selv om det menneskelige perspektivet ikke er det eneste perspektivet som er mulig, kan det ikke avvises som subjektivt. Den sannheten vi har tilgang til er en erfaringsmessig sannhet, og dette innebærer at vi kan komme til enighet på et kognitivt grunnlag, uavhengig av om vi deler kulturell og konvensjonell bakgrunn. Det eksisterer *menneskelige* sannheter i tillegg til de såkalt *intersubjektive*.

Lakoff og Johnson viser for eksempel i *Metaphors We Live By* hvordan de språklige metaforene speiler våre fysiske betingelser. Det er naturlig for oss å snakke om at vi hogger *ned* et tre, fordi det først er over oss og siden på bakken under oss. Mens vi sier at vi hogger treet *opp* når det ligger på bakken. Dette handler også om den funksjonelle verdien av treet. Treet får lavere verdi (NED) når det ligger på bakken enn når det står i skogen, og høyere verdi (OPP) som kubber enn som hel stamme.

Denne siste sammenhengen betoner menneskets interaksjon med verden. Vi er ikke objektive observatører og vi lever ikke isolert i vårt eget subjektive hode, men påvirker og blir påvirket av våre omgivelser. Forståelse handler derfor i stor grad om å forhandle med sine omgivelser. Vi forstår ikke ved å heve oss over vårt eget perspektiv, men vi forstår heller ikke ved å la vårt eget perspektiv være enerådende. Forståelse skjer slik Sperber og Wilson beskriver, som en endring av vårt felles kognitive miljø. Kommunikasjon blir dermed verken forstått som overført informasjon eller som bekreftelse på egne synspunkter, men som en gjensidig påvirkning, det Hans-Georg Gadamer beskriver som “en stadig tilbakevendende fristelse til å innlate seg på noe eller med noen” (Gadamer 2001: 168).

Gadamers hermeneutikk lurer i bakgrunnen hos de fleste kognitive teoretikere, selv om det er få eksplisitte referanser til ham. De har en felles forståelse av at du må forstå deg selv dersom du skal kunne erkjenne verden, og motsatt: For å forstå deg selv, må du også forsøke å forstå verden. Men mens Gadamer hevder at all erkjennelse er språkliggjort, hevder den kognitive teorien at vi også har en ikke-språklig bevissthet som språket metarepresenterer. Og mens Gadamer skriver abstrakt og filosofisk, forsøker kognitiv teori å konkret beskrive og systematisere forståelsesprosesser.

2.6 Kommunikasjon

Kognitiv teori behandler menneskets interaksjon med sine omgivelser, og store deler av denne interaksjonen styres av kommunikative prinsipper. Kommunikasjon slik den er definert i relevansteorien, og slik jeg bruker begrepet i denne oppgaven, er i første rekke en ramme som muliggjør mening. Jeg er derfor ikke opptatt av forfatteren som sender, men av hvilke muligheter teksten gir leseren for å konstruere en sender mentalt. En litterær tekst gir leseren mange muligheter, men uten den kontekstuelle og kommunikative rammen, kan ikke mulighetene realiseres.

John Durham Peters gjengir kommunikasjonsbegrepets historie i *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication* (1999). Her plasserer han forståelsen av kommunikasjon på en skala mellom dialog og *dissemination*.⁹ Sokrates (slik han framstår hos Platon) er forbilde for en dialogisk forståelse av begrepet, mens Jesus (i evangelistenes bilde) gir mulighet for et åpnere kommunikasjonsbegrep. Parabelen om såmannen danner utgangspunktet for kommunikasjon forstått som massespredning.

Mens Sokrates pleier sine samtalepartnere og får dem til å tenke slik han ønsker at de skal tenke, sprer Jesus ordene sine som frø. Han steller ikke plantene, men lar det være opp til mottaket om frøet skal spire eller ikke. Rammen rundt kommunikasjonen blir dermed løsere, og ansvaret for forståelsen ligger i større grad hos mottakeren. Noen mottakere er steingrunn og andre er god jord, men Jesus gir alle muligheten. Peters kommenterer: "Open scatter is more fundamental than coupled sharing; it is the stuff from which, on rare, splendid occasions, dialogue may arise" (Peters 2000: 62).

Ostensiv-inferensiell kommunikasjon favner begge disse formene for kommunikasjon. Både dialog og massespredning er basert på at sender bevisst påkaller mottakers oppmerksomhet, og i begge tilfeller slutter man seg til meningen via en logisk slutningsprosess. Bokutgivelser, teaterforestillinger og diktopplesninger er alle typiske tilfeller av massespredning. Litterære tekster kommuniserer ikke dialogisk med sitt publikum, men de er like fullt kommunikasjon. Det er fortsatt sender som bestemmer rammene for det mottaker får muligheten til å tenke, selv om den kommunikative rammen er åpnere enn når vi snakker ansikt til ansikt.

For å bli i metaforen kan vi si at litterær kompetanse handler om å være god jord. Hvis vi skal beskrive hva som kreves av god jord, må vi kunne si noe konkret om jordas sammensetning, vi må kunne si noe om prosessen som frøet setter i gang, og vi må kunne si noe om det ferdige planteresultatet. Tilsvarende må vi forsøke å si noe om den kognitive

utrustningen hos leseren, noe om den leseprosessen som den litterære teksten bidrar til, og vi må også kunne vurdere den estetiske erfaringen som leseren sitter igjen med.

Det er en fordel for profesjonelle lesere å bli bevisste på hva som gjør dem til gode lesere. Du kan ikke kultivere jorda på en effektiv måte hvis du ikke kjenner sammensetningen, prosessen og det ønskede resultatet. En del av leseprosessen baserer seg på kommunikative prinsipper, og derfor ser jeg det som viktig at disse prinsippene inngår i en beskrivelse av litterær kompetanse.

2.7 To nedslagsfelt

Når jeg senere skal bruke kognitiv teori og relevanst teori på to konkrete romantekster, blir det nødvendig å begrense fokus. Det vil av plassmessige hensyn ikke være mulig å gi fullstendige analyser. Jeg skal derfor ta for meg hvordan leseren prosesserer metaforer i Mette Karlsruks roman, og i Olaug Nilssens roman vil jeg konsentrere meg om prosesseringen av ironi.

Metaforisk språkbruk er både et komplekst og sentralt eksempel på hvordan språket utnytter og styrker våre mentale konseptuelle nettverk. Metaforen er dermed tett knyttet til vår kognitive organisering. Verbal ironi er et eksempel på det Sperber og Wilson kaller *metarepresentasjon*, i tillegg er den intensjonell og forutsetter minst to parallelle perspektiver. Ironisk språkbruk, i den relevanst teoretiske definisjonen, er dermed et komplekst og sentralt eksempel på hvordan språket utnytter og forutsetter en kommunikativ situasjon.

De to analysekapitlene tar på denne måten utgangspunkt i ett sentralt kognitivt begrep og et sentralt kommunikativt begrep: henholdsvis *konsept* og *metarepresentasjon*. Dette utgangspunktet er hovedbegrunnelsen for at jeg har valgt å undersøke nettopp metafor og ironi i de to analysene mine.

2.7.1 Konsept

Et område hvor sammenhengen mellom kroppslig erfaring og språk blir tydeliggjort, er i beskrivelsen av hvordan vi tilegner oss og bruker *konsepter*. Et mentalt konsept er ikke en avgrenset enhet, men et felt i stadig endring og utvikling. Hvert eneste møte med et konsept endrer konseptet, for når vi forstår og prosesserer verden omkring oss gjør vi dette gjennom våre konseptuelle nettverk. Et konsept er derfor ikke det samme som den leksikalske betydningen av et ord. Et mentalt konsept er satt sammen av en rekke ulike erfaringer, alt fra

visuelle erfaringer, til motoriske, auditative, taktile, emosjonelle og funksjonelle, og dette konseptet inngår i relasjoner til andre konsepter.

Både Sperber og Wilson, en rekke av de lingvistisk orienterte teoretikerne innen kognitiv poetikk og Antonio Damasio teoretiserer rundt begrepet konsept. Her presenterer jeg min forståelse av begrepet. Med andre ord eksisterer det alternative måter å tenke rundt dette på, men kjernepunktet vil i alle tilfeller være det fundamentale skillet mellom språklige ord og mentale konsepter.

De ordene vi bruker, i kombinasjon med den konteksten de opptrer i, aktiverer deler av de konseptuelle feltene våre, og gjør andre deler mer tilgjengelige i neste omgang. Konseptuell mening blir dermed ikke det samme som tradisjonell semantikk. Semantikk betegner bare en skjematisk mening som begrenser det som sies, mens konsept henviser til nettverk av potensiell mening, og gir dermed muligheter framfor begrensninger. Et ord som for eksempel ”gris” har veldefinerte grenser i ordboka, men den erfaringen hver enkelt av oss har med konseptet GRIS er enorm, og antallet andre konsepter som er tett knyttet til dette konseptet er enda større. Noen av disse forbindelsene er personlige (jeg kjenner en gris som heter Oskar), andre er kulturelle (muslimer spiser ikke grisekjøtt) og noen er biologisk betinget (griser er lavere enn mennesker).

Når et barn lærer seg å gå, lærer det samtidig det mentale konseptet GÅ. Dette fylles gradvis med innhold. Først erfarer barnet selve den motoriske opplevelsen av å løfte og flytte beina, og den mestringen dette innebærer. Deretter blir barnet klar over at aktiviteten bringer kroppen fra et sted til et annet: Konseptet innebærer forflytning. Den neste erfaringen er at konseptet kan bety separasjon, som når mamma går sin vei, eller barnet stikker av.

Etter hvert vil barnet koble ordet ”gå” til konseptet GÅ, og da vil det bli lettere å overføre de konkrete og kroppslige erfaringene til mer abstrakte områder, som at sola *går* over himmelen. Forflytningen som konseptet innebærer blir da det viktigste. Det samme gjelder for ”tiden som går”. Denne bruken av ordet henviser også til forflytning, men her er forflytningen i enda større grad abstrahert. Ved å legge den romlige dimensjonen og tidsdimensjonen parallelt, forsøker vi å forstå TIDEN som konsept. En kan for eksempel si at mamma og pappa har ”gått fra hverandre”, og da bruker en den delen av konseptet som handler om separasjon, men her er det snakk om en mer abstrakt og langvarig avvisning. Eller vi sier at en vase ”går i stykker”. Igjen er det en konkret erfaring av separasjon som brukes på en abstrahert måte.

Konseptet innvaderer stadig nye områder og bidrar til å skape nye konsepter. For det er klart at FORFLYTNING kan sies å være et eget konsept, og SEPARASJON et annet, ØDELAGT er ett konsept, og DAGEN, som i solens gang over himmelen, er ett konsept. På

denne måten er konseptene forbundet med hverandre via ulike former for *likhet* eller *nærhet*. Det eksisterer ikke to *identiske* tilfeller hvor ordet ”gå” blir brukt, men de ulike tilfellene er likevel forbundet med hverandre via det konseptuelle nettverket i hjernen.

For meg er ordet ”konsept” nyttig fordi det tydelig peker på en mental struktur, framfor en språklig konstruksjon. Litteratur er språk, men det aktiverer mentale strukturer, og det litterære verket realiseres mentalt. Ordene er bare nøkler, det er de mentale konseptene som kan gjøre teksten rik på mening. I kapittel 4 ser jeg nærmere på hvordan metaforer kombinerer mentale konsepter og spiller på de konseptuelle nettverkene.

2.7.2 Metarepresentasjon

Metarepresentasjon er et sentralt begrep innen relevansteorien. Det betegner et fenomen som også andre teoretikere behandler, men under andre navn. Antonio Damasio skriver i *The Feeling of What Happens* om metarepresentasjonen som en utvidet bevissthet. Konseptuell mening er del av vår kjernebevissthet, mens språkliggjøringen av slik mening, og de perspektivene vi anlegger på dette konseptuelle innholdet, betegner han som utvidet bevissthet:

Given our supreme language gift, most ingredients of consciousness, from objects to inferences, can be translated into language, and for us, at this point in history of nature and the history of each individual, the basic process of consciousness is relentlessly translated by language, covered by it, if you will. Language is a major contributor to the high-level form of consciousness which we are using at this very moment, and which I call extended consciousness.
(Damasio 1999: 108)

Kjernebevisstheten er bevisstheten om vår egen eksistens, mens den utvidede bevisstheten setter oss i stand til å vurdere denne eksistensen i et metaperspektiv. Vi kan forestille oss selv i hypotetiske situasjoner, fra en annens mentale synsvinkel, etterstilt eller foranstilt i tid, eller fra en annen romlig plassering. Den utvidede bevisstheten er den som gjør det mulig å ha tanker om andre tanker, som gjør det mulig å tvile på egne avgjørelser, som gjør det mulig å ha empati, og som muliggjør kommunikasjon. Denne utvidede bevisstheten er i første omgang en mental bevisstgjøring, men kan i neste ledd språkliggjøres.

Sperber og Wilson viser at det er en viktig forutsetning for kommunikasjonsprosessen at vi evner å metarepresentere den andre partens intensjoner. Det er viktig at den som kommuniserer klarer å forestille seg hvilken mengde informasjon mottaker trenger, og det er viktig at den som mottar kan forestille seg hvilke begrensninger og preferanser sender har. Men evnen til metarepresentasjon er en viktig forutsetning for at kommunikasjon skal lykkes

også på et mer grunnleggende nivå, for relevansteorien tar utgangspunkt i at all kommunikasjon hviler på en gjenkjennelse av intensjon.

En ostensiv-inferensiell kommunikasjon igangsettes først når den som ønsker å kommunisere har gjort tilhører eller leser oppmerksom på dette ønsket. Mottaker må derfor først metarepresentere senders ønske om å kommunisere, og deretter senders ønske om å kommunisere noe bestemt. Dette kaller Sperber og Wilson henholdsvis den kommunikative og den informative intensjon, og disse er alltid tilstede i en kommunikativ prosess.

I litterær sammenheng blir den kommunikative intensjonen synlig gjennom bokas fysiske eksistens. Den informative intensjonen vil være mer eller mindre klar alt etter leserens kjennskap til forfatteren, konteksten forfatteren skriver innenfor, sjangeren og den konkrete teksten. Hvis vi først er enige om å kommunisere, forholder vi oss til relevansprinsippet, og derfor er det essensielt *at* vi ønsker å kommunisere, men ikke *hva* vi kommuniserer. *Hva* vil følge av konteksten, fordi mottaker kan gå ut fra at de lettest tilgjengelige kontekstuelle effektene er de som sender intenderer. I tilknytning til en litterær tekst vil den informative intensjonen være relativt åpen og gi mange muligheter, men den vil like fullt metarepresenteres hos mottaker.

Metarepresentasjon handler om forståelse av perspektiv. Hvis vi ser på personer som er diagnostisert med Aspergers Syndrom eller autisme, kan vi tydelig se at denne metarepresentasjonen er avgjørende i en kommunikativ prosess. Personer med Aspergers Syndrom har ingen problemer med å forstå språk som kode, men de har all verdens vanskeligheter med å forstå at andre mennesker kan legge andre betydninger i ordene enn det de selv gjør. De bruker dessuten språk på en svært omstendelig måte, fordi de heller ikke klarer å beregne mengden informasjon som er nødvendig for å bli forstått. Autister kan ha problemer med å forstå språkets kommunikative funksjon i det hele, fordi de ofte ikke oppfatter eller anerkjenner at det eksisterer andre subjekter å kommunisere med.¹⁰

Sosialt er metarepresentasjon relativt oversiktlig og noe de fleste friske mennesker behersker, men i litterær sammenheng blir perspektivene ofte svært komplekse og vanskelige å representere mentalt. Metarepresentasjon utgjør med andre ord et krav til leserens kognitive evner, for Sperber og Wilson bruker begrepet metarepresentasjon både i mental og lingvistisk sammenheng. Vi kan metarepresentere en tanke ved hjelp av språk, vi kan metarepresentere andres tanker og egne tanker mentalt, og vi kan metarepresentere et språklig utsagn lingvistisk. Begrepet brukes med andre ord om alle representasjoner som på et eller annet vis inneholder en annen representasjon.

Et eksempel på lingvistisk metarepresentasjon kan være dette fra Joyces *Ulysses*:

What, reduced to their simplest reciprocal form, were Bloom's thoughts about Stephen's thoughts about Bloom and Bloom's thoughts about Stephen's thoughts about Bloom's thoughts about Stephen? He thought that he thought that he was a Jew whereas he knew that he knew that he knew that he was not. (Joyce 1960: 797)

Selv om dette eksempelet er en lingvistisk representasjon, handler det også her om å konstruere en annen mental kontekst enn sin egen. Bloom vet at han og Stephen er på det rene med at begge vet at Stephen *ikke* er jøde, samtidig som han bare tror at Stephen har antatt at Bloom selv er jødisk. Selv om hans egen religiøse status er helt åpenbar for ham selv, har han ingen vanskeligheter med å tenke seg at den er tvilsom i andres øyne. Skjønnlitteraturen er full av slike metarepresentasjoner. Både forteller, synsvinkel og dialoger er eksempler på dette. Når dette prosesseres mentalt, rammes den konseptuelle meningen inn av ulike perspektiver.

Innenfor relevansteorien er ironi et typisk eksempel på metarepresentasjon, fordi ironi i Sperber og Wilsons definisjon er ekkoisk språkbruk. Et ironisk utsagn metarepresenterer et synspunkt som avviker fra senders eget, uten å markere dette eksplisitt i den lingvistiske strukturen, men den distanserte holdningen som synspunktet formidles gjennom, kan likevel identifiseres. I kapittel 5 skal jeg se nærmere på slike ironiske metarepresentasjoner.

2.8 Avsluttende kommentar

Jeg har nå skissert det teoretiske landskapet denne oppgaven befinner seg innenfor. Som det framgår av gjennomgangen, vil Sperber og Wilsons relevanst teori fungere som ramme rundt den videre framstillingen, mens kognitiv teori generelt, samt Damasio's teorier om emosjoner og bevissthet, vil fungere som referansepunkter underveis.

Kapittelet plasserer det teoretiske fokuset på leserens reelle, psykologiske erfaring, eller mer presist: på de kognitive strukturene, og kommunikative prinsippene, som utnyttes for å oppnå denne erfaringen. Jeg har dessuten slått fast at den kommende diskusjonen rundt litterær kompetanse har som målsetning å finne konkrete og erfaringsnære svar.

3 Litterær kompetanse

I forrige kapittel redegjorde jeg for den teoretiske posisjonen min. Her skal jeg presentere det begrepet jeg ønsker å undersøke innenfor denne rammen: Jonathan Cullers begrep om litterær kompetanse.

Etter presentasjonen vil jeg diskutere to av Cullers grunnleggende premisser. For det første stiller jeg spørsmål ved det problemet Culler antar at den litterære kompetansen skal løse. For det andre kritiserer jeg den forklaringsmodellen Culler har valgt.

Avslutningsvis vil jeg presisere min egen problemstilling som en overgang til masteravhandlingens to analysekapitler.

3.1 Cullers litterære kompetanse

Jonathan Culler innførte begrepet *litterær kompetanse* med sin bok *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature* i 1975. I boka gir Culler uttrykk for et tredelt prosjekt: Han fremmer et *faglig forsvar* for litteraturvitenskapen, han forsøker å finne *en akseptabel strukturalistisk metode* og han har *et hermeneutisk problem* i fokus. Jeg skal kort presentere disse tre elementene her, som en bakgrunn for den påfølgende diskusjonen.

3.1.1 Faglig forsvar

For det første er det Cullers uttalte intensjon å styrke den litteraturvitenskapelige institusjonen. Han skriver i forordet: “If there is a crisis in literary criticism it is no doubt because few of the many who write about literature have the desire or arguments to defend their activity” (Culler 1986: vii). Culler mener at ved å vise at det eksisterer en spesifikk litterær kompetanse, vil han også kunne rettferdiggjøre litteraturvitenskapen som fag.

Dette er en underliggende motivasjon for *Structuralist Poetics* som bare nevnes eksplisitt et par steder, først og fremst i innledningene til bokas to hoveddeler. Det gjennomgående fokuset i første del ligger på strukturalismens bruk av lingvistikk, mens andre del fokuserer på beskrivelsen av litterær kompetanse. Men selv om Culler i liten grad trekker det institusjonelle forsvaret inn i selve diskusjonen, danner det likevel bakgrunn for den øvrige teksten.

Samtidig som Culler ser litterær kompetanse som et argument for litterære studier, snur han dette argumentet rundt i andre del av boka, og bruker litteraturstudiene som argument for at den litterære kompetansen eksisterer:

To believe that the whole institution of literary education is but a gigantic confidence trick, would strain even a determined credulity, for it is, alas, only too clear that knowledge of a language and a certain experience of the world do not suffice to make someone a perceptive and competent reader. (Culler 1986: 121)

Når Culler på den ene siden sier at det er “only too clear” at litterær lesning krever spesifikk kompetanse, og på den andre siden hevder at litteraturvitenskapen trenger hans forsvar, er ikke dette nødvendigvis en selvmotsigelse. Ett av Cullers poeng er nettopp at litteraturvitenskapen tar sin egen kompetanse for gitt, mens både de som står utenfor, og institusjonens egne medlemmer, trenger å bli bevisste på hva denne kompetansen består i for virkelig å kunne verdsette den.

Culler tillegger selvrefleksivitet stor verdi, og er svært opptatt av det metaperspektivet en slik refleksivitet bringer inn i forskningen. Når vi analyserer litteratur, må vi også være bevisst hvilke strukturer som skaper analysen, for på den måten å få en åpnere og mer fullstendig analyse. Dermed er hans forsøk på å kartlegge litterær kompetanse ikke bare et forsøk på å vise hvilken spesifikk kompetanse litteraturvitere sitter inne med, men også et forsøk på å bringe kompetansen opp på et høyere nivå.

Denne delen av Cullers prosjekt har et elitistisk tilsnitt, men ligger likevel nært det utgangspunktet jeg har skissert for denne masteravhandlingen. Jeg ønsker også å reflektere rundt hvilke strukturer en litterær lesning baserer seg på, og jeg tror også at en slik bevisstgjøring vil høyne kompetansen ytterligere.

3.1.2 Strukturalistisk metode

Hos Culler går det institusjonelle forsvaret hånd i hånd med forsvaret av en strukturalistisk metode. Han mener at strukturalismens bruk av lingvistikken som analysemodell er den beste måten å beskrive litterær forståelse på. En slik modell kan kartlegge de strukturene som gjør mening mulig, uten samtidig å låse teksten til én bestemt mening.

Når Culler skriver om lingvistikk, skriver han i første rekke om Chomsky, fordi han mener at “Chomsky’s work can be taken as an explicit statement of the programme implicit in linguistics as a discipline but not hitherto adequately or coherently expressed” (Culler 1986: 7). Kjernepunktet for Culler er Chomskys differensiering mellom *competence* og

performance, fordi denne distinksjonen viser til at all språkbruk er uttrykk for en underliggende kunnskap om språket som system. Det er ikke mye nytt i denne differensieringen sammenlignet med Saussures *langue* og *parole*, men den lille forskjellen som er der, er viktig. Mens Chomskys begreper er psykologisk rettet, refererer Saussures begreper til abstrakte språklige strukturer, uten å feste dem i en mental virkelighet.

Dette psykologiske tilsnittet har betydning for Cullers hovedpoeng i *Structuralist Poetics*: Litterær kompetanse er en implisitt forståelse av det litterære systemet, og all lesning og analyse er konkrete uttrykk for denne strukturelle kunnskapen. Med Saussure ville ethvert litterært uttrykk vært en manifestasjon av det bakenforliggende litterære systemet, forstått som abstrakt størrelse, ikke som kunnskap. Fordi Chomsky vektlegger kompetansen som noe hver enkelt har tilegnet seg, kan Culler rette fokus mot forståelsen og lesningen. I likhet med meg har heller ikke Culler interesse av litteraturen som objekt, han er interessert i litteraturen som realisering av et meningspotensial.

Cullers fokus på mening fører til at han også ønsker å forsvare strukturalismen i møte med poststrukturalismen. I første del av *Structuralist Poetics* argumenterer han for hvordan en rekke sentrale strukturalister¹ har brukt strukturalismen på tre ulike og feilslåtte måter, mens han i bokas tredje og siste del argumenterer for at poststrukturalismens løsning er like ille. Han foreslår en fjerde posisjon innen strukturalismen som den eneste mulige.

Denne fjerde posisjonen ivaretar tre viktige faktorer. For det første behandler Culler litteratur og lingvistik som to analoge strukturer, lingvistikken blir dermed en *indirekte* modell for hvordan litteraturen fungerer. Litteratur er mer enn språk tegn og derfor kan ikke lingvistikken brukes direkte, slik blant andre Roman Jakobson og A. J. Greimas har gjort. For det andre bruker Culler den lingvistiske modellen som utgangspunkt for å framsette *hypoteser* og teste dem. Han tror ikke at modellen kan brukes til å "kalkulere" løsninger, slik han beskylder Jakobson for å gjøre, og han tror heller ikke at litteraturen lar seg beskrive i detalj, tilsvarende Barthes' forsøk på beskrivelse av moten i *Système de la mode*. Den tredje faktoren er ivaretagelsen av *meningen*. Culler kritiserer poststrukturalismen for å forsøke å fjerne de meningsskapende strukturene, uten først å ha undersøkt og beskrevet dem.

Kognitiv poetikk har mye til felles med Cullers strukturalisme på dette punktet. Lingvistik danner et viktig metodisk og teoretisk grunnlag også for den kognitive poetikken. Forskjellen ligger i at kognitiv poetikk i større grad tar hensyn til det psykologiske momentet enn det Culler gjør.² Det kognitive perspektivet ivaretar også de tre faktorene Culler peker på: Forståelsen er en *strukturert* og *meningsskapende* prosess, og kognitiv teori generelt benytter seg av en *hypotetisk-deduktiv metode*.

3.1.3 Hermeneutisk prosjekt

Fordi Cullers strukturalistiske poetikk er en teori om mening og forståelse, inneholder boka også hva jeg vil kalle ”et hermeneutisk prosjekt”.³ Kjernebegrepet i dette prosjektet er *litterær kompetanse*, for det er kompetansebegrepet som skal forklare både hvordan og hvorfor vi forstår slik vi gjør.

Som tidligere nevnt forklarer Culler kompetansen i analogi med Chomskys lingvistiske kompetanse. Den er implisitt kunnskap som den enkelte leser har tilegnet seg gjennom lesning av litteratur, litterær kritikk og forskning, og den er konvensjonell kunnskap. Culler argumenterer for at selv originale litterære verk forholder seg til konvensjonene, og at det blir umulig å lese et dikt hvis konvensjonene er ukjente for leseren.

Konvensjonene skaper mening på to måter. For det første har vi *konvensjonelle mål* når vi leser. Det vil si at vi har forventninger til teksten som helhet. Vi forsøker å danne oss et helhetlig tematisk bilde av det diktet vi leser, eller vi forventer at en roman skal skape et helhetlig univers. For å oppnå disse målene, tematiske eller motiviske, benytter vi oss av ulike *lesestrategier*. Disse strategiene er den andre typen konvensjoner, og de er middelet vi bruker for å nå målet. Vi kan for eksempel lete etter binære opposisjoner, tillegge hver enkelt karakter en identitet, lese små fortellinger som parabler, eller tillegge rimord avgjørende betydning i diktets helhet.

Hele denne prosessen, det vil si den prosessen som inkluderer både middel og mål, kaller Culler for naturalisering, eller *vraisemblance*. Naturaliseringen kan beskrives som et forsøk på å sette teksten inn i et større konvensjonelt system. Begrepet er hentet fra den strukturalistiske tradisjonen og er blant annet brukt av Todorov og Barthes tidligere. Hvis vi sammenligner naturaliseringsprosessen med Gadammers hermeneutiske begrepsapparat, tilsvarer det konvensjonelle systemet leserens for-forståelse. Horisontsammensmeltningen mellom tekstens horisont og leserens horisont i hermeneutisk teori blir dermed tilsvarende Cullers naturalisering.

En slik naturalisering kan skje på fem ulike nivåer, sammenblandet eller hver for seg. Teksten settes i forbindelse med, og forstås på bakgrunn av, enten den fysiske virkeligheten, den kulturelle virkeligheten, en generell litterær kontekst, en metalitterær kontekst, eller en parodisk kontekst. De to siste nivåene, det metalitterære og det parodiske, er nært beslektet, men førstnevnte bruker andre tekster med positivt fortegn, mens sistnevnte forholder seg negativt til sine forelegg. For å oppnå målet om en helhetlig forståelse, velger leseren seg et

nivå som deretter settes i forbindelse med teksten ved hjelp av de konvensjonelle virkemidlene.

Culler favoriserer de tre siste nivåene, og spesielt det metalitterære nivået framheves. Han hevder at vi først og fremst forstår litteratur ut fra det vi allerede vet om litterær form og tradisjon, og det metalitterære perspektivet gir i tillegg gode muligheter for å bruke strukturalismen som egen tolkningsstrategi. Dermed kan den selvrefleksive bevegelsen også framheves i praksis, ikke bare på et teoretisk nivå.⁴

Dette henger sammen med et annet vesentlig poeng for Culler: Teksten og lesestrategien kan motarbeide forståelsen, og denne motstanden er positiv. Culler skriver: "There is here, however, a desire to avoid premature foreclosure, to allow the text to differentiate itself from ordinary language, to grant maximum scope to the play of formal features and of semantic uncertainties" (Culler 1986: 160). Motstanden mot forståelse illustrerer problemer knyttet til språk og kommunisert mening, og slik kommenterer litteraturen sin egen praksis, men også forståelse som generelt fenomen.

Culler hevder at all litteratur og lesning kan utvikle og endre det konvensjonelle rammeverket ved å presse de eksisterende strukturene eller skrive mot dem. På den måten understreker han konvensjonene som dynamiske. I tillegg fungerer systemet dynamisk under selve lesningen. Hvis leseren møter motstand når hun forsøker å naturalisere teksten, må hun finne et annet nivå å relatere den til. Dette ligner den klassiske hermeneutiske sirkelen der lesningen utgjør en bevegelse fra tekstens helhet, til tekstens enkelte deler, og tilbake til den tekstlige helheten igjen.

Også denne masteravhandlingen er hermeneutisk i den forstand at den har fokus på forståelse, men jeg ønsker i tillegg å utvide fokuset. For hva er det Culler utelater i sin beskrivelse av den litterære kompetansen?

3.2 To diskusjoner

"The important thing is to start by isolating a set of facts and then construct a model to account for them" (Culler 1986: 128). Dette er Cullers metodiske utgangspunkt når han skal beskrive sin litterære kompetanse. Han vil finne et *problem* og deretter foreslå en *modell* som potensielt kan svare på dette problemet. Dette er et utgangspunkt jeg kommer til å bygge videre på, men jeg ønsker først å diskutere både om de faktaene Culler velger seg, og om den forklaringsmodellen han tar i bruk, er tilstrekkelig.

Til tross for at Culler innledningsvis gir inntrykk av å ville redegjøre for hva det innebærer å være en kompetent leser, er det kun ett enkelt problem som utgjør Cullers fakta. Han vil vite hvordan det er mulig å analysere en litterær tekst på flere ulike måter, samtidig som det ikke er mulig å fortolke en hvilken som helst mening inn i denne teksten. Spørsmålet blir hvordan vi forstår og hvorfor vi forstår på akkurat denne måten. Den første diskusjonen min vil derfor handle om fraværet av to viktige faktorer: *den emosjonelle opplevelsen* og *kvalitetsvurderingen*.

Modellen som skal gjøre rede for Cullers problem, er konvensjonell. Vi forstår ved å putte den litterære teksten inn i allerede gitte konvensjonelle strukturer, og vi forstår på akkurat denne måten fordi litteraturen er en institusjon som er konvensjonelt bestemt. Den andre diskusjonen min retter fokuset mot det Culler utelater: *den kognitive basisen som konvensjonene bygger på*.

3.2.1 Problemfeltet

Susan Sontag avslutter sitt kjente essay "Against Interpretation" med en oppfordring: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" (Sontag 1967: 14). Hun kritiserer tolkningens prominente plass innen litteraturvitenskapen og ønsker at vi skal ivareta den sanselige dimensjonen ved kunstopplevelsen. Vi skal ikke lete etter meningen med det litterære verket, og det er heller ikke nok at vi studerer form, vi må også studere den opplevelsen formen gir. En slik kritikk rammer i aller høyeste grad Culler og hans ensidige vektlegging av tolkningen.

Samtidig er jeg ikke enig med Sontag i at "hermeneutikken" skal erstattes av "erotikken", og jeg er ikke enig i at innhold og forståelse hører sammen, mens form og effekt utgjør et tilsvarende par. Jeg tror at alle disse elementene har kryssende forbindelser, og at alle bør inngå i et begrep om litterær kompetanse. Dessuten skyldes Sontags oppfordring i første rekke at hun er motstander av et instrumentelt kunstsyn. Mitt standpunkt er, om ikke instrumentelt, så i hvert fall publikumsorientert: For meg ligger kunstens verdi i hva den kan bidra med i form av innsikt og opplevelser.⁵

Jeg vil med andre ord argumentere for at Culler har rett når han velger tolkning som et avgjørende element i den litterære kompetansen, men samtidig vil jeg hevde at han utelater to andre viktige elementer: den emosjonelle opplevelsen og den kvalitative vurderingen. Hvorfor foretar han dette valget, og kan det forsvares? Kan begrepet tjene på en utvidelse av problemfeltet?

Tolkning og opplevelse

Hos Culler blir lesning beskrevet som en målrettet prosess, og målet er konvensjonelt bestemt som en helhetlig forståelse av det litterære verket. Dette gjør at emosjonelle effekter utelukkes. Når Culler skriver om tekstlige strukturer og virkemidler, blir disse diskutert i forhold til verkets helhetlige konseptuelle mening, leserens opplevelse av dem blir ikke diskutert.

Jeg setter ikke likhetstegn mellom emosjonell og estetisk opplevelse. Mitt poeng er at når Culler velger å utelukke det emosjonelle aspektet, forsvinner den estetiske opplevelsen. Det estetiske har både en intellektuell og en emosjonell dimensjon, og man kan ikke ivareta denne opplevelsen hvis man, som Culler, utelukkende fokuserer på det intellektuelle aspektet.

Culler forsøker å nyansere dette fokuset, og han skriver: "The most important feature of a poem may not be its meaning but the way in which that meaning is produced" (Culler 1986: 38). Men Culler har ikke et begrepsapparat for å snakke om denne produksjonen. Han snakker i stedet om produksjonens resultat, og om hva denne produksjonen kan være et bilde på: hvordan litteraturens motstand mot fortolkning er en kritikk av våre normale forståelsesstrategier.

Tolkning innebærer i et kognitivt perspektiv at vi oversetter teksten til mentale konsepter, som vi deretter setter i forbindelse med de konseptuelle nettverkene vi allerede har. Bevisstheten vår har en forkjærlighet for inntrykk som kan oversettes på denne måten, fordi konsepter er direkte tilgjengelige for den. Når Culler velger seg tolkningen som sitt eneste problem, er dette derfor et naturlig valg.

Den emosjonelle opplevelsen, som en motsats til dette, er langt mer diffus. Denne opplevelsen karakteriseres av uklare fornemmelser, følelsesmessige reaksjoner og stemningsinntrykk. Vi kan peke på tekstlige årsaker til disse, men de er ikke direkte tilgjengelige for tanken, og i det øyeblikket vi oversetter opplevelsen til konsepter, smelter den sammen med forståelsen. Når vi for eksempel snakker om Harold Pinters univers som mørkt og deprimerende, er dette merkelapper på hva vi har opplevd: en forstått opplevelse, og dermed en indirekte opplevelse. Vi setter den i forbindelse med en eksistensiell problematikk i Pinters skuespill.

Et viktig trekk ved litteraturens kommunikative praksis er at den utnytter hele den kommunikative skalaen. Litteraturen kan formidle meninger og kunnskap, det Sperber og Wilson kaller "assumptions", men den kan også kommunisere det Sperber og Wilson karakteriserer som "impressions" (Sperber 1995: 59). Mens antagelsene gir enkle og relativt store endringer i vårt kognitive miljø, vil inntrykkene gi mange og små endringer. En del av

den estetiske opplevelsen kan forklares som en mengde slike små kognitive effekter, som en *poetisk effekt*. Men Sperber og Wilson har også et annet begrepspar som jeg mener har relevans i denne sammenhengen: prosessuell og konseptuell mening.

Når Sperber og Wilson skriver om prosessuell og konseptuell mening i artikkelen "Linguistic form and relevance" (1993), er dette i tilknytning til lingvistikk. De snakker i første rekke om hvilken informasjon som ligger i den lingvistiske koden, men de mener også at begrepene kan brukes om kommunikasjon mer generelt. Den konseptuelle meningen er den som befinner seg i vår bevissthet, mens den prosessuelle meningen er den måten vi behandler bevissthetsinnholdet på. Sperber og Wilson skriver: "Conceptual representation can be brought to consciousness: procedures can not. We have direct access neither to grammatical computations nor to the inferential computations used in comprehension" (Sperber 1993: 16). Noen prosesser er grammatikalske, andre er slutningsbaserte, men alle er automatiske og derfor noe vi sjelden bevisstgjør.

Skillet mellom konsept og prosess tilsvarer *ikke* det vi normalt omtaler som innhold og form. Form kan være konseptuell, innhold kan være prosessuelt. Jeg kan nevne mange eksempler på formkonsepter, som sjangre og kategoriserte litterære virkemidler. Slike formkonsepter utgjør bevissthetsinnhold på samme måte som mer konkrete konsepter. Prosessuelt innhold er mer krevende å eksemplifisere,⁶ men det kan for eksempel illustreres gjennom et av Cullers eksempler: bruken av "I" i Shelleys dikt "The Cloud".

I Shelleys dikt fører pronomenbruken til en besjeling av skyen diktet omhandler. Konseptet SKY er ikke en del av den konseptuelle meningen i første person entall. I den grad "jeg" har en konseptuell mening, er den knyttet til "den som snakker", noe som automatisk knytter konseptet til et annet konsept, nemlig MENNESKE. Når Shelley åpner diktet med "I", går leseren derfor automatisk ut fra at pronomenet refererer til en person. Når teksten gradvis gjør det klart at det er skyen som snakker, blandes de to konseptene, og skyen får menneskelige egenskaper. Denne blandingen bidrar til diktets innholdsside fordi opplevelsen av identifikasjon med skyen er et bærende element i resten av teksten. Samtidig er konseptblandingen i større grad prosessuell enn konseptuell, fordi den er en gradvis oppdagelse gjennom de første verselinjene.

Når Culler bruker Shelleys dikt som eksempel, skriver han: "We must try to decide what it means to make a cloud speak, what kind of "I" the poem secretes, and give the answer a central place in our interpretation" (Culler 1986: 166). Nok en gang er Culler ute etter tolkningen. Han spør *ikke*: Hvordan oppleves det å identifisere seg med en sky? Hva skjer når leserens menneskelige perspektiv blander seg med tekstens skyperspektiv? Jeg mener at

opplevelsen av å se verden ovenfra, opplevelsen av å leke seg over himmelen, le i tordenværet og sove søtt i isnende vind, er helt avgjørende når dette diktet skal beskrives.

Min forståelse er at denne emosjonelle dimensjonen i større grad tilhører den prosessuelle meningen enn den konseptuelle, og at den derfor er mer krevende å omtale i teoretiske termer. Antonio Damasio skriver i *Descartes' Error* om det han kaller *somatic-markers*. Dette er emosjonelle merkelapper som påvirker de valgene vi tar. Vi har følelser knyttet til hele vårt konseptuelle nettverk, og i det øyeblikket vi skal forstå eller avgjøre noe, foretar følelsene våre en forhåndsutvelgelse. Som Damasio skriver:

You do not have to apply reasoning to the entire field of possible options. A preselection is carried out for you, sometimes covertly, sometimes not. A biological mechanism makes the preselection, examines candidates, and allows only a few to present themselves for a final exam. (Damasio 1996: 189)

Slik er følelsene helt avgjørende i våre logiske slutningsprosesser, også de vi foretar i tilknytning til språk og kommunikasjon. Hvis vi ser på dette sammen med Sperber og Wilsons rammeverk, kan vi si at følelser bidrar til økt relevans på to måter: For det første bidrar følelsene til en forventning om flere kognitive effekter, for det andre bidrar følelsene til økt oppmerksomhet og dermed lavere prosesseringskostnader.

Når vi ser den emosjonelle opplevelsen i lys av det jeg til nå har skrevet, kan vi skille ut i hvert fall tre grunner til å unngå å skrive om den. For det første er følelser noe vi vanligvis tenker på som irrasjonelt og *subjektivt*. For det andre er det slik at i den grad følelsen utgjør et konseptuelt innhold i vår bevissthet, er de representert som *impressions*, og ikke som klare antagelser. For det tredje tilhører de i stor grad den *prosessuelle* meningen: De er del av en automatisert og ubevisst prosess som lager forbindelser mellom konsepter og peker på hvilke konsepter vi bør rette oppmerksomheten vår mot. Det er en fordel for en effektiv kognitiv prosess at vi ikke er bevisst disse følelsene.

Men, som også Culler observerer, litteraturen motarbeider våre normale slutningsprosesser.⁷ I en litterær tekst er det ikke om å gjøre å ta raske avgjørelser, teksten holder oss i ånde, den vil ikke at vi skal forstå med en gang. Reuven Tsur er spesielt opptatt av dette. Han skriver om hvordan dikt får emosjonell kvalitet ved det han kaller ”delayed categorisation”. Hans poeng er at vi opplever diktet først, og fortolker det etterpå: ”Rapid categorisation will concentrate only on its second part; delayed categorisation will linger on its first, sensuous part for as long as possible, and proceed only later, if at all, to its latter part” (Tsur 2002: 290-291).

Jeg kunne selvsagt også sitert Sjklovskij i denne sammenhengen: Den normale forståelsesprosessen blir ”desautomatisert”. Forskjellen er bare at Sjklovskijs fokus ligger på

tekstens virkemidler og beskrivelsen av disse, mens de kognitive teoretikerne også ønsker å beskrive desautomatiseringen som mental prosess.

Jeg tror denne beskrivelsen er nødvendig hvis vi skal teoretisere rundt litterær kompetanse. Kafkas ”Forvandlingen” krever ikke bare at du kan se handlingen fra Gregor Samsas billeperspektiv, men også at du opplever fortvilelsen hans. Hvis vi hopper bukk over den emosjonelle kvaliteten ved en litterær lesning, sitter vi igjen med en halv beskrivelse. Kompetanse handler like mye om evnen til å oppleve (og å observere denne opplevelsen), som evnen til å fortolke.

Vurdering

Når Culler poengterer hva han vil at litteraturteorien hans skal redegjøre for, skriver han:

We cannot ask it [a theory of literature] to draw a clear line between the wellformed and the deviant work if we believe that no such line exists. Indeed, the striking facts that do require explanation are how it is that a work can have a variety of meanings but not just any meaning whatsoever or how it is that some work give an impression of strangeness, incoherence, incomprehensibility. (Culler 1986: 122)

Her avviser Culler vurderingen av form på det grunnlag at det ikke er mulig å trekke en klar grense mellom godt og dårlig. I samme åndedrag slår han fast at meningen skal studeres nettopp fordi den ikke har klare grenser. Dette finner jeg bemerkelsesverdig. Hvorfor er det nødvendig med klare grenser i spørsmålet om formkvalitetet, når det grenseløse er en kvalitet i seg selv i forbindelse med mening?

I den grad Culler berører kvalitative vurderinger gjennom *Structuralist Poetics* vurderer han litteraturen i forhold til en metalitterær tematikk. Men ifølge Chomsky, som jo er Cullers lingvistiske utgangspunkt, vurderer vi utsagn i forhold til to ulike kriterier. For det første kan vi vurdere utsagn med hensyn til *mening*. For det andre kan vi vurdere dem med hensyn til *velformethet*. En setning kan være fullstendig absurd og likevel velformet, og en setning kan være fullt ut forståelig og likevel grammatisk feil. (Chomsky 1969: 384-388)

På samme måte er det mulig for en kritiker å hevde at ei bok har dårlig språkføring og en haltende dramaturgi, samtidig som hun kan berømme den for spennende dødstatikk. Kritikerens kompetanse består av mange ulike elementer, men hennes evne til å observere form og vurdere denne kvalitativt er generelt sett viktigere enn hennes evne til fortolkning.

Det er også viktig å merke seg at når Chomsky snakker om vår språklige kompetanse, kommer denne til uttrykk gjennom kvalitative vurderinger av form, mens det konseptuelle

innholdet vurderes logisk. Enten gir et utsagn mening, eller så er det meningsløst. Formen vurderes på en skala og i forhold til funksjon (Chomsky 1969: 384-388).

Hvis man følger Chomsky her, og plasserer form på en skala, kan litterære verk vurderes relativt, i forhold til hverandre, og formelementer kan vurderes i forhold til den funksjonen de antas å skulle ha. Jeg vil hevde at et begrep om litterær kompetanse må omfatte en slik vurdering, fordi dette begrepet også bør gi svar på hvorfor vi gir noen litterære verk høyere estetisk verdi enn andre, ikke bare fortelle oss hvordan og hvorfor vi forstår slik vi gjør.

Chomsky hevder at enkelte setninger avgjort er grammatikalsk ukorrekte, mens det er langt flere tilfeller der formen kan diskuteres. Når form vurderes må den settes opp mot annen form, og den må vurderes i forhold til sin kontekst, på en kvalitativ skala (Chomsky 1969: 384-388). På samme måte leser litterære konsulenter en hel del som avgjort er dårlig, men de leser langt flere bøker som er tvilstilfeller. Samtidig vil ingen hevde at konsulentene ikke har kompetanse til å avgjøre at noen av tvilstilfellene er gode nok, og at andre faller igjennom. Culler har rett i at godt og dårlig ikke er to klart motsatte størrelser, men denne observasjonen er ingen god grunn til å avvise vurderingen som en del av kompetansen.

Culler avviser kvalitetsvurderinger av form, og dette fører blant annet til at han møter seg selv i døra når han diskuterer Barthes' *Systeme de la mode*. Et problem med Barthes' systematisering av motebildet er, ifølge Culler, at han bare undersøker det som inngår i systemet, ikke det som faller utenfor, og at han ikke drar nytte av "the judgements of the fashionconscious" (Culler 1986: 35). Culler hevder med andre ord at man ikke kan redegjøre for et system uten å ta hensyn til kvalitetsvurderingen. Hva er det som er moteriktig nok til å være innenfor systemet, og hvilke dommer feller de motebevisste når de vurderer de ulike medlemmene av systemet opp mot hverandre?

Det han peker på som en mangel hos Barthes, er også en mangel ved hans egen teori. For Culler redegjør ikke for noen litterære kriterier og han tar heller ikke hensyn til de kriteriene andre litteraturvitere måtte ha. Culler er helt klar på dette:

One need not struggle, as other theorists must, to find some objective property of language which distinguishes the literary from the non-literary but may simply start from the fact that we can read texts as literature and then inquire what operations that involves. (Culler 1986: 128-129)

Han definerer ganske enkelt litteratur som en måte å lese på: Hvis man leser en tekst i henhold til litterære konvensjoner, er den litterær. På denne måten kan alle tekster bli litteratur. Dette er den generelle definisjonen Culler gir, og det som eventuelt kan vurderes innenfor en slik definisjon, er ikke verket i seg selv, men lesningens karakter.

Men også Culler er enig i at ikke alle tekster tilhører den litterære institusjonen. Culler har derfor sine egne konvensjonelle kriterier, for slik å halvveis møte det kravet han selv stiller til Barthes. I denne definisjonen er det kombinasjonen av konvensjoner og tekst som skaper litteratur:

An awareness of the assumptions on which one proceeds, an ability to make explicit what one is attempting to do, makes it easier to see where and how the text resists one's attempts to make sense of it and how, by its refusal to comply with one's expectations, it leads to that questioning of the self and of the ordinary social modes of understanding which has always been the result of the greatest literature. (Culler 1986: 129)

Den beste litteraturen, og den beste måten å lese på, ifølge Culler, er med andre ord den som utfordrer vår måte å forstå på. Litteraturen blir dermed definert som en tekst og en lesestrategi som utfordrer de samtidige konvensjonene og utnytter dem til å tematisk kommentere sin egen meningsproduksjon. Culler definerer dermed ikke litteratur generelt, men innenfor sitt eget konvensjonelle system. Som en del av det formalistisk-strukturalistiske fellesskapet definerer han litteraturen i tilknytning til den metalitterære selvrefleksiviteten, problematiseringen av mening og forståelse, og betydningen av å være bevisst sine egne lesestrategier og hvilke konvensjoner en benytter seg av. Beskrivelsen av den litterære kompetansen i *Structuralist Poetics* kan dermed karakteriseres som en synkron beskrivelse. Culler beskriver de litterære konvensjonene slik de framtrer på hans eget historiske tidspunkt og innenfor hans eget fortolkningsfellesskap.

Når Culler er inne på den diakrone dimensjonen, skriver han om hvordan originale verk kan endre de litterære konvensjonene. Han nevner *konvensjonenes* dynamiske karakter som noe positivt fordi det samtidig gjør *litteraturen* dynamisk, og han kommenterer:

It used to be possible, in the days before the poem became pre-eminently the act of an individual and emotion recollected in tranquillity, to study its interaction with norms of rhetoric and genre, the relation of its formal features to those of the tradition, without feeling immediately compelled to produce an interpretation which would demonstrate their thematic relevance. One did not need to move from poem to world but could explore it within the institution of literature, relating it to a tradition and identifying formal continuities and discontinuities. That this should have been possible may tell us something important about literature or at least lead us to reflect on the possibility of loosening interpretation's hold on critical discourse. (Culler 1986: 119)

Her innrømmer Culler at fortolkning ikke er den eneste måten å forholde seg litterært til tekster på. En lesning kan også være en beskrivelse av en prosess, en formal struktur, en emosjonell opplevelse, en historisk plassering eller en biografisk forklaring. Men de konvensjonene som gjelder for Culler er de samtidige konvensjonene, og derfor forsøker ikke Culler å løse "fortolkningsgrep" om sin egen diskurs.

Culler kommenterer også kvalitetskriteriene til andre konvensjonelle systemer. Han skriver om kriterier som sannhet, meningstotalitet og originalitet. Kriteriene er for ham en integrert del av forståelsen: Man antar på forhånd at teksten vil oppfylle kriteriet, og denne forventningen styrer lesningen. Hvis du forstår teksten innenfor et konvensjonelt system som du verdsetter, får teksten høy verdi, hvis du naturaliserer den innenfor et system du nedvurderer, blir kvaliteten tilsvarende dårlig. Kvalitet blir i dette tilfellet knyttet opp til skiftende ideologier og forståelsesstrategier, og kan derfor ikke gi grunnlag for å si at vurderingen er en selvstendig del av den litterære kompetansen.

Jeg mener det er helt nødvendig å se på vurdering som et selvstendig element i den litterære kompetansen. Du kan både fortolke og oppleve et dikt, og likevel ha problemer med å bedømme det kvalitetsmessig, og motsatt er det mulig å gi en kvalitetsdom uten verken å forstå eller oppleve. Et tegn på kompetanse er at man kan forbinde disse tre elementene systematisk, og dessuten sammenligne de ulike estetiske erfaringene ulike tekster gir.

At den estetiske erfaringen gir en mulighet for å teoretisere rundt vurdering, blir foreslått av Adrian Pilkington i *Poetic Effects*. Han knytter kvalitet til hva vi oppnår ved å lese litteratur: "How do we benefit?" (Pilkington 2000: 31). Spørsmålet er kvantitativt, for det handler ikke om *hvilke* tanker, følelser eller erfaringer vi får, og det handler heller ikke om *hva* vi ønsker å få ut av litteraturen. For Pilkington snakker om poetisk effekt som kjennetegnet på litterær kvalitet, og denne effekten er som sagt⁸ definert som en *mengde* minimale kognitive effekter. Dermed blir kvalitet noe som er psykologisk forankret. Fordi utviklingen knyttet til våre kognitive evner forgår relativt sent, sammenlignet med kunstinstitusjonens historiske utvikling, vil også den kvalitative opplevelsen av litteratur (og kunst generelt) være relativt konstant. De kognitive effektene vi oppnår ved å lese, vil kunne beskrives som erfaringsmessig like, selv om de objektene som utløser dem, og de tankene og opplevelsene som skapes, er forskjellige.

Pilkingtons forslag er et kvalitetskriterium som går på tvers av ideologiske retninger, og på tvers av historiske endringer. Måten han stiller spørsmålet på, røper riktignok at han, i likhet med meg, har tilløp til et instrumentelt syn på kunsten, men spørsmålet kan likevel overføres til andre ideologiske ståsteder, som for eksempel til et autonomiestetisk eller prosessorientert perspektiv.

Samtidig er det problemer knyttet til et slikt generelt kriterium. Hvordan avgjør man for eksempel om det er leseren eller teksten som feiler når de kognitive effektene uteblir? I en slik sammenheng ser vi tydelig at vurderingen må kobles med en beskrivelse av den estetiske erfaringen som opplevelse og forståelse. Hvis man systematisk kan vise hvordan det litterære

verket skaper eller hindrer enten en opplevelse, en innsikt eller begge deler, da har man også et grunnlag for å komme med en vurdering. En slik vurderingskompetanse vil uansett aldri kunne bli eksakt. Det avgjørende er ikke å kunne gi den ”riktige” vurderingen, men å ha den kompetansen som kreves for å *diskutere* en vurdering.

Delkonklusjon

Cullers litterære kompetanse skal, ifølge ham selv, tydeliggjøre den kompetansen litteraturstudentene tilegner seg gjennom år med studier. Han setter med andre ord et likhetstegn mellom litterær kompetanse og litteraturvitenskapelig kompetanse.⁹

Litteraturvitere kan, etter endt utdanning, ende opp i en rekke ulike yrker tilknyttet litterær produksjon og vurdering, og deres kompetanse er bred. Den er ikke begrenset til en strukturell, eller tematisk og motivisk forståelse. Litteraturvitere har også en kompetanse som handler om å observere seg selv gjennom lesningen, og dermed si noe om de språklige effektene og leserens emosjonelle opplevelse, og i forlengelsen av dette kan litteraturviteren også si noe om den litterære kvaliteten.

Dette er sider ved den reelle litterære kompetansen som Culler velger å se bort fra. Hans begrep er rettet mot konseptuell forståelse, i min betydning av ordet, og når han skriver om leserens opplevelse eller om språklige effekter, er dette nesten utelukkende som ledd i forståelsesprosessen. Han behandler ikke den emosjonelle opplevelsen eller den kvalitative vurderingen som selvstendige deler av lesekompetansen.

3.2.2 Forklaringsmodellen

Som jeg har vært inne på, gir Culler slipp på analogien til Chomskys lingvistikk i sin problemstilling. Også i tilknytning til forklaringsmodellen svikter analogien mellom Chomskys lingvistiske modell og Cullers konvensjonelle, litterære modell.

Chomskys begreper er psykologiske, og han, samt de forskerne som videreutvikler teoriene hans, ser på språk som genetisk betinget. Han deler kompetansen i to, der én del er leksikalsk og tillært, mens den mest primære delen er strukturell og genetisk. Chomskys kompetanse er derfor i langt større grad en *kognitiv* kompetanse, enn en konvensjonelt tillært kompetanse (Chomsky 1968: 21-25). Dette tar ikke Culler med seg inn i sin teori. For ham er alt konvensjonelt. Når han skriver om "common mental operations" (Culler 1986: 258) er også disse betinget av kultur: "based on shared convention" (Culler 1986: 258).

Vi kan ikke overse konvensjonene når vi snakker om litterær kompetanse. Den litterære tradisjonen og de litterære sjangrene utgjør et viktig sammenligningsgrunnlag når vi leser litteratur. Samtidig vil jeg hevde at en konvensjonell ramme er for snever hvis vi skal forklare det problemet Culler retter fokus mot, og i enda større grad hvis vi ønsker å inkludere følelser og kvalitet i problemfeltet. Jeg vil derfor argumentere for at forklaringsmodellen bør utvides i kognitiv retning.

Kognitiv basis

Kognitiv poetikk er basert på den tanken at våre kognitive strukturer danner grunnlaget for litteraturen. Om det er slik Mark Turner (1996) foreslår, at tankene våre er narrativt strukturert og at vår forståelse dermed er grunnleggende litterær, eller om det er slik Reuven Tsur (1992) tenker seg det, at litteraturen utnytter våre kognitive strategier, er for såvidt uinteressant. Poenget er at konvensjonene ikke er primære for en forståelse av litteraturen. De er en del av bildet, men de kommer som et tillegg til, og på bakgrunn av, genetisk betingede, kognitive strukturer.

Hvis Culler skulle tatt Chomskys psykologisk forankrede begreper på alvor, måtte han ha forankret den litterære kompetansen i den menneskelige hjerne. Det gjør han ikke. I stedet mener han at alle forventninger og forståelsesstrategier kan gis en konvensjonell og intersubjektiv forklaring.

Cullers litterære kompetanse er kulturell kunnskap som du kan tilegne deg. Han inkluderer ikke utvikling av evner, eller "the innate knowledge" (Chomsky 1986: s. xxvi), for å bruke Chomskys formulering. Slik jeg ser det, har ikke alle de samme forutsetningene for å bli en kompetent leser, akkurat som ikke alle har samme forutsetninger for å bli en kompetent fotballspiller, kunstner eller politiker.

Konvensjonene er viktig kunnskap, men for å benytte seg av denne kunnskapen må man ha noen kognitive strukturer å putte den inn i. En litteraturstudent utvikler og forbedrer sine kognitive evner på flere områder, og også dette må man ta høyde for hvis man vil beskrive litterær kompetanse. På denne måten kan begrepet også inkludere de talentfulle leserne: De som kan fortolke, oppleve og vurdere en tekst relativt godt også uten inngående kjennskap til den litterære institusjonen.

Kompetansebegrepet blir fattig hvis det skal oppsummeres i form av innlært kunnskap. Som Adrian Pilkington skriver i *Poetic Effects*:

Culler would seem to be suggesting little more than the idea that we know certain things about literature and literary genres and therefore come to have certain expectations on the basis of this knowledge. In cognitive terms we might simply say that we have certain information about literature collected together and stored at a certain place or 'address' in our minds. We are likely to use this information when we think about 'literature'; we are not likely to use it on-line and all the time as we read literary texts. (Pilkington 2000: 27)

Pilkington peker på at Cullers konvensjonelle litterære kunnskap bare er én av mange ”adresser” i hodene våre. Forståelsen er først og fremst en kognitiv prosess, og den er ikke utelukkende konvensjonelt bestemt. Dessuten benytter vi oss av et stort register av konvensjoner og konsepter i denne prosessen, ikke bare de litterære.

Cullers gjennomgang av *naturalisering* tar til en viss grad høyde for at de litterære konvensjonene ikke opererer alene. Her er også de to første nivåene, virkeligheten og kulturen, tatt med som bakgrunn for forståelse. Men begge er forstått som konvensjonelle systemer. Virkelighetsnivået er ”simply the text of the natural attitude, at least in Western culture, and hence *vraisemblable*” (Culler 1986: 140-141). I Cullers teori er selv mennesket en tekst, skapt i møtet med andre tekster, og vi har ingen medfødte måter å organisere disse tekstene på: ”subjectivity is not so much a personal core as an intersubjectivity, the track or the furrow left by the experience of texts of all kinds” (Culler 1986: 140).¹⁰ Men hvordan velger du blant alle disse tekstene og konvensjonene hvis du ikke har noen kognitive mekanismer som kan markere den ene som bedre enn den andre i en gitt situasjon?

Flere av de forventningene Culler beskriver i tilknytning til litteraturen, kan også beskrives på bakgrunn av kognitive og kommunikative prinsipper. Culler skriver f.eks. dette om poesi:

To write a poem is to claim significance of some sort for the verbal construct one produces, and the reader approaches a poem with the assumption that however brief it may appear it must contain, at least implicitly, potential riches which make it worthy of his attention. (Culler 1986: 175)

Dette er det kommunikative relevansprinsippet i litterær versjon. Det er ikke bare dikt som hevder at de er verdt vår oppmerksomhet, all ostensiv-inferensiell kommunikasjon skaper en slik forventning om optimal relevans.¹¹ Dette kommunikative prinsippet er basis for den litterære konvensjonen Culler beskriver.

Det er opplagt at det ligger spesifikke litterære konvensjoner til grunn for hvordan vi forstår lyrikk, og at det er en av årsakene til at denne sjangeren har så få lesere.¹² Men med bakgrunn i relevans teorien vil jeg hevde at selve den grunnleggende forventningen om utbytte ikke er konvensjonell. Lyrikken utnytter, på samme måte som all annen kommunikasjon, det kommunikative relevansprinsippet, og skaper dermed en forventning om kognitive effekter til

relativt lave prosesseringskostnader. Fordi de fleste lesere ikke har kjennskap til lyrikkens spesifikke konvensjoner og lesestrategier, opplever de at forventningen om optimal relevans *ikke* blir innfridd, og de velger bort lyrikken.

Når Culler snakker om vår forventning om mening, om helhet og om identitet i forbindelse med poesi og narrative tekster, kan også dette beskrives like godt, og kanskje bedre, som kognitive strukturer. Vi søker mening, helhet og identitet når vi forholder oss til verden generelt, og dette er, i det minste delvis, genetisk og fysisk bestemt. Culler skriver at litteraturen tematiserer vår måte å gjøre verden forståelig på, men som om denne prosessen i sin helhet var bestemt av konvensjoner. Hans teoretiske ståsted gjør det umulig å snakke om at våre tankemønstre er betinget av vår fysiske og psykiske tilstand, i like stor grad som de er formet av kultur.

Kontekster

Fordi Cullers forståelsesstrategier er utelukkende konvensjonelle, og ikke relatert til en bredere kognitiv forståelse, får han problemer i forbindelse med kontekst. Hos Culler er kontekst det samme som system, og til hvert system er det knyttet egne konvensjoner. Dette innebærer at de samme forståelsesstrategiene ikke kan fungere på tvers av systemer, og at konteksttilhørighet avgjør hvilke konvensjoner som gjelder. Det hender at vi bruker konvensjoner tilhørende ett system i ett annet, men da øver vi vold både mot systemet og konvensjonene. På bakgrunn av dette framstiller Culler for eksempel skillet mellom skriftsystem og tale som kilden til "the fundamental paradox of literature" (Culler 1986: 134).

Culler forklarer paradokset slik: På den ene siden er skrift tiltrekkende fordi den, ifølge ham, åpenbart følger andre konvensjoner enn vår daglige samtale. Teksten gir oss en opplevelse av avstand, fremmedhet og tvetydighet som tiltrekker oss. På den andre siden klarer vi ikke å gi slipp på de kommunikative konvensjonene vi vanligvis bruker, og derfor forsøker vi å anvende dette systemet på skriften også. Det paradoksale er med andre ord at vi forsøker å fjerne fremmedheten og samtidig er tiltrukket av den.

Jeg bestrider ikke at en litterær lesning kan være paradoksal på denne måten,¹³ men Cullers forklaring, knyttet til forskjellen mellom skrift og tale, tar ikke utgangspunkt i faktiske eksempler. Det eksisterer en rekke skriftlige kilder, som eksempelvis bruksanvisninger, som er langt mer entydige enn den vanlige hverdagssamtalen, og det eksisterer også eksempler på tale som kan få oss til å oppleve det samme paradokset, for eksempel lydpoesi. Det er ikke

skriftens avvikende konvensjoner som skaper avstand, fremmedhet og tvetydighet, det er heller en ubestemmelig kontekst.¹⁴

Et viktig poeng i relevanteorien er at vi alltid metarepresenterer en intensjon for å forstå de utsagnene vi konfronteres med. Den informative intensjonen som produserer flest kognitive effekter, er den vi velger. Culler hevder at en slik konstruksjon ikke er gangbar i skriftlig sammenheng, og at teksten er intensjonsfri. Min påstand er at hvis litteraturen fjerner seg fra intensjonen, skyldes dette en forskjell mellom kontekstens fravær og nærvær, ikke mellom skrift og tale, og at et likhetstegn mellom disse to parene ikke fungerer. Hvis en kollega ønsker å diskutere et komplekst faglig problem under en fotballkamp, vil det sannsynligvis være vanskeligere å henge med, enn det vil være å få med seg resonnementet hvis man leser en artikkel om det samme problemet på sitt eget kontor. Er den relevante konteksten lett tilgjengelig vil det være tilsvarende enkelt å metarepresentere en intensjon, men hvis det krever mye tankearbeid å konstruere den relevante konteksten, vil selv en huskelapp fra deg selv kunne oppleves som fremmed og uforståelig. Det handler om den kognitive tilgjengeligheten av en kontekst, ikke om muntlige eller skriftlige konvensjoner.

Dessuten er vi avskåret fra en alternativ forståelsesstrategi. For uansett hvilket medium vi konfronteres med, er vi kognitivt utstyrt på en slik måte at vi søker sammenhenger og antar at våre medmennesker uttrykker seg meningsfullt. Cullers observasjon er riktig: Vi bruker de samme prinsippene i møte med alt språk. Men det er ikke her paradokset ligger.

Som Antonio Damasio skriver i *Descartes' Error*: "The machinery that helps you decide whom to befriend would also help you design a house in which the basement will not flood" (Damasio 1996: 190). Han bruker eksempelet for å si følgende: Hjernen vår er fleksibel, men den endrer ikke strategi fra område til område, den utnytter de samme basisstrukturene i alle de oppgavene den utfører. Paradokset er derfor ikke knyttet til ulike konvensjonelle strategier, og det er heller ikke unikt for litteratur. Det er et paradoks knyttet til forståelse mer generelt: Vi tiltrekkes av det vi ikke forstår, men vår strategi i møte med det uforståelige (med mindre vi avviser det) vil alltid være et forsøk på å forstå.

Culler tenker seg også at reell og fiktiv diskurs utgjør to atskilte systemer. En konvensjon han diskuterer spesielt i tilknytning til dette skillet er "the impersonality of poetic discourse" (Culler 1986: 165). Han hevder at vi konvensjonelt forventer at personlige pronomen, tids- og stedsangivelser i litterær tekst er tomme referanser, og at det er et konvensjonelt krav at leseren konstruerer en fiktiv kontekst. Dette skiller seg fra det kommunikative systemet, hevder Culler, fordi konvensjonene der tilsier at referansen peker på

noe reelt, slik at referansen for det første, ifølge Culler, *aldri er tom*, og for det andre, fortsatt ifølge Culler, *aldri er konstruert*.

I *Relevance* beskriver Sperber og Wilson hvordan vi kognitivt behandler referensiell språkbruk. De understreker at fordi språklige utvekslinger finner sted over tid, vil den som lytter eller leser danne seg ”anticipatory hypotheses” underveis (Sperber 1995: 204-208). Uavhengig av om konteksten er reell eller fiktiv, vil en mottaker derfor ha forventninger til hvordan en referanse skal fylles ut. Alle uklarheter i en samtale eller tekst vil skape relevante spørsmål hos mottakeren, og disse vil fastholdes i mottakerens bevissthet helt til de besvares. Slik kan referanser holdes åpne også etter endt lesning eller til neste gang man møter samtalepartneren. Det krever ekstra prosesseringskostnader å holde en referanse åpen, men det er ikke en uvanlig foreteelse i dagligdagse samtaler. Når referanser fylles ut, vil de alltid, uavhengig av reell eller fiktiv kontekst, være mentale representasjoner. Det er derfor ikke ulike forventninger knyttet til de to situasjonene Culler tegner. I *begge* tilfeller vil en forvente en avklaring, men ha muligheten til å holde referansen åpen, og i *begge* tilfeller vil konteksten konstrueres mentalt.

Culler insisterer på at vi ikke kan bruke det samme settet med konvensjoner i normal kommunikasjon som vi gjør i en fiktiv kontekst. Samtidig skriver han: ”Play with personal pronouns and obscure deictic references which prevent the reader from constructing a coherent enunciative act is one of the principal ways of questioning the ordered world which the ordinary communicative circuit assumes” (Culler 1986: 168-169). Hvordan kan litteraturen utfordre våre normale forståelsesstrategier hvis den litterære teksten ikke spiller på dem? Culler mener at denne utfordringen skyldes at to sett med konvensjoner er på kollisjonskurs. Etter mitt syn er det nettopp fordi litteratur utnytter våre normale kognitive og kommunikative prinsipper, at den kan motarbeide og tematisere vår meningsskapende praksis.

Culler hevder at uten et eget sett med konvensjoner knyttet til fiktive kontekster, ville det være umulig å konstruere uvanlige referanser: "Were it not for conventional expectations we should be upset to find that the 'I' in Shelley's 'The Cloud' is in fact a cloud" (Culler 1986: 166). Jeg for min del mener at vi mister et viktig poeng ved Shelleys dikt hvis vi ikke blir ørlite overrasket over at det er skyen som snakker. For øvrig bruker vi de samme kognitive prinsippene også her. Vi forventer at jeg-et skal være et menneske, men fordi vi ikke har fått et definitivt svar på hvem ”I” refererer til, holder vi referansen delvis åpen, og dette fører til den gradvise blandingen av to konsepter.¹⁵ Vi konstruerer den mest relevante konteksten, at jeg-et er en sky, på bakgrunn av de handlingene og det perspektivet jeg-et beskriver. Dette er ikke en spesifikt litterær prosess. Barns rollelek er et typisk eksempel på at ”jeg” kan referere til

absolutt hva som helst, og at hjernen vår har lang rutine når det gjelder denne typen mentale representasjoner. I litterær sammenheng holder vi muligheten åpen for en mindre stereotyp kontekst enn det vi gjør i daglige samtaler, og slik utnyttes litterære konvensjoner og litterær tradisjon, men jeg mener at litteraturen mer grunnleggende utnytter våre kognitive forståelsesprosesser.

Culler undervurderer våre normale forståelsesstrategier når han antar at de ikke kan håndtere en litterær tekst, og han undervurderer den litterære teksten når han hevder at den ikke kan utnytte de kommunikative prinsippene til sin fordel. I et kognitivt perspektiv er det nettopp sammenhengen mellom de ulike formene for språkbruk og kommunikasjon som blir vektlagt, og dermed blir det også tydeligere hvordan én form for språkbruk kan kommentere de andre delene av spekteret.

Kreativitet

Reuven Tsur kommenterer Cullers prosjekt på følgende måte: "The issue at stake is whether we are willing to grant poets and readers a considerable degree of creativity in changing circumstances, or prefer to regard them as conditioned by unchanging conventions" (Tsur 2002: 310). Nå er det klart at Culler ikke hevder at konvensjonene er "unchanging", men Tsur har likevel et viktig poeng.

Kreativitet er her forstått som problemløsning. Hjernen vår konstruerer løsninger på problemer hele tiden, og denne problemløsningen er styrt av kognitive prinsipper. Kreativitet er dermed en prosess som på et nivå er kognitivt *bestemt*, men som på et annet nivå blir *uforutsigbar* fordi det kognitive innholdet i den enkeltes hukommelse og bevissthet er ulikt, og de kognitive evnene våre er ulikt utviklet.

Hvis vi forsto utelukkende konvensjonelt, ville det ikke være rom for den enkeltes kreativitet, da ville alt foregå etter bestemte mønster. Men det er ikke mulig å forhåndsprogrammere hvilke konvensjoner som passer i hvilke situasjoner, eller hvordan man skal forholde seg til en konvensjon som blir brutt. Nettopp Cullers eget poeng om at konvensjonene er dynamiske,¹⁶ viser at de ikke fungerer alene. De er dynamiske fordi de brukes i samspill med leserens kreativitet. Culler behandler konvensjonene som om de var tilstrekkelige i seg selv, samtidig viser hans egen framstilling at de ikke er det.¹⁷

Reuven Tsur bruker Cullers konvensjoner når han illustrerer hvordan et dikt kan utløse kognitive prosesser. Han tar utgangspunkt i to linjer fra et dikt av den hebraiske poeten Abraham Shlonsky:

A dead moon is hanging on nothingness
Like a white breast shedding its milk (gjengitt i Tsur 2002: 292)

Han skriver først om hvordan enkelte av studentene griper til Cullers "rule of significance" og "rule of metaphorical coherence" (Tsur 2002: 292, Culler 1986: 115), og at de via disse konvensjonene¹⁸ klarer å lage enhetlige analyser av de motstridende bildene. De leser "shedding" som en måte å gjøre melka til avfall på, og dreper dermed det livgivende bildet, ved hjelp av den konteksten "dead moon" bidrar med. De utvisker det paradoksale i sammenstillingen av liv og død.

Men det er noe tilkjempet ved en slik tolkning. De konvensjonene studentene her følger, og deres ønske om å forstå, utfordres av teksten. Tsur hevder at de motstridende bildene her "prolong a state of disorientation and so generate an aesthetic quality of surprise, startling, perplexity, astounding, or the like" (Tsur 2002: 294), dette fordi forsøket på å samle de to til ett bilde, blir komisk eller grotesk. Det nakne kvinnebrystet kombinert med et bilde at et hengende dødningehode (månen) er en ubehagelig blanding som kan oppfattes både som latterlig og ekkel. Latter og forakt er to ulike forsvarsmekanismer hos mennesket, for henholdsvis å akseptere eller avvise andres autoritet, og når disse opptrer samtidig, skaper de emosjonell forvirring.

Tsurs poeng kan oppsummeres i et spørsmål: Er det den emosjonelle erfaringen som gir diktet kvalitet eller er det tolkningsresultatet? I dette tilfellet er den emosjonelle forvirringen langt mer interessant enn studentenes fortolkning av det språklige bildet, der de, ved hjelp av Cullers konvensjoner, konkluderer med at liv blir til død. Det er den emosjonelle kvaliteten ved diktet som gjør det til et godt dikt, ikke den konseptuelle meningen du kan parafasere i etterkant.

I dette eksempelet utnytter den litterære teksten de konvensjonelle og/eller kognitive lesestrategiene ved å arbeide mot dem. Den emosjonelle forvirringen som dette skaper, er et viktig trekk ved diktet. Dermed viser eksempelet at den emosjonelle opplevelsen må være en del av den litterære kompetansen. For å forstå hva denne emosjonelle opplevelsen innebærer, er det nødvendig å tenke på leseprosessen psykologisk, ikke bare strukturelt, og slik illustreres nødvendigheten av et kognitivt rammeverk. Konvensjonsbrudd er ikke mulig uten den enkeltes kognitive kreativitet, og vi kan ikke forstå hva konvensjonsbruddene gjør med oss uten den kognitive forklaringen. I tillegg viser eksempelet også en sammenheng mellom den emosjonelle og den litterære kvaliteten.

Delkonklusjon

Diskusjonen min viser at Cullers konvensjoner er operative, og det siste eksempelet illustrerer ett av Cullers poeng: Hvis man er bevisst konvensjonene, kan man se hvordan en original tekst motarbeider dem. Men dette eksempelet viser samtidig at Cullers litterære kompetanse kun beskriver en liten del av den prosessen litterær forståelse, opplevelse og vurdering innebærer, og at det kognitive perspektivet er bredere innrettet.

Culler gir uttrykk for at han ønsker å beskrive hva som skjer når fortolkningen stopper opp og forståelsen utsettes:

And so, finally, structuralism's reversal of perspective can lead to a mode of interpretation based on poetics itself, where the work is read against the conventions of discourse and where one's interpretation is an account of the ways in which the work complies with or undermines our procedures for making sense of things.
(Culler 1986: 130)

Men det blir med ønsket. For Cullers perspektiv åpner ikke for muligheten av å se konvensjonene i samspill med våre kognitive strategier, og heller ikke muligheten av å integrere opplevelse og vurdering i den litterære kompetansen. Med den konvensjonelle forståelsen som utgangspunkt blir Cullers bok bare en begynnelse, og han har ingen forslag til hvordan en slik "mode of interpretation" skal praktiseres.

Reuven Tsurs kognitive poetikk tar dermed Cullers arbeid et skritt videre ved å beskrive hva konvensjonsbruddene *gjør* med leserne. På samme måte som Culler er han opptatt av hvordan konvensjonene virker og hvordan de skaper mening, men han vektlegger i større grad prosessen, og han har fokus på den kognitive basisen som et konvensjonsbrudd forutsetter.

3.3 Konkretisering av problemstilling

I de to neste kapitlene ønsker jeg å ta Cullers begrep om litterær kompetanse videre i kognitiv retning. Jeg vil se på hvordan to litterære virkemidler, metafor og ironi, konkret utnytter leserens kognitive prosessering. Samtidig vil jeg til en viss grad sammenligne den kognitive modellen med Cullers modell.

Innledningsvis formulerte jeg problemstillingen min på følgende måte: **Tjener Jonathan Cullers begrep *litterær kompetanse* på å beskrives innenfor et kognitivt rammeverk?** Konkretiseringen av denne problemstillingen vil som nevnt være knyttet opp mot to sentrale teoretiske begreper: konsept og metarepresentasjon. Jeg vil eksemplifisere mentale konsepter gjennom bruken av figurativt språk i Mette Karlsruks roman *Vindauga i matsalen vender mot*

fforden, mens metarepresentasjon blir eksemplifisert gjennom ironibruken i Olaug Nilssens *Få meg på, for faen*.

De to spørsmålene jeg søker svar på i de neste to kapitlene blir dermed: **Gir en kognitiv beskrivelse bedre svar på hvordan litterære metaforer realiseres i en leseprosess enn Cullers konvensjonelle forklaring?** Og: **Gir en kognitiv beskrivelse bedre svar på hvordan litterær ironi realiseres i en leseprosess enn Cullers konvensjonelle forklaring?**

4 Metaforisk erfaring

Mette Karlsen debuterte i 2005 med punktromanen *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*. Denne teksten er preget av en figurativ språkbruk, og er derfor egnet som eksempeltekst når vi skal se på hvordan den kognitive tilnærming utvider metaforbegrepet.

Hvilken litterær kompetanse er nødvendig for å forstå, oppleve og vurdere Mette Karlsens figurative språkbruk? Er den konvensjonelle kunnskapen tilstrekkelig? Eller er det også nødvendig å si noe om den kognitive kompetansen?

4.1 Innledning

Karlsens bok innbyr anmelderne til metaforiske uttrykksmåter av typen ”En anorektisk tekst” (Rålm 2005), ”Tynt om anoreksi” (Hidle 2005) og ”Du skal ikke lese Mette Karlsens debutroman ’Vindauga i matsalen vender mot fjorden’, men spise den, for den smaker så godt” (Nielsen 2005: 12). Det er mulig at dette er konvensjonelt bestemt, at det handler om at vi har lært at form og innhold skal speile hverandre. Men jeg tror det handler om den menneskelige kognisjon, og at vi tenker metaforisk. Dermed smitter bokas metaforer over på kritikkens metaforbruk.

Min innledende påstand er med andre ord at vi må kunne reflektere over den kognitive basisen til den figurative språkbruken, for å kunne gi en fullverdig beskrivelse av hvordan språket fungerer.

Vindauga i matsalen vender mot fjorden er en fragmentert tekst. De små tekstene henger løst sammen. Dette gjelder i hvert fall hvis du ser på tekstens lingvistiske struktur, og på de ulike litterære konvensjonene forfatteren leker seg med. Romanen inneholder en rekke intertekstuelle referanser, sitater og referater fra brosjyrer og aviser, taler og myter, skjønnlitteratur og tegneserier, teksten gjengir sms-meldinger, e-post, telefonsamtaler og tv-intervjuer, og bruker både narrative, dramatiske og poetiske virkemidler. Men hvis vi ser på romanen med utgangspunkt i det Lakoff og Johnson kaller konseptuelle metaforer, kan boka gis flere sammenhenger på et mentalt plan.

Den kognitive basisen handler ikke bare om hvordan vi forstår teksten i sammenheng, den handler også om hvorfor vi i leseprosessen vektlegger noe framfor noe annet. Mette Karlsen skriver om et sårt og personlig tema. Fordi hun selv har vært utsatt for den sykdommen hun skriver om, skaper hun forventningen om en emosjonell tekst, om en

personlig betroelse. Jeg tror ikke at vi har litterære konvensjoner som styrer hvordan vi følelsesmessig opplever og forstår en tekst, men jeg tror likevel at det eksisterer sosiale konvensjoner eller kognitive mønstre som er avgjørende for hvordan en tekst leses, og for hvordan ulike deler av den vektlegges. Ved hjelp av Antonio Damasio vil jeg antyde noe om hvordan følelser kan gjøre forståelsesprosessen mer effektiv ved å gi fokus til bestemte deler av metaforens meningsspekter.

Vindauga i matsalen vender mot fjorden har fått både positive og negative vurderinger. De utfordringene anmelderne ser ut til å støte på, handler i stor grad om hvordan de skal sammenfatte den fragmentariske teksten og hvordan de skal håndtere Mette Karlsruks biografi. Dessuten er de uenige om hvorvidt metaforbruken hennes er ”rene og sterke poetiske bilder” (Schäffer 2005), eller ”kvasimetatoriske enkeltstående setninger” (Vaagsholm 2005). Relevante teorien kan kanskje fortelle oss noe både om grensene for en akseptabel lesning og om mulige måter å vurdere enkeltstående metaforer på.

Metaforen i et kognitivt perspektiv er hovedfokus i dette kapittelet, og Mette Karlsruks tekst vil være et verktøy i denne gjennomgangen. Jeg har ingen ambisjon om å gi en fullstendig analyse av romanen, men vil avslutte med å analysere ett av de gjennomgående poetiske bildene i boka, for på denne måten å belyse nærmere hvordan den kognitive kompetansen bidrar til skjønnlitterær lesning.

4.2 *Kognitiv basis*

Culler skriver i *Structuralist Poetics* om metaforen i lys av I.A. Richards definisjon, der en metafor har tre komponenter: *tenor*, *vehicle* og *ground*. Culler mener dermed at vi forstår metaforer på bakgrunn av ”the conventions of metaphorical coherence – that one should attempt through semantic transformations to produce coherence on the levels of both tenor and vehicle” (Culler 1986: 115). Den litterære kompetansen består med andre ord i å gjenkjenne hva som er fellestrekene (*ground*) mellom *tenor* og *vehicle*, og på denne måten forstå hva *vehicle* forteller om *tenor*. Jeg skal gi et enkelt eksempel fra Karlsruks roman:

Eg: Elsk meg!

Fysioterapeut: Det er å gi deg ein fisk. Du må lære å elske sjølv. Det er fiskestonga. (Karlsvik 2005: 80)

Her er *tenor* kjærligheten og *vehicle* er fisken (og fiskestanga). Det eksisterer ingen semantisk likhet mellom kjærlighet og fisk, vi må derfor gjennomføre det Culler kaller en *semantisk transformasjon*. For å forstå metaforen, må vi identifisere en likhet mellom det å få kjærlighet

og det å bli mett, og en likhet mellom det å elske noen og det å skaffe mat, samt forstå hva dette kan si oss om kjærligheten.

Når Culler skriver om å skape semantisk koherens mellom tenor og vehicle, gir han få retningslinjer for hvordan vi etablerer denne felles grunnen. Men han skriver andre steder at vi konvensjonelt vil lese med en forventning om tematisk helhet. Dermed kan vi for eksempel finne den felles grunnen for kjærlighet og mat, når vi har som mål for lesningen å finne ”themes which occupy a central place in human experience” (Culler 1986: 175).

Min påstand er at et slikt mål også har sine kognitive betingelser, og at det er nyttig å se at våre konvensjoner har en kognitiv basis, fordi det forklarer hvorfor denne koblingen mellom kjærlighet og mat er lett tilgjengelig, enda det umulig kan sies å være en del av den semantiske betydningen til ordet ”fisk”.¹

4.2.1 Konseptuelle metaforer

Både kjærlighet og mat er grunnleggende behov, og de to erfaringsfeltene har strukturelle likheter. Det ene, vehiclen fisk, er konkret og det andre, tenoren kjærlighet, er abstrakt. I kognitiv teori beskrives dette som et kildekonsept (*source*) og et målkonsept (*target*), og forholdet mellom de to kan beskrives som en konseptuell metafor: KJÆRLIGHET ER MAT.² Slik Lakoff og Johnson presenterte dette i *Metaphors We Live By* (1980), er den grunnleggende forskjellen mellom deres måte å omtale dette på og en klassisk lingvistisk forståelse, at metaforen ikke lenger forstås som en grunnleggende språklig struktur, men som en mental struktur.

Et viktig poeng hos Lakoff og Johnson, og som sagt for kognitiv poetikk generelt,³ er at språket har grunnlag i vår måte å konseptualisere verden på, og at mennesket konseptualiserer verden på grunnlag av fysisk erfaring. Det vil si at de erfaringsområdene som er mindre konkrete, som for eksempel kjærlighet, vil bli forstått i lys av de erfaringene som har klare fysiske grenser, som for eksempel mat. Lakoff og Johnson oppsummerer dette på følgende vis:

We view language as providing data that can lead to general principles of understanding. The general principles involve whole systems of concepts rather than individual words or individual concepts. We have found that such principles are often metaphoric in nature and involve understanding one kind of experience in terms of another kind of experience. (Johnson 2003: 116)

Språket er med andre ord bare en av mange mulige kilder til å forstå hvordan vi tenker metaforisk, og det er ikke snakk om overføring av mening fra et enkelt konsept til et annet, men om overføring mellom *konseptuelle felt*.

4.2.2 Ulike konseptuelle metaforer

Lakoff og Johnson skriver om tre ulike måter å overføre betydning fra et konseptuelt felt til et annet. Den første er via *strukturelle metaforer*, det vil si slike parallelle strukturer som KJÆRLIGHET ER MAT representerer. Karlsvik bygger store deler av boka si på denne underliggende metaforen. Som en av anmelderne observerer, handler boka om et miljø ”der alt i bunn og grunn handler om mat” og samtidig er ”det selvfølgelig ønsket om å bli elsket som driver hovedkarakteren” (Rålm 2005). Eg-personen er utsultet, men det er kjærligheten hun trenger, mer enn maten. Tradisjonelt forstått er dette en allegorisk lesning, fordi metaforen sjelden uttrykkes eksplisitt. Sitatet over er det eneste stedet jeg har kunnet påvise den som en klar språklig metafor.⁴

Den andre måten å overføre mening på kaller Lakoff og Johnson for *orienteringsmetaforer*. Mens de strukturelle metaforene kan bygges ut og utforskes, er denne typen metaforer enklere, og uttrykkes gjennom romlige dimensjoner. Et mye brukt eksempel er at GLAD ER OPP, mens TRIST ER NED. Det er mange ulike kontraster som kan plasseres langs denne aksen. I Mette Karlsviks roman forbindes sykdom, depresjon og mangel på kontroll med NED. Andre orienteringspunkter er foran/bak, kulde/varme, liten/stor, inn/ut, mørkt/lyst, tung/lett og dyp/grunn. De opptrer gjerne parallelt slik at sykdom, depresjon og manglende kontroll kan forbindes med både ned, kulde og mørke, slik de også gjør i *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*:

Eg hoppar. Eg gjer meg tung. Eg søkk, og skal spenne frå på botnen. Men botnen kjem ikkje. Eg opnar auga. Kulda dekker dei med ei knoklete hand. Handa pressar mot andletet. Eg byrjar bakse med armane, og vil ha bort det som held for synet. Men det ligg der enno når eg kjem opp, like kaldt som det var mørkt i svingen nedanfor postkassestativet. Gatelysa rakk ikkje dit. (Karlsvik 2005: 34)

Disse orienteringsmetaforene viser seg sjelden som direkte koblinger i språket, men de oppleves kognitivt. Fordi vi forbinder negative verdier med kulde, ned og mørke, får passasjer som dette sitatet en negativ stemning, og slik understrekes hovedpersonens mangel på kontroll, sykdommen og depresjonen.

Det tredje metaforiske tankemønsteret Lakoff og Johnson omtaler er *de ontologiske metaforene*. Dette er metaforer som overfører egenskaper fra et felt til et annet. Som når Karlsvik skriver ”Magen maktar ikkje redselen. Beina er sterkare” (Karlsvik 2005: 30). Da omtaler hun redselen som noe fysisk tungt, som må bæres. Redselen blir et objekt, og får fysiske egenskaper som et objekt. En vanlig variant av den ontologiske metaforen er personifikasjon, der man overfører det menneskelige perspektivet til dyr eller døde ”ting”, slik vi så i Shelleys dikt ”The Cloud”.⁵

4.2.3 Grad av konvensjonalitet

De strukturelle metaforene er de rikeste, fordi du kan utforske en struktur, og bygge den ut, mens orienteringsmetaforene og de ontologiske metaforene har en mer begrenset bruk. Selv om metaforene har en fysisk basis, kan de også være kulturelt bestemt, og mange av de konseptuelle metaforene vi har felles er derfor også konvensjonelle. De viser seg også ofte i konvensjonell språkbruk, som for eksempel når vi sier at "tiden går". Slik språkbruk omtaler vi metaforisk som "døde metaforer": Metaforene er så konvensjonelle at vi ikke oppfatter koblingen mellom de ulike konseptuelle feltene.

Hvis vi snakker om metafor i tradisjonell retorisk forstand, har vi en tendens til å overse den døde metaforen og klisjeen. Men hvis vi ser at det er en sammenheng mellom de metaforene vi bruker uten å merke oss dem, og de som er høyst litterære og originale, da er det også lettere å forstå hvorfor de gode metaforene er nettopp gode, og hvorfor noen er bedre enn andre. For som Kövecses sier i sin praktiske introduksjon til metaforen:

The "dead metaphor" account misses an important point; namely, that what is deeply entrenched, hardly noticed, and thus effortlessly used is most active in our thought. [...] they are "alive" in the most important sense – they govern our thought – they are "metaphors we live by". (Kövecses 2002: ix)

Den kreative metaforen har evnen til å endre vår måte å tenke på. Ikke fordi den er annerledes strukturert enn våre vanlige tankemønstre, men fordi den utnytter de tankeprosessene vi allerede har, på en ny måte. En ny metaforisk vending kan potensielt bryte opp en inngrodd måte å erfare på, den kan gi oss et nytt grunnlag for sammenligning og forståelse.

Men de genuint nye metaforene er sjeldne. De fleste tekster utforsker kun de konseptuelle metaforene vi allerede har. Vi kan si at vi behandler metaforen på fire ulike måter i språket.

For det første bruker vi konvensjonelle vendinger når vi omtaler konvensjonelle metaforer, og for det andre kan vi bygge ut og utforske de konvensjonelle metaforene. Når kjærlighet blir til fisk, er dette en utforskning av en tradisjonell metafor, derfor oppleves den heller ikke som spesielt spennende og den er enkel å forstå, men det er likevel ikke konvensjonell språkbruk på linje med "hun er sulteforet på kjærlighet". Denne siste vendingen er så standardisert at vi knapt merker at den er metaforisk.

For det tredje kan vi ta i bruk deler av de konseptuelle feltene som ikke konvensjonelt er en del av den konseptuelle metaforen. Som når Mette Karlsruks roman sammenligner anoreksi med mangel på kjærlighet. Vi snakker konvensjonelt om sult i forbindelse med kjærlighet, og

psykologien har fastslått en sammenheng mellom anoreksi og et ønske om bekreftelse, men hos Karlsvik er det en annen del av de to konseptuelle feltene som understrekes. Her blir mangelen selvforskyldt, det er fordi *hun* ikke elsker og *hun* ikke spiser at hun er uelsket og utsultet. En slik kobling mellom feltene gir nye assosiasjoner som den kovensjonelle koblingen ikke utforsker.⁶

Den fjerde måten vi kan behandle konseptuelle metaforer på, er ved å koble konseptuelle felt som ikke har vært koblet tidligere. Jeg har ingen eksempler på at Karlsvik gjør dette i sin bok. *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* har likevel originale metaforer, men disse er av et enklere slag. Det meste av den figurative språkbruken som dominerer Mette Karlsviks roman er en siste type metaforer som Lakoff og Johnson kaller *billedmetaforer*. Disse regnes ikke blant de konseptuelle metaforene, fordi de er enklere og bygger på bestemte mentale bilder eller sanseintrykk.

Mens de konseptuelle metaforene jeg har skrevet om til nå har skjematiske bilder som utgangspunkt, enten strukturer, orienteringspunkter eller egenskaper, bruker billedmetaforene det Lakoff og Johnson kaller *one-shot images*. Kövecses forklarer det på denne måten: "The mapping is of the *one-shot* kind that is generated by two images that are brought into correspondence by the superimposition of one image onto the other" (Kövecses 2002: 38). Disse metaforene er heller ikke bare språklige, for når Mette Karlsvik skriver: "Vatnet er vaniljeis. Symjetaka grev kuler frå ein kjempekartong" (Karlsvik 2005: 58), skapes et bilde av bølgene i vannet, av bevegelsen til jenta som svømmer, mykt og hardt samtidig, og dette bildet er ikke språklig, det er en mental forestilling *igangsatt* av språk.

4.3 Konseptuelle felt

Som jeg nevnte i kapittel 2 er det stor forskjell på et mentalt konsept og den leksikalske betydningen av et ord. Språket kan bidra til en mental forestilling, men denne forestillingen ligger ikke programmert i den lingvistiske strukturen. Metaforen "Vatnet er vaniljeis" kan skape mange andre bilder enn det jeg nettopp foreslo, for mentale bilder og konsepter har ingen avgrensede definisjoner tilsvarende ordbokas semantiske oppramsninger.

Hvert eneste møte med et konsept endrer konseptet, for når vi forstår og prosesserer verden omkring oss gjør vi dette gjennom våre konseptuelle nettverk. Et mentalt konsept er satt sammen av en rekke ulike erfaringer, alt fra visuelle erfaringer, til motoriske, auditative, taktile, emosjonelle og funksjonelle, og dette konseptet inngår i relasjoner til andre konsepter.

4.3.1 Delvis forbindelse

Det eksisterer med andre ord ikke et en-til-en forhold når det gjelder koblingen mellom ord og konsepter.⁷ I sin artikkel ”The mapping between the mental and the public lexicon” (1998) tar Wilson og Sperber for seg dette forholdet mellom den lingvistiske koden og de mentale konseptene hver enkelt av oss har lagret i hjernen. Deres hovedpåstand er denne: ”The mapping is partial, and the main reason for this is that only a fraction of the conceptual repertoire is lexicalised. Most mental concepts do not map onto words” (Sperber 1998: 186).

Påstanden innebærer at når vi bruker ord, gir de ikke direkte adgang til et fiks ferdig mentalt konsept, men de fungerer som pro-konsepter, ufullstendige skjema som kan fylles ut ved hjelp av kontekst, eller som pekere mot bestemte deler av konseptuelle felt, det er kombinasjonen av ord og kontekst som forteller oss i hvilken retning vi skal forstå det som blir kommunisert.

De konseptuelle feltene knyttet til det enkelte ord kan være flere, som i tilfellet ”is”, der vi får tilgang til både frosset vann og søte kuler i kjeks, og det kan være flere ord knyttet til hvert konsept. Men det er ikke dette som er det viktigste. Det viktigste er det store feltet du får tilgang til når du prosesserer et ord.

Antonio Damasio skriver i en artikkel, ”Concepts in the Brain” (1989), at et mentalt konsept er ”a potential set of representations activated from a dormant memory state, each of which has a high probability of being triggered by a given stimulus and of occurring together with the others” (Damasio 1989: 25). For at vi skal få en bedre forståelse av hva han mener med dette, gir han et grundig eksempel på hva som potensielt kan bli aktivert i forbindelse med konseptet FIOLIN:

The presentation of a line drawing of a violin, or presentation of the word 'violin' (aurally or orthographically) generate a set of time-locked activations of sensory and motor representations. The activations are generally pertinent to manipulable man-made objects, more specifically pertinent to musical instruments of the string variety, and even more narrowly so to the class of violins. In the visual realm the perceiver is likely to evoke representations of shape, motion, color, and texture which will vary from individual to individual according to the experience of violins that each has enjoyed. For those who have held violins in their own hands, or even played a violin, numerous somatosensory representations will also be evoked relative to the pressure the instrument will have exerted in the perceiver's body. But that is hardly all. Auditory representations of the range of sounds produced by the instrument may also be generated; motor programs according to which the appropriate posture and motions applicable to a violin can be organised may also be evoked and readied for appropriate display, finally, a range of somatic states appropriate to one's experience of violin, e.g. like or dislike, pleasurable or painful sensation, and so on, will also be activated. In short, a wide array of representations will be generated that together define the meaning of the entity momentarily. (Damasio 1989: 26)

Her tenker Damasio seg at det konseptuelle feltet aktiveres av en tegning eller ordet ”fiolin”, men det kan potensielt aktiveres av alle de ulike delene det består av.

Hvis vi fortsetter å tenke på IS, så kan vi si at feltet også kan aktiveres av en visuell framstilling av is, av at noen mimer at de slikker på en is, av at det er sommer og varmt, eller av en følelse du forbinder med is. Som Helen Keller beskriver det:

When I wanted something I liked, – ice cream, for instance, of which I was very fond – I had a delicious taste on my tongue (which, by the way, I never have now), and in my hand I felt the turning of the freezer. I made the sign, and my mother knew I wanted ice cream. I ”thought” and desired in my fingers. (Dahl 1965: 537)

Keller-eksempelet illustrerer hvordan det er mulig å ha en konseptuell forståelse av noe, selv uten kjennskap til de ordene vi vanligvis bruker for å referere til dette konseptuelle feltet.

Språket er et genialt system for å gi hverandre enklere tilgang til de konseptene vi deler, men vi deler slett ikke de konseptuelle feltene i sin helhet, og ordene er ikke det eneste som kan gi oss tilgang til dem, verken kommunikativt eller tankemessig. Ifølge Damasio er det kontekstavhengig hvilke deler som aktiveres til enhver tid, og dette innebærer at selv det enkelte individ aldri aktiverer nøyaktig det samme konseptuelle feltet to ganger. Konseptene våre har ingen klare grenser.

Lakoff og Johnson skriver også om hvordan konsepter må defineres som felt, og de understreker: ”Concepts are not defined solely in terms of inherent properties; instead, concepts are defined primarily in terms of interactional properties” (Johnson 2003: 125). Vi tenker på is som noe som smaker, som vi bruker for å kjøle oss ned, som noe som kan bli grisete hvis det smelter, og som noe vi får i bursdagsselskaper. Når vi tenker på IS som konsept, er det i form av interaksjon, i form av erfaring. Kanskje vet jeg hvilke ingredienser en is inneholder, men det skal en svært spesifikk kontekst til for at disse ingrediensene skal være det første jeg tenker på når IS aktiveres mentalt.

4.3.2 Emosjonelle merkelapper

Når Lakoff og Johnson beskriver konseptuelle felt, ramser de opp en rekke aspekter som blir aktivert: persepsjon, funksjon, motorikk, mål og mening. Men de nevner ikke emosjonelle kvaliteter. Damasio er derimot svært opptatt av dette aspektet ved vår tenkning. I *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain* (2001) viser han hvordan det emosjonelle er en avgjørende del av den fysiske og mentale erfaringen vår.

For Damasio, som for Lakoff og Johnson, er forbindelsen mellom kropp og tanke avgjørende, men som nevrobiolog beskriver han det i langt mer konkrete former. Han tenker

seg hjernen som et kart over kroppen, der erfaringene vi gjør oss lagres i hjernen som en kroppslig opplevelse. Dette betyr at tankene kan igangsette fysiske prosesser ved å aktivere gamle kart eller bare gjenskape kartene uten at den fysiske reaksjonen følger. Han skriver om at kroppen har *emosjoner*, mens hjernen har *følelser*, dette henger nært sammen, men følelsene er ikke alltid avhengige av den fysiske motparten. Hjernens kartlegging av kroppens reaksjon i forbindelse med for eksempel glede, er arkivert og kan framkalles uten at vi nødvendigvis behøver å smile rent fysisk.

I forlengelsen av dette skriver Damasio:

Conscious feelings are prominent mental events that call attention to the emotions that begat them, and to the objects that triggered those emotions. In individuals who also have an autobiographical self – the sense of personal past and anticipated future also known as extended consciousness – the state of feeling prompts the brain to process emotion-related objects and situations *saliently*. [...] Feelings label the related neural maps with a stamp that reads: "Mark that!" (Damasio 2003: 177-178)

Dette betyr at hvis en følelse framkalles i forbindelse med et konsept eller en del av et konseptuelt felt, vil denne delen eller konseptet ha en emosjonell merkelapp⁸ som gjør at det får fokus.

Slike merkelapper gjør det enklere å vurdere følgende to sider i *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*:

Andlete til mor var som skare. Eg var tung nok til å trække gjennom skaren. Men eg måtte ikkje bråke. (Karlsvik 2005: 69)

Skaren blei tjukkare. Eller var det eg som blei tynnare? (Karlsvik 2005: 70)

Hvis vi i første omgang venter med å forholde oss til den lingvistiske strukturen, og kun forholder oss til de konseptuelle strukturene, så ser vi at første setning er en billedmetafor.⁹ Vi legger bildene av et ansikt og skaresnø over hverandre. Begge disse bildene har mange muligheter og aspekter. Det aspektet som vektlegges ved skaren er at den er lett å trække gjennom, mens det aspektet som vektlegges ved moren er en kausalforbindelse mellom morens stivnede ansikt og eg-ets bråk. På neste side kan ikke eg-et trække gjennom lenger. Når billedmetaforen utbygges på denne måten nærmer den seg en ontologisk metafor, fordi leseren vil overføre snøens egenskaper på moren.

4.3.3 Relevante følelser

Skare i seg selv er ikke negativt. Men bildet av et stivnet og hardt ansikt vil framkalle et emosjonelt bilde i de fleste av oss. Et stivt ansikt forbindes med likegyldighet og avvisning. Den negative følelsen forsterkes av de emosjonelle erfaringene av avhengighet og

oppmerksomhetsbehov som de fleste av oss knytter til konseptet MOR. Bildet av eg-et som trækker på morens ansikt (uten å bråke) framkaller også en negativ følelse av maktkamp. Det å trække på noen er en forlengelse av den konseptuelle metaforen MAKT ER OPP¹⁰. Men på neste side har hun ingen sjanse mot moren lenger, hun er så syk at moren kan avvise henne totalt. Forbindelsen mellom sykdom og total avvisning forsterker bildet i enda større grad, fordi det understreker hovedpersonens behov for omsorg.

Billedmetaforen genererer mange negative følelser fordi den setter i gang konsepter med negative emosjonelle merkelapper: moren, det avvisende ansiktet og det å trække på noen. Når disse fem setningene i tillegg får stå alene på to boksider, får forholdet til moren større vekt enn antallet ord skulle tilsi. Bildet har ingen universell mening, men det formidler smerte, og smerte er noe vi som mennesker er programmerte til å være oppmerksomme på:

The maps related to sorrow, in both the broad and narrow senses of the word, are associated with states of functional disequilibrium. The ease of action is reduced. There is pain of some kind, signs of disease or signs of physiological discord – all of which are indicative of a less than optimal coordination of life functions. If unchecked, the situation is conducive to disease and death. (Damasio 2003: 138)

De negative følelsene er vårt varslingsystem, og de vil derfor sette oss i beredskap. Selv når de frambringes på et rent konseptuelt plan, som et hypotetisk tenkt tilfelle, eller i medfølelse med andre. For som relevansteteorikeren Deirdre Wilson skriver: ”a contextual implication that has to do with life and death will *yield* a thousand more” (Wilson 1998: 75).

Kontekstuelle effekter er belønningen ved å prosessere noe, og denne belønningen er høyere når du er følelsesmessig involvert. I slike tilfeller vil de første kontekstuelle implikasjonene kunne sette i gang en kjede av kognitive effekter, der den ene konklusjonen tar den neste. Prosessering er kostnadssiden av regnestykket, og relevansteorien definerer prosessering som en funksjon avhengig av tid på den ene siden og oppmerksomhet på den andre. Hvis oppmerksomheten din skjerpes vil prosesseringen gå lettere, og den beste måten å skjerpe oppmerksomhet på, er ved å utløse følelser. Et utsagn som berører deg emosjonelt har dermed høy grad av relevans både når det gjelder utbytte og investering.¹¹

4.4 To plan

Hvis vi ser på de eksemplene jeg har plukket fra *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*, er det ikke alle disse som inneholder metaforer i retorisk og lingvistisk forstand. ”Andlete til mor var som skare” er for eksempel en simile. Atle Kittang kritiserer det kognitive perspektivet på metafor i sin artikkel ”Metafor og symbol”, nettopp på det grunnlag at kognitivistene ikke

skiller godt nok mellom ulike retoriske figurer: ”Med kognitivismen er vi nemlig tilbake til Aristoteles, for så vidt som omgrepet metafor hos Georg Lakoff og hans medarbeidarar omfatter *alle slags* ’korrespondansar’ eller betydningsoverføringar” (Kittang 2003: 118).

Å sammenligne dem med Aristoteles er treffende i Kittangs sammenheng. Han viser hvordan metaforbegrepet historisk har utviklet seg fra å brukes om språklige bilder generelt, til å inngå i en mer systematisk retorisk trolpelære, for deretter å ha beveget seg tilbake til en mer upresis bruk. Men kognitivistene og Aristoteles skiller lag på i hvert fall to viktige punkter.

Aristoteles sin definisjon ser slik ut: ”Metaforen er et ord som er overført fra sin opprinnelige mening, enten fra det generelle til det spesielle eller fra det spesielle til det generelle eller fra et speciale til et annet eller ved analogi” (Aristoteles 1989: 66). Det er en vid definisjon, slik også kognitivistenes definisjon gir plass til alt som innebærer koblinger mellom ulike konseptuelle og sansbare felt. Slik sett er de like. Men kognitivistene går for det første ikke tilbake til en tenkning der ordene refererer direkte til verden, selv om de mener at språket bidrar til å speile vår erfaring med den, og for det andre er ikke metaforer *ord* i kognitiv poetikk, de er *mentale størrelser*.

4.4.1 Mentalt plan

For å ta det første punktet først: Aristoteles og hans samtidige hadde en språkforståelse som gjorde at forskjellen på for eksempel en metafor og en simile ble en essensiell forskjell, og ikke bare en forskjell i språklig struktur. Tormod Eide forklarer i *Retorisk leksikon* at Aristoteles’ forståelse ”innebærer at metaforen ’låner’ et begrep fra et område hvor det ’egentlig’ hører hjemme” (Eide 1999: 93), mens similen bare foretar en sammenligning. Dette førte til at Aristoteles vurderte similen som annenrangs i forhold til metaforen, en vurdering som ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* har vært videreført helt inn i moderne tid (Lothe 1998: 232).

For kognitivistene blir forskjellen mellom en simile og en metafor minimal, fordi den kognitive prosessen er tilnærmet lik. For dem utgjør både en simile og en metafor en sammenligning, en forståelse av to erfaringsområder i lys av hverandre. Det betyr ikke at de avviser at språklige strukturer har betydning. Hvis vi setter ”Vatnet er vaniljeis” opp mot ”Vatnet er *som* vaniljeis” for eksempel, vil påvirkningen gå begge veier mellom de to konseptene i *metaforen*, mens vannet i *similen* vil modifiseres mer fordi den språklige strukturen eksplisitt tildeler vannet rollen som målkonsept.

Dette bringer oss over på punkt to: For hvis man som kognitivistene, tenker seg at metaforen i første rekke er mental og ikke språklig, blir det lettere å forklare hvorfor similen ”Andlete til mor er som skare” både oppleves som mer virkningsfull og mer meningsfull enn en metafor som ”Vatnet er vaniljeis”. Kognitivt kan man anføre to viktige grunner. For det første at similen formidler en billedmetafor som ligger nært en ontologisk metafor, og derfor er rikere på konseptuelt innhold enn den enkle *one-shot image*-metaforen av vannet og isen. For det andre at similen har et emosjonelt potensial, slik jeg har redegjort for, og dette er noe metaforen mangler. De emosjonelle merkelappene knyttet til vann og vaniljeis er ikke like aktive, og heller ikke like negative, i kombinasjon. Hvis vi skulle ha konsentrert oss om de lingvistiske strukturene og den semantiske meningen, ville det vært langt vanskeligere å forklare hva forskjellen besto i.

Men Kittang påpeker et problem for den kognitive poetikken. For på den ene siden ønsker disse teoretikerne å beholde de retoriske begrepene slik at man systematisk skal kunne redegjøre for det språklige planet, og på den andre siden tilslører de denne begrepsbruken ved å overføre deler av den til det kognitive planet. Tanken har sannsynligvis vært å synliggjøre sammenhengen mellom de to planene på denne måten, men de har i stedet utydeliggjort de viktige forskjellene.¹²

4.4.2 Kontekstuell kontroll

Det er ikke oppdelingen i to plan som er nytt med det kognitive perspektivet, det er vektleggingen av det mentale framfor det lingvistiske. For som Culler skriver: ”Classical rhetoric defines a series of operations which enable one to move from the textual surface, with its metaphors and synecdoches, to the meanings which are essentially references” (Culler 1986: 135). De to planene er der, men det er på den tekstlige overflaten at Culler finner den metaforiske operasjonen, mens kognitivistene hevder at metaforen primært er en mental struktur som kan vise seg på mange måter, og språk er bare en av mange muligheter.

Lakoff og Johnson har i første rekke vært opptatt av det underliggende mentale planet, og de har ikke hatt fokus på hvordan formidlingen mellom de to planene skjer i praksis. Sperber og Wilson har derimot forsøkt å redegjøre for hvordan vi kan slutte fra det språklige planet til det implisitte mentale planet. Fordi forbindelsen mellom ord og konseptuelle felt er ufullstendig og utgjør et uendelig antall mulige koblinger, er det nødvendig å ha noen mekanismer som begrenser tolkningsmulighetene. Det vil aldri være mulig å overføre

tankeinnhold fra en sender til en mottaker, men ved hjelp av kontekst er det mulig å ha en viss kontroll på hvordan sender påvirker mottakerens kognitive miljø.

Dette er også et av de spørsmålene Jonathan Culler forsøker å finne svar på i *Structuralist Poetics*. En skjønnlitterær tekst har mange tolkningsmuligheter, men disse mulighetene er begrenset: Det eksisterer lesninger som vi vil omtale som uakseptable. Culler hevder at grunnen til dette er at bare de lesningene som forholder seg til de litterære konvensjonene, er akseptable. Jeg har hevdet at denne begrensningen ikke er tilstrekkelig, og at de akseptable lesningene kan bestemmes snevrere enn dette. Det er et spørsmål om *konteksttilgjengelighet*.

For å utdype dette, må jeg foreta en liten avsporing i forhold til metaforen, men jeg vil komme tilbake til den opprinnelige diskusjonen etter hvert. For det å forstå en skjønnlitterær tekst som helhet, henger tett sammen med det å forstå en enkelt metafor. I perspektivet til den kognitive lingvistikken kan det for eksempel være "the plot itself that manifests a certain conceptual metaphor" (Kövecses 2002: 65), og når det gjelder relevansteorien er både metaforen og den skjønnlitterære teksten eksempler på utsagn som får hovedvekten av sin relevans fra "a wide array of weak implicatures" (Sperber 1995: 222).¹³ Hva disse "svake implikaturene" innebærer skal jeg se nærmere på nå, med Karlsruks roman og en anmeldelse av denne som utgangspunkt.

4.4.3 Konvensjonell lesning

Den lille punktromanen til Mette Karlsruk har, som nevnt, klare selvbiografiske trekk. Karlsruk har selv, på samme måte som eg-personen i boka, vært innlagt på institusjon på grunn av spiseforstyrrelser. Den geografiske plasseringen på Vestlandet og biografiske elementer som for eksempel hovedpersonens dødssyke far, gjør denne konteksten enda mer påtrengende. Men dette har ikke vært intensjonen bak boka hvis vi skal tro Karlsruk selv. Hun uttrykker bekymring for å bli lest biografisk i flere intervjuer (Aubert 2005, Granlund 2005, Almhjell 2005).

En mann som likevel foretar en slik biografisk lesning er Lars Roger Furnes. Hans anmeldelse "Spiseforstyrrelsens dialektikk" sto på trykk i *Sunnmørsposten* 16.08.2005. Utgangspunktet for Furnes' anmeldelse er en sammenligning mellom Mette Karlsruks roman og Hannah Greens *Jeg lovet deg aldri en rosenhage*. Han skriver: "Og de to, Deborah og Karlsruk, er uhyre intelligente og begavede, men akk, så følsomme jenter på omtrent samme alder som "underkaster" seg psykiatrisk behandling på et mentalsykehus" (Furnes 2005). Han

tar for gitt at Karlsvik er hovedperson i sin egen bok og han hevder at hun gir ”stemme til et problem folk flest har hørt en del om, men ikke vet så mye om, likevel” (Furnes 2005).

Jeg vurderer dette som en feillesning. Men hvis jeg skulle begrunnet dette med Culler, ville min eneste mulighet ha vært å si at lesningen ikke er akseptabel innenfor mitt konvensjonelle ståsted. Jeg kunne ikke avvist Furnes’ fortolkning på et generelt grunnlag. Furnes gir inntrykk av å lese innenfor et historisk-biografisk ståsted der all litteratur er uttrykk for forfatterens personlige biografi og hennes samtid, og hans lesning er konvensjonelt akseptabel innenfor et slikt system. Når jeg mener at denne konvensjonen ikke lar seg bruke på Karlsviks roman, kan kognitiv teori gi meg de argumentene jeg trenger for å underbygge denne oppfatningen. Men først må vi oppklare hva en *implikatur* er.

4.4.4 Eksplisitt og implisitt

Sperber og Wilson bruker begrepsparet *eksplikatur* og *implikatur* når de skriver om forbindelsen mellom det språklige og det mentale planet, men begrepsparet tilsvarer ikke denne todeling nøyaktig. Relevansteorien har som sagt en ambisjon om å redegjøre for tvetydige og vage fenomener i tilknytning til kommunikasjon, og den har derfor få rigide skiller, det meste skjer langs skalaer. Når de foretar et relativt klart skille mellom eksplikatur og implikatur, er det derfor likevel ikke den enkleste skillelinjen, mellom språklyd/tegn på den ene siden og forståelse på den andre, som opptar dem, men skillet mellom den meningen som kan sies å være en direkte *følge* av språklyd/tegn, og den meningen som det *vises* bevisst til, men som likevel bare befinner seg på det mentale planet.

Sperber og Wilson skriver: ”One entertain thoughts; one does not entertain semantic representations of sentences” (Sperber 1995: 193). De mener derfor at i en forståelsesprosess går man direkte til det eksplisitt *mente*, og det rent lingvistiske utsagnet, det eksplisitt sagte eller skrevne, vil ikke få oppmerksomhet med mindre det har spesielle fortrekk som gjør det vanskeligere eller tidkrevende å prosessere. Dette eksplisitt mente er det man i pragmatikken kaller proposisjonelt innhold.

Eksempelvis er eksplikaturen ikke lik den lingvistiske formen i følgende utsagn: ”Ja, han har eit nordleg drag i dag” (Karlsvik 2005: 24). For å finne det proposisjonelle innholdet i dette utsagnet må man kunne konstruere en kontekst¹⁴ som forteller hva ”ja” et bekrefter, hvem eller hva ”han” refererer til, hvilken av de ulike betydningene av ”drag” som gjelder i dette tilfellet, og hva ”i dag” står i forhold til. Det er en pågående diskusjon om hvor grensen mellom eksplikatur og implikatur skal gå,¹⁵ men jeg forholder meg til Sperber og Wilsons

grenseoppgang. For dem er det tre prosesser involvert i konstruksjonen av en eksplikatur: utfylling av referanser (ja, han), avklaring av tvetydige betydninger (drag) og utvidelse/bestemmelse av relative begreper (i dag). En eksplikatur er dermed både semantisk og pragmatisk, den utgjør en mental representasjon av det språklig gitte. Eksplikaturen er verken et rent semantisk skjema, eller en fullstendig tolkning av det kommunikative utsagnet.

Hvis vi nå utvider det siterte utsagnet fra *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*, kan vi se nærmere på hva som skiller eksplikaturen fra implikaturene:

Sjukepleiar 1: Seglet er mørkt.

Sjukepleiar 2: Det ligg nokre uværsskyer bak oss.

Sjukepleiar 1: Ja, han har eit nordleg drag i dag.

Sjukepleiar 2: Snart dreiar han nordaust, så aust over helga. Då får vi finvêr. (Karlsvik 2005: 24)

Det sykepleierens eksplikatur sier er at ja, det ligger uværsskyer bak oss, og at vinden kommer fra nord i dag, i motsetning til andre dager når vinden kommer fra andre kanter. Men fordi utsagnet knytter seg så direkte til den forrige uttalelsen, er det også en sterk implikatur involvert. Sykepleieren sier at uværsskyene er der *på grunn av* nordavinden. Denne implikaturen er i realiteten to; et implisert premiss: nordavind fører til uvær, og en implisert konklusjon: fordi det blåser fra nord i dag kan vi se uværsskyene i dag.¹⁶ Denne implikaturen er sterk, fordi en slik implikatur knytter utsagnet til den nærmeste og lettest tilgjengelige konteksten, og leseren vil ha plausibel grunn til å anta at setningene i ei bok henger sammen.

Men for at setningen skal ha optimal relevans for en leser, er ikke en slik sterk implikatur nok. Vi må derfor anta at setningen har flere implikaturer. Disse vil være svake, fordi vi ikke har mulighet til å avgjøre nøyaktig hvilke kontekster som best vil oppfylle forventningen om optimal relevans, og som lesere vil vi derfor bruke de kontekstene som er lettest tilgjengelige for oss.

Jeg kan for eksempel anta at sykepleierens understrekning av ”i dag” innebærer at hun tror uværet er forbigående. Dette er fortsatt en forståelse man kan si ligger innenfor det plausible. Spesielt siden sykepleier 2 følger opp sykepleier 1 sitt utsagn, slik hun gjør. Jeg må likevel stå mer ansvarlig for en slik tolkning, fordi den ikke følger like direkte av kontekst (uværsskyene) og eksplikatur (nordavind i dag). Hvis jeg så antar at Mette Karlsviks roman bruker det forbigående uværet som en metafor på at eg-personens sykdom er voldsom, men forbigående, da har jeg tatt et langt sprang inn i det usikre. Det kan fortsatt kalles en implikatur, for den kan forsvares og forklares, men jeg står i stor grad ansvarlig for tolkningen, og implikaturen er den svakeste av de jeg har foreslått.

4.4.5 Fjerne og nære kontekster

Det er umulig å si nøyaktig hvor grensen mellom en sterk og en svak implikatur går. ”The fiction that there is a clear-cut distinction between wholly determinate, specifically intended inferences and indeterminate, wholly unintended inferences cannot be maintained” (Sperber 1995: 199). Sperber og Wilson hevder derfor at implikaturene befinner seg på en skala. Noen tilfeller er klart sterkere enn andre, noen klart svakere, og mellom dem eksisterer det en rekke tvilstilfeller. Det er mulig at Karlsruks tekst oppfordrer leseren til å trekke en så vidtgående slutning som sammenligningen mellom uværet og hovedpersonens sykdom, men det er også mulig at leseren kunne gjort teksten like relevant ved å forstå samtalen mellom sykepleierne som en illustrasjon av institusjonens hverdagsprat.

Jeg kan framvise en tekstlig kontekst som støtter min tolkning. Jeg kan henvise til hvordan hovedpersonen mangler kontroll i forhold til sykdommen sin, på samme måte som været er ukontrollerbart. Samtidig passer dette godt inn i den stadig tilbakevendende aktivering av konseptuelle metaforer som kobler de konseptuelle feltene SYKDOM, MANGEL PÅ KONTROLL og DEPRESJON til MØRKE og KULDE. Sykepleiernes replikker ser dessuten gjennomgående ut til å kommentere situasjonen hennes indirekte, som et tekstlig mønster.

Jeg kan også gå ut av denne kontekstsirkelen og inn i en mer generell, litterær begrunnelse. For tradisjonelt er været i litteraturen et bilde på sinnsstemninger. Så kan jeg gå lengre ut og snakke om norrøn kultur og at vi har tradisjon for å personifisere naturkrefter, og jeg kan snakke om hvordan været rent fysisk påvirker kropp og sinn. Dette kunne jeg også gjort med bakgrunn i Cullers fem naturaliseringsnivåer, men han forklarer disse sammenhengene som tekstlige, mens jeg vektlegger den mentale konteksttilgjengeligheten.

Tilgjengeligheten av de kontekstene jeg her viser til er gradvis fjernere, men initiert av de første observasjonene jeg gjør av Karlsruks egen tekst. For som Pilkington fastslår i *Poetic Effects*: ”The context needed by the implied reader must be determined by the text itself” (Pilkington 2000: 63).¹⁷ Eller som Andrew Goatly skriver i *The Language of Metaphors*: ”Context are used to reduce the risk involved in interpreting metaphors” (Goatly 1997: 141). Begge bruker relevanst teori for å forklare hvordan en leser forstår litteratur, og de understreker følgende relevanst teoretiske poeng: ”The more the context has to be extended, other things being equal, the weaker the resulting implicated conclusions are likely to be” (Goatly 1997: 141). Denne sammenhengen teoretiseres ikke av Culler for hans forståelse omfatter ikke nære og fjerne kontekster.¹⁸

Karlsviks tekst gjør noen mentale kontekster mer tilgjengelige enn andre, og i dette eksempelet er koblingen mellom sykdom og vær gjort tilgjengelig gjennom tidligere metaforer og replikkvekslinger, samt det gjennomgående fokuset på hovedpersonens problem. Det er mulig å slutte direkte fra antagelsen om at litteratur ofte bruker vær som bilde på sinnsstemning, men dette er en kontekst som leseren bringer inn utenfra, og når det kontekstuelle premisset er usikkert, blir også den kontekstuelle konklusjonen tilsvarende usikker.

Når det gjelder Furnes anmeldelse av Karlsviks roman, som var utgangspunktet for denne gjennomgangen, er hans biografiske lesning foretatt på bakgrunn av en sammenligning med en annen roman og kjennskap til Karlsviks personlige historie. Disse koblingene er med andre ord ikke foretatt på bakgrunn av det Goatly kaller ”co-text” og Pilkington ”the text itself”. Teksten selv motsier tvært imot en slik forståelse, fordi den hele tiden leker med eg-personens identitet, og fordi den bare har vage tid- og stedfestelser.

Likhetene mellom forfatteren og hovedpersonen i teksten er åpenbare, og en slik kobling kan gi støtte til svake implikaturer, som igjen kan være spennende å utforske og skrive om. Men å gjøre slik Furnes gjør, og omtale hovedpersonen i *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* som ”Karlsvik”, er ikke akseptabelt. Han underlegger teksten sitt eget perspektiv i stedet for å forhandle med den. Implikaturen er ikke sterk nok til at han kan tillate seg denne språkbruken, og en slik ensidig biografisk forståelse har ikke støtte i romanteksten.

Feilen ligger med andre ord ikke først og fremst i bruken av biografiske konvensjoner, men i det faktum at Furnes overser tekstens andre implikaturer. Han snakker om den litterære teksten som om den fikk sin relevans fra kun én sterk og klar implikatur: ønsket om å dele sin sykdomshistorie med hele Norge. Hvis de kognitive effektene av *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* hadde begrenset seg til dette, ville ikke boka oppfylt garantien om optimal relevans. Den har altfor mange prosessuelle utfordringer til at den i et slikt tilfelle ville vært verdt leserens oppmerksomhet.

4.5 Vurdere kontekst

Fordi kreative metaforer spesielt, og litterære tekster generelt, byr på prosessuelle problemer, kreves det at leseren kan slutte seg til en stor mengde svake implikaturer i løpet av denne prosessen. Hvis ikke vil metaforen eller teksten kunne vurderes som mindre vellykket. I forbindelse med slike litterære utsagn er det at Sperber og Wilson skriver: ”Let us give the name *poetic effect* to the peculiar effect of an utterance which achieves most of its relevance

through a wide array of weak implicatures” (Sperber 1995: 222). Det er utsagn som bringer leseren ”beyond standard contexts and premises”, og derfor vil ”poetic effect create common impressions rather than common knowledge” (Sperber 1995: 224). De kognitive effektene som oppnås i litteraturen inkluderer med andre ord også emosjonelle erfaringer, slik vi har vært inne på. Ikke bare som en hjelp til å prosessere utsagnene, men også som genuine opplevelser. Mengden av implikasjoner kan skape en stemning, en anelse, en følelse av noe nesten forstått.

4.5.1 Poetisk effekt

John Constable har skrevet en artikkel som heter ”The Character and Future of Rich Poetic Effects” der han hevder at Sperber og Wilsons begrep om poetisk effekt ikke forklarer litteraturens estetiske erfaring av *transcendens*. Han bygger derfor ut definisjonen, og ender med denne beskrivelsen:

Poetry, ancient and modern, may be seen as the use of various techniques, amongst them structural restrictions such as verse form, to increase the likelihood of producing low levels of disruption to the structure of implications in linguistic output. Successful disruptions are sufficient to cause irresolvable ambiguity in an utterance, but fall just short of stimulating rejection. Readers or listeners thus experience a sensation of interpretative possibility suggesting infinite riches. With no final interpretation in view, we are led to expect nothing less than transcendent meaning, an expectation which is forever encouraged but never fulfilled. (Constable 1998: 107)

Her er det ikke bare en mengde svake implikaturer, men dessuten en uløselig konflikt mellom disse som avgjør litteraturens relevans for leseren. Constable framstiller det nesten som om vi skulle bli lurt: Våre forventninger vil aldri bli innfridd. Men samtidig er disse uinnfriddede forventningene relevante i seg selv. De forteller oss både om vår egen utilstrekkelighet og den forteller oss at det eksisterer mer enn vi kan forstå. Det er en teknisk beskrivelse av den mystiske opplevelsen mange hevder å ha i møte med litteraturen.

Adrian Pilkington tenker også videre rundt Sperber og Wilsons poetiske effekt. For ham er poetisk effekt en beskrivelse av det spesifikke litterære, tilsvarende Roman Jakobsons litteraritet og Sjklovskijs underliggjøring (Pilkington 2000: 19-21). I motsetning til Jakobsons litteraritet viser poetisk effekt ikke til en språklig funksjon, men til en kognitiv erfaring, og den poetiske effekten skiller seg fra underliggjøring ved å betone prosessen framfor resultatet. Det er opplevelsen av uendelig relevans som er avgjørende, ikke det nye perspektivet du eventuelt kan få som resultat av lesningen.

På bakgrunn av denne forståelsen av poetisk effekt, og skillet mellom eksplikatur og implikatur, skriver Pilkington: ”The success of a poetic metaphor depend not only (if at all)

on its originality, but in the creation of a context which encourages and guides the exploration of the encyclopaedic entries of the concepts involved” (Pilkington 2000: 103). Når Pilkington skriver ”a context” innebærer det egentlig å øke tilgjengeligheten til en rekke ulike kontekster, for slik å skape en følelse av uendelig relevans. For det første fordi det er mer enn ett konsept involvert, og for det andre fordi utforskningen av konseptene vil gi tilgang til nye kontekster. Teksten som metaforen befinner seg i, gir dessuten tilgang til flere konkurrerende kontekster.

4.5.2 Metaforens kvalitet

Pilkington bruker dermed konteksttilgjengelighet som et kriterium for å vurdere hvorvidt en metafor fungerer eller ikke. Ved å ta for meg tre eksempler fra *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*, skal jeg forsøke å vise hvordan han gjør dette i praksis.

En dom som er enkel å gripe til i skjønnlitterære tekster, er klisjeen. Hvis metaforene oppleves som standardiserte fraser, klisjeer vi har hørt hundretalls av ganger før, da lar teksten seg raskt avvise. ”Blikk brenn i den stive nakken min” (Karlsvik 2005: 43) er en slik typisk klisjé. De brennende blikkene blir automatisk forstått som anklager, som blikk hun, med den stive nakken sin, forsøker å ikke bøye seg for. Selv om både blikkene og nakken her gis en metaforisk utvidelse, blir begge metaforene forstått med et minimum av implikaturer. Setningen gir få kognitive effekter, og minimal poetisk effekt.

Men ved hjelp av kontekst, kan også klisjeer bli virksomme. Setningen før lyder: ”Eg er ugras i plograda av sete.” Denne metaforen inneholder en klisjé og en utbygging. For mens det å omtale uønskede personer som ugress er konvensjonell språkbruk, er forestillingen om kinosalen som en åker, og hver seterad som ei plogfure, en billedmetafor som gir klisjeen nytt liv. Hun blir tydeligere kontrastert mot de andre kinogjengerne, i tillegg til at også bildet av ugresset og eg-personen blir dobbeltekspanert. Dette gjør at også klisjeen med det brennende blikket i neste setning blir mer konkret. Ugresset brenner. De vil fjerne henne fra det velordnede landskapet. Implikaturene blir flere, og selv om den konvensjonelle formuleringen fortsatt er der, blir det konseptuelle innholdet utforsket.

Pilkington understreker at metaforen må gis en kontekstuell retning for å fungere, enten motivert i metaforen selv, eller ved hjelp av tilliggende tekst. Derfor kan en klisjé være spennende hvis den gis en uventet retning, og derfor kan en original løsning være tilsvarende uinteressant. Som denne:

Dei andre pasientane duppar i symjebana. Det er armar og bein overalt. Eg sym som blant hardlemma akkarar. Dei er blekksøl på symjestreken min. Det kladdar seg til i rekneskapsboka. (Karlsvik 2000: 16)

Her peker metaforene i mange retninger, men ingen gir kognitiv gevinst. Det er ingen tilgjengelige kombinasjonsmuligheter. Hva er en hardlemmet blekksprut? Betyr det bare det samme som det hun sier i setningen før? Eller vil hun noe mer med det? Blekksølet på streken hennes, betyr det at de ødelegger for henne, med alle de harde armene og beina som kommer i veien? Eller er det bare bølgene i vannet som plager henne? Og hvilken regnskapsbok? Metaforene på denne siden har få koblinger til andre steder i boka, og den forteller i beste fall noe om erfaringen av å svømme i et fullt basseng. Man kan begynne å tolke regnskapsboka som eg-personens regnskap over livet eller lignende, men hva har de andre pasientene med det å gjøre? Er bassenget en metafor for livet, og kampen med de andre svømmerne et bilde på hennes sosiale angst? Denne type tolkning har ingen støtte i den nære teksten, og ingen støtte i romanen som helhet.

Bildet av blekksprutene som svømmer rundt henne, svømmebanen som tilsøles av blekk og den metonymiske overgangen til regnskapsboka er originale nok. Men det er bare første del av bildet som lar seg visualisere og bildene har dessuten ikke noen kontekst å støtte seg på. Implikaturene blir dermed enten frustrerende tomme eller spekulative. Pilkington hevder at implikaturene må kunne oppleves som rettferdiggjort, selv når de er svake, for ellers vil leseren anse teksten for å bryte garantien om optimal relevans.

En tekst er optimalt relevant hvis den innsatsen det krever å tilegne seg teksten, er verdt den belønningen man får i form av kognitive effekter. Leseren kan forvente at de kontekstene som kreves er gjort tilgjengelige av teksten selv, gjennom de konseptuelle feltene som teksten aktiverer.¹⁹

4.5.3 Kvalitetsmetafor

De metaforene som ikke bare bygger ut en konvensjonell forståelse, og som i tillegg til å være språklig originale, også gir tilgang til utforskbare kontekster, er de metaforene som har høyest litterær kvalitet i Pilkingtons øyne. Et eksempel fra Karslviks roman:

Eg joggar. Skogen er ein svart snigel. Hovudvegen kjører over han. Frå såret piplar gatelyspuss. Lysdråpane treffer asfalten og spreitt mot meg. Joggebuksa er klam mot leggen. Sveitten renn i grøftene mine, i søkka over kragebeinet.
(Karlsvik 2005: 31)

Det skjer ekstremt mye her, og jeg skal ikke forsøke å fange det hele, men jeg vil si noe om hvordan implikaturene gis retning. Det er i første rekke tre konseptuelle felt som aktiveres flere ganger i dette fragmentet.

Det første konseptuelle feltet er knyttet til BEVEGELSE. Eg-personens jogging blir satt i forbindelse med sneglens langsomme bevegelser. Veien som kjører over sneglen blir derfor heller ikke statisk, og lyset som treffer asfalten og spretter mot henne gir den samme følelsen av bevegelse. Det andre feltet er knyttet til FUKTIGHET. Først sneglen (som erfaringsmessig er slimete), deretter såret som pipler, lysdråpene, den klamme buksa og svetten som renner. Det står ingen steder i teksten at det regner, men det er likevel den følelsen leseren får. Det tredje feltet er knyttet til MØRKE. Billedmetaforen der den svarte sneglen og skogen legges over hverandre gir et bilde av en våt, svart skog som beveger seg langsomt forbi. Gatelysene og lysdråpene aktiverer mørket, mer enn lyset, fordi de betegner lysglimt: det lille lyset i det store mørket.

Beskrivelsen som helhet gir derfor en følelse av langsom og anstrengt bevegelse i fuktige og mørke omgivelser, og denne følelsen er fortettet i den ene metaforen ”Skogen er ein svart snigel”.

Det er også smerte i dette bildet: sneglen som blir overkjørt og blør. Eg-personens smerte ligger under i hele romanen og er derfor en lett tilgjengelig kontekst. I tillegg knyttes eg-personen til sneglen via bevegelsen og samtidig til veien via en billedmetafor: Eg-et har ”grøfter” slik veien har det. Dermed kjører hun over seg selv. Hun presser seg til mer enn hun selv kan takle.

Alt dette er implikaturer som teksten gir retning til. Flere deler av teksten peker i samme retning og utforsker de samme konseptuelle feltene. Det er ingen standardisert kontekst, men den er heller ikke vanskelig å konstruere, og derfor fungerer metaforen så godt som den gjør. Pilkington oppsummerer kriteriene slik:

[...] when the contextual exploration is well-directed and makes manifest a wide range of assumptions from a variety of sources then it is successful; when an inadequate direction is given, or when stereotypical metarepresented chunks of information are accessed, then it is unsuccessful. (Pilkington 2000:190)

I dette kognitive, og kommunikative, perspektivet blir metaforene med andre ord vurdert etter hvordan de fungerer. De gis ingen verdi utover den mellommenneskelige. Lakoff og Johnson påpeker at vi forstår verden ut i fra hvordan vi interagerer med den, og litteraturen er ikke noe unntak. Forståelse, opplevelse og vurdering er alle grunnlagt i menneskets begrensede erfaringsmuligheter. Litteraturen kan kanskje hjelpe oss i et forsøk på å overskride disse begrensningene, eller i alle fall markere at denne grensen for våre erfaringsmuligheter eksisterer, men litteraturen er fanget, akkurat som vi er det, og vil derfor (på et eller annet nivå) bli vurdert funksjonelt.

4.6 Oppsummerende analyse

Det er en rekke punkter som ikke tas opp til diskusjon her og de punktene jeg tar opp kunne vært diskutert grundigere. Men jeg håper jeg har klart å tegne opp noen felt der det kognitive perspektivet har gode muligheter for å forklare den litterære leseprosessen bedre enn Cullers konvensjonelle modell.

Fordi eksemplene hele tiden har kommet i tilknytning til avgrensede problemer, vil jeg gjerne avslutte med et bredere eksempel. Ved å analysere tre ontologiske metaforer som blir gjentatt flere ganger gjennom romanen, håper jeg å få belyst de viktigste punktene i dette kapitlet.

4.6.1 Østers, makrell og hummer

De tre ontologiske metaforene etableres første gang gjennom to rollelister. Den første rollelisten ser slik ut:

Roller

Eg
Pasient (eg)
Andre pasienter (eg det og)

(Behandlingsapparat, Medpasientar, Venn, Familie)
(Karlsvik 2005: 7)

På neste side kobles en ny rolleliste til den første:

Roller (enklare)

Østers: Pratar ikkje
Makrell: Sym til han døyr
Hummar: Et seg sjølv innanfrå
osv.
(Karlsvik 2005: 8)

Den første koblinga mellom eg-personen og de tre sjødyrene skjer gjennom de to overskriftene. De legger de to listene ved siden av hverandre, gjør dem til to parallelle strukturer. Gjentakelsen er språklig, parallellføringen er mental. De to listene ligner ikke hverandre lingvistisk. Der den første listen starter med et enslig pronomen, starter den neste med et substantiv og en karakteristikk av dette substantivet.

Substantivet "Østers" blir beskrevet med "pratar ikkje". Denne karakteristikken er i seg selv en ontologisk metafor, fordi den ikke refererer til virkelige østers, men til klisjeen "hun er stum som en østers". Det at østers ikke snakker, er ikke et vesentlig trekk ved den faktiske østersen, men et trekk ved det mennesket østersen er ment å beskrive. Denne koblingen

mellom menneske og dyr videreføres dermed til de to neste, makrell og hummer, selv om karakteristikkene her refererer til dyrenes faktiske egenskaper. Fordi hele den forrige rollelista besto av eg-personen, blir også denne rollelista i sin helhet en karakteristikk av den samme eg-personen.

Alle de tre karakteristikkene er negative, de blir konseptuelt forbundet med en orientering nedover og innover. Vår fysiske erfaring av stillhet, død og smerte som NED gjenspeiles for eksempel i uttrykk som ”stillheten senker seg”, ”lydvolumet gikk ned”, ”hun la seg ned for å dø”, ”han steg ned til dødsriket”, ”jeg ble slått til jorden av smerte” og ”smerten tynger ham”. Orienteringen innover kommer først og fremst til uttrykk ved at stillhet og død oppleves som lukket. Man lukker seg inne med stillheten, når man dør lukker man døra til livet. Og smerten, den er noe du kolliderer av, du krøller deg sammen i smerte, går i fosterstilling. Orienteringene nedover er igjen forbundet med negative følelser mer generelt, og orienteringen innover er forbundet med utilgjengelighet, ensomhet og asosial oppførsel. Alle de tre bildene refererer til disse konseptuelle feltene. Det er likevel det siste bildet som gjør sterkest inntrykk. Hvorfor?

At østersen ikke gjør inntrykk, er forholdsvis enkelt å argumentere for. Den brukes konvensjonelt både språklig og mentalt, og gir derfor få kognitive effekter, den bekrefter etablerte strukturer, men lager få nye.

Makrellen og hummeren på sin side er originale metaforer på begge nivåer. Det er ikke vanlig verken å omtale eller tenke på mennesket som en makrell eller en hummer. Dermed skaper denne koblingen en rekke nye impliserte premisser og impliserte konklusjoner. De blir likevel skapt innenfor en forholdsvis avgrenset kontekst. Det er gitt klare tekstlige signaler om at det bare er de angitte karakteristikkene som skal overføres til eg-personen. Leseren gis i oppdrag å forestille seg at hun svømmer til hun dør, og at hun spiser seg selv innenfra. Mens det første bildet oppleves som tvangsmessig og slitsomt, er det andre grotesk.

Selv om begge bilder er selvdestruktive, er selvskadingen mer konkret framstilt i den siste metaforiske koblingen, og resultatet av prosessen er ikke bare en enkel død, men det er direkte ulekkert. Viktigere er det likevel at ”å spise” konseptuelt er forbundet med selvoppholdelse, mens det her blir brukt til det motsatte formål. Selvmotsigelsen i dette bildet bidrar til at vi reagerer sterkere emosjonelt. Det konkrete bildet framkaller en forestilling om intens sult (selvoppholdelsesdrift) og intens fysisk smerte (selvdestruksjon), som gjør at denne metaforen får større vekt enn de andre to.

Vår erfaring med verden går vanligvis via det konkrete til det abstrakte, og i dette tilfellet er eg-personen et målkonsept, så vi vil derfor anta at det som er konkret og grotesk i

hummerens virkelighet, er en mer abstrakt erfaring for eg-et. Vi overfører derfor ikke den konkrete handlingen, men i stedet den emosjonelle erfaringen som ville blitt resultatet av en slik handling, og vi ser etter handlinger hos eg-personen som kan parallellføres med makrellens og hummerens.

Vindauga i matsalen vender mot fjorden minner leseren på denne koblingen mellom eg-et og sjødyrene flere ganger gjennom teksten. Teksten fortsetter å holde østersen på et metaforisk nivå:

Fysioterapeut: Eg var synkronsymjar då eg var ung.
Pasient: Kult! Kan du lære meg synkronsymjing?
Fysioterapeut: Dette er ”Østers”:
1 flyt på rygg
2 strekk ut armar og bein, dann ein kross
3 slå armar og bein opp, kollaps
4 søkk mot botnen
(Karlsvik 2005: 15)

Heller ikke her er østersen det konkrete dyret, men navnet for noe annet, og her understrekes bevegelsen innover ved kollapsen og bevegelsen nedover ved ”søkk mot botnen”. Hun er den østersen som lukker seg om seg selv og forsvinner ned i vannet. Men det skjer synkront, det er mange andre som gjør dette også. Heller ikke makrellen svømmer alene:

Opplæringsleiar: Makrellen kjem til Norge frå Irland. Han sym i flokk. Han kan ikkje slutte å symje, men held fram til han døyr. (Karlsvik 2005: 36)

Når metaforen gjentas, avskjæres den delen av det konseptuelle feltet som omhandler ensomheten. De karaktertrekkene ved eg-personen som handler om å verne om hemmelighetene sine og å presse seg selv fysisk, blir dermed mindre negative, hun avskjærer ikke seg selv fra omverdenen, slik hun gjør når hun sammenlignes med en hummer: ”Eg er ikkje meg. Eg tygg meg. Fordøyelsen byrjar i spytt. Det er enzym i spytt. Dei bryt ned komplekse bindingar til enkle molekyl. Eg blir lett og glir ned halsen. Mister deg, seier dei”(Karlsvik 2005: 19). Her blir ikke kildekonseptet nevnt i det hele tatt, men handlingen reaktiverer likevel metaforen. På den måten blir den lettere å gripe, samtidig som den beholder den ubehagelige selvmotsigelsen fra tidligere. I tillegg betones ensomheten. De andre mister henne. Hun er utenfor rekkevidde og alene i sin egen smerte.

Fordi disse tre metaforene reaktiveres gjennom teksten, blir de en nær og tilgjengelig kontekst å forstå hovedpersonen gjennom. Leseren plasserer handlingene hennes i forhold til disse karakteristikkene. Når hun lyver og forstiller seg, forbindes dette med østersen som ikke snakker. Når hun svømmer og jogger, forbindes dette med makrellen som svømmer og svømmer og ikke stoppes av annet enn døden. Og når hun ikke spiser og sulter seg selv, blir dette metonymisk forbundet med hummeren som spiser seg selv i desperat sult. Leseren

fokuserer mer på disse trekkene enn på andre ved hjelp av metaforene, og mest på det selvdestruktive forholdet til mat på grunn av de emosjonelle implikaturene som bildet av hummeren framkaller.

Når hummermetaforen får større vekt enn de andre to, blir det også tydeligere at ensomheten er det største problemet:

Sjukepleiar 1 (les frå lokalavisa): ”Restauranten på hotellet held hummar i ein tank.”

Sjukepleiar 2: Hummaren et seg sjølv innanfrå viss han blir i tanken for lenge. (Karlsvik 2005: 52)

Det er tanken, fangenskapet med seg selv, avskjæringen fra omverdenen, som fører til den selvdestruktive oppførselen. Jeg sa tidligere at anoreksien kunne forstås i forbindelse med den strukturelle metaforen KJÆRLIGHET ER MAT. Men både maten og kjærligheten må komme fra et annet sted for at den skal kunne gi næring. Det er derfor fellesskapet er av avgjørende betydning: Hummeren må ut av tanken.

4.6.2 Delkonklusjon

Jeg har argumentert for at det Culler omtaler som konvensjoner har en kognitiv basis. Når vi forstår en metafor og når vi leser for å finne en tematisk fellesnevner, har dette sammenheng med en grunnleggende metaforisk tenkning. Vår lesekompetanse høynes hvis vi har et bevisst forhold til våre standardiserte konseptuelle metaforer, sånn at vi kan skille mellom utforskning av disse metaforene og de som faktisk presenterer nye måter å tenke på.

De fleste kompetente lesere har en forståelse av dette, vil jeg anta, selv om de ikke bruker Lakoff og Johnsons begrepsapparat når de analyserer. Men hvis man skal redegjøre for litterær kompetanse, opplever jeg at det kognitive aspektet gir begrepet større forklaringskraft. Mens Cullers konvensjonelle strukturer er et uttrykk for at alt er tekst, noe som for meg oppleves som abstrakt og fantastisk, er de konseptuelle metaforene et uttrykk for den menneskelige erfaring, fysisk og psykisk, og for meg er det befriende konkret og sannsynlig.

En viktig faktor når det gjelder å forstå hvordan følelser og logikk utfyller hverandre, er vår måte å tenke konseptuelt på. Bevisstheten om det emosjonelle elementet i vår kognitive utrustning gjør det enklere å argumentere for hvorfor deler av teksten får større fokus, til tross for minimale forskjeller i språklig struktur. Jeg har ikke gitt noen avsluttende svar på hvordan det emosjonelle elementet fungerer, jeg har bare vist at det er mulig å skissere noen løsninger innenfor det kognitive perspektivet.

Min behandling av metaforene i Karlsruks roman har vært et forsøk på å vise at en figurativ språkbruk ikke først og fremst karakteriseres av det tekstlige planet, men av hvilke konseptuelle felt språket aktiverer. Mens retorikken kategoriserer billedspråk etter lingvistisk struktur, er kategoriene i kognitiv teori bestemt av den mentale effekten de ulike konseptuelle metaforene gir. Kognitiv poetikk er ikke ute etter å erstatte retorikkens kategorier med sine egne, men ønsker å bruke de to systemene parallelt. På denne måten kan man synliggjøre at lingvistisk struktur bare er ett element i leseprosessen, og at de tekstlig og de mentale kategoriene ikke tilsvarer hverandre.

Når vi vurderer vår egen og andres kompetanse gjør vi ikke dette bare i forhold til litterære konvensjoner, men også i forhold til kommunikative prinsipper. Det er vanskeligere å godta en lesning som bryter med våre kognitive strategier, enn en lesning som bryter med en konvensjon. De kognitive strategiene kan også hjelpe oss når vi vurderer og forklarer hvorfor noen språklige bilder fungerer bedre enn andre. Dette betyr ikke at konvensjonene ikke er virksomme, bare at de er sekundære i forhold til den kognitive basisen.

Hovedfokuset i dette kapitlet har ligget på forbindelsen mellom språk og vår konseptuelle organisering. Samtidig mener jeg at analysen har vist hvordan språkets kognitive funksjon fungerer i samspill med kommunikative prinsipper. Når vi leser blir oppmerksomheten vår styrt til ulike deler av de konseptuelle feltene, vi assosierer ikke fritt. I neste kapittel skal språkets kommunikative funksjon komme i fokus, men på samme måte som kommunikasjon har spilt en rolle i dette kapitlet, vil den konseptuelle organiseringen utgjøre en viktig del av den neste analysen også.

5 Ironisk perspektiv

Få meg på, for faen kom i 2005 og er Olaug Nilssens tredje roman.¹ Det er to gjennomgående trekk i disse tre bøkene som jeg skal se nærmere på i dette kapittelet. Det første trekket er formalt: Nærmere bestemt det Eirik Vassenden har kalt Nilssens ”hyperrefleksjon” (Vassenden 2002: 194). Denne hyperrefleksjonen vises best gjennom hvordan tekst, forteller og personer hele veien studerer og kommenterer seg selv. Jeg skal dessuten se på hvordan denne refleksjonen kombineres med en ironisk holdning.

Det andre gjennomgående trekket er tematisk og knyttet til skam. Kari Løvaas skrev i sin anmeldelse av *Få meg på, for faen*:

Fra og med debuten med *Innestengt i udyr* (1998) formulerer Olaug Nilssen på en akutt måte det sårbare og vanskelige ved å være menneske: lengselen etter å bli sett og elsket, skammen over å bli sett på feil sted til feil tid, den dramatiske følelsen av å få sin sosiale eksistensberettigelse revet bort under føttene – noe som gjerne forekommer i de mest trivielle omstendigheter. (Løvaas 2005)

Her påpeker Løvaas det tematiske feltet jeg ønsker å behandle, for personenes selvrefleksivitet er i stor grad knyttet til denne følelsen av skam og lengselen etter å bli sett. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på sammenhengen mellom selvironien og skammen slik den framstår i *Få meg på for faen*. Jeg vil dessuten vise hvordan denne sammenhengen er knyttet til språkets kommunikative funksjon, og at den lar seg belyse innenfor et kognitivt rammeverk.

5.1 Innledning

Olaug Nilssen er en selvbevisst forfatter som reflekterer over sine egne litterære grep, driter ut og undergraver seg selv, og parodierer og leker med leserens forventninger. Sånn sett er Nilssen avhengig av det konvensjonelle rammeverket, fordi leserens kjennskap til konvensjonen gjør bruddene hennes effektive. Samtidig er tekstene hennes en kognitiv utfordring fordi det ikke eksisterer en konvensjonell oppskrift på hvordan de skal forstås.

Denne siste romanen er likevel mer konvensjonell enn de tidligere bøkene hennes, spesielt fordi narrativet er mindre fragmentert og tredjepersonsfortelleren er relativt tradisjonell sammenlignet med det selvmotsigende eg-et i *Innestengt i udyr* (1998) og vi-fortelleren i *Vi har så korte armar*. Men selvironien, den naivistiske stilen og de parodiske elementene er fortsatt en del av prosjektet. Dessuten leker forfatteren med perspektiver og fortellerstemme også i denne teksten, selv om det ikke er like gjennomgående som i de to

foregående bøkene. Det viktigste i min sammenheng er at Nilssen bruker ironi på alle nivåer i teksten, og at denne ironien på ingen måte kan beskrives med det klassiske ironibegrepet.

Det er vanskelig å avgjøre når ironien i *Få meg på, for faen* stammer fra fortelleren alene, eller fra både forteller og person parallelt. Andre ganger ironiserer fortelleren over egen fortellerposisjon, eller det ironiseres både over fortellerens egen ironiske holdning og over personenes ironiske uttalelser. Teksten stiller seg selv i et ironisk lys og plasserer forteller og personer i ironiske situasjoner. Verbal ironi blir dermed noe annet, og mer, enn ”å si det motsatte av det du mener”. *Få meg på, for faen* kan eksemplifisere dette, og samtidig er den lettere tilgjengelig, og dermed mer kommuniserende, enn Nilssens to første romaner.

Handlingen i *Få meg på, for faen* oppsummeres greit i vaskeseddelen:

Alma får si seksuelle oppvakning når Artur er borti henne med pikken, og er i dei følgjande vekene nærmast svimeslått av uforløyst begjær. Maria vil at nokon skal sjå korleis ho lir i jobben som vaskehjelp, og planlegg å skrive eit føredrag i sosiologi som skal bli så godt og viktig at media plukkar det opp og gjer henne til kjendis. Kona til Sebjørn får si feministiske oppvakning då det ein dag går opp for henne at verken dei åtte ungane hennar eller Sebjørn verdset husarbeidet ho gjer og omsorga ho yter. Ho drøymer om fast jobb, og reiser til Oslo for å demonstrere mot nedlegging av Skoddeheimen nepeforedling AS.

Mer skjer i grunnen ikke. De tre hovedpersonene i *Få meg på, for faen* lever i hver sin fantasiverden. Maria fantaserer om å komme på TV, Alma fantaserer om sex og kona til Sebjørn fantaserer om å kunne definere seg som noe annet enn kone og mor til åtte. Livene deres er stillestående og hendelsesløse, men hodene deres er overaktive. Det er dermed perspektivet på handlingen som gjør handlingen interessant, ikke handlingen i seg selv.

Tekstens mange perspektiver lar seg beskrive med relevansteorien begrep om metarepresentasjon, mens selvrefleksiviteten kan gjøres mer konkret ved hjelp av vår måte å konseptualisere identitet på. Innledningsvis vil jeg skissere hvordan dette kan gjøres, før jeg definerer ironi nærmere. Jeg vil argumentere for at det relevansteteoriske ironibegrepet har en rekke fortrinn i forhold til den klassiske ironidefinisjonen. Deretter vil jeg si vise hvordan Turner og Fauconniers teori om mentale felt og Antonio Damasio's teoretisering rundt sosiale emosjoner kan gi grunnlag for å hevde at vi bruker de samme strategiene i en reell kommunikatív situasjon, som i møte med en fiksjonstekst.

Samlet danner dette mitt utgangspunkt for å undersøke sammenhengen mellom ironi og skam i *Få meg på, for faen*. Både ironien og skammen gir teksten et ambivalent preg, og til slutt skal jeg se nærmere på hvordan ulike lesestrategier forholder seg til denne ambivalensen.

5.2 Metarepresentasjon

Som nevnt i kapittel 2, er ironisk språkbruk et eksempel på Sperber og Wilsons metarepresentasjon. Det er nødvendig å komme med noen betraktninger rundt metarepresentasjon generelt, før vi kan ta for oss ironi spesielt.

Deirdre Wilson definerer metarepresentasjoner på følgende måte:

Metarepresentations, then, involves a higher-order representation with a lower order representation embedded inside it. The higher-order representation is generally an utterance or a thought. Three main types of lower-order representations have been investigated: public representations, e.g. utterances; mental representations, e.g. thoughts; and abstract representations, e.g. sentences, propositions. (Wilson 2000: 414)

Sitatet er hentet fra artikkelen ”Metarepresentation in Linguistic Communication”, og her er Wilson i første rekke opptatt av å vise hvordan *språket* kan metarepresentere språk, tanker og abstrakt proposisjonelt innhold. Ett av de eksemplene hun gir, er sitatet fra *Ulysses* som jeg gjenga på side 27. Dette sitatet er forholdsvis komplisert å representere mentalt, men samtidig er det langt fra det mest kompliserte eksempelet på lingvistisk metarepresentasjon i *Ulysses*. Det er kanskje heller det tydeligste, for mens alle de ulike leddene blir markert eksplisitt i dette sitatet, er det mer typisk, både i *Ulysses* og andre steder, at metarepresentasjonen gis implisitt. Slike metarepresentasjoner blir dermed en blanding av lingvistisk og mental metarepresentasjon.

5.2.1 Perspektiv

Når *Få meg på, for faen* åpner med setningen ”Måndag klokka 06.40 er Maria, den eldste dottera til Sebjørn, på veg til jobben” (Nilssen 2005: 11), ligger det implisitt at denne setningen har en forteller. Det står ikke ”Fortelleren forteller at ’måndag klokka 06.40 er Maria, den eldste dottera til Sebjørn, på veg til jobben’”, men denne metarepresentasjonen er likevel en nødvendig del av utsagnet. For som jeg skrev i kapittel 2: En kommunikativ situasjon forutsetter for det første en kommunikativ intensjon, og for det andre en informativ intensjon.

Å lese en skjønnlitterær bok utgjør en kommunikativ situasjon. En leser antar at Olaug Nilssen ønsker å påvirke noen med *Få meg på, for faen*, og at det er hennes intensjon at dette ønsket skal gjenkjennes. Antagelsen er sjelden bevisst, men den er der. På den annen side er det ikke gitt *hva* Olaug Nilssen ønsker å kommunisere, selv om det er gitt *at* hun ønsker å kommunisere. En mer sofistisert leser vil kanskje se bort fra forfatteren, men vil likevel anta at

teksten har en fiktiv *forteller* som ønsker å påvirke en *fiktiv* leser, men da er det nødvendig at denne leseren er klar over *fortellerens* intensjon.

Hvis begge disse metarepresentasjonene mangler, vil dette være et hinder for konteksttilgjengeligheten. For når vi metarepresenterer Olaug Nilssens perspektiv, blir konteksten hun befinner seg i som ung, kvinnelig, nynorsk forfatter, en nærliggende kontekst. Når vi metarepresenterer fortellerens perspektiv, blir den rapporterende og observerende konteksten tilgjengelig, og når vi metarepresenterer personenes perspektiv kommer vi nærmere det universet teksten konstituerer. På bakgrunn av disse metarepresentasjonene kan vi derfor kontekstualisere teksten på flere nivåer, og både veksle mellom og parallellføre disse ulike meningsplanene.

Et eksempel på at flere plan parallellføres kan være fri indirekte diskurs. Når Maria kommer for sent på jobb, reflekterer hun over oppførselen til en annen forsentkommer:

Sjefen stilte seg opp framfor jenta med hendene i sidene, og augo hennar lynte. Maria var redd, men jenta som var kommen for seint, var det *ikkje*, ho byrja berre å orsake seg.

Å **orsake** seg, betyr å gjere seg fri or saka:

- eg vil ut or denne saka! seier orsakaren, på same måte som den som **unnskylder** seg, ber om å få rømme unna skulda. Å **beklage** er betre, for då klagar ein på eiga åtfærd og seier seg lei for henne. Så det er rett å seie at Maria **beklaga** dagens forseintkoming, trass i at ho skulda på klokka, for ho var så underdanig. Jenta som skulle få sparken den gongen, **orsaka** seg, for ho la seg slett ikkje flat, ho hadde ikkje nokon underdanig tone, nei, ho hadde aldri de nødvendige underdanige tonen, ho såg sjefen rett i auga og snakka fort, orda rusa ut av ho, og tonen var sur og nedlatande. (Nilssen 2005: 17)

Her blander det Gérard Genette kaller fortellerens *stemme* seg med karakterens *blikk* (Genette 1980), men denne blandingen gis ikke eksplisitt. Det er leseren som må metarepresentere dette forholdet: ”Fortelleren forteller at Maria reflekterer over forskjellene mellom å orsake, unnskyldte og beklage seg.” På denne måten blir Marias selvrettferdige perspektiv tilgjengelig samtidig som fortellerperspektivets tredjepersonsbruk gjør at leseren kan vurdere den refleksjonen Maria gjør seg. Det er mulig å bare metarepresentere fortelleren (”Fortelleren reflekterer over forskjellene mellom å orsake, unnskyldte og beklage seg”), men da blir ikke Marias selvrettferdighet en tilgjengelig kontekst, og fortelleren vil ikke åpne for å vurdere refleksjonen, men i stedet gå god for innholdet i den, og de kognitive effektene blir dermed færre.

Disse metarepresentasjonene er en relativt automatisert prosess, fordi vi alle foretar metarepresentasjoner når vi snakker med hverandre. Forskjellen ligger i antallet metarepresentasjoner. For mens vi vanligvis forholder oss til én samtalepartner, og kanskje i høyden til hva denne samtalepartneren har hørt at naboen hennes har sagt til kusina si, må vi i

en skjønnlitterær sammenheng blant annet forholde oss til hva forfatteren skriver at fortelleren forteller at karakterene mener om hva de andre karakterene sier om de andre karakterene, i tillegg til at alle disse nivåene som oftest gis implisitt. Det er en reell jobb å holde styr på dem.²

Tekster som Olaug Nilssens *Få meg på, for faen* forventer at leseren kan holde styr på leddene, og derfor hjelper den også leseren med å representere dem mentalt. Den ironiske distansen i fortellingen retter fokus mot fortellerens perspektiv, tekstens selvironi setter fokus på forfatterens³ perspektiv, og karakterenes selvironi gjør deres selvrefleksjon til et poeng i seg selv. På denne måten blir innrammingen av handlingen potensielt viktigere enn selve handlingen.

5.2.2 Identitet

En faktor som kompliserer dette ytterligere er nettopp personenes blick på seg selv. Det er som jeg sa innledningsvis ikke enkelt å definere hvorvidt det er fortelleren som ironiserer over personene, personene som ironiserer over seg selv, eller om den ironiske stemmen og det ironiske blikket opererer parallelt. Dette handler ikke bare om problemer knyttet til definisjonen av ironi, men også om problemer knyttet til hvordan vi konseptualiserer identitet, for som Lakoff skriver: "Self-reflection, in which one reflects upon oneself, raises the question *Who is reflecting upon whom?*" (Lakoff 1996: 101), og han fortsetter:

Absent mindness, in which you just aren't there for a while, raises the question *Who's not where?* For inner conflict, we ask, *Who's "in conflict with" whom?* And consideration of our "inner life" raises the question *What's "inside" what?* As we go through the system of metaphors, certain issues about one's "inner life" will keep recurring, *Who's in control? Who's aware of what? Is there some internal incompatibility? Who sets the standards for action?* (Lakoff 1996: 101)

I artikkelen "Sorry, I'm Not Myself Today", som sitatet er hentet fra, skriver Lakoff om hvordan vi konseptualiserer vår egen identitet, og at forståelsen av å være minst to, et observerende *subjekt* og et fysisk *selv*, er en allmennmenneskelig erfaring.⁴ Dette henger naturlig sammen med Damasios teoretisering rundt den utvidede bevisstheten:

Kjernebevisstheten er den vi *er*, den utvidede bevisstheten er vårt eget *blick* på oss selv. Dette er en erfaring *Få meg på, for faen* utnytter. De tre hovedpersonene, Maria, Alma og kona til Sebjørn, reflekterer alle over seg selv. De ser seg selv utenfra, de ironiserer over seg selv og de skammer seg over seg selv.⁵

Både selvironi, som et språklig og mentalt fenomen, og skam, som en emosjonell reaksjon, påpeker splittelsen i vår konseptualisering av oss selv, fordi begge deler krever at leseren metarepresenterer hovedpersonene som et selv og et subjekt, slik Lakoff beskriver. På den ene siden har vi Marias *selv*, den selvsentrerte, lett pompøse og patetiske som tror at hun skal skrive et revolusjonerende foredrag, komme på riksdekkende TV og breie seg i lokalnyhetene. På den andre siden har vi Marias subjekt som reflekterer over selvets oppførsel. Dette subjektet kveler fantasiene hennes, ironiserer over drømmene hennes og skammer seg over hva selvet kan få seg til å tenke og gjøre.

Men det er ikke så enkelt heller. For som Lakoff påpeker: "There appears to be not one form of consciousness but many" (Lakoff 1996: 101). Vi forstår oss selv metaforisk som to personer, et subjekt og et selv, men denne metaforen kan konkretiseres på mange og motsetningsfylte måter. Det er dermed mange måter å forestille seg, og erfare, den utvidede bevisstheten vår på, og dermed blir det en ekstra utfordring å metarepresentere hvem Maria og de to andre hovedpersonene i *Få meg på, for faen* til enhver tid er.

Når Maria formaner seg selv: "No må du gå" (Nilssen 2005: 34), befinner subjektet seg over selvet, og er den fornuftige delen av henne. Men når Maria kommer i transe over ei rosin, og forteller: "Eg har gløymt at eg sjølv finst, eg ser meg ikkje frå utsida. Eg er ikkje Maria lenger, eller, eg er jo det, men det er noko anna, eg veit ikkje. Eg har ikkje ord for å skildre kva som skjer med meg når eg forsvinn i rosinas mjukheit" (Nilssen 2005: 31), da er det subjektet som uansvarlig drømmer seg vekk og overlater selvet til seg selv.

Og når Maria fantaserer om hva som skal skje, eller hva hun ønsker skal skje, blir skillet mellom subjekt og selv vanskeligere å få øye på, det blir ikke eksplisitt formulert, men framkommer som en implikatur.⁶ De fleste fantasiene har et positivt utgangspunkt, som når hun fantaserer om å intervjues av Åshild Ulstrup fra "Sånn er livet":

Maria tenker at dei sit ved kjøkkenbordet.

- Maria, du sette eit nødvendig og etterlengta fokus på kor trasig det kan vere å vere reinhaldsmedarbeidar, med det no etter kvart berømte foredraget:

Ein vanleg dag i livet til ein reinhaldsvikar. (Nilssen 2005: 36)

Men fantasiene avsluttes stadig med at Maria dummer seg ut, som når hun lar Ulstrup gå på do og sniker seg til å snakke i mikrofonen i mellomtiden:

Ofte må eg ut og fly til hovedstaden, og på vegen heim småspring eg mot flytoget med høghæla støvletter, trillekofferten klarer nesten ikkje å halde følge med meg, frakkeskøytane flagrar. Men likevel er eg i stand til å slappe av ein vanleg tysdagskveld framfor fjernsynet med kjærasten og chips og brus, det er det beste jeg vet, og jeg er så avslappet at jeg gjerne raper høyt.

- **KUUUUUUUTTTT!** Vræler Åshild Ulstrup rasande frå dørøpninga, og Maria skundar seg å kviskre:

- Musikken er eit utdrag frå ”Ut mot havet” av Rune Rudberg; (*Ulstrup nærmar seg i sakte kino, Maria syng så fort ho kan*) ”Maria Maria, Maria Maria, ja jeg elsker deg og du er alt for meg!” (*Ulstrup dyttar mikrofonen ut av Maria sin neve, han treff bordet med eit høglytt KLANK!*) (Nilssen 2005: 38)⁷

I begynnelsen av fantasien er det Marias *selv* som fantasierer, hun tror på og ønsker seg situasjonen ved kjøkkenbordet, men gradvis gjennom fantasien overtar *subjektet* iscenesettelsen og Marias tro på seg selv blir mer og mer overdreven, samtidig som situasjonen blir komisk. Det som begynner som en selvforherligelse ender med en selvvironisk latterliggjøring.

Ved å metarepresentere både perspektivet til Marias *selv*, og perspektivet til Marias *subjekt*, vil vi kunne oppnå flere kognitive effekter når vi leser *Få meg på, for faen*. Disse to metarepresentasjonene er også nødvendige for at vi skal kunne oppfatte selvironien i teksten. For å få en bedre forståelse av hvorfor det er slik, må vi definere ironi nærmere.

5.3 Ironi

Få meg på, for faen åpner med at Maria er på vei til vaskejobben sin, og med musikk på ørene synger hun med inne i hodet sitt:

- Du treng kjærleik, hm hm hm hm-hm, du treng kjæ-ærleik.

Ho tenker at dersom det kjem nokon og intervjuar henne akkurat no, så vil ho seie til reporteren at det er det største ønsket ho har, at nokon skal elske henne.

- Det er det viktigaste, kjem ho til å seie til reporteren, gjerne Halvor Folgerø frå Vestlandsrevyen:

- Å bli elska. Då kjem resten av seg sjølv.

Halvor Folgerø kjem til å nikke så håret på sidene vippar fram og tilbake, og ho må fortelje han at han var finare før, då han hadde kort hår. (Nilssen 2005: 11-12)

Fortelleren i dette avsnittet har en ironisk distanse til Marias fantasi. Situasjonen med Vestlandsrevyen og Halvor Folgerø framstilles som pompøs og patetisk. Samtidig er det uklart om denne ironien tilhører forfatteren alene, eller om Marias subjekt overdriver fantasien med et selvvironisk blick på egne ønsker om oppmerksomhet. Ironien her kommer til syne i overdrivelsene, og i kontrasten mellom Marias pompøse svar og hennes overfladiske refleksjoner (som tanken om at hun bare *må* kommentere Folgerøs hår). Fantasien får en tvetydig status: På den ene siden virker den parodisk, på den andre siden oppfatter vi den som oppriktig ment fra Marias side.

Dette er en ironibruk som ikke lar seg forklare ut fra den klassiske definisjonen av ironi. Fortelleren sier ikke ”det motsatte av det som er ment”. Ironien formidler her en holdning, den gjør narr, men den forteller oss *ikke* at Maria gjør det motsatte av å fantasere, eller at

kjærligheten er det motsatte av viktig. Den forteller kanskje at man bør tenke annerledes enn det Maria gjør, men samtidig virker det forflatende å oppsummere teksten i en slik moralistisk påstand.

5.3.1 Den klassiske definisjonen

Den klassiske definisjonen karakteriserer ironi ut fra en dobbel betydning: På den ene siden en bokstavelig mening og på den andre siden en implisert og *egentlig* motsatt mening. Det er tre grunnleggende svakheter ved en slik måte å beskrive ironi på. For det første postulerer denne definisjonen at den bokstavelige meningen kan erstattes med den egentlige meningen. For det andre gir den et inntrykk av at både den bokstavelige og den egentlige meningen lar seg oppsummere og avgrense. For det tredje inkluderer ikke denne beskrivelsen det fenomenet de fleste opplever som karakteristisk ved verbal ironi: den distanserende holdningen den formidler.

Den klassiske definisjonen har sine fordeler: Selv om den ikke dekker det fenomenet den er satt til å beskrive, er definisjonen presis nok til at vi, som kompetente språkbrukere, intuitivt forstår hvilken type språkbruk den peker mot, og definisjonen er enkel. Det enkle er som kjent ofte det beste i en hverdagslig sammenheng, men det er ikke godt nok teoretisk. Dette poenget kan eksemplifiseres med Cullers gjennomgang av ironi i *Structuralist Poetics*.

Jonathan Culler bruker den klassiske definisjonen av ironi når han konkluderer sin ironigjennomgang: ”Even this complex process [å forstå ironien i Flauberts *Madam Bovary*] involves, essentially, the replacement of an apparent meaning by a ’true’ meaning, which we justify on the grounds that the text becomes more coherent thereby” (Culler 1986: 157). Culler hevder at vi reduserer det som er merkelig eller usammenhengende ved å kalle det ironi, og at ironi på denne måten kan omtales som den mest ekstreme form for naturalisering. Vi leser bare den meningen vi ønsker å lese, til og med når teksten sier det motsatte.

Men i de eksemplene som går forut for Cullers konklusjon, er det likevel ikke denne erstatningstanken som framstår som det essensielle. Gjennomgangen handler om distanse, om sviktende forventninger, om ironiske sitater, om å gjøre narr av, og ikke en eneste gang beskrives et tilfelle av ironi der den semantiske betydningen av en setning er den motsatte av det som er ment. Han stiller spørsmål som ”What provokes and supports the assumption that these words are to be read with some detachment and with an exploration of possible attitudes towards them?” (Culler 1986: 156), og han skriver at ironi er avhengig av ”the play between two levels of expectation” (Culler 1986: 155).

”To sett med forventninger” er noe ganske annet enn en bokstavelig og en intendert motsatt mening. Her peker Culler utover de rammene den klassiske definisjonen legger for ham, for det handler ikke om at vi erstatter det ene settet med forventninger med det andre, men om at vi opplever kontrasten mellom dem. Culler bruker Balzacs novelle ”Sarrasine” som eksempel, der Sarrasines forventninger til en invitasjon er av overdreven romantisk karakter sammenlignet med hva som ville vært realistisk å forvente. På samme måte er Marias fantasier i sitatet over urealistiske, og i begge disse eksemplene er det umulig å oppsummere en nøyaktig, bokstavelig mening uten å forflate teksten, umulig å sette en annen og sannere mening i stedet for denne, og både Sarrasines og Marias tanker blir gjengitt med en distanserende holdning.⁸

Cullers gjennomgang blir dermed et eksempel på at den klassiske definisjonen ikke peker på de trekkene som gjør ironien interessant teoretisk. De trekkene han behandler i eksemplene forsvinner i konklusjonen. Culler reflekterer selv over konklusjonens utilstrekkelighet, men han kritiserer ikke definisjonen, i stedet framhever han muligheten av en ”unarrested irony” (Culler 1986: 1958). Alternativene blir dermed enten en ironi som sier det motsatte av det mente, eller en tekst der vi stadig tviler på tekstens ironiske intensjon.

Etter mitt syn kan ironi skape ambivalens også når vi er sikre på at ironien er intendert. Jeg tror derfor at det er nødvendig å endre definisjonen. Det er to måter å gjøre dette på: Enten kan man beholde den klassiske definisjonen i bunnen, men utvide den, eller man kan erstatte definisjonen med en ny definisjon.

5.3.2 Relevanteoretisk definisjon

Wayne C. Booth forsøker å utvide den klassiske definisjonen. I *A Rhetoric of Irony* (1974) ser han for seg en firetrinns prosedyre for å avdekke ironi, og han skiller mellom kategoriene lokal og uavsluttet, lukket og åpen, stabil og ustabil. Selv om Booths utbygde definisjon er en nyansering, deler den fortsatt to grunnleggende svakheter med den klassiske definisjonen: Den essensielle operasjonen i ironiforståelsen er fortsatt at ”the surface meaning must be rejected, and another, incongruous, and ”higher” meaning must be found by reconstruction” (Booth 1974: 72), og den ironiske distansen inngår fremdeles ikke i definisjonen.

Den relevanteoretiske definisjonen av verbal ironi er et forsøk på den andre løsningen: å erstatte den klassiske definisjonen. ”Irony is not a natural kind,” skriver Sperber og Wilson (Sperber 1995 : 240).⁹ Det betyr at ironi generelt ikke har essensielle kjennetegn, slik Culler og Booth konkluderer med, men er del av en større kategori, eller overlapper kategorier.

Sperber og Wilson plasserer verbal ironi i en større gruppe språklige utsagn: de *ekkoiske*. Sitater er typiske eksempler på ekkoiske utsagn, men langt de fleste ekko er nærmere den frie indirekte diskurs, enn det direkte sitatet. De innebærer en blanding av to stemmer (eller en stemme og et blikk) som er vanskelig å adskille nøyaktig, og der den ene stemmen gjengir den andre med en mer eller mindre definerbar holdning.

Det er flytende grenser mellom ironien og de andre formene for ekko. Det som kjennetegner ironi er den distanserende holdningen (og at denne gis implisitt): "Irony consists in echoing a tacitly attributed thought or utterance with a tacitly dissociative attitude" (Wilson 2000: 435). Dette er en omtrentlig grense, fordi det er vanskelig å avgjøre nøyaktig når distansen går over i andre holdninger, som for eksempel undring eller sarkastisk forakt. Etter mitt syn er det et viktig poeng at grensen ikke lar seg streke opp nøyaktig, fordi denne omtrentligheten gir en del av forklaringen på hvorfor ironisk kommunikasjon så ofte blir misforstått eller overfortolket.

I tillegg gir denne glidende overgangen mellom ekkoiske utsagn et forklaringsmessig fortrinn, sammenlignet med Booths utbygde versjon av den klassiske definisjonen. I *A Rhetoric of Irony* skriver Booth for eksempel om Shakespeares Mark Antony og hvordan han gjentar "Brutus is an honorable man" fire ganger i talen sin, første gang uten ironi, deretter med tydeligere og tydeligere distanse, og siste gang rent sarkastisk:

For the populace, when Mark Antony says for the first time that "Brutus is an honorable", the invitation is simply to agree or disagree. If any of them takes the further step of judging that Mark Antony does not believe what he says, they will probably decide that he is a liar, not an ironist..." (Booth 1974: 42)

Her sier Booth at det bare eksisterer to muligheter: Enten er man enig eller så er man ikke enig, enten mener Mark Antony det han sier eller så lyver han. Men hvis vi velger relevansteorien løsning, er det ikke nødvendig å påstå at Mark Antony lyver.

Publikum mener i dette tilfellet *på forhånd* at Brutus er en mann av ære ("Twere best he speak no harm of Brutus here" (Shakespeare 1926: 733) mumles det blant tilhørerne). Det Mark Antony gjør er ganske enkelt å ekkoisk referere til denne folkemeningen. Første gang anerkjenner han at de har denne meningen, andre gang er det merkbart at han ikke deler denne meningen, og til slutt glir han over fra subtil ironi til en sarkastisk holdning overfor publikums opprinnelige standpunkt.

Booths ironidefinisjon kan ikke forklare denne glidningen, han må forklare overgangen som et sprang: "They are forced to make the ironical leap" (Booth 1974: 42). Men når man forklarer overgangen som et sprang, mister man en stor del av effekten ved Mark Antonys tale. Den gradvise endringen i holdning kommer samtidig med Mark Antonys argumenter for at

Julius Cæsar skal æres, til tross for hva Brutus sier om ham, og dermed inviteres det til refleksjon over den innledende påstanden. For hver gang "Brutus is an honorable man" gjentas, ses påstanden i et nytt og klarere lys, og tilhørerne kan dermed skifte mening uten "the acrobatic skill" (Booth 1974: 42) som Booth mener er nødvendig.

I det relevante perspektivet er verbal ironi, i kraft av å være ekkoisk, en metarepresentasjon. Et ironisk utsagn består av en representasjon (Marias ønske om oppmerksomhet) som metarepresenteres på et høyere nivå (fortellerens ironiske perspektiv på Marias ønske). En metarepresentasjon rammer inn det den representerer, og er derfor avhengig av representasjonen på det lavere nivået: Uten denne representasjonen ville metarepresentasjonen mangle konseptuelt innhold. Dermed poengterer Sperber og Wilsons definisjon at ironien er avhengig av begge meningsplanene og at det ene ikke lar seg erstatte av det andre, og definisjonen unngår den grunnleggende svakheten som Booths definisjon fortsatt lider av.

De ekkoiske utsagnene er ikke bokstavelige ekko, de er gjenkjennelige påminnelser om andres utsagn eller tanker. Som Sperber og Wilson skriver:

The notion of echo we used in analysing irony is a technical one; it is deliberately broad, and goes beyond what would generally be understood by the ordinary-language word "echo". It covers not only cases of direct and immediate echoes, [...] but also echoes of (real or imaginary) attributed thoughts, [...], and echoes of norms or standard expectations. (Sperber 1998: 284)

Ironi gjengir gjerne utsagn eller tanker på en overdrevet måte, men slik at vi kan gjenkjenne for eksempel en stereotypisk holdning eller en tidligere uttalelse. Marias urealistiske fantasering skaper et mentalt bilde av Marias tankeverden, samtidig som overdrivelsene gjør at vi kognitivt representerer fortellerens distanserte holdning og/eller Marias selvironi. Disse to mentale representasjonene, Marias tankeverden og den ironiske holdningen, er begge initiert av den samme teksten og samtidig er ingen av dem en bokstavelig tolkning (de er begge tekstlige implikaturer¹⁰). I tillegg er de heller ikke veldefinerte størrelser fordi de konseptuelle nettverkene som aktiveres vil variere fra leser til leser. Slik tar Sperber og Wilsons definisjon høyde for at ironien kommuniserer innenfor en gjenkjennelig ramme, samtidig som den kan oppleves som tvetydig og vag. En slik effekt er derfor ikke avhengig av at leseren tviler på ironien, slik Culler forutsetter.

Men den distanserte holdningen er det fremste kjennetegnet ved Sperber og Wilsons ironi. Fordelen ved å definere verbal ironi på denne måten, er at definisjonen understreker ironien som vurdering, som et refleksivt verktøy, framfor ironi som uttrykk for en selvstendig mening. Verbal ironi er å peke på det du ikke liker, uten nødvendigvis å gi uttrykk for et

alternativ. For når Maria fantaserer om å si at det største ønsket hun har er å bli elsket, er det for det første utydelig hvorvidt ironien distanserer seg fra ønsket, fra Marias iscenesettelse av seg selv som en som ønsker seg noe slikt, fra Marias fantasi om å få breie seg på Vestlandsrevyen, eller fra alle tre på en gang. Det gis med andre ord ikke et klart alternativ: Den ironiske fortellerstemmen gir ingen retningslinjer for hva Maria må si, gjøre eller tenke for å unngå det ironiske perspektivet.

Sperber og Wilsons ironibegrep kan forklare hvorfor *Få meg på, for faen* oppfattes som en ironisk tekst, og begrepet kan bidra til å forstå hvordan denne ironien fungerer, for eksempel i dette avsnittet:

Problemet er at det aldri er nokon reporterar frå Vestlandsrevyen ute klokka tolv på sju ein vanleg måndagsmorgon. Og kva slags sak i Vestlandsrevyen ville få Halvor Folgerø til å spørje Maria, rett nok kjend etter å ha halde eit beint ut sagt nådeløst føredrag, om kva som er det største ønsket hennar? Ja ja, så tidleg som det er, er det lov å førestelle seg både det eine og det andre, det kan vere slik førebels, ho kjem helt sikkert til å finne ut av det etter kvart som dagen skrir fram. (Nilssen 2005: 13)

Hvis ironi defineres som en distanserende gjengivelse av en annens (eller egne) tanker og utsagn, kan vi forklare hvorfor dette avsnittet er ironisk. På ett plan (i den konteksten som gjøres tilgjengelig av Marias *selv*) er det et problem for Maria at reporterne fra Vestlandsrevyen uteblir, og om hun ikke tror at hun skal holde ”et bent ut nådeløst foredrag”, så har hun i hvert fall en ambisjon om dette, og fortelleren gjengir disse forestillingene. Men samtidig *vurderer* fortelleren (og kanskje også Marias *subjekt* når hun ser på seg selv) Marias tankegang som absurd og komisk. Dette skinner igjennom fordi problemstillingen er så absurd (reporternes arbeidstid og vinkling er et større problem enn Maria selv), og ved distanserende formuleringer av typen ”rett nok kjend”.

Begge meningsplanene ligger implisitt i avsnittet. Fordi vi metarepresenterer både fortellerens og Marias perspektiv, og kanskje også perspektivet til Marias subjekt, aktiveres flere deler av det konseptuelle nettverket knyttet til ordenes semantiske betydning. I det ene perspektivet blir det dermed skuffende at intervjuet ikke kan finne sted, i de to andre perspektivene (fortelleren og Marias selvironiske perspektiv) blir det absurd å tro at det skal finne sted. Vurderingen er verken viktigere eller sekundær i forhold til Marias ønsker, den er likestilt. Ironien kommuniserer dobbelt, og den mister sin virkning hvis vi forkaster det ene meningsplanet.

5.3.3 Situasjonsbetinget ironi

Sperber og Wilson vektlegger enda et aspekt ved den verbale ironien: Den er intensjonell. Dette skiller den verbale ironien fra en situasjonsbetinget ironi. Mens den situasjonsbetingede ironien er vår kognitive opplevelse av eksempelvis kontrasten mellom det ønskelige og det reelle, skaper den verbale ironien en kontrast mellom to perspektiver. Verbal ironi er dermed ikke bare avhengig av at vi gjenkjenner kontrasten mellom de to perspektivene, men også av at vi gjenkjenner intensjonen om å formidle denne opposisjonen.

Dette skillet er teoretisk interessant hvis vi ønsker å forklare hvorfor *Kong Oidipus* kan oppfattes som et skuespill med ironisk utgang, samtidig som Sofokles ikke er en ironiker. Eller hvorfor Swift er ironisk, samtidig som Gullivers skjebne bare er en logisk konsekvens av handlingen (det er tragikomisk at han sitter der med hestene sine, men det er ikke nødvendigvis ironisk). Det er dermed ikke egentlig et skille mellom *verbalironi* og *situasjonsbetinget ironi*, men et skille mellom den ironien som blir *kommunisert*, enten det er verbalt eller non-verbalt, og den ironien som *oppstår* på bakgrunn av to motstridende forståelser, enten disse representeres språklig eller mentalt.

Culler har også en forståelse av at ironi kan presenteres verbalt, uten nødvendigvis å karakteriseres som *verbal ironi*. Dramatisk ironi er et eksempel på dette: "Situational or dramatic irony quite obviously presupposes two orders in contrast with one another" (Culler 1986: 154). Culler påpeker også skillet mellom en situasjonsbetinget eller dramatisk ironi på den ene siden og en verbal ironi på den andre siden: "Verbal irony shares this oppositional structure but is rather more complex and interesting, for it is not usually explicitly signalled by the events which thrust situational irony before us" (Culler 1986: 154). Han beskriver dermed forskjellen som et skille mellom eksplisitt og implisitt.

Jeg tror at det relevansteteoretiske skillet beskriver forskjellen mellom de to ironiformene mer fullstendig enn Cullers skille. Dette har to grunner. For det første er den situasjonsbetingede ironien avhengig av blikket som ser, og det er derfor ikke gitt når en situasjon oppleves som ironisk. Dette gjør det problematisk å omtale situasjonsbetinget ironi som eksplisitt. For det andre antyder Cullers skille at verbal ironi er lettere å overse enn den situasjonsbetingede. Men mens en situasjon bare *er*, og dermed kan fortsette å *være* helt uavhengig av hvordan vi måtte oppfatte den, vil vi karakterisere et ironisk utsagn som mislykket hvis ironien ikke oppfattes av mottaker. Det er riktig at ironi formidles implisitt, men dette er ikke nødvendigvis karakteristisk, spesielt ikke når det er et poeng for sender at den ironiske intensjonen skal være en sterk implikatur.

I *A Grammar of Motives* hevder Kenneth Burke¹¹ at sann ironi alltid inneholder en ”internal fatality” (Burke 1962: 517). En ironisk situasjon oppstår når nøkkelen til suksess snus rundt og i stedet blir årsaken til et fall. Som når Maria plikttoppfyllende vasker et auditorium to timer før hun hadde tenkt, etter sjefens instruksjon, og like etterpå får kjeft av en foreleser, med beskjed om å gjøre det på nytt, nettopp fordi tidspunktet var feil (Nilssen 2005: 106). I en ironiske situasjon blir fallet en negativ påminnelse om den tidligere forventningen om suksess. Forventningen spiller med som et ekko, og det er i kraft av dette ekkoet at fallet blir ironisk.

Den ekkoiske strukturen eksisterer dermed også i forbindelse med situasjonsbetinget ironi. Innen kognitiv psykologi har japaneren Seisaku Kawakami brukt dette fellestrekket som utgangspunkt for en teori som favner både den verbale og den situasjonsbetingede ironien (Kawakami 1984, 1988). En av studentene hans, Hideki Hamamoto, sammenfatter Kawakamis ironidefinisjon på denne måten:

[...] if your prior expectation of a certain event or thing is symbolized as P then your posterior identification of it will be represented as –P. Then ”cognition of irony” is defined as recognition of this discrepancy which lies between the posterior and the prior cognition of some relevant event or a thing. (Hamamoto 1997: 264)

På bakgrunn av dette hevder Hamamoto at skillet mellom verbal ironi og situasjonsbetinget ironi er kunstig. I begge tilfeller er det snakk om ”cognition of irony” og derfor er de to essensielt det samme fenomenet.

Men Sperber og Wilson hevder at ”cognition of irony” er noe annet enn en ostensiv-inferensiell *kommunisert* ironi. De skriver:

We would agree with Hamamoto [...] that there is a common theme to all types of irony, ostensive and non-ostensive (situational, dramatic, romantic, Socratic, etc.): they all involve the perception of a discrepancy between a representation and the state of affairs it purports to represent. However, we claim that this is not enough to explain how verbal irony works. If it were, the classical account of irony, with its semantic reversal mechanism, would not fail in the way it does. Ostensively ironical utterances exploit an echoic interpretive mechanism which is not involved in non-ostensive forms of irony. (Sperber 1997: 291)

Mens situasjonsbetinget ironi fokuserer på konseptualiseringen av en kontrast mellom en første forståelse og en kontrasterende ny forståelse, *skaper* den kommuniserte ironien en kontrast mellom to perspektiver, og det ene perspektivet rammer inn det andre med en distansert holdning. Det er *ikke* en ironisk situasjon når moren til Alma forsøker å bli venner med Alma etter en krangel:

- Det var ikkje noko kjekt å ete åleine. Eg fekk vondt av å sitte der og ete åleine, Det var ikkje noko godt då. I morgon kan vi ete i lag.
Alma (spydig): Hurra for det, då. Det var ikkje godt uansett. (Nilssen 2005: 67)

Almas ironiske svar påpeker at morens forventning om forsoning er urealistisk, men vi har fremdeles ikke en ironisk situasjon. Svaret er et ekkoisk utsagn der Almas perspektiv rammer inn morens perspektiv med en distansert holdning. Ironien ligger med andre ord i holdningen, ikke i situasjonen. Hvis Alma hadde sagt hurra helt oppriktig, og moren likevel hadde oppfattet dette som ironisk, ville det oppstått en ironisk situasjon (det ville vært ironisk at begge forsøkte å bli venner, men at de ikke klarte det fordi moren misforsto Almas replikk).

I andre tilfeller kan en ironisk kommentar påpeke en ironisk situasjon, men det vil fremdeles være intensjonen om å kommunisere en distansert holdning som karakteriserer utsagnet og ikke kontrasten mellom perspektivene. Det er en ironisk situasjon at Maria vil på TV, til tross for at hun ikke har noe å meddele, men når fortelleren påpeker denne ironiske situasjonen gjennom en ironisk stil, er det ikke kontrasten mellom Marias ønske og Marias forutsetninger som kommer i fokus, men Marias selvforståelse og fortellerens distanse til denne selvforståelsen. I slike tilfeller er det både en ironisk situasjon og en verbal ironi involvert, og den verbale ironien gjør oss oppmerksomme på den ironiske situasjonen, men karakteriseres ikke av den.

Forskjellen kan synes minimal, men den er av betydning, fordi selv om begge disse ironiformene kan språkliggjøres, benytter den ene formen seg av språkets kognitive funksjon, mens den andre benytter seg av språkets kommunikative funksjon. Når Maria forsøker å være effektiv og ender opp med å måtte gjøre jobben på nytt, er dette en ironisk situasjon representert i språk. I dette tilfellet er det irrelevant hvorvidt denne situasjonen er *ment* å være ironisk eller ikke, en leser kan uansett oppfatte den som ironisk. Det avgjørende blir med andre ord hvordan leseren velger å organisere denne observasjonen kognitivt.

Men en setning som ”Problemet er at det aldri er nokon reporterar frå Vestlandsrevyen ute klokka tolv på sju ein vanleg måndagsmorgon” kan ikke beskrives som ironisk uten at vi samtidig går ut fra at den er *ment* slik. Det er for det første nødvendig å metarepresentere både det perspektivet som kommuniserer setningen (fortelleren eller Marias subjekt) og det perspektivet som kommuniseres (Marias selv). Hvis vi metarepresenterer kun ett nivå, vil ironien forsvinne. Det er dessuten nødvendig å tillegge fortelleren (eller Marias subjekt) en distansert holdning. Uten at det ene perspektivet distanserer seg fra det andre oppstår det ingen kontrast og ingen ironi. Til slutt er det nødvendig å tillegge det vurderende perspektivet en ironisk intensjon, for hvis avstand mellom de to perspektivene er tilfeldig, snus den verbale ironien til en ironisk situasjon, slik vi så i det tenkte tilfellet mellom Alma og moren.

En skjønnlitterær tekst kan iscenesette en slik tilfeldig ironi. For eksempel når Sebjørn ironiserer over den ene av døtrenes venstre-radikale orientering:

- Og du les bøker av venstreorienterte forfattarar som lar karakterane sine problematisere og ironisere over venstreorienteringa si, utan å finne nokon ordentlege løysingar, slik at dei endar med å vere anten deprimerte og alkoholisererte eller med å ringe heim til mødrene sine for å få dei til å ordne opp? seier Sebjørn, og held fram med eit rungande – HI HI HI HI (Nilssen 2005: 155)

Her er Sebjørns ironi rettet mot den radikale dattera. Denne ironien er intendert, for det markeres tydelig at han ønsker å latterleggjøre det radikale svermeriet hennes. Samtidig rammer denne replikken også *Få meg på, for faen*, men dette er en ironi som Sebjørn (forstått i sin kontekst) ikke er klar over. Olaug Nilssen framstår i norske medier som en venstreradikal forfatter, og hun er gjennomgående ironisk uten å presentere løsninger på problemene hun behandler, dessuten har Maria tredve sider tidligere ringt hjem for å få mora til å ordne opp med sjefen hennes. Likhetene er der, og jeg kan regne med at denne ironiske situasjonen er iscenesatt, men jeg kan se replikken i et ironisk lys også uavhengig av om den var ment slik eller ikke. Hvis jeg antar at ironien er intensjonell og iscenesatt, er den et eksempel på tekstens selvironi. Hvis jeg velger å tro at den er en autentisk tilfeldighet, konstruerer jeg en ironisk situasjon der Olaug Nilssen rammer seg selv uten å vite det.

5.4 Fiktive personer

Når Culler skriver om narrativer siterer han Philippe Sollers: "How do others see us if not as a character from a novel?" (Culler 1986: 189). Dette spørsmålet kan også stilles omvendt. For skjønnlitterære tekster får oss til å oppleve romanpersonene som virkelige medmennesker. Vi forholder oss til dem med empati. Vi blir flau på deres vegne, vi beundrer dem, synes synd på dem, forakter dem, slik vi gjør med mennesker av kjøtt og blod. Når jeg skriver at "Maria fantaserer", at "moren til Alma forsøker å bli venner med Alma" og at "Sebjørn ironiserer", som om disse fiktive personene skulle vært psykologiske og reelle individer, er jeg i godt selskap. J. Hillis Miller skriver for eksempel i *Ariadne's Thread*:

[...] once the interpretation has been made – once the reader has yielded to the real illusion of knowing Pip, Lord Jim, Elizabeth Bennet, or Dorothea Brooke, following their lives through as he or she follows the text through, knowing them better and better, knowing them intimately from within - the reader turns the line around and interprets neighbors and self according to models encountered in novels. (Miller 1992: 97)

J. Hillis Miller skriver innenfor dekonstruksjonens diskurs, og han går lenger enn kognitiv teori. Ett av hans poeng er at vi er like fiktive som personene i bøker, og at bøkens karakterer er like virkelige som oss. Culler har et lignende poeng når han hevder at individets subjektivitet består av intersubjektiv tekst.¹² Innen kognitiv teori erfarer individet sin egen

identitet og sitt eget perspektiv, og derfor antar det enkelte individ også at andre reelle personer har denne erfaringen. Virkelige personer oppleves dermed som virkeligere enn de fiktive personene, men likevel er konseptualiseringen av dem i prinsippet lik.

5.4.1 Blanding

Våre erfaringer er konstruksjoner, videreføring av kroppens sansninger. Den forståelsen vi har av personer vi kjenner og det bildet vi har av personer vi leser om, er farget av hverandre, fordi en forståelse alltid er en blanding av sansning og konseptualisering. Som Mark Turner skriver: "We are blending our sensory experience with abstract conceptual structure", og dette i en slik grad at "perception and conception seem to us one unitary whole" (Turner 1996: 112).

Alle kontekster er, med andre ord, mentale kontekster. Vi har ingen direkte tilgang til verden. Ingen erfaring skjer direkte gjennom kroppens sanseapparat, for hjernens konseptualisering av disse sanseinntrykkene er alltid en del av blandingen. En logisk konsekvens av en slik forståelse blir det Peter Stockwell hevder i sin presentasjon av kognitiv teori: "It seems psychologically unlikely that we have developed different cognitive strategies for dealing with fictional worlds and non-fictional worlds" (Stockwell 2002: 92). Vi må konstruere en mental kontekst for å forstå de inntrykkene vi har tilgang til, uavhengig av hvordan disse inntrykkene skapes. I et fysisk miljø er inntrykkene flere, og mer umiddelbart tilgjengelige, men de prosesseres på tilsvarende vis som når du leser en roman.

Hillis Miller påpeker: "Confronted by characters in the sense of letters on the page, letters that have a magic power to generate the impression of characters in the sense of persons, the reader is like the child with a hobbyhorse" (Miller 1992: 97). For Hillis Miller er ikke det lekende barnet et positivt bilde, men i min diskurs er det både passende og positivt. Skjønnlitteratur er en form for lek, og begge deler er også en form for virkelighet, for vi erfarer og lærer også innenfor en slik ramme. Mark Turner skriver: "Useful construction of meaning is not the same as adoption of belief" (Turner 1996: 96). Vi er ikke avhengige av å tro at teksten eller leken forteller sannheten for å kunne bruke dem som utgangspunkt for å finne en erfaringsmessig sannhet. Maria, Alma og kona til Sebjørn kan fortelle oss noe om skam og om norsk virkelighet, til tross for at vi vet at handlingen og personene er fiktive.

Turner og Fauconnier har utviklet *Mental Space Theory*, og innenfor denne teorien omtales metaforer som en blanding av to mentale *inputfelt* (i forrige kapittel kalte jeg disse for målkonsept og kildekonsept¹³), og metaforens *grunn* er et *generisk* felt, mens den konseptuelle metaforen som helhet er et *blandet* felt. Turner og Fauconnier forklarer ikke bare metaforer

innenfor denne modellen. Mentale felt er en konstruksjon som brukes i alle slags slutningsprosesser og tekstlige uttrykk.¹⁴ I denne sammenhengen skal jeg bruke det de skriver om *hypotetiske* felt.

De hypotetiske feltene fungerer i stor grad på samme måte som metaforen. Disse er blandede felt som skapes på bakgrunn av ulike inputfelt og generiske felt. Fauconnier bruker en oppgave, hentet fra Arthur Koestler, som eksempel: Hvis en buddhistmunk går opp på et fjell den ene dagen, og går ned samme vei den andre dagen, på hvilket bestemt sted på veien befant munken seg til nøyaktig samme tid begge dager? For å svare på dette kan man bruke de to dagene som inputfelt, stien som generisk felt, og slik konstruere et blandet felt der munken går fra begge kanter samtidig. Der munken møter seg selv finner vi svaret (Fauconnier 1997: 151-152). De hypotetiske feltene gjør det med andre ord mulig for oss å resonnerer og planlegge rundt ikke-reelle eller ikke-realisererte situasjoner. Disse kan så inngå som input til konstruksjonen av nye felt: ”*The truth of an input space can come from a blended space that we do not believe to be true or real*” (Turner 1996: 96).

Når Lakoff snakker om konseptualisering av identitet i artikkelen ”Sorry, I’m Not Myself Today”, tar han utgangspunkt i Fauconniers semantiske del av teorien. Mentale felt er velegnet til å forklare slutningsprosesser som benytter seg av likheter i stedet for identitet. Innenfor en logisk semantikk der X alltid er X blir det umulig å redegjøre for hvorfor de to følgende setningene har ulik betydning:

”Hvis jeg (X) hadde vært deg (Y), ville jeg (X) oppmuntret meg (X) mer”

”Hvis jeg (X) hadde vært deg (Y), ville jeg (X) oppmuntret meg selv (X) mer”

Hvis man i stedet forstår disse setningene som blandede hypotetiske felt blir meningsforskjellen mulig å håndtere. Vi har et reelt felt der både jeg og du består av subjekt og selv, og vi har et hypotetisk felt der jegets subjekt erstatter duets subjekt. På denne måten kan en forklare at den ene hypotetiske setningen forteller deg hvordan du skal oppføre deg mot *mitt selv* og den andre forteller deg hvordan du skal oppføre deg mot *ditt eget selv*. Dette blandede feltet, som ingen tenker på som sant, forteller dermed noe om hva som er ønskelig i virkeligheten.

Subjektene er det Turner og Fauconnier kaller *counterparts*, og slike motparter formidler sammenheng mellom de ulike feltene. At to elementer utgjør hverandres motpart behøver ikke å innebære et skifte av identitet slik som i dette tilfellet. Når Maria planlegger hva hun skal gjøre hvis kameratene dukker opp, utgjør hun selv motparten i både det reelle feltet og det

hypotetiske feltet. Det er heller ikke slik at et hypotetisk felt behøver å fjerne deg helt fra den situasjonen du befinner deg i.

Turner bruker Hemingway som eksempel. Når fiskeren i *The Old Man and the Sea* får krampe i handa si, personifiserer han handa. Han tenker på den som sin motstander. Han håner den for å få den til å gjøre det den skal. Ikke på noe tidspunkt tror den gamle mannen at handa ikke er en del av ham selv, men det er en nyttig konseptualisering, fordi det hindrer ham i å identifisere seg med smerten, og dermed makter han å kjempe videre med fangsten sin. ”He, the undemented fisherman, should in the target space of what he actually believes apply himself to dealing with his hand as if it were his intentional opponent while understanding fully the weight of *as if*” (Turner 1996: 96).

Få meg på, for faen kan gi oss et annet eksempel. Kona til Sebjørn har vært på nepefabrikken og fått klar beskjed om at hun ikke kan få jobb der:

Då kona til Sebjørn gjekk frå nepefabrikken, kjente ho at kroppen skalv.
- Han skjelv av virketrong, tenkte ho.
- Eg virkar ikkje, heldt ho fram (Nilssen 2005: 147)

Det er *kroppen* som skjelver. Kona til Sebjørn tenker på den som ”han”, som om det er kroppen og ikke henne selv som ønsker seg noe å gjøre. Det blir dermed heller ikke kona til Sebjørn som helhet som ikke virker. Det er subjektet som ikke virker: Kroppen (selvet) er full av virketrang, det er viljen og/eller fantasien som ikke fungerer som den burde. Både leseren og kona til Sebjørn vet at hun ikke er to enheter på denne måten, men det er en nyttig konstruksjon fordi den gjør det mulig å forstå konflikten inni henne. Selvet insisterer på at hun skal gjøre noe, samtidig som subjektet på den ene siden holder igjen av redsel og på den andre siden ikke makter å finne på noe som faktisk er gjennomførbart.

På samme måte som fiskeren og kona til Sebjørn lager seg slike fiktive forestillinger om seg selv, kan leseren forholde seg til fiktive personer som om de var virkelige. Vi snakker om dem som reelle, psykologiske personer samtidig som vi forstår den fulle tyngden av *som om*.

5.4.2 Sosiale følelser

Mens Mark Turner skriver om hvordan vi kan forholde oss til en tenkt situasjon *som om* den var virkelig, skriver Antonio Damasio om hvordan hjernen kan framkalle følelser *som om* de var knyttet til faktiske kroppslige tilstander. Han skriver at de emosjonelle merkelappene¹⁵ kan fungere på bakgrunn av faktiske kroppslige reaksjoner, men at de også har en alternativ mekanisme som han kaller en ”as-if-body-loop”:

In the alternative mechanism the body is bypassed and the prefrontal cortices and amygdala merely tell the somatosensory cortex to organize itself in the explicit activity pattern that it would have assumed had the body been placed in the desired state and signaled upward accordingly. (Damasio 1996: 184)

Mark Turners forståelse av hvordan vi bruker hypotetiske felt og Antonio Damasio forståelse av hvordan vi bruker en "as-if-body-loop" er begge aktuelle når vi forholder oss til skjønnlitterære personer. Mens det hypotetiske feltet får oss til å *behandle* personene som virkelige, samtidig som vi *vet* at de ikke er det, er en "as-if-body-loop" en forutsetning for empati. For også virkelige personer må konstrueres mentalt, vårt eget "jeg" er det eneste vi kan erfare direkte.

Antonio Damasio skiller mellom emosjonen sympati på den ene siden og følelsen empati på den andre. Mens sympati er noe vi har for mennesker nær oss og noe som oppstår direkte på bakgrunn av kroppslige reaksjoner, er empatien ikke direkte forbundet med et kart over kroppen. Empati *simulerer* et slikt kart, men det er den samme gruppen nerveceller som er ansvarlig for produksjon av både sympati og empati:

Those neurones can represent, in an individual's brain, the movements that very brain sees in another individual, and produce signals toward sensorimotor structures so that the corresponding movements either "previewed" in simulation mode, or actually executed. These neurons are present in the frontal cortex of monkeys and humans, and are known as "mirror neurons". (Damasio 2003: 115)

Disse speilende nervecellene kan aktiveres på mange ulike vis. Damasio gir eksempler på at de kan aktiveres via et narrativ, via bilder og via ens eget ansikt (hvis vi gis instruksjoner til å lage spesifikke grimaser, uten at vi er klar over at disse ligner et smil, vil vi likevel oppleve en gledesfølelse). Det er med andre ord mulig å igangsette denne prosessen både via abstrakte konsepter, sanseerfaringer og motoriske instruksjoner.

Også en skjønnlitterær tekst har mange ulike innganger til empatien. Som jeg skrev om i forrige kapittel, består et konsept av mange ulike elementer, fra visuelle til motoriske og emosjonelle, dermed vil en del av et konseptuelt felt potensielt kunne aktivere alle de andre delene av feltet. Mens *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* aktiverte empatiske følelser ved å kombinere ulike konseptuelle metaforer,¹⁶ bruker *Få meg på, faen* i større grad beskrivelser av kroppslige reaksjoner, sosiale situasjoner og indre konflikt for å framkalle empatien.

For eksempel føler Maria at studentene på sosialhøyskolen ser ned på henne fordi hun er vaskehjelp: "Då dette hende, gjekk Maria og svelgde og brann i kjakane" (Nilssen 2005: 42). Både svelgingen og rødmingen¹⁷ er kroppslige reaksjoner som leseren gjenkjenner, og som

gjør det lettere å sette seg inn i hva Maria føler. Det er ikke entydig hvilke følelser hun har, men begge kroppsreaksjonene er forbundet med skam, med sinne og med avmakt.

Når kona til Sebjørn tar heisen etter å ha forsynt seg grovt av hotellfrokosten, sammenligner hun seg med to andre damer:

I spegelen er det ikkje berre magen som struttar, også auga verkar som dei bular ut frå det no noko raudsprengte andletet. Dei to andre damene seier ingenting, men kona til Sebjørn veddar på at *dei* berre tok seg ei lita skål med frukostblanding med skumamjolk, og kanskje ein bit honningmelon attåt. Ikkje drakk dei kaffi heller, og som kommandert av den tanken romlar magen til kona til Sebjørn fram eit brøl.

- Eg feis ikkje, det var magen, seier ho automatisk (Nilssen 2005: 177)

Denne situasjonen er i den grad pinlig at vi blir flau på kona til Sebjørn sine vegne. De fleste har erfaringen av å føle seg underlegen og kan dermed framkalle den i en ”as-if-body-loop”. Ved å blande denne erfaringen i et hypotetisk felt sammen med en situasjon der man uforvarende snakker om fising, kan leseren oppleve det pinlige øyeblikket *som om* kona til Sebjørn var en reell person.

Mange av de sosiale situasjonene i *Få meg på, for faen* er pinlige og de påfører personene ulike grader av flauhet, skam og selvforakt. Disse skamsituasjonene er også ofte ironiske situasjoner, slik Almas gjennomgående dilemma er et godt eksempel på. Alma drømmer om sex, og når Artur kommer borti henne med pikken på en fest, blir hun så opphissa at hun helst skulle putta ”heile vasken opp i underlivet” (Nilssen 2005: 52). Men denne første seksuelle berøringen fører ironisk nok ikke til oppfyllelse av den seksuelle drømmen, tvert imot mister Alma alle forhåpninger om snarlig tilfredsstillelse. For hun er dum nok til å skrike det ut: ”- Han var borti meg med pikken” (Nilssen 2005: 49), og Artur er lur nok til å benekte det hardnakket. Dermed blir Alma den som driter seg ut. Hun blir ”pikk-Alma”, og hennes seksuelle frustrasjon blir allmenn forlystelse.

Ironien er også koblet opp mot den indre konflikten til de tre hovedpersonene. I disse tilfellene markerer ikke ironien avstand, den skaper empatisk nærhet, fordi selvironien hermer de andres blikk på en selv. Når Alma røyker hasj for å iscenesette sin egen fortvilelse, er det dette som skjer.

Alma unngår bevisst å inhalere hasjrøyken, men ”ho sit der og tenker på at det skal lukte av jakka” (Nilssen 2005: 62). Fortelleren markerer en ironisk avstand til denne handlingen: Det er tåpelig å få alle til å tro at du slukker dine sorger med hasj, når du faktisk ikke gjør det. Men Almas selvironi blander seg med fortellerens stemme: Hun vet at det hun gjør er tåpelig. ”- Eg er så dum! Eg er verdas verste, tenker ho. For noko drit, held ho fram med, når ho først sit der og ser seg sjølv så tydeleg frå utsida og veit at det ikkje nyttar” (Nilssen 2005: 62).

Leseren identifiserer seg først med fortellerens ironiske blikk, og dette fører leseren over i en identifikasjon med Almas egen selvironi og skamfølelse. Leseren kan dermed oppleve den indre konflikten, der ironien samtidig både stammer fra, og rammer, Alma. Hennes fortvilelse skapes i konflikten mellom handling og vurdering.

Både sympati og skam er sosiale emosjoner i Antonio Damasio's teoretiske rammeverk, sammen med for eksempel takknemlighet, sjalusi, beundring og forakt. Han ser på de sosiale emosjonene som sekundære: De er en nyansering av de primære emosjonene smerte og behag. Sosiale emosjoner er dessuten i større grad avhengige av en utvidet bevissthet og metarepresentasjon: De krever at vi kan sette oss inn i andres perspektiv eller reflektere over oss selv. Sympati, og dermed også følelsen empati, er et eksempel på at vi metarepresenterer den andres opplevelse av *seg selv*, skam er et eksempel på at vi metarepresenterer den andres opplevelse av *oss*.

Som vi kan se blir skam og selvironi svært like hverandre i denne beskrivelsen. Begge krever en metarepresentasjon av de andres blikk, begge krever en splittelse i et subjekt og et selv, og subjektet og selvet står i begge tilfeller i opposisjon til hverandre.

5.5 Skam

Når vi leser *Få meg på, for faen* i lys av et ekkoisk ironibegrep, blir fellestrekkene mellom skam og selvironi tydelige. Både skammen og selvironien plasserer selvets handlinger i et negativt vurderende lys. Men skam og ironi kan samspille også i kraft av de forskjellene som er mellom dem. Ironien kan brukes både for å uttrykke skam og for å skjule den.

5.5.1 Paralleller

Få meg på, for faens vaskeseddel hevder at romanen handler ”om trongen til å bli sedd av nokon”, og det kan være at dette stemmer, for den som ønsker å bli sett er samtidig redd for å bli sett, på feil måte, eller til feil tid. Skam og selvironi kan handle om å komme de andres fordømmende blikk i forkjøpet, slik Finn Skårderud skriver i artikkelen ”Tapte ansikter”:

Skam er å ikke bli møtt. I den manglende aksepten vender vi oss mot oss selv. Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Den dypeste form for skamopplevelse er å vise seg frem med sin kjærlighet for så å bli avvist. Jeg er ikke elskverdig. (Skårderud 2001: 37)

Både selvironi og skam handler om å konseptualisere den andres blikk på seg selv, jegets subjekt identifiserer seg med de andres forakt. Ironien er dermed som en språklig

representasjon av forakten, og selvironien representerer skammen. Alma kan være krass med mora si, og medelever kan være krasse med henne, Maria utsettes for sjefens ironiske kommentarer, og kona til Sebjørn møter nedlatende bemerkninger hos den radikale dattera si. Slik sosialiserer de hverandre, og selvironi og skam er, parallelt med dette, en form for selvsosialisering.

Finn Skårderud skriver videre: ”Skammens onde sirkel er at det er skammelig å vise fram sin skam, skammen over skammen” (Skårderud 2001: 40). I møte med studentenes forakt for rengjøringspersonalet, reagerer Maria på denne måten: ”Ho stod så ynkelig oppstilt inntil veggen, det flauaste var at ho såg så redd og ynkeleg ut, at ho stod slik og var pressa vekk og ikkje klarte å ta til motmæle eller ikkje hadde klart å be rolig om orsaking” (Nilssen 2005: 42). Hun skammer seg ikke først og fremst over den situasjonen som utløser skammen, men over sin egen skamreaksjon. Denne metaskammen har en motpart i selvironien. Hvis man først er selvironisk, er det lett å ironisere over sin egen selvinnsikt også. Slik Alma gjør:

Likevel tar ho på seg hasj-jakka dagen etter, og ho set seg lenger bak i busen enn ho har gjort dei siste dagane. Men det nyttar ikkje, dei merkar ingenting, dei veit ikkje korleis hasj luktar. (Nilssen 2005: 62)

I forkant av dette har hun en selvinnsikt om at det ikke nytter (Hun har sett ”seg sjølv så tydeleg frå utsida og veit at det ikkje nyttar”), og likevel tar hun på seg jakka. Det ligger dermed en selvironisk kommentar i gjentaket (”Men det nyttar ikkje”). Hun ironiserer over sin egen selvironi som ikke kan brukes til noen ting annet enn å innse hvor nytteløst det hele er.

En betydningsfull forskjell mellom skammen og selvironien er at skammen må skjules, mens ironien er et forsvar: Skammen viser svakhet, ironien viser styrke. Dette handler først og fremst om den betoningen vurderingen får i hvert tilfelle. Skam vektlegger selvets ydmykelse, mens ironien vektlegger subjektets selvinnsikt. Dermed kan ironi brukes som en maske som skammen kan skjule seg bak.

Skårderud skriver om skammens masker i sin artikkel, og forakt er en av disse maskene, som ironi kan være et uttrykk for. Men i hovedsak konsentrerer Skårderud seg om fire hovedmasker, og samtlige av disse finner vi i *Få meg på, for faen*.

5.5.2 Masker

Den første masken Skårderud nevner er *grandiositeten*: ”Grandiositet og skam er komplementære størrelser, de nærer hverandre gjensidig” (Skårderud 2001: 44). Marias fantasier beveger seg hele veien mellom det grandiose og det nedvurderende. Hun forestiller seg for eksempel at ”Vestlandsrevyen har et team som skal følge hennar minste rørsler i

tjuefire timar, slik at dei kan dokumentere at alt ho sa i føredraget var sant” (Nilssen 2005: 31), og denne fantasien trekker henne opp, gjør henne stor og viktig. Mens fantasiens konklusjon drar henne ned:

Reporteren avbryt. Han vender seg til kameradama, og ikkje til Maria.

- Dette går ikkje. Dette var ein dårleg idé.

Kameradama svarer:

- Det var ikkje *min* idé, det var ho som ringte og spurte om vi ikkje ville lage ei slik sak om henne. (Nilssen 2005: 33)

Dette skjer gang på gang, fantasiene begynner storslått og ender puslete.¹⁸ Marias subjekt er hele tiden klar over hennes egen utilstrekkelighet, og derfor kan de grandiose fantasiene bare holde seg svevende en kort stund før realiteten slår inn. I tillegg blir den dårlige selvfølelsen forsterket av spriket mellom fantasi og virkelighet. Den dårlige følelsen fører til nye fantasier, som igjen fører til økt skam, og slik fortsetter sirkelen.

Den neste masken er *skamløsheten*: ”Som en forsvarshandling mot *den tause skammen* blir *den konkrete skamløsheten* aktivt oppsøkt: i stoffmisbruk, i fornedrende seksualitet eller i å lage arr på sin egen kropp. Det skamfulle indre blir blottet” (Skårderud 2001: 44). Nilssens bok tyr ikke til slike ekstreme uttrykk for skamløshet, men Almas reaksjon på ydmykelsen er å ydmyke seg selv ytterligere, slik Skårderud beskriver det her. Hun forsøker å røyke hasj, drikker seg full på morens brennevin, går ut i vinterkulda uten jakke, og når moren oppdager at hun har ringt en sextelefon, låser hun seg inne på do og roper:

- Sextelefon! Sextelefon! Du har ei sjuk dotter som ringer sextelefon.

Alma brann i kinna og tenkte at alle like godt kunne få vite det viss dei gjekk forbi på vegen akkurat då ho sat og ropte. (Nilssen 2005: 63-64)

Det er ingen vei tilbake for Alma. Skammen over det som har skjedd kleber til henne, det eneste mulige forsvaret er å oppsøke ydmykelsen aktivt, late som om det ikke plager henne, som om hun ikke skammer seg. På denne måten roter hun seg lenger og lenger inn i den skamløse oppførselen, og strategien blir stadig mer utveisløs. Som Artur tørt konkluderer: ”- Det er eit vanskeleg hjørne vi har blitt ståande fast i” (Nilssen 2005: 83).

Handlingslammelsen er maske nummer tre: ”Handlingslammelse er å utsette, dvele ved og ikke utføre sine handlinger” (Skårderud 2001: 45). Kona til Sebjørn befinner seg i denne tilstanden innledningsvis:

- Noko må gjerast! tenker ho for sikkert åttiande gong, men lenger enn til den tanken kjem ho ikkje, for det er som om noko har kilt seg fast i hjernen. Noko ligg der og hindrar, og ho anar ikkje kva det er, anar vel knapt at det er der. Det er noko som tar motet frå henne, og det er symptomatisk for tilstanden at ho verken ser bussen som køyrer forbi borte på hovudvegen, eller skyl fingeren for å få vekk feittet eller tar fram støvsugaren. (Nilssen 2001: 149)

Hun vet at hun må gjøre noe, kroppen hennes ”skjelv av virketrong”, men hver gang hun forsøker, gir hun like fort opp. Typisk for den dype skammen er at man aldri kommer ut av en slik lammelse, at man stivner og trekker seg inn i seg selv, men kona til Sebjørn bryter til slutt ut av mønsteret. Hun tar en bestemmelse og drar til Oslo for å demonstrere mot nedleggelse av nepefabrikken. Det er en fullstendig meningsløs handling i forhold til fabrikken, siden den i grunnen ikke er nedleggingstruet og siden Stortinget i alle fall kan gjøre svært lite fra eller til, men det er en meningsfull handling for henne personlig: Kona til Sebjørn driver med selvberging.

Den fjerde og siste maska er *flinkheten*, og den opptrer ofte sammen med den grandiose maska: ”De flinke barna klarer alt. Og det er alt de klarer” (Skårderud 2001: 45). Fordi de flinke barna, i alle aldre, ikke føler seg gode nok, kompenserer de ved å skape en vellykket overflate. En overflate de noen ganger tror på selv (i sine grandiose øyeblikk) og andre ganger opplever som falskspill. Maria er ett av de flinke barna:

Ho orkar ikkje anna enn å jobbe i veg, gni speglane heilt til dei blenker, bøye seg ned med stive kne og tørke av alle golvlistene, lirke moppen inn til veggen bak stolane som står oppstilte i tårn i eit hjørne av gangen, jobbe ekstra mykje utan at ho må, ho tenker at dei andre er late, og at ho er mykje flinkare, ho blir tildelt ekstra plikter, og det lidande andletet hennar vil vere straff nok for dei som klarer å sjå henne gjennom den sjølvopptatte disen sin. (Nilssen 2001: 45)

Både fortelleren og Maria er klar over hennes egen selvopptatthet, og siste setning får en ironisk klang. Her blir den ironiske maska et tillegg og et forsvar mot skammen, som samtidig kan sette ord på den. Selvironien oppretter et fellesskap med de andre fordi den samtidig rettes mot henne selv og dem.

Hvis du enkelt og greit kan si at noe gjør vondt, da er det en smerte som lar seg reparere, men hvis det er en smerte som må skjules, noe som du ikke finner ord for, da er det vondere. Finn Skårderud skriver at ”skam er en tausgjørende affekt”. Mens den ”som opplever angst eller sorg, kan oppleve omgivelsenes medfølelse og omsorg”, er den skamfulle fanget i egen taushet, fordi den skamfulle ”forventer forakt” (Skårderud 2001: 40).

5.6 *Selvironi*

Blanding av skam og ironi kan være et forsøk på å skjule det vonde, pakke det inn i både følelser og språk. Men ironien kan også være mer enn en ekstra maske, den kan kanskje være en redning. Fordi ironien ligner skammen, men samtidig fokuserer på det suverne subjektet, og ikke på det håpløse selvet, kan den være en måte å snakke om skam på. Kanskje er selvironi

den beste måten å bryte tausheten på, for selv om selvironi uttrykker selvforakt, er den også en invitasjon til felles latter: en form for svart humor.

5.6.1 Marias selvironi

Fordi de ironiske lagene og posisjonene er mange i *Få meg på, for faen*, er det i store deler av teksten vanskelig å skille dem fra hverandre. Men i bokas tredje del, ”Foredrag i sosiologi grunnfag for Maria, del 2: Foredrag”, opptrer Maria selv som forteller, og her blir selvironien lettere gjenkjennelig. Stilen i Marias foredrag og fortellerens narrative tekst er ikke vesentlig forskjellig (selv om Maria kanskje er litt mer skrytete), og avstanden mellom forteller og personer blir dermed mindre.

Det er i utgangspunktet et foredrag Maria skal skrive, men hun skriver anekdotisk og til tider fiktivt om en vanlig dag på jobben, noe som mot slutten utarter til ren fantasering, og avslutningsvis skriver Maria om et framtidig avisoppslag, med henne selv i hovedrollen:

Neste dag står det som overskrift i avisene: FORLOT SKAVLAN-STUDIO I BANNENDE RASERI. VIL BLI KLIPT BORT, MEN DA BLIR PROGRAMMET SVÆRT AMPUTERT, ETTERSOM DE ANDRE GJESTENE ETTER HVERT REISTE SEG OG SA AT DE IKKE ORKET Å FORTSETTE I DEN GODMODIGE TONEN, DET BLE FOR GRELT ETTER DET SOM HADDE HENDT. NÅ GRÅTER FREDRIK SKAVLAN OG LUKKER DØRA TIL KONTORET HARDT IGJEN NÅR VI KOMMER OG BANKER PÅ.

Under overskrifta er det eit bilete av meg på veg ned frå podiet. Håret flagrar bak meg som vore eg ein modell. (Nilssen 2005: 119)

Her ironiserer Maria både over skrikende avisoverskrifter og over sin egen drøm om kjendisstatus. Parodieringen av avisenes forsøk på å få alt inn i overskriften understreker at hennes egen divaaktige sorti heller ikke skal tas seriøst. Samtidig er det ingenting som tyder på at Maria ikke ønsker seg oppmerksomhet i pressen, hun bare gjenkjenner det komiske i dette ønsket.

Marias subjekt vet at foredraget hennes ikke holder faglig mål. Hun skriver ikke bare et foredrag, men beskriver også foredragssituasjonen, og hun iscenesetter sin egen selvkritiske holdning via de andre aktørene i narrativet sitt:

Seminarleiaren avbryt og seier at dette her trur han ingenting på, og at no brukar eg veldig lang tid på tull. Det er trass alt snakk berre om ein halv times innlegg, no får eg. Jaggu. Sjå til å komme til poenget. Har eg ikkje nokon del som knyter opplevingane til nokon teori? (Nilssen 2005: 113)

Maria gjør ikke bare narr av sin egen manglende teori i dette sitatet, hun gjør også narr av den kritiske seminarlederen, slik både hun og Alma gjør narr av sin egen selvvinnsikt og selvironi andre steder. Det er en iscenesettelse av Marias indre konflikter.

Men selv om selvinnsikten er på plass, leker hun seg også med rollen som allmektig forteller, og muligheten for å endre realitetene i fantasien. Under foredraget lurer det kamerafolk bak gardinene, og disse kommer sprettende fram når foreleseren kritiserer henne. Subjektet lar foreleseren utbryte: ”*Det er ulovleg å filme folk utan at dei veit det!*” (Nilssen 2005: 115), og i møte med denne logiske innvendingen må Maria tenke seg litt om, før løsningen på problemet kommer: ”*No er det liksom lov å filme folk utan at dei veit det. Og så er det eit nytt klipp*” (Nilssen 2005:116). På den ene siden er dette Marias selv, som enkelt og fortellerteknisk snor seg ut av situasjonen, på den andre siden kan vi lese subjektets selvironi i bruken av ”liksom” og i poengteringen av det litterære grepet. Marias subjekt understreker det ironiske spriket mellom hva hun faktisk kan få til og hva hun ønsker å oppnå. Hun er ikke bare selvironisk klar over sine faglige begrensninger, men også over sine begrensninger som forteller.

Marias selvironi i tilknytning til egen fortellerrolle skaper en ny parallell til fortelleren i de resterende delene av boka. Hennes selvironi blir en kommentar til den andre fortellerens rolle, og som jeg vil forsøke å vise i det følgende, er også romanens hovedforteller selvironisk. På denne måten kan vi parallellføre Maria og fortellerens perspektiv på Maria, men også deres respektive perspektiv på seg selv.

5.6.2 Fortellerens selvironi

Raymond W. Gibbs, kognitiv teoretiker og psykolog, observerer: ”Irony serves an important social function in helping people maintain social relationships between family members, friends, and co-workers” (Gibbs 1994: 372). Ironi er ikke bare et redskap for å sosialisere de andre, den kan også fungere inkluderende. Fordi kommunisert ironi er avhengig av en gjenkjennelse av intensjonen, forutsetter den også at sender og mottaker til en viss grad deler kognitivt miljø. ”So irony both makes use of presumptive homogeneity and reinforces it: understanding irony communicates, ’You and I are the same’” (Lakoff 1990: 173).

I noen sammenhenger betyr denne inkluderingen samtidig at noen andre blir ekskludert: Man gjør narr av en tredjepart. Men i en selvironisk sammenheng blir mottaker invitert til å le av sender, og kanskje også av seg selv. Det er lettere å identifisere seg med det som er tåpelig hvis du samtidig, i en dobbel bevegelse, får lov til å ta avstand fra det. Marias selvironisering gjør det legitimt å identifisere seg med henne.

Når fortelleren ironiserer over de tre hovedpersonene, ligger denne ironien parallelt med personenes egen selvironi, og derfor blir ikke leser og forteller nødvendigvis et fellesskap som

gjør narr av Maria, Alma og kona til Sebjørn. De kan samtidig være på lag med dem. Når Maria ironiserer over sin egen fortellerrolle blir hennes fellesskap med fortelleren ytterligere understreket.

For som sagt, også bokas hovedforteller ironiserer over sine egne begrensninger. Dette er mest påtagelig i siste del av boka, der kona til Sebjørn er hovedperson. Et godt eksempel er hovedpersonens manglende egennavn. Når kona til Sebjørn ligger våken og hisser seg opp over sin tradisjonelle husmorrolle, får punchlinen en dobbel ironi: ”- Og kvifor heiter eg liksom berre ”kona til Sebjørn?” Spørsmålet er tradisjonelt. Det parodierer feministenes evige mas om at de defineres av menn. Men samtidig er det en påpeking av romanens fiksjon, et spørsmål rettet til fortelleren:¹⁹ Hvorfor har du definert meg som en eiendel? Kona til Sebjørn gjør leseren oppmerksom på at det er fortelleren som tvinger henne inn i den feministiske parodien, og fortellerens ironiske klemme er at den definisjonsmakten som blir kritisert er fortellerens egen.

Fortelleren setter seg selv i flere ironiske situasjoner. Som når sjefen på nepefabrikken kommer i en flau situasjon med kona til Sebjørn, og får fortelleren til å starte det påbegynte kapittelet på nytt:

– No blei dette litt dumt, seier han [sjefen]. – Eg går ut, og så kjem eg inn igjen.

Ein dag kjem sjefen på nepefabrikken inn til dei tilsette på røykerommet. Kona til Sebjørn føler seg først litt dum, men ettersom sjefen ikkje lar seg merke med henne, trur han nok ho er ei av dei tilsette. (Nilssen 2005: 152)

Situasjonen ligner på Marias situasjon med foreleseren. En av personene protesterer og fortelleren endrer rammevilkårene. Forskjellen er at mens Maria endrer vilkårene til sin fordel (plutselig er det lov å filme folk uten at de vet om det), er det sjefen på nepefabrikken som i dette eksempelet tjener på at fiksjonens virkelighet rekonstrueres. Fortellerens situasjon blir ironisk, fordi fortelleren ender opp med å tjene en av de personene som egentlig skulle adlyde fortellerens diktat.

Denne tjenerrollen tar fortelleren helt ut i det siste kapittelet, der alt ordner seg for alle. Maria kommer på TV, kona til Sebjørn får seg jobb på nepefabrikken og Alma ser ut til å ha styring på livet sitt igjen. Slutten er en ekte, amerikansk happy ending, og i kontrast til all skammen og mislykketheta i resten av boka blir slutten ikke til å tro og derfor paradisk. Nettopp ved å redde dem, viser fortelleren hvor usannsynlig redninga er.

Fortellerens ironisering over egne muligheter er en parallell til Marias ironisering over sine, og denne parallellføringen bekrefter at fortelleren faktisk identifiserer seg med hovedpersonene sine, til tross for den ironiske distansen. Dette innebærer dessuten at

fortellerens identitet splittes på samme måte som vi har sett i forbindelse med personene. På den ene siden har vi fortellerens selv som ironiserer over personene, på den andre siden har vi fortellerens subjekt som ironiserer over fortelleren selv. På denne måten er det paradoksalt nok fortellerens subjekt som markerer identifikasjonen med personene, mens fortellerens selv blir mer ambivalent i forhold til dem: Kanskje er selvets ironisering et uttrykk for identifisering, kanskje gjør ironien narr.

5.6.3 Tekstens selvironi

Mot slutten av *Få meg på, for faen* er ironien enklere å oppfatte enn den er i begynnelsen av romanen. Det er etter hvert etablert en forventning hos leseren om at ironien og komikken vil bli framhevet. Sperber og Wilson skriver: "The psychological processes by which assumptions are formed determine their accessibility, which affects their relevance, which affects their plausibility" (Sperber 1995: 201). Dette innebærer at hvis en ironisk intensjon først er etablert, vil den bli lettere tilgjengelig, mer relevant og mer plausibel for hver gang den brukes gjennom leseprosessen.

En setning som "*Håret flagrar bak meg som vore eg ein modell*" vil ikke være ironisk i enhver sammenheng, men i den tekstlige sammenhengen den står, kan den vanskelig tolkes på noen annen måte. Teksten har allerede etablert en forståelse både av at Maria ønsker oppmerksomhet, og av at hun ser på dette ønsket som relativt urealistisk. Denne dobbelheten gripes direkte av leseren på bakgrunn av den etablerte konteksten, det er ikke nødvendig å vurdere andre muligheter.

Samtidig er det klart at ironien ligger latent både i det som beskrives og måten det beskrives på. Maria fantaserer om å komme på "Først og sist" med Fredrik Skavlan, og viser dermed fram dette som ønskelig, men hun stiller seg selv i et komisk lys fordi hun er malplassert i det glansede reklamebilde setningen alluderer til. Den språklige formen bidrar til tvetydigheten med den hypotetiske konjunktiven "vore", fordi denne formen både kan understreke det usannsynlige i forestillingen, og vise til det ønskelige i den. Poenget er at setningens ironiske potensial vurderes først, på bakgrunn av den tidligere romanteksten.

Når sjefen på nepestappefabrikken legger ut om nepestappas fortreffelighet, er det forventet at kona til Sebjørn vil reagere tåpelig, og det er forventet at fortelleren vil ironisere over henne:

Kona til Sebjørn lytta interessert. Dette hadde ho aldri visst. Ho såg på nepearbeidarene med beundrande blick og fryda seg når ho såg kor lite

sjølvtilfredse dei såg ut. Dette var gammalt nytt for dei, slik fungerte *deira* arbeid, og dei kjente alle ledd i prosessen. (Nilssen 2005: 152)

Den naive reaksjonen blir latterliggjort av fortelleren, fordi den er overdrevet med store ord som beundring og fryd, men også fordi framstillingen parodierer en type klisjéaktig språkbruk som romantiserer arbeiderklassen. Avsnittet er dermed ironisk både i forhold til språkbruk (slik fungerte *deira* arbeid), i forhold til sosial gruppe (utenforståendes naive blikk på arbeiderne) og i forhold til verdier (manglende evne til å se hva som har betydning og hva som ikke har). Hvis vi ikke hadde forventet fortellerens vurdering, ville ironien vært vanskeligere å få øye på. Selv om det eksisterer noen språklige og sosiale markører her, er de ikke overdrevet i en slik grad at vi kan avgjøre ironien med bakgrunn i dette ene avsnittet alene. Det er teksten som helhet, den gjennomgående ironiske tonen, som avgjør.

Ironien er dermed ikke like tilgjengelig i utgangspunktet, og teksten jobber hardt for å etablere den ironiske konteksten fra starten av. Allerede før romanen begynner introduserer teksten sin egen selvironi:

Alle karakterar, bygningar og hendingar i denne boka – sjølv dei som er baserte på verkelege personar, bygningar og hendingar – er fiksjon.

”Artur og Alma” er ein tekst som inneheld skildringar av seksuelle fantasiar. Enkelte vil truleg oppleve desse skildringane som støytande.

Når det står ”nepe”, er det meint det dei fleste kallar ”kålrot” eller ”kålrafi”. (Nilssen 2005: 8)

Disse tre setningene kunne kanskje ha blitt tillagt en seriøs intensjon hver for seg, men slik de står, i trio, blir den ironiske intensjonen påtagelig.

Den første er en parodi på amerikansk film ”basert på virkeligheten”. En lett paranoid forestilling om at hvis man ikke advarer folk om at kaffen er varm eller at en fiksjonsfilm faktisk er fiksjon, så vanker det søksmål. Fordi setningen er en parodi, gir den oss tilgang både til den selvhøytidelige holdningen den kommuniserer i sin originale kontekst, og en selvironisk holdning til denne selvhøytideligheten. Denne setningen er dobbel også i en annen forstand, for den forteller oss at teksten vi skal lese i en eller annen forstand er sann, samtidig som den forteller oss at den ikke er det. Den etablerer det Mark Turner omtaler som ”et nyttig hypotetisk felt”.²⁰

Setning nummer to kan også leses parodisk, spesielt når den står sammen med den første. Skjønnlitterære skildringer skal være svært grove for å oppnå å støte folk, og *Få meg på, for faen* har nok et stykke igjen i så måte. Teksten skaper her, hvis en leser setningen ikke-ekkoisk, en forventning til seg selv som den senere ikke oppfyller. Hvis vi derimot leser den ekkoisk, viser den til folks generelle sensasjonslyst og den foregriper pressens interesse for

nettopp disse partiene i boka.²¹ Det foreligger en kulturell forventning om at kvinnelige forfattere skal skrive pent og pyntelig om sex, og at de skal ha gode grunner dersom de vil bryte med denne konvensjonen. Samtidig har Olaug Nilssen selv satt fokus på viktigheten av å skildre jenters seksuelle pubertetsfantasier i skjønnlitteratur, og når hun peker på dette innledningsvis, kan det derfor forstås som et reelt ønske om at disse delene av boka får oppmerksomhet. Den ironiske holdningen rammer dermed ikke bare den konvensjonen hun bryter med og pressens ensrettethet, men også henne selv.

Den tredje setningen markerer i første rekke den useriøse tonen i de to andre. Den har form som en begrepsavklaring, og virker dermed malplassert i forkant av en roman fordi den hermer fagteksten som sjanger. I tillegg kan den ikke tas seriøst innenfor den sjangeren den hermer, siden begrepsavklaringen er knyttet til noe så banalt som bruken av ordet ”nepe”. Setningens konseptuelle innhold gjør dermed narr av den selvhøytideligheten den lingvistiske formen kommuniserer. Det er heller ikke første gang Olaug Nilssen skriver om ”nepe” versus ”kålrabi”. I *Innestengt i udyr* har eg-personen en lengre refleksjon rundt denne språkbruken, og dermed kan denne begrepsavklaringen også leses som en henvisning til ironien i resten av forfatterskapet, og etablere den ironiske intensjonen i forlengelsen av dette.

For det er ikke noe nytt at Nilssens tekster undergraver seg selv. Eirik Vassenden skriver i *Den store overflaten* at Olaug Nilssen i *Vi har så korte armar* skriver *bevisst* dårlig:

De første 50 sidene fikk meg til å tenke å ja, så bra, før de neste 30 førte meg inn i å nei, og så videre, kast i kast gjennom romanen. Det finnes også en rekke partier, særlig mot slutten, som insisterer på å være *godt*: ”Dette er bra, jeg vet det”, er det som om romanteksten sier, mens fortellerinstansen samtidig gir sterke signaler om at dette ikke bør legges for stor vekt på, eller tas alvorlig. (Vassenden 2004: 180)

Han hevder at en del av prosjektet hennes er å få oss til å tvile på tekstens kvalitet. Denne tvilen er tilstede i *Få meg på, for faen* også, og den gjør at vi blir usikre på om de ”dårlige” passasjene egentlig er dårlige, og leseren klarer ikke å avgjøre om skrivefeil faktisk er skrivefeil: Kanskje er begge deler en form for litterære virkemiddel?²² Anmelderen i *Vårt Land* skriver:

[...] ho skriv slik vi i nynorskmi ljoa snakkar når vi driv gjøn med oss sjøve: med kantete setningar som humpar avgarde, boren oppe av ein ironisk distanse (og kan hende ei svak kjensle av skam?) i høve til eiga målform. (Hageberg 2006)

Det er noe i selve stilen hennes som får oss til å tvile på at hun har noe seriøst å fare med. Teksten er til tider rett og slett flåsete. Som når Maria har skrivesperre på oppgaveskrivingen sin: Dette kapittelet heter ”Maria jobbar med føredraget sitt” og inneholder i kronologisk rekkefølge: neseskrift, setningen ”ikkje lov å reise seg” i ulike fonter, en seilbåt

framstilt visuelt med ordene ”seglbåt” og ”føredrag”, og til slutt noe vi med litt godvilje kan kalle en mellomting mellom lyddikt og visuelt dikt. Sistnevnte begynner slik: ”*Det er eit hol i i bøtta, kjære sje-ef, kjære sje-ef, det er eit ho-ol i bøtta, kjære sje-ef, eit hol.*” (Nilssen 2005: 28) Dette er skrevet i stor font og etterfølges av ordet ”hol”, uten mellomrom, over fem linjer, og her er det lagd et visuelt hull i de tre midterste linjene.

Kapittelet kommuniserer effektivt Marias skriveproblemer og er sånn sett godt integrert i tekstens narrativ. Samtidig utgjør denne typen flåsete språkbruk et konvensjonelt brudd og blir dermed en tekstlig poengtering av tekstens uhøytidelige blikk på seg selv. ”Diktene” kan også forstås som en parodiering av mer seriøse litterære prosjekter, fra Jan Erik Volds *Kykkelipi*²³ til Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*, men en slik forståelse utelukker ikke en selvironisk lesning.

Også den parodiske avslutningen på romanen, der alle blir lykkelige og alle problemer forsvinner sporløst, kan leses som en del av tekstens undergravende virksomhet. Fram til dette punktet har leseren blitt guidet inn og ut av personenes fantasier, men slutten blir stående umarkert. Er dette fantasi eller er det virkelighet? Situasjonen er overdrevet på samme måte som personenes fantasier har vært, men samtidig ser teksten ut til å påstå at dette er realitet. Kona til Sebjørn skal virkelig få jobb på nepefabrikken, Maria er virkelig på TV og Alma er virkelig normalt fungerende igjen. Men kan leseren stole på teksten?

Enkelte lesere vil nok velge å stole på teksten, andre vil kanskje være mer åpne for tekstens doble signaler. Ifølge Reuven Tsur handler dette om den enkelte lesers ”decision style” (Tsur 1992: 27 og 471), og nå til slutt skal vi se nærmere på ulike lesestrategier slik Tsur tenker seg dem.

5.7 Ulike lesere

I tilknytning til en anmeldelse av *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* skrev jeg i kapittel 4 om hvordan en lesestrategi kan rettferdiggjøres ut fra konteksttilgjengelighet.²⁴ Mens Cullers rammeverk plasserer konvensjonene over teksten, vil et kognitivt rammeverk vektlegge at de konseptuelle nettverkene aktiveres av teksten, og at en tekstnær lesning dermed kan ha høyere kvalitet enn en konvensjonell lesning.

Når Reuven Tsur behandler profesjonelle lesere i *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, vektlegger han ikke konteksttilgjengeligheten, men leserens ”readiness to face uncertainties and complexities” (Tsur 1992: 26). Han analyserer flere tolkninger av Becketts *Waiting for Godot*, og viser hvordan den enkelte litteraturviter ”decision style” påvirker utfallet av

tolkningen. Ifølge Tsur er det i hovedsak tre ulike lesere. Den leseren som har ett fastsatt perspektiv på den konseptuelle meningen, en leser som kan endre perspektiv, men som føler seg truet hvis dette perspektivet kommer i konflikt med det første, eller fører til ambivalens, og en tredje leser som både kan skifte perspektiv og takle usikkerheten.

Dette handler i noen grad om det samme som diskusjonen rundt konteksttilgjengelighet fordi Tsurs ideelle leser er åpen for tekstens egenhet: Han ønsker seg en tekstnær lesning. Samtidig vektlegger Tsur et ekstra moment: Leserens evne til å utsette en endelig fortolkning. På denne måten blir leseprosessen et poeng i seg selv.

Culler skriver også om dette momentet, men som jeg argumenterte for i kapittel 3, har Culler en konseptuell forståelse av tekstens motstand mot fortolkning.²⁵ Han er opptatt av hvordan slik motstand illustrerer et generelt strukturalistisk poeng, ikke hvordan slik motstand oppleves eller kan beskrive den enkelte tekst: "It thus becomes difficult for structuralists to write about particular poems except to argue that they illustrate the ways in which poetry undermines the functions of ordinary language" (Culler 1986: 183).

5.7.1 Tvil

I forbindelse med *Få meg på, for faen* er kritikerne gjennomgående usikre på hva hensikten med Olaug Nilssens tekst kan være. De gir forholdsvis presise portretter av de tre hovedpersonene, men deretter råder tvilen. Anne Schäffer innrømmer i *Bergens Tidende* å være "forvirret" (Schäffer 2005) "eg er ikkje heilt sikker" skriver Arne Olav L. Hageberg i *Vårt Land* (Hageberg 2006) og får følge av *Klassekampens* Torunn Borge som "strengt tatt ikke er helt sikker" hun heller (Borge 2005), og Kari Løvaas i *Morgenbladet* mener at "Nilssen står i fare for å tulle bort leserens resepsivitet for karakterenes affekter, deres desperasjon og lengsler" (Løvaas 2005). De fleste (men ikke alle) anmelderne ser forvirringen som noe negativt. De forsøker å finne en vei ut, finne en nøkkel til romanen, et svar på "hva er det Olaug Nilssen vil?". Anne Schäffer skriver at det er en "god følelse" når hun endelig opplever å ha "lest en sammenhengende og til og med ganske viktig roman" (Schäffer 2005).

Men gjør *Få meg på, for faen* krav på å være en viktig roman? Dette *alvoret* som nesten alle anmelderne peker på, denne *viktigheten* som mange av dem tildeler boka, er disse entydige kvaliteter ved romanen? Er det ikke nettopp *tvilen* rundt bokas alvor, *tvilen* rundt bokas viktighet som gjør den interessant?

Jeg tror at *Få meg på, for faen* stiller krav til leserens "negative capability" (Tsur 1992: 477). Tsur definerer en slik evne som evnen til å godta en tilstand av "uncertainties, mysteries,

doubts” (Tsur 1992: 477), og muligheten til å foreta ”delayed categorization”.²⁶ Fordi ironibruken gjennomgående undergraver en entydig holdning til det de tre hovedpersonene gjør og tenker, fordi de absurde situasjonene og humoren hele tiden kontrasterer de vonde følelsene som portretteres, blir tvilen rundt tekstens og fortellerens intensjon et dominerende trekk ved leseropplevelsen. Det blir dermed viktig å kunne beskrive denne tvilen uten å kategorisere den som et bilde på noe annet, eller avgjøre at et aspekt vinner over et annet.

Det handler fortsatt om å legge seg nær teksten, slik det gjorde i forhold til Mette Karlsruks roman, men i tillegg handler det om å gi slipp på tolkningen som eneste mulige resultat, og gjøre prosessen til et like relevant alternativ. I stedet for å konstatere at teksten yter motstand mot entydig tolkning, og siden foreta denne tolkningen, bør leseren våge å oppholde seg i tvilen. For jeg mistenker at det ikke er den gode følelsen av å ha lest en viktig roman som karakteriserer *Få meg på, for faen*, men heller den åpne forvirringen.

Nå kan det selvsagt være at min mistanke er feil, og derfor vil jeg undersøke denne nærmere i tilknytning til to anmeldelser. Den ene er Kim Bredesens anmeldelse i *Fædrelandsvennen*, den andre er Torunn Borges anmeldelse i *Klassekampen*. Begge disse anmeldelsene anerkjenner at romanen er tvetydig, samtidig som de slår fast at den har et politisk budskap.

5.7.2 Politisk?

Kim Bredesen slår det politiske budskapet fast på denne måten:

Kvinnene vil gjerne leve på sine egne premisser, men blir innhentet av fellesskapet. Så på sett og vis er dette en hyllest og refsing av et tenkt norsk bygdesamfunn hvor alle er avhengige på godt og vondt av hverandre. Og det er prisen for denne gjensidige avhengigheten som er romanens hovedanliggende.

Den setter lys på hvor grensene går for avvik i et lokalsamfunn eller i maktstrukturer som markedskapitalismen. (Bredesen 2005)

”Bygdesamfunnet” og ”markedskapitalismen”, skriver Bredesen, som om de var to klare størrelser i Nilssens romantekst. Med litt velvilje kan vi kanskje si at Alma og kona til Sebjørn er i konflikt med bygdesamfunnet, mens Maria og kona til Sebjørn er i konflikt med markedskapitalismen, men fra dette til å si at ”denne gjensidige avhengigheten er romanens hovedanliggende” blir en overforenkling etter mitt syn.

Fædrelandsvennens anmelder metarepresenterer Olaug Nilssen som en stereotypisk venstreradikal, nynorsk forfatter som skriver om bygdesamfunnet hun kommer fra, og om makt og klasse. Men i den grad Olaug Nilssen skriver om disse temaene, skjer det ad omveier.

Hun skriver om dem ved ikke å skrive om dem, fordi anmeldere som Bredesen forventer at hun skal behandle disse temaene.

Som Eirik Vassenden kommenterte i forhold til *Vi har så korte armar*: ”Forestillingen om at bygden alltid skal underkastes kritikk, tror jeg først og fremst er et slitesterkt ufrivillig element i kulturen, at enhver moderne beskrivelse av bygden handler om dens smålighet og innskrenkethet” (Vassenden 2004: 183). To av hovedpersonene bor på bygda, og den tredje kommer fra bygda, men det er ingen av dem som reflekterer over dette. Jeg tror heller ikke at Almas, eller kona til Sebjørns, situasjon ville fortonet seg annerledes i en bygård. Har man sagt ”pikk” høyt på en fest, eller fått åtte unger, da er man fanget, uansett by eller land.

Noe lignende gjelder sannsynligvis for det venstreradikale aspektet. Marias tanker er ikke i nærheten av å berøre markedskapitalismens innvirkning på renholdsyrket, og kona til Sebjørn gjør seg heller få tanker rundt årsakene til nepefabrikkens økonomiske krise. I det ene tilfellet skal offentlig medieoppmerksomhet løse alt, i det andre tilfellet skal Stortinget ordne opp. Det er fraværet av politisk analyse som preger denne teksten, og i den grad teksten har et politisk poeng er det heller i tilknytning til dette fraværet.

Det vitner derfor om en fordomsfull forventning, og en ”rapid categorization” som Tsur ville kalt det, når Bredesen karakteriserer tekstens hovedanliggende. Han forsøker å tone dette ned ved å tilføye at det er ”et politisk scenario uten at det stikker ut et ideologisk budskap i teksten som skal tvinge leseren til å ta stilling” (Bredesen 2005). Men det er ikke problemfeltet som er uklart, ifølge Bredesen, det er løsningen, og slik jeg opplever Nilssens tekst blir denne innrømmelsen for liten. Bredesen blir dermed et eksempel på Tsurs første lesertype: Han har et fastsatt perspektiv, og han er ikke åpen for tekstens undergravende virksomhet.

At Olaug Nilssen omtales som politisk, kan skyldes hennes egne antydninger om at de seksuelle fantasiene til Alma er en del av et slags feministisk prosjekt: at også vi jenter burde ha noen voldsomme pubertetsskildringer å vise til, eventuelt kjenne oss igjen i. Denne tråden forfølger Torunn Borge i sin anmeldelse ”En gave til alle kvinnesker!”. I større grad enn Bredesen tilkjenner hun tvil rundt sine egne konklusjoner, men hun føler likevel at hun *trenger* en konklusjon.

Borge skriver:

Der vi er vant med at et tema som kvinnelig seksualitet, og skammen forbundet med den, blir omfattet med det dypeste alvor, og der skammen på forskjellige måter har en tendens til å bli fastlåst som noe uunngåelig, blir det i ”Få meg på, for faen” skrevet om på en befriende måte:

I den litterære behandlingen av Almas seksualitet beskrives skammen slik at den nærmest forsvinner som dogg for sol når den luftes. Jeg er strengt tatt ikke helt sikker på hvordan det egentlig skjer, eller hvordan Nilssen får det til å

skje, men kan bare konstatere at kvinnebilder i Norge har fått et hardt tiltrengt tillegg. (Borge 2005)

Hun viser at noen av forventningene hennes ikke oppfylles: Der hun forventer dypt alvor får hun i stedet befriende harselas. Samtidig blir det slått fast at dette er et kvinneportrett vi trenger, og det ligger under at boka av den grunn er *viktig*, politisk eller feministisk.

”Og så var det samfunnskritikken, da” skriver Borge videre, som om det er selvsagt at samfunnskritikken må være der et sted. Men hun er forsiktig når hun antyder hva denne samfunnskritikken kan være: ”En kritikk som tar utgangspunkt i menneskenes tåpelighet, selvforelskelse og trang til å utøve makt over medmenneskene” (Borge 2005). Hun sier mest om hvor kritikken kommer fra, og lite om hvem den egentlig rammer. Sånn sett tar Torunn Borge innover seg den tvilen romanen skaper rundt sitt eget prosjekt, og hun godtar at den ikke behandler sine tema slik Borge hadde forventet, men samtidig er hun Tsurs lesertype nummer to, for hun serverer oss en tolkning der Nilssen stevner fram med en ”frigjørende blanding av sympatiserende harselas og knivskarp observasjon av menneskenes dårskap” (Borge 2005). Hun ønsker ikke å undersøke hvordan forvirringen og tvilen hun opplever kan beskrive romanen.

Det er forståelig nok at anmelderne unngår en slik undersøkelse. Jeg tror nok at jeg også befinner meg i det sjiktet der Torunn Borge befinner seg. Det er ubehagelig å forbli usikker, og jeg tror kanskje at Tsur tillegger denne usikkerheten for stor vekt. I mange tilfeller er det mulig, og ønskelig, å konkludere. Men i andre tilfeller er tvilen nødvendig, og da er det viktig å forsøke å overvinne sin egen redsel. Hvis man er klar over sine kognitive tilbøyeligheter i den ene eller andre retningen, er kanskje denne overvinnelsen enklere.

5.7.3 Tekstens skam

De anmelderne som våger seg ut på politiske karakteristikk, gjør det med usikre skritt, og ingen kommer med bombastiske konklusjoner, men på et eller annet vis føler de at det ligger en politisk kommentar gjemt der inne mellom *Få meg på, for faens* permer. Jeg tror ikke det gjør det. Men *hvis* det gjør det, er den uttrykt med ironisk skam.

Politikk virker umulig i *Få meg på, for faen*. Maria ønsker å komme på TV, men hun mangler fullstendig budskap. De ”dype” kommentarene hun planlegger å servere pressen handler om hvordan hun fortaper seg i mykheten til en rosin, eller hvor praktisk det er å ha to vekkeklokker. Maria har et desperat ønske om å bli sett, men hun klarer ikke å finne noen gode grunner for at noen skal se henne. Foredraget hennes er en lang rekke anekdoter, hun

klarer ikke å si noe generelt eller allmenngyldig, noe som kunne ha interesse utover henne selv. Dette fører til skamfølelse og et styrket ønske om at noen skal se henne.

Når Alma hyler ut sannheten på fest, er det hun selv som får svi. ”Ho sa det jo berre, det var han som gjorde det, og ho veks og han minkar fordi ho fortel ei sanning alle trur er løgn” (Nilssen 2005: 79). Alma, i motsetning til Maria, har noe av betydning som hun skulle ha sagt, men det er ingen som tror henne. Det ser ut til at det er best å holde kjeft om sannheter.

Kona til Sebjørn har sånn virketrang i kroppen at hun konstruerer en politisk sak og reiser til hovedstaden for å demonstrere for den. Men hun ligner sin eldste datter Maria: Det er henne selv det handler om, det er ikke politikk. Kona til Sebjørn har ikke noe budskap, hun har bare behov for å markere seg, behov for å være til nytte og føle seg verdifull.

Den radikale dattera til Sebjørn kan sies å oppsummere dette. Hun låner synsvinkelen en liten stund mot slutten av boka:

Om fem år kjem ho til å sitte på studentfest og vere lys i håret og noko lettkledd, og ho kjem til å gjere narr av seg sjølv og fascinasjonen for svart. Dei to jentene ho sit saman med og fniser, har også vore av dei svartkledde, og dei boblar over av spit som går ut over dei svartkledd inderleg svartkledde dei var for fem år sidan,
- å, så naive vi var, seier den eine
- å, eg skjemst, seier den andre
- men det var noko fint med det òg, seier heldigvis den tredje. (Nilssen 2005:158)²⁷

Det er flaut å være politisk. Du utsetter deg selv for andres hån, og offentlig ydmykelse, når du sier ”sannheten” eller når du kjemper for at noe skal bli annerledes. Ekstra flaut er det fordi det politiske engasjementet som oftest bare er tøys og tull, som i tilfellet Maria, eller saken du kjemper for er fiktiv, som i tilfellet er med kona til Sebjørn. Hvis vi ser dette i forhold til metarepresentasjonens høyeste nivå, kan vi si at teksten kommenterer den norske politiske hverdagen: For hva har vi egentlig å kjempe for i Norge i dag?

Men den svartkledde er synlig, og de skamfulle ønsker å bli sett. Derfor er det også noe fint ved det pinlige engasjementet. Det er et valg mellom to typer skam. Enten usynlig og skamfull, eller synlig flau. Politikk blir i *Få meg på, for faen* et personlig redningsprosjekt, der den private skammen er en større utfordring enn de kollektive problemene.

Hayden White, relativist og postmodernist, stiller et retorisk spørsmål i *The Content of the Form*: ”Could we ever narrativize without moralizing?” (White 1987: 25). Når vi forteller velger vi en framstillingsform, vi velger om vi skal være ironiske eller alvorlige, vi velger om vi skal fortelle fra ett perspektiv eller mange, vi kan fortelle kronologisk eller springende. Alle valgene vi tar er ifølge Hayden moralske valg. Vi tar standpunkt i forhold til det vi forteller. Han hevder videre at jo mer tradisjonell en fortelling er, dess mer moralistisk.

Olaug Nilssens to foregående bøker sprikte i alle retninger. I *Innestengt i udyr* ble ikke skillet mellom hovedpersonens fantasier og hovedpersonens virkelighet markert like eksplisitt som i *Få meg på, for faen*. I *Vi har så korte armar* var kronologien vanskelig å få øye på, fortelleren var et uidentifiserbart ”vi”, mens teksten diskuterte sin egen fiksjonsstatus uoppstoppelig. *Få meg på, for faen* er heller ikke en enkel tekst, men den er mer tradisjonell. Kronologien og perspektivskiftene er forholdsvis greie og oversiktlige, og fortelleren er, om aldri så ironisk, en tryggere tredjepersonsforteller som vi nesten vet hvor vi har. Betyr dette at Olaug Nilssen har blitt mer moralistisk? Eller mer politisk?

På den annen side: Er det ikke de dekonstruerte tekstene, det eksperimentelle og avantgardistiske vi vanligvis regner for mest politisk i dag? Og driver ikke Olaug Nilssen ap med begge former for politisk litteratur? Hun hermer både lydpoesi og figurdikt under dekke av Marias skrivesperre, og fortellingen om kona til Sebjørn og demonstrasjonen hennes er en parodi på 70-tallets feministiske slagere. Tar hun ironisk avstand fra politisk litteratur eller gjør hun narr av seg selv? Hvis Olaug Nilssen er politisk, skammer hun seg over sitt eget engasjement, hun ironiserer det bort. Og hvis hun har et politisk budskap handler det kanskje nettopp om fraværet av politikk i den norske virkeligheten.

Men jeg tror ikke hun er politisk, i hvert fall ikke i noen kollektiv forstand. Jeg skal likevel forsøke å la tvilen komme teksten til gode, for det er en mulighet for at et politisk budskap kan leses ut av denne teksten, og det fins en mulighet for å avvise det, og teksten undergraver begge mulighetene. Det er ikke en tvil knyttet til hvorvidt denne teksten er ironisk eller ikke: *Få meg på, for faen* er en ironisk tekst. Det er en tvil knyttet til hvor denne ironiske intensjonen er rettet. Er boka bare lett underholdning, eller ønsker den å endre vårt kognitive miljø i en bestemt retning? Romanen både vil og vil ikke at vi skal ta den på alvor, og Tsurs tredje lesertype har evnen til å ta denne tvilen alvorlig.

5.8 Delkonklusjon

Dette kapittelet har i hovedsak hatt to fokus. For det første har jeg ønsket å vise fordelene med den relevanstereoretiske definisjonen av ironi. For det andre har jeg forsøkt å sette fokus på sammenhengen mellom ironi og skam i Olaug Nilssens *Få meg på, for faen*. Jeg har i forlengelsen av dette skrevet om identitetsforståelse, kommunikasjon og intensjon.

De analytiske fordelene med det kognitive perspektivet sammenlignet med Cullers perspektiv på ironi, kan oppsummeres i fem punkter. Det første og viktigste punktet i denne sammenhengen har vært at den relevanstereoretiske definisjonen viser de strukturelle likhetene

mellom selvironi og skam. Med utgangspunkt i Culler ville disse likhetene ikke kommet i fokus, spesielt fordi den ironiske holdningen blir tillagt liten vekt hos ham.

For det andre blir parallellen mellom fortellerens og personenes ironi og selvironi tydeliggjort. Begrepet om metarepresentasjon, og kategoriseringen av ironi sammen med andre ekkoiske utsagn, gir en bedre forståelse av sammenhengen mellom de to nivåene i det ironiske utsagnet, og dermed blir det mulig å identifisere to ironiske perspektiver parallelt.

For det tredje setter det relevansteorietiske rammeverket fokus på at ironi er selvforsterkende. Mens Culler hevder at en ironisk intensjon kan forbli ”unarrested” gjennom en hel tekst, gir relevansteorien en forståelse av både hvordan den ironiske intensjonen blir mer framtrædende underveis i teksten, og hvordan teksten likevel kan forbli tvetydig.

For det fjerde understrekes det dobbelte konseptuelle innholdet i *Få meg på, for faen* i lys av den relevansteorietiske ironidefinisjonen. Verken personer, forteller eller tekst er enige med seg selv: De både vil og vil ikke bli tatt seriøst. Fordi den ekkoiske ironien ikke er preget av en erstatningstanke, men av en refleksiv forståelse av ironi, er både representasjonen og metarepresentasjonen like viktige, og dermed blir ironiens dobbelhet ivaretatt og tekstens tvil tatt på alvor.

For det femte er det teoretiske skillet mellom kommunisert ironi og situasjonsbetinget ironi mer fullstendig innenfor det kognitive rammeverket enn hos Culler. Det intensjonelle aspektet ved verbal ironi gir større muligheter for å problematisere tekstens iscenesettelser av situasjonsbetinget ironi, og viser hvorfor verbal ironi er mer komplisert enn den klassiske ironidefinisjonen gir inntrykk av.

I tillegg kommer de andre aspektene som dette kapittelet har berørt: Mens Cullers intersubjektive forståelse av subjektiviteten ikke gir teoretiske gevinster i denne sammenhengen, skaper Turner, Fauconnier, Lakoff og Damasio et bilde av hvordan vi kan behandle identitet og fiktive personer i lys av kroppslige erfaringer og kognitive modeller.

Det kommunikative aspektet har hele tiden ligget under, fordi både metarepresentasjoner og intensjon er knyttet til den kommunikative situasjonen. For å kunne gripe de ulike nivåene i teksten, og dermed kunne kontekstualisere teksten på alle disse nivåene, må leseren benytte språkets kommunikative funksjon framfor den kognitive.

Til slutt har jeg poengtert at den kommunikative situasjonen skaper usikkerhet rundt leseprosessen. Det er ikke gitt hva sender vil oppnå i forhold til mottaker. En kommunikasjonsprosess bærer preg av omtrentlighet, og det er derfor viktig at en kompetent leser har en forståelse av den tvilen som hersker rundt eventuelle konklusjoner, og dessuten en forståelse av at konklusjonen ikke alltid er nødvendig eller ønskelig.

6 Konklusjon

Hva skjer når vi leser? Hvorfor leser vi skjønnlitteratur? I denne avhandlingen har jeg forsøkt å nærme meg svar på disse spørsmålene gjennom kognitiv teori, kommunikasjonsteori og hjerneforskning. Svarene handler derfor om vår biologiske utrustning.

”Human cognition tends to be geared to the maximisation of relevance”, skriver Sperber og Wilson (Sperber 1995: 260). Dette innebærer at vi oppsøker de erfaringene som vi antar gir flest kognitive effekter til lavest mulig prosesseringskostnad. Når jeg har valgt å bruke relevansteorien som ramme rundt denne avhandlingen, hevder jeg dermed at vi også leser *litteratur* på bakgrunn av dette kognitive relevansprinsippet. Det er viktig for meg å understreke kompleksiteten i denne tilsynelatende enkle påstanden. For de menneskelige erfaringsbetingelsene som kropp og hjerne utgjør, lar seg ikke beskrive enkelt, og følgelig vil også forståelsesprosessen bli kompleks, til tross for at den opererer etter enkle prinsipper.

Det biologiske aspektet kan ikke reduseres til medisin og fysiologi. I *Looking for Spinoza* er det ikke bare følelser Damasio forsøker å beskrive i nevrobiologiske termer, han forsøker også å forklare *religiositet*. Han skriver:

By connecting spiritual experiences to the neurobiology of feelings, my purpose is not to reduce the sublime to the mechanic and by so doing reduce its dignity. The purpose is to suggest that the sublimity of the spiritual is embodied in the sublimity of biology and that we can begin to understand the process in biological terms. As for the results of the process, there is no need and no value to explaining them: The experience of the spiritual amply suffices.

Accounting for the physiological process behind the spiritual does not explain the mystery of the life process to which that particular feeling is connected. It reveals the connection to the mystery but not the mystery itself. (Damasio 2003: 286-287)

Å forsøke å beskrive en religiøs opplevelse (eller en estetisk erfaring), forsøke å forstå den, innenfor et biologisk og kognitivt begrepsapparat, er ikke et reduksjonistisk prosjekt. En slik beskrivelse kan vise oss sammenhengen mellom kropp og tanke. Den kan vise oss rikdommen og bredden i våre biologiske betingelser, og den fjerner ikke mysteriet, men den plasserer det største mysteriet *i* mennesket selv, ikke utenfor oss.

For det er et mysterium at vi kan forstå så mye som vi forstår, oppleve og erfare slik vi gjør. Bertrand Russell formulerer kjernen i dette: ”How comes it that human beings, whose contacts with the world are brief and personal and limited, are nevertheless able to know as much as they do know?” (Russell 1962: 46). Vi leser ei bok, den består av papir, av blekk organisert etter visse prinsipper, og plutselig er hodet vårt fullt av bilder og sammenhenger

som vi ikke hadde før vi begynte å lese. Vi mennesker er det Culler kaller ”*homo significans*: a creature who gives sense to things” (Culler 1986: 264), og i motsetning til Culler, som mener at vi kan beskrive denne spesielle artens forhold til litteraturen gjennom våre felles kulturelle systemer, mener jeg at vi må beskrive litterær kompetanse i lys av vår felles biologi, og alle de ulike mulighetene den gir oss.

Tjener Jonathan Cullers begrep *litterær kompetanse* på å beskrives innenfor et kognitivt rammeverk? Det er mulig at vi ikke kan svare et klart ”ja” på dette spørsmålet, men jeg har pekt på en rekke muligheter innenfor det kognitive rammeverket som Cullers konvensjonelle modell avskjærer oss fra. I denne konklusjonen vil jeg første oppsummere, i tre punkt, de mulighetene jeg allerede har pekt på. Deretter vil jeg antyde tre mulige veier videre.

6.1 Tredelt oppsummering

Skjønnlitteraturen er som den såmannen Jesus forteller om i sin parabel: Den sprer ordkornene sine tilfeldig, uten å peke ut mottakerne på forhånd. Litteraturen diskriminerer ikke.

Fortellingene og diktingen er ikke avhengig av det skriftlige, for hvis vi kan kommunisere, kan vi også erfare litteratur. Men den menneskelige biologi er et spekter av muligheter og enkelte lesere utgjør bedre jordsmonn enn andre. I denne avhandlingen har jeg skissert noen avgjørende betingelser for at skjønnlitteraturen skal bli en plante i leserens hode, og ikke bare falle på stengrunn.

God jord kan beskrives på tre måter: Vi kan beskrive hva jorden kjemisk består av, hva som utgjør dens forutsetninger for å bære frukt. Vi kan beskrive hvilke prosesser som er nødvendige for vekst, som lysforhold og vanning. Vi kan beskrive det ferdige planteresultatet, og hvordan vi ønsker at dette skal se ut. Tilsvarende har jeg beskrevet elementer som inngår i leserens *kognitive forutsetninger*, *leseprosessen* og *den estetiske erfaringen*. Disse tre punktene utgjør rammen rundt denne oppsummeringen.

6.1.1 Kognitive forutsetninger

Stockwell skriver i *Cognitive Poetics. An introduction* at hvis bøker kom med en bruksanvisning, ville den første instruksjonen lyde: ”Plug in your central nervous system, and engage your mind” (Stockwell 2002: 165). Når jeg diskuterte Jonathan Cullers begrep om litterær kompetanse i kapittel 3, var det denne instruksjonen jeg etterlyste. For Culler skriver ikke om det mentale planet som en aktiv del i leseprosessen. Han mister dermed muligheten

for å snakke om den kognitive basisen for de litterære konvensjonene, og han mister muligheten for å inkludere opplevelsen og vurderingen i den litterære kompetansen.

I det kognitive perspektivet er den reelle, psykologiske leseren en viktig aktør i leseprosessen, ikke bare et medium for intersubjektive konvensjoner. De betingelsene som leseren bringer med seg er både biologiske og kulturelle, både kollektive og individuelle. Fokuset i denne avhandlingen har vært rettet mot de kognitive betingelsene for den litterære forståelsen i vid forstand, og rommer dermed til en viss grad alle disse fire elementene. Hovedvekten har likevel ligget på det biologiske og allmennmenneskelige.

Når jeg diskuterte Cullers rammeverk var jeg opptatt av å påpeke den kognitive basisen for det konvensjonelle systemet, og i kapittel 4 brukte jeg Lakoff og Johnsons teori om konseptuelle metaforer som et eksempel på en slik basis. Jeg viste hvordan våre konseptuelle nettverk er biologisk og erfaringsmessig betinget, og hvordan konseptuelle metaforer uttrykkes i språk og lar seg lese ut av språk. Det er en kognitiv forutsetning for å forstå litteratur at de leksikalske betydningene av ord *ikke* tilsvarer de mentale konseptene, men at språket utgjør et fleksibelt kognitivt og kommunikativt system.

I kapittel 5 skrev jeg om hvordan vår utvidede bevissthet, vår evne til å ha tanker om andre tanker, til å metareflektere over vår egen eksistens og identitet, er avgjørende for kommunikasjon og for å forstå et språklig virkemiddel som ironi. I tillegg skrev jeg om hvordan vår identitet normalt konseptualiseres som splittet i et fysisk selv og et reflekterende subjekt, og hvordan dette henger sammen med denne utvidede bevisstheten. Begge disse kognitive trekkene har betydning for hvordan vi leser og forstår narrative tekster.

Med utgangspunkt i Sperber og Wilsons relevanst teori har jeg dessuten tematisert en annen viktig kognitiv forutsetning: Det kognitive relevansprinsippet. Fordi mennesket har en tendens til å søke de mest relevante stimuliene i sine omgivelser, vil de bare oppsøke litteraturen når de har grunn til å forvente et kognitivt utbytte. Jeg har argumentert for at en slik forventning skapes på bakgrunn av en kommunikativ situasjon, og dermed blir det kommunikative relevansprinsippet styrende i leseprosessen.

Disse tre kognitive trekkene, det konseptuelle nettverket, den utvidede bevisstheten og det kognitive relevansprinsippet, utgjør en del av den kognitive basisen Culler velger bort. Men den fleksibiliteten og de mange mulighetene som ligger i disse kognitive forutsetningene, er helt nødvendige for å forstå dynamikken i Cullers konvensjoner. Konvensjonsbrudd og konvensjonell utvikling lar seg ikke forklare på bakgrunn av konvensjonene alene.

6.1.2 Leseprosess

Hos Culler er leseprosessen beskrevet som konvensjonelle strategier for å oppnå konvensjonelle mål. I min avhandling er prosessen i første rekke definert av den kommunikative situasjonen og det kommunikative relevansprinsippet. Fordi ethvert utsagn kommer med en garanti om sin egen optimale relevans, kan vi utnytte vår egen forventning om kognitivt utbytte og lave prosesseringskostnader når vi tolker en litterær tekst. Dette gir oss *ett* grunnleggende prinsipp, samtidig som det skaper en åpnere og mer fleksibel leseprosess fordi relevansprinsippet er avhengig av en rekke kontekstuelle faktorer.

De emosjonelle merkelappene er en slik kontekstuell faktor. Når slike lagrede emosjonelle erfaringer aktiveres i tilknytning til en skjønnlitterær tekst, gir de fokus til de mest relevante konseptene og de mest relevante delene av konseptuelle felt. I kapittel 4 viste jeg for eksempel hvordan en simile utnyttet de emosjonelle delene av konseptet MOR i samspill med orienteringsmetaforen MAKT ER OPP. Dette eksemplet skisserte en nødvendig sammenheng mellom tolkning og emosjonell opplevelse, fordi det emosjonelle aspektet ga et fokus til denne similen som den lingvistiske strukturen ikke kan redegjøre for.

En annen kontekstuell faktor som jeg har skrevet om i denne avhandlingen, er kontekstens tilgjengelighet. For eksempel får en metafor kvalitet når mange kontekster og konsepter blir gjort tilgjengelig samtidig. I slike tilfeller kan det oppstå en *poetisk effekt*: Metaforen får da relevans på bakgrunn av en mengde minimale kognitive effekter. Slik kan man forklare både tilfeller hvor en metafor gir deg mange tolkningsmuligheter, og tilfeller hvor en metafor kan gi en opplevelse av transcendens.

Relevansprinsippet forutsetter at leseprosessen forstås som en kommunikativ situasjon. Den utvidede bevisstheten er en forutsetning for at en slik kommunikativ situasjon skapes. Fordi våre sanseintrykk alltid blir bearbeidet gjennom våre mentale kategorier, vil vi aldri ha direkte tilgang til verden: Verden vil alltid være en delvis mental konstruksjon, og vi metarepresenterer ulike perspektiver på denne virkeligheten. I en kommunikativ situasjon er det avgjørende at vi metarepresenterer senders perspektiv, og i en litterær sammenheng kan dette perspektivet inkludere en rekke underordnede perspektiver.

I kapittel 5 viste jeg hvordan verbal ironi er avhengig av metarepresentasjonen, og dermed indirekte av den kommunikative situasjonen. Dessuten viste jeg hvordan *Få meg på, for faen* spesielt utnytter vår allmenne erfaring av en splittet identitet og krever at leseren metarepresenterer både selvets og subjektets perspektiver.

Et annet viktig moment, som ikke nødvendigvis er knyttet til kommunikasjonen, er forståelsen av de fiktive personene som del av et hypotetisk felt. Vi vet at fiksjonen er mindre virkelig enn virkeligheten, men vi behandler den *som om* den var virkelig. Slik får empatiske følelser betydning i en narrativ tekst, og slik kan en fiktiv tekst likevel kommunisere erfaringsmessige sannheter.

Jeg hevder at den kommunikative situasjonen legger grunnlaget for hele leseprosessen. Det er også mulig å oppsøke litteraturen på bakgrunn av det kognitive relevansprinsippet, men jeg antar (fordi en bokutgivelse gjør krav på oppmerksomhet) at dette er mindre sannsynlig. Jeg mener spesielt å ha vist at denne kommunikative situasjonen åpner for å beskrive ironi på en mer erfaringsnær, nyansert og konkret måte enn Culler har muligheten til med sin konvensjonelle modell.

6.1.3 Estetisk erfaring

Mens Culler forsøker å unngå kvalitetsvurderingen, har jeg hevdet at evnen til å vurdere et litterært verk må inngå som en del av den litterære kompetansen. Dette innebærer i mitt perspektiv også en evne til å vurdere og beskrive sin egen estetiske erfaring. Jeg har vist hvordan man kan gjøre dette med utgangspunkt i relevansteorien, slik Pilkington har forsøkt, ved å vektlegge den poetiske effekten og kontekststilgjengeligheten.

Jeg har, både i kapittel 4 og 5, skrevet om nødvendigheten av å forhandle med teksten. Kognitiv poetikk er opptatt av hvordan vi erfarer verden gjennom interaksjon, og derfor er det viktig at en estetisk erfaring også springer ut av en slik samhandling. En estetisk erfaring skal verken være et forsøk på å finne den ”riktige” meningen, eller et forsøk på å underlegge teksten sitt eget perspektiv. Det er derfor viktig at man er oppmerksom på tekstens gjennomgående trekk, hvilke konsepter den retter fokus mot og hvilke perspektiver den gjør tilgjengelig, samtidig som man heller ikke skal være for streng med hvilke assosiasjoner man tillater seg eller hvilke implikaturer man velger å tolke ut av teksten.

I kapittel 5 understreket jeg dessuten at en konkluderende tolkning ikke alltid er ønskelig eller nødvendig. En estetisk erfaring kan i mange tilfeller innebære tvil og forvirring, og da skal en kompetent leser både våge å oppleve denne ambivalensen, og kunne formidle den videre.

Jeg har argumentert for at Culler, til tross for sin insistering på tekstens motstand, i for stor grad tolker denne motstanden som en illustrasjon, og at han konvensjonelt forstår motstand som et tegn på høy litterær kvalitet. I mitt perspektiv kan leseren forbli i tvilen og

forvirringen, og behøver ikke nødvendigvis omskape denne ambivalensen til et bilde på noe annet. Fordi litterær kvalitet blir knyttet til kognitive effekter og konteksttilgjengelighet vil teksten i større grad bestemme sine egne kvalitetskriterier: En tekstnær lesning vil bedømme teksten på dens egne premisser.

6.2 *Tre veier videre*

Et konsept har et uendelig antall muligheter for å bli aktivert, og det kan aktiveres på et uendelig antall måter.¹ Det er aldri det samme. Å skrive uttømmende om våre kognitive *muligheter* er derfor et umulig prosjekt, men det er fortsatt mulig å skrive om våre kognitive *betingelser*, og de prosessene disse betingelsene kan inngå i og legge rammer for. Vi kan også beskrive de faktiske resultatene i sin singularitet, og kanskje til en viss grad systematisere og forutsi dem, men det er her vi støter på umuligheten av å beskrive *hele* det mulige spekteret.

Når man skriver om ett emne innenfor et stort fagfelt, oppdager man naturlig nok flere muligheter, flere spørsmål man ønsker svar på, flere problemer man ønsker å undersøke. Kognitiv poetikk er et felt fullt av muligheter. Her, til slutt, vil jeg antyde tre av disse veiene videre.

6.2.1 Historie og fortelling

Det første problemfeltet jeg mener det er verdt å se nærmere på, er en oppfølging av de problemene jeg diskuterte i kapittel 5. I tilknytning til *Få meg på, for faen* diskuterte jeg fortellerens perspektiv i relasjon til personenes synsvinkel, men jeg tror at begrepet om metarepresentasjon også kan brukes for å få en bedre forståelse av forholdet mellom fortelling (narrasjon)² og historie.

Dette er et forhold som strukturalistene, og i særdeleshet Genette, har skrevet mye om. I *The Pursuit of Signs* (1981) forsøker Culler å oppsummere dette teoretiske feltet. Han beskriver forholdet mellom fortelling og historie på følgende vis:

If narrative is defined as the representation of a series of events, then the analyst must be able to identify these events, and they come to function as a nondiscursive, nontextual given, something which exists prior to and independently of narrative presentation and which the narrative then reports. (Culler 2001: 190)

Måten Culler her beskriver historiens nivå på blir etter min mening ufullstendig fordi han ikke er interessert i å plassere historien mer presist. Han skriver om hva historien *ikke* er (nondiscursive, nontextual), og at den fungerer som om den eksisterte uavhengig og før

narrativet, men dette er kun vage hentydninger til det jeg tenker på som en nødvendig mental konstruksjon.

Samtidig tar Culler for gitt at fortellingen er der, at de ordene han leser er direkte uttrykk for narrasjonen, og at fortellingen i første rekke er en *tekstlig* struktur. Men hvis vi tenker på dette i et kognitivt perspektiv, blir det klart at begge deler er *mentale* konstruksjoner. Den lingvistiske strukturen er et utgangspunkt for å representere både fortellingen og historien mentalt.

Ved å se på forholdet mellom de to nivåene i lys av Sperber og Wilsons begrep om metarepresentasjon, kan vi snakke om historien som en representasjon på lavere nivå og fortellingen som metarepresentasjonen. Fortellingen er et perspektiv, mens historien er det konseptuelle innholdet, tilsvarende det forholdet jeg diskuterte i kapittel 5, mellom fortellerens og personenes perspektiver.

I tillegg tror jeg vi kan se på dette i lys av det teoretiske skillet mellom eksplikatur og implikatur. For mens fortellingen tilsynelatende er direkte tilgjengelige, er den, i likhet med eksplikaturen, et produkt av en rekke mentale slutningsprosesser. Historien, det helhetlige universet som narrativet konstituerer, ligger implisert i denne fortellingen, på samme måte som en implikatur ligger implisert i eksplikaturen.

Det kognitive perspektivet vil kunne gi en mer balansert framstilling av forholdet mellom historie og fortelling, fordi begge blir like reelle og like konstruerte. Med bakgrunn i Genettes narratologi blir historien noe sekundært, mens fortellingen er noe vi har direkte tilgang til via teksten. Peter Aaslestad gir klart uttrykk for dette synet i *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*:

Altfor ofte ser vi i litterære analyser at man tenker i helhetlige fiktive univers, på basis av spredte tekstsignaler. [...] den narrative modellen byr oss et tankesystem som relativt enkelt kan hindre oss i å begå den feilen som den mimetiske litteraturkritikken ligger under for. (Aaslestad 1999: 28)

Aslestad mener at det er en ”feil” å tenke seg et helhetlig fiktivt univers, men etter mitt syn skyldes dette standpunktet at han ikke tenker komplisert nok (for fortellingen er *også* en mental konstruksjon) og heller ikke enkelt nok (for historien er en *nødvendig* mental konstruksjon).

Grunnen til at vi ”altfor ofte” ser litterære analyser som forholder seg til helhetlige fiktive univers, er at en leser konstruerer nettopp helhetlige univers, og en hel del romaner legger opp til at leseren skal gjøre nettopp dette. I et kognitiv perspektiv blir teksten grunnlaget for å konstruere både fortellingens nivå og historiens nivå, og ingen av dem er

helhetlige på det tekstlige planet, mens begge kan potensielt *bli* helhetlige på det mentale planet.

6.2.2 Overvåking av kontekst

Et annet spørsmål som kunne vært spennende å undersøke mer i dybden er knyttet til hvordan teksten forsterker og utnytter de kontekstene den selv konstituerer. Jeg berørte også dette spørsmålet i kapittel 5.

Ett av utgangspunktene for relevansteorien er at den kommunikative situasjonen skaper forventninger som den deretter utnytter. I forlengelsen av dette hevder Sperber og Wilson at en samtale, eller en skjønnlitterær tekst, forsterker de kontekstene den selv har etablert. I kapittel 5 skrev jeg om hvordan det ironiske perspektivet forsterkes gjennom leseprosessen. Et annet eksempel kunne ha vært overgangene mellom Marias virkelighet og Marias fantasier.

I begynnelsen av *Få meg på, for faen* blir disse overgangene markert eksplisitt, men etter hvert forutsetter teksten at leseren forstår når realitetene opphører og fantasien begynner: ”Når ho er kommen til Torgallmenningen, ringer mobiltelefonen [...] Det er ”Kulturbeitet” som ringer og spør om ho kan ønskje seg ein morgonsong” (Nilssen 2005: 39). Når leseren skjønner at det er en programleder som ringer, aktiveres alle de tidligere episodene med radio- og tvjournalister og sannsynligheten for at Maria fantaserer øker betraktelig.

Siden dette ikke gis eksplisitt må leseren vente og se hvordan situasjonen utvikler seg. Gang på gang blir overdrevne situasjoner *bekreftet* som fantasi, (”Nei, det er jo ikkje nokon som ringer” (Nilssen 2005: 39)), og dermed skapes en forventning om slike bekreftelser. Denne nye forventningen er en av grunnene til at avslutningen på romanen blir tvetydig: Vi forventer at teksten når som helst skal fortelle oss at en av hovedpersonene drømmer eller fantaserer, men bekreftelsen uteblir, og leseren fortsetter å tvile.

Catherine Emmot har utviklet en teori som handler om nettopp slike prosessuelle fenomener i *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective* (1997), og jeg tror det kunne vært interessant å se nærmere på en romantekst i lys av denne teorien. Hun hevder her at når vi leser lengre tekster, og spesielt skjønnlitterære tekster, utnytter vi korttidshukommelsen vår til å fastholde og overvåke kontekstene. Dette innebærer at når Maria begynner å fantasere, fastholder leseren fremdeles den ”reelle” konteksten der Maria går over Torgallmenningen *uten* å bli oppringt av ”Kulturbeitet”. Det er dermed uproblematisk for leseren å vende tilbake til denne konteksten når setningen ”Nei, det er jo ikkje nokon som ringer” avbryter fantasien.

Teksten behøver ikke å eksplisitt bringe oss tilbake til regnværet i Bergen fordi leseren hele tiden har overvåket denne konteksten parallelt.

Emmot kaller dette for *contextual monitoring*, og teoriene hennes bygger på en rekke pragmatiske teorier i tilknytning til et annet begrep, nemlig *bridging*. Dette siste begrepet brukes på et mer lingvistisk detaljert nivå, for å beskrive hvordan vi skifter mellom kontekster og skaper sammenhenger mellom tekstlige fragmenter. Fordi den tradisjonelle narratologien har vært mest opptatt av tekstens struktur, og i mindre grad av tekstens prosess, er dette feltet relativt nytt sammenlignet med problemfeltet tilknyttet historie og fortelling. Det siste spørsmålet jeg har lyst til å nevne her, er også av prosessuell karakter.

6.2.3 Språk uten kode

Jeg hadde i utgangspunktet tenkt å inkludere en analyse til i denne avhandlingen. Planen var å se på de visuelle og lydhermende virkemidlene i *Bort med den dagen da Jón ble født* (2004) av Jon Øystein Flink. En slik analyse kunne i større grad ha satt fokus på de kommunikative sidene ved litteraturen, fordi denne typen virkemidler i liten grad benytter seg av den lingvistiske koden. Språktegnene kommuniserer i stedet hovedsaklig via ikke-lingvistiske slutningsprosesser.

Det er en relativt spesiell scene i denne boka hvor en av hovedpersonene, Maria (igjen), blir slikket i skrittet av hunden Trofast. Dette er avslutningen på denne sekvensen:

- å-åå-ååå-åååå-ååååååå-ÅÅÅ Harusett n'Trofast (wow), han Trofast?
Nåharusett'n nåharusett'n, og nåharusett a Maria, Maria, og nåharusett'n Jave,
ja n'Jave, og nåharusett n'Jón, og mor hans – ha'lloo Jaaa. Nåharusett'em alle,
n'Jon, n'Jvh og a Maria –å-åå-ååå-åååå-ååååååå-ÅÅÅ-Haru-sett'n Trofast
(burp. slrslr) eeeee eeee eee ee e ll eer har sett'n Trofast (slrslrvåff) a-aa-aaa-
aaaa-aaaaa-harusett a Maria? / ho haruvel sett/ det haru haruvel gett og...
- Aaaaveeee Mariiiii iiiiaaaaa, sang herr Uhler, herr Camier og Brutus i
kor, og de falt om i bønn i Torggata. (Flink 2004: 63)

For meg er det åpenbart at dette er en orgasme. Men det står ingen steder, så hvordan kommer jeg til en slik konklusjon? Bruken av bokstaven "å" kan kanskje regnes for en konvensjonell kode, men ellers er det ingenting i denne scenen som er spesielt konvensjonelt. Det er forståelige ord i dette avsnittet, men den semantiske betydningen blir ikke tatt hensyn til i denne sammenhengen, stort sett er ordene bare rytme, og kanskje en illustrasjon av ekstase.

Denne typen språkbruk er svært vanskelig å redegjøre for innenfor et konvensjonelt rammeverk: Det er ingen regler å følge. Dermed kunne det ha vært interessant å se hvor langt vi hadde kommet med den kognitive modellen.

Sperber og Wilson skriver i "Linguistic form and relevance": "Not everything that is linguistically communicated is linguistically *encoded*" (Sperber 1993: 6). Det teoretiske rammeverket deres viser tvert imot at hoveddelen av det som blir kommunisert via lingvistisk struktur *ikke* er en del av semantikk eller grammatikk. Marias "orgasme" blir kommunisert via lingvistiske virkemidler, men det er ikke semantikken i "burp, slrslr" som forteller oss at hunden slikker henne og det er ikke syntaksen i "a- aa-aaa-aaaa-aaaaaa-haruset a Maria?" som forteller oss at hun kommer. Jeg antar at det kommunikative prinsippet om relevans kan forklare, i hvert fall delvis, hvordan disse formuleringene bidrar til å aktivere de relevante konseptene.

6.3 Til slutt

Culler skriver i *The Pursuit of Signs*: "One can never construct a position outside tropology from which to view it: one's own terms are always caught up in the processes they attempt to describe" (Culler 2001: 233). Jeg håper han tar feil.

Min fascinasjon for kognitiv teori, og for relevansteorien spesielt, var i utgangspunktet språklig. Ikke bare forsøker disse teoretikerne å beskrive hva som skjer når vi bruker språket, og ikke bare forsøker de å beskrive hva som skjer når vi bruker språket på komplekse, tvetydige, vage og tilsynelatende ubeskrivelige måter, men de forsøker å gjøre det med klare og rene og systematiske formuleringer. De forsøker å gjøre seg selv forstått, de er pedagogiske og de er ikke redde for å bli banale.

Så la meg avslutte med et personlig favorittsitat fra Sperber og Wilson:

We are aware that the post-Romantic, post-structuralist sophisticated believe even less in proper theories than they do in proper meanings. However we are not sophisticated. Developing a theory encompassing the kind of phenomena classical rhetoric tried to describe, with even greater explicitness than it tried to achieve, seems to us a worthwhile pursuit. (Sperber 1990: 142)

Mens Culler søker etter tegnene, søker Sperber og Wilson etter forståelsen. Jeg har stor respekt for de hindringene som ligger mellom meg og den innsikten jeg ønsker meg, men jeg vil ikke på generelt grunnlag oppholde meg ved disse hindringene. Jeg vil forsøke å forsere dem. Sperber og Wilson forteller meg at vi er flere.

Noter

Kapittel 1

¹ Det kan oversettes med noe i retning av oppmerksomhetspåkallende-slutningsbasert kommunikasjon. Siden dette ikke er en spesielt hensiktsmessig oversettelse vil jeg bruke fornorskingen ostensiv-inferensiell.

² Jeg vil definere dette begrepet nærmere i kapittel 2, side 26-28.

³ Manfred Bierwisch bruker et lignende begrep i en artikkel fra 1970: "The actual objects of poetics are the particular regularities that occur in literary texts and that determine the specific effects of poetry; in the final analysis – the human ability to produce poetic structures and understand their effect – that is, something which one might call *poetic competence*." (Bierwisch 1970: 98-99) Jeg vil likevel hevde at Culler var den første som utviklet et slikt begrep systematisk, og dessuten er Cullers begrep utviklet med bakgrunn i Noam Chomskys kompetansebegrep, og dermed får begrepet et noe annet innhold sammenlignet med Bierwischs begrepsbruk.

⁴ Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3, side 33-50.

Kapittel 2

¹ Det eksisterer unntak. Det har blitt utført lesestudier med faktiske lesere, og en psykoanalytiske retning har vært opptatt av litteraturens terapeutiske funksjon, men begge disse eksemplene er teoretisk svært begrenset.

² I *The Literary Work of Art* og *The Cognition of the Literary Work of Art* beskriver Ingarden forståelsen av det litterære kunstverket som en konkretisering av skjematiskerte aspekter. Den litterære teksten gir et skjema som skal ferdigstilles av leseren (Maclean 1997: 126-127). Disse skjematiskerte aspektene er det Wolfgang Iser bygger videre på i sin teori om leseren og leseprosessen.

³ Andre navn som har blitt brukt om litteraturteori innen denne retningen er kognitiv stilistikk, kognitiv retorikk, kognitiv pragmatikk, kognitiv semantikk og kognitiv lingvistikk. Alle disse betoner, når de blir brukt i litteraturteoretisk sammenheng, en bestemt del av det feltet som litteraturteorien utgjør, mens kognitiv poetikk fungerer best som samlebetegnelse.

⁴ Forskjellen mellom de to retningene består i første rekke av at de har ulikt fokus. Reuven Tsur bruker likevel mye energi på å distansere seg fra Mark Turner, Gilles Fauconnier og George Lakoff (se f.eks. Tsur 2000).

⁵ Grice opererer med et hovedprinsipp som han kaller samarbeidsprinsippet, samt fire maksimer. Disse maksimene er kvantitet, kvalitet, relevans og måte. Han går ut fra at vi alltid samarbeider om en samtale (her er ikke Sperber og Wilson enige med ham), og at vi derfor tilstreber å være ærlige og kontekstrelevante, ikke si for mye og ikke si for lite, samt forsøke å si dette på en mest mulig klar og tydelig måte.

⁶ I en rekke publikasjoner, bl.a. artiklene "Conceptual Projection and Middel Spaces" (1994), "Blending as a Central Process of Grammar" (1996) og "Conceptual Integration" (2003), dessuten Fauconniers *Mappings in Thought and Language* (1997) og Turners *The Literary Mind* (1998).

⁷ I f.eks. "Emotions, emotional qualities and poetry" (1978), *Toward a Cognitive Poetics* (1992) og "Aspects of Cognitive Poetics" (2002).

⁸ Jeg kommer tilbake til definisjonen av *implikatur* i kapittel 4, side 65-68.

⁹ *Dissemination* kommer fra det latinske verbet *disseminare*, og betyr spredd eller utbredd. Ordets to røtter betyr henholdsvis utover (*dis-*) og frø (*semen, semin-*). På engelsk bruker man dette substantivet nesten synonymt med *broadcasting*, men *dissemination* har et større nedslagsfelt og varer over lengre tid. Vi har ikke et tilsvarende ord på norsk, derfor bruker jeg den halvgode oversettelsen "massespredning" i det følgende.

¹⁰ Se Wilson 2000.

Kapittel 3

¹ I første rekke representert ved Roland Barthes, Roman Jakobson og A. J. Greimas.

² Culler hadde heller ikke de samme mulighetene til å integrere det psykologiske aspektet. I og med at *Structuralist Poetics* ble utgitt i 1975, og kognitiv teori, nevrobiologi og psykolingvistikk har utviklet seg en hel del siden den gang.

³ Selv skriver Culler at prosjektet ikke er hermeneutisk, fordi “it does not propose startling interpretations or resolve literary debates; it is the theory of the practice of reading” (Culler 1986: 259). Culler lager en teori om lesepraksis, men er ikke opptatt av praksisen i seg selv: den enkelte tolkning eller litterære debatt. Men det partikulære er heller ikke den moderne hermeneutikkens interessefelt. Når jeg karakteriserer Cullers prosjekt som hermeneutisk definerer jeg hermeneutikk som en generell forståelsesteori, mens Culler bruker begrepet metodisk og i mer klassisk forstand.

⁴ En lesning kan tematisere det metalitterære perspektivet, selv om teksten i utgangspunktet ikke gjør det. Culler skriver: “Instead of attempting to resolve difficulties so as to produce themes or statements by a persona about a particular problem one may seek to preserve those difficulties by organizing the text as an illustration of certain problems. At the highest level they are problems of language itself” (Culler 1986: 160). Jeg har flere problemer med dette. For det første fører en slik tolkningsstrategi til at alle tekster handler om det samme: språkets utilstrekkelighet. For det andre mener jeg at man slett ikke ivaretar de punktene som motsetter seg mening, ved å omskape dem alle til illustrasjoner på språklige problemer. For det tredje er jeg slett ikke sikker på at språket befinner seg på det høyeste nivået, jeg tror derimot at den menneskelige erkjennelse, eller kanskje selve livets mysterium, befinner seg der oppe. I parentes bemerket.

⁵ “Kunst for kunstens skyld” er etter mitt syn et slagord som har utspilt sin politiske rolle. Vi trenger ikke å insistere verken på at kunsten er fri for moralske, økonomiske eller kulturelle forpliktelser, eller at kunsten er en prosess framfor et produkt. Begge deler tas for gitt i dagens kunst-Norge (Danielsen 2006). Det kunsten trenger nå er å koble seg på virkeligheten igjen. Vi trenger en kunst som lar seg bruke, og som ønsker å bli brukt. Nok en gang i parentes bemerket.

⁶ Som oftest er innhold både prosess og konsept samtidig. Dette gjelder også for det eksempelet jeg gir her.

⁷ Men i stedet for å oppleve denne motstanden, oversetter Culler den til konseptet MOTSTAND, og skriver at teksten tematiserer vår måte å skape mening på. I stedet for å kjenne på hva teksten gjør med ham, foretar han en rask kategorisering.

⁸ Se kapittel 2, side 20.

⁹ Jfr. side 29-30.

¹⁰ Her er Culler helt på linje med strukturalismen generelt. Subjektet eksisterer ikke som en selvstendig enhet. Det er ikke individer som snakker, tenker eller skriver, det er språket som taler, skriver og tenker gjennom oss. Alt vi foretar oss styres av systemer som vi ikke kontrollerer. Identitet er derfor kun en konstruksjon, selv et tilfeldig valgt sentrum. Strukturalismen vil oppheve denne konstruksjonen, og Culler kan derfor ikke gjøre subjektet til en forklaringsfaktor i sin teori.

¹¹ Se kapittel 2, side 16-18.

¹² Se f.eks. Kittang, 2007.

¹³ Livet kan være paradoksalt på denne måten. Det kjente og kjære er kjedelig, det fremmede er spennende. Men vi ønsker ikke at den eksotiske maten skal fortsette å være fremmed, at vi skal fortsette å gå oss vill på det fremmede stedet, at vi ikke skal bli kjent med den nye kjæresten, og i det vi nærmer oss det som er fremmed blir det kjent og forstått, og dermed mindre spennende. Vi klarer ikke å opprettholde den kvaliteten som i utgangspunktet virket tiltrekkende. Den litteraturen Culler verdsetter høyest forsøker å opprettholde fremmedheten, og dermed overvinne paradokset. Hvis en slik overvinning ikke er mulig, har vi to alternativer: Enten må vi gjøre det fremmede kjent eller vi må avvise det.

¹⁴ Når Culler diskuterer dette, med henvisninger til Barthes og Derrida (Culler 1986: 131-140), settes det likhetstegn mellom skriftlighet og avtand til konteksten på den ene siden, og muntlighet og nærheten til konteksten på den andre. Skriftlighet og muntlighet er hos Barthes og Derrida nettopp brukt som betegnelser på konteksttilgjengelighet, men Culler tar disse betegnelse bokstavelig. Han omtaler skrift og tale som den essensielle opposisjonen, ikke fravær og nærvær av kontekst.

¹⁵ Jfr. side 36-37.

¹⁶ Jfr. side 33.

¹⁷ Culler kunne kanskje ha forklart dynamikken som et resultat av kolliderende konvensjoner. Men han gjør ikke dette heller. Ifølge Culler er konvensjonsbrudd noe som utvikler én enkelt konvensjon. Forfatteren skriver *mot* konvensjonene, ikke *med* en konvensjon og *mot* en annen. Se f.eks. side 148-152 eller 189-202 (Culler 1986).

¹⁸ Disse konvensjonene kunne også vært forklart som kognitive strategier. ”Rule of significance”: Hvis det ikke er en spesifikk kontekst tilgjengelig, vil vi lese teksten inn i en generisk sammenheng. Det vil si at vi vil forstå diktet på et mest mulig allmennmenneskelig og universelt nivå. ”Rule of metaphorical coherence”: De to konseptuelle nettverkene som metaforen setter i forbindelse med hverandre, vil smelte sammen enten der den

generiske likheten mellom de to nettverkene er størst (mental space theory), eller der kontekstrelevansen mellom de to nettverkene er størst (relevansteori).

Kapittel 4

¹ Det er selvsagt andre deler av konseptet FISK som kunne vært utforsket her i tilknytning til KJÆRLIGHET. FISK er ikke bare relatert til MAT, det er også et levende sjødyr og bildet av en fisk kan være et symbol på Jesus. I romanen som helhet er det dermed også andre tolkninger som kan være relevante. Men i denne forbindelsen fungerer metaforen først og fremst som et eksempel. Dessuten er fisk som mat den lettest tilgjengelige konteksten fordi det her er snakk om fising av fisk for å tilfredsstille et behov.

² Zoltán Kövecses omtaler metaforen LOVE IS A NUTRIENT i *Metaphor and Emotion* (2000). KJÆRLIGHET ER MAT er min fornorsking.

³ Jfr. side 21-22.

⁴ Sitatet kan som sagt leses inn i en rekke andre kontekster også. Her velger jeg å forfølge en av de mulighetene metaforen åpner for. Jfr. side 20 og side 69-72.

⁵ Jfr. side 36 og 47.

⁶ Skårderud har for eksempel skrevet om koblingen mellom anoreksi og ønsket om bekreftelse (Skårderud 1999: 345-390).

⁷ Jfr. side 24-26.

⁸ Damasio kaller disse merkelappene for *somatic-markers*.

⁹ Retorisk og lingvistisk er dette en simile.

¹⁰ Eksempler Lakoff og Johnson viser er nettopp slike der man betegner sin egen eller andres posisjon over andre. Som i uttrykk av typen ”Han er på høyden”, ”Jeg føler meg på topp”, ”Hun står over deg” osv.

¹¹ Jfr. side 37.

¹² Jeg har likevel valgt å videreføre denne språkpraksisen her. Det vil være et krevende arbeid å endre dette systematisk og hensiktsmessig, og derfor ikke en oppgave for et masterarbeid.

¹³ Jfr. side 20.

¹⁴ Alle kontekster er som sagt konstruerte. De er mentale representasjoner. Selv fysisk kontekst må først representeres mentalt for å kunne inngå i en forståelsesprosess. Jfr. side 18.

¹⁵ Se Carston 2002.

¹⁶ Dette er for så vidt fremdeles en forenkling. Men i denne sammenhengen er den detaljerte analysen mindre interessant. For grundigere analyser kan jeg henviser til Sperber og Wilson 1995.

¹⁷ Pilkington bruker ikke begrepet *implisert leser* i Isers forstand, selv om han bruker det for å si noe om tekstens krav til leseren. Hans hovedfokus ligger på leserens kognitive strukturer.

¹⁸ Se kapittel 3, side 45-46.

¹⁹ Jfr. side 18.

Kapittel 5

¹ Både *Innestengt i udyr* og *Vi har så korte armar* kan betegnes som romaner, selv om *Få meg på, for faen* ble lansert som en ”romandebut”. Jeg har en mistanke om at denne siste ”lanseringen” var ironisk ment fra Nilssens side, enten for å poengtere at denne romanen er mer konvensjonell enn de to foregående, eller for å gi et spark til Den norske Forfatterforening som ikke slapp henne inn på bakgrunn av de to første utgivelsene.

² Mange lesere velger nok å overse et ledd eller to, men det innebærer færre kognitive effekter.

³ Det er etter min mening ingen prinsipiell forskjell mellom å metarepresentere Olaug Nilssen og å metarepresentere *en implisert forfatter* (Booth 1983), *extrafictional voice* (Susan Lanser 1981) eller *skriver* (Erling Aadland 2000). Jeg har derfor valgt å ikke problematisere forfatterbegrepet. Det er mulig å erstatte mitt ”forfatteren” eller ”Nilssen”, med alle de tre ovennevnte begrepene. Jeg er klar over at disse tre ikke er identiske, men nyansene mellom dem er likevel minimalt relevante i denne sammenhengen. Det interessante her er *perspektivet* disse tre representerer, som en instans utenfor teksten og samtidig en premissleverandør for teksten.

⁴ Dette er ikke det samme som psykoanalysens id, ego og superego, men Freud utnytter den samme erfaringen.

⁵ Jeg problematiserer denne måten å behandle fiktive personer på senere i kapitlet. Se side 93-99.

⁶ Jfr. side 65-68.

⁷ I dette sitatet går teksten over til bokmål i den ene setningen. Jeg har et annet sitat på side 114 (se note 27) hvor noe lignende skjer. Nilssens til dels flåsete omgang med språket gjør det vanskelig å avgjøre hvorvidt det her er snakk om en skrivefeil, eller om det skal være en illustrasjon av Marias tilgjorhet.

⁸ Jfr. de tre nevnte svakheter ved den klassiske definisjonen.

⁹ Første gang Sperber og Wilson foreslår en ny definisjon av ironi er i en artikkel i *Radical pragmatics* (1981). Senere utvikler de ironibegrepet videre i samsvar med relevansteorien.

¹⁰ Jfr. kapittel 4, side 65-68.

¹¹ Amerikansk litteraturviter og filosof som skrev om retorikk og estetikk, og som blant annet systematiserte ironi som en av fire mestertroper.

¹² Jfr. side 44.

¹³ Jfr. side 54-57.

¹⁴ Innenfor teorien om mentale felt vil metarepresentasjonen for eksempel forklares som et basisfelt (en høyere-grads representasjon) som omslutter et fokusfelt (en lavere-grads representasjon). Jeg har dessverre ikke plass og anledning til å gjennomgå mentale felt så inngående som jeg hadde ønsket, og henviser derfor til alle titler under Fauconnier og Turner i bibliografien min.

¹⁵ Jfr. side 59-60.

¹⁶ Jfr. side 60-61.

¹⁷ ”Brann i kjakene” er selvsagt også en metafor, men her brukes metaforen konvensjonelt. Det er mer interessant i denne sammenhengen at teksten nevner en kroppslig reaksjon, enn hvilken språklig form denne benevningen har.

¹⁸ Jfr. side 83-84.

¹⁹ Jeg har valgt å holde fortelleren ansvarlig her, men jeg kunne like godt holdt forfatteren ansvarlig. Jeg er usikker på om dette er et teoretisk problem.

²⁰ Jfr. side 97-100.

²¹ Nilssen ble blant annet intervjuet i NRKs ”Store studio” om jenters pubertale seksualitet og skjønnlitterære skildringer av denne.

²² Se note 7 og 27.

²³ Vold har også en uhøytidelig tone, men jeg tror jeg har ordene mine i behold hvis jeg sier at han unnlater å flåse slik Nilssen gjør.

²⁴ Jfr. side 64-68.

²⁵ Jfr. side 35-38.

²⁶ Jfr. side 37-38.

²⁷ Jfr. note 7. Også i dette sitatet er det en skrivefeil som jeg ikke bestemt kan påstå er en skrivefeil. Kanskje skal det bare illustrere *hvor* håpløst svartkledde de var?

Kapittel 6

¹ Jfr. side 58-60.

² Genette skiller mellom fortelling og narrasjon. Culler bagatelliserer denne forskjellen i *The Pursuit of Signs*. For enkelhetens skyld følger jeg Culler her.

Bibliografi

Skjønnlitteratur

- Aasprong, Monica, *Soldatmarkedet*, N.W. Damm & Søn, Oslo 2006.
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot. A tragicomedy in two acts*, Faber and Faber, London 1959.
- Dickinson, Emily, "A sepal, petal, and a thorn" i *Poems by Emily Dickinson*, Little, Brown & Co, Boston 1950, s. 114.
- Flink, Jon Øystein, *Bort med den dagen da Jón ble født*, Cappelen, Oslo 2004.
- Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, Arrow Books, London 1993.
- Ibsen, Henrik, *Peer Gynt*, Gyldendal, 2005.
- Joyce, James, *Ulysses*, The Bodley Head, London 1960.
- Kafka, Franz, "Forvandlingen" i *Kafkas beste*, overs. Trond Winje, Gyldendal 2005, s. 533-581.
- Karlsvik, Mette, *Vindauga i matsalen vender mot fjorden*, Samlaget, Oslo 2005.
- Nilssen, Olaug, *Innestengt i udyr*, Samlaget, Oslo 1998.
- *Vi har så korte armar. Tilstandsrapportar*, Samlaget, Oslo 2002.
- *Få meg på, for faen*, Samlaget, Oslo 2005.
- Pinter, Harold, *Plays*, Faber and Faber, London 1996.
- Shelley, Percy Bysshe, "The Cloud" i *Selected Poems of Percy Bysshe Shelley*, Oxford University Press, London 1960, s. 397-399.
- Shakespeare, William, "Julius Cæsar" i *The Complete Works of William Shakespeare*, World Syndicate Company, Inc., New York 1926, s. 719-743.
- Sofokles, *Kong Oidipus*, overs. Peter Østbye, Gyldendal, Oslo 1999.
- Swift, Jonathan, *Gulliver's travels*, Penguin Books, London 1994.
- Vold, Jan Erik, *Kykkelipi*, Gyldendal, Oslo 1969.

Sekundærlitteratur

- Aadland, Erling, *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk avklaring*, Spartacus, Oslo 2000.
- Aaslestad, Petter, *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Cappelen Akademiske Forlag, Oslo 1999.
- Almhjell, Tone, "Se gjennom ordene" i *Adresseavisen*, 27.06.2005.
- Aristoteles, *Om diktetekunsten*, overs. Sam. Ledsaak, Dreyers Forlag, Oslo 1989.
- Aubert, Marie, "Rapport fra matsalen" i *Aftenposten*, 18.04.2005.
- Bierwisch, Manfred, "Poetics and Linguistics" i *Linguistics and Literary Style*, red. Donald C. Freeman, Holt, Reinhart & Winston, New York 1970, s. 97-115.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago 1974.
- *A Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Borge, Torunn, "En gave til alle kvinnesker!" i *Klassekampen*, 2005.
- Bredesen, Kim, "Hverdagskomikk med sår undertone" i *Fædrelandsvennen*, 2005.
- Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, The World Publishing Company, Cleveland 1962.
- Carston, Robyn, *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*, Blackwell, Oxford 2002.

-
- Chomsky, Noam, *Language and Mind*, Harcourt, Brace & World, New York 1968.
- "Degrees of Grammaticalness" i *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*, red. Jerry A. Fodor og Jerrold J. Katz, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1969, s. 384-388.
 - *Knowledge of Language. Its Nature, Origin, and Use*, Praeger, New York 1986.
- Constable, John, "The Character and Future of Rich Poetic Effects" i *The View from Kyoto. Essays on Twentieth Century Poetry*, red. Shôichirô Sakurai, Rinsen Books, Kyoto 1998, s. 89-108.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London 1986.
- *The Pursuit of Signs*, Routledge, London 2001.
- Dahl, Hartvig, "Observations on a 'Natural Experiment': Helen Keller" i *The Journal of the American Psychoanalytic Association* 13, 1965, s. 533-550.
- Damasio, Antonio, "Concepts in the Brain" i *Mind and Language* 4, 1989, s. 24-28.
- *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Papermac, London 1996.
 - *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace & Company, New York 1999.
 - *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Harcourt, Inc., New York 2003.
- Danielsen, Arild, *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*, Norsk Kulturråd, Oslo 2006.
- Eide, Tormod, *Retorisk leksikon*, Spartacus, Oslo 1999.
- Emmot, Catherine, *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- Furnes, Lars Roger, "Spiseforstyrrelsens dialektikk" i *Sunnmørsposten*, 16.08.2005.
- Fauconnier, Gilles, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Fauconnier, Gilles og Mark Turner, "Conceptual Projection and Middel Spaces" i *UCSD Cognitive Science Technical Report*, 1994.
- "Blending as a Central Process of Grammar" i *Conceptual Structure, Discourse and Language*, red. Adele Goldberg, Cambridge University Press, Standford 1996.
 - "Conceptual Integration" i *Journal of Foreign Languages* 2, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg, "Tekst og fortolkning" i *Hermeneutisk lesebok*, red. Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen, overs. Torgeir Skorgen, Spartacus, Oslo 2001, s. 163-197.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford 1980.
- Gibbs, Raymond W., *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Goatly, Andrew, *The Language of Metaphors*, Routledge, London 1997.
- Granlund, Merete Røsvik, "Open for verda" i *Dag og tid*, 23.04.2005.
- Hageberg, Arne Olav L., "Rare greier" i *Vårt Land*, 02.01.2006.
- Hamamoto, Hideki, "Irony from a cognitive perspective" i *Relevance Theory. Applications and Implications*, red. Robyn Carston og Seiji Uchida, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1997, s. 257-270.
- Hidle, Mie, "Unødvendig debut" i *Stavanger Aftenblad*, 18.08.2005.
- Hillis Miller, Joseph, *Ariadne's Thread. Story Lines*, Yale University Press, London 1992.
- Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art. An Investigation on Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, overs. George Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- *The Cognition of The Literary Work of Art*, overs. Ruth Ann Crowley og Kenneth R. Olson, Northwestern University Press, Evanston 1973.

-
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A theory of aesthetic response*, overs. Wolfgang Iser, The Johns Hopkins University Press, London 1980.
- Johnson, Mark og George Lakoff, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.
- Kawakami, Seisaku, *Some fundamental studies on the semantics and pragmatic interpretation of English expressions – With special reference to the relationship between language and cognition*, Memoirs of the Faculty of Letters, University of Osaka 1984.
- "Blaim-by-praise type and Praise-by-blaim type irony compared with compliments and humility" i *Ni-hongo 'nihonbunka Kenkyuronyu* 4, 1988.
- Kittang, Atle, "Metafor og symbol" i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 6, nr. 2, 2003, s. 113-127.
- "Lyrikkens hemmelege liv" i *Bøygen*, nr. 2, 2007, s. 5-10.
- Kövecses, Zoltán, *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Lakoff, George, "Sorry, I'm Not Myself Today. The Metaphor System for Conceptualizing the Self" i *Spaces, Worlds, and Grammar*, red. Gilles Fauconnier and Eve Sweetser, The University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 91-123.
- Lakoff, Robin Tolmach, *Talking Power. The politics of language in our lives*, Basic Books, New York 1990.
- Lanser, Susan Sniader, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1981.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo 1997.
- Løvaas, Kari, "Løp mot døra og bli fri!" i *Morgenbladet*, 04.11.2005.
- Maclean, Ian, "Reading and interpretation" i *Modern Literary Theory. A comparative introduction*. red. Ann Jefferson og David Robey, B.T. Batsford Ltd., London 1997, s. 122-144.
- Nielsen, Helena, "Vellykka oppskrift" i *Universitas*, nr. 14, 2005, s. 12.
- Peters, John Durham, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, The University of Chicago Press, Chicago 2000.
- Pilkington, Adrian, *Poetic Effects*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2000.
- Russell, Bertrand, *Essays in Skepticism*, Philosophical Library, New York 1962.
- Rålm, Anja, "En anorektisk tekst" i *Morgenbladet*, 05.08.2005.
- Schäffer, Anne, "Insisterende debut" i *Bergens Tidende*, 10.10.2005.
- "Krafttekst fra Skuggeheimen" i *Bergens Tidende*, 03.11.2005.
- Skårderud, Finn, *Uro. En reise i det moderne selvet*, Aschehoug, Oslo 1999.
- "Tapte ansikter. En introduksjon til en skampsykologi 1. Beskrivelser" i *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, red. Trygve Wyller, Fagbokforlaget, Oslo 2001, s. 37-52.
- Sontag, Susan, *Against interpretation*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1967.
- Sperber, Dan og Deirdre Wilson, "Irony and the use-mention distinction" i *Radical Pragmatics*, red. Peter Cole, Academic Press, New York 1981, s. 295-318.
- "Rhetoric and relevance" i *The ends of rhetoric. History, theory, practice*, red. John Bender og David Wellbery, Standford University Press, Standford 1990, 140-155.
- "Linguistic form and relevance" i *Lingua* 90, 1993, s. 1-25.
- *Relevance. Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford 1995.

-
- "Irony and relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi" i *Relevance Theory. Applications and Implications*, red. Robyn Carston og Seiji Uchida, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1997, s. 283-293.
 - "The Mapping between the Mental and the Public Lexicon" i *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*, red. Jill Boucher og Peter Carruthers, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 184-200.
- Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London 2002.
- Tompkins, Jane P., "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response" i *Reader-response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, red. Jane P. Tompkins, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, s. 201-232.
- Tsur, Reuven, "Emotions, emotional qualities and poetry" i *Psychocultural Review* 2, 1978, 165-180.
- *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North-Holland, Amsterdam 1992.
 - "Lakoff's Roads not taken" i *Pragmatics and Cognition* 7, 2000, s. 339-359
 - "Aspects of Cognitive Poetics" i *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, red. Jonathan Culpeper og Elena Semino, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2002, s. 279-318.
- Turner, Mark, *The Literary Mind*, Oxford University Press, New York 1996.
- Vaagsholm, Oddmund F.J., "Mette Karlsvik. Vindauga i matsalen vender mot fjorden" i *Spirit*, 03.06.2005.
- Vassenden, Eirik, *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*, N.W. Damm & Søn, Oslo 2004.
- White, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- Wilson, Deirdre, "Discourse, Coherence and Relevance. A Reply to Rachel Giora" i *Journal of Pragmatics* 29, 1998, s. 57-74.
- "Metarepresentation in Linguistic Communication" i *Metarepresentation. A Multidisciplinary perspective*, red. Dan Sperber, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 411-448.