

STEIN HAGA HAUKLAND

*U.S.A.*

EN DRØFTING AV NARRATIVE MULIGHETSVILKÅR I JOHN DOS  
PASSOS' ROMANTRILOGI

HOVEDOPPGAVE I ALLMENN LITTERATURVITENSKAP  
SEKSJON FOR ALLMENN LITTERATURVITENSKAP  
UNIVERSITETET I BERGEN  
VÅREN 2001

## Innholdsfortegnelse

<u>Forord</u> .....	4
<u>1. Teksttilnærming</u> .....	5
Form/Struktur .....	6
"U.S.A." - Innledningen .....	6
De fiktive tredjepersons-narrativene .....	7
Newsreel.....	9
Camera Eye.....	9
Biografiene.....	11
Collage.....	12
Genette .....	14
Avantgarde.....	16
Innhold .....	18
Lengselen etter det pre-moderne .....	18
Om skillet mellom språk og virkelighet .....	21
<u>2. Subjektivt/objektivt: Skrivemåte og historisk kontekst</u> .....	26
Jean-Paul Sartre: "John Dos Passos and 1919" .....	27
Kort om "the Lost Generation" .....	33
Mellom modernisme og avantgarde.....	35
Mer om collagen .....	38
<u>3. Romantekstens paradokser</u> .....	45
Aspekter ved "Camera Eye" .....	45
Fenomenologi og polemikk.....	49
Bevissthetsstrøm og ytre objektivitet.....	53
Progresjon og regresjon.....	56

Meningshelhet og død. Rom og tid .....	59
Trilogiens ”enslig-kollektive” helt og hans dødelige eventyr .....	64
<u>4. Struktur og fortellerstemmer</u> .....	67
Mellom linearitet og spatialitet .....	67
Progresjon eller repetisjon.....	70
Fortelleren i U.S.A. ....	75
<i>Innledningen, ”U.S.A.”</i> .....	76
<i>Tredjepersons-narrativene</i> .....	78
<i>Newsreel</i> .....	82
<i>Biografiene</i> .....	87
<i>Camera Eye</i> .....	92
<i>Vag</i> .....	98
Oppsummering.....	100
5. Plotet i U.S.A. og den problematiske slutten. Bidrag til en teoretisk perspektivering .....	102
<u>6. Undersøkelsens konklusjon</u> .....	122
<u>Litteraturliste</u> .....	125

## **Forord**

Denne oppgaven er blitt skrevet ved seksjon for allmenn litteraturvitenskap, ved Universitetet i Bergen. Veileder for oppgaveskrivingen har vært professor Lars Sætre, som ikke bare har kommet med uvurderlige kommentarer og innspill til det jeg har skrevet. Han har også vært en god støtte og pådriver de gangene det har vært vanskelig å komme seg videre på egen hånd. Jeg vil gjerne få benytte denne anledningen til å takke ham for all hjelp underveis.

Familien min har, som alltid, gitt meg mer støtte og hjelp enn noen sønn og bror kan forvente seg å få. Jeg er dem evig takknemlig.

En takk også til gode venner gjennom hele studietiden: Gunnar, Heine, Siri, Stine, og Vivill.

## 1.

### Teksttilnærming

Ved utgivelsen av *The 42<sup>nd</sup> Parallel* delte kritikerne seg hovedsakelig i to leirer: de som så boken som en dokumentasjon – sann eller falsk – på det amerikanske, hovedsakelig politiske, samfunnet på tidlig 1900-tall, og de som i første rekke så den som en formelt eksperimenterende tekst, der innholdet var underlagt uttrykket i betydning. På den ene siden vektla man romanens innholdsmessige elementer, på den andre siden studerte man dens formelle trekk. Generelt kan man si at denne dualiteten er gjennomgående for hele resepsjonshistorien knyttet til *U.S.A.* helt fram til i dag. Man leser verket enten som en politisk pamflett i romanformat, eller som interessant kun i sin utforskning av romanen som form og som sjanger.<sup>1</sup>

Det er teoretisk sett både problematisk og uheldig å operere med et skille mellom det vi tradisjonelt kaller ”form” og ”innhold”. Ideelt skal en tekst forstås som en helhet, der uttrykk og innhold gjensidig betinger og belyser hverandre. Slik tegnet er tosidig, er også teksten det, og det å forholde seg til den ene siden på bekostning av den andre, virker ikke bare reduksjonistisk, men er også i sin ytterste konsekvens umulig. Det ene er ingenting uten at det står i relasjon til noe annet. Slik er dikotomien form/innhold i teorien tilskyggende og verdiløs.

Det er likevel *mulig* å gjøre en slik oppstyking, men da fortrinnsvis som en foreløpig inndeling, heller enn som et endepunkt i seg selv. Når jeg i dette kapittelet vil la et slikt skille danne utgangspunkt for den innledende lesningen av *U.S.A.*, er dette hele tiden med

---

<sup>1</sup> Se Maine 1988 for en oversikt over primærkritikken av *The 42<sup>nd</sup> Parallel*, *Nineteen Nineteen*, *The Big Money*, og hele *U.S.A.*

det for øye å klarlegge sentrale trekk ved tekstens form og dens innhold som noe som nødvendigvis står i relasjon til hverandre, enten det vil vise seg at de arbeider med eller imot hverandre i teksten.

Trilogiens formelle og innholdsmessige aspekter vil her kort bli satt inn i en litteraturhistorisk sammenheng, som forhåpentligvis kan bidra til å sette fokus på noen fundamentale trekk og problemer ved teksten. Denne diskusjonen vil så danne bakteppe for den videre lesningen av *U.S.A.*

### **Form/Struktur**

*U.S.A.* består av de tre bøkene *The 42<sup>nd</sup> Parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932) og *The Big Money* (1936), samt den korte innledende "tittelteksten" som Dos Passos la til da trilogien første gang ble trykket i sin helhet i 1938. I trilogien kan vi hovedsakelig skille ut fire markert ulike narrative linjer (også bokstavelig talt, gjennom kapitteloverskrifter): tredjepersons-narrativene om 12 fiktive karakterer; de 28 biografiene om historiske personer (da medregnet biografiene til "den ukjente soldat" og avslutningskarakteren "Vag"); de 68 "Newsreel"-avdelingene; og de 51 "Camera Eye"-seksjonene, der vi møter trilogiens jeg-person. I tillegg kommer som allerede nevnt den enkeltstående innledningen som bærer samme navn som hele trilogien.

### ***"U.S.A." - Innledningen***

I den korte, innledende teksten blir USA personifisert i skikkelse av en ung mann. Slik sett kunne vi ha regnet denne delen med under biografiene, der vi foreløpig har plassert "Vag". Det synes likevel naturlig å markere et foreløpig skille mellom disse delene: "U.S.A." er plassert utenfor rammen for de andre tekstene, og gir inntrykk av å skulle fungere som en innledning eller et forord.

Mest naturlig er det å lese den innledende teksten som et ”program” for trilogien som helhet, nærmest som en veiledning for leseren: ”mostly U.S.A. is the speech of the people” (s.7).<sup>2</sup> Her sies det implisitt at resten av teksten skal leses som en studie av USA, som om det var landet som talte. USA synes å ville markere seg som tekstens hovedperson, og som dens hovedtema. Og det som USA *er*, det er hva det sier om seg selv. Alt som følger etter den korte innledningen, de tre bøkene, er i en slik lesning bare utfylling, forklaring, eksemplifisering.

Men mer relevant er sitatet ovenfor idet det utpeker tre kategorier som langt på vei kan oppsummere hovedtematikken i verket: samfunnet, individene og språket. Sitatet påpeker tekstens umulighet av å være representasjon uten som *språk*, og det markerer at samfunn og individ står i relasjon til hverandre. I all hovedsak er det spørsmål omkring relasjonene mellom disse tre kategoriene som blir behandlet i teksten.

### ***De fiktive tredjepersons-narrativene***

Det som følger innledningen, er de tre bøkene. I antall sider er det her de mange tredjepersons-narrativene, samlet om 12 sentrale fiktive skikkelser, som dominerer. Flere av disse karakterene møtes i løpet av boken, men disse møtene kan neppe beskrives som avgjørende for hendelsesforløpet. Snarere ser det ut til at de møtene som inntreffer mellom de ulike hovedkarakterene bare er en mer eksplisitt måte å underbygge kontrasten mellom de ulike karakterene på, som hele tiden ligger til grunn for framstillingen av dem. Karakterene stilles hele tiden i motsetning til hverandre, som fattig/rik, som medmenneskelig/kynisk, som idealist/pragmatiker. Men enda mer sentralt, mer tilstedeværende enn motsetningen mellom de ulike karakterene, er motsetningen mellom

---

<sup>2</sup> Her og i det følgende vil henvisninger til sitater fra *U.S.A.* bli angitt i teksten, med sidetall i parentes. Alle henvisninger er til Dos Passos 1966: *U.S.A.*; Penguin Twentieth-Century Classics; Penguin Books, London. Sidehenvisninger til andre tekster vil bli gitt i fototer.

menneskene og samfunnet, mellom menneskets passive eksistens i samfunnet og dets aktive påvirkningskraft i samfunnet.

Mennesket i *U.S.A.* er fortapt, er uten evne, og det mot sin vilje. Formelt kommer dette til uttrykk ved avslutningspunktet for de ulike karakterenes narrativer. Vi får vite alt om de avgjørende øyeblikkene i de ulike karakterenes utvikling fram til det punktet der de framviser sin egen endelige avmakt. Der brytes narrativet av; det er ikke mer å si, ikke mer å vise.

Historien til Mac, den første av de 12 fiktive hovedpersonene vi møter, brytes endelig av idet han reiser fra Mexico, og dermed gir opp sitt livsprosjekt. I det fragmenterte språket hos den for tidlig døende Charley Anderson ser vi hvordan han har endt opp som noe han ikke var ment til å bli. Dette understrekes av at vi følger tankene hans helt fram til dødsøyeblikket, hvor de ender i ufullstendighet, i meningsløshet. Mary French ender med å ofre seg for andre, gjennom politikken. Men idet hennes historie brytes av, ser vi at også hun har mistet det egentlige. Hun har forkastet den konkrete anvendelige medmenneskeligheten til fordel for et abstrakt og distansert forhold til individene rundt seg. Tidligere har vi hørt om henne at hun ”kept telling herself she wanted to be connected with something real” (s. 1086), ”real” her i betydningen noe håndgripelig, sanselig, konkret. Tilsynelatende mister også hun et eller annet underveis.

Gjennom å bryte av narrativet i slike øyeblikk, oppnås det en effekt av ufullstendighet, samtidig som leseren må innfinne seg med at det som foreligger *er* det fullstendige, at det ikke er mer, at narrativet er slutt. Strukturen antyder endelighet, død, men en død som er ufullstendig, som er ”utilfredsstilt”. Sluttene understreker den følelsen av meningsløshet som teksten på ett plan synes å ville formidle, en meningsløshet som reflekterer eller blir reflektert i den moderne følelsen, i moderniteten.



### *Newsreel*

I skarp kontrast til menneskets ufrivillighet i forhold til egen eksistens, står samfunnets evig penetrerende og uforanderlige bevegelse inn i menneskelivene, slik denne kommer til uttrykk i ”Newsreel”-avdelingene. Her presenteres fragmenter av avisoverskrifter og reportasjer, tekstbrokker fra samtidens sanger, utsnitt av ulike taler; alt i alt et sammensurium av den aktuelle tidens ”felles” tilgjengelige samtidskultur, uttrykt i ordets form. ”Newsreel”-kapitlene er plassert for seg selv, i egne avdelinger, som skiller dem spesifikt ut fra de andre linjene i trilogien. Slik markeres samfunnets styrke, uavhengighet og overlegenhet på to måter på samme tid: Samfunnet framstår som en enhet, en egenrådlig institusjon, og samfunnet er uavhengig av, og markerer en suveren avstand fra individet og individkollektivet. Samfunnet har ingen eksistens utenfor seg selv, og pulserer videre uavhengig av hva som skjer innenfor rammene av samfunnet.

Når det i disse delene av teksten blir snakket om opprør, om revolusjon, om større og mindre konflikter, så er dette motsetninger *innenfor* en gitt struktur, heller enn *i mellom* to eller flere konkurrerende strukturer. Det som det blir fortalt om i ”Newsreel”-avdelingene kan nok få en virkning ut over seg selv, men det vi hører i resten av teksten synes ikke å være i stand til å kunne rokke ved det som *er*, det som *utgjør* samfunnet. Samfunnet blir kritisert, men ved å åpne seg for kritikk, ved å innlemme kritikken som en del av seg selv, blir samfunnet immunt overfor kritikken det får rettet mot seg. Kritikken utgår fra det den retter seg mot, og den kan aldri bli annet enn ord. Handling er umulig. Samfunnet er absolutt og overlegent, og individet er føyelig og maktesløst.

### *Camera Eye*

Ingen steder kommer dette klarere til uttrykk enn i ”Camera Eye”-tekstene, som er jeg-ets – individets – refleksjoner omkring samfunnet, og omkring sin plass i samfunnet. Vi møter

et jeg som forsøker å orientere seg i verden, som protesterer mot det bestående, som hevder sin egen verdi og sin berettigelse som tenkende individ. Men det er samtidig et jeg som til sist innser sin avmakt, sin ikke-eksistens som individ i et avindividualisert samfunn. Formelt posisjonerer disse tekstene seg klart utenfor de andre delene i teksten. Den prosalyriske formen de er holdt i, samt bruken av et jeg som fortellerstemme, gjør at tekstene får en sterkere karakter av å være et slags personlig dokument.

”Camera Eye”-tekstene er trilogiens mest personlige, men også mest normative tekster. Det er her vi møter de sterkeste protestene mot samfunnsordenen, og det er her individets endelige fallitterklæring mest eksplisitt kommer til uttrykk: ”all right we are two nations/America our nation has been beaten by strangers who have bought the laws and fenced off the meadows and cut down the woods for pulp and turned our pleasant cities into slums and sweated the wealth out of our people” (s.1105). ”[W]e stand defeated America” (s.1106). Og til sist: ”we have only words against/POWER SUPERPOWER” (s.1155). Individets eneste mulighet ligger i ordet, i språket. *U.S.A.* utforsker dette rommet, eller rettere: forholdet mellom individ og samfunn, språk og (dominerende) virkelighetsforståelse.

Dette synet på enkeltindividets evne ligger også til grunn for kapitteloverskriftene. Ordene ”Camera Eye” kan forstås som en kommentar til både individets situasjon i samfunnet, og til fortelleteknikken i teksten, og kunne slik sett ha fungert som en alternativ tittel til trilogien som helhet. ”Camera Eye” beskriver et selektivt, men ikke skapende blick. Et blick som ser, og som velger i hvilken retning det skal se, men som ikke kan blande seg inn i det som persiperes. Individet kan se og dømme, men det kan ikke utrette noe ut over en distansert reaksjon, en reaksjon som aldri kan få konsekvenser. Narrativet synes å protestere mot individets manglende evne til å gripe inn i det han eller hun ser. Narrativet, i sin stadige bevegelse mellom blikket og objektet, forlanger hele tiden en

aksjon mot det samfunnet som beskrives. Narrativet tar hele tiden avstand fra det den beskriver, den forlanger en motreaksjon. Men denne bevegelsen kommer aldri, den kan ikke komme. Narrativet protesterer mot seg selv, men den kan aldri nå ut over det den selv utsier, lik mennesket som *vil*, men aldri *kan*.

### ***Biografiene***

Hva det *handlende* mennesket er, det mennesket som har preget sin samtid og ettertid gjennom sine prestasjoner, blir forsøkt grepet i biografiene om historiske personer. I all hovedsak dreier dette seg om mennesker som har påvirket, eller forsøkt å påvirke det vi allment kjenner som amerikansk historie - Andrew Carnegie, Thomas Edison, Theodore Roosevelt, Woodrow Wilson, Henry Ford, Thorstein Veblen, med flere. Distansen mellom individ og samfunn er her betraktelig mindre enn hva tilfellet er i de andre av trilogiens seksjoner. Dette innebærer ikke at vi her møter mennesker som makter å leve opp til idealet om individets evne. Snarere innebærer det en måte å forstå disse menneskene på, i ettertid og som historisk innflytelsesrike personer. Skillet mellom *disse* menneskene utviskes, men samtidig understrekes og forsterkes skillet mellom de *andre* individene, de ikke omtalte individene, og samfunnet. Denne tvetydigheten består i at de beskrevne personene behandles *som* institusjoner, som en del – og det en sentral del – av hva samfunnet består av. De er blant representantene for det historiske og det kulturelle samfunnets ansikt utad. I historiebøkene vil de gjerne framstilles som helter eller som anti-helter, avhengig av hvorvidt de fungerer samfunnsbekreftende/verdibekreftende, eller de blir betraktet som motstandere av det ideal samtidens samfunn opererer med. I *U.S.A.* betraktes de gjerne med motsatt - dvs. negativt - fortegn av det den ”tradisjonelle” historien har tildelt dem, men todelingen er likevel til en viss grad den samme.

I første rekke er det likevel ikke den enkelte personens ulike bedrifter som er det sentrale, men mer generelt selve institusjonaliseringen og ”kanoniseringen” av disse personene. Denne inkluderingen i og tilhørigheten til samfunnet, markeres formelt i teksten ved likheten i framstillingen av de rene biografiene og de rene ”samfunnsskildringene” som vi møter i ”Newsreel”-kapitlene. Begge deler er preget av ”fakta”-opplysninger, av leksikoninformasjon, av oppramsing og gjentakende bevegelser, og av fragmentering både i setningsstruktur og i sideoppsett. Nærheten til samfunnet, og distansen til de andre omtalte karakterene i teksten, blir ytterligere understreket av dommen som blir felt i hver biografi. Som i forhold til samfunnet, er fortellerens eneste mulighet til reaksjon også her å protestere, å dømme. En direkte handling overfor disse personene er umulig, en omgjøring av deres bedrifter et utenkelig foretak; en omskriving er løgn og berøring er en umulighet.

Det er verdt å understreke at denne institusjonaliseringen av personer rammer både dem som blir positivt og dem som blir negativt vurdert i teksten, både de samfunnsrefsende og de samfunnsbekreftende. Samfunnet krever likevekt, det krever en motpart. Det bekreftende er avhengig av det avkreftende, det gode trenger det onde for å kunne rettferdiggjøre sin suverene posisjon. Det er nettopp dette fenomenet, det altopplukende autonome samfunnet, som gjør kritikken mulig og nødvendig, men samtidig også ufarlig og nytteløs.

### ***Collage***

Trilogien kan slik sies å være skrevet i *fragmentets* form, i en form der tekstbrokker av ulik art til sammen forsøker å danne en helhet, en indre og altomfattende verden. Fragmentene er flettet sammen i hverandre, men er likevel adskilt fra hverandre ved at skillelinjer blir trukket mellom de ulike segmentene. Teksten kan slik leses som en *litterær collage*, eller som kubistisk prosa. Sammenflettingen av elementene gjør at teksten nærmer seg en

oppløsning av tid og rom, samtidig som disse kategoriene til en viss grad kan sies å være dens tema, eller i det minste er et sentralt motiv i teksten. Teksten springer nettopp ut fra et ønske om å utforske historisk tid i en stats historie, og kan slik sies å være uløselig knyttet til slike begreper. Men ved å benytte seg av elementer fra collagens fortelleteknikk, brytes den progressive tiden ned til en samtidighet. Ved å utforske rommets grenser, og hva rommet er for dem som befinner seg utenfor det – jamfør de deler av handlingen som er lagt til Paris – sprenges rommet, og blir en tilstand, en *selvbevissthet*, heller enn noe absolutt, noe konkret og evig.

Men ved å bryte ned tiden og rommet nettopp innenfor tidens og rommets egne strukturer, framviser teksten igjen umuligheten av sitt eget prosjekt. Ved at narrativet forsøker å nå sitt mål om totalitet eller endelighet i og gjennom en fragmentarisk form som nettopp viser fram det umulige i å formidle en slik enhet, blir tekstens håp umuliggjort av formen det uttrykkes innenfor. Dette betyr ikke at formen motarbeider innholdet gjennom sin eksistens som form, og at en annen struktur ville kunne ha løst innholdets problem. Den radikale endringen som innholdet taler om er umulig. Formen er ikke delaktig i denne umuligheten, men er snarere en *framvisning* av den. Slik ordene, gjennom sin manglende evne til å utrette noe, demonstrerer håpets umulighet, gjør også formen det. Men ingen av delene gjør det absolutt; det kan de ikke. De kan bare tale om umuligheten *her og nå*, ikke for senere tider. Innholdet går mot en tomhet, men ender ikke i tomhet, kan ikke stoppe opp. Dette demonstreres av trilogiens siste del, ”Vag”, der vi møter en person, en omstreifer, som ”waits with swimming head, needs knot the belly, idle hands numb, beside the speeding traffic./A hundred miles down the road” (s.1184). Denne understrekingen av det uavsluttede finner vi paradoksalt nok nettopp ved tekstens sluttpunkt, og den poengteres av formen, som er en framvisning av det umulige i å gi et helhetlig bilde. Etterlikning, mimesis, er målet, men en fullstendig representasjon er aldri innen

rekkevidde. Teksten er ufullstendig, uavsluttet, samtidig som den nødvendigvis er kommet til fortellingens endepunkt.

### **Genette**

I *Narrative Discourse* leser Genette en fortellende tekst ut fra tre hovedkategorier: *tense*, *mood* og *voice*.<sup>3</sup> Begrepene angår fortellerens og fortellingens tid, synspunkt ("point of view") og stemme, og forsøker å fange teksten gjennom et studium av disse strukturene slik de på ulike måter opptrer i ulike konkrete diskurser. *U.S.A.* protesterer mot en slik innfangelse. Trilogien synes ikke å ville la seg ordne og lese under slike kategorier. Langt på vei synes det som om *U.S.A.* er et forsøk på å negere den litteraturen som ligger til grunn for narratologiens undersøkelser.

Dette betyr ikke at Genettes begrepsapparat er irrelevant, på mange måter er det nødvendig for en vid forståelse av teksten som fortelling: Begrepene framviser de narrative strukturene som teksten ikke lenger kan innordnes under. I en slik forstand blir disse kategoriene kun relevante i sin funksjon som negerte, som de narrative elementene teksten må bryte med. Men en slik forståelse er ufullstendig, og langt på vei feilaktig.

Tekstens negering av tradisjonelle narrative strukturer og elementer innebærer nemlig ikke et brudd med disse, men går heller i retning av en utilstrekkelig protest. Teksten forblir et narrativ, det må den være, og negasjonen av et narrativ blir i siste instans aldri mer enn nok en bevegelse innenfor en narrativ tradisjon. Teksten som narrativ kan aldri bryte med det som definerer narrativet som sådan, en bevegelse innenfra kan ikke knuse det skallet som rommer den.

---

<sup>3</sup> Se Genette 1983:30-32 for en innledende drøfting av de tre kategoriene.

Tydeligst kommer dette til uttrykk om vi ser på den definisjonen Genette gir av ordet ”narrative”: ”the signifier, statement, discourse or narrative text itself”,<sup>4</sup> og på den måten han velger å behandle narrativet på: som stående i relasjon til noe annet. ”Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating, and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating”.<sup>5</sup> I *U.S.A.* brytes disse forholdene kontinuerlig ned: Narrativet motarbeider historien, det kutter den av, river den ut av sin opprinnelige helhet, og etterlater den uferdig. Fortelleakten motsier narrativet, og omvendt, ved sine bevegelser mot ulike sluttpunkter, som de dog ikke synes å nå fram til. Og fortelleakten og historien står i motsetning til hverandre, og arbeider tilsynelatende mot hverandre. Men nedbrytingen av de ulike forholdene, den uunngåelige ødeleggelsen av et tradisjonelt narrativ, innebærer likevel ikke at collagen beseirer eller når ut over en slik fortellingsform.

Tvert om er nedbrytingen av forholdene en forsterking og en understreking av disses status, fordi forholdene blir gjort eksplisitte, mer direkte tilstedeværende som meningsbærende strukturer i teksten. Spenningen mellom tekstens indre strukturer, mellom de nevnte forholdene, blir tematisert i seg selv. Heller enn å motarbeide relasjonene, bekrefter teksten deres eksistens som relevante og viktige strukturer. I forsøket på å bryte med det tradisjonelle narrativet, viser collagen fram umuligheten av å gå hinsides det. Den eneste innsikten narrativet kan nå, er innsikten om sitt eget umulige prosjekt, om det umulige i å overskride de rammene som definerer narrativet som narrativ. Collagen ønsker å handle, å stake ut en kurs framover, men greier ikke annet enn å vise det umulige i at dette kan skje. En ny, negativ kunnskap blir nådd, men kunnskapen kan ikke ha noen

---

<sup>4</sup> Ibid:27

<sup>5</sup> Ibid:29

konkret relevans; den er ubrukkelig, og har ingen verdi uten egenverdi, den kan ikke vise til noe utenom seg selv og sin egen bevegelse.

### *Avantgarde*

Den selvinnsikten vi her finner i collagen, likner det kunstsynet som Peter Bürger har utpekt som spesifikt for den europeiske avantgardebevegelsen.<sup>6</sup> Bürgers hovedtese er at den historiske avantgarden oppstår som et svar på at kunsten er blitt institusjonalisert, totalt adskilt fra dagliglivet, og slik ufarliggjort. I autonomiestetikken defineres kunstens funksjon som et sosialt område som står utenfor middel/mål-rasjonaliteten i hverdagens liv, og den kan derfor kritisere denne. Fordi den står utenfor kan den kritisere, men av samme grunn kan den ikke framprovosere endring i det den kritiserer. Idet kunsten er blitt fullstendig løsrevet fra hverdagslivet blir det mulig for den å nå et stadium av selvkritikk, og avantgardebevegelsen tar et oppgjør med borgerskapets autonome kunstbegrep i forsøket på å bryte ned skillet mellom kunsten og virkeligheten.<sup>7</sup>

Bürger påpeker det fundamentale paradokset som ligger i avantgardens prosjekt: Forsøket på å skape en ny forståelse av virkeligheten med utgangspunkt i kunsten, forhindrer enhver mulighet til å betrakte – og slik kunne kritisere – denne virkeligheten utenfra. Idet kunsten inngår som del av hverdagslivet, heller enn å ha en viss avstand til det, mister den sin mulighet til å kritisere.<sup>8</sup> Den historiske avantgarden protesterer mot kunstens autonomi, men protesten må nødvendigvis utsies nettopp innenfor den institusjonen som ufarliggjør kunsten for borgerskapet. Det er denne innsikten som fører til den historiske avantgardens undergang.

---

<sup>6</sup> Bürger 1984

<sup>7</sup> Ibid:20-27

<sup>8</sup> Ibid:50



Bürgers teori tar hovedsakelig for seg den *europæiske* avantgardebevegelsen; det avantgardistiske uttrykket kom først noen år senere til å prege amerikansk kunstsinn, og da i en moderert, mer pragmatisk orientert variant. Den europeiske avantgardens kritikk av borgerlig autonom høykultur ville ikke ha gitt mening i USA, hevder Andreas Huyssen, fordi høykulturen ikke spilte noen rolle i legitimeringen av borgerskapets posisjon i USA.<sup>9</sup>

Der den europeiske avantgarden er et forsøk på å kritisere den dominerende virkelighetsforståelsen gjennom en kritikk av institusjonen kunst, er den amerikanske varianten mer pragmatisk i sitt forsøk på å hente inn elementer som ikke tilhører den konvensjonelle kunstsferen. Den europeiske avantgardens kritikk er rettet mot borgerskapets virkelighet og dets institusjonalisering og ufarliggjøring av kunsten. Den amerikanske avantgardens protest er i større grad rettet mot å oppheve skillet mellom kunst og virkelighet, heller enn imot kunstens (og derfor borgerskapets) dominerende virkelighetsoppfatning som sådan.

Dersom vi godtar Bürgers og HuysSENS redegjørelser av henholdsvis den kontinentale og den amerikanske avantgardebevegelsen, kan vi plassere *U.S.A.*-trilogien et sted i skjæringspunktet mellom disse to retningene. Trilogien knytter seg som prosjekt nærmest til den europeiske retningen. Den utfører på mange måter, og mot sin uttalte vilje, et kunstautonomt program, idet den innser det umulige i å overskride skillet mellom kunst og samfunn, som to adskilte institusjoner. Teksten ender med å understreke sin egen fortvilte autonome status. Den konstaterer sin handlingslammelse, sin unyttighet, heller enn å uttrykke håp om at den nye innsikten om total autonomi kan styrke dens status som *tekst* i og for seg.

Samtidig beholder den sitt element av protest. Den holder fast ved forsøket på å bringe høy- og lavkultur nærmere hverandre, slik dette uttrykkes i møtet mellom de ulike

---

<sup>9</sup> Huyssen 1986:167-168

tekstbrokkene, og også *innen* de enkelte tekstbrokkene. Teksten gir aldri opp sin karakter av protest, til tross for at den ser det håpløse i en slik ytring. Det er i denne forstand teksten kan beskrives som stående mellom de to ulike avantgardebevegelsene, der protesten utfordrer kunstens autonomi, samtidig som autonomibevisstheten undertrykker elementet av protest.

## **Innhold**

### ***Lengselen etter det pre-moderne***

Modernismen kan gjerne betraktes som en idéhistorisk bevissthetsforskyving, der subjektet løsrives fra tidligere forpliktelser i forhold til samfunnet, og i forhold til seg selv. En slik løsrivelse kommer til uttrykk i kunsten, i litteraturen, bl.a. gjennom en problematisering av mulighetene for helhetlig representasjon, for endelighet, og gjennom en kritisk innstilling til, men samtidig en lengsel etter, tidligere tiders måter å løse disse problemene på.

*U.S.A.* plasserer seg formelt i skjæringspunktet mellom protest og autonomi, mellom delaktighet og avstandstagen. Også innholdsmessig kan vi gjenfinne en liknende tvetydighet i teksten, en bevegelse som unnlater å markere seg entydig som utelukkende det ene eller det andre. Som tilfellet var med tekstens formelle aspekter, er det også her tale om en tvetydighet i forhold til sjangerhistoriske avgrensninger, og stikkord for posisjoneringen kan også her være tilknytning og løsrivelse, tilhørighet og selvstendighet.

Teksten lengter tilbake til det pre-moderne narrativets muligheter for å gripe den virkeligheten som er språkets objekt.. Forholdet mellom det moderne narrative og en antatt konvensjonell fortelleform blir problematisert og forsøkt overvunnet eller tillempet den moderne bevissthet. Tekstens prosjekt, dens håp, blir gjort umulig ved den posisjonen den inntar, men samtidig er det utenkelig at teksten kunne ha formidlet sitt innhold ved å ha valgt en annen løsning.

*U.S.A.* utfører på mange måter det modernistiske prosjektet slik vi tidligere definerte dette. Understøttet av tekstens formelle oppbygning blir subjektet presentert som fragmentert, som løsrevet fra all innflytelse, og dermed fra alt ansvar. Riktig nok blir leserens sympatier og antipatier styrt av karakterenes ulike moralske og idealistiske valg eller posisjoner. Men idet alle normer og verdier viser seg som verdiløse selv for enkeltindividet, mister også disse sin opprinnelige kraft som vurderingsgrunnlag. Individene vi møter er alle mennesker som forsøker å orientere seg i omverden, forsøker å finne sin plass i en kaotisk og nådeløs verden. Veien til dette går for de fleste av dem gjennom et forsøk på å endre det samfunnet de lever i på den ene eller den andre måten; enten ved å *svekke* det bestående samfunnets posisjon til fordel for et samfunn bygget på andre verdier, eller ved å *styrke* den etablerte samfunnsideologien.

Vi møter mennesker i *handling*, individer stilt overfor avgjørende øyeblikk i livet. Alt annet er pauser eller ikke-eksistens: "Fainy lived ten years in Chicago. At first he went to school and played baseball on back lots on Sunday afternoons, but then came his last commencement, and all the children sang *My Country, 'Tis of Thee*, and school was over and he had to go to work" (s.30). Alt som ikke er handling, som ikke er en bevegelse forsøkt rettet mot noe annet, noe framoverskridende, blir utelatt. I teksten stilles de to sidene – bekræftelse og opprør – stadig opp mot hverandre som motpoler i en dialektisk bevegelse, en dialektikk som stilt opp mot skriftens nødvendigvis progressive form skulle endt i en utopisk syntese. Denne syntesen kommer aldri. I stedet ender vi opp med inntrykket av en sirkulær bevegelse, et lukket og ubevegelig system.<sup>10</sup> Som fragment, som collage har teksten invitert oss til å møte den på et hvilket som helst punkt på en langt mer eksplisitt måte enn hva det tilsynelatende "rent" lineære, "konvensjonelle" narrativet gjør. Men teksten makter ikke fullt ut å bryte med narrativekets progressive bevegelse: Bruddet

---

<sup>10</sup> Brooks 1992:41-42

finner sted *innenfor* rammene av det antatt tradisjonelle narrative. Bruddet er mulig kun ved en første lesning av teksten som lineær, og uten en slik lesning er teksten meningsløs. Som modernistisk prosjekt bryter teksten med den narrative tradisjonen, men dette oppgjøret finner sted innenfor rammene av det tradisjonelle narrative. Dette betyr ikke at teksten har feilet, men kan snarere forstås som en understreking av den moderne bevisstheten: I sin bevegelse bryter ikke teksten med tradisjonen av "hat" til den, men heller i en undersøkelse av den, i en lengsel etter tidligere tiders totaliserende mulighet, tidligere tiders helhetsfortolkning av verden. Det at teksten må bevege seg innenfor rammene av et tradisjonelt narrativ betyr ikke at en slik helhet er oppnåelig, men heller at den moderne bevisstheten er fanget i lengselen etter denne helheten, og at subjektet i sin viten om noe annet, noe bedre, er ufridd og uforløst i sin eksistens som menneske.

I en slik forstand er menneskene i *U.S.A.* "ikke-eksisterende". I teksten er de "midler", mer enn de egentlig er individer. Menneskene står som uttrykk for samfunnet, menneskene er en metode for å nærme seg representasjon, mimesis, i en tid da dette ikke er mulig. Men: "U.S.A. is the speech of the people" (s.7), mennesket er altså underordnet i teksten. Tekstens mål er ikke å si noe vesentlig om subjektets moderne selvrefleksjon, slik Kafka, Joyce, Woolf gjorde det. Snarere sier den noe om *det umulige* i å si noe om denne selvrefleksjonen. Med sitt ønske om å plassere subjektet inn i en total virkelighet, en konkret opplevd historie, "innser" teksten umuligheten av sitt prosjekt, men uten å kunne si noe konkret og entydig om det. Teksten kan ikke si noe absolutt om subjektet, og må nøye seg med å vise det fram i fragmentarisk skikkelse. En entydig progresjon blir umulig, historien stopper opp.

Slik må teksten, som et moderne narrativ, fremdeles forholde seg til en antatt tradisjonell fortellemåte. Den moderne bevisstheten kommer til uttrykk i mennesket som fragment, som løsrevet fra samfunnet, fra kollektivet, og fra sin egen status som individ.

Men med seg bærer det lengselen etter helhet, en altomfattende orden, et begjær etter handling som river subjektet bakover i tid, og som medfører at teksten også må forholde seg til det antatt tradisjonelle narrative. Hadde teksten kunnet, hadde den tjent på en total løsrivelse. Dette ville ha ført til det målet som tekstens bevegelse framover streber mot. Men fordi teksten samtidig søker en helhetlig representasjon, en orden og en totalitet som viser seg å være umulig, blir teksten stående mellom to bevegelser som trekker i hver sin retning, likt bildecollagens forsøk på å oppheve tiden og rommet.

### ***Om skillet mellom språk og virkelighet***

Vi har sett at *U.S.A.* formelt gir uttrykk for en tvetydighet som vi har sammenfattet i dikotomiene tilhørighet og selvstendighet, bekreftelse og protest. Teksten er stykket opp, fragmentert, men må hele tiden forholde seg til den tradisjonelle helhetlige romanformen. På samme måte har vi sett at teksten som innhold understreker teksten som uttrykk, ved at den står mellom det fragmenterte subjektet og ønsket om et totaliserende verdensbilde. Form og innhold knytter tett an til hverandre, går i samme retning, eller står på samme sted i forhold til det teksten utsier noe om. Tekstens uttrykk og tekstens innhold er på liknende måter splittet innad, idet de slites mellom to ønsker, to målsetninger. Men i sitt forhold til hverandre peker de i samme retning.

Denne mangelen på splittelse mellom kunstverkets uttrykk og innhold markerer teksten, til tross for hva den konkret sier om seg selv, likevel som noe fullstendig, som et avsluttet hele. Dette stiller verket opp mot verden utenfor kunstverket; verket markerer seg som autonomt, som selvstendig, på linje med samfunnet som autonomt. Vi har sett at mimesis, og muligheten for representasjon og etterlikning er et sentralt tema i teksten. Når kunstverket viser seg å hevde sin egen status som helhet, bør vi derfor betrakte denne markeringen av dets egen selvstendighet i forhold til verden utenfor som meningsbærende i

seg selv. Forholdet mellom kunst – eller fiksjon – og virkelighet er nettopp det store temaet i *U.S.A.*

Adorno sier i essayet ”Fortellerens posisjon i vår tids roman” at ”i dag kjennetegnes [fortellerens stilling] ved et paradoks: det lar seg ikke lenger fortelle, mens romanformen forlanger fortelling [...I] motsetning til maleriet, setter språket en grense for romanens emansipasjon fra gjenstanden, og dette tvinger den til å holde fast ved beretningens fiksjon”.<sup>11</sup> Det er dette dilemmaet som blir utforsket og vist fram i *U.S.A.* Grensen mellom språket og virkeligheten er absolutt; samtidig nekter teksten å umiddelbart godta det umulige i å overskride dette. Teksten søker en umiddelbarhet mellom de to polene. Den søker et språk som kan ha en konkret anvendelighet, som kan knytte direkte an til virkeligheten. Dette er en forening som teksten aldri greier å gjennomføre, men som den heller ikke gir opp. Teksten står i en forstand som et avsluttet hele, samtidig som den også og paradoksalt etterlater en åpning utover. Den ender i håp, ikke bare fordi den ikke makter å gi opp håpet om en forening, men også fordi den i sin natur som narrativ *må* knytte an til noe utenfor, *må* si noe om noe.

Skillet mellom en virkelighet og representasjonen av denne motiveres innad i teksten, som vi har sett, gjennom framstillingen av forholdet mellom individ og samfunn, mellom vilje og evne, mellom ord og handling. På det viset kan vi lese *U.S.A.* som en tendensroman, men kun til et visst punkt. Teksten peker ikke ut en ny kurs, fordi den retningen teksten søker mot viser seg å være håpløs. Slik sett er teksten i beste fall en *ufullstendig* tendensroman: den har det kritiske elementet, men dette mister sin kraft idet den ikke ser en alternativ mulighet, og idet kritikken selv framtrer som meningsløs. Den viser fram fortapelsen, men klarer ikke å finne redningen. Teksten ber om å bli lest ut fra

---

<sup>11</sup> Adorno 1992:42-43

sin samtid, ut fra en historisk kontekst. Heller enn å lese den som en politisk motivert sosial kommentar, noe den selv nekter å gi seg ut for, bør vi lese den som en framvisning av problematikken knyttet til forholdene rundt språkets mimetiske mulighet, slik denne kommer til uttrykk ved framveksten av den moderne (selv)bevissthet.

*U.S.A.* undersøker muligheten av å uttrykke denne moderne mentaliteten innen en klassisk romantradisjon. Langt på vei kan det se ut som at teksten tilhører den klassiske fortellekunsten. Men fordi den totaliteten et tradisjonelt narrativ går mot er blitt umulig i modernismens tidsalder, ender teksten i stedet opp med å problematisere nettopp sitt forhold til denne tradisjonen.. Et forsøk på å unngå dette, ville umuliggjort teksten som sådan. Nettopp fordi teksten vil gripe en helhet den umulig kan nå, blir teksten til. Men av samme grunn er tekstens prosjekt, en total representasjon, ugjennomførbart.

Tekstens innsikt i sin egen mislykkethet er relevant i seg selv, men mest interessant er denne innsikten som symptom på språkets utilstrekkelighet som mimetisk, det vil si språkets problem i forhold til det å peke ut over seg selv. Teksten står for seg selv, som et hele, men gir aldri opp sin søken etter en forening med virkeligheten. Den nekter å godta språkets løsrivelse som absolutt, men makter heller ikke å knytte språket an til sin opprinnelige funksjon. På den måten viser teksten fram modernismens absolutte skille mellom språk og virkelighet. Tekstens protest mot dette skillet, understreker bare umuligheten av en overskridelse, det umulige i å oppnå tidligere tiders helhetlige representasjon.

I det følgende vil jeg undersøke *U.S.A.* som narrativ; hva teksten ”gjør”, og hvordan den gjør det. Jeg vil innledningsvis se på den litterære konteksten som langt på vei bestemmer hvilke spørsmål teksten kan stille, og hvilke svar den kan gi på disse spørsmålene. De tre kategoriene som stilles opp allerede i trilogiens innledning – samfunn, individ, og språk –

er helt sentrale, og vil ligge til grunn for lesningen av narrativet. I sin ytterste konsekvens stiller disse kategoriene spørsmål om subjektets forhold til objektet, og om fiksjonens forhold til virkeligheten. Jeg vil i det følgende gjøre et forsøk på å undersøke og belyse spørsmålene omkring disse relasjonene slik de kommer til uttrykk i *U.S.A.*

I det neste kapitlet vil jeg, med utgangspunkt i Sartres lesning av *Nineteen Nineteen*, gå nærmere inn på en del av de spørsmålene trilogien stiller, særlig omkring forholdet mellom subjekt og objekt, eller det tilstedeværende og det Andre. Disse spørsmålene ligger til grunn for store deler av litteraturen – og kunsten generelt – ved begynnelsen av forrige århundre. Jeg vil derfor kort forsøke å plassere *U.S.A.* inn i en litteratur- og kunsthistorisk sammenheng, som kan belyse enkelte aspekter ved den teksten vi ser på. De spørsmålene som Sartres lesning reiser, vil stå sentralt også for min videre undersøkelse av *U.S.A.* Andres lesninger eller synspunkter som vil kunne bidra til en dypere forståelse av teksten, kommer jeg tilbake til etter hvert som det blir aktuelt.

Kapittel 3 tar utgangspunkt i et utdrag fra teksten, og forfølger med det subjekt-/objektproblematikken fra det foregående kapitlet. Denne relasjonen kommer til uttrykk blant annet i tekstens stadige veksling mellom det spatiale og det temporale, og i problematiseringen av forholdet mellom disse to kategoriene, og mellom repetisjon og progresjon. Problemene i disse relasjonene danner rammen for diskusjonen i dette kapitlet.

Fortellerskikkelsen i *U.S.A.* har et ambivalent forhold til sin egen fortellehandling. På den ene siden er språket fortellerens eneste mulighet til å gripe det Andre, som her innebærer en forening av subjektet og objektet, av fiksjonen og virkeligheten. På den andre siden er fortellerens mulighet til å nå en slik forening eller totalitet nettopp avhengig av at fortelleren *ikke* griper inn i dette Andre. Dette problemet blir diskutert i kapittel 4.



Plotet i *U.S.A.*, tekstens bevegelse i retning av et sluttpunkt, innebærer et løfte om endelig innsikt, om en avklaring av de relasjonene teksten stiller opp. I kapittel 5 blir denne bevegelsen framover, og forsøket på å utsette eller utslette denne bevegelsen, sett i lys av det som kanskje er tekstens mest overgripende problemstilling: Forholdet mellom fiksjonen og virkeligheten, mellom det subjektive og det objektive.

## 2.

### **Subjektivt/objektivt: Skrivemåte og historisk kontekst**

De amerikanske forfatterene som for alvor begynte å skrive – og å bli lest – på 1920-tallet, blir gjerne samlet under begrepet ”the lost generation”. Disse forfatterne skiller seg ut i sin samtid, kanskje særlig ved hvordan de skriver seg opp mot to ulike litterære tradisjoner: På den ene siden tilhører de den amerikanske naturalismen, som fortsetter å prege amerikansk litteratur til rundt midten av 1900-tallet, og på den andre siden søker de mot Europa, mot de nye retningene som siden før 1900 begynte å få fotfeste i særlig den franske, britiske og russiske kunsten. Dersom vi løsriver oss fra en forståelse av de ulike litterære *-ismene* som historisk definerte og gjensidig utelukkende periodebetegnelser, er det mulig å se litteraturen i USA i første halvdel av 1900-tallet – og særlig fra 1920-tallet av – som stående mellom naturalismen i sin amerikanske variant og modernismen slik vi finner denne i Europa.

På en måte formidler collagen som teknikk nettopp det moderne blikket bakover i tid, rettet mot den antatt pre-moderne muligheten for representasjon. Collagen forholder seg på samme tid til kategoriene helhet/objektivitet og fragment/subjektivitet. I collagen møter vi den paradoksale foreningen av synet på mennesket som (bare) formidler og på mennesket som (bare) formidlet. Dette tilsvarer langt på vei den moderne litteraturens søken mot den pre-moderne verdenstotaliteten.

### **Jean-Paul Sartre: "John Dos Passos and 1919"**

Jean-Paul Sartre kalte i 1957 Dos Passos for "the greatest writer of our time".<sup>12</sup> "One questions Sartre's literary values after such a statement",<sup>13</sup> kommenterte Richard Lehan noen år senere, men understreket deretter at Sartres vurdering må forståes ut fra de premisser Sartre selv har lagt til grunn for forståelsen av litteratur, som langt på vei tilsvarer Sartres filosofiske erkjennelser:

The praise becomes more understandable, however, when one realizes that Sartre is carried away with Dos Passos' ability to immerse a reader in a historical situation and to create a kind of existential reality. Sartre is also interested in Dos Passos' experimental technique which allows a sense of history at the same time as it does away with the omniscient point of view.<sup>14</sup>

Sartre har ved flere anledninger kommentert Dos Passos' tekster, og mest inngående i artikkelen "John Dos Passos and 1919". Særlig interessant er denne fordi Sartre her undersøker noe som kan minne om det moderne forsøket på å gripe en tidligere mulighet for helhetlig representasjon. Det er dette forsøket som er så typisk for tekstene til "the lost generation", og som langt på vei kan sies å være hovedanliggende i *U.S.A.* Sartre skriver om det subjektives fullstendige objektivitet, og om det objektives fullstendige subjektivitet, og ser vekslingen mellom disse tilsynelatende gjensidig utelukkende posisjonene som selve funksjonen til litteraturen. Dette møtet likner på den forsøksvise foreningen av det subjektive og det objektive som definerer collagen. Sartre beskriver interaksjonen mellom subjekt og objekt, som formidlet gjennom ordet, slik:

---

<sup>12</sup> Sartre: 1971:80

<sup>13</sup> Lehan 1971:219

<sup>14</sup> Ibid:219

Å tale er å handle: Alt det man benevner er allerede forandret, det har mistet sin uskyld. Hvis man benevner et individs oppførsel, avslører man den for ham: Han ser seg selv. Og ettersom man samtidig benevner den for alle andre, er han klar over at han er *sett* i samme øyeblikk som han *ser* seg selv; den flyktige bevegelse som han glemte i samme øyeblikk han utførte den, tar til å eksistere grenseløst, eksistere for alle, den blir en del av den objektive bevissthet, den inntar nye dimensjoner, den er gjenervervet.<sup>15</sup>

For Sartre er romanen først og fremst leserens mulighet til å se verden fra et nytt ståsted, et ståsted som ikke umiddelbart stemmer overens med leserens eget. Romanen er slik alltid enkeltmenneskets presentasjon av *sin* erfaring, av *sin* verden. Denne (re)presentasjonen er kunstens eneste objektivitet. Det egentlig objektive er, for Sartre, det *absolutt subjektive*:

A novel is a mirror. So everyone says. But what is meant by *reading* a novel? It means, I think, jumping into the mirror. You suddenly find yourself on the other side of the glass, among people and objects that have a familiar look. But they merely look familiar. We have never really seen them. The things of our world have, in turn, become outside reflections. You close the book, step over the edge of the mirror and return to this honest-to-goodness world, and you find furniture, gardens and people who have nothing to say to you. The mirror that closed behind you reflects them peacefully, and now you would swear that art is a reflection.<sup>16</sup>

Lesning er alltid inntreden i *en annens* ”objektive framstilling” av ”verden”. Det er derfor objektivitet hos Sartre blir den absolutte subjektivitet; en ”felles” opplevd objektivitet er umulig. Det er alltid noen som opplever. Verden er alltid *formidlet*, og den er alltid formidlet av *noen*. *U.S.A.* henter nok sitt stoff fra en utenomtekstlig virkelighet,

---

<sup>15</sup> Sartre 1998:34

<sup>16</sup> Sartre 1971:70

noe teksten selv konkret viser til ved ”avskriften” i ”Newsreel”-seksjonene. Men teksten gir aldri inntrykk av at virkeligheten er uformidlet, hevder Sartre. Fortelleren er alltid tilstede, men det er en forteller som tilsynelatende ikke organiserer det han forteller: “There is no narrative, but rather the jerky unreeling of a rough and uneven memory”.<sup>17</sup> Slik møter vi også i fortelleren denne tvetydigheten i forholdet subjektet og objektet, der det absolutt objektive kommer i stand i og gjennom en fullstendig subjektivitet. Teksten henviser stadig til virkeligheten, slik vi kjenner den, men det er en virkelighet som (uunngåelig) er *opplevd*.

Lesningen av en tekst blir slik, ifølge Sartre, leserens mulighet til å sette seg inn i andre objektive verdener, andre muligheter, heller enn bare å holde fast ved den ene, vante muligheten. Leserens opplevelse av verden, som tilsvarer fiksjonen, veksler slik hele tiden mellom begreper om subjektet og objektet, mellom den som formidler og det som formidles. Det er i denne stadige vekslingen at selve meningsproduksjonen i en roman foregår.

Når Sartre setter *U.S.A.* så høyt, så er det fordi forholdet mellom *formidler* og *formidlet* – mellom fiksjon og ”virkelighet” – både tematiserer og blir tematisert i denne teksten. En forståelse av at teksten på samme tid forholder seg til to verdensforståelser gjør det også mulig å lese *U.S.A.* som en ironisk satire, slik blant andre Arthur Mizener, og til dels også Dos Passos selv, oppfordret til.<sup>18</sup> En slik lesning vil forutsette at det ene verdenssynet blir gitt moralsk/etisk forrang over det kontrasterte synet. Men i forhold til *U.S.A.* synes det vanskelig å skulle gi én verdensforståelse ubetinget forrang over en annen. I stedet kan det virke som om at teksten forsøker å bevege seg i retning av en forsøksvis *tilnærming*

---

<sup>17</sup> Ibid:72

<sup>18</sup> Mizener 1971. Se også Astrid Sagnes 1986.

mellom de ulike planene, som vi senere skal se, der denne bevegelsen blir meningsbærende i seg selv.

Sartre vektlegger særlig måten teksten understreker spillet mellom det ikke-fiktive og det fiktive på, ved hele tiden å bruke stoff fra den ”virkelige” verden til å *fjerne* fiksjonen fra virkeligheten. Teksten bygger på det utenomtekstlige, samtidig som den hele tiden vil fjerne seg fra dette. Teksten fiksjonaliserer det ikke-fiktive, den påtvinger verden mening der det ikke er noen, noe vi tydeligst ser i motstillingene i ”Newsreel”-seksjonene og i de historiske biografiene. Sartre hevder at:

Dos Passos’ hate, despair and lofty contempt are real. But that is precisely why his world is not real; it is a created object. I know of none – not even Faulkner’s or Kafka’s – in which the art is greater or better hidden. I know of none that is more precious, more touching or closer to us. This is because he takes his material from our world. And yet, there is no stranger or more distant world. Dos Passos has invented only one thing, an art of story-telling. But that is enough to create a universe.<sup>19</sup>

Fiksjonen gjør opprør mot virkeligheten. Eller, i fiksjonaliseringen av virkeligheten gjør teksten *leseren* til en opprører, så lenge leseren er leser, det vil si så lenge leseren er i teksten. Sartre kaller leserne for “rebels *behind the looking-glass*”.<sup>20</sup> Dette innebærer ikke at fiksjonen ikke kan virke inn på leserens relasjon til verden utenfor teksten, snarere tvert imot. Det leseren reagerer på, det som gjør leseren til en opprører, er at han/hun *i* teksten er i stand til å se verden *utenfor* teksten med et ”objektivt” blikk. Teksten får sin funksjon i øyeblikket der leseren vender blikket bort fra fiksjonen og ut mot verden. Leseren knytter fiksjonen an til sin virkelighet, idet leseren ser seg selv og sin verden som fiksjonalisert,

---

<sup>19</sup> Sartre 1971:71

<sup>20</sup> Ibid:75

som narrativ, dvs. å se seg og sin verden *utenfra* – fra en annens subjektive posisjon – som er den eneste muligheten til en ”objektiv” verdensforståelse individet har og kan ha, slik Sartre antyder når han sier at:

Close your eyes and try to remember your own life, try to remember it *that way*; you will stifle. It is this unrelieved stifling that Dos Passos wanted to express. In capitalist society, men do not have lives, they have only destinies. He never says this, but he makes it felt throughout. He expresses it discreetly, cautiously, until we feel like smashing our destinies. We have become rebels, he has achieved his purpose.<sup>21</sup>

Tekstens opprør, som leseren uunngåelig er en del av, er ikke nødvendigvis et opprør i handling, men mer grunnleggende et eksistensielt opprør; det er opprøret mot hva vi *er*, til fordel for hva vi *kan være*. For tekstens egen del er opprøret en utforskning av fortellingens – og fiksjonens – rammer. Leseren tvinges med i tekstens bevegelse mot en forsoning av det fiktive og det ikke-fiktive, som langt på vei tilsvarer modernismens mest uttalte bevegelse mot den tapte helheten.

Sartre ser *U.S.A.* som så viktig, først og fremst fordi han mener at den formelt viser vei for en bredere litterær og (derfor) filosofisk utforskning av menneskets muligheter til væren og forståelse. Den paradoksale gjensidige avhengigheten mellom det fiktive og det egentlige – mellom tekstens verden og leserens verden – er *U.S.A.s* tema, sier Sartre. Ved å løsrive tekstens verden fra leserens verden, samtidig som fiksjonen helt grunnleggende avhenger av en til dels felles erfart virkelighet, får teksten sin mening og sin relevans for en ny (helhets-)forståelse av verden:

---

<sup>21</sup> Ibid:74

We are neither mechanical objects nor possessed souls, but something worse; we are free. We exist either entirely *within* or entirely *without*. Dos Passos' man is a hybrid creature, an interior-exterior being. We go on living with him and within him, with his vacillating, individual consciousness, when suddenly it wavers, weakens, and is diluted in the collective consciousness. We follow it up to that point and suddenly, before we notice, we are on the outside. The man behind the looking-glass is a strange, contemptible, fascinating creature. Dos Passos knows how to use this constant shifting to fine effect [...] Dos Passos' world – like those of Faulkner, Kafka, and Stendhal – is impossible because it is contradictory. But therein lies its beauty. Beauty is a veiled contradiction.<sup>22</sup>

Ifølge Sartre må leseren altså konstant forholde seg til to verdener på samme tid – leserens egen, ”virkelige” erfarte verden, og tekstens ”fiktivt” erfarte verden. I møtet mellom to verdener, der den ene ikke kan være ”sannere” enn den andre, oppstår muligheten av en sammensmeltning mellom det subjektive og det objektive, som er en bevegelse mot det fullstendige, mot den *hele* innsikten.

Denne sammensmeltningen mellom subjektets verden og objektets – det *Andres* – verden, er et gjennomgående tema i litteraturhistorien; kanskje mest eksplisitt uttalt finner vi det i den romantiske idéen om *geniet*, og allerede hos Homer møter vi mennesket som halvgud, mennesket som *også* er det Andre. Men for Sartre, som skriver ut fra et moderne/modernistisk ståsted, er den fullstendige sammensmeltningen mellom subjekt og objekt mer et logisk ytterpunkt, enn en reell mulighet. Det er den stadige *bevegelsen* mellom subjekt og objekt – mellom leserens og tekstens virkelighet og forståelse – som er interessant for Sartre, mer enn å følge denne bevegelsen til ende. En eventuell sammensmeltning skjer først *utenfor* teksten, i det leseren retter oppmerksomheten bort fra teksten, men nå med leseprosessen som kilde til en dypere forståelse av sin egen

---

<sup>22</sup> Ibid:79-80



virkelighet. *I* og *ved* lesingen er det bevegelsen – det Sartre i sitatet ovenfor kalte for ”[the] constant shifting” – som er det sentrale. Tekstens *måte* er slik mer fundamental enn dens *mål*, som paradoksalt nok først kan bli nådd utenfor teksten. Måten er det som gir innsikt, og målet kan ikke bli nådd uten denne innsikten, som for Sartre angår avsløringen av det kapitalistiske system.

Denne bevegelsen blir helt sentral for den litteraturen som søker bakover i tid, som lengter etter muligheten for å gripe verdenstotaliteten fullt ut. Den litteraturen som eksplisitt kommuniserer med naturalismen synes i stor grad å *bevege* seg i retning av en helhet – i det minste som et håp. I collagens vesen, som vi senere skal se, ligger ønsket om å *beskrive* modernismens blikk bakover i tid, forstått som utforskningen av muligheten for å overskride rammene for det subjektive og det objektive.

### **Kort om ”the Lost Generation”**

Den amerikanske litteraturen på det tidlige 1900-tallet er preget av en kamp mellom en ”estetisk” og en ”politisk” orientert retning. Denne kampen handler i langt større grad om kunstens funksjon i samfunnet og om kunstens innhold, enn om dens måter og muligheter: begge retningene står relativt trygt forankret i en realistisk/naturalistisk tradisjon. Likevel var det som en mer eller mindre direkte konsekvens av denne kampen, og av de to store politiske hendelsene i 1917 – revolusjonen i Russland, og at USA går inn i den første verdenskrig – at man foretok en litterær ny-orientering i USA. I møtet med de politiske begivenhetene, og kanskje særlig i møtet med den nye russiske og vest-europeiske kunsten, åpnet det seg opp nye måter å se og beskrive verden på for det amerikanske litterære miljøet.

De fleste interesserte amerikanere hadde allerede tidligere stiftet bekjentskap med den nye europeiske modernismen<sup>23</sup>; kanskje aller først med ”the Armory Show”, den omdiskuterte kunstutstillingen som i 1913 ble vist i ulike amerikanske storbyer. Men det var først etter krigen – etter den første nære kontakten med Europa, og den påfølgende økte politiske og diplomatiske avstanden fra Kontinentet, og fra den russiske sosialismen – at den nye måten å se verden på synes å ha fått relevans for amerikansk kunstliv på et bredere plan. Mange satte det store skillet mellom *før* og *etter* i amerikansk tenking til året 1919; fra pre-moderne til moderne, fra illusjon til desillusjon.<sup>24</sup> Dos Passos tillegger dette årstallet en spesiell betydning når han plasserer boken *Nineteen Nineteen* sentralt – både tematisk og rent fysisk – i *U.S.A.*

Følelsen av desillusjon og fremmedgjøring synes å prege den moderne livserfaringen. I USA er modernismen i tillegg nært knyttet til sammenfallet av ”den store amerikanske drømmen”. David Minter har vist hvordan økt tilflytning til byene og påfølgende store klasseforskjeller bidro, sammen med erfaringen fra krigen og USAs nye isolasjonisme, til å bryte ned drømmen om grenseløs sosial mobilitet, og erstatte den med en følelse av avmakt.<sup>25</sup> Men Minter påpeker at mange forfattere, kanskje særlig de mange som på ulike vis hadde deltatt i, og kommet tilbake fra krigen – Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Dos Passos, m.fl. – fremdeles hadde tiltro til muligheten av å gjenreise en ny helhet, en ny *illusjon*, i ordets beste betydning, gjennom å gjenskape språket:

Soon a spirit of energy and exuberance [...] began reaching out to embrace writers [...]

in what seemed for a time a single “younger generation,” united by the sense of being

---

<sup>23</sup> Marc Dolan gir en kort avklaring av begreper knyttet til “det moderne” ved å skille mellom: (a) ”modernity”: a distinctively ’modern’ consciousness or experience of modern life (*modernity*), in which all life seemed to be composed of nothing more than change, chaos, speed, and expansion”; (b) ”modernism”: ”*modernists* sought to transform individuals”; (c) ”modernization”: ”*mordernizers* sought to transform sites and systems”, Dolan 1996:30-35

<sup>24</sup> Jf. f. eks. Minter 1996:73

<sup>25</sup> Jf. Minter 1996, særlig kapittelet ”A Dream City, Lyric Years, and a Great War”

survivors, exiles, and refugees as well as geniuses together. Their brief engagement in the Great War [...] had taught them to regard big, hallowed words and the social uses to which they could be put with suspicion. But in the process, it had deepened their belief in the power of words – a belief that the wholly disillusioned can never know. If language possessed force, everything lay open to inspection [...] In addition, the war had given them a new sense of parity with Europe.<sup>26</sup>

Hos Dos Passos møter vi allerede i *Manhattan Transfer* problemet omkring ordet som har mistet sin mulighet til å si noe vesentlig. “If only I still had faith in words”, sier Jimmy Herf, en av personene i romanen.<sup>27</sup> I *U.S.A.* er språkproblematikken, det moderne tapet av referensialitet, blitt det kanskje mest generelle, overliggende temaet som teksten behandler. Det å gjenskape språket, innebærer å krysse over mot det Andre, og slik å være i stand til å gripe det Andre, som i sin ytterste konsekvens innebærer å *også* være det Andre.

### **Mellom modernisme og avantgarde**

Peter Bürger definerer avantgarden i motsetning til andre kunstretninger/-syn ved dens bevissthet om kunsten som institusjon, og ved dens forsøk på å sprengne rammene for denne institusjonen: “institusjonen er likeså meget å finne i enkeltverket som enkeltverket fungerer innenfor institusjonen”.<sup>28</sup> Andreas Huyssen følger og utvider Bürgers forståelse av avantgarden når han hevder at:

[D]espite its ultimate and perhaps inevitable failure, the historical avantgarde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for the most part insisted on the inherent hostility between high and low. Such a distinction is not meant to account for

---

<sup>26</sup> Ibid:75

<sup>27</sup> Dos Passos 1987:327

<sup>28</sup> Bürger 1991:348

each and every individual case; there are modernists whose aesthetic practice was close to the spirit of avantgardism, and one could point to avantgardists who shared modernism's aversion to any form of mass culture.<sup>29</sup>

For Huyssen er det et poeng at *både* (høy-)modernismen og (den historiske) avantgarden definerer sin egen praksis gjennom sitt forhold til en "høy/lav"-dikotomi. Modernismen tillegges dermed et *bevisst* syn på kunsten som institusjon, som stående "utenfor" samfunnet, men med et utfall som tilsynelatende står i motsetning til avantgardens prosjekt. Der avantgarden eksplisitt retter oppmerksomheten mot skillet mellom kunst og samfunn i et forsøk på å overskride det, arbeider modernismen for en *forsterking* av dette skillet. Huysens modell åpner opp for to samtidige, tilsynelatende uforenlige bevegelser i forholdet mellom modernisme og avantgarde. På den ene siden forsterkes inntrykket som Bürger gir av modernismen som en affirmativ, bekreftende forståelsesramme, i kontrast til avantgardens (institusjons-)kritiske innstilling og vilje til endring og oppgjør. Richard Murphy er en av dem som har videreført en slik måte å lese modernismen opp mot avantgarden på:

[M]odernism's relationship to autonomy, unlike that of the avant-garde, becomes a defining feature which keeps even its more progressive tendencies squarely within the sphere of affirmative culture [...M]odernism's formal revolts seem to suggest a sanitized revolution, often lacking that sense – central to the avant-garde by contrast – that behind the struggle in the secluded realm of the aesthetic lies the much more important goal: the struggle for a fundamental transformation of society.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Huyssen 1986:viii

<sup>30</sup> Murphy 1999:31

På den andre siden er det mulig å definere forholdet mellom modernisme og avantgarde – i det minste slik vi møter disse retningene i USA – ut fra andre premisser enn dikotomiene elitisme/pragmatisme og bekræftende/revolusjonerende. Idet Huyssen understreker modernismens bevissthet om institusjonaliseringen av sin praksis, åpner han for en *tilnærming* mellom retningene, og understreker, som vi så ovenfor, at dette møtet kan finne sted innenfor rammene av den enkelte teksten. Huyssen åpner slik for en definisjon av modernisme og avantgarde der ”høy/lav”-dikotomien er bedre egnet til å bestemme de to retningene sett i forhold til hverandre, hvordan de interagerer i møte med hverandre, heller enn som et kriterium som endelig utelukker den ene retningen til fordel for den andre.

Med utgangspunkt i Huyssen er det mulig å se *U.S.A.* som en problematisering av forholdet mellom to slike ulike litteraturer, der det ene synet opererer innenfor det andres horisont, og omvendt, i en form som oppfordrer til stadig repetisjon, og til en stadig oppstykkning og motstilling av tekstens deler.

I tråd med avantgardens prosjekt, søker *U.S.A.* hele tiden en forening mellom ”kunsten” og ”samfunnet”, mellom del og helhet. Dette innebærer, i sin ytterste konsekvens, en absolutt og gjensidig avhengighet mellom det som uttrykker og det som uttrykkes. Konsekvensen av dette vil være en situasjon der ”årsak/effekt”-forholdet mellom språket og det ikke-språklige går begge veier; der tekst både bestemmer og blir bestemt av det utenomtekstlige. Men samtidig som teksten søker mot denne sammensmeltningen, understreker den det umulige i prosjektet. Den stiller avantgardens prosjekt opp mot modernismens innsikt, som er at muligheten for en språklig forening mellom tekst og virkelighet, subjekt og objekt, er tapt og ugjennomførbar i og ved det nye, *moderne* språket, og den moderne virkeligheten.

Dette likner på den dobbeltheten i litteraturen som Tyrus Miller, med utgangspunkt i Benjamin, gjør til et hovedtrekk ved den senmoderne litteraturen. Han hevder at de to sentrale tendensene vi kan finne i moderne litteratur, ”the first marked by purity, formal mastery, and orientation toward unique interiorized experience; the second, by heterogeneity of materials, montage techniques, and orientation toward everyday life and speech”,<sup>31</sup> opererer *samtidig* i den senmoderne litteraturen, og at denne bevegelsen slik kan hjelpe til med å definere denne: ”It was not one or the other that was the most significant historical symptom; it was their tense coexistence”.<sup>32</sup>

*U.S.A.* peker hele tiden ut over seg selv, men ender med samtidig å vise det umulige i denne bevegelsen. Teksten inntar slik to stillinger på samme tid, uten å være i stand til å fullbyrde noen av dem. Millers forståelse av den senmoderne litteraturen, kan slik hjelpe oss til å forstå det moderne forsøket på å gripe det pre-moderne, slik vi finner det i *U.S.A.*

### **Mer om collagen**

Dersom vi foreløpig godtar at store deler av ”Lost Generation”-litteraturen ligger i rommet mellom modernisme og avantgarde, og samtidig undersøker muligheten for å gripe den verdenstotaliteten som den pre-moderne litteraturen antas å kunne gripe, er det mulig å se *U.S.A.*, som collage, som en slags oppsummering, en *krønike* over sin samtid. Vi har tidligere sett at *U.S.A.* utforsker mulighetene for å representere det ytre, det ikke-fiktive innen en fiktiv ramme. Dette handler om å søke en helhet mellom det subjektive, det absolutt indre, og det objektive, det absolutt ytre. Dette gjøres i collagens form, som ytterligere understreker emnet, idet collagen i sitt vesen nødvendigvis må ta stilling til *det Andre*, og forsøke å forene dette med subjektets egne erfaringsmuligheter. Collagen er langt på vei den eneste *mulige* måten teksten har til å si det den sier; ikke bare fordi

---

<sup>31</sup> Miller 1999:15

<sup>32</sup> Ibid

collagen selv setter grenser for hva som kan sies og for hvordan det sies, men også fordi den i sitt vesen (re)presenterer nettopp den bevegelsen som teksten synes å ville utføre, og derfor styrker og understreker denne.

Langt på vei er *U.S.A.* både en samfunnskritikk av det fremmedgjorte, ufrie mennesket, og en tekst ”om” modernismens formlek, som er en språklig nødvendighet idet man stiller spørsmål om språkets mulighet til å gripe det ikke-språklige, det Andre. Men først og fremst er *U.S.A.* en tekst om fiksjonens mulighet til å gripe den ”nye” tiden, den nye virkeligheten. I forsøket på å gjøre dette, utforsker teksten det nye språket, som er et språk som også ser bakover. Teksten ønsker ikke bare å *utforske* muligheter, men også å *forstå* og å *forklare* hvorfor språket nå står overfor nye muligheter og nye begrensninger. Teksten ”ser” begge veier, ikke fordi dette nødvendigvis er den enkleste eller den beste måten å utforske fiksjonens rammer på, men fordi det – innenfor fiksjonens egen logikk – er den *eneste* måten. Dette fordi teksten handler om nettopp teksten selv, om fiksjonen, *i en tid*, eller bedre: *i et rom*, der modernismen kommuniserer med naturalismen, der gjenopprettelsen av det fullstendig representerende språket blir middel og mål for det moderne mennesket. Allerede i innledningen til *U.S.A.* møter vi denne problemstillingen:

Only the ears busy to catch the speech are not alone; the ears are caught tight, linked tight by the tendrils of phrased words, the turn of a joke, the singsong fade of a story, the gruff fall of a sentence; linking tendrils of speech twine through the city blocks, spread over pavements, grow out along broad parked avenues [...]

It was not in the long walks through jostling crowds at night that he was alone [...]  
but in his mother's words telling about longago, in his father's telling about when I was a boy, in the kidding stories of uncles, in the lies the kids told at school, the hired man's yarns, the tall tales the doughboys told after taps;

it was the speech that clung to the ears, the link that tingled in the blood; U.S.A. (s.

10)

Dersom vi godtar Frank Kermodes argument om at modernismen behandler “the past (and the future) as a special case of the present”,<sup>33</sup> kan vi si at den moderne praksis nødvendigvis må defineres i forhold til sin nærmeste litterære forløper, som er naturalismen. Slik kan vi forstå *U.S.A.* som en krønike over modernismens forståelsesramme, dvs. som fortellingen om det *fiksjonaliserte* moderne mennesket.

Collagen som teknikk oppstår i møtet mellom den franske kubismen, med Picasso og Braque som forgjengere, og den russiske montasjeteknikken, kanskje særlig slik den kom til uttrykk i bl.a. Eisensteins filmer. Fra kubismen henter den blant annet idéer om det samtidige, det subjektive, det romlige, og det totale. Fra montasjen får den blant annet sitt preg av fragment, motstilling, nærvær. Collagen er subjektets gjengivelse av det ytre, det Andre, og samtidig det Andres gjengivelse av subjektet. I sitt vesen betegner collagen både synet på subjektet som eneste mulighet for forståelse, på det umulige i å gripe omverdenen som totalitet, og synet på subjektet som viljeløst, som determinert av omverden. Vi blir på samme tid stilt overfor subjektets gjengivelse av det ”ytre” og det ”ytres” gjengivelse av subjektet.

Collagen forsøker å gripe denne foreningen mellom det subjektive og det Andre gjennom å plassere ulike fragmenter ved siden av og oppå hverandre. Malcolm Cowley ser *U.S.A.* som stående mellom ”kunstromanen” (”Camera Eye”-seksjonene) og ”kollektivromanen” (resten av teksten), og hevder at de to typene “as conceived by Dos Passos are not in fundamental opposition: they are like the two sides of a coin. In his art novels the emphasis is on the individual; in his collective novels it is on society as a

---

<sup>33</sup> Kermodé 1967:59



whole”.<sup>34</sup> Collagens form oppfordrer ikke nødvendigvis til en fullstendig inkorporering av de ulike fragmentene i en ”høyere” helhet, men setter heller fokus på forholdet som oppstår mellom de ulike fragmentene; hvordan de virker sammen, som enkeltaspekter i en helhet. Collagen stiller opp ulike fragmenter i ulike forhold til hverandre, uten å påtvinge bildet eller teksten en mening som kan leses rett ut av verket. Dette *kan* den ikke, idet collagen nødvendigvis likestiller de ulike fragmentene på en slik måte at én mening/ett fragment ikke kan tillegges en større betydning enn andre fragmenter. Det er relasjonen mellom fragmentene, som utgjør en helhet, som er det sentrale, heller enn helheten løsrevet fra spillet mellom verkets enkelte deler. Collagen tvinger slik tilskuerens eller leserens blikk til å bidra i skapingen av verket og dets meningsinnhold. Uten en ytre instans er verket meningsløst – kanskje er alle verk da meningsløse – og collagen spiller på dette forholdet mellom kunsten og virkeligheten, der det ene alltid er en nødvendig innfallsport til forståelsen av det andre, og omvendt.

I collagen er bevegelsen mot det som ligger utenfor den ”rene” fiksjonen særlig tydelig idet deler av referanserammen er hentet inn fra rommet utenfor selve verket. Collagen materialiserer<sup>35</sup> og tematiserer det som ikke tilhører kunstens område, i tillegg til å benytte seg av de tradisjonelle teknikkene innen sitt kunstområde. Ved å hente materialer utenfra, rettes det også oppmerksomhet mot kunsten som adskilt institusjon. Dette er et område som avantgarden – som collagen langt på vei tilhører rent kunsthistorisk – var opptatt av å se på. Ved å benytte seg av blant annet avisutklipp, sangtekster, slagord, retter collagen oppmerksomheten mot skillet mellom det fiktive og det ikke-fiktive, mellom fiksjon og virkelighet, og – ikke minst – mellom *høy* og *lav*, mellom ”det estetiske/autonome” og ”det hverdagslige”. På den måten har derfor collagen alltid i seg et element av protest, men

---

<sup>34</sup> Cowley 1967:299

<sup>35</sup> Ordet ”materialisere” er her ment å skulle forstås bokstavelig, og viser til bruken av ”ready-mades”, ”the found object”, utklipp, etc. Bruken av objekter man oftest ikke knytter til begrepet ”kunst” i en kunstnerisk

dette er en protest som ikke nødvendigvis er direkte politisk orientert, selv om også dette kan være tilfellet. Ved å stille spørsmål ved skillet mellom ”høy” og ”lav” ønsker collagen i første rekke å stille spørsmål ved det etablerte synet på forholdet mellom kunst og virkelighet. Til grunn for avantgarden ligger tanken om at dikotomien høy/lav fungerer til å skille kunsten fra virkeligheten, og derfor til å gjøre kunstens innsikter irrelevante for tilskueren eller leseren.<sup>36</sup> Collagens protest er derfor i første rekke et forsøk på å gjøre kunsten funksjonell for virkeligheten, og virkeligheten funksjonell for kunsten. I *U.S.A.* er den fiksjonaliserte virkeligheten særlig tydelig i ”Newsreel”-seksjonene og i biografiene, men også de andre delene benytter seg i stor grad av blant annet historiske saksopplysninger og henvisninger til kjente, levende karakterer, som alt markerer en tilknytning til en ikke-fiktiv verden.

Til spillet mellom fragment og helhet hører også collagens preg av *romlighet*, som går på bekostning av en tradisjonell linearitet eller en temporalitet i kunsten. Denne større vektleggingen av rommet er langt på vei et trekk ved modernismen generelt, men er kanskje særlig framtrædende i collagen, som *eksplisitt* motsetter seg alle forsøk på å bli lest lineært. Dette er tydeligst i bildecollagen, der tilskuerens blikk må se fragmentet innen en helhet, og slik blir påtvunget en stadig forskyving mellom ulike perspektiver på denne helheten. Men også i den litterære collagen brytes lineariteten hele tiden opp, slik som i *U.S.A.*, der de ulike narrative linjene stadig avsluttes og gjenopptas, og stadig glir over i hverandre (ved at personer møtes, ved at de gjensidig belyser hverandre, etc.). Collagen gjør det slik mulig for ”tilskueren” eller leseren langt på vei å gå inn i verket på et vilkårlig punkt og orientere seg ut fra dette, idet rommet heller enn tiden er det overordnede

---

”setting” er ofte ment som en kommentar til, eller en utforsking av rammene for kunsten som institusjon. Et kjent eksempel på dette er, selvfølgelig, Duchamps *Fountain* (1917).

<sup>36</sup> Bürger 1984:22-23

strukturelle prinsippet. *U.S.A.* spiller tydelig på dette, i og med den klare inndelingen i fire ulike narrative linjer.

“There is no narrative, but rather the jerky unreeling of a rough and uneven memory”, skriver Sartre.<sup>37</sup> Men Sartre synes her å forutsette et overordnet eller *overordnende* begrep om temporalitet, ved bruken av ordet ”jerky”; en *støtvis* fortellebevegelse, en fragmentert bevegelse, men en som kan ordnes i tid. *U.S.A.* antyder heller en *samtidighet* i det fortalte: til tross for at historisk tid er et avgjørende motiv i teksten, blir tiden langt på vei *spatialisert*.<sup>38</sup> Dette understrekes ikke minst ved åpnings- og sluttsekvensene som til forveksling er like; i begge tilfeller møter vi den ensomme skikkelsen som søker etter *noe*, og som nekter å gi slipp på et håp som teksten ellers ikke gir noen grunn til å holde fast ved. Til tross for at trilogien er full av tilsynelatende avgjørende øyeblikk som kan ordnes kronologisk, spiller den *historiske* tiden liten rolle i forståelsen av teksten, som heller tillegger undersøkelsen og muligheten for innsikt en fundamental rolle. Dette blir i slutten motivert ved *veien*, som peker tilbake til tekstens repeterende bevegelse.<sup>39</sup>

I *U.S.A.* får vi fire ”rom” eller ”linjer” som utfolder seg under det samme blikket; og leserens blikk er tematisert i teksten, på den måten at det blikket vi møter er et blikk som går både innover og utover i forhold til det som beskrives. Det vi kan kalle for tekstens ”organiserende” blikk finner vi i ”Camera Eye”-seksjonene, hvor vi møter jeg’et som *velger ut* situasjonene i teksten, som opptrer som *forteller* i teksten, og hvor de andre narrative linjene i størst grad blir samlet. Dette innebærer likevel ikke at vi nødvendigvis skal forstå dette jeg’et også som tekstens norm, eller dens mest sentrale person. Blikket i ”Camera Eye”-delene er interessant særlig fordi det mest direkte tar opp problemet omkring det subjektive og det objektive, som ellers er styrende for meningsproduksjonen i

---

<sup>37</sup> Sartre 1971:72

<sup>38</sup> Forholdet tid/rom i *U.S.A.* vil bli diskutert grundigere i kap. 3, 4 og 5.

<sup>39</sup> Se siste kapittel i *The Big Money*, ”Vag”.

teksten som helhet. Allerede i overskriften ”Camera Eye” – det objektivt registrerende kameraøyet – motstilles tekstene vi møter her, som er trilogiens mest personlige og introspektive. Vi møter et jeg som er i stand til å reflektere intenst over sitt eget liv, men som i møtet med andre mennesker kun er i stand til å observere dem utenfra, gjennom deres handlinger, og gjennom andres handlinger i møtet med dem. I tillegg til å behandle problemet omkring subjekt og objekt *innad* i tekstene, markerer ”Camera Eye”-seksjonene også en forskjell *utover*, i relasjon til de andre av trilogiens deler, ikke minst ved bruken av en personal forteller.

Det jeg’et vi møter i ”Camera Eye”-kapitlene, er både utgangspunkt og samlingssted for tekstens innsikt, eller forsøk på å nå en innsikt. Jeg’et er, på ett vis, både tekstens utspring og dens endepunkt, idet jeg’et som søker innsikten alltid må forsøke å referere ut over seg selv for å nå denne. Vi møter her problematikken rundt subjektet og objektet, som tilsvarer spillet mellom fiksjonen og virkeligheten. Forsøket på å skape det nye språket – et språk som er i stand til å gripe noe utenfor seg selv – viser seg her som forsøket på å overskride skillet mellom subjektet og det Andre. Dette tilsvarer langt på vei avantgardens prosjekt, som – nært beslektet med, men samtidig i opposisjon til modernismens innsikt – kan være med på å forklare trilogiens lengsel etter noe antatt pre-moderne. I collagen blir denne tilknytningen tekstens forsøk på å skape en gjenkjennelig fiktiv referanseramme som teksten kan orientere seg ut fra, i forsøket på å samtidig gjenskape og overvinne den.

### 3.

## Romantekstens paradokser

### Aspekter ved "Camera Eye"

Det første "Camera Eye"-kapittelet i *U.S.A.*-trilogiens andre del, *Nineteen Nineteen* er – som brorparten av boken ellers – lagt til Paris i årene 1917-18, da USA aktivt deltar i første verdenskrig. Det foregående "Camera Eye"-kapittelet (27), det siste i *The 42<sup>nd</sup> Parallel*, er preget av jeg-personens optimisme og eventyrlyst. Han er på vei til Europa og beskriver sine sanseinntrykk kaotisk, usammenhengende, som om han er redd for ikke å rekke over alt – trolig mer fordi han regner med en kort krig enn fordi han regner med å falle i krigen. Men dette er tvetydig, noe som blir understreket i siste linje i denne delen, der en fransk etterretningsagent spør eller sier til jeg-personen: "c'est la petite visite" (s. 303). Eventyr eller død?

I den neste "Camera Eye"-seksjonen (28) kommer i det minste et foreløpig svar. Her er optimismen fra ankomsten totalt forsvunnet. Jeg-personen beskriver både andres og *sin egen* død – en faktisk eller figurlig død – gjennom langt mer dvelende og intense betraktninger. Jeg gjengir et lengre sitat fra denne teksten:

when the telegram came that she was dying (the streetcar wheels screeched round the bellglass like all the pencils on all the slates in all the schools) [...]

when the telegram came that she was dying the bellglass cracked in a slate of pencils (have you ever never been able to sleep for a week in April?) [...] His mustaches were white the tired droop of an old man's cheeks She's gone Jack [...]

when the cable came that He was dead I walked through the streets full of fiveoclock  
Madrid

[...]

the shattered iridescent bellglass the carefully copied busts the architectural details the  
grammar of styles.

it was the end of that book and I left Oxford poets in the little noisy room that smelt of  
stale olive in the Pension Boston Ahora Now Maintenant Vita Nuova but we

who had heard Copey's beautiful reading voice and read the handsomely bound books  
and breathed deep (breathe deep one two three four) of the waxwork lilies and the  
artificial parnaviolet scent under the ethercone and sat breakfasting in the library where  
the bust was of Octavius

were now dead at the cableoffice

on the rumblebumping wooden bench on the train slamming through midnight  
climbing up from the steerage to get a whiff of Atlantic on the lunging steamship (the  
ovalfaced Swiss girl and her husband were my friends) she had slightly popeyes and a  
little gruff way of saying *Zut alors* and throwing us a little smile a fish to a sealion that  
warmed our darkness when the immigration officer came for her passport he couldn't  
send her to Ellis Island la grippe espagnole she was dead

[...]

cleaning the sparkplugs with a pocketknife

A.W.O.L.

grinding the American Beauty roses to dust in that whore's bed

[...]

tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year (s. 350-  
352)

Georg Johannesen skriver et sted at "[r]ealismen fra det 19. århundret er før år 2000  
fortsatt den mest virkelighetsfjerne av alle vanlige skrivestiler. Realistisk lese måte blander

sammen språk og virkelighet, tegn og ting, subjekt og predikat, symbol og sannhet”.<sup>40</sup> Det er nettopp en slik lese-/forståelsesmåte som ligger til grunn for jeg’et i ”Camera Eye”-seksjonen her, men som samtidig blir forsøkt undergravd. Denne dualiteten – ”realisme” satt opp mot ”ikke-realisme”, det konkrete og ytre satt opp mot det abstrakte og indre – blir først mulig idet man stiller spørsmål ved språkets muligheter til uproblematisk representasjon. Med utgangspunkt i Marshall Brown, påpeker Wallace Martin at “[d]iscussion of realism begins when we are not confident about our understanding of reality”.<sup>41</sup> Spørsmålet om menneskets muligheter til å kommunisere, til å formidle det indre i det ytre, er helt avgjørende for etableringen av det man kan kalle den ”moderne opplevelsen”.

Sammenblandingen av språk og virkelighet blir i *U.S.A.* til stadighet konkretisert og gjort eksplisitt gjennom beskrivelser av menneskets handlinger, og da særlig dets repetitive handlingsmønstre. I denne seksjonen møter vi tre konkrete, ”faktiske” dødsfall, i tillegg til det kollektive (”figurlige”) dødsfallet, som er knyttet til ”faktiske” dødsfall i den *andre* enden av telegrafan. Denne kollektive døden kan vi gjerne forstå som en mer eller mindre direkte konsekvens av krigens grusomheter. Idet livet begynner å dreie rundt døden, blir døden det som holder livet i gang - et selvmotsigende og endelig, destruktivt prosjekt. Men samtidig synes denne episoden å si noe vesentlig om teksten som helhet, om dens forhold til språket og til virkeligheten.

Hvem er det som dør her? Teksten slutter på et tidspunkt å skille mellom språk og virkelighet. I dette tilfellet topper figuren seg ved den kollektive døden ”at the cableoffice”. Denne døden er etter alt å dømme en språkfigur – tekstens jeg fortsetter å fortelle om begivenheter som finner sted etter hans død her. Men samtidig er døden konkret og faktisk. Den faktiske, reelle døden, og den fiktive, figurlige døden er blitt

---

<sup>40</sup> Johannesen 1994: 207

<sup>41</sup> Martin 1987:62

synonyme med hverandre. Virkeligheten og fiksjonen inngår i hverandre, er del av det samme, og er umulige å skille fra hverandre. Språket er handlende – performativt – i den grad at det å si noe er å gjøre det. Skillet mellom indre og ytre, subjekt og objekt, er tilsynelatende tilintetgjort. Konsekvensen er at det er umulig å si noe *om* noe, og dette innebærer språkets figurlige og faktiske død, en dobbel død som reflekteres i, eller reflekterer det kollektive dødsfallet.

Georg Lukács har påpekt at subjektet ikke kan nå den helheten eller verdenstotaliteten det søker, gjennom en utslettelse av det objektive, eller sin relasjon til dette Andre:

[H]eller ikke tilintetgørelsen af objektet gennem det subjekt, der er blevet eneherker over væren, formår at frigive nogen livstotalitet, som i følge sit begreb er en ekstensiv totalitet: hvor højt subjektet end hæver sig over objekterne, altid er det kun enkelte objekter som det på denne måde vinder suveræniteten over, og en sådan sum vil aldrig resultere i en virkelig totalitet. [...M]ed objektverdenens sammenbrud er også subjektet blevet et fragment; kun jeg'et er forblevet værende, men også dets eksistens smuldrer i den selvskabte ruinverdens substansløshed. Denne subjektivitet vil gestalte alt og kan netop derfor kun spejle et udsnit.<sup>42</sup>

Subjektets forsøk på å nå en helhet eller en fullstendighet gjennom å bryte ned objektet, vil ikke føre fram. Subjektet må alltid stå i forhold til et objekt, det må relatere seg til noe Annet - uten dette Andre har det ingen mulighet for å definere seg selv som ett subjekt eller som en totalitet. Subjektet er avhengig av det Andre, samtidig som det må innlemme dette i seg for å nå den totaliteten det søker. Prosjektet er paradoksalt og tilsynelatende umulig.

---

<sup>42</sup> Lukács 1994:41



I "Camera Eye (28)" finner vi et forsøk på å bryte ned det Andre for slik å skulle overvinne det. Tre av dødsfallene i dette kapittelet blir knyttet forholdsvis direkte til språket, til skriften. Meldingene om "hennes" og "hans" død kommer via telegraf, og i tilfellet "vi" er det ventingen ved telegrafene – som er en venting på skriften – som forårsaker døden eller "døden". Etter det kollektive dødsfallet, forsvinner språket/skriften som motiv ut av denne seksjonen. I det siste tilfellet ("the ovalfaced Swiss girl") blir ikke koblingen mellom språk og død tatt opp igjen – tekstens "jeg" har tilsynelatende utslettet skillet mellom språk og handling, og dødens tilknytning til skriften er irrelevant, umulig, og alltid absolutt.

Slik blir døden formidlet gjennom språket, og blir selv en formidler. Nærheten mellom språk og virkelighet fører til en fullstendig utslettelse av språkets skapende mulighet. Det omkranser og inngår nå bare i seg selv. Språket får et utelukkende destruktivt potensiale idet all mulighet for å skulle bli forstått som noe som peker på/mot noe forsvinner. Språkets eneste mulighet, dersom det skal endres, dvs. brukes, er til reduksjon, til å bryte ned.

### **Fenomenologi og polemikk**

Tyrus Miller beskriver Wyndham Lewis' stil som en samtidig etterlikning og forkasting av høymodernismens rene estetikk:

At a surface, or let us say, *phenomenological* level, Lewis's style [...] is marked by the same disjunctions and perspectival estrangements that lend Woolf's prose its difficult beauty. Yet at an implicit *polemical* level [...] Lewis rejects in the most stringent forms Woolf's flowing lyricism, her stylistic applications of Bloomsbury formalist aesthetics, her rather snobbish class consciousness, and her liberal feminist outlook. Here and

elsewhere, Lewis's prose becomes a curious mélange of mimicry and violent rejection.<sup>43</sup>

I den "Camera Eye"-seksjonen vi så på, slites jeg'et mellom to oppfatninger: han søker mot en helhetlig verdensforståelse, en verden der språk og virkelighet er i samsvar med hverandre, dvs. er i stand til å innvirke på hverandre, og samtidig betinger hverandre. Samtidig ser han at språket ikke strekker til. Språket og verden, heller enn å endre verden i gjensidighet, ender med å undergrave hverandres muligheter, og hverandres eksistens. Språket blir irrelevant, og som en konsekvens av at språket har mistet evnen til å gripe noe som helst ut over seg selv blir verden meningsløs, i betydningen uten forståelig/kommuniserbar/gripbar mening. Verden kan ikke bety noe, fordi den ikke kan kommuniseres, fordi det ikke kan sies noe om den.

I Dos Passos' tidligere, langt mer rene estetiske/høymodernistiske roman *Three Soldiers*, beskrives hovedpersonen John Andrews' følelser i militæropplæringsleiren slik:

The moving pictures had begun. John Andrew looked furtively about him, at the face of the Indiana boy beside him intent on the screen, at the tanned faces and the close-cropped heads that rose above the mass of khaki-covered bodies about him. Here and there a pair of eyes glinted in the white flickering light from the screen. Waves of laughter or of little exclamations passed over them. They were all so alike, they seemed at moments to be but one organism. This was what he had sought when he had first enlisted, he said to himself. It was in this that he would take refuge from the horror of the world that had fallen upon him. He was sick of revolt, of thought, of carrying his individuality like a banner above the turmoil. This was much better, to let everything

---

<sup>43</sup> Miller 1999:76

go, to stamp out his maddening desire for music, to humble himself into the mud of common slavery.<sup>44</sup>

Stilen er langt på vei den samme, problemene de samme, motsetningene de samme – men teksten står likevel i sterk kontrast til det vi finner i *U.S.A.* I *Three Soldiers* møter vi det rene ”moderne” mennesket, en mann som vil forsvinne i seg selv, som vil tre ut av verden, ved å gå fullt og helt *inn* i verden. Andrews reiser til krigen, til Europa, for å *flykte fra* menneskeheten, ikke for å *oppleve* den.

Det er den samme krigen jeg’et i *U.S.A.* reiser til, men hos denne personen er både ønsket og behovet med reisen et helt annet. For Andrews er muligheten, *valget*, til stede på en helt annen måte enn det er for noen av menneskene i *U.S.A.*<sup>45</sup> For Andrews henger språket sammen med virkeligheten på en fundamentalt annerledes måte enn hva tilfellet er for jeg’et i ”Camera Eye”-seksjonene. I *Three Soldiers* er det mulig for personene å fremdeles ta egne valg; verden kan ennå påvirkes, mennesket har ennå en mulighet – selv om Andrews velger seg bort fra verden, så er dette likevel et *valg*. Denne valgmuligheten er typisk i modernismen, der mennesket vinner eller gjenvinner sin selvråderett, sine muligheter, dog på bekostning av en ny *fremmedhet* i sitt forhold til verden. Mennesket har muligheter – ulempen er heller at mulighetene overskygger alt annet, mennesket er *utelukkende* mulighet, potensiale. Verden blir en kaotisk arena som mennesket handler på, uten helt å vite hva handlingene er, hva de gjør, eller hva de kan føre til, i en ny og usammenhengende verden. Dette er med på å forklare høymodernismens/estetisismens forsøk og ønske om å unnsnippe kaoset, og den stadige lengten tilbake til et mer eller mindre definert ”før”.

---

<sup>44</sup> Dos Passos 1997:21

<sup>45</sup> Ett mulig unntak fra dette er Mac som framstår som ”fri”, i det minste fram til det øyeblikket han reiser hjemmefra.

Idet språket ikke lenger antas å kunne formidle virkeligheten på en uproblematisk måte, blir det mulig å se disse to aspektene som adskilte. Språket tillegges en enorm makt i en slik situasjon, i en slik verdensanskuelse, og forsøket på å gripe en ny verden – på å gjøre den meningsfull, fylle den med mening – dominerer og forener både i form og innhold den modernistiske litteraturen.

John Andrews reagerer på den moderne tilstanden ved å forsøke å flykte fra den. For ham blir den eneste mulige løsningen å kaste fra seg mulighetene, for slik å fri seg fra det ansvaret som det moderne, ”tiden”, synes å ville legge på ham. Krigen er en perfekt setting for denne løsningen; den tilbyr en mulighet for å gi slipp på kravene det (egen-)definerte individet stiller til seg selv – idéene om at individet skal gjøre opprør, ”tenke”, ”[carry its] individuality like a banner above the turmoil”.<sup>46</sup> Samtidig viser den siste episoden vi så på, at Andrews fremdeles er bundet til det individet som er skapt for ham. *Idéen* om å skulle si fra seg sin berettigede status som individ, i den tradisjonelle, fastlåste betydningen av ordet (”karakter”), virker mindre attraktiv idet Andrews *faktisk* blir behandlet som en ansiktsløs person, som et ”vesen”. Andrews reagerer med sinne mot offiseren som med sitt blikk frarøver ham enhver individuell *persona*.<sup>47</sup>

I *U.S.A.* blir denne bevegelsen mot det innholdsløse, aindividuelle mennesket ført til sin ytterste logiske konsekvens: i trilogien finner man få reelle individer, i ordets tradisjonelle, litterære forstand – få ”runde karakterer”, i E. M. Forsters terminologi.<sup>48</sup> Særlig fra og med krigsårene i USA (1917-18) – dvs. i *Nineteen Nineteen* og *The Big Money* – synes de fleste personene å ha oppgitt enhver form for egenindividualitet, selvstendighet. I teksten skjer denne bevegelsen samtidig med bevegelsen mot et ”tommere”, referanseløst språk. Et språk som stadig mer eksplisitt oppgir sin funksjon som mellom-menneskelig

---

<sup>46</sup> Dos Passos 1997:21

<sup>47</sup> Ibid

<sup>48</sup> Forster 1990:73

*kommunisierende*, dvs. et språk som vender seg bort fra verden, eller fra muligheten til å *formidle* en subjektivt oppfattet verden, i betydningen en språklig ”objektiv” verden – en verden som mennesker kan kommunisere til hverandre, og derfor bekrefte eller avkrefte overfor hverandre.

### **Bevissthetsstrøm og ytre objektivitet**

Stilmessig peker ”Camera Eye”-seksjonene i to ulike retninger, sett i forhold til den stream-of-consciousness teknikken som de så tydelig er påvirket av. På den ene siden forsterker de tradisjonen ved å etterlikne stilen på et rent formelt plan, ved bruken av liknende språklige, stilistiske og typografiske virkemidler. På den andre siden går disse seksjonene imot nøyaktig den funksjonen et slikt språk må ha for å skulle være i stand til å gi ”mening”, i samsvar med formen de opptrer i. Skillet tilsvarer Tyrus Millers inndeling i et fenomenologisk nivå av etterlikning og et polemisk nivå av undergraving av høymodernismens stil: på den ene siden etterlikner ”Camera Eye”-seksjonene den flytende stream-of-consciousness bevegelsen, på den andre siden forkaster de hele prinsippet/bevegelsen ved å argumentere og/eller påvise dens irrelevans for mennesket - det umulige i å gripe subjektet fullstendig gjennom å si noe om objektet, det Andre.

Skillet kan gjerne forstås som i grove trekk tilsvarende et form/innhold-skille, der ”Camera Eye”-delene på et formelt plan – ”utseendemessig”, stilmessig<sup>49</sup> – til forveksling likner høymodernismens metode for direkte beskrivelse av et jeg’s indre tanker/følelser/sinnsstemninger. På et polemisk/innholdsmessig nivå bryter derimot disse tekstene med den tradisjonelle bruken av denne formen, slik tittelen ”Camera Eye” – kameraøye – antyder. Riktignok kan tekstene leses som bruddstykker av en selvbiografi, men det er en selvbiografi skrevet av et menneske uten evne til å kommunisere sitt ”indre”

---

<sup>49</sup> ”Stil” forstått slik Genette definerer det, som forekommende kun ved *uttrykk*, i kontrast til det som angår beskrivelse, jf. Genette 1993:87-88.

innenfor rammene av det tilgjengelige språket; jeg'et redusert til å sanse/beskrive hovedsakelig rent *ytre* hendelser/begivenheter i forsøket på å beskrive seg selv. Verden rundt jeg'et *blir* jeg'et. Underforstått: Verden er språk/språket er verden, og jeg'et har ingen andre muligheter til å forsøke å oppfatte/kommunisere seg selv, uten gjennom dette *andre*.

I trilogiens aller siste "Camera Eye" (51) forsøker jeg'et å bryte ned denne objektiviseringen av subjektet ved å trå over den grensen for sitt domene som teksten tidligere har etablert og gjort gjeldende, ved å forsøke å innvirke direkte på det andre, og slik bli i stand til å forandre det. "[W]e have only words against/POWER SUPERPOWER" (s. 1155) er både en programerklæring og et uttrykk for resignasjon. Linjen er et forsøk på å overføre jeg'et fra sitt berettigede område i "Camera Eye"-seksjonene til et område utenfor sitt domene, idet den samtidig eksisterer på både "sitt" område, og i tredjepersons-biografiene. På det formelle planet bryter jeg'et ut, ved at ordene kun får sin fulle mening lest i lys av overskriften - "POWER SUPERPOWER" - til biografien om Samuel Insull. På det innholdsmessige nivået eksisterer jeg'et likevel fremdeles utelukkende innenfor rammene av sin egen subjektivitet, idet ordene/språket har blitt fratatt sin kraft som skapende/formende fenomen, og slik er blitt ugyldiggjort som middel for tilnærming mot dette andre, det som ligger utenfor det selv.

Det determinerte mennesket som vi møter i hele *U.S.A.*, mennesket uten mulighet til individuelle valg, er en følge av denne problematikken rundt det å se subjektet som tilhørende/løsrevet fra et objekt – som eksisterende individuelt, som stående (også) utenfor et ikke-definert kollektiv, det "andre". Mennesket i *U.S.A.* er bare et "ytre", slik jeg'et i "Camera Eye" må skrive sin selvbiografi ved å skrive om det sanselige, de ytre fenomener. Mennesket er kun summen av sine handlinger, og disse handlingene er ikke bevisst *valgte* handlinger, men snarere noe som synes å være forutbestemt, noe som endrer menneskets

kurs fundamentalt, uten at mennesket verken opponerer, eller egentlig reagerer på disse endringene. Det ”indre” mennesket er fullstendig løsrevet fra – og kanskje ikke-eksisterende i forhold til – det ”ytre” mennesket.

Alfred Kazin hevder at oppbyggingen av *U.S.A.*, med inndelingen i fire ulike narrative linjer – tredjepersons-narrativer, biografier, “Camera Eye” og “Newsreel” – er en måte å historisere individet på: “This structure is surely, among other things, a way of objectifying one vulnerable individual’s experience to the uttermost, of turning even the individual life into a facet of history”.<sup>50</sup> Kazin synes her å antyde at denne objektiviseringen av individet er *villet* av individet selv, slik som tilfellet er med individet i *Three Soldiers*, men teksten ellers synes helst å framstille denne tingliggjørelsen som ufrivillig og uunngåelig. Et tydelig eksempel på dette er tilfellet med Richard Ellsworth Savage, som går fra å være overbevist pasifist og krigsmotstander til å verve seg til ambulansetjenesten i løpet av ett avsnitt i teksten (s. 417-418). I teksten forblir denne fundamentale endringen hos Richard stående uproblematisert; verken Richard selv eller fortelleren kommenterer den radikale overgangen. En diskusjon omkring temaet ville ha brutt fullstendig med tekstens prosjekt – en kommentar til Richards ”beslutning” blir umulig for teksten dersom den skal kunne gjennomføre det den har satt seg fore – å beskrive mennesket i det opplevde samfunnet. En innrømmelse av overgangen som en ”karakterbrist”, eller en grunnleggende endring i personen – positiv eller negativ – ville ha fungert undergravende på hele teksten, fordi en slik innrømmelse ville ha markert den som kom med innrømmelsen som et ”individ” av den typen teksten ellers nekter for den mulige eksistensen av.

Peter Brooks hevder at særlig siden romantikken er innrømmelser, eller – mer korrekt – bekjennelser (*confessions*) innen den vestlige kulturen blitt “a prime mark of authenticity, par excellence the kind of speech in which the individual authenticates his inner truth”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Kazin 1969:ix

<sup>51</sup> Brooks 2000:4

Slik forstått blir innrømmelsen umulig for de individene vi møter i *U.S.A.* Heller ikke fortelleren kan gjøre innrømmelsen for Richard, fordi fortelleren, i forsøket på å fullføre tekstens prosjekt, må unngå å bryte inn i de historiene som her fortelles. Dette ser vi nærmere på i neste kapittel.

De siste linjene i det første kapittelet om Richard er ekstra pregnante, slik de blir stående som avslutning og uimotsagt/uoppfulgt/udiskutert, og fungerer som en svært effektiv kommentar til hans forhold til den verden han lever i, liknende det synet vi har sett komme til uttrykk i ”Camera Eye”-seksjonen vi så på ovenfor: “‘Fellers,’ began Fred Summers, looking in each of their faces with his round eyes, ‘it ain’t a war, it’s a goddam...’ He couldn’t think of a word for it, so Dick turned out the light” (s. 421). Verden, eller opplevelsen av verden, blir igjen knyttet tett til språket. Men subjektet er løsrevet fra muligheten av å kunne forstå, gripe meningen av verden uavhengig av språket. Derfor trekker det seg tilbake i møtet med det Andre, som er det som definerer subjektet, og som jeg’et i ”Camera Eye (51)” forsøkte å definere, kontrollere, ved å trenge inn i, ved å gjøre til sitt. I motsetning til dette jeg’et velger (?) Richard å trekke seg bort fra møtet med det han ikke kjenner, det som ikke kan ordnes i språk, og som derfor ikke kan si ham noe/si noe om ham.

### **Progresjon og regresjon**

Jeg’ets forsøk på å tre inn i det andre i ”Camera Eye (51)” er en taktikk som peker tilbake til det ønsket/begjæret om orden som jeg’et uttrykker helt på slutten i ”(28)”: “tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year” (s. 352). Jeg’ets begjær er en fullstendig og absolutt tilbakevending som innebærer en fastlåsing og derfor stadig repetisjon av et fastlåst tidsrom som går fra begynnelse til nå. En slik struktur peker på spatialitet eller romlighet som styrende prinsipp for temporaliteten. Det finnes ingen ”ren”



repetisjon av en tekst, som bl.a. J. Hillis Miller gjør klart når han påpeker at “[e]ven an exact repetition is never the same, if only because it is the second and not the first. The second constitutes the first, after the fact, as an origin, as model or archetype. The second, the repetition, is the origin of the originality of the first.”<sup>52</sup> Forholdet temporalitet/spatialitet er komplisert i forhold til det tekstlige fenomenet; de eksisterer uunngåelig sammen, og er gjensidig avhengige av hverandre – det ene gir ingen mening, og er utenkelig, uten det andre. I en bok eksisterer ordene i et rom, på en side, og samtidig i en tid, på etterfølgende og forutgående sider. Språket beveger seg forover, idet nye bokstaver tilføres eksisterende bokstaver, ord følger ord, side følger side, mening følger mening. Samtidig beveger språket seg bakover, idet ord viser til ord, meninger til meninger, situasjoner gjenoppsøkes, trekkes fram og tilbake, slik leseren gjør det i lesningen av en tekst. Leseren er nødvendigvis og alltid tilstede i både rom og tid, slik teksten er det. Repetisjon er uløslig knyttet til den framadgående bevegelsen, hevder Hillis Miller, og påpeker slik nærheten mellom det romlige og det tidslige i språket:

The image of the line, it is easy to see, cannot be detached from the problem of repetition. Repetition might be defined as anything that happens to the line to trouble its straightforward linearity: returnings, knottings, recrossings, crinklings to and fro, suspensions, interruptions.<sup>53</sup>

Etableringen av en ”ur-scene” i teksten blir slik helt avgjørende for lesningen. Samtidig er dette svært problematisk, ikke minst når teksten selv unnlater å gjøre et slikt utgangspunkt eksplisitt. Når vi i *U.S.A.* finner en slags lengten tilbake til ”noe”, synes det avgjørende å konstatere hva dette ”noe” er. Hva er det jeg’et i ”Camera Eye” lengter

---

<sup>52</sup> Hillis Miller 1992:15

<sup>53</sup> Ibid:17

tilbake til når han sier at “tomorrow I hoped would be the first day of the first month of the first year”? Begynnelsen på tiden, på sin egen tid (sin fødsel?), på en ”annen” tid? Kanskje tiden ”før” – utenfor – tekstens rammer (”Camera Eye” eller *U.S.A.* som helhet)? I så fall kan det være når som helst før nyttårsaften 1900, som innleder *The 42<sup>nd</sup> Parallel* – men heller ikke denne inndelingen er absolutt, siden den første ”Newsreel”-seksjonen starter med blikk både forover og bakover i tid. Også senere i boken henvises det til hendelser før århundreskiftet, eller slike hendelser beskrives direkte. Særlig i biografiene møter vi dette, men vi finner det også i barndomsskildringene til flere av bokens mange fiktive personer.

En nøyaktig tidfesting av begivenhetene, for å finne den ”første” av disse, og slik finne fram til en perfekt kronologi, er sannsynligvis ikke det mest sentrale her, og neppe heller mulig. Jeg’ets lengten etter ”the first day” er først og fremst en lengten etter en bevegelse mot en verdensorden, og er slik en lengten som hele trilogien støtter opp om, men aldri finner. Noe senere, i ”Camera Eye (39)”, proklamerer jeg’et endelig at “[we] step out wideawake into the first morning of the first day of the first year” (s. 620). På ett plan er jeg’ets utsagn ”sant”: kapittelet er lagt til 1. Januar 1919. Samtidig synes dette utsagnet, som en repetisjon av utsagnet i ”Camera Eye (28)”, å være jeg’ets forsøk på å konkretisere eller legemliggjøre sin lengsel etter det opprinnelige, og slik gjøre den reell. Utsagnet innebærer ikke at jeg’et har nådd det punktet han/hun lengter mot. Dette ville i så fall ha vært en progressiv bevegelse som *også* var en fullstendig regresjon; en totalitet som fanger tekstens doble bevegelse i én absolutt enhet, og som ville ha vært tekstens endepunkt. Jeg’et i ”Camera Eye (39)” søker fremdeles etter denne totaliteten, og den viser seg umulig å gripe.

Teksten er ikke absolutt kronologisk, men beveger seg mer eller mindre rytmisk langs en historisk tidsakse fra 1900-29, og vi kan igjen låne Tyrus Millers begrepspar ved å si at tekstens fenomenologiske nivå (en bevegelse framover i tid) motarbeider tekstens

polemiske nivå (en lengten bakover, i et forsøk på å ”låse fast” et historisk tidsrom). Det ser ut til at teksten slites mellom et regressivt innhold og en progressiv form, men dette undertrykker det faktum at vi gjenfinner en slik dobbel bevegelse også *innenfor* de to kategoriene form og innhold.

På et formelt plan – som inkluderer Millers fenomenologiske nivå, men går videre enn dette – beveger teksten seg mer eller mindre rytmisk framover i tid, samtidig som denne hovedsakelig lineære bevegelsen blir forsøkt holdt tilbake av tekstens inndeling i fire ulike narrative linjer, samt i tre ulike bøker, der graden av overlapping og formell repetisjon er stor. Det samme finner vi på innholdsplanet – Millers polemiske nivå – der en dominerende lengten etter en tidligere ”tid”, ”situasjon”, ”orden” blir motarbeidet og må kjempe mot den uunngåelige og ustoppelige bevegelsen i retning av en større avstand mellom verden ”som den er” og verden ”slik den burde ha vært”.

### **Meningshelhet og død. Rom og tid**

En slik forsøksvis utsettelse av slutten koblet med en bevegelse framover i retning slutten preger, ifølge Peter Brooks, all litteratur. For Brooks er narrativet en måte mennesket benytter seg av for å ordne sin verden på. Plot, og spesielt plot som aktivitet (”plotting”), er det i narrativet som gjør at vi leser videre, det er det som stadig går framover, og slik innebærer et løfte om progresjon, om innsikt og endelig mening.

Brooks’ lesemåte knytter an til Freud og psykoanalysen, og han betrakter teksten som et system av indre energi og spenning, av begjær/drift og motstand. Slik beskriver Jacques Lacan driftene som et selvstendig, sirkulært energisystem:

If the drive may be satisfied without attaining what, from the point of view of a biological totalization of function, would be the satisfaction of its end of reproduction, it

is because it is a partial drive, and its aim is simply this return into circuit [...T]he ideal model for auto-eroticism would be a single mouth kissing itself<sup>54</sup>

Med utgangspunkt i dette, hevder Brooks at vårt behov etter å fortelle er ”a primary human drive that seeks to seduce and subjugate the listener, to implicate in him the thrust of a desire that never can quite speak its name – never can quite come to the point – but that insists on speaking over and over again its movement toward that name”.<sup>55</sup> Denne bevegelsen gir seg ikke bare utslag i repetisjon som strukturelt prinsipp for mindre tekstlige enheter innad i teksten, men også i repetisjon som prinsipp for lesningen av teksten som helhet: ”Any final authority claimed by narrative plots, whether of origin or end, is illusory [...] Any narrative, that is, wants at its end to refer us back to its middle, to the web of the text: to recapture us in its doomed energies”.<sup>56</sup>

Tekstens stadige utsettelse av sin egen slutt, og sin repetisjon av sin egen bevegelse, er en konsekvens av menneskets ønske om å dø en best mulig død, en død som er bestemt av mennesket selv. Brooks viser til Freud når han hevder at:

*‘the aim of all life is death.’ [...T]he self-preservative instincts function to assure that the organism shall follow its own path to death, to ward off any ways of returning to the inorganic which are not immanent to the organism itself. In other words, ‘the organism wishes to die only in its own fashion.’ It must struggle against events (dangers) that would help it to achieve its goal too rapidly – by a kind of short-circuit.<sup>57</sup>*

Teksten begjærer og søker mot slutten, men vender seg stadig bakover og innover i forsøket på å nå slutten på den ”rette” måten. Repetisjonen kan slik leses som en tekstlig

---

<sup>54</sup> Lacan 1994:179

<sup>55</sup> Brooks 1992:61

<sup>56</sup> Ibid:109:10

<sup>57</sup> Ibid:102

trope: “Repetition can take us both backward and forward because these terms have become reversible: the end is a time before the beginning”.<sup>58</sup> Slutten vil alltid peke tilbake til tekstens midte; til det som har skapt den, og som den selv har skapt. På samme måte vil begynnelsen alltid peke framover mot slutten, og som oftest, hevder Brooks, peke på begjæret som ligger i lesningen:

Desire is always there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun [...] One could no doubt analyze the opening paragraph of most novels and emerge in each case with the image of a desire taking shape, beginning to seek its objects, beginning to develop a textual energetics.<sup>59</sup>

Dette er (i det minste) tilfellet hva *U.S.A.* angår, der vi i trilogiens innledning møter en diskusjon omkring *hvem* som forteller, *hva* som fortelles, og *hvordan* det fortelles, sammenfattet på slutten i linjen ”mostly USA is the speech of the people” (s. 7). Jeg’et vi møter i innledningen er det kollektive jeg’et, og er det samme jeg’et som vi møter i kapittelet ”Vag” som avslutter trilogien. Vag-skikkelsen, omstreiferen, peker ikke bare på den fortsatte letingen etter en mening, en orden, men også på selve fortellingen *som* fortelling. Den peker tilbake til tekstens begynnelse, på jeg’et i innledningen, og på den midten som dette kollektivet har beveget seg gjennom. Slutten antyder en uforanderlighet, en uoppklarhet, som på én og samme tid markerer tekstens prosjekt som mislykket, og berettiger dette prosjektets eksistens og validitet. Fordi historien ikke er fortalt, kan den ikke fortelles, samtidig som det fremdeles gjenstår å fortelle den. Jeg’et synes å ha beveget seg gjennom en midte uten å ha gjort noen progresjon i det hele tatt, verken fysisk eller

---

<sup>58</sup> Ibid:103

<sup>59</sup> Ibid:38

psykisk. Slutten viser ikke bare tilbake til begynnelsen, til et sted før den eller etter den, men er en *gjentakelse* av den. Slutten repeterer begynnelsen i den grad at den *blir* begynnelsen. Det temporale aspektet synes å ha blitt fullstendig undergravd til fordel for en romlig verdensforståelse, en sirkulær evighet, som likevel ikke gjør mennesket i stand til å *ordne* den nye virkeligheten; verden er fremdeles meningsløs, ute av stand til å ha mening, til å bli forstått og kommunisert/formidlet.

Slik forstått kan det synes som om romanen først og fremst er dominert av det *romlige* eller *spatiale* aspektet. Som helhet gir teksten et inntrykk av en fullstendig mangel på progresjon, til tross for den historiske/temporale og lineære progresjonen i trilogien. Men en lesning som utelukkende behandler tekstens romlige aspekt vil ignorere den uunngåelige tilstedeværelsen av det temporale. Hos en forfatter som Robbe-Grillet ser vi tydelig hvordan temporaliteten blir forsøkt visket ut, etter modell av kamera-øye-teknikken hos Joyce, Hemingway, Dos Passos og Sartre. Og i "Camera Eye"-seksjonene i *U.S.A.* er tekstens spatiale trekk unektelig mer markerte enn de temporale trekkene. Men både lest isolert, og sett i helhet med de andre av tekstens deler, er temporaliteten tydelig tilstede — ikke minst på de stedene i teksten der den blir forsøkt unngått.

Vi bør forsøke å avklare tekstens forhold til kategoriene tid og rom fordi dette vil hjelpe oss med å forstå hvordan vi skal lese teksten. *U.S.A.* sier hele tiden noe om sin egen historiske situasjon: Et avklart forhold til kategoriene vil hjelpe oss til å forstå både hva den sier og hvordan den sier det, og kanskje også hvorfor den må si nettopp dette. Vekslingen mellom ulike stiler, nivåer, og motiver i et mer eller mindre stringent mønster synes å være uløselig knyttet til nettopp kategoriene tid og rom, og det er av den grunn avgjørende å ordne tekstens forhold til disse. Samtidig er det nettopp en slik orden teksten synes å motsette seg gjennom en eksplisitt og stadig undergraving av disse kategoriene både i form og innhold, både på et stilistisk og et deskriptivt nivå.

I forordet til en utgave av *The Big Money* hevder Alfred Kazin at:

[t]he old faith that ‘history’ exists objectively, that it has an ascertainable order, that it is what the novelist most depends on and appeals to, that ‘history’ even supplies the *structure* of the novel – this is what distinguishes the extraordinary invention that is John Dos Passos’ *U.S.A.* from most novels published since 1940.<sup>60</sup>

Kazin antyder her en lesning som muliggjør en forståelse av de to aspektene rom og tid, og deres forhold til hverandre. Dette gjør han idet han gjør historien til et *strukturelt* element, dvs. han *spatialiserer temporaliteten* i *U.S.A.*, som i sin tur medfører en gjensidig virkende temporalisert spatialitet. Tid og rom blir gjensidig definert i forhold til hverandre, uten av den grunn å gli fullstendig over i hverandre.

Trilogiens repetitive formelle inndeling i de fire seksjonene kan ikke forstås som verken en rent spatial eller en rent temporal figur. Inndelingen er samtidig motivert av begge aspekter, og begge aspekter får sin fulle mening kun når de betraktes i et slikt lys. Det er ikke slik at de fire seksjonene utelukkende bryter med den temporale progresjonen for å stoppe teksten opp i et midlertidig ”tidløst” rom. Heller ikke er det slik at seksjonene kun har sin funksjon som repetitive og dermed temporalt bestemte avdelinger. Dette er en modell teksten eksplisitt går imot, idet seksjonene ikke er ordnet i et fast mønster, der en seksjon alltid følger en annen, i en fastlagt rekkefølge. Snarere har seksjonene sin overordnede funksjon som et poeng *i seg selv*, som Kazin peker på når han sier at:

Dos Passos’ contraption, his new kind of novel, is in fact [...] *the greatest character in the book itself*. [...] The exciting pleasure in *The 42<sup>nd</sup> Parallel* is the book itself [...] So *The 42<sup>nd</sup> Parallel* becomes a book about writing *The 42<sup>nd</sup> Parallel*. That is the tradition

---

<sup>60</sup> Kazin 1969:v-vi

of the romantic poet, and reading him we are everywhere surrounded by Dos Passos himself: his 'idea'.<sup>61</sup>

Det å lese *U.S.A.* som en tekst "om seg selv" innebærer ikke at den ikke "sier noe om noe": den peker hele tiden på "noe", men dette noe er umuligheten av egentlig å være i stand til å si noe. Teksten vender slik stadig tilbake til seg selv, som er det eneste den kan vise til, det eneste den kan peke på og kommunisere. I forsøket på å framstille den verden mennesket lever i, viser *U.S.A.* at denne verdenen er uten mening, uten gripbarhet – fordi den ikke kan rives løs fra det mennesket som forsøker å gripe den, fordi mennesket er fullstendig avindividualisert og endelig objektivisert.

### **Trilogiens "enslig-kollektive" helt og hans dødelige eventyr**

Opplevelsen av fullstendig og absolutt objektivisering, stilt opp mot forsøket på å løsrive seg fra dette, kommer fra eller gir seg uttrykk i den markerte formelle oppbyggingen av teksten, der subjekt og objekt, individ og kollektiv, hele tiden blir forsøkt holdt fra hverandre, men samtidig blir låst fast i en udelelig helhet. Særlig eksplisitt kommer dette til uttrykk i biografiene og i "Newsreel"-kapitlene, der individet stadig presenteres som et ansiktsløst objekt, som et symbol på en verdensforståelse, en absolutt orden. Men vi finner det også i de (selv-)biografiske "Camera Eye"-seksjonene, der jeg'et kun kommer til uttrykk gjennom det som ligger utenfor seg, og i tredjepersons-narrativene, der personene kun forstår seg selv og andre gjennom deres handlinger, og selv er ute av stand til å velge, eller til og med *vurdere* å velge.

Peter Brooks åpner for at et kjennetegn ved den moderne romanen kan være at:

---

<sup>61</sup> Ibid:xi



[I]t takes aspiration, getting ahead, seriously, rather than simply as the object of satire [...] and thus it makes ambition the vehicle and emblem of Eros, that which totalizes the world as possession and progress [...] The ambitious hero thus stands as a figure of the reader's efforts to construct meanings in ever-larger wholes, to totalize his experience of human existence in time, to grasp past, present, and future in a significant shape.<sup>62</sup>

*U.S.A.* står i et tvetydig forhold til en slik forståelse av den moderne romanpersonen. På den ene siden benekter romanen muligheten for at karakterene kan ha noen som helst "ambisjon", forstått som en drift, et begjær rettet mot et mål, som det bevisst blir arbeidet i retning av. På den andre siden kan vi si at selve romanen, sammen med leserens forsøk på å ordne romanen til en meningsfull helhet, arbeider i henhold til en slik overordnet plan. Romanpersonenes ambisjon blir i *U.S.A.* overført til den tekstlige ambisjonen, til tekstens eget "begjær".

I *Reading for the Plot* påpeker Brooks til stadighet nærheten mellom det narrative og begjæret, og gjør plotet – det som driver handlingen og (derfor) leseren framover mot slutten – til det som binder disse to fenomenene sammen; det er i plotet at selve det narrative begjær befinner seg: "If the motor of narrative is desire, totalizing, building ever-larger units of meaning, the ultimate determinants of meaning lie *at the end*, and narrative desire is ultimately, inexorably, desire *for the end*".<sup>63</sup>

"Camera Eye (27)", som vi så på i begynnelsen av dette kapittelet, viser fram denne bevegelsen. Eventyr eller død? Det ene innebærer og avhenger av det andre. Eventyret indikerer bevegelsen mot selv å bestemme vilkårene for sin egen død. Det står for utsettelsen og utforskingen av den mest meningsfulle veien mot sluttpunktet. Døden, som prinsipielt innebærer en innsikt i det forutgående, må forstås i lys av det som leder fram til

---

<sup>62</sup> Brooks 1992:39

<sup>63</sup> Ibid:52

den. Døden er en tosidig og paradoksal bevegelse, idet den får mening ut fra den bevegelsen som den selv danner utgangspunkt for.

*U.S.A.* står i et tvetydig forhold til den moderne romantradisjonen, slik Brooks beskriver den. På den ene siden avviser trilogien eksistensen av det ”individuelle”, i tradisjonell forstand, og framviser det umulige i å beskrive det ”indre”. En konsekvens av dette blir en idé om at det ”indre” ikke eksisterer i det hele tatt – det som ikke kan beskrives eller formidles, finnes ikke. Men på den andre siden framviser teksten den ”ambisjonen” som Brooks tilskriver den moderne romanhelten, om enn på et annet plan i teksten. Vi finner ikke det ambisiøse individet, men snarere et ambisiøst kollektiv – et kollektiv som ikke kan løses opp i dets mindre deler, fordi disse mindre delene vil opphøre å eksistere som levedyktige organismer. Det er USA, samfunnet, det store kollektivet, som er romanens egentlige og eneste mulige hovedperson og protagonist. Beskrivelsen av individet er beskrivelsen av *denne* personens ”indre”, av de enkelte deler den er sammensatt av. Den avsluttende linjen i introduksjonskapittelet, ”mostly USA is the speech of the people”, peker på dette, og fungerer slik som rettesnor for leseren. Dette forholdet mellom individ og samfunn, subjekt og objekt, indre og ytre, er dominerende for meningsproduksjonen i teksten, og en undersøkelse av dette forholdet blir helt avgjørende for enhver lesning.

#### 4:

### Struktur og fortellerstemmer

#### Mellom linearitet og spatialitet

*U.S.A.*, som en trilogi av ulike historier og ulike stiler, gir et førsteinntrykk av å være en til dels svært fragmentert tekst der disse ulike stilene og historiene samles til et hele ved en overstyrende instans, en forteller. Én mulig måte å angripe teksten på, synes derfor å være en innledende inndeling av teksten i dens mindre elementer, for slik å lette lesningen og forståelsen av de ulike delene i relasjon til hverandre.

Vi kan da, i første omgang, skille ut tre hovedgrupper av tekst: (a) *U.S.A.* som helhet, dvs. trilogien slik den foreligger for leseren, og som inndelt i (b) tre romaner, som i sin tur er bygget opp av (c) fire markert ulike narrative linjer ("Newsreel", "Camera Eye", biografiene og de fiktive tredjepersons narrativene), samt den korte teksten som innleder hele trilogien ("U.S.A."). Denne inndelingen, som beveger seg fra større til mindre instanser, antyder en hierarkisk struktur i teksten som vil hjelpe og styre vår lesning. I enda større grad vil dette være tilfellet om vi går videre med inndelingen, og skiller de fire narrative linjene fra hverandre for eventuelt å ordne dem etter omfang, betydning, tematikk, distanse (fra forteller, fra hverandre, etc), eller i andre kategorier.

En slik formell utskilling og markering av ulike nivåer og elementer i teksten er sannsynligvis til en viss grad korrekt, i tråd med de rammene for lesning som teksten selv setter opp. Det er utvilsomt mulig å identifisere disse elementene som på mange måter ulike – og i enkelte tilfeller uavhengige av – hverandre. Hovedproblemet med en slik inndeling ligger slik ikke i selve påpekingen av ulike narrative strukturer eller linjer i teksten, men snarere i den derav implisitte inndelingen i ulike *nivåer*, dvs. i forståelsen av

teksten som en hierarkisk ordnet struktur der enkelte elementer tillegges en større eller mindre grad av betydning og sentralitet på bakgrunn av deres tilsynelatende umiddelbare tilknytning til en over- eller underordnet tekstlig struktur.

Problemet med å betrakte teksten som strukturelt ordnet i en hierarkisk modell, støter vi på allerede før vi kommer ”ned” til det nivået der vi skiller de fire narrative linjene fra hverandre. I den tredelte inndelingen ovenfor er det trolig ukontroversielt, men sannsynligvis også mindre viktig, at teksten *U.S.A.* ble plassert på det ”øverste”, det største, mest altomfattende nivået. Problemet med inndelingen ligger snarere i de to neste nivåene, der romanene er plassert ovenfor og utenfor de linjene som romanen slik blir sett å ”bestå” av. En slik inndeling gjør det mulig for oss å lete etter en mulig lineær narrativ linje som starter i *The 42<sup>nd</sup> Parallel*, går videre med *Nineteen Nineteen*, og som avsluttes i *The Big Money*. En lesning som betrakter romanene som overordnede strukturer i et hierarkisk system, vil legge vekt på å følge den narrative linjen som romanene sett i relasjon til hverandre trekker opp. De svarene en slik lesning vil gi på spørsmål om *hva* som fortelles og *hvem* som forteller, vil ikke nødvendigvis være i stand til å ta hensyn til helt sentrale aspekter ved teksten.

En lesning rettet mot å finne en bevegelse i forholdet mellom de ulike romanene, er ikke nødvendigvis en uriktig eller ”feil” lesning, men snarere *ufullstendig*. For på ett vis undergraver, om enn ikke ignorerer, den de fire distinkte narrative linjenes posisjon og funksjon som selvstendig meningsbærende elementer på et avgjørende nivå i teksten. På det formelle planet ligger problemet i at en slik lesning tvinger denne antatt underordnede strukturen til å forholde seg til de rammene som romanene rent fysisk setter opp. Dette skjer til tross for at flere av disse historiene nettopp bryter ut av disse rammene, og beveger seg tilsynelatende uavhengig av dem. En lesning som ignorerer dette forholdet, vil slik presse en lineær modell, styrt av den antatt generelle bevegelsen i teksten – en aristotelisk

treleddet bevegelse – ned over tekstlige elementer som ikke nødvendigvis passer inn i dette systemet. Der romanene, som enkeltstående verker i en større helhet, alltid og nødvendigvis må gå forut for og følge hverandre i en tilsynelatende progressiv bevegelse, gjør de fire narrative linjene opprør mot dette. De bryter av historier, vender tilbake til dem, undersøker og nærmer seg hendelser og personer fra ulike fortellemessige ståsteder. I siste instans forsøker de også å gå hinsides det skillet som disse markerte linjene *selv* setter opp ved sine ulike diskurser og stiler.

Dersom vi unnlater å gi hierarkisk presedens til den ene eller den andre grovt definerte strukturen – romanene som en treleddet struktur, eller de narrative seksjonene som en fireleddet – men heller forsøker å betrakte dem som likestilte strukturerende elementer i trilogien, vil teksten nødvendigvis få et preg av å ha en ”flat” struktur, og vi vil få helt andre svar på de spørsmålene vi stilles overfor i møtet med teksten. Det er ikke nødvendigvis slik at dette er den rette måten å lese teksten på, men denne måten synes langt på vei å være mer i tråd med de retningslinjer teksten selv setter opp. Den bærer óg mindre preg av at vi forsøker å tre en fastlåst form ned over teksten, enn hva tilfellet er med en hierarkisk modell som utgangspunkt for lesningen. Dersom vi innledningsvis lar tekstens formelle preg av en flat struktur styre lesningen vår, åpner vi i langt større grad for senere å godta at det ene elementet synes å dominere på bekostning av det andre, enn hva tilfellet vil være dersom vi tar utgangspunkt i en hierarkisk modell som vanskelig kan forsvares ut fra de rammer den tekstlige strukturen synes å legge opp til.

Spenningen mellom romanenes lineært-progressive bevegelse på den ene siden, og de narrative seksjonenes spatiale-repetitive bevegelse på den andre, er et poeng i seg selv. Idet vi åpner for muligheten av at teksten har en, i grove trekk, flat struktur, tillegges relasjonen mellom disse to bevegelsene en spesiell betydning, fordi det langt på vei blir styrende for lesningen av tekstens struktur, dens uttrykk. Strukturen får egenverdi, den blir

meningsbærende i seg selv, fordi den rommer en relasjon, et forhold mellom de ulike delene i teksten som må avklares før vi kan si noe sikkert om *hvorfor* teksten har dette uttrykket, og *hva* dette uttrykket står for, hva det sier.

Et helt sentralt poeng i denne forbindelsen er å avklare forholdet rundt fortelleren. Tradisjonelt er fortelleren gjerne regnet som tekstens normative sentrum, som samlingspunktet for personer og hendelser i teksten, den som alt utgår fra og som holder alt sammen. Slik forstått vil fortellerens hegemoni i teksten være truet idet teksten gir et inntrykk av å slites mellom to ulike bevegelser, idet ett eneste samlende sentrum for tekstens motsetninger ikke lenger synes uproblematisk definerbart i teksten. Fortellerens status i teksten kan vanskelig avklares ved at vi utelukkende skal konsentrere oss om tekstens uttrykk, dens struktur og det ”tekniske” apparatet rundt fortelleren. En slik framgangsmåte vil være svært vanskelig i forhold til enhver tekst, og kanskje særlig i en tekst som *U.S.A.*, der det så tydelig er en stadig varierende distanse, for å låne et begrep fra Genette,<sup>64</sup> mellom forteller og det fortalte. Men den tilsynelatende undergravingen av fortelleren som vi finner på tekstens uttrykksside antyder i det minste at en undersøkelse av fortellerens status og posisjon er relevant, og kanskje nødvendig, for en bred forståelse av hva teksten gjør, og hva den sier – dens ”uttrykk” og dens ”innhold”.

### **Progresjon eller repetisjon**

Tekstens inndeling i tre romaner viser ikke bare til den aristoteliske litteraturtradisjonen på et formelt plan, ved dens etterlikning av de tre stadiene som gjør en tekst ”fullstendig” – begynnelse, midte, slutt<sup>65</sup> – men også på et tematisk – eller bedre, *verbalt* – plan synes romanene å peke tilbake til samme tradisjon. Det er mulig å lese titlene på de tre bøkene

---

<sup>64</sup> Genette 1983:162-164

<sup>65</sup> Aristoteles 1987:29

som stående i et forhold til ”enhetskategoriene” rom, tid og handling.<sup>66</sup> *The 42<sup>nd</sup> Parallel* viser slik til *rommet*,<sup>67</sup> *Nineteen Nineteen* til *tiden*, og *The Big Money* kan vi la stå til *handlingen*, dersom vi definerer handlingsbegrepet til å omfatte *situasjonen*, til det som på en gang beskriver og former den handlende. En lesning som stopper den innledende analysen her – og som på den måten plasserer romanene som enkeltheter sett i forhold til hverandre – vil slik få en enhetlig konstruert struktur som utgangspunkt for det videre arbeidet med teksten, og dette vil nødvendigvis prege den videre forståelsen av den.

Trilogiens form gir da også i sitt vesen inntrykk av den fullstendigheten vi finner her; dette gjelder også selv om vi ikke godtar en lesning knyttet så tett til aristoteliske prinsipper, eller en tilsvarende, alternativ forståelse av teksten som bygget opp etter strenge formelle prinsipper. I sitt inherente løfte om samtidig å gi bredde og oppstyking til det stoffet som behandles, både en oversikt og en orden til verden, er trilogien en form som i sitt vesen gir inntrykk av både en *progressiv, lineær utvikling* og en *helhet og fullstendighet*. Den går ut over den enkeltstående romanens grenser, rammene for hva én roman kan si, og gir et skinninntrykk av å nærme seg eposet, eller i det minste det *episke*.<sup>68</sup> Trilogiens form tydeliggjør fiksjonens forsøk på å ordne verden i en mer eller mindre bundet form, fordi den så klart etterlikner fiksjonens *egen* bevegelse – framover, rettet mot *noe*. Samtidig, nettopp ved å gjøre leseren oppmerksom på fiksjonen som fiksjon, påpeker den også sitt eget forhold til det ikke-fiksjonaliserte, som det står i kontrast til, og som det derfor alltid *står til*, dvs. relaterer seg til. Nettopp ved å markere en avstand til det ikke-

---

<sup>66</sup> Ibid:26

<sup>67</sup> Tittelen henspiller på vinden som blåser gjennom hele USA, fra vest mot øst, i retning New York, langs den 42ndre breddegrad.

<sup>68</sup> Bakhtin beskriver den episke fortiden slik: ”[T]he epic past is absolute and complete. It is as closed as a circle; inside it, everything is finished, already over. There is no place in the epic world for any openendedness, indecision, indeterminacy [...]t suffices unto itself, neither supposing any continuation nor requiring it [...]Absolute conclusiveness and closedness is the outstanding feature of the temporally valorized epic past”, (Bakhtin, 1998:16)

fiksjonaliserte, det ”virkelige” – slik trilogien gjør det ved å tydeliggjøre sin status som fiksjon – hevder den slik sin relevans utenfor fiksjonens område.<sup>69</sup>

Når de fire narrative hovedlinjene vi har identifisert da forsøker å sprengte rammene som de tre romanene setter opp, sprenger de samtidig rammene for en slik enkel helhetsfortolkning av trilogiens form. Linjene går ut over skillet *mellom* romanene, ved å bevege seg tilsynelatende uavhengig av dem. Romanene synes å ville finne eller skape en orden i teksten som andre elementer av teksten nekter å innfinne seg med. Samtidig får vi en kontrast mellom de to bevegelsene i teksten, i en slik grad at disse to bevegelsene blir svært markerte og definerte nettopp ved denne relasjonen dem imellom; til helheten står fragmentet, og til det progressive står det repeterende.

De ulike narrative linjene gjentar én bevegelse flere ganger, i variasjoner over det samme, og kan aldri være mer enn en del av noe. Der inndelingen i tre romaner synes å ville skape en helhetlig orden, hevder den stadig penetrerende bevegelsen i de narrative linjene at en helhet er umulig; det er alltid en ny side og en ny historie. A. A. Mendilow betrakter tekstens inherente motstand mot den absolutt helhetlige framstillingen som et uunngåelig og nødvendig trekk ved 1900-tallets romaner: ”[t]he structural beginnings and endings provide the limiting framework that determines the form of every time-art; but they can no longer be truthfully consonant with the thematic beginnings and endings. And this again brings to the fore the time-problem of modern literature”.<sup>70</sup>

Romanene som utgjør *U.S.A.* setter en grense for teksten og bestemmer dens slutt punkt, men innenfor denne ordenen synes teksten å gjøre opprør mot sin egen bevegelse mot et slutt punkt ved å sette spørsmålsteget ved selve muligheten av å slutte, å stoppe opp. Der titlene på de tre romanene som utgjør trilogien kan leses i tilknytning til tekstens temporale aspekt, kan vi tilsvarende betrakte tittelen på trilogien, *U.S.A.*, som en kommentar til dette

---

<sup>69</sup> Jf. Bürger 1984:22-23

<sup>70</sup> Mendilow 1972:9



*spatiale* aspektet ved teksten. Tittelen viser ikke bare til et fysisk avgrenset område, men står også, som tittel på hele verket, for en mangel på, eller et forsøk på å unngå, en temporal forskyving i teksten, liknende den Mendilow finner i *U.S.A.* når han hevder at ”Dos Passos [selected] in breadth, by giving spatial cross-sections during a very restricted period of time”.<sup>71</sup>

Valget av en spatial trope som tittel på trilogien innebærer ikke nødvendigvis at teksten som helhet gir prioritet til det romlige aspektet på bekostning av det temporale. Det gir mer mening om vi leser tittelen i relasjon til den aristoteliske temporale bevegelsen som vi har sett at de tre romantitlene kan stå for: Lest i forhold til hverandre, markerer romantitlene en temporal meningsforskyving, en progressiv linje som beveger seg gjennom begynnelse, midte og slutt. Tittelen på hele verket må derimot nødvendigvis være en statisk, romlig størrelse – det spatiale markerer en uforanderlighet som reflekteres i tittelen. Progresjonen fra roman til roman markeres slik ved en temporal forskyving i titlene, mens det romlige og repeterende blir tilsvarende markert ved den stadige tilstedeværelsen av tittelen *U.S.A.*; en tittel som knytter seg til hele verket, og som indikerer den uforanderligheten som teksten *også* forsøker å holde fast ved.

På et tematisk plan synes forholdet mellom trilogien og de narrative linjene enklere og mer ensidig; romanenes bevegelse samsvarer langt på vei med de narrative linjenes. Ikke minst gjelder dette på det temporale nivået. De tre romanene tar grovt sett for seg tre tidsepoker, 1900-17 (*The 42<sup>nd</sup> Parallel*), 1917-20 (*Nineteen Nineteen*) og 1921-27 (*The Big Money*). Alle de fire narrative linjene følger de temporale grensene som settes opp, de følger den kronologiske systematiseringen av stoffet som romanene etablerer. Kun unntaksvis beveger handlingen i én roman seg ut over denne ordenen, og da bare i korte glimt bakover i tid. Tekstens insistering på å beskrive mennesket utenfra, gjennom dets handlinger, sørger for at det tilstedeværende, det som skjer her og nå, alltid er det som

---

<sup>71</sup> Ibid:84

dominerer framstillingen. Til tross for hva narrativets *form* måtte si, synes det derfor som om vi på et tematisk nivå har en overensstemmelse mellom to større tekstlige elementer, der begge insisterer på tidsaspektets strukturelle, eller strukturerende betydning, på den lineære bevegelsen som felles utgangspunkt og forståelsesramme. I en slik lesning vil *U.S.A.*, som en collagistisk tekst, skille seg skarpt fra andre kubistisk influerte tekster – av så ulike forfattere som Woolf og Robbe-Grillet – som nettopp forsøker å bryte med romanens tradisjonelle linearitet.

Det synes vanskelig å skulle gjennomføre en slik lesning, der lineariteten i teksten blir gjort til et overordnet tematisk prinsipp. Selv om vi ikke finner den eksplisitte forvirringen av kausalsammenhenger som vi kan se i en del andre samtidige tekster er det problematisk å skulle forstå *U.S.A.* som underlagt en grunnleggende progressiv lineær bevegelse. En slik bevegelse er riktig nok fundamental i teksten – Sartre beskrev historiefortellingen i *U.S.A.* treffende som en serie av ”and... and... and...”.<sup>72</sup> Men den blir samtidig forsøkt motarbeidet av en ”faulknersk” bevegelse: en stadig gjenoppsøking av situasjoner og hendelser gjennom repetisjon av tekstlige elementer i ulike uttrykk og fra ulike synsvinkler. Denne repetisjonen er ikke så mye en forvirring av den temporale eller kausale rekkefølgen som en forsøksvis avbryting av den. Fremdeles følger situasjon på situasjon, men ved gjenoppsøkingen av situasjonene stopper denne bevegelsen opp eller den går et steg tilbake før den fortsetter igjen.

Denne stadige repetisjonen skjer heller ikke bare i forholdet mellom de ulike narrative linjene, på den måten at en hendelse blir undersøkt vekselvis fra medias og populærkulturens syn (”Newsreel”), eller fra et personlig, tilsynelatende absolutt subjektivt syn (”Camera Eye”). Repetisjon er en dominerende struktur også *innenfor* rammene av de ulike linjene: den stadige motstillingen av ulike tekstlige uttrykk og inntrykk i ”Newsreel”-

---

<sup>72</sup> Sartre 1971:73

seksjonene er et særskilt tydelig eksempel på dette, men det er fremtredende i alle de ulike formelle strukturene. I tredjepersons narrative settes de ulike personene inn i samme eller tilsvarende situasjoner, og i "Camera Eye"-seksjonene er det bl.a. fysiske forhold som forklarer den ulike persepsjonen og det ulike handlingsmønsteret i tilsvarende situasjoner (jeg'ets utvikling fra barn til voksen, inn- vs utland). I tillegg til dette kommer jeg'ets sterke avhengighet av det Andre for i det hele tatt å oppleve og forstå, samt den stadige repetisjonen av enkeltmotiver.<sup>73</sup> I biografiene er det særlig distansen mellom språk og virkelighet, kommentar og hendelse, som markerer repetisjonen som meningsbærende tekstlig element. Bevegelsen i de fire narrative linjene står slik til dels i kontrast ikke bare til romanenes lineære bevegelse, men også til sin egen potensielle progressive bevegelse. Disse narrative, som tekstlig strukturerende element, synes fanget i en paradoksal bevegelse, der den inherente progressive trenden holdes tilbake av det stadige repetitive og romlige elementet.

### **Fortelleren i U.S.A.**

På et "høyt" strukturelt eller strukturerende nivå, slites teksten både formelt og tematisk mellom to bevegelser som vi gjerne kan kalle temporale og spatiale, eller progressive og repetitive. Teksten synes å ville motsette seg enhver fastlåsing av betydninger og vurderinger, eller den makter ikke å avklare én meningsposisjonering til fordel for en annen. Ett problem i denne forbindelsen, som det ble hentydet til tidligere, er fortellerens posisjon. Når vi vanskelig kan finne én markert rettesnor for lesningen, ett overstyrende prinsipp, hvordan kan vi da finne fortelleren, dvs. hvem som forteller, og – som en konsekvens av dette – *hva* som, mest sannsynlig, blir *fortalt*, eller *forsøkt* fortalt? Er det i

---

<sup>73</sup> Se for eksempel forrige kapittel, om døden som motiv i "Camera Eye (28)".

det hele tatt ønskelig å finne fram til én forteller i en tekst som tilsynelatende motsetter seg den reduksjonen som ett overstyrende prinsipp potensielt kan innebære?

I hele teksten synes fortellerens posisjon bevisst å bli undergravd eller utslettet av andre tekstlige instanser i en slik grad at historien ”forteller seg selv”. Tekstens bruk av et bredt stilregister er et element i dette; teksten oppfordrer gjennom sin veksling mellom ulike stiler og ulike synspunkter til en lesning av det ”andre”, til det inkluderende, og derfor allmenne. Teksten gir et inntrykk av ”autentisitet” eller virkelighet gjennom bruken av ulike stemmer og stiler, som langt på vei nærmer seg realismens eller naturalismens ideal om den ufordekte gjengivelsen av det faktiske, det ytre. Samtidig bidrar denne stadige stilskiftingen til å undergrave fortelleren som samlende enhet i teksten, idet det blir problematisk å gi én stemme eller én stil forrang over de andre.

Fortelleren inntar ulike roller, ulike stemmer, og har ulike funksjoner i de forskjellige narrative hovedlinjene. For å avklare fortellerens posisjon i teksten, kan det derfor være en fruktbar innfallsvinkel å lokalisere og diskutere fortellerens funksjon på ulike steder i teksten, i et forsøk på å si noe om hvem fortelleren er, og hva han/hun forsøker å fortelle. Vi vil her se at fortellerens rolle i trilogien blant annet er et forsøk på å overskride det skillet mellom fiksjon og virkelighet som *U.S.A.* lokaliserer, som vi var inne på i kapittel 1. Her vil vi gå nærmere inn på også denne problematikken.

### ***Innledningen, ”U.S.A.”***

Allerede i innledningen trekker fortelleren seg tilbake til fordel for ”the speech of the people”, de andre stemmene som slik blir tilskrevet en slags fortellerstatus uavhengig av fortelleren som sådan. Dette blir understreket av at jeg’et i innledningen beskriver seg som et *kollektivt* jeg, et jeg som er alle personer og alle stemmer. Dette markerer en bevegelse mot en *absolutt* polyfoni, for å låne Bakhtins begrep, dvs. en absolutt flerstemthet uten én

enkelt overstyrende, dominerende stemme. I den grad vi kan lese innledningen som en slags ”rettledning” for leseren, sier den at det som følger, det som *er U.S.A.*, må forstås som en tekst uten forteller, en tekst som ”ikke er fortalt”, dvs. som ”forteller seg selv”.

Dette innebærer ikke at det er umulig å lokalisere fortelleren av teksten. Stanzel påpeker at: ”Whenever a piece of news is conveyed, whenever something is reported, there is a mediator – the voice of a narrator is audible”.<sup>74</sup> Fortelleren er nødvendigvis tilstede i teksten, og det er som oftest mulig å plassere ham, slik vi her i innledningen ”U.S.A.” har en aural forteller med personal farging. Diskusjonen her dreier seg ikke hovedsakelig om *hvorvidt* det finnes en forteller av teksten, men om i hvilken grad fortelleren viser seg fram og er/har en uttalt funksjon *i* teksten, som en egen person eller stemme.

Fortelleren overlater, som vi skal se, mye av fortellehandlingen til karakterene i teksten, og trekker seg slik tilbake, eller ubetydeliggjør sin egen status *som* forteller. Denne kollektiviseringen av fortellehandlingen kan vi forstå som et ekstremt uttrykk for det kaotiske mangfoldet som preger mennesket i det moderne samfunnet. Slik kan vi forstå mangfoldet som et uttrykk for jeg’et, slik Mendilow gjør når han hevder at ”[t]he modern novelist holds that we are at any moment the sum of all our moments, the product of all our experiences. Everything we have seen, everybody we have met is part of us”.<sup>75</sup> Det blir problematisk å skulle identifisere ett autoritært, fortellende jeg i denne teksten; det individuelle og kollektive går opp i hverandre i en slik grad at det vil være et overgrep mot teksten å forøke å skille dem fra hverandre. Individet i teksten *er* kollektivet, og kollektivets funksjon og mål i teksten er fortellingen. ”One could no doubt analyze the opening paragraph of most novels and emerge in each case with the image of a desire taking on shape, beginning to seek its objects, beginning to develop a textual energetics”,

---

<sup>74</sup> Stanzel 1984:4

<sup>75</sup> Mendilow 1972:223

hevder Brooks.<sup>76</sup> I *U.S.A.* er begjæret i innledningen rettet mot fortelleakten som sådan, en kollektiv fortelling som skyver fortellerens egen person i bakgrunnen og som slik forsøker å fri teksten fra en overstyrende, autoritær fortellerstemme.

### ***Tredjepersons-narrativene***

Vi så ovenfor at *U.S.A.* bærer preg av en streng ”historisering”, en vektlegging av den temporale forflytningen framover. Vi så samtidig at dette var en bevegelse som teksten langt på vei synes å motarbeide gjennom stadige repetisjoner som holder teksten igjen, og nekter den å gå umiddelbart videre. Historiseringen synes like fullt på ett punkt å være absolutt gjennomgripende og dominerende, og det er hva menneskets evne, mulighet og vilje angår, dvs. mennesket i møtet med sine omgivelser, med samfunnet og ”virkeligheten”. Mennesket i *U.S.A.* synes å være absolutt fremmedgjort overfor det andre, det som er *utenfor*, objektet eller det objektive. Denne fremmedheten synes i siste instans å slå tilbake på mennesket selv, på mennesket som forsøker å endre ved seg selv gjennom å gripe inn i det som ligger utenfor det selv. Fremmedheten slår tilbake på mennesket som *handlende vesen*.

Mennesket synes ute av stand til å handle, fordi en handling innebærer en kontakt med, og derfor en endring av det som ligger utenfor, det andre, eller i det minste en *mulighet* for endring. Mennesket kan nok ta avgjørelser, fatte beslutninger, og slik framstå som et moralsk vesen, men fordi mennesket er ute av stand til å nærme seg noe som ligger utenfor det selv, er de valgene mennesket tar irrelevante for omverden og, i sin tur, for jeg’et selv.<sup>77</sup> Dette virker også tilbake på fortelleren: ansvaret for fiksjonen ligger ikke lenger på

---

<sup>76</sup> Brooks 1992:38

<sup>77</sup> Et eksempel på dette finner vi i historien om Eleanor: ”[S]he and a girl named Isabella swore together that if a boy ever touched them they’d kill themselves. But that fall the girl got pneumonia and died” (s. 181). Eleanor må ta ethvert valg overfor noen; ethvert valg må bli bekreftet av noe(n) utenfor subjektet før det i det hele tatt kan regnes for å være et valg. Når den eller det bekreftende Andre forsvinner, som det uunngåelig gjør i *U.S.A.*, gir valget ingen mening, og har ikke lenger gyldighet.

en forteller, men på historien – samfunnet – selv. Dette understrekes ytterligere av at teksten i så sterk grad knytter an til en ”faktisk” historie; *U.S.A.* synes til en viss grad å ville nærme seg en gjenfortelling av, eller en krønike over USA i årene 1900-27. Fortelleren forsvinner bak et historisk forløp, der menneskeskildringen blir et middel for framstillingen, heller enn å være dens mål.

Her, som i innledningen ”U.S.A.”, har vi en aural forteller med personal farging. Denne fortellerens tilsynelatende forsøk på å skrive sin egen person eller stemme ut av narrativet – eller på å gjøre den uvesentlig for fortelleakten – kan vi med Georg Lukács betrakte som en konsekvens av det umulige i å gripe en helhetlig verdensforståelse. Som et resultat av det, må kunstens former ”enten i et sådant omfang indsnævre og forflygtige det, der skal gestaltes, at de evner at bære det, eller også bliver de underlagt en tvang til polemisk at fremstille deres genstands urealiserbarhet og dens eneste mulige genstands indre tomhed”.<sup>78</sup> I forsøket på å samtidig beskrive og overvinne relasjonen mellom subjekt og objekt eller fiksjon og virkelighet, ender fortelleren i *U.S.A.* slik i en posisjon mellom flukt og tilstedeværelse, mellom beskrivelse og skapelse. Lukács hevder at det objektive først blir synlig når det stilles ovenfor ”den digterisk fremstillende subjektivitets skuende-skabende blik”,<sup>79</sup> og slik blir *endret ved* samtidig som det blir vist fram. Fortelleren får status som ”kompositør”, i rommet mellom det subjektive og det objektive, som ”blot et instrument, hvis centrale stilling beror på, at det er egnet til at fremvise en bestemt verdensproblematik”.<sup>80</sup>

Undergravningen av fortellerens status gjenfinder vi, som en refleksjon av trilogiens innledning, også nettopp i skildringen av menneskets opplevelse av seg selv og sin verden, slik denne blir presentert i tredjepersons-narrativene. Individet synes langt på vei å oppfatte

---

<sup>78</sup> Lukács 1994:28

<sup>79</sup> Ibid:65-66

<sup>80</sup> Ibid:69

seg selv *som* fiksjonalisert; individet ”leser” sin egen posisjon i den grad at det synes å nærme seg en status som sin egen forteller, dvs. at tekstene på ett vis nærmer seg det *selvbiografiske*. Denne forsøksvise tilnærmingen må ikke tillegges for stor betydning; personene er i all hovedsak fullstendig ubevisste sin egen fiksjonalitet og skrivingen av deres historier. Like fullt er deres lesning av seg selv som oftest i overensstemmelse med hvordan de blir framstilt i teksten: Som stående mellom to ytterpunkter, som senter for det ene i møte med det andre, to bevegelser i stadig relasjon og konflikt. Dette er en posisjon personene alltid synes å ville motsette seg, en posisjon de stadig gjør opprør mot, men like fullt en posisjon de til en eller annen tid er seg bevisste, og som uunngåelig og absolutt styrer ikke bare deres liv i handlinger, men også framstillingen og lesningen av det – både måten personene leser seg selv og andre på, og måten vi leser teksten *U.S.A.* på.

Personene plasserer seg alltid i skillet mellom (minst) to ytterpunkter, som oftest en variasjon over dikotomien hjemme/privat vs ute/offentlig. Fordi teksten kun i svært liten grad rommer eller gir rom for individets private refleksjoner, blir de ulike motstillingene markert og motivert gjennom ytre hendelser eller forhold som nødvendigvis må prege og forsøke å styre individets bevegelser. På denne måten slites Mac mellom Maisie på den ene siden (”privat”) og fagforeningen IWW på den andre (”offentlig”). For Janey blir den tilsvarende konflikten gjort eksplisitt ved foreldrene og Alice på den ene siden, og på den andre siden står Jerry, som representant for det ”utenfor”, i kontrast til den verdenen hun kjenner fra før. Det er ”personene selv” som markerer de ulike dikotomiene, og som slik bidrar til å fiksjonalisere sin egen status som individer, hvem de er, hva de står for, og hvilke valg de gjør. Personene uttrykker selv den splittelsen som bestemmer livene deres ved flere anledninger. Macs kamp står mellom familielivet og et liv som politisk aktivist:

Whenever [Maisie] found *The Appeal to Reason* or any other radical paper round the house she'd burn it up, and then they'd quarrel and be sulky and make each other's lives



miserable for a few days, until Mac decided what was the use, and never spoke to her about it. But it kept them apart almost as if she thought he was going out with some other woman. (s. 106)

Like etterpå presenteres en episode der Mac støter på en mann som blir fengslet for å lese Uavhengighetserklæringen på et gatehjørne, og i teatersalen etterpå, sittende sammen med Maisie, reflekterer han over de to sfærene han styres av, og over hans tilsynelatende bevegelse mot den ene siden av dikotomien, i retning det ”private”: “Now and then [Mac] glanced at Maisie’s face in the dim glow from the stage [...] She’d already forgotten everything and was completely happy looking at the show, her lips parted, her eyes bright, like a little girl at a party. ‘I guess I’ve sold out to the sonsofbitches all right, all right,’ he kept saying to himself” (s. 107). Maisie personifiserer her alt det Mac mener står i opposisjon til hva han egentlig burde være og burde bli. Macs uttalelse i sitatet ovenfor viser at han selv er i stand til å litterarisere eller retorisere den rollen Maisie spiller i hans liv.

Idet personene på ett vis synes å være i stand til å ta over så store deler av fortellingen av sin egen historie som tilfellet er her, er det mulig å si at fortelleren i en forstand forsvinner ut av den historien som fortelles, eller gjemmer seg bak personenes ”egne” framstillinger av seg selv og sine liv. Riktig nok blir alle personene sett utenfra, og derfor av nødvendighet sett av *noen*, men teksten forsøker alltid å trekke oppmerksomheten vekk fra at denne ”noen” er fortelleren, ikke minst gjennom karakterenes evne til å ”lese” eller forstå seg selv.<sup>81</sup> Dette blir mulig idet teksten hevder at det eneste en kan vite om seg selv, eller om noe i det hele tatt, er det som uttrykkes overfor og gjennom andre og omverdenen, dvs. det som kommer til uttrykk i *handling*. Fordi handlingen er det eneste som kan si noe

---

<sup>81</sup> Stanzel påpeker at illusjonen av ikke-mediert narrasjon som oftest ikke blir brutt av at fortelleren bidrar med det han kaller for ”scenisk presentasjon” eller ”sceneanvisninger” (Stanzel 1984:143).

om noe, forutsetter teksten aldri at et individ ikke skal velge å beskrive *seg selv* gjennom ytre handlinger; det er heller sånn at teksten hevder at en annen beskrivelse vil være umulig. *Enhver* kan fortelle, fiksjonalisere en person. Alt det indre – alt som har relevans, dvs. angår andre og annet – blir uttrykt i ytre handlinger, i form av ord, mimikk eller atferd, og viser tilbake til individet selv. Teksten avviser aldri *direkte* idéen om en overordnet forteller, men forsøker i stedet å ubetydeliggjøre den; det er ikke viktig hvem som forteller, fordi en eventuell forteller aldri kan vite noe eller fortelle noe som personene selv ikke vet eller kan fortelle. Fortelleren skyves bort, eller hans/hennes rolle blir forsøkt gjort ubetydelig, til fordel for det fortalte.

### *Newsreel*

Denne forkastingen eller undergravingen av fortelleren i *U.S.A.* får sitt kanskje sterkeste uttrykk i ”Newsreel”-seksjonene, der leseren blir stilt overfor det største fraværet av en fortellerstemme, forstått som en eksplisitt uttalt og uttalende tilstedeværelse i teksten. Dette henger sammen med at teksten så tydelig er hentet ”utenfra”, dvs. utenfor fiksjonens definerte egnområde, og så tydelig ikke er forfattet ”for” *U.S.A.* spesielt. ”Fortelleren” får her et sterkere preg av å være en ”kompositør”, en komponerende instans, heller enn en ”forteller” som sådan.

Bruken av ikke-fiktive elementer i en fiktiv ramme beveger fiksjonen i retning av det mer virkelighetsnære, det autentiske eller ”objektive”. ”Newsreel”-kapitlene får et preg av å være ”ikke fortalte”, ikke fiksjonaliserte. Heller enn å stå overfor én fortelling, ett hendelsesforløp, møter vi i disse delene av teksten et mangfold av historier og stemmer - reportasjer, sangtekster, nyheter, reklametekster - som ustanselig stilles opp mot hverandre og peker i samme eller ulike retninger i en tilsynelatende tilfeldig rekkefølge.

På et vis synes ”Newsreel”-kapitlene å ville etterlikne og slik fortape seg i nettopp den nye urbaniteten og det kaotiske mangfoldet som preger den moderne livsopplevelsen. På et annet vis synes disse delene av teksten å bære preg av et *opprør* mot denne tilstanden. Tekstene bærer på samme tid preg av både en fascinasjon for den nye verdenen, og en forkastelse av den, eller en direkte avsky for den. På samme tid en innrømmelse av dens form og metode som en effektiv og verdifull strategi for kommunikasjon, og en forkasting av dens innhold og referanser som et overtramp mot individ og samfunn og relasjonen mellom dem.

“Newsreel”-kapitlene i *Nineteen Nineteen* konsentrerer seg – som brorparten av denne boken – hovedsakelig om krigsårene og årene umiddelbart etter krigens slutt. Mange av fragmentene refererer slik direkte til krigen eller til forhold og situasjoner som på ulike vis er knyttet til den. I ”Newsreel 34” blir krigen sett fra ett synspunkt – den nye overklassens – som synes å markere en helhet i kapittelet. Blikket tilhører den sosiale klassen som profitterer på krigen og som ikke er emosjonelt knyttet til den, uten ved en mer eller mindre distansert følelse av nasjonstilhørighet eller patriotisme. Alle fragmentene som utgjør kapittelet viser på en eller annen måte til denne klassens levesett, og alle berører mer eller mindre direkte konflikten mellom ulike sosiale samfunnslag. De leder alle oppmerksomheten mot et høyere sosialt lags (økonomiske, sosiale, politiske) interesser, og de er alle tydelig sett ut fra dette samfunnslagets ståsted. På ulike vis refererer fragmentene til de ”andre”, de som er utenfor et definert stratum av befolkningen, selv om denne referansen aldri gjøres eksplisitt.

Slik lest synes det mulig å skulle kunne identifisere én forteller, eller én overordnet forståelsesramme i teksten, enten dette skulle vise seg å sammenfalle med den ene eller den andre samfunnsgruppens ståsted. Når det likevel er vanskelig å gjennomføre dette, skyldes det i stor grad den kaotiske sammenstillingen av de forskjellige fragmentene.

Heller enn enkelt å utfylle hverandre, og slik fungere samlende for en bevegelse framover mot et overordnet sluttpunkt – en enhetlig, fullstendig ytring – står de ulike fragmentene tilsynelatende i like stor grad i konflikt med hverandre og i konflikt med en bevegelse mot en slik helhetsskapende ytring. Heller enn å bevege seg progressivt og lineært, ender fragmentene i en stadig opposisjon til hverandre, der de slåss om oppmerksomheten hos leseren og om å utsi *sin* mening. Fragmentene står løsrevet fra enhver sammenheng, fra enhver orden som kunne ha gitt dem en kollektiv språklig dominans. Heller enn utelukkende å gjenspeile den rent tematiske enheten som denne seksjonen uttrykker, får vi en samtidig motbevegelse som undergraver en slik fullstendighet, og som derfor undergraver riktigheten av hele presentasjonen.

Dette kommer sterkest til uttrykk i de ”Newreel”-kapitlene hvor vi kan finne denne inherente motstanden tematisert også gjennom fragmentenes tydelige motstand mot hverandres forsøk på å dominere meningsinnholdet i teksten, og i presentasjonen av ”sin” virkelighet. Et eksempel på dette finner vi i den siste ”Newsreel”-seksjonen i *Nineteen Nineteen*, som er en av de bitreste i *U.S.A.*, og som peker på den vendingen mot det absolutt håpløse som følger i den neste og siste boken i trilogien:

his mother, Mrs W. D. McGillicudy, said: ‘My first husband was killed while crossing tracks in front of a train, my second husband was killed in the same way, and now it is my son

*Just like a little baby*

*Climbing its mother’s knee*

MACHINEGUNS MOW DOWN MOBS IN KNOXVILLE

*America I love you (s. 721)*

Her får teksten et langt større satirisk preg, idet relasjonen mellom de ulike fragmentene så tydelig uttrykker en skjevhet i meningsutvekslingen, en nedbryting av idéen om én felles

virkelighet, og av muligheten for å kunne presentere en slik antatt virkelighet objektivt. Det private blikket, kvinnens tragiske fortelling, brytes av i møtet med en antatt felles virkelighet, menneskets tilhørighet i samfunnet, der det settes likhetstegn mellom forholdet mellom mor og barn og forholdet mellom individ og samfunn. På et plan stiller teksten, gjennom disse to fragmentene, individet opp mot menneskeheten, eller det private opp mot det offentlige, og skaper en kløft eller en konflikt mellom to i utgangspunktet gjensidig avhengige størrelser. Denne dikotomien står ikke alene som et endelig og avsluttet forhold i tekstfragmentet ovenfor, men brytes ytterligere opp ved den direkte konfrontasjonen mellom de to sfærene – privat og offentlig, subjekt og objekt – som et øyeblikk avbryter hyllesten til nasjonen før denne fortsetter der den slapp.

Overskriften ”MACHINEGUNS MOW DOWN MOBS IN KNOXVILLE” går på tvers av den enkle dikotomien som relasjonen mellom de to andre fragmentene uttrykker, idet både subjekt og objekt i overskriften er upersonlige, ikke-individuelle, og i stedet refererer til ulike samfunn eller samfunnslag. I motstillingen av to motstridende offentlige sfærer bryter denne overskriften opp det bildet av en felles virkelighet som sangen i fragmentet ovenfor forsøker å formidle. Denne nedbrytingen eller undergravingen av det enhetlige skjer både formelt og tematisk, både gjennom det teksten ”gjør” og det den ”sier”.

I dette korte tekstfragmentet blir tanken om en enhetlig, felles opplevd virkelighet undergravd i møtet mellom to fragmenter som peker i motsatt retning, slik at det dannes en dikotomi mellom det private og det offentlige. Dernest blir også denne dikotomien – som i sin tur kunne ha fungert som basis for en ny, helhetlig og mer eller mindre ”objektiv” virkelighetsforståelse opphevet og dermed undergravd, idet skillet mellom privat og offentlig, individ og samfunn blir ugyldiggjort som en måte å ordne virkeligheten på. Bevegelsen mot enhet og fullstendighet blir undergravd, og i dette tilfellet skjer det helt eksplisitt både på et formelt og et tematisk plan.

Fortelleren blir slik forsøkt skjøvet ut av teksten ved at tekstfragmentene så tydelig er hentet utenfra fiksjonens egen verden og slik gir et skinn av nøytral observasjon, av sannhet. Samtidig blir fortellerens posisjon også forsøkt undergravd innenfra, ved at leseren av disse fragmentene tvinges til å velge mellom ulike presentasjoner, ulike forståelser av virkeligheten, idet teksten selv tilsynelatende unnlater å gi noen svar og i stedet stiller spørsmål ved om et svar i det hele tatt kan bli gitt.

Til en viss grad er det mulig å si at fortelleren av ”Newsreel”-seksjonene kun eksisterer i rommet *mellom* fragmentene, i relasjonene mellom de ulike fragmentene som til sammen utgjør en antatt helhet. Det er vanskelig å skulle spore fortellerens blick i de ulike fragmentene slik de står løsrevet fra de andre fragmentene; fortelleren er den som har stilt de ulike tekstbrokkene opp mot hverandre.<sup>82</sup> Det er da også i relasjonene til hverandre at disse fragmentene får sin mening i boken, og slik lest er fortelleren, forstått som en komponerende instans, definert og tilstede i disse delene av teksten.

Men idet relasjonene mellom de ulike fragmentene nettopp stiller spørsmål ved muligheten av å skulle kunne si noe fullstendig, av å kunne ordne virkeligheten til en helhet og å finne enhet i mangfoldet, og dermed rammer og undergraver selve funksjonen og statusen til fortelleren, ender fortelleren med å få en nesten usynlig posisjon i disse delene av trilogien. Fortelleren stiller spørsmål ved sin egen mulighet og evne til å fortelle, og ender med å undergrave sin posisjon og tilstedeværelse i teksten til fordel for en fortelling som tilsynelatende forteller seg selv.

---

<sup>82</sup> ”Newsreel 31” er spesiell i denne sammenhengen, idet dette kapittelet består av kun én episode som blir fortalt uten avbrudd. Sett i sammenheng med de andre ”Newsreel”-kapitlene blir det klart at meningsinnholdet likevel er det samme. Mordet på den russiske tsar-familien kommuniserer med den dominerende klassen i USA, og står som en eller annen form for ”advarsel” for dem. Også i dette kapittelet er det kampen mellom ulike sosiale lag – i USA – som dominerer.

## ***Biografiene***

I biografiene over kjente, faktiske personer gjenfinder vi flere av de trekkene som vi så prege ”Newsreel”-seksjonene. Et element i begge disse delene av trilogien er den eksplisitte tilstedeværelsen av ikke-fiktive elementer innen fiksjonens ramme. For ”Newsreel”-seksjonenes vedkommende gjelder dette i særlig grad innhenting av ferdige sitater. Dette elementet er tilstede også i biografiene, ikke bare ved bruken av direkte utsagn fra vedkommende person i form av taler og annet, men også ved tredjeparters biografier om disse personene. Slik finner vi i biografien om Thomas Edison et avsnitt som innledes med ”[t]his part is written by Horatio Alger” (s. 251), og store deler av biografien om Paxton Hibben er hentet direkte fra en leksikalsk kilde (s. 483-488).

Langt på vei er det mulig å si at fortellerens posisjon i biografiene blir forsøkt undergravd på samme måte som tilfellet er i ”Newsreel”-seksjonene, idet tekstene beveger seg i retning det antatt objektive, det som kan falsifiseres med utgangspunkt i en felles opplevd virkelighet, forstått som den ikke-fiktive verden. Men i det møtet mellom virkelighet og kommentar som vi finner i disse delene av teksten, ser vi også en fortellerskikkelse langt tydeligere enn hva tilfellet er i ”Newsreel”-seksjonene. I biografiene er kommentaren og språket like viktig og like dominerende som gjengivelsen og virkeligheten er det.

Kapittelet ”*Lover of Mankind*”, om Eugene Debs, slutter slik:

and the people of Terre Haute and the people in Indiana and the people of the Middle West were fond of him and afraid of him and thought of him as an old kindly uncle who loved them, and wanted to be with him and to have him give them candy,  
but they were afraid of him as if he had contracted a social disease, syphilis or leprosy, and thought it was too bad,

but on account of the flag  
and prosperity  
and making the world safe for democracy,  
they were afraid to be with him,  
or to think much about him for fear they might believe him;  
for he said:

*While there is a lower class I am of it, while there is a criminal class I am of it, while  
there is a soul in prison I am not free (s. 38-39).*

Kommentaren er på steder som dette flettet inn i en virkelighetsframstilling som løsriver fortelleren fra fortellingen. Tekstens subjekt – Debs – blir betraktet og kommentert gjennom et objekt som er markert tilstede i teksten, og som angis i begynnelsen av denne passasjen (”the people of Terre Haute and the people in Indiana and the people of the Middle West”). En fortellerskikkelse viser seg i den generaliserende formuleringen av menneskenes angst for Debs, idet den skrivende eller observerende personen her har en viss distanse fra det objektet som synspunktene tilskrives, og slik blir i stand til å kommentere situasjonen fra et ståsted som ligger ”utenfor” ståstedet til personene eller gruppene som nevnes i teksten.

Men fordi synspunktene blir tilskrevet en tekstlig størrelse, og fordi fortelleren ikke åpenlyst figurerer som en person eller en stemme som er markert adskilt fra andre personer og stemmer i teksten, innehar fortelleren langt fra en eksplisitt posisjon i tekstutsnittet ovenfor. Fortelleren gjemmer seg, i en viss forstand, bak den objektivering av subjektet som vi har sett dominerer mye av framstillingen også andre steder i teksten. Subjektet må her alltid forstås ut fra det Andre, individet må speile seg i det som ligger utenfor for å kunne si noe om sin egen individualitet. Dermed kan subjektet aldri helt kunne forstå seg selv som absolutt selvstendig, som fullt ut individ.



I andre deler av biografiene synes en fortellerskikkelse å være langt mer tilstede som en tekstlig-språklig størrelse. Dette gjelder kanskje særlig på de mange stedene der en stemme peker på og kommenterer det som *ikke* skjedde, og slik markerer et skille mellom det virkelige, det faktiske – det som skjedde – og det fiktive eller poetiske – det som *kunne* ha skjedd. Et eksempel på dette finner vi blant annet i biografien om president Woodrow Wilson:

La France héroïque was there with the speeches, the singing schoolchildren, the mayors in their red sashes. (Did Meester Veelson see the gendarmes at Brest beating back the demonstration of dockyard workers who came to meet him with red flags?)

At the station in Paris he stepped from the train onto a wide red carpet that led him, between rows of potted palms, silk hats, legions of honor, decorated busts of uniforms, frock-coats, rosettes, boutonnieres, to a Rolls-Royce. (Did Meester Veelson see the women in black, the cripples in their little carts, the pale anxious faces along the streets; did he hear the terrible anguish of the cheer as they hurried him and his new wife to the Hôtel de Murat, where in rooms full of brocade, gilt clocks, Buhl cabinets, and ormolu cupids the presidential suite had been prepared?) (s. 539).

En serie spørsmål om hva Wilson ser eller *ikke* ser blir her, slik de blir stilt i kontrast til hendelser i hans liv, gjort til påstander om hva han ignorerer i sin politiske virksomhet. Disse spørsmålene blir en negativ definisjon av "hans" virkelighet, og derfor – i kraft av Wilsons embete og posisjon i samfunnet – blir de i sin ytterste konsekvens en definisjon av den etablerte, dominerende virkelighetsforståelsen i samfunnet generelt. Det som *ikke* er inkludert i denne virkelighetsforståelsen blir gjort til selve særtrekket ved den, og det er på denne måten at denne passasjen særlig skiller seg ut fra det forrige tekstutsnittet vi så på. Kritikken av Wilson – for det er unektelig en kritikk – er knyttet opp til beskrivelsen av andre omstendigheter i samfunnet, av andre verdener, men det er ikke en kritikk som

formuleres av angitte individer i teksten. Spørsmålene, enten løsrevet fra den øvrige teksten eller i forbindelse med den, blir ikke stilt verken av Wilson eller av dem spørsmålene har som sitt objekt. Det er derfor mest nærliggende å betrakte en autorial forteller som kritiker her; det er fortelleren som kommenterer og konfronterer Wilson.

Det er likevel ikke umiddelbart sikkert at vi her faktisk *kan* sette likhetstegn mellom fortelleren og kritikeren i teksten; teksten selv gir to iøynefallende argumenter mot en slik forståelse. For det første finner vi i den første parentesen i utdraget ovenfor en potensiell konfrontasjon mellom Wilson og hans motstandere, og vi kan her til en viss grad knytte en stemme *i* teksten til kritikken av Wilson. Det er likevel lite som indikerer at det er demonstrantene selv som er ment å skulle formulere spørsmålet vi finner her, selv om fortelleren nok kan tenkes å forsøke å gjengi eller *reflektere* deres synspunkt. Kritikken som ligger i konfrontasjonen mellom det Wilson gjør og ikke gjør, ser og ikke ser, synes å måtte komme fra en stemme som ikke er konkretisert eller personifisert på tekstens historienivå, fordi kritikken i større grad ligger i selve forholdet *mellom* de to ulike sidene, heller enn i den ene sidens kommentar til den andre. Denne stemmen som slik stiller de to sidene opp mot hverandre og gjør dette forholdet mellom dem meningsfullt, og som ikke selv figurerer som et konkret eller synlig individ i teksten, må nødvendigvis tilhøre en autorial forteller med personal farging.

Den andre innvendingen mot å identifisere den kritisk kommenterende stemmen med fortellerens stemme, tar utgangspunkt i den dialektale skrivemåten av navnet til Wilson ("Meester Veelson"), som står i kontrast til det øvrige språket i disse passasjene. Dersom de delene av teksten som vi til nå har tilskrevet fortelleren gjennomgående hadde vært skrevet på tilnærmet dialekt, kunne vi ganske enkelt ha konkludert med at dette var fortellerens stemme, dennes dialekt, men dette er ikke tilfelle; vi finner det kun i forbindelse med navnet Wilson.

Teksten synes her å gjenta den undergravingen eller ubetydeliggjøringen av fortellerstemmen som vi finner flere andre steder i *U.S.A.* I dette tilfellet trer fortelleren i bakgrunnen nettopp ved denne kontrasten mellom (minst) to definerbare stemmer i ett utsagn, som kan stå i kontrast til antakelsen om fortellerens ene, autoritære stemme. Kommentaren, som tar form av kritiske spørsmål, innledes i hvert tilfelle av en direkte henvendelse til Wilson. Den markerte forskjellen mellom henvendelse og påfølgende kommentar indikerer at de to leddene har ulike avsendere, til tross for at de retter seg mot samme objekt og har samme eller tilnærmet samme mål. Vi må ikke her forutsette eller forsøke å lokalisere to avsendere, men vi må anta at kommentaren her, gjennom bruken av en dialektal variant av navnet Wilson, forsøker å gi inntrykk av at den *representerer* manges syn, selv om kommentaren uttrykkes gjennom bare én stemme. Inkorporeringen av flere stemmer i én stemme likner her på den inkorporeringen av flere kropper i én som vi finner i innledningen til *U.S.A.*, og den fungerer på samme måte: Ikke ved å avskrive fortelleren, men ved å forsøke å gjøre spørsmålet om hvem som forteller ubetydelig, og slik sette fokus på selve fortelleakten – hva som fortelles, og hvordan det blir fortalt. Fortelleren er identifiserbar, men forsøker å undergrave betydningen av sin egen funksjon i teksten.

Fortellerens posisjonering i teksten her har, til tross for hva han/hun har å si om seg selv, dramatiske konsekvenser. Idet fortelleren viser seg fram i motsetningen til en antatt ”objektiv” virkelighet, gjennom å stille spørsmål ved hva denne virkeligheten *kunne* ha bestått i dersom forholdene var annerledes, synliggjør og okkuperer han/hun *fiksjonens* område. Denne markeringen i teksten av et skille mellom virkelighet og fiksjon peker på samme tid i to tilsynelatende uforenlige retninger. På den ene siden antyder teksten en uforenlighet mellom to adskilte sfærer, et absolutt skille som i sin tur peker på fiksjonens manglende evne til å overskride sine egne grenser og ha en reell funksjon i samfunnet, i

”virkeligheten”. Fiksjonens ord, teksten, kan aldri bli mer enn en tom og maktesløs kommentar til det andre, til det ikke-fiktive.

På den andre siden fungerer dette skillet mellom de to sfærene, paradoksalt nok, til å *undergrave* denne funksjonsløsheten i fiksjonen, nettopp ved å markere språkets evne til å *kunne* formidle en ”objektiv” virkelighet. Idet teksten skiller ut det fiktive, henledes leseren til å anta at det som *ikke* er markert som fiksjon er en mer eller mindre objektiv saksframstilling. Det skillet mellom fiksjon og virkelighet som teksten setter opp, underslår nettopp at *også* den ”faktiske” virkeligheten er formidlet, at den en er framstilling i språk, og derfor er like mye (eller lite) ”fiksjon” som teksten ellers. Slik stiller teksten spørsmålet om hvorvidt fiksjonen er ”virkelig” eller ikke, uten selv å være i stand til å gi noen endelig løsning på problemet – begge bevegelsene vi så på er til stede i teksten samtidig som de gjensidig utelukker hverandre. Teksten gir ingen svar på hvilken av de to vi skal velge eller gi prioritet til.

### ***Camera Eye***

Som vi tidligere har sett, forsøker fortelleren på flere steder i teksten å enten skjule sin tilstedeværelse, eller, på de stedene der han viser seg fram, å undergrave betydningen av sin rolle *som* forteller. Dette står i skarp kontrast til ”Camera Eye”-seksjonene, der vi møter en personal forteller, et fortellende ”jeg” som vi vanskelig kan identifisere som noen andre enn fortelleren selv. Om det ikke nødvendigvis er fortelleren av *U.S.A.* vi møter her, så må dette jeg’et likevel identifiseres med fortelleren av ”Camera Eye”-segmentene som det opptrer i. Jeg’et refererer hele tiden til seg og til sine erfaringer, og noen andre markerte fortellende instanser finner vi ikke her.

Denne plasseringen av jeg'et<sup>83</sup> innenfor et avgrenset område av teksten, kan vi på ett plan forstå som en ytterligere undergraving av fortellerens rolle i de andre delene av teksten. Idet fortelleren plasserer "sin" fortelling, fortellingen om seg selv, i et eget domene, skyves oppmerksomheten bort fra fortellerens tilstedeværelse i andre deler av teksten. Fortelleren løsriver sin historie fra de andre personene i trilogien, og fra deres historier.

Dette ser vi blant annet i forholdet mellom historien som fortelles i "Camera Eye"-seksjonene og i historien om Richard Ellsworth Savage. De to historiene har mange likhetstrekk og mange krysningspunkter, både i forhold til situasjoner de to personene kommer opp i, og i forhold til bevegelsen mellom pragmatisme og estetisisme, handling og refleksjon, som begge to slites mellom.<sup>84</sup> Likevel er det ingen tvil om hvilken av de to historiene som er *fortellerens* historie og hvilken som *ikke* er det. Slik undergraver fortelleren sin rolle som forteller av andres historier, samtidig som fortelleren, gjennom å knytte sin historie til andres, også markerer en tilhørighet til den teksten han forsøker å skrive seg ut av.

Fortelleren "låner ut" den troverdigheten han/hun innehar, i kraft av sin status *som* forteller, til de andre fortellingene i teksten – setter sin underskrift på dem – uten samtidig å eksplisitt ville innrømme noe absolutt ansvar for, eller sin delaktighet i, disse fortellingene. Denne doble bevegelsen gjenfinner vi i det forholdet mellom forteller og fortelling, subjekt og objekt, som jeg'et stiller opp. Den eneste måten å fortelle om seg selv på, er gjennom fortellingen om det "andre". Bruken av ordet "kameraøye" – det observerende og reflekterende blikket – som overskrift på fortellerens egen historie indikerer både tilstedeværelsen og betydningen av denne relasjonen mellom det

---

<sup>83</sup> Jeg'ets navn er Jack, se første referanse s. 27

<sup>84</sup> "Camera Eye (26) er kanskje den mest eksplisitte kommentarer til dikotomien pragmatisme/estetisisme vi finner i *U.S.A*

individuelle og det allmenne. Jeg'et leser sin person gjennom det som ligger utenfor ham selv. Objektet reflekterer og gir mening til subjektet, samtidig som det er subjektet som forteller og (derfor) definerer eller leser objektet.

Jeg'et i "Camera Eye" slites, som nevnt ovenfor, mellom estetisisme og pragmatisme, eller mellom tanke og handling, mellom fiksjon og virkelighet. I teksten kommer dette sterkest til uttrykk i den stadige bevegelsen mellom det konkrete og det abstrakte, mellom (gjen)fortelling og assosiasjoner, som slik kan leses som symboler på trilogiens problematisering av forholdet mellom teksten selv og det teksten sier noe om, forholdet mellom tegn og ting, subjekt og objekt. Et eksempel på den stadige vekslingen mellom det gjenfortellende og det assosierende jeg'et finner vi i "The Camera Eye (10)":

the old major dressed very well in a morningcoat and had muttonchop whiskers and we would walk very slowly through the flat sunlight in the Botanical Gardens and look at the little labels on the trees and shrubs and the fat robins and the starlings hop across the grass and walk up the steps and through the flat air of the rotunda with the dead statues of different sizes and the Senate Chamber flat red and the committee rooms and the Supreme Court I've forgotten what color the Supreme Court was and the committee rooms

and whispering behind the door of the visitors' gallery and the dead air and a voice rattling under the glass skylights and desks slammed and the long corridors full of the dead air and our legs would get very tired and I thought of the starlings on the grass and the long streets full of dead air and my legs were tired and I had a pain between the eyes and the old men bowing with quick slit eyes

may be somebody and big slit unkind mouths and the dusty black felt and the smell of coatclosets and dead air and I wonder what the old major thought about and what I thought about maybe about that big picture at the Corcoran Art Gallery full of columns and steps and conspirators and Caesar in purple fallen flat called Caesar dead (s. 92-93)

Jeg'et åpner fortellingen om sine turer til Capitol i en form som likner et slags "rent" narrativ, en historie om turen til bygningen og en beskrivelse av den. I siste linje i det første avsnittet ovenfor endres dette brått: jeg'et må bryte opp sin egen progressive diskurs idet han innser at han har glemt deler av historien han forteller, og straks oppstår det en distanse mellom det fortellende jeg'et og det han forteller om. Denne distansen blir til stadighet understreket i det følgende, idet gjenfortellingen blir mer springende, friere. Jeg'et synes i stadig mindre grad å være bundet av rammene som fortellingen av et narrativt hendelsesforløp stiller opp, og markerer – gjennom et blikk eller en tanke som springer fra det ene objektet til det andre – en større nærhet til sitt eget private uttrykk, sin egen bearbeiding og forsøk på fortolkning av hendelsene han beretter om. Språkets, stilens bevegelse i retning av modernismens "stream-of-consciousness"-uttrykk som preger mange av "Camera Eye"-kapitlene, gjør seg gjeldende spesielt på steder som dette, der jeg'et slites mellom det han prøver å fortelle og selve fortelleakten som sådan. Denne bevegelsen må forstås som et passende uttrykk for konflikten mellom å gjenfortelle og å forstå, det vil si bevegelsen mellom å bli skapt og selv å skape.

Den temporale avstanden mellom begivenhetene og gjenfortellingen av dem kommer til uttrykk i det første avsnittet ovenfor. Ikke minst ser vi dette i den konsekvente bruken av presensformen som vi finner fram til den siste linjen i dette avsnittet, der det fortellende jeg'et, som allerede nevnt, blir tematisert. Men avstanden i tid mellom begivenhet og gjenfortelling blir kanskje mer markert ettersom fortelleren griper inn i sin egen fortelling, og gjør eksplisitt sin rolle i medskapingen av de opprinnelige uttrykkene. Denne tematiseringen av fortellerens posisjon i forhold til det han forteller om peker her i to ulike retninger. På den ene siden får vi en større avstand mellom subjekt og objekt, mellom språk og virkelighet, idet fortelleren påpeker det umulige i å gi en "ren" og objektiv framstilling av sitt stoff. Samtidig blir avstanden mellom fortelleren og det fortalte,

paradoksalt nok, også *mindre*, idet fortelleren bringer stoffet fram til nåtiden, gjør det til en del av en stadig pågående aktivitet, en ny fortolkning. Det fortelleren forteller er ikke avsluttet eller absolutt, men blir ennå formet og er selv med på å forme.

Denne doble bevegelsen, der forteller og fortelling står i et gjensidig og uløselig forhold til hverandre, der den ene er både subjekt og objekt i forhold til den andre, blir ytterligere markert i teksten ved den stadige vekslingen mellom bruken av presens- og preteritumsformen. Dette markerer jeg'ets forsøk på å gjenskape en tidligere helhet – en historie – som stadig glipper i assosiasjoner og fortolkninger, og som ender i nye forsøk på fortelling og gjenfortelling i en evig, tilsynelatende uløselig sirkel. ”I wonder [...] what I thought about maybe about that big picture,” sier jeg'et mot slutten: forsøket på å gjenskape noe som har vært er blitt en håpløs, men aldri avsluttet prosess. Det er umulig å gi noe endelig svar, og det synes umulig å skulle gi opp letingen. Vekslingen mellom virkelighet og fiksjon, fortelling og gjenfortelling, fortid og nåtid, fungerer slik både klargjørende og forvirrende om forholdet som forteller og fortelling har til hverandre. Klargjørende, fordi det synes å beskrive og understreke problematikken rundt språk og virkelighet, subjekt og objekt, virkelighet og fiksjon. Forvirrende, fordi det er en innrømmelse av at teksten ikke makter å gi et endelig svar på det spørsmålet den reiser.

Dette bunner i individets uunngåelige progressive bevegelse mot det endelige og irreversible slutt punktet for sin egen historie: Dets egen død. Jeg'et er forteller kun i kraft av fortellingen som handling, og fortellingen avhenger av fortellerens eksistens. Fortelleren kan ikke ende sin fortelling før han dør *med* den; de er to deler av det samme. Peter Brooks sier, med Freud, at ”’the organism wishes to die only in its own fashion.’ It must struggle against events (dangers) that would help it to achieve its goal too rapidly”.<sup>85</sup> Fortelleren i

---

<sup>85</sup> Brooks 1992:102



”Camera Eye” er på denne måten nødvendigvis rettet mot det slutt punktet som han deler med sin egen fortelling.

I passasjen ovenfor – der fortelleren blir konfrontert med sin egen fortellende akt – forsøker jeg’et, som en konsekvens av dette, å forene fortid og nåtid ved å projisere sin nye innsikt, som er en innsikt uten praktisk verdi, inn i sitt materiale, sitt objekt. Han forsøker å sikre fortellingens felles bevegelse med fortelleren mot slutt punktet, for å gi forteller og fortelling samme mål og mulige konklusjon: ”I wonder [...] what I thought about maybe about that big picture at the Corcoran Art Gallery full of columns and steps and conspirators and Caesar in purple fallen flat called Caesar dead”, sier jeg’et på slutten av tekstutsnittet ovenfor. Jeg’et forsøker i hele trilogien å fullføre denne bevegelsen, som innebærer å bringe seg og sin fortelling til taushet, til sitt absolutte og endelige slutt punkt. Dette kommer kanskje sterkest til uttrykk i trilogien gjennom at det fortellende jeg’et, slik vi møter det i ”Camera Eye”-seksjonene, stadig sjeldnere dukker opp: I *The 42<sup>nd</sup> Parallel* er det 27 ”Camera Eye”-kapitler, i *Nineteen Nineteen* 15, og i *The Big Money* bare 9. Det fortellende jeg’et utsletter seg selv og sin fortelling til fordel for de andre fortellingene i et forsøk på å nå det eneste mulige endepunktet: Fortellerens og fortellingens død.

Samtidig synes det klart at fortelleren ikke absolutt er i stand til å forsones seg med tanken på fortelleaktens opphør. Den selvutslettende bevegelsen rammer fortellerens fortelling i større grad enn diskursen som helhet. Fortelleren skriver seg ut av, eller vender seg bort fra, sin egen fortelling, fortellingen om seg selv, men uten å ramme de andre personenes fortellinger. I sammenheng med jeg’ets lesning av seg selv, en lesning som uunngåelig må finne sted gjennom det Andre, gjennom en lesning av det som ligger utenfor seg selv, blir denne vendingen logisk, men likevel selvdestruerende. Fortelleren forsøker å utslette sin egen bevegelse i teksten, sin status som subjekt i forhold til det objektet han behandler, ved å skrive seg inn i det objektet som definerer ham. På denne

måten søker fortelleren å forene subjektet og objektet, språket og virkeligheten, ved å gjøre det ene uløselig forbundet med det andre og slik nærme seg det absolutte slutt punktet, som er den helheten og forståelsen teksten søker i forhold til problematikken rundt fiksjonen og virkeligheten.

Jeg'ets arbeid med å forene det subjektive med det objektive, innebærer hans forsøk på å skrive seg ut av sin egen fortelling. Samtidig er muligheten for denne utskrivningen basert på at han allerede, som forteller, har fjernet seg nettopp fra det han vil skrive seg inn i. En tilnærming til det Andre vil, paradoksalt nok, ødelegge muligheten for at en slik tilnærming kan finne sted. På slutten av teksten forsvinner jeg'et ut av "Camera Eye"-kapitlene, samtidig som han ikke når en forening med det andre narrative. Jeg'et skriver seg ut av sin egen fortelling, men makter ikke å skrive seg inn i – og slik bli – sitt eget objekt.

### ***Vag***

Det avsluttende kapitlet, "Vag", hører formelt til biografienes område; både stilen og typografien rettfærdiggjør en plassering av stykket innenfor en slik kontekst. Det problematiske i dette ligger ikke i at teksten ikke omhandler en spesifikk, navngitt skikkelse. Dette gjelder også for biografien "The Body of An American", som omhandler den ukjente soldat. Begrepet "den ukjente soldat" viser riktig nok til en spesifikk person, men en person hvis individualitet er frarøvet ham til fordel for et videre symbolsk representasjonsfelt. Det synes relativt uproblematisk å plassere dette kapitlet i biografiseksjonen, og det er ikke denne avindividualiseringen som gjør at "Vag" ikke først og fremst kan sies å høre til, strukturelt eller tematisk, blant biografiene. Problemet ligger heller i at teksten så eksplisitt står i et forhold til og kommenterer trilogiens innledning, og slik synes å kommunisere direkte med denne i langt større grad enn med biografiene.

Personen vi møter i "Vag" er så lik personen i innledningen "U.S.A." at det synes som et overtramp mot teksten å skulle ignorere forbindelsen mellom de to kapitlene i et forsøk på å få "Vag" til å passe inn i rekken av biografiske beretninger.

Lest i sammenheng med innledningskapittelet, blir "Vag" et forsøk på å bringe fortellingen *U.S.A.* til sin ende ved å relatere slutten til begynnelsen, og slik markere en helhet i trilogien, en gjennomgående kontinuitet eller progresjon som leder fram til det endelige målet trilogien streber mot, som er en innsikt i mange av de problemene teksten tar opp. "Vag"-skikkelsen, omstreiferen, dukker opp som siste person i teksten, etter at de andre personene på ulike vis er utslettet, eller blitt forsøkt utslettet, og synes forsvunnet ut av seg selv, og inn i den håpløse verdenen som trilogien tegner et bilde av.

Personen i dette siste kapittelet makter likevel ikke å bringe fortellingen til ende; en absolutt slutt ville ha markert en helhet som teksten ikke kan stå inne for. Den foreningen teksten søker, som er en forening mellom fiksjon og virkelighet, subjekt og objekt – og som slik vil bearbeide krisen i moderniteten – er ikke blitt nådd. Teksten ender slik med å vise tilbake til sin egen bevegelse, til fortellingen som handling, i et forsøk på å unngå den (uønskede) slutten teksten synes å gå mot. Personen i "Vag" gjentar slik personen i "U.S.A." ved å kreve fortsatt fortelling, som står for fortsatt leting og (dermed) fortsatt håp. *U.S.A.* viser på slutten til den bevegelsen som ligger til grunn for hele dens oppbygning, og som finner sitt dominerende uttrykk i kontrasten mellom trilogiens progressive framdrift og de narrative linjenes romlige repetisjon. Dette er den uløselige bevegelsen Brooks viser til når han hevder at:

[R]epetition speaks in the text of a return which ultimately subverts the very notion of beginning and end, suggesting that the idea of beginning presupposes the end, that the end is a time before the beginning, and hence that the interminable never can be finally

bound in a plot [...] It is the role of fictional plots to impose an end which yet suggests a return, a new beginning: a rereading.<sup>86</sup>

Med ”Vag” peker teksten slik i to retninger på en og samme gang: bakover mot sin egen fortelleakt, og framover mot en fortsatt, *ny* fortelling, som slik vil være både en repetisjon og en skapelsesakt, en gjenfortelling og en kommentar. Det vil si en virkelighet og en fiksjon, eller en fiksjon og en virkelighet. Tekstens svar ligger i dens egen bevegelse, og her ligger også dens problem. Tekstens egen bevegelse gir svar på de spørsmålene den stiller, men idet den stopper opp vil svaret glippe igjen. Tekstens problem er både løst og uløselig.

### **Oppsummering**

I store deler av *U.S.A.* synes det som om fortelleren forsøker å fraskrive seg ansvaret for fortellehandlingen. Fortellerens forhold til fortellehandlingen henger sammen med narrativets undersøkelse av forholdet mellom subjekt og objekt, mellom fiksjon og virkelighet. Fortelleren forsøker hele tiden å la fortellingen skje ved eller gjennom det Andre, gjennom det som er fortellingens objekt. Dette kommer til uttrykk på ulike vis i de forskjellige narrative linjene.

I innledningen til trilogien så vi hvordan fortelleakten ble kollektivisert, ikke bare i forhold til dette segmentet av teksten, men også i forhold til trilogien som helhet. Fra fortellerens side er dette et forsøk på å fraskrive seg store deler av ansvaret for fortellehandlingen, og antyde at fortellingen ”forteller seg selv”, at objektet *også* er subjekt. Dette finner vi også i tredjepersons-narrativene. Store deler av lesingen eller narratiseringen av personene, blir gjort av personene selv. På den måten forsøker

---

<sup>86</sup> Brooks 1992:109

fortelleren å ubetydeliggjøre sin egen rolle som fortellende instans, i forsøket på å framstille subjekt og objekt som en meningsfull enhet.

I ”Newsreel”-kapitlene forsvinner en distinkt fortellerstemme ut av teksten, og det synes riktigere å kalle den overordnede narrative instansen her for en ”konstruktør”, eller en konstruerende instans. Dette er forsøket på å presentere en formidlet, narrativisert virkelighet som *uformidlet*, men samtidig innenfor rammene av et narrativ. En slik total representasjon av virkeligheten innenfor fiksjonens rammer, ville ha løst tekstens problem. I stedet viser disse kapitlene det umulige i denne totaliteten, og understreker det problematiske i forholdet mellom subjekt og objekt, mellom fiksjon og virkelighet.

I ”Camera Eye”-seksjonen skiller jeg’et sin historie ut fra de andre historiene i *U.S.A.* Dette er et forsøk på å definere og plassere seg i forhold til de andre narrative linjene, nettopp ved å markere avstand til dem; først slik blir relasjonen synlig. Samtidig forteller jeg’et sin historie gjennom å vise til det utenfor seg selv. Jeg’et må hele tiden definere seg i forhold til det Andre, til objektet, men klarer aldri å inngå i det, eller la det inngå i seg.

Fortelleren makter ikke å avklare forholdet mellom subjektet og objektet, samtidig som *U.S.A.* – i sitt forsøk på å gripe en verdenstotalitet – er avhengig av at dette forholdet blir avklart. I neste kapittel skal vi forfølge dette problemet ved å se på narrativets bevegelse, dets plot.

## 5.

### **Plotet i U.S.A. og den problematiske slutten.**

#### **Bidrag til en teoretisk perspektivering**

Slik dør Joe Williams i *Nineteen Nineteen*:

[H]e was dancing with a fat girl and the music was playing some damn foxtrot or other. He pulled away from the fat girl because he'd seen Jeanette. She had an American flag draped over her dress. She was dancing with a big sixfoot black Sengalese. Joe saw red. He pulled her away from the nigger who was a frog officer all full of gold braid and she said, 'Wazamatta chérie', and Joe hauled off and hit the damn nigger as hard as he could right on the button, but the nigger didn't budge. The nigger's face had a black puzzled smiling look like he was just going to ask a question. A waiter and a coupla frog soldiers came up and tried to pull Joe away. Everybody was yelling and yabbering. Jeanette was trying to get between Joe and the waiter and got a sock in the jaw that knocked her flat. Joe laid out a couple of frogs and was backing off towards the door, when he saw in the mirror that a big guy in a blouse was bringing down a bottle on his head with both hands. He tried to swing around, but he didn't have time. The bottle crashed his skull and he was out (s. 532).

Historien om Joes død er langt på vei representativ for store deler av tekstens progressive bevegelse mot det uunngåelige sluttpunktet. Tekstutsnittet ovenfor står mellom de to bevegelsene som Sartre lokaliserer i *U.S.A.* På den ene siden består teksten av en rekke situasjoner som stilles ved siden av hverandre ("And... and... and..."), og på den andre siden er teksten ordnet etter en ustødig suksesjon, som Sartre understreker at aldri

forveksler kronologi med kausalitet.<sup>87</sup> Disse to bevegelsene – samtidighet og avstand – går opp i hverandre, i krysningspunktet mellom rom og tid, repetisjon og linearitet.

*U.S.A.* drives framover av denne doble bevegelsen, der det ene stadig motsier og kommenterer det andre. Bevegelsen mellom det enkelte og helheten blir tematisert både i forholdet mellom de narrative linjene og innen rammene av det enkelte narrative. Vi ser det tydelig i forholdet mellom de enkelte narrative linjene, som står alene, men på samme tid også viser til hverandre ved å repetere flere av de samme episodene fra de ulike linjenes ståsteder, og ved – i hovedtrekk – å følge de andre linjenes kronologiske progresjon til enhver tid. Innad i de enkelte narrative linjene er denne vekslingen mellom del og helhet særlig tydelig i ”Newsreel”-seksjonene, der de ulike fragmentene står løsrevet fra hverandre, men samtidig får mening i rommet mellom det enkelte fragmentets utsagn og samspillet med de andre fragmentene. I biografiene er det individet som uttrykk for kollektivet som blir tematisert. Relasjonen mellom individ og samfunn – del og helhet – blir her utforsket gjennom det individet som fullstendig inngår i og definerer samfunnet, i den grad at det utsletter sin posisjon som individ, og aldri kan bli annet enn et uttrykk for kollektivet.

Teksten forsøker på denne måten, i vekslingen mellom det enkelte og helheten, å tematisere sitt eget plot, forstått som ”the intelligible whole that governs a succession of events in any story”.<sup>88</sup> Dette innebærer en stadig påpeking av kategoriene tid og rom, som på samme tid driver teksten fram og utsetter denne bevegelsen. Teksten drives fram *gjennom* utsettelsen av dens framdrift, eller repetisjonen følger av tekstens framdrift. Begge disse bevegelsene er paradoksale og uforenlige, samtidig som de like fullt er tilstede i teksten og styrer den i en slik grad at selve tekstens plot må sies å ligge i, eller i tilknytning til, nettopp dette paradokset.

---

<sup>87</sup> Sartre 1971:72

<sup>88</sup> Ricoeur 1981:167

Tekstutsnittet ovenfor, historien om Joe Williams' død, er typisk for hele *U.S.A.* – ikke bare fordi det viser fram dette forholdet mellom det samtidige og det adskilte, det spatiale og det temporale, men også fordi det eksplisitt behandler dette forholdet i forbindelse med det sluttpunkt som diskursen både retter seg mot og forsøker å utsette. Et narrativs sluttpunkt er punktet for erkjennelse, forståelse, innsikt. Det er dette Peter Brooks snakker om når han hevder at "the self-preservative instincts function to assure that the organism shall follow its own path to death, to ward off any ways of returning to the inorganic which are not immanent to the organism itself".<sup>89</sup> Den ideelle døden, narrativets absolutte sluttpunkt, finner vi der det foregående har gitt en fullstendig mening til eller forståelse av individet *i* sluttøyeblikket, det vil si der individet oppnår fullstendighet ved slutten. Narrativets bevegelse framover og bakover er et forsøk på å finne dette absolutte endepunktet.

I en slik forståelse av narrativets bevegelse mot et sluttpunkt, ender ikke Joe Williams' historie med den innsikten eller helheten som selve fortelleaktens begynnelse, narrativiseringen av et liv, synes å love. Joe dør i et slagsmål som offer for sin egen sjalusi, men dette sluttpunktet synes like fullt å være umotivert eller tilfeldig siden slaget som dreper ham kommer fra en utenforstående part i saken. Både Joes og drapsmannens handlinger er mer en reaksjon på begivenheter som utspiller seg rundt dem, heller enn på bevisste valg. Joes død er en tilsynelatende tilfeldig, men like fullt unngåelig hendelse i en lang kjede eller opphopning av hendelser. Heller enn å bære preg av innsikt eller konklusjon, blir dødsfallet ikke mer enn nok en hendelse. Joe dør idet han forsøker å avverge den handlingen som dreper ham. Hans død blir en bevegelse som unnlater å konkludere, men som, siden bevegelsen blir avbrutt, har i seg kimen til fortsatt handling samtidig som den innebærer det absolutte sluttpunktet.

---

<sup>89</sup> Brooks 1992:102



Like før sluttpunktet peker teksten på den muligheten for selvinnsikt som ligger i døden, men som teksten selv ikke makter å gi rom for. Dette skjer i to bevegelser: Den første er at Joe ser i speilet at en mann fører en flaske ned mot hodet hans; han ser sin egen død komme. Speilet, et symbol på refleksjon og selvinnsikt, markerer muligheten for å innse og konkludere, men dette er en mulighet Joe ikke griper, og heller ikke kan gripe. Enhver innsikt i teksten må skje gjennom det andre, det som står utenfor en selv. Konfrontert med bare sitt eget bilde, det absolutt autonome, er mennesket ute av stand både til å forstå og å se.

Den andre bevegelsen som markerer muligheten for selvinnsikt, ligger i Joes siste handling, hans siste forsøk på å unngå det uunngåelige sluttpunktet. I sitt siste øyeblikk før han dør, reagerer Joe som mennesket i *U.S.A.* gjør i alle sammenhenger: Med å legge til enda en ny handling. Han forsøker å snu seg, å avverge det som speilbildet kunne ha fortalt ham var uunngåelig, om han hadde vært i stand til å lese det. Heller enn å utsette slutten, blir Joe vitne til sin egen død. I dødsøyeblikket ser han seg selv, men er ute av stand til å forstå sin egen person eller det som skjer. Teksten brytes av på samme sted og på samme måte som Joes liv gjør det, og den siste, uferdige handlingen blir stående igjen som et løfte om en fortsatt handling som aldri vil kunne finne sted, og slik i stedet markerer det ufullstendige sluttpunktet som ethvert narrativ forsøker å motarbeide.

Plotet i *U.S.A.*, i en stadig henvisning til sin egen prosessuelle karakter, markerer hele tiden det paradoksale forholdet mellom enkelthendelsen og helheten, der det ene stadig viser til det andre samtidig som det forsøker å unngå en forening med det, eller en avklaring av forholdet mellom de to delene. Heller enn å få en gjensidig avklarende bevegelse mellom det enkelte og det hele, som i teksten er nært knyttet til forholdet mellom repetisjonen og progresjonen, eller rommet og tiden, får vi et forhold der det ene både forutsetter og

motsier det andre. Og det i en slik grad at teksten avviser muligheten for å gå lenger enn til selve dette forholdet. Det blir umulig å si noe om årsaker til og følger av denne relasjonen – tilsynelatende er plotet *i seg selv*, som narrativ struktur, tekstens eneste mulige meningsnivå.

*U.S.A.* består av en serie hendelser som går i to retninger på samme tid. Teksten balanserer mellom en nær sammenstilling av hendelsene, som knytter an til narrativets nødvendige spatiale aspekt, og en slags progresjon mellom disse hendelsene, som peker på det temporale aspektet vi finner i ethvert narrativ. Forvirringen omkring dette forholdet ligger i tekstens tilsynelatende motstand mot sin egen nødvendige progressive bevegelse, og angår tekstens stadige forsøk på å utsette eller utslette det sluttpunktet som den beveger seg mot. Lest som en serie av sammenstilte hendelser, forsøker teksten å unngå slutten ved å gi inntrykk av alltid å allerede inkludere den. Den sammenstilte formen indikerer en tilsynelatende helhet der alt blir sett på samme tid og hvor dette overskuende perspektivet slik også impliserer, og derfor unngår, den vanskelige slutten. Her ligger tekstens episke element, dens forsøk på å nærme seg eposets mytiske og altoverskuende verdensorden.

I tillegg til å framstå som en tekst av sammenstilte hendelser, kan teksten også primært forstås som en *kjede* av hendelser, og dermed peke på tidsaspektets rolle som ordnende struktur eller motiv. Den lineære progresjonen som teksten opererer med er likevel, som Sartre sier, en mer eller mindre *tilfeldig* progresjon, der hendelsene følger hverandre, men uten å følge *av* hverandre. Tekstens kronologi innebærer aldri en tilsvarende kausalitet.<sup>90</sup> På denne måten ser teksten ut til å forene de tilsynelatende motstridende elementene repetisjon og progresjon i en bevegelse som gir inntrykk av en helhetlig verdensforståelse, en absolutt størrelse som styrker tekstens autoritet og som gir et skinn av å besvare de problematiske spørsmålene som teksten stiller *a priori* og uten å ta dem opp til debatt.

---

<sup>90</sup> Sartre 1971:72

Dette kommer til uttrykk i måten teksten hele tiden forsøker å unngå eller avverge sin egen slutt på, som er nettopp de stedene i teksten der det problematiske i den blir mest synlig. Teksten, som et forsøk på å overskride skillet mellom språk og virkelighet, fiksjon og fakta, ender hver narrative linje med å unngå disse spørsmålene, slik vi så det i tilfellet med Joe Williams.

Vi finner noe av det samme i sluttpunktet for de andre narrative linjene, som det vi finner i de fiktive tredjepersons-narrativene. Den siste "Newsreel"-seksjonen omhandler børskrakket i 1927, og den samtidige økende konflikten mellom arbeiderbevegelsen og bedriftene eller det dominerende samfunnslaget. Men kapittelet munner ikke ut i det endelige oppgjøret som nødvendigvis ville ha etablert en kontakt, som forutsetning for en helhetsskapende forsoning, mellom de to sidene i kampen. I stedet glir kapittelet etter hvert over i forsikringer om at denne kontakten nettopp *ikke* vil finne sted, at "REAL VALUES [ARE] UNHARMED" (s. 1152). Det dominerende samfunnslaget fortsetter å dominere den offentlige ytring, og det eksisterer alltid og absolutt et uoverstigelig skille mellom individ og samfunn. "Camera Eye"-segmentene konkluderer – eller unnlater å konkludere – på en liknende måte, i og med linjen "we have only words against/POWER SUPERPOWER" (s. 1155). Dette skal vi se nærmere på noe senere.

Slutten, endepunktet, innebærer prinsipielt en innsikt eller en oppsummering som kan tilfredsstille det narrative begjæret som resten av teksten nødvendigvis må framvise nettopp som en konsekvens av sin status *som* narrativ. Begjæret etter å fortelle er et begjær etter en innsikt, en orden som følger av fortelleakten.<sup>91</sup> I *U.S.A.* uteblir denne oppsummeringen av de ulike narrative linjene gang på gang, også og endelig i det siste kapittelet "Vag". Narrativets slutt markerer i *U.S.A.* tekstens problem og tema i og ved forsøkene på å benekte problemets eksistens og slik benekte eller bedra sitt eget begjær

---

<sup>91</sup> Brooks 1992:3

eller sin bevegelse mot sluttpunktet. Teksten kan ikke avslutte sin bevegelse på denne måten, og den ender med å hele tiden vise tilbake til sin egen bevegelse, i stadig nye forsøk på å nå den slutten som narrativet, i sitt vesen, retter seg mot. Teksten forsøker å avsløre narrativet, plotet, ved å peke på det, for å kunne si noe om det, men ender med å bli offer for narrativets egen inherente bevegelse, idet teksten ikke makter å fullføre den avsløringen som den søker mot.

Den bevegelsen mellom sammenstilling av og progresjon mellom hendelser som Sartre finner i *U.S.A.*, peker direkte på den funksjonen som mange i nyere tid har tildelt plotet som element i narrativet. Slik leser Hayden White plotet som stående i stadig konflikt mellom det tilbakeskuende eller samtidige, og det progressive, idet han hevder at:

[T]he plot of a narrative imposes a meaning on the events that comprise its story level by revealing at the end a structure that was immanent in the events *all along*. [...] The reality of [real] events does not consist in the fact that they occurred but that, first of all, they were remembered and, second, that they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence.<sup>92</sup>

For White inkluderer plotet både progresjon og repetisjon som strukturerende og meningsbærende elementer. Han forsøker å forene disse to tilsynelatende uforenlige bevegelsene i teksten ved å betrakte tekstens progressive bevegelse, som er knyttet til hukommelsen eller minnet, som en bevegelse som nødvendigvis er skapt (og ikke *gjenskapt*) i ettertid.

Dette likner på Lacans forståelse av repetisjon *i* progresjonen, der repetisjon er en funksjon eller en følge av minnet; repetisjonen er både skaper av temporalitet og følge av

---

<sup>92</sup> White 1981:19

den. Repetisjon skaper sammenhenger, men må også være en følge av de hendelsene som sammenhengene skapes mellom. Med direkte henvisning til Freud, stiller Lacan opp to forutsetninger: ”*Wiederholen* [repeating] is related to *Erinnerung* (remembering)”,<sup>93</sup> og ”*Wiederholen* is not *Reproduzieren*”.<sup>94</sup> Hos Lacan fanger *Wiederholen* opp to tilsynelatende motstridende bevegelser på en og samme gang; en bevegelse som strekker seg bakover, og en som går framover:

[I]n these first stages of the experience in which remembering is gradually substituted for itself and approaches ever nearer to a sort of focus, or centre, in which every event seems to be under an obligation to yield itself – precisely at this moment, we see manifest itself [...] the *resistance of the subject*, which becomes at that moment repetition in act.<sup>95</sup>

Repetisjonen er slik forstått et resultat av minnets progressive bevegelse framover mot en mening, et slutt punkt, og fungerer til å opprettholde denne bevegelsen, gjennom utsettelse av progresjonen mot endelighet og overgivelse. Repetisjonen, som vi kan forstå som en spatial struktur, er både en konsekvens av temporaliteten og en årsak til den. Dette forholdet kan ikke løses opp, sier Lacan, idet det ene elementet aldri fullt ut kan erstatte det andre; bevegelsene i tid og i rom er gjensidig utelukkende og tilbyr forskjellige svar:

[W]e must distinguish the scope of these two directions, remembering and repetition. From the one to the other, there is no more temporal orientation than there is reversibility. It is simply that they are not commutative – to begin by remembering in

---

<sup>93</sup> Lacan 1991:49

<sup>94</sup> Ibid:50

<sup>95</sup> Ibid:51

order to deal with the resistances of repetition is not the same thing as to begin by repetition in order to tackle remembering.<sup>96</sup>

Fordi repetisjon innebærer en samtidig tilnærming og unngåelse av det ”egentlige”, av Lacans *objet petit a*, blir denne doble bevegelsen meningsbærende i seg selv; den viser til fraværet av det endelige, sier Lacan: ”Repetition demands the new [...] Whatever, in repetition, is varied, modulated, is merely alienation of its meaning [...]his ’sliding-away’ (*glissement*) conceals what is the true secret of the ludic, namely, the most radical diversity constituted by repetition in itself”.<sup>97</sup>

Som Lacan, plasserer også Paul Ricoeur plotet et sted mellom en progressiv bevegelse (tid) og en bakoverskuende bevegelse (hukommelse):

[The plot] places us at the crossing point of temporality and narrativity: to be historical, an event must be more than a singular occurrence, a unique happening. It receives its definition from its contribution to the development of a plot.<sup>98</sup>

By reading the end into the beginning and the beginning into the end, we learn to read time backward, as the recapitulating of the initial conditions of a course of action in its terminal consequences. In this way, the plot does not merely establish human action in time, it also establishes it in memory. And memory in turn repeats – re-collects – the course of events according to an order that is the counterpart of the stretching-along of time between a beginning and an end.<sup>99</sup>

På denne måten blir det å avdekke plotet et mål i seg selv; narrativets funksjon blir narrativet selv, og narrativiseringen av ulike hendelser til et hele skjer i krysningpunktet

---

<sup>96</sup> Ibid:40

<sup>97</sup> Ibid:61

<sup>98</sup> Ricoeur 1981:167

<sup>99</sup> Ibid:179

mellom en progressiv og en repeterende bevegelse, der enkelthendelsen får mening av den konteksten den plasseres i, samtidig som denne konteksten er en narrativ struktur konstruert omkring en serie enkelthendelser.

I *U.S.A.* synes enkelthendelsen å dominere på bekostning av konteksten eller sammenstillingen av enkelthendelser. Fragmentet, hendelsen løsrevet fra andre hendelser eller situasjoner, finner vi på alle plan i teksten, fra inndelingen i ulike stiler slik vi møter det i de ulike narrative linjene, og til et mer lokalt nivå i den stadige oppstillingen av tilsynelatende frittstående enkelthendelser. Det er dette Sartre peker på når han viser til tekstens ”and... and... and...”-struktur, der det ene følger det andre, men aldri følger *av* eller forårsaker noe annet. Samtidig er det problematisk å ignorere den sammenstillingen av hendelser som skjer parallelt med, og i tilsynelatende paradoksal kontrast til denne sidestillingen av enkelthendelser. Dette kommer kanskje klartest til uttrykk i ”Newsreel”-seksjonene, der de enkeltstående fragmentene kommenterer og belyser hverandre til tross for at de, i sitt forsøk på å gjengi den kaotiske meningsløsheten eller det moderne fragmentariske mangfoldet, søker å gi uttrykk for at en slik sammenstilling nettopp *ikke* forekommer. Tekstfragmentene som utgjør ”Newsreel”-kapitlene står tilsynelatende løsrevet fra hverandre, som en serie av mer eller mindre komplette påstander, men like fullt gir de først fullstendig mening når de betraktes i forhold til hverandre, og i forhold til de andre narrative linjene. ”Newsreel”-kapitlene er på den ene siden et eksplisitt uttrykk for de to bevegelsene Sartre lokaliserer i *U.S.A.*: På den ene siden en spatial og atemporal bevegelse, på den andre siden en bevegelse som er kronologisk, men ikke kausal. De to bevegelsene trekker i motsatt retning, samtidig som de eksisterer ved siden av hverandre og gjensidig oppfyller eller utfyller hverandre.

I *U.S.A.* blir denne relasjonen mellom progresjon og repetisjon, som vi tidligere har sett, betegnende på relasjoner mellom andre antatte dikotomier som teksten stiller opp i et

forsøk på å nå en forening mellom to tilsynelatende uforenlige elementer; en forening som både er tekstens mål og dens mening. Tekstens forsøk på å tvinge en absolutt enhetlig innsikt eller forståelse ut av relasjonen mellom den progressive og den repetitive bevegelsen, tilsvarer slik tekstens behandling av relasjonen mellom den mimetiske gjengivelsen og den (nødvendigvis fortolkende) kommentaren. I sin ytterste konsekvens er dette et forsøk på å forene virkeligheten med fiksjonen, og det er en slik overskridelse *U.S.A.* forsøker å nå fram til, ikke minst gjennom foreningen av det progressive og det repetitive, det temporale og det spatiale. I krysningspunktet mellom disse tilsynelatende uforenlige bevegelsene, finner *U.S.A.* muligheten for å avdekke virkelighetens fiktive status, eller fiksjonen som virkelighet.

I dette krysningspunktet finner vi minnet eller hukommelsen som narrativ struktur eller prosess. Vi så ovenfor at Lacan og Ricoeur begge hevder minnets nære tilknytning til narrativets plot. Som plotet, peker minnet både framover og bakover mot en serie hendelser, i den forstand at minnet er like mye en kommentar som en ”ren” gjenskapning eller gjenfortelling. Minnet gjenopplever ikke bare en serie hendelser, men *skaper* samtidig disse hendelsene. Minnet narrativiserer sitt objekt i et stadig og nødvendig samspill mellom det repetitive og det progressive, og stiller slik avgjørende spørsmål omkring relasjonen mellom språk og handling eller fiksjon og virkelighet. Dette innebærer ikke at minnet, forstått som et narrativt begrep, nødvendigvis vil avklare det vanskelige forholdet mellom tekstens progresjon og repetisjon. Det er fullt ut mulig at teksten vil motsette seg eller ikke makte å fullføre den forsoningen som den selv streber mot. I alle tilfeller synes det vanskelig å skulle nekte for at minnet er tilstede i *U.S.A.* som et *forsøk* på å nå den forsoningen eller avklaringen som teksten streber etter.

Den problematiske relasjonen mellom fiksjon og virkelighet har å gjøre med det forholdet mellom å skape (*install/create*) og å avdekke (*admit/reveal*) som J. Hillis Miller



vektlegger i sin lesning av Heidegger,<sup>100</sup> og som han innledningsvis klargjør ved å hevde at:

[N]ovels do not simply ground themselves on landscapes that are already there, made by prior activities of building, dwelling, and thinking. The writing of a novel, and the reading of it, participate in those activities. Novels themselves aid in making the landscapes that they apparently presuppose as already made and finished [...] This making is, however, ambiguous. It is both a making and a discovering [...] There is no way to decide which of these it is, yet nothing could be more important for thinking and action than to decide.<sup>101</sup>

Forholdet mellom å skape og å avdekke tillegges her en liknende betydning som den Lacan tilskriver minnet. I begge tilfeller dreier det seg om et forsøk på å klarlegge hva som utgjør en ”virkelighet”, hvordan denne virkeligheten kommer i stand, og på hvilken måte denne oppfatningen av en virkelighet former oss, eller hvordan vi former den. I begge tilfeller dreier det seg om å avklare forholdet mellom det repetitive og det progressive, det spatiale og det temporale, det vil her si forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Det er verdt å merke seg at Hillis Miller ikke bare ser den ”opprinnelige” skriveakten som en samtidig skapelses- og gjenskapelsesakt, men også leseakten. Denne siste handlingen blir slik en imitasjon og repetisjon av den tilsvarende forutgående skrivehandlingen, som dog aldri kan være absolutt mimetisk. Hillis Miller påpeker og understreker dette når han sier om tekstens begjær, om ”det” som teksten forsøker å gripe – et ”det” som ligger nært opp til Lacans *objet petit a* – at ”the ’it’ [...] stays placeless, atypical, without location on any map. It is without ascertainable face, figure, or feature.

---

<sup>100</sup> Se kapittelet ”Philosophy, Literature, Topography: Heidegger and Hardy” i Hillis Miller 1995

<sup>101</sup> Hillis Miller 1995:16-17

Any attempts to give it a face only deface it, as a critical essay defaces a literary work, writes all over it".<sup>102</sup>

Begrepet om "det" er nært knyttet til de narrative operasjonene *admit/install*, idet begge delene angår tekstens problem i forhold til det opprinnelige, til det å nå fram til hva teksten søker å utforske eller oppnå. Hillis Miller sier, om lyrikk generelt og om Tennyson spesielt, at:

The problem for poetry is to find words to express what is outside specific experiences, even prior to them, something that has nothing to do with intersubjective relations. It is something, moreover, that seems even prior to language, at least the language of direct reference. [/] One mode of figurative expression exploited in this poem ["Tears, Idle Tears"] is to personify that primordial sense of loss by embodying it in something that *can* be put in words, that is, in a series of situations embodying loss or separation.<sup>103</sup>

Det er ikke fullstendig uproblematisk å overføre et utsagn om lyrikk til å gjelde også for et narrativ, men i dette tilfellet er sitatet ovenfor så nært knyttet til det Hillis Miller ellers sier om romaner at det synes legitimt å gjøre dette spranget. Det er uansett nødvendig for oss å operere med et begrep om et "det", forstått som det opprinnelige eller det som narrativet forsøker å gripe eller gjøre til sitt, for at vi skal bli i stand til å forstå eller nærme oss de spørsmålene narrativet stiller i forhold til det å skape og å bli skapt.

Hillis Millers "det" eksisterer forut for språket, eller gir i det minste inntrykk av å gjøre det. Narrativets begjær er rettet mot å finne dette opprinnelige, dette ikke-språklige, og gjøre det forståelig eller gripbart for mennesket. Dette er en nødvendig performativ språklig handling, og det er en handling som plasserer teksten i krysningpunktet mellom å avsløre og å skape, mellom virkelighet og fiksjon. Ethvert narrativ, forstått som et språklig

---

<sup>102</sup> Ibid:53

<sup>103</sup> Ibid:139-140

prosjekt som søker å ordne eller sette ord på mennesket og dets plass i verden, befinner seg på denne måten i dette krysningspunktet; et krysningspunkt som ligger nær opp til den narrative størrelsen som Lacan kaller for ”minnet”. Frank Kermode sier at ”[i]n a novel the beginning implies the end [...This] distinguishes novels from life, and represents the danger of arguments which confound the two”.<sup>104</sup> Denne bevegelsen utgjør både narrativets problem i forhold til det ”Andre” som teksten forsøker å gripe, og samtidig rettferdiggjør denne bevegelsen narrativets form og funksjon; romanen konfronterer det ikke-språklige med en språklig form og betrakter den fra sin egen synsvinkel i forsøket på å avsløre den. Der et metaforisk forsøk på å etterlikne virkelighetens form gjennom sammenstilling aldri vil kunne gjengi, men bare erstatte noe med noe annet, etablerer metonymien en ”ikke-bedragersk” direktehet som tillater utforsking, heller enn falsk skinnlighet. Den påtrengende tilstedeværelsen av relasjonen mellom progresjon og repetisjon i *U.S.A.* tyder, innenfor en slik tankegang, på at teksten forsøker å undersøke narrativet selv, dets muligheter til å fungere *som* narrativ, som et redskap for innsikt og forståelse av mennesket og/i verden.

Forsøket på å gripe det ugripelige kan komme til uttrykk på ulike måter. I sitatet ovenfor, nevner Hillis Miller Tennysons oppstilling av en serie konkrete situasjoner som personifiserer det fundamentale tapet, det som ikke kan holdes fast. I alle tilfeller dreier det seg om å gjøre språklig det som er ikke-språklig. Dette ”andre” vil, i en slik prosess, samtidig selv bli endret – språket har alltid en performativ side ved seg, som Roman Jakobson viser,<sup>105</sup> og kan aldri være ”rent” mimetisk. Språket vil alltid, mer eller mindre eksplisitt, peke tilbake på seg selv.

Frederik Tygstrup skriver at ”vi må forholde os til realisme, ikke som virkelighedsefterligning, men som virkelighedsfremstilling, ikke *Nachahmung*, men

---

<sup>104</sup> Kermode 1967:148

<sup>105</sup> Jakobson 1988

*Darstellung* [...D]e symbolske former er den eneste virkelighet, vi besidder”.<sup>106</sup> Fordi språket, i forsøket på å ordne og tilegne seg det som ligger utenfor det selv, alltid vil endre ved det som det benevner og slik aldri kunne gripe det i sin opprinnelige, ”egentlige” form, vil menneskets oppfatning om virkeligheten – våre muligheter eller rammer for å tenke på virkeligheten og å kommunisere den – alltid være i endring. Det som ikke er mulig å tenke til en gitt tid, innen et bestemt språk- og kulturfellesskap, vil kunne være mulig på et foregående eller et senere stadium. Vår ”lesning” av vårt eget og andres språk, vår stadige narrativisering av oss selv og av virkeligheten, åpner og stenger stadig nye muligheter for våre forståelseshorisonter.

John Lydenberg sier om *U.S.A.* at:

Critics have often held that the protagonist of *U.S.A.* is society. I could almost maintain that it is, instead, 'the words.' Dos Passos seems obsessed by them: he cares about them passionately and cannot abandon them, but at the same time he is made sick at heart – nay at stomach – by the way they have been spoiled. So he concerns himself with problems of social values, ever returning to the words, 'as a dog to his vomit' [...] *U.S.A.* tastes sour because the words are tainted and indigestible, but neither here nor in his other fiction can Dos Passos spew them forth once and for all as could the Hemingways of our literature.<sup>107</sup>

Lydenbergs lesning peker på en rekke interessante trekk ved *U.S.A.*, men begrenser samtidig sine muligheter for å utforske disse momentene fullt ut. Idet han løsriver språket – som han oppfatter som tekstens protagonist – fra den absolutte og nødvendige relasjonen til virkeligheten, samfunnet, som teksten stiller opp, blir Lydenbergs lesning begrenset av

---

<sup>106</sup> Tygstrup 1996:186-187

<sup>107</sup> Lydenberg 1971:94

kunstige rammer han selv innfører, og som går imot de helt sentrale forutsetningene teksten selv opererer med. Lydenberg undergraver tekstens stadige og eksplisitte forsøk på å gripe og ordne virkeligheten for slik å gjøre ordene til narrativets mål og mening. Heller enn å betrakte disse to elementene i den relasjonen som teksten har som sitt objekt, skriver Lydenberg det ene elementet ut av teksten, og hans lesning av den kommer aldri lenger enn til å konstatere at ordet, språket er både motiv og tema i *U.S.A.* Han nevner tekstens forsøk på å finne tilbake til ordenes opprinnelige mening,<sup>108</sup> som er en bevegelse mot å oppnå fullstendig samsvar mellom språk og virkelighet, men unnlater deretter å ta hensyn til de konsekvensene som dette vil ha for en lesning av teksten. Tekstens forsøk på å knytte språk og virkelighet til hverandre i en absolutt relasjon gjør at det synes vanskelig å skulle nærme seg *U.S.A.* gjennom en lesning som legger hovedtyngden på språkets selv-referensialitet, og slik forsøker å ignorere den etableringen av en ikke-språklig virkelighet som narrativet forsøker å gripe.

Til tross for at Lydenbergs lesning synes å ignorere enkelte sentrale aspekter ved teksten, innebærer dette på ingen måte at den er irrelevant. Lydenberg stiller viktige spørsmål og peker på helt sentrale aspekter ved tekstens forsøk på å gi ordene mening, selv om han i siste instans unngår å knytte dette til forsøket på å gjøre språket performativt, noe som – innenfor rammene av det prosjektet *U.S.A.* stiller opp – innebærer et forsøk på å gjøre språket i stand til også å gripe eller språkliggjøre en ikke-språklig virkelighet, og slik ordne og kommunisere denne.

Lydenberg påpeker at: "Dos Passos can neither abandon or revivify the words. Like Hemingway he feels that they have been made obscene and he can find no way in his art to redeem them. Yet like any reformer he puts them at the center of his work".<sup>109</sup> Språket blir her etablert som objekt for *U.S.A.*, som trilogiens sentrale tematiske fokus. Det er utvilsomt

---

<sup>108</sup> Ibid:94

<sup>109</sup> Ibid

riktig å gi språket – som en kategori – en slik status i *U.S.A.*, men da som forstått i relasjon til et ikke-språklig objekt, den alltid ugripelige virkeligheten. Det er mulig å anta at Lydenberg her gir språket – det tapte språket som har muligheten til å gripe en ikke-språklig virkelighet fullt ut – en posisjon som tekstens ”det”, som det ugripelige narrativet forsøker å nærme seg og etablere i narrative språk. I så fall kan språket oppfattes som absolutt selv-refererende, og dette kan forklare hvorfor Lydenberg velger å se bort fra betydningen som samfunnet eller den ikke-språklige virkeligheten har, som sentralt objekt for teksten.

Samtidig er det vanskelig å skulle ignorere språkets alltid performative potensiale, og dermed dets uløselige relasjon til noe ikke-språklig. Hillis Miller sier at ”[t]he ideal literary object is both constituted by the words on the page, and shown by those words to have already been there, independent of the words that embody it”.<sup>110</sup> I det tapte språket som Lydenberg viser til, vil relasjonen mellom det språklige og det ikke-språklige nødvendigvis alltid allerede være tilstede, og dette samsvaret vil ikke måtte påpekes. Men fordi forsøket på å finne tilbake til en slik enhet i ordet må skje gjennom et språk som ikke kan være knyttet til virkeligheten på denne måten – det er nettopp dette som gjør en slik undersøkelse mulig – vil dette språket uunngåelig måtte vise til det som det *ikke* inkluderer, det som språket ikke kan gripe.

*U.S.A.* sitt prosjekt består i å forsøke å presentere en slik absolutt helhet, gjennom en overskridelse av det paradokset som ligger i tekstens progressive og repeterende bevegelse. Teksten ønsker, gjennom en forsøksvis imitasjon av eposets form, å framstille sitt problem som allerede løst for på denne måten å gå *forbi* de innledende problemene som en slik tilnærming støter på. Dette forsøket på å unngå tekstens problemer makter ikke annet enn å vise at det ikke er *mulig* å gjøre dette spranget, det er ingen slik totalitet å finne bak

---

<sup>110</sup> Hillis Miller 1995:302

tekstens paradoksale bevegelse. *U.S.A.* forsøker å gi inntrykk av at narrativets bevegelse er fullstendig uproblematisk, samtidig som tekstens eneste mulige mål og mening ligger i nettopp denne bevegelsen. Teksten makter derfor ikke å vise til noe annet enn nettopp sin egen bevegelse, sitt eget plot, og narrativets forsøk på å gjenskape en helhetlig og absolutt relasjon mellom språk og virkelighet ender uunngåelig med å vise det umulige ved dette prosjektet.

Dette blir svært tydelig om vi ser på narrativets forsøk på å tvinge fram den progresjonen som teksten – i sin stadige dobbelthet – ellers motsetter seg. Inndelingen av narrativet i tre romaner som på ulike måter forsøker å lukke seg for hverandre, først og fremst ved temporal, kronologisk inndeling, men også til dels geografisk eller topografisk, er et forsøk på å tvinge fram en progresjon, en bevegelse mot et endelig slutt punkt. Denne progresjonen blir stadig holdt tilbake og motarbeidet av andre narrative elementer, som vi har sett, men den lineære bevegelsen mot slutt punktet kan likevel aldri skrives endelig ut av teksten.

I narrativets progressive bevegelse ligger alltid muligheten for innsikt, for en avklaring av de forhold teksten tar opp. Seymour Chatman beskriver plotets bevegelse som ”a process of declining or narrowing possibility. The choices become more and more limited, and the final choice seems not a choice at all, but an inevitability”.<sup>111</sup> Vi finner denne bevegelsen i *U.S.A.*, den stadige innsnevringen av narrativet, som Chatman her beskriver. Den åpne og undersøkende lengselen fra *The 42<sup>nd</sup> Parallel* – den vi finner i historiene om Mac, om jeg’et i ”Camera Eye”, i sosietetshistoriene i ”Newsreel”, i de tidlige pionerhistoriene i biografiseksjonene – glir etter hvert over i en mer febrilsk leting etter lengselens opphav. Først mot slutten av trilogien er det mulig for teksten å uttrykke sin protest direkte: ”America our nation has been beaten by strangers who have turned our language inside out

---

<sup>111</sup> Chatman 1980:46

who have taken the clean words our fathers spoke and made them slimy and foul” (s. 1105), sier jeg’et i ”Camera Eye (50)”. At ordet ennå kan *bety*, at ”the old words of the immigrant are being renewed in blood and agony tonight” (s. 1106), innebærer ikke en tilfredsstillende løsning for teksten, men er snarere en understreking av språkets problematiske forhold til den virkeligheten det forsøker å gripe: ”[T]he men in the deathhouse bed made the old words new before they died [...] we stand defeated America” (s. 1106).

Språkets problem identifiseres med en sosial og en nasjonal splittelse, ikke bare her, men gjennom hele teksten.<sup>112</sup> ”[W]e have only words against/POWER SUPERPOWER”, avslutter tekstens jeg sin historie med (s. 1155) i et siste forsøk på å overskride skillet mellom de ulike narrative linjene, og slik mellom fiksjon og virkelighet, idet siste linje i dette sitatet også blir stående som overskrift til biografien om finansmannen Samuel Insull. Tekstens protest mot splittelsen mellom de sosiale klasseforskjellene og mellom individet i møtet med samfunnet, kan aldri bli mer enn en protest, den kan aldri bli en handling. ”[A]ll right we are two nations” (s. 1105), bruddet er problematisert, men individet kan aldri gjøre den overskridelsen som teksten hele tiden søker mot.

Jeg’ets forsøk på å bryte ut av sitt tekstlige domene, ved å skrive seg inn i et annet rom i teksten er mislykket. Heller enn å absolutt bryte ned rammene for sitt eget narrativ, bryter jeg’et *av* sin egen historie ved å peke bort fra den og over på noe annet. Heller enn å overskride skillet mellom det private og det offentlige, subjektet og objektet, markerer dette forsøket tekstens prosjekt som umulig. Narrativet arbeider seg framover til et punkt der det blir mulig å uttale protesten som ligger til grunn for tekstens bevegelse, men protesten kan aldri være mer enn en innrømmelse av tekstens nederlag i forhold til sitt prosjekt. Teksten når sin innsikt, men denne innsikten er negativ – et resultat av tekstens

---

<sup>112</sup> Se Lydenberg 1971:98-104; Lydenberg hevder her at leserens moralske bedømmelse av personene i *U.S.A.* henger sammen med hvorvidt de har et bevisst eller ubevisst forhold til sitt eget språk.



bevegelse, som dog er dens eneste *mulige* bevegelse. *U.S.A.* må ende med å vise tilbake til sin egen bevegelse, i krysningpunktet mellom progresjon og repetisjon.

På den ene siden er denne bevegelsen å forstå som narrativets mål og mening; det er nettopp i denne at teksten finner sitt objekt, det som står for og skal bringe den nærmere ”det” – det opprinnelige språket, som er en forening av fiksjonen og virkeligheten. På den andre siden undergraver tekstens bevegelse, dens plot, muligheten for å nå det absolutte og endelige sluttpunktet som teksten søker. Som Hillis Miller påpeker vil en gjenskaping alltid også innebære en nyskaping: Forsøket på å skrive det nye språket inn i det tapte, vil alltid endre ved det som narrativet forsøker å gripe.

Slik Joe Williams’ død markerer det umulige i å forene subjekt og objekt og slik å nå den innsikten som slutten lover, må *U.S.A.* ende med å vise tilbake til sin egen bevegelse, i et stadig forsøk på å utslette den slutten som aldri kan være noe annet enn en bekreftelse av narrativets mislykkede prosjekt.

## 6.

### Undersøkelsens konklusjon

'I used to think snow was like on Christmas cards,' said Esther Wilson, who was an interestinglooking girl with black eyes and a long face and a deep kind of tragic sounding voice. 'But it was just an illusion like a lot of things.'

'New York's no place for illusions,' said Ada sharply.

'It all looks kinder like a illusion to me,' said Daughter, looking out of the window of the taxicab (s. 553).

Daughter er ikke i stand til å skille mellom subjekt og objekt, eller mellom fiksjonen og virkeligheten. De elementene som, stående i relasjon til hverandre, gjør kommentaren eller refleksjonen mulig, forblir hos henne uproblematiskert og, derfor, ikke-eksisterende. Der de andre delene av teksten beveger seg i en stadig veksling mellom progresjon og repetisjon, mellom temporalitet og spatialitet, er den korte historien om Daughter en nesten fullstendig undergraving av det spatiale aspektet til fordel for den stadig framoverskridende bevegelsen. Hun avviser ethvert menneske hun møter som søker kontakt med henne, fordi en slik kontakt ville innebære at øyeblikket ble låst fast, at det var noe utenfor henne som ville peke tilbake på et tidligere punkt i livet hennes.

Når hun inngår i relasjon med andre mennesker, så er dette kun dersom denne relasjonen ikke har mulighet for å utsette eller stoppe progresjonen, den stadig nye handlingen som peker framover: "[S]he let Mr Barrow give her a long kiss on the mouth that put him in fine spirits. She didn't care; she had decided she'd kill herself" (s. 675). Når hun ikke lenge etterpå dør i et flystyrt, så er dette et slutt punkt hun hele tiden har vært på vei mot, men som aldri kan ha betydd noe for henne, idet hun er *bare* denne bevegelsen.

Alt hun gjør innebærer en progresjon, og hun synes ute av stand til å kunne ha noe begrep om (verdien av) utsettelsen av denne progresjonen. Den endelige døden kan ikke ha noen mening for henne, kan ikke tilby henne noen innsikt, og heller ikke, viser det seg, kan Daughters tragiske død tilby en avklaring for narrativet *U.S.A.*

*U.S.A.* oppstår og eksisterer i det rommet mellom progresjon og repetisjon som Daughter nekter å innfinne seg med. I undersøkelsen av sitt hovedanliggende, forholdet mellom det subjektive og det objektive, mellom fiksjon og virkelighet, er dette rommet mellom to paradoksale bevegelser den eneste muligheten *U.S.A.* har for å nærme seg en forening, for å si noe om dette problemet. På samme tid er dette rommet det som umuliggjør trilogiens prosjekt, og som befester, heller enn opphever, det skillet som *U.S.A.* protesterer mot.

Tekstens tosidige bevegelse er både en refleksjon og en utforsking av de to narrative operasjonene *admit* og *install*, å avsløre og å skape. Denne dobbeltheten tillater teksten å beskrive og å utføre sin søken mot det Andre, som er en total og absolutt forening av språk og virkelighet. Menneskets lengsel etter en slik forening er modernitetens lengsel etter en altomfattende verdensorden, en absolutt enhet, som i teksten er foreningen av de tre motivene individ, samfunn, og språk, og de to kategoriene subjekt og objekt.

Men på samme tid er det nettopp utforskingen gjennom disse to narrative operasjonene som hindrer *U.S.A.* i å nå sitt mål, og slik konkludere med en innsikt eller en avklaring. Beskrivelsen av det Andre innebærer alltid også en nyskaping; narrativets repetisjon – som er forsøket på den rene etterlikningen – vil alltid tilføre det opprinnelige en ny mening. Repetisjonen må alltid også innebære en temporal forskyving – det er det som definerer den som repetisjon. Ethvert forsøk på å gripe det opprinnelige, på å gjøre det nærværende, vil samtidig forandre ved det.

Den formelle oppbyggingen av *U.S.A.* i tre romaner og fire narrative hovedlinjer, er en framvising og en formidling av tekstens prosjekt slik vi også finner det tematisert innen denne paradoksale formens rammer. Teksten understreker sin egen performative evne, den peker på sin egen bevegelse som en del av det teksten forsøker å nå fram til, men samtidig er det nettopp tekstens performative bevegelse som gjør det umulig for den å nå fram til det punktet den søker mot.

Narrativet eksisterer mellom to uforenlige bevegelser: En spatial, repeterende bevegelse som forsøker å utsette tekstens uunngåelige progresjon mot et sluttpunkt, og en temporal, progressiv bevegelse som motarbeider tekstens romlighet. Narrativets mål, dets begjær, er en endelig og absolutt forsoning mellom disse to bevegelsene; en forsoning som vil innebære en overskridelse av skillet mellom beskrivelse og kommentar, objekt og subjekt, og mellom virkelighet og fiksjon. Denne forsoningen vil være tekstens eneste mulige tilfredsstillende sluttpunkt, idet sammenfallet mellom subjekt og objekt ville ha gjort en videre fortelling umulig.

*U.S.A.* når aldri fram til denne fullstendige forsoningen. Narrativets performative språkhandling forhindrer den tilbakevendingen til den opprinnelige helheten som motiverer fortellehandlingen. Språket endrer ved sitt objekt, og narrativets bevegelse er en paradoksal og umulig veksling mellom en stadig tilnærming mellom fiksjon og virkelighet og en samtidig stadig økende avstand mellom de to. Denne bevegelsen er tekstens eneste mulige tilnærming til det den søker å gripe, samtidig som det er nettopp denne bevegelsen som gjør tekstens objekt ugripelig. Narrativets løsning ligger i selve bevegelsen, men her ligger også dets problem: *U.S.A.* må fortsette sin fortelling, samtidig som denne fortellingen er et umulig prosjekt.

## Litteraturliste

### Primærkilder

DOS PASSOS, John 1966: *U.S.A.*; Penguin Twentieth-Century Classics, Penguin Books, London

DOS PASSOS, John 1986: *Manhattan Transfer*; Penguin Twentieth-Century Classics, Penguin Books, London

DOS PASSOS, John 1997: *Three Soldiers*; Penguin Twentieth-Century Classics, Penguin Books, London

### Primærkritikk

COWLEY, Malcolm 1967: "Afterthoughts on Dos Passos"; i Piper, Henry Dan 1967: *Think Back On Us... A Contemporary Chronicle of the 1930's by Malcolm Cowley*; Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons, Inc./London and Amsterdam

KAZIN, Alfred 1969: "Introducion"; i Dos Passos, John: *The Big Money*; A Signet Classic, New American Library, Times Mirror, New York and Scarborough, Ontario

LEHAN, Richard 1971: "The Trilogies of Jean-Paul Sartre and John Dos Passos"; i Belkind, Allen (ed.) 1971: *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*; Crosscurrents/Modern Critiques, Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons, Inc./London and Amsterdam

LYDENBERG, John 1971: "Dos Passos's *U.S.A.*: The Words of the Hollow Men"; i Belkind, Allen (ed.) 1971: *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*;

Crosscurrents/Modern Critiques, Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons, Inc./London and Amsterdam

MAINE, Barry 1988: *Dos Passos. The Critical Heritage*; Routledge, London/New York

MIZENER, Arthur 1971: "The Gullivers of Dos Passos"; i Belkind, Allen (ed.) 1971: *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*; Crosscurrents/Modern Critiques, Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons, Inc./London and Amsterdam

SAGNES, Astrid 1986: *Continuity and Change: a study of John Dos Passos' U.S.A. and Midcentury*; Hovedoppgave i engelsk, Universitetet i Oslo, Oslo

SARTRE, Jean-Paul 1971: "John Dos Passos and 1919"; i Belkind, Allen (ed.) 1971: *Dos Passos, the Critics, and the Writer's Intention*; Crosscurrents/Modern Critiques, Southern Illinois University Press/Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons, Inc./London and Amsterdam

### **Annen litteratur**

ADORNO, Theodor W. 1992: "Fortellerens posisjon i vår tids roman"; i Johansen, Kjell Eyvind (red.) 1992: *Essays i utvalg*; Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

ARISTOTELES 1987: "Om diktekunsten"; i Eide, Eiliv m.fl. (red.) 1987: *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*; Universitetsforlaget AS, Oslo

BAKHTIN, M. M. 1998: "Epic and Novel"; i Bakhtin: *The Dialogic Imagination. Four Essays*; University of Texas Press Slavic Series, No. 1, University of Texas Press, Austin

BROOKS, Peter 1992: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*; Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, London/England

- BROOKS, Peter 2000: *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*; The University of Chicago Press, Chicago and London
- BÜRGER, Peter 1984: *Theory of the Avant-Garde*; Theory and History of Literature, Volume 4, University of Minnesota Press, Minneapolis
- BÜRGER, Peter 1991: "Institusjonen kunst som litteratursosiologisk kategori. Skisse av en teori om de historiske endringene i litteraturens samfunnsmessige funksjon"; i Kittang, Atle, m.fl.: *Moderne Litteraturteori. En antologi*; Universitetsforlaget, Oslo
- CHATMAN, Seymour 1980: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*; Cornell University Press, Ithaca and London
- DOLAN, Marc 1996: "'The Lost Generation' and 'Modern Life'"; i Dolan, Marc 1996: *Modern Lives. A Cultural Re-Reading of "The Lost Generation"*; Purdue University Press, West Lafayette, Indiana
- FORSTER, E. M. 1990: *Aspects of the Novel*; Penguin Twentieth-Century Classics, Penguin Books, London
- GENETTE, Gérard 1983: *Narrative Discourse. An Essay in Method*; Cornell University Press, Ithaca, New York
- GENETTE, Gérard 1993: *Fiction and Diction*; Cornell University Press, Ithaca and London
- HILLIS MILLER, J. 1992: *Ariadne's Thread. Story Lines*; Yale University Press, New Haven and London
- HILLIS MILLER, J. 1995: *Topographies*; Meridian/Crossing Aesthetics, Stanford University Press, Stanford, California

- HUYSSSEN, Andreas 1986: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*; Theories of Representation and Difference, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis
- JAKOBSON, Roman 1988: "Linguistics and poetics"; i Lodge, Davis (ed.) 1988: *Modern Criticism and Theory. A Reader*; Longman, London and New York
- JOHANNESSEN, Georg 1994: "Kort besøk i Epikurs hage. Retorikkens etikk II"; i Johannesen, Georg 1994: *Moralske Tekster. Essays og innlegg 1978-1994*; J. W. Cappelens Forlag A/S, Oslo
- KERMODE, Frank 1967: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*; Oxford University Press, New York
- LACAN, Jacques 1991: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*; Penguin Psychology, Penguin Books, London
- LUKÁCS, Georg 1994: *Romanens teori*; Forlaget Klim, Århus
- MARTIN, Wallace 1987: *Recent Theories of Narrative*; Cornell University Press, Ithaca and London
- MENDILOW, A. A. 1972: *Time and the Novel*, Humanities Press, New York
- MILLER, Tyrus 1999: *Late Modernism. Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, and London
- MINTER, David 1996: *A Cultural History of the American Novel. Henry James to William Faulkner*; Cambridge University Press, Cambridge, New York, and Melbourne
- MURPHY, Richard 1999: *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*; Literature, Culture, Theory 32, Cambridge University Press, Cambridge, New York, and Melbourne
- RICOEUR, Paul 1981: "Narrative Time"; i Mitchell, W. J. T. (ed.) 1981: *On Narrative*; The University of Chicago Press, Chicago and London



- SARTRE, Jean-Paul 1998: "Hva vil det si å skrive?"; i Sartre, Jean-Paul 1998: *Hva er litteratur?*; Pax Forlag A/S, Oslo
- STANZEL, F. K. 1984: *A Theory of Narrative*; Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, and Sydney
- TYGSTRUP, Frederik 1996: "Realisme som symbolsk form"; i Holmgaard, Jørgen 1996: *Gensyn med realismen*; Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, Medusa
- WHITE, Hayden 1981: "The Value of Narrativity in the Representation of Reality"; i Mitchell, W. J. T. (ed.) 1981: *On Narrative*; The University of Chicago Press, Chicago and London