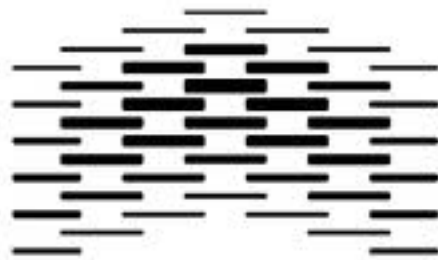


Strukturerende virkemidler
-en narratologisk undersøkelse av muntlig
fortellerkunst

Masteroppgave i estetiske fag
Drama og teaterkommunikasjon
Oslo 2014

Skrevet av Jon Sigve Skard



HØGSKOLEN I OSLO
OG AKERSHUS

Strukturerende virkemidler - en narratologisk undersøkelse av muntlig
fortellerkunst

Av Jon Sigve Skard

kandidatnummer 124

Masterstudium i Estetiske fag - drama og teaterkommunikasjon

Høgskolen i Oslo Akershus

Vår 2014

Abstract

Keywords: oral storytelling, narratology, structural analysis, Seymour Chatman, Gerard Génette

Since the early beginnings of human existence we have shared narratives with each other; from ancient cave paintings to the stories that we share from our everyday life by facebook statuses or the movies we watch on Netflix.

Even though oral story telling is assumed to be the first medium of these narratives, according to historians, it has only recently been admitted into the Norwegian educational system. In this master thesis I shall examine this expressive art form in the light of the science of narratives; narratology.

Narratology is in the context of this thesis, briefly summarized, a human science that seeks to interpret *what* is depicted in a narrative, and *how* this is done. It is common to apply the diconomy *story level* and *discourse level* on a narrative, where the first term corresponds with *what* and the latter one with *how*. Further the theory of narratology offers categories of devices to understand and to sort out *what* from the story level that is represented on the discourse level of the narrative, and *how* it's done. When the discursive articulation through this process of representation is done, the narrative is ready to be manifested in a medium.

In this thesis I attempt to discover how "Krigsfortelleren", as a representative of the art of oral story telling, relates to different categories presented in narrative theory. The theoretical framework is mainly based on the perspectives of Seymour Chatman and Gérard Genette, who are both described as structuralists in the field of narratology. Through hermeneutic interpretation I shall perform a narratological analysis where I examine "Krigsfortellerens" application of narrative effects.

Jeg vil rette en spesielt stor takk til fem personer som har vært uunnværlige hjelpere og engler i denne prosessen. Sara som hele veien har støttet meg, ryddet vei for meg i dagliglivet og vært en fantastisk rådgiver. Heidi som virkelig har gått inn for å støtte og veilede meg, som på 15 minutter ryddet opp i det lenge pågående masteroppgave-kaos jeg befant meg i, og som har delt av sin visdom under oppbyggelige veiledninger. Torgrim og Amir, som stilte sin fantastiske forestilling til disposisjon og som hele tiden har vært positive og hjelpelige. Ebba som ved å være den hun er, har bidratt til mer motivasjon i forhold til å rekke innleveringsfristen enn noe annet i universet.

I tillegg vil jeg rette en stor takk til Marit Akerø, Marie Ulsberg, Øystein Ulsberg Brager, mamma, Ulla, Karin Bjerkestrand, Rikke Gürgens Gjørnum og mine venner fra studiet.

**Papirutgaven inneholder en dvd med filmopptak av analyseobjektet
Krigsfortellinger. Det har ikke latt seg gjøre å inkludere dette i den
elektroniske nettutgaven. Dersom leseren ønsker det kan jeg sende en dvd per
post. Send mail til js.skard@gmail.com**

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|-----------|
| 1 INNLEDNING | 7 |
| 1.1 MUNTLLIG FORTELLERKUNST | 8 |
| 1.2 PROBLEMSTILLING | 9 |
| 2 TEORI | 10 |
| 2.1 NARRATOLOGI..... | 10 |
| 2.2 HISTORIE OG NARRATIV DISKURS | 12 |
| 2.3 PLOTT | 14 |
| 2.4 TID..... | 15 |
| 2.5 KARAKTERER..... | 18 |
| 2.6 NARRATIV KOMMUNIKASJON..... | 20 |
| 3 METODE | 26 |
| 3.1 VITENSKAPSTEORETISK STÅSTED | 26 |
| 3.2 VALG AV METODE | 27 |
| 3.3 ANALYSEOBJEKTET | 27 |
| 3.4 ANALYSE..... | 28 |
| 4 RESULTATER | 29 |
| 4.1 PLOT..... | 29 |
| 4.1.1 Plotsammendrag | 29 |
| 4.1.2 Plotanalyse | 30 |
| 4.1.3 Oppsummering plot..... | 40 |
| 4.2 TID..... | 41 |
| 4.2.1 Organisering | 42 |
| 4.2.2 Varighet..... | 43 |
| 4.2.3 Frekvens..... | 45 |
| 4.3 KARAKTERER..... | 46 |
| 4.4 NARRATIV KOMMUNIKASJON..... | 49 |
| 5 DRØFTING | 55 |
| 5.1 PÅ HVILKEN MÅTE KAN TEORI OM NARRATOLOGISK ANALYSE FRA FILM OG LITTERATUR BIDRA TIL Å BESKRIVE OG FORKLARE VIRKEMIDLER I MUNTLLIG FORTELLERKUNST? | 55 |
| 5.2 PÅ HVILKEN MÅTE KAN BEVISSTHET OM NARRATOLOGI BIDRA TIL Å UTVIKLE MUNTLLIG FORTELLERKUNST? | 63 |
| 6 AVSLUTNING | 66 |
| 7 LITTERATURLISTE | 67 |

Vedlegg: Dvd med filmopptak av *Krigsfortellinger*

1 Innledning

Gjennom mine år som student ved drama og teaterkommunikasjon på Høgskolen i Oslo Akershus har jeg hatt anledning til å utforske flere sceniske uttrykksformer. Fra tradisjonell teateroppsetning, til forumteater, teatersport og muntlig fortellerkunst. Etter å ha blitt silt i dette spekteret av scenekunst, kom jeg ut på andre siden som forteller og har jobbet med dette etter at studiet var ferdig.

Studiet var i utgangspunktet en introduksjon til det særegne uttrykksformmessige ved fortellerkunst. Vi lærte om ulike sjangre, fra eventyr til personlige fortellinger, og om virkemidler, fra variasjon i tempo til bevissthet om kroppsspråk. Etter hvert som kurset skred frem og vi ble rikere på erfaring, ble tråden mellom fortellerkunst og de andre sceniske uttrykksformene tydeligere.

Det ble naturlig å eksperimentere innenfor fortellerkunstens rammer, med for eksempel å spille ut deler av fortellingen i form av dialog mellom karakterer- hvor fortelleren vender seg innover i fiksjonen med blikket vendt fra publikum og mot en fiktiv og usynlig karakter på scenen, med direkte replikk til denne. Deretter kunne fortelleren skifte over til å bli den andre karakteren og iscenesette den direkte fortalte dialogen mellom karakterer i fortellingens fiksjon. Dette er et eksempel på en eksperimentering hvor grensene mellom fortellerkunst og andre sceniske uttrykksformer flyter sammen innenfor fortellerkunstens gitte rammer.

Det ville ha vært interessant å forske på hvor langt man kan gå innenfor denne rammen uten å miste rotfestet i uttrykksformen fortellerkunst, men dette vil ikke være fokuset i denne oppgaven. Mitt fokus ligger på det strukturalistiske – en analyse av hvordan en fortellerkunstforestilling er satt sammen, sett fra et narratologisk perspektiv. I oppgaven kommer jeg til å gjennomføre en analytisk undersøkelse fra dette perspektivet og forskningsobjektet er fortellerkunst forestillingen Krigsfortellinger.

1.1 Muntlig fortellerkunst

Muntlig fortellerkunst er en gammel tradisjon i følge Livo og Rietz, forfatterne av boken *Storytelling- process and practice: "Human beings may very well have told stories as soon as they had language with which to tell them* (Livo, Rietz, 1986:8)". På tross av dette forsvant fortelleren ut av det offentlige rommet og den muntlige fortellertradisjonen har i hovedsak holdt seg i live gjennom folkediktningen i ulike tidsepoker.

På 1970-tallet fikk muntlig fortellerkunst en renessanse i USA og på 1980-tallet etablerte «The Company of Storytellers» seg i England; et miljø den moderne norske muntlige fortellerkunsten har hatt et sterkt forhold til. (Dahlsveen, 2008:23-30). Muntlig fortellerkunst er i dag et studietilbud ved drama og teaterkommunikasjon ved Høgskolen i Oslo Akershus i form av en halvårsenhet.

En av de tydeligste aktørene i fortellerfeltet i Oslokulturen er den årlig avholdte Internasjonale Fortellerfestivalen i Oslo, hvor aktører fra hele verden hentes inn. Med fortellerkunsten i fokus har festivalen også inkludert utøvere med bakgrunn fra blant annet teater, stand up og poesi slam, og man kan tolke det dit hen at de med dette mener at fortellerkunsten har en vid ramme.

Tendensen til å tenke vidt om fortellerkunst finner man også i Andre Historier, et konsept inspirert av det amerikanske «Spoken Word». Andre Historier har vært arrangert på Det Andre Teatret på Lilleborg i Oslo, og utøvere fra hele underholdningsbransjen har fortalt på denne scenen. Filmregissører, poeter, standuppere, forfattere og fortellere har fortalt med utgangspunkt i et overordnet tema siden teaterets oppstart i september 2011. Utenom dette turnerer flere fortellere gjennom den Kulturelle Skolesekken.

Anne Pellowski fra Polen har vært utøver av muntlig fortellerkunst i mange år. Hun har også undervist i faget og skrevet bøker som blant annet omhandler beskrivelser av muntlig fortellerkunst som uttrykksform. Muntlig fortellerkunst på norsk er det samme som *storytelling* på engelsk i denne sammenhengen, og Pellowski foreslår følgende definisjon:

(..) the entire context of a moment when oral narration of stories in verse and/or prose, is performed or led by one person before a live audience; the narration may be spoken, chanted, or sung, with or without musical, pictorial, and

/or other accompaniment, and may be learned from oral, printed or mechanically recorded sources; one of its purposes must be that of entertainment or delight and it must have at least a small element of spontaneity in the performance (Pellowski, 1990:18) .

Denne definisjonen er relativt åpen og inkluderer både sang og bruk sceniske virkemidler i den muntlige fortellerkunsten. Dette er naturlig siden Pellowskis bok *The World of Storytelling* tar for seg bredden i feltet og rommer alt fra folkediktning til terapeutisk fortelling. Feltet er stort og det finnes teoretisk kildemateriale på de fleste av områdene og spesielt innen pedagogikk. Det finnes allikevel lite teori om muntlig fortelling som scenekunst. Selv om muntlig fortellerkunst kanskje er den eldste kunstneriske uttrykksformen vi har, er det først i nyere tid at den har fått innpass i utdanningsinstitusjoner.

1.2 Problemstilling

På hvilken måte kan teori om narratologisk analyse fra film og litteratur, bidra til å beskrive og forstå virkemidler i muntlig fortellerkunst?

Den nederlandske litteraturprofessoren Mieke Bal forklarer narratologi på følgende måte:

"Narratology is the ensemble of theories of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story' (Bal, 2009:3)".

I denne oppgaven vil jeg ved hjelp av å kombinere ulike teorier om narratologi, finne et verktøy som kan anvendes i en analyse av fortellerkunst forestillinger. Jeg vil med dette forsøke å finne begreper som passer til å beskrive virkemidler som benyttes i muntlig fortellerkunst og anvende dem i analysen av forestillingen Krigsfortellinger. Med utgangspunkt i problemstillingen vil jeg også drøfte følgende spørsmål:

På hvilken måte kan bevissthet om narratologi bidra til å utvikle muntlig fortellerkunst?

2 Teori

2.1 Narratologi

Den tyske språkprofessoren Jan Christoph Meister definerer begrepet narratologi på denne måten: “*Narratology is a humanities discipline dedicated to the study of the logic, principles, and practices of narrative representation*”¹. Man kan med andre ord betrakte narratologi som et teoretisk verktøy til å analysere hvordan en historie representeres i et *narrativ*. Med representasjon mener jeg her hvilke deler av historien man velger å fortelle, og hvordan man gjør dette.

Et *narrativ* eller en *narrativ tekst* er i følge den engelske språkprofessoren Monika Fludernik en representasjon av en annen verden gjennom et medium. I sentrum av denne verden finnes det en eller flere karakterer, som narrativets leser sympatiserer med: protagonisten/e. Narrativet fokuserer i hovedsak på protagonistenes rekke av målrettede handlinger og hans/hennes/deres tilegnelse av erfaring på veien: plottet.(Fludernik, 2009:6).

Begrepet *narratologi* ble innført av den franske strukturalisten Tzvetan Todorov i 1969. Han etterlyste en samlende betegnelse som åpnet for en vitenskapliggjøring av faget. Det var på denne tiden i Frankrike at det man i dag kaller narratologiens klassiske fase fant sted, med blant andre Todorov, Roland Barthes, Claude Bremond og Gérard Genette som sterke bidragsytere². Strukturalismen og spesielt Genettes teoretiske modeller spredte seg til USA og inspirerte blant andre retorikkprofessoren Seymour Chatman. Han har vært sentral i forhold til narratologiens videreutvikling og utbredelse (Fludernik, 2009:11).

Narratologi har røtter helt tilbake til den greske antikken gjennom Aristoteles’ og Platons teori. Begrep og forståelsesmodeller fra denne epoken har stått og står fremdeles som sentrale i klassisk og moderne narratologisk teori. Genettes benyttelse av begrepene *diegesis* og *mimesis* er et eksempel på dette (Genette, 1980:162-163). Fra å være en analytisk innfallsvinkel rettet mot litterært baserte kilder og presentasjoner har narratologien hatt utspring i mange retninger og utviklet seg til å bli en samlende betegnelse for en rekke teorier og konsepter innen flere forskjellige fagområder. Medisin, jus og psykologi er eksempler på fagområder som knytter bånd til narratologien (Hermann, Jahn & Ryan, 2005:379). Jeg må med andre ord avgrense og

¹ <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>

² <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>

tydeliggjøre mine veivalg. Fludernik påpeker at det er finnes fallgruver når man som ny i feltet begir seg inn på narratologiske undersøkelser. Hun gir råd om at en bør holde seg til en teoretisk modell om gangen (Fludernik, 2009:139). Det finnes flere paradigmer innen narratologi som innehar ulike perspektiver på hva et narrativ er, hva dets bestanddeler er og heter, og hvordan disse delene bør betraktes. Et eksempel er synet på karakterer som underordnede funksjoner for plottet, som blant annet Bremond forsvarer, men som Chatman tar avstand fra (Chatman, 1978:113-120 Chat). Chatman mener at karakterene bør sees på som autonome vesener, mens Bremond mener at de må følge mønsteret som plottet legger opp til.

Et annet eksempel er synet på hva som kan betraktes som en *narrativ tekst*. I følge Mieke Bal vil enkelte i feltet mene at en tegneserie eller film ikke er en narrativ tekst, mens andre vil tale for at en narrativ tekst kan leses gjennom hvilket som helst medium (Bal, 2009:4-5).

Av overnevnte grunner har jeg av ordensmessige hensyn valgt å forholde meg til en forståelsesmodell og en hovedteoretiker; strukturalisten Seymour Chatman. Det er flere grunner til at jeg har valgt å fokusere på han. For det første inkluderer teorien og tekstbegrepet hans alle typer medium (Chatman 1990:7). En muntlig fortellerkunst-forestilling hvor et narrativ presenteres vil derfor kunne betraktes som en tekst. *Leseren* vil da være forestillingens publikum og *forfatteren* vil være den som har skapt den narrative teksten og som presenterer den. Jeg kommer nærmere inn på dette under *narrativ kommunikasjon* senere i teorikapittelet.

En annen grunn til at jeg har valgt Chatman er at han taler for en relativt åpen analytisk tilnærming og tar avstand fra typologiske systemer (Chatman 1978:119-126). Med typologi mener jeg eksempelvis at karakterene identifiseres på grunnlag av sett med kjennetegn ut i fra hvilke funksjoner de har i plottet. En åpen tilnærming betyr derimot at man må lete i narrativet etter svar og ikke ta utgangspunkt i forhåndsdefinerte kategorier. Dette harmonerer også bedre med mitt valg av hermeneutikken som vitenskapsteoretisk ståsted. Jeg mener ikke at Chatman opererer uten kategorier til å sortere narrative virkemidler i, men at det finnes åpenhet innad i kategoriene han foreslår. Chatman henviser både til Genette og Barthes og viser noen ganger til direkte overensstemmelse mellom sin egen teori og deres. I disse tilfellene har jeg valgt å gå til de respektive primærkildene.

2.2 Historie og narrativ diskurs

I narratologisk teori er det vanlig å operere med dikotomien *historie* og *narrativ diskurs* ved analyse av en narrativ tekst. Historien er narrativets innhold. Den formes til uttrykkelig estetisk objekt på det *diskursive nivået* og manifesteres gjennom et medium. Jeg illustrerer dette med et eksempel i de neste avsnittene.

Seymour Chatman har skrevet flere bøker om narratologi og har sin tilhørighet i narratologiens strukturalistiske leir. Han beskriver historien som en abstrakt størrelse som i seg selv er en fullverdig utfylt verden i et kontinuum, tilsvarende vår egen, med alt som tilhører; for eksempel beboere, fjell, vind og bryllupsfester. Historien begynner i følge Chatman allerede når dens hovedperson/er blir født (kanskje til og med når dens verden blir til ved et Big Bang eller lignende) (Chatman, 1978:28). Tekstens forfatter må derfor, på det diskursive nivået, gjøre en rekke valg for å sette fokus på de elementer som belyser det han/hun ønsker, i en ønsket rekkefølge og på ønsket vis til den narrative tekstens leser. Valgene handler om hva fra historienivået som skal representeres på diskursnivået og hvordan dette skal gjøres (Chatman, 1978:24)". Disse valgene påvirker narrativets struktur.

Jeg har valgt å ta historien om Ulven og Lammet fra Esops Fabler (Vernon Jones, 2003:22) som et eksempel for å utdype dette perspektivet. En forenklet versjon i sin helhet kan se slik ut: En ulv oppdager et lam som har kommet bort fra flokken. Ulven synes det blir feil å spise det uten å finne en måte å rettferdiggjøre det på overfor seg selv. Ulven går bort til lammet og anklager det for å ha fornærmet han for et år siden. Lammet benekter dette og sier at det ikke var født for et år siden. Ulven anklager derfor lammet for å ha spist gresset hans, men lammet sier det ikke har smakt gress enda. Ulven kommer med en ny anklage om at lammet skal ha drukket fra elven hans. Lammet svarer at det enda ikke har drukket annet enn morsmelk. "Uansett" sier ulven "jeg går ikke uten å ha fått middag". Ulven spiser lammet.

På Ulven og Lammets historienivå snurrer jordkloden rundt solen, og tiden beveger seg i samme tempo som vår egen. På et punkt i historiens tid oppdager ulven lammet. Kanskje ulven har sett lammet gå der alene for en halvtime siden og sniker seg sakte innpå for ikke å skremme det bort. På diskursnivået må forfatteren velge hva som skal representeres og vektlegges i hans/hennes adaptasjon av den kjente fabelen. Han/hun kan for eksempel velge å korte ned den eventuelle halvtimen fra ulven oppdager lammet til han går det i møte. Han/hun kan for eksempel velge å overraske oss med at ulven ikke er hannkjønn men hunnkjønn, velge å beskrive ulvens

ytre trekk i minste detalj, eller velge å la lammet være narrativets hovedperson.

Chatman forklarer at den narrative diskursen er et universelt nivå uavhengig av medier: ”Narrative discourse consists of a connected sequence of narrative statements, where ”statement” is quite independent of the particular expressive medium (Chatman 1978:31)”. Statementene er den diskursive representasjonens grunnkomponenter. I følge Chatman er de substansen i det som uttrykkes i narrativet, og de vil være de samme selv om mediene er forskjellige (Chatman 1978:146). Med andre ord ville film- og opera- versjonen av Ulven og Lammet formidlet den samme substansen dersom de var diskursivt likt utformet, men uttrykksmåten ville vært ulik.

Chatman forklarer at det finnes to typer statements: prosess og stasis. Prosess statementene er representasjoner hvor noen handler eller noe skjer. Gjennom stasis statementene formidles skildringer av hvordan noe/noen, som Chatman kaller for eksisterer, er i storyens verden. Man kan med andre ord si at prosess statementer sørger for framdrift i handling og tilstandsforandring, mens stasis statementer sørger for eksposisjon og presentasjon av karakterer og settinger. Prosess statementene kobles i kjeder og danner grunnlag for det Chatman kaller eventer: ”(..) they (eventer) are either *acts* or *actions*, in which an existent is the agent of the event, or *happenings*, where the existent is the patient (Chatman, 1978:32)”.

Han benytter begrepet eksistent som en samlende betegnelse for historiens karakterer og settinger; de/det som eksisterer i dens verden. Organiseringen av eventene på diskursnivået utgjør det som i narratologisk teori kalles for *plottet*. Chatman beskriver plottet som ”Story-as-discoursed (Chatman, 1978:43)” og forklarer dets egenskaper slik:

Its order of presentation need not be the same as the logic of the story. Its function is to emphasize or de-emphasize certain story-events, to interpret some and leave others to inference, to show or to tell, to comment or to remain silent, to focus on this or that aspect of an event or *characters* (Chatman, 1978:43)

I forholdet mellom partene i dikotomien, historie og narrativ diskurs, kan man spore en rekke valg som er tatt av den narrative tekstens forfatter. Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet kan en forestilling også betraktes som en narrativ tekst. Selv om ikke forfatteren nødvendigvis har vært bevisst de strukturerende virkemidlene han/hun har benyttet seg av, vil teksten være preget og formet av dem. Videre i dette kapittelet skal vi ta for oss noen utvalgte begreper og konsepter fra narratologisk teori.

2.3 Plott

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet er plottet løypen av eventer som strekker seg gjennom narrativet, og som er strukturert på det diskursive nivået. Forfatteren kan påvirke strukturen på flere måter. På historienivået foregår alle eventene i sitt naturlige tempo og i sin naturlige rekkefølge, som i vår verden (Chatman, 1978:128). Derfor vil alle valg forfatteren tar i forhold til strukturering skje på det diskursive nivået hvor eventene fra historienivået representeres.

Organiseringen av eventenes rekkefølge er et eksempel på dette. Dette kommer jeg nærmere inn på senere i kapittelet. I følge Chatman trenger ikke sammensetningen av eventer være kronologisk oppbygget, men det må være en logisk binding mellom dem (Chatman, 1978:45-47). Denne bindingen kalles for kausalitet og dreier seg om at en event skal lede til en annen; et ”årsak-virknings” forhold. Forfatteren kan for eksempel velge å begynne med å gjengi en spektakulær event fra narrativets kronologiske sluttdel, men må da videre gjengi de foregående eventer som naturlig akkumulerer i den.

Som tidligere nevnt i dette kapittelet blir forfatterens prosess-statementer lest som eventer i den narrative teksten. I narratologisk teori er det vanlig å skille disse eventene fra hverandre. Chatman opererer med to typer eventer: *kjerner* og *satellitter*. Kjernene er hektepunkter for plottets kausalitetslinje. Dersom man fjerner en slik event faller hele narrativet sammen. Dersom ulven ikke hadde gått bort til lammet i fabelen, ville plottet blitt ødelagt. Chatman beskriver kjernene som plottets skjelett og satellittene som kjøttet. Satellittene kan fjernes uten å forandre eller ødelegge plotlinjen, men man risikerer at diskursen og det estetiske objektet forringes, siden de fyller ut narrativet og utdyper kjernene (Chatman, 1978:53-56). I et eksempel fra starten av fabelen om Ulven og Lammet kan forholdet mellom kjerner og satellitter se slik ut (satellitter er satt i kursiv):

Ulven var ute og gikk en tur i skogen, da han hørte en lyd som kom fra elven. Han gikk nærmere og så et ensomt lam der. *Ulven myste med øynene for å se om det var andre i nærheten, men så at de var alene.* Han gikk bort til lammet og *bukket dypt.*

For at plottet skal overleve må ulven gå på tur, oppdage lammet og gå bort til det. Det er derimot ikke nødvendig at han myser for å se om de er alene eller bukke dypt når han kommer fram til lammet. Satellittene bidrar her blant annet til å drøye tiden, justere tempoet og gi leseren et inntrykk av ulvens personlighet.

Barthes skiller også mellom kjerner og satellitter, men bruker begrepene *kardinale*

funksjoner (kjerner) og katalysatorer (satellitter) isteden. For ordens skyld velger jeg å benytte Chatmans begreper i oppgaven. I boken *Story and Discourse* forklarer han at han har oversatt Barthes sine begreper, og at betydningen er den samme (Chatman, 1978:53-54).

Barthes mener at det er gjennom satellittene at kontakten mellom forfatter og leser holdes oppe (Barthes, 1977:95). De regulerer narrativets tempo og kan for eksempel skape en trygg pause mellom kjerne-ener hvor hovedpersonen utsettes for farer. I en spenningsversjon av *Ulven og Lammet* kan for eksempel lammet løpe av sted når det skjønner at det kommer til å bli spist. Etter en lang jakt, kan lammet finne tilflukt bak et tre og se ulven løpe forbi. Lammet puster da ut, kjenner seg gradvis mer trygg, og leseren håper at det greide å redde livet. Når tryggheten har lagt seg dukker ulven plutselig opp igjen og spiser lammet. Kjernene i en slik jakt kan være (med lammet som protagonist): Ulven kaster seg over lammet - Lammet vrir seg ut av ulvens grep - Lammet løper - Lammet hører at ulven snubler - Lammet gjemmer seg - Lammet blir spist av ulven. Mellom disse kjernene plasseres satellitter og stasis statementer, slik at plotskjellet blir kledd med kjøtt.

Dersom en versjon av *Ulven og lammet* hadde startet med eventen hvor ulven spiser lammet, og deretter fortsatt med en presentasjon av de foregående eventene, ville forfatteren benyttet seg av virkemidler fra det neste teorikapittelet som er *tid*.

2.4 Tid

Tid er et sentralt i forhold til sammensetning av narrativets plotlinjen og Chatman henviser til Genettes teori når det kommer til dette. Genette skiller mellom de temporale nivåene historietid og narrativ tid. Chatman kaller sistnevnte for diskurstid, noe jeg for ordens skyld også vil gjøre i denne oppgaven. Tiden på historienivået oppfører seg likt som den vi forholder oss til i vår verden. Diskurstiden er tiden det tar å formidle eventene. Dissonansen i forholdet mellom disse temporale nivåene er med på å danne grunnlaget for «the narrative game» som Genette kaller det (Genette, 1980:34G). Å omtale den diskursive utformingen av historien som et spill kan være et interessant perspektiv, som åpner for å betrakte forfatter og leser i en lekende relasjon, hvor forfatteren setter premissene og bestemmer spillereglene. Genette setter opp tre kategorier som på hver sin måte omhandler forholdet mellom historie- og diskurs- tid: organisering, varighet og

hyppighet.

Organiseringen omhandler arrangementen av narrativets eventer. Dersom de gjengis i den rekkefølge de naturlig fremtrer i på historienivået er det en normal sekvens. Dersom forfatteren har valgt å endre på rekkefølgen blir eventene det Genette kaller anakroniske (Genette, 1980:35). Anakronier er diskursivt valgte grep som forstyrrer den tidsmessige samklengen mellom de temporale nivåene. I forbindelse med organisering finnes det to overordnede anakronier: analepsis og prolepsis (Genette, 1980:40). Begge forholder seg til narrativets «nåtid», og kjennetegnes av at de bryter med denne. Analepser er retrospektiver som gjengir fortidige eventer. Prolepser er framtidsanskuelser som gjengir faktiske eller antatte framtidige eventer. Disse anakroniene deles videre inn i interne og eksterne. Interne analepser og prolepser utspilles innen for første-narrativets nåtidige *rekkevidde*, mens de eksterne står utenfor. Begrepet nåtidig forutsetter at narrativet har en hovedforankring i *et* rekkeviddeskikte (Genette, 1980:48).

For å skille mellom anakronier fra det som foregår i narrativets nåtid kaller han sistnevnte for *første narrativet*. Han beskriver det anakroniske landskapet som mangfoldig med flere variasjonsmuligheter. Et eksempel er at en intern analepse tar igjen og mikses sammen med første narrativet. (Genette, 1980:50)

Eksterne analepser risikerer aldri å bli mikset sammen med første narrativet og har i følge Genette denne funksjonen: « (...) their only function is to fill out the first narrative by enlightening the reader on one or another «antecedent» (Genette, 1980:50).

Genette mener at eksterne prolepser oftest fungerer som epiloger, men at de også har en annen funksjon: «they are testimonies to the intensity of the present memory, and to some extent authenticate the narrative of the past (Genette, 1980:69)».

Varighet er den andre kategorien. Den omhandler hastighetsforholdet mellom diskurstiden tiden og historietiden. Hastighet i forhold bevegelse gjennom tid og rom. Genette beskriver fire kategorier som påvirker dette forholdet og kaller dem for rytme effekter, eller anisokronier. Et narrativ forholder seg gjennomgående til denne tempodissonansen og alle narrativets deler vil i ulik grad ha tilhørighet i en av kategoriene.

Sammendrag: Her beveger historietiden seg potensielt mye raskere enn diskurstiden. Uker, måneder og år kan oppsummeres i få setninger, og leseren blir ledet langt fram i historien. (Genette, 1980:95-99) For eksempel «Etter å ha øvet på stykket i syv år var han endelig klar for å fremføre det for sine foreldre.»

Beskrivende pause: Her er diskurstiden uendelig raskere enn historietiden, siden historietiden blir midlertidig stanset. Det er vanlig at forfatteren skildrer omgivelser her helt til han/hun returnerer til narrativet igjen. Dersom hovedpersonen er betrakteren av det som beskrives er det ingen pause siden historietiden fortsetter å gå. Med utgangspunkt i Ulven og lammet vil jeg illustrere forskjellen gjennom to eksempler. Først et eksempel på en beskrivende pause (pausen er uthevet i kursiv): Ulven hørte en lyd og gikk inn i skogen. *Dette var den eldste skogen i området, fylt av slanke furutrær med struttende grener og med røtter som slikket til seg næring fra elven som rant der.* Følgende eksempel er ikke en beskrivende pause, siden ulven foretar en handling som betrakter: Lyden kom fra elven og ulven lusket bort. Der foran han stod et lite lam helt alene. Søte små øyne, nydelige krøller, og under disse krøllene pulserende blodårer og saftig mørt kjøtt. Ulven slikket seg om munnen.

Ellipse: Her beveger historietiden seg uendelig mye raskere enn diskurstiden, siden diskurstiden ikke er tilstedeværende. Forfatteren velger diskursivt å hoppe over eventer på historienivået, og returnerer deretter til narrativet. Vanligvis har det skjedd forandringer i dets verden ved tilbakekomst etter ellipsen (Genette, 1980:106-109).

Scene: Her er historietiden og diskurstiden på lik linje, i hvert fall tilnærmet lik. Genette henviser til dramatisk fremstilling som et virkemiddel for å oppnå dette. Det vil si dialog mellom karakterer og fysisk utspilte scener. Scenene er tradisjonelt sett frie for anakronier og andre diskursive tilrettelegginger. Scenen blir ofte stilt opp mot *sammendraget* som en kontrast. Det har i følge Genette vært vanlig å gjengi narrativets svakere deler i sammendragene for å legge opp til de sterkere delene gjennom scenisk gjengivelse (Genette, 1980:109). Genettes teori tar utgangspunkt i litteratur og film. Et spørsmål som reiser seg i møte med muntlig fortellerkunst er om man kan fortelle en scene uten å vise den i form av dialog eller fysiske. Siden dette handler om tempoforholdet mellom historietiden og diskurstiden, er det ihvertfall en teoretisk mulighet. Genette fremhever at en scene bare frembringer tilnærmet likt tempo på begge nivåene (Genette, 1980:87).

Chatman opererer med de samme distinksjonene, men tilfører en hvor historietiden er lengre enn diskurstiden. Han kaller denne for *strek*, og filmens «slow motion» er det vanligste eksempelet (Chatman, 1978:72).

Frekvens er den tredje kategorien i forholdet mellom historietid og diskurstid. Genette opererer med fire distinksjoner (Genette, 1980:114-117). Chatman har organisert disse

distinksjonene på en oversiktlig og presis måte. Derfor velger jeg å gjengi hans versjon her:

(1) singularly, a single discursive representation of a single story moment, as in «Yesterday, I went to bed early;» (2) multiple-singularly, several representations, each of one of several story moments, as in «Monday, I went to bed early; Tuesday, I went to bed early; Thursday, I went to bed early,» etc.; (3) repetitive, several discourse representations of the same story moment, as in «Yesterday, I went to bed early; yesterday, I went to bed early; yesterday, I went to bed early,» etc.; (4) iterative, a single discursive representation of several story moments, as in «Every day of the week I went to bed early (Chatman 1978;78)».

Denne kategorien omhandler eventenes hyppighet i forhold til inntreden i narrativet og i sentrum av disse eventene befinner karakterene seg.

2.5 Karakterer

Karakterer er beboerne i historiens verden og Chatman kaller dem for eksistenter. Helt siden antikken har teoretikere forsøkt å sette mulige karaktervariasjoner i system. Karakterene har vært sett på som underordnede funksjoner for handlingen og dermed har slike systematiseringer latt seg gjøre og forfattere har fulgt formler. Et eksempel er en føring fra Aristoteles: ”Det første og viktigste er at de skal være edle (..) karakteren er edel hvis hensikten er edel (Aristoteles, 2004:47)”. Dersom dette argumentet fortsatt hadde hatt hegemoni ville en av vår tids mest populære TV-serier, *Breaking Bad*, aldri sett dagens lys. Seriens konsept er at en alminnelig mann blir i økende grad mer kynisk i takt med at hans edle sider falmer.

Et annet eksempel er den russiske formalisten Vladimir Propp som analyserte folkeeventyr og kom fram til seks ulike varianter i et system. Dette ble kritisert av Roland Barthes:” (..) Propp reduced them to a simple typology based not on psychology but on the unity of the actions assigned them by the narrative (..) (Barthes, 1977:105)”. Også Chatman tar avstand fra slike forenklete klassifiseringer. Han mener at en identifisering av karakterer trenger en åpnere tilnærming. Han forklarer at karakterene må betraktes som autonome vesener og ikke bare som funksjoner for handlingen:

(..)character is reconstructed by the audience from evidence announced or implicit in an original construction and communicated by the discourse, through whatever medium (Chatman, 1978:119)

Chatman forklarer at det finnes måter å identifisere karakterene på, men at disse åpenbares ved nærlesing av narrativet. Trekk ved karakterenes personligheter kommer til syne gjennom de vaner forfatteren har valgt å vie fokus til gjennom diskursen. I følge Chatman er det realistisk og nødvendig å forvente at leseren er i stand til å skille ut karaktertrekk fra det han kaller ”a great system of interdependent habits (Chatman, 1978:122)”. Summen av konglomeratet av vaner skaper grunnlag for å danne et bilde av karakterens personlighet. Enkelte vaner har også tydelige konnotasjoner og fungerer som symptomer på trekk. Chatmans eksempel på dette er en karakter som vasker hendene konstant og får leseren til å anta at han/hun har tvangslidelser.

Med andre ord identifiserer leseren trekk gjennom observasjon av vaner på grunnlag av den empiri som tilgjengeliggjøres gjennom diskursen. Dette er i følge Chatman en automatisk refleks hos leseren og ikke en kalkulert analyse (Chatman, 1978:122). Trekkene er det som står igjen hos karakteren etter at plottet, som en tidevannsbølge, har skylt over narrativet. Trekk kan også omdannes og gi etter for de indre eller ytre press, men de stritter i mot. Chatman mener at vi må skille de robuste *trekkene* fra midlertidige psykologiske tilstander karakterene befinner seg i eller opplever; eksempelvis humør, situasjonelle tanker og midlertidige motiver. Forfatteren kan spille på dette og for eksempel belyse et midlertidig motiv hos karakteren som går på akkord med etablerte trekk, eller belyse en følelse som utfordrer trekk i en situasjon (Chatman, 1978:127). I fabelen om Ulven og Lammet, i en original oversettelse, finner man et eksempel på dette.

Ulven etableres som en karakter som må rettferdiggjøre sine handlinger overfor seg selv. I rettferdiggjøringsprosessen anklager han lammet slik at det har gjort seg fortjent til å bli spist. Han vinner ikke gjennom med sin argumentasjon og går dermed på akkord med sitt etablerte karaktertrekk når han gir etter for sultfølelsen og spiser lammet.

Enkelte eksistenter representeres ikke som karakterer diskursivt. Selv om de på det abstrakte historienivået er like kompliserte og levende som narrativets hovedkarakter, er ikke representasjonen av dem relevant for narrative. Chatman beskriver slike eksistenter som en del av settingen eller omgivelsene. En bartender på et sted hovedpersonen skal i et møte, eller forbi passerende på gaten er eksempler på dette (Chatman, 1978:139). Chatman viser til et kriterie som skiller karakterer fra setting: “If the action is plottsignificant the agent or patient is called a character (Chatman, 1978:44)”

Med agent mener Chatman en handlende part i en event. Han beskriver hva som

karakteriserer de ulike formene for handling en karakter kan foreta seg i et narrative:

The principal kinds of actions that a character or other existent can perform are nonverbal physical acts ("John ran down the street"), Speeches ("John said, I'm hungry," or "John said that he was hungry"), thoughts (mental verbal articulations, like "John thought I must go" or "John thought that he must go"), and feelings, perceptions, and sensations (which are not articulated in words- John felt uneasy," or "John saw the car looming ahead(Chatman, 1978:45)

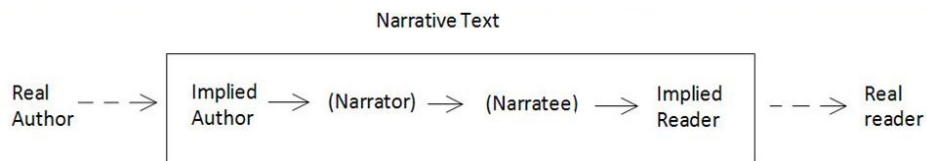
Det finnes grader av hvor tydelig eksistenter er beskrevet i en tekst. I den forenklete versjonen av Ulven og Lammet innledningsvis i dette kapitlet har jeg ikke lagt noen føringer for hvordan leseren skal se for seg karakterene og omgivelsene. Hadde jeg for eksempel beskrevet ulven med glinsende blå pels og en lapp over det ene øyet, ville leseren også se for seg dette isteden for å fylle det inn selv med sin egen fantasi. Chatman kaller dette for *bestimmtheit*, et begrep han har hentet fra fenomenologien (Chatman, 1978:30). I narrativer hvor mye er *bestimmt*, av karakterers indre liv og utseende eller settingenes form og innhold, overlates mindre til leserens fantasi.

I neste del vil jeg se nærmere på kommunikasjonen mellom forfatter og leser.

2.6 Narrativ kommunikasjon

På det diskursive nivået avgjøres det hvordan historien skal representeres. For at denne representasjonen skal tilgjengeliggjøres for en leser må den manifesteres i et medium. Mediet kan være en bok, en film, et maleri en fortellerforestilling eller andre uttrykksformer. Chatman skiller her mellom ekte objekt og estetisk objekt. Den diskursive artikuleringen eller utformingen av historien blir til det estetiske objektet. Videre forårsaker mediet en materialisering av det estetiske objektet til et ekte objekt. I følge Chatman erfarer man ikke det estetiske objektet før man penetrerer den mediale overflaten (Chatman, 1978: 27). Han beskriver narrativet som en kommunikasjon mellom sender og mottaker. Man kan dermed si at narrativ kommunikasjon består av en sender som forsøker å tilgjengeliggjøre et diskursivt utformet estetisk objekt gjennom et medium til en mottaker. Mottakeren må på sin side være villig og i stand til å oppfatte det estetiske objektet slik at estetisk erfaring finner sted.

Chatman forklarer den narrative kommunikasjonen i denne modellen:



Figur 1. Diagram of the whole narrative-communication situation, S. Chatman, 1978:151

Jeg har valgt å benytte de norske oversettelsene som Einar Aadland opererer med i boken *Fortelleren og skriveren- en teoretisk og terminologisk oppklaring* (Aadland, 2000).

Oversettelsen er som følger, fra venstre til høyre i modellen: biofaktisk forteller, implisert forteller, forteller, lytter, implisert forfatter og biofaktisk leser.

Utenfor boksen er de kommuniserende partene, *den biofaktiske forfatteren og den biofaktiske leseren*. Chatman beskriver den *impliserte forfatteren slik*: “He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images (Chatman, 1978:148)”. I dette prinsippet ligger konvensjonsgrunnlaget og de kulturelle kodene den ekte forfatteren velger for narrativet (Chatman, 1978:94 og 149).

Chatman forklarer det impliserte forfatter-leddets posisjon i den narrative kommunikasjonen på følgende måte: "Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. (Chatman, 1978:148)". Den impliserte forfatteren er med andre ord en løsrevet kjerne som den ekte forfatteren kan skape gjennom. Dermed får den biofaktiske forfatteren frihet til å uttrykke seg fra hvilket som helst prinsipielle utgangspunkt. Slik jeg tolker det vil man kunne si noe om narrativets prosjekt ved å analysere dette kommunikasjonsleddet. Et slikt prosjekt kan være å la leseren oppleve sympati for en morder. Et eksempel på dette er tv-serien Dexter, hvor leseren ledes til å holde med en seriemorder som tar livet av andre mordere som ikke snappes opp av rettssystemet.

Et annet eksempel på at den impliserte forfatteren skaper denne ytringsfriheten i praksis er en annen av vår tids mest populære tv-serier som heter House of Cards. Seriens protagonist er en amerikansk politiker som tar alle midler i bruk for å tilegne seg mest mulig makt. Han bestiller og utfører selv drap på personer som står i veien når han baner seg vei til posisjon som visepresident og senere president. Narrativets helt, som man diskursivt ledes til å sympatisere med, bryter her i

stor grad med samfunnets normer og moralske konvensjoner. Som leser kan man oppleve at budskapet som kommuniseres er "målet helliger midlene" eller "amerikansk politikk, og politisk spill generelt, er råtne saker".

Man kan i følge Chatman ikke klandre den biofaktiske forfatteren for nødvendigvis å dette mene selv, på grunn av distansen som skapes ved den impliserte forfatteren. Han mener at leserens aksept for narrativets univers er estetisk og ikke etisk (Chatman, 1978:149).

Som et eksempel på hvilke konvensjonelle tilpasninger som gjøres gjennom den impliserte forfatteren vil jeg gjengi en erfaring fra min egen utøvelse av muntlig fortellerkunst. For noen år siden var en venn av meg ansatt i Kristelig Folkeparti. Han visste at jeg fortalte historier og inviterte meg til å opptre ved partiets julebord, og dette takket jeg ja til.

Historien jeg fortalte handlet om den gangen jeg tapte en skikonkurranse mot min bror, og hvor jeg ble så nedbrutt at jeg valgte å legge meg til å dø i snøen. Da min far omsider fant meg var jeg gjennomfrossen. Han bar meg hjem og gav meg et eggeglass med whisky for å kvikke meg opp. På det tidspunktet, da jeg fortalte historien, var jeg ikke bevisst på at leserens aksept for universet er estetisk og ikke etisk. Dermed valgte jeg å bytte ut whiskyen i historien med kaffe, for å skåne lytterne, som jeg antok at var konservativt kristne, og for å verne om min egen integritet. For å gjøre historien mer spiselig for målgruppen tilpasset jeg den i forhold til kulturelle koder og konvensjoner gjennom den impliserte forfatteren.

I følge Chatman vil den impliserte forfatteren alltid være til stede. Det samme gjelder den *impliserte leseren* (Chatman, 1978:149-150). Dersom konvensjonene og de kulturelle kodene er forståelige, eller mulige å lære underveis i narrativet, dannes grunnlaget for en fiksjonskontrakt mellom den biofaktiske forfatter og den biofaktiske leser i følge Chatman (Chatman, 1978:95). Her kommer den impliserte leseren inn i bildet: "When I enter the fictional contract I add another self: I become an implied reader (Chatman, 1978:150)." Dersom den biofaktiske leseren ikke aksepterer å delta med sitt andre selv på den impliserte forfatterens premisser, brytes dermed fiksjonskontrakten. Resultatet av et slikt brudd kan være at den biofaktiske leseren ikke penetrerer mediet og går glipp av estetisk erfaring. Det går fram av Chatmans teori at han mener det alltid vil være impliserte ledd mellom den biofaktiske forfatteren og den biofaktiske leseren. Siden hans teori omhandler den diskursive universalitet uavhengig av medium, blir hans påstand at dette også gjelder muntlig fortellerkunst.

Gjennom *lytter*-leddet gis det føringer for hva den biofaktiske leserens andre selv er i

narrativet. Lytter-leddet plasserer med andre ord den impliserte leseren i en rolle i narrativet gjennom fiksjonskontrakten. I *House of Cards* vender hovedpersonen seg med jevne mellomrom mot kamera og snakker til den indirekte leseren, uten at noen andre i narrativet registrerer dette. Ved disse anledningene forklarer han sine ekte følelser og tanker om situasjoner som nettopp har vært eller som han skal inn i. På et punkt, etter å ha hatt en lang pause fra slik interaksjon, vender han seg mot kameraet og sier til den indirekte leseren: "trodde du jeg hadde glemt deg?". Den impliserte leseren blir gjennom lytter-leddet her tildelt rollen som hovedpersonens nærmeste fortrolige.

Lytter-leddet trenger ikke å være den impliserte leseren, det kan også være en karakter i narrativet. I slike tilfeller informeres den biofaktiske leseren hvordan han/hun skal oppføre seg som implisert leser gjennom karakter-lytteren i følge Chatman (Chatman, 1978:150). En narrativ versjon av *Ulven og Lammet* kunne for eksempel ha startet med at ulven kommer tilbake til sin flokk med blod rundt munnen. Dersom en annen ulv hadde spurt om hva som hadde hendt og den første ulven forteller historien, ville ulveflokkene ha vært karakter-lyttere og dermed formet den indirekte leserens deltakelse i narrativet. Den første ulven blir *forteller-* leddet i narrativet. Grunnen til at lytter- leddet står i parentes i Chatmans kommunikasjonsmodell (figur 1) er at det ikke alltid adresseres direkte i narrativet. Chatman mener at den impliserte leserens ståsted allikevel antydes: "In narratives without explicit narratees, the stance of the implied reader can only be inferred, on ordinary cultural and moral terms (Chatman, 1978:150)".

Forteller-leddet står også i parentes i modellen (figur 1), siden heller ikke dette trenger å være eksplisitt representert i den narrative kommunikasjonen:

Is the statement directly presented to the audience or is it mediated by someone- the someone we call the narrator? Direct presentation presumes a kind of overhearing by the audience. Mediated narration, on the other hand, presumes a more or less express communication from narrator to audience. (Chatman, 1978:146)

Når statementene blir direkte presentert er fortelleren minimalt til stede eller ikke til stede i det hele tatt. Chatman og andre teoretikere innen narratologi benytter Platons begrep *mimesis* om dette. Eksempler på dette er at direkte formidling av karakterenes tale eller verbaliserte tanker (Chatman, 1978:166), hvor forfatteren *viser* hva som skjedde i narrativet istedenfor å *fortelle* det.

Chatman deler forteller-leddet inn i *åpenlys* og *skjult*. Den åpenlyse fortelleren markerer tydelig sin tilstedeværelse. Den kan være slik som ulven fra eksempelet, en karakter-forteller,

eller *an intrusive outside party* som Chatman kaller det (Chatman, 1978:33). Dersom narrativet om ulven og lammet hadde begynt med "ja, nå skal dere få høre historien om ulv som var på tur", ville det vært et eksempel på sistnevnte. I dette tilfellet lar den impliserte forfatteren en forteller som står utenfor narrativets handling presentere historien. Den skjulte fortelleren er motsatt: "In covert narration we hear a voice speaking of events, characters, and setting, but its owner remains hidden in the discursive shadows (Chatman, 1978:197)".

Som tidligere nevnt kan forteller-leddet være en karakter i narrativet. Narrativet kan for eksempel gjengis gjennom en karakter i jeg-form eller gjennom en allvitende utenforstående med tilgang og innsyn i alle karakterenes tanker og følelser. Et annet eksempel er gjengivelse i tredjepersons entall- form, fortalt av en skjult utenforstående forteller som kun har tilgang til den ene karakterens sinn. Dette handler om hvilke begrensninger den impliserte forfatteren setter som premiss for kommunikasjonen i fiksjonskontrakten. Begrensningene avgjør talskvinnen/mannens *autoritet* som Chatman kaller det (Chatman, 1978:211-212). Den allvitende har få begrensninger og høy autoritet, mens fortelleren som kun har tilgang til den ene karakterens indre liv og persepsjoner er begrenset til nettopp dette og har dermed lav autoritet. Den allestedsnærværende fortelleren er også et eksempel på en høyautoritær talskvinne/mann. Han/hun kan, stående utenfor narrativet, reise att og fram i tid og rom, men har ikke innsikt i karakterenes sinn. Det er vanlig å variere mellom hvilke talskvinner/menn og i deres grad av autoritet i et narrativ, men Chatman mener at det må tjene et formål i forhold til plottet, dersom variasjonen skal være hensiktsmessig.

På grunnlag av min egen erfaring som utøver av muntlig fortellerkunst mener jeg at det er nødvendig å drøfte Chatmans teoretiske perspektiv på forteller-leddet i den narrative kommunikasjonen. Et alternativt perspektiv i møte med muntlig fortellerkunst, slik jeg opplever den, kan være å betrakte utøveren som den eneste fortelleren, selv om han eller hun gjengir historien gjennom karakterer i eller utenfor narrativet. Med dette mener jeg at ingen karakterer blir gitt en stemme, de animeres av utøveren, som er den eneste fortellerskikkelsen. Utøveren av muntlig fortellerkunst blir dermed med andre ord en enestående og altomfattende fortellerskikkelse i presentasjonen av narrativet.

Jeg har valgt å belyse dette med følgende eksempel fra min egen erfaring. En historie jeg har fortalt flere ganger i offentligheten handler om meg og min farfar. Etter en innledning hvor jeg forteller om min farfars drøm om å bli skuespiller og at drømmen brister, "blir jeg til" farfar og fremfører et dikt. I følge Chatmans teori har jeg som ekte forfatter, benyttet min farfar som

midlertidig talsmann for den impliserte forfatteren i narrativet. I det alternative perspektivet jeg presenterer vil *jeg* gjennomgående være talsmann og forteller. Farfar er kun en karakter jeg velger å animere eller imitere. På denne måten er det forbindelser mellom den enestående og altomfattende fortellerskikkelsen og den impliserte forfatteren. Hovedforskjellen mellom disse slik jeg tolker det er synligheten. Førstnevnte er fysisk tilstedeværende og sistnevnte den fysiske usynlige administratoren av narrativet i følge Chatman.

Perspektivet jeg presenterer utelukker ikke den impliserte forfatteren. Den gjør seg gjeldende når det kommer til den diskursive utformingen av det estetiske objektet, men slik jeg opplever det bør man skille mellom denne utformingen og den narrative kommunikasjonen i praksis. For å sammenligne muntlig fortellerkunst med litteratur som medium er også forskjellen stor når det kommer til synlighet. Litteraturen har ikke den fysiske tilstedeværende fortellerinstansen.

Slik jeg opplever den muntlige fortellerkunsten både fra egen erfaring og i møte med analyseobjektet, er det fullt mulig å anvende Chatmans narrative kommunikasjonsteori her. Hvilket perspektiv som er i praksis er mest forenlig med muntlig fortellerkunst i aksjon vil kanskje kunne belyses gjennom studier av hva leseren opplever i fiksjonskontrakten. Fokuset i oppgaven er å belyse hvordan den muntlige fortellerkunstens virkemidler lar seg beskrive og forklare av narratologisk teori. Derfor velger jeg å la narratologien og Chatmans teori sette premissene i denne oppgaven. I det overnevnte eksempelet, fortellingen om min farfar, ville jeg dermed betraktet farfar som talsmann under diktframførelsen.

3 Metode

3.1 Vitenskapsteoretisk ståsted

I denne oppgaven har jeg valgt nyere hermeneutikk som vitenskapsteoretisk ståsted.

Hermeneutikk er læren om å fortolke og den tyske filosofen Hans Georg Gadamer er en av de mest innflytelsesrike innen dette paradigmet. Han mener at det er nødvendig for en forsker å være bevisst sin førforståelse i møtet med forskningsobjektet (Gadamer, 2000:64). På grunnlag av førforståelsen, som danner en forståelseshorisont, mener Gadamer at en forsker må være åpen og i en erfaringsberedskap i møte med det han beskriver som en *jeg-du* situasjon (Gadamer, 1960-90:340-343). Forskningsobjektet og *duet* i denne oppgaven er forestillingen *Krigsfortellinger*.

Konseptene og begrepet som står beskrevet i teoridelen utgjør en stor del av min bevisste forståelseshorizont i denne sammenhengen. Min egen erfaring som utøver av muntlig fortellerkunst vil sannsynligvis også være aktuell i dette møtet, ved at *duet* formmessig blir mindre fremmed for meg. I erfaringsberedskapen vil *jeget*, ved å sette seg inn i *duets* sted, forstå det og bli bevisst dets annerledeshet. I følge Gadamer leder dette til at både *jeget* og *duet*, dersom dette er i samme beredskap, heves opp til en høyere universalitet, ved at partenes særegenhetsfølelser overvinnes og at fellestrekk åpenbares. Dette kalles en horisontsammensmelting og Gadamer mener at man med dette kan oppnå nye forståelser av allmenne, universelle eller nåtidige sannheter (Gadamer, 1960-1990:162). Horisontsammensmeltningen er med andre ord en fortolkende prosess som leder til en dypere forståelse.

For å komme i den rette erfaringsberedskap må jeg være lydhør til hva forestillingen vil la meg erfare. Analyseverktøyet jeg har valgt vil gi meg begreper til å beskrive og sortere annerledeshetene jeg støter på i forestillingen. Gjennom fortolkningsprosessen vil jeg dermed tilnærme meg en forståelse av *Krigsfortellinger*, som representant for muntlig fortellerkunst, fra et narratologisk perspektiv.

Ved valget av denne tolkningsformen i analysen øker graden av subjektivitet i oppgaven. Dersom en annen person skulle utført den samme analysen av den samme forestillingen, er sannsynligheten stor for at han/hun ville kommet fram til andre resultater. Som tidligere nevnt i denne delen kan allikevel den enkelte forsker finne fram til nye forståelser av almenne,

universelle eller nåtidige sannheter i en horisontsammensmelting med forskningsobjektet.

3.2 Valg av metode

Denne oppgaven tar for seg Krigsfortellinger som kasusstudie. Ideen bak denne tilnærmingen er at et, eller et mindre antall kasus studeres i detalj. Kasusstudier åpner for bruk av ulike metoder som må tilpasses i forhold til fagområde og problemstilling (Kvale og Brinkmann, 2009). Jeg har i denne oppgaven valgt observasjon som metode, da det ga meg mulighet til å oppleve forestillingen Krigsfortellinger både auditivt og visuelt.

Gjennom observasjon hadde jeg direkte tilgang til hendelsen som jeg senere skulle analysere, og mulighet til å notere informasjonen umiddelbart. På den måten sikret jeg at verdifull data ikke gikk tapt (Creswell, 2003:186). Jeg observerte to forestillinger som ble vist i forbindelse med en turné i videregående skoler i Oslo høsten 2013.

Forestillingen ble også filmet i sin helhet, for å sikre tilgang til detaljer som kunne være av betydning for problemstillingen.

Det ligger i kasusstuiets natur at de valgte kasusene ikke nødvendigvis representerer hele fagfeltet de tilhører, som i dette tilfellet er muntlig fortellerkunst som scenekunst. Mitt valg av kasus har nødvendigvis påvirket mine resultater.

3.3 Analyseobjektet

Analyseobjektet i denne oppgaven er forestillingen Krigsfortellinger.

Krigsfortellinger er en muntlig fortellerkunst- forestilling som er basert på Amir Mirzai's personlige opplevelser fra soldattilværelsen under krig i Midtøsten på 1980-tallet. Med muntlig forteller- forestilling mener jeg her at den kunstneriske uttrykksformen, ofte omtalt som medium i narratologisk teori, er muntlig fortellerkunst. Amir forteller selv denne personlige historien og har med Torgrim Mellum Stene som medforteller. Krigsfortellinger er produsert av Albatross, som har stått bak konsepter som Andre Historier og vært medprodusent på Den Internasjonale Fortellerfestivalen i Oslo. Krigsfortellinger er regissert av den teaterutdannede regissøren Øystein Ulsberg Brager. Forestillingen hadde sin premiere på Den Internasjonale Fortellerfestivalen i

Oslo i 2013 og turnerte gjennom Den kulturelle skolesekken i videregående skoler og folkehøgskoler i Oslo-området samme høst. I programmet beskrives den som en actionfylt, morsom og alvorlig forestilling som aldri kjeder og til stadighet overrasker sitt publikum³.

Disse karakteristikene, aktørenes sceniske erfaringer og at forestillingen har et sterkt produksjonsapparat rundt seg er grunner til at jeg anser denne forestillingen som et interessant mål for en narratologisk analyse.

Forestillingen har en varighet på ca. 85 minutter og benytter seg av lyd- og lys- teknisk personell under oppsetningene. I perioden jeg observerte forestillingen var målgruppen elever ved videregående skoler i Oslo.

3.4 Analyse

Analysen har vært en pågående prosess som startet første gang jeg så forestillingen *Krisgfortellinger*. Forestillingen ble tolket i lys av narratologisk teori, i hovedsak representert ved Seymour Chatman. Mine umiddelbare observasjoner ble skrevet ned, og senere kategorisert. Begrepene og konseptene, slik de står beskrevet i oppgavens teoridel, dannet dermed grunnlaget for analysekategoriene. Opptaket av forestillingen ble spilt et antall ganger, mens jeg systematisk kategoriserte materialet etter fire hovedkategorier; plott, tid, karakterer og narrativ kommunikasjon. I denne sammenhengen har jeg tolket og drøftet hvilke valg som er tatt i forhold til den diskursive presentasjonen og den medialiserte presentasjonen. Disse valgene har jeg betraktet som virkemidler.

I forbindelse med analysen av forestillingen ble det tatt flere valg som kan ha påvirket presentasjonen av resultatene. Mitt fokus har blant annet påvirket mine forskningsspørsmål og hvilke eksempler jeg har valgt å trekke frem, og er dermed en forenklet presentasjon av virkeligheten.

³ http://oslo.ksys.no/produksjon_14267

4 Resultater

Krigsfortellinger er en personlig historie. Den kunne ha vært fiktiv, fortalt i første-persons form, men den presenteres som sann og det er derfor ingen grunn til å vurdere alternativene. Mediet for presentasjonen av narrativet er i hovedsak muntlig fortellerkunst. Bruken av begrepet *fortellere* henviser her til deres egenskap som utøvere av muntlig fortellerkunst og må ikke forveksles med begrepet *forteller* i narratologisk forstand. Forestillingen markerer et første-narrativ med bevegelig nåtid. Med dette mener jeg at vi følger hovedpersonen Amir gjennom flere år kronologisk: fra han som ung soldat får sitt første møte med krigen, til han som noe eldre tar avstand fra krigsaktivitet. Som beskrevet i teoridelen foregår første-narrativet i narrativets nåtid, analepsene opererer i fortiden og prolepsene i framtiden.

For å kunne kartlegge kausalitetslinjen har jeg valgt å gå gjennom plottet i sin helhet i resultatdelen. På grunn av denne delens omfang har jeg valgt å føye til et sammendrag i forkant og en oppsummering i etterkant. Jeg vil ikke gjennomføre en like grundig analyse med utgangspunkt i de andre kategoriene; her vil jeg isteden trekke frem eksempler som er relevante. I dette opererer jeg med tidskoder, eksempelvis <12:18-13:08>, slik at det er mulig for oppgavens leser å selv se eksemplene i det vedlagte filmopptaket av forestillingen.

4.1 Plot

Før jeg går gjennom analysen av plottet vil jeg her gi en kort oppsummering av kausalitetslinjen, som også kalles for plottets skjelett, slik jeg tolker den. Jeg har valgt å utelate enkelte kjerner her for å gi et tydelig og ryddig bilde av plottet.

4.1.1 Plotsammendrag

Den unge iranske soldaten Amir opplever at militærbasen hans utsetter for irakiske flyangrep og han skjønner at krigen har startet. Han tar på seg ansvaret for å koordinere flyangrep gjennom samband og drar sammen med sin venn Seyed til byen Karkheh. Amir og hans medsoldater må her kjempe mot bølger av angrep fra irakerne, og de greier å holde stand på grunn av smarte strategier. I disse kampene erfarer Amir krigens grusomhet med drepte kamerater og den massive mentale påkjenningen den medfører. Når de iranske forsterkningene kommer, blir han sendt

tilbake til militærbasen et stykke unna kampene. Seyeds familie er trolig drept og Amir tar han derfor med hjem til sin mor under permisjonen. Deretter deltar de i flere slag sammen, og snart mobiliserer Iran en storoffensiv mot Irak under ledelse av ayatollah Khomeini.

Amir utplasseres som speider på grensen og der blir han kjent med en irakisk grensespeider. De blir venner, utveksler varer og Amir advarer irakeren mot den iranske militæroperasjonen. Når oppdraget som grensespeider er overstått vender Amir tilbake til en skyttergrav hvor han og Seyed er ledere. De blir invitert til en stor fest som skal markere startskuddet for det store angrepet. På vei dit blir Seyed skutt i hodet og dør. Sterkt preget av denne hendelsen ser Amir at militæroperasjonen settes i gang og at iranske sivile går inn i minefeltet på grensen og ofrer sine liv. Iran vinner slaget men Amir innser at slaget mot presteskapet er tapt.

Han blir del av opposisjonen som motarbeider regjeringen og ønsker en ny revolusjon. Flere av hans medarbeidere blir arresterte, torturerte og henrettet. Deretter blir Amir selv arrestert, torturert og dømt til døden ved skyting. Han stilles opp på henrettelsesstedet. Da det viser seg å være en falsk henrettelse, fylles Amir med en dyptsittende og vedvarende følelse av ro. Han blir fraktet tilbake i arresten og greier å rømme herfra og kommer seg i sikkerhet. Etter å ha tatt farvel med sin mor, flykter han til Afghanistan for å ta del i krig der.

Den afghanske basen hvor han innkvarteres, utsettes for granatangrep fra en liten by i nærheten. Afghanerne velger å svare med å bombe byen med artilleri og flyvåpen. Når Amir ser at uskyldige sivile blir bombet uten at noen vil høre på dem, knekker han sammen og gir opp alle ismene som har styrt han i livet. Han skifter navn til Omid Pega som betyr Håp Soloppgang.

4.1.2 Plotanalyse

Selv om tittelen *Krigsfortellinger* kan antyde at forestillingen presenterer en ansamling av narrativer med krig som tematikk, kan det også betraktes som *en* historie. Krigsfortellinger har en hovedstrand, et første-narrativ, med definert temporal rekkevidde. Alle anakronier og andre diskursive enheter har tilsynelatende sine gravitasjonspunkter tilknyttet dette. Plottet dannes av narrativets eventer, og eventene oppstår med tilknytning til hovedpersonenes handlinger eller de hendelser som de utsettes for. Som beskrevet i oppgavens karakterkapittel, er karakterers handlinger i følge Chatman i form av fysiske handlinger, tale, tanker, følelser, sanseinntrykk og

fornemmelser. Dette åpner for tolkningsrom når det kommer til hvilke eventer skal regnes for å være plotutviklende *kjerner* og hvilke er *satellitt*-eventer satt til å utvikle det estetiske objektet. Å finne den gjennomgående kausalitetslinjen vil derfor være et avgjørende verktøy.

Det mest innlysende med tanke på tittelen og historiens settinger er at krigsslagene, og det som innleder dem, utgjør plottets hovedlinje. I så fall kan man påstå at den første kjerne-eventen inntreffer når Irak angriper Amirs militærbase <05:35-05:53>. Denne hendelsen setter uansett i gang en krig og *en* kausalitetslinje. Den neste kjerne-eventen vil da være at Amir blir tildelt et oppdrag om å løpe til en nærliggende by. Dette er en direkte konsekvens av angrepet, en hendelse som inntreffer <08:25>. Den påfølgende kjernen blir da når Amir og hans medsoldater nekter å ta i mot ordren og tar makten i basen <08:40-08:49>, og er denne gang i form av hovedpersonens handling. Denne foreslåtte plotlinjen består så langt også av en mengde satellitter. I forkant av den første kjernehendelsen våkner Amir av en lyd, han tenker at det er dommedag, prøver å gjemme seg og blir livredd, før han kommer ut av brakken <04:35-05:35> og blir involvert i den første kjernehendelsen. Når det blir klart for han at det ikke er dommedag, men at krigen har brutt ut blir han glad, betrakter fiendens krigsfly som vakre, begynner å danse og oppdager at han har tisset på seg <05:42-06:25>.

Etter et opphold med analepser og innskutt tekst ledes vi tilbake til første-narrativet <14:00>. Plottets neste kjerne-event presenteres i forkant, gjennom den interne analepsen som har tatt igjen første-narrativet. Det er naturlig å betrakte handlingen der Amir og hans kamerater putter basens kommandant i en sekk og sender han tilbake til Iran som den første påfølgende kjernehendelsen <12:57>. Som leser anser jeg dette for å være en kraftfull handling, men siden den ikke får noe etterspill i narrativets kvalifiserer den ikke som en kjerne-event. Ingenting spinner videre ut av denne handlingen og den er dermed å betrakte som en utfyllende satellitt. Den neste kjerne-eventen, som videreutvikler plottet, er derfor når Amir takker ja til å koordinere luftangrep <13:53>. Deretter presenteres satellitter som handler om at Amir tar en avskjedsjoint med medsoldatene før han setter seg i bilden sammen med Seyed.

Plotlinjen videreutvikles ikke før bilen de sitter i stopper <16:26>. Konsekvensen av denne kjerne-eventen er at de må gå resten av veien. Eventen hvor Amir og hans venn Seyed avlegger ed om å drepe hverandre hvis de risikerer å bli tatt <15:44>, får ikke noe etterspill og kan dermed ikke regnes for å være en kjerne. Diskursrommet mellom kjerne-eventene <13:53+16:26> består av utfyllende satellitter, eksplisitt beskrivelse av karakteren Seyed og en

orientering om viktigheten av å verne om sambandsutstyret. Gjennom de mest sentrale satellittene her states det at Amir, Seyed og medsoldatene deler en siste joint som de røyker foran alle, siden de sannsynligvis ikke kommer tilbake levende fra oppdraget <14:14-14:30>. Grunnen til at jeg utpeker denne rekken av satellitter som sentrale er at den, sett i forhold til helheten, fyller ut med en gjennomgående tematikk om kameratskap og rus.

Gåturen som utløses av at bilen stanser blir presentert i form av beskrivelser av omgivelser fram til en satellitt-event hvor Amir holder på å falle og Seyed holder han oppe <17:18>. Den neste kjerne-eventen er når de oppdager at Irakiske soldater har dukket opp over alt, en hendelse som inntreffer <17:30>. En rekke kjerne-eventer følger deretter tett på. Amir foreslår at de skal trekke seg tilbake til basen og heller bli transportert bak elven <17:36-17:46>. Som konsekvens argumenterer den sentrale karakteren Seyed for at de skal gå gjennom Irakerne, og mener at de ikke vil bli lagt merke til <17:49-18:16>. Amir går med på dette <18:18>. Veien gjennom irakerne kan betraktes som en løype av satellitter, som tjener til et formål om å bygge opp spenning og illustrere frykten og stresset Amir kjenner på <18:18-19:11>.

En ny kjerne-event melder seg når en iransk offiser roper at de skal stoppe og Amir skjønner at han er kommet i trygghet <19:11-19:27>. Etter en rekke med satellitter tar Amir, på oppfordring fra offiseren, et AG3 gevær <19:48>. Første-narrativet settes på hold når Torgrim tar over i rollen som den allestedsnærværende fortelleren. I denne fortellerrollen tar Torgrim oss etter hvert med inn i første-narrativet igjen og gjengir satellitt-eventer fram til neste kjerne-event <19:50-22:21> hvor Amir protesterer mot offiserens slagplan og foreslår en ny strategi <22:21-23:02>. Første-narrativet beveger seg herfra inn i en lengre fase som omhandler slaget mellom Amirs gruppe og irakerne. Fasen er rammet inn av det reglelignende utsagnet "frem og tilbake, frem og tilbake" <23:05-35:29>.

Amir og soldatene er nå fanget i en vedvarende krigssituasjon, og det samme gjelder plottet. Kausalitetslinjen, som det til tider er vanskelig å holde grepet om her, slynger seg gjennom de ulike kampene. Siden det som kan tolkes som kjerne-eventer i denne fasen ligger så tett på hverandre vil jeg gå relativt raskt gjennom dem.

Etter at Amir har foreslått den nye strategien er det diskursivt satt inn en liten ellipse før kampen begynner. Siden de iranske soldatene benytter Amirs strategi, uten at vi blir orienterte om at kommandanten har bestemt dette, har altså denne strategien blitt vedtatt i ellipsen. Amir og medsoldatene beveger seg mellom våpendepotene og forvirrer irakerne med sin skyting <23:03-

23:10>. De klarer å lure noen irakere ut i åpent terreng og Amir sender inn flyangrep som treffer dem<23:13-23:27>. Et bakholdsangrep med tanks inntreffer <23:29-23:31>. Amir sender et nytt flyangrep med napalm<23:30-23:34>. Som konsekvens av de gjentatte angrepene tar Amir og medsoldatene opium for å holde seg våkne <23:37-23:40>. Deretter må de ha hasj for å få tilgang på nødvendig søvn <23:45>. Slik jeg tolker det er det på grunn av rus og søvnmangel at de i den neste kjerne-event oppdager at de har forvillet seg blant irakere<23:51-23:52>. Amir og medsoldatene hans kaster seg ned i grøfter og begynner å skyte rundt seg. De får tilbake overtaket på grunn av overlegen kjennskap til terrenget <23:56-24:02>. En granat kastes mot dem og de må kaste seg ned <24:02>. Denne hendelsen har ikke nødvendigvis noen direkte konsekvens som følges opp i narrativet, men benyttes av den indirekte forfatteren til å belyse alvoret ved granatangrep. Første-narrativet fortsetter med at Amir og hans medsoldater løper videre. Mellomrommet mellom granatangrepet og løpingen kan tolkes som en ellipse. Dermed kan også granatangrepet tolkes som årsak til den påfølgende løpingen, og betraktes som en kjerne-event.

Videre følger en rekke satellitter og eksplisitte beskrivelser av død og forråtnelse av lik <24:27-25:10>. Narrativet fortsetter med gjengivelse i "du"-form, men det fremgår i fortsettelsen at det er Amir som gjennomlever det som fortelles. Eventen hvor Amir, representert gjennom "du"- fortellerform, trækker gjennom magen til den forråtnede døde kameraten mens han løper <25:15> kan betraktes som en kjerne-event. Som konsekvens av denne hendelsen, de sanseintrykk og følelser som er gjengitt i form av satellitter og stasis statementer, begynner Amir tvangsmessig å vaske seg selv uten å føle at han blir ren <25:23-25:36>. Den neste kjerne-hendelsen er at det største angrepet så langt; fiendtlige bakkestyrker og tanks kommer mot stedet de befinner seg i <25:43-25:46>. Amir kaller inn luftstyrkene som bomber motstanderne <25:47-26:04>. Matpause og midlertidig våpenhvile er en kjerne-hendelse som inntreffer <26:26>.

En hendelse som kan tolkes som kjerne-event er når Amirs medsoldat skyter magasinet tomt mot et lik i matpausen <27:47-27:55>. Slik den er plassert i sammenhengen, virker den som utløsende for neste kjerne-event, som er Amirs emosjonelle handling; å hate alle rundt seg i så stor grad at han har lyst til å skyte dem <27:59-28:06>. Deretter legges det diskursivt fokus på en ny emosjonell handling; Amir hater seg selv mer enn alle, på grunn av de mørke sidene som har kommet til syne i han <28:40-28:49>. Plottet har hittil i denne fasen utviklet seg fra å omhandle Amirs heltemodige krigsinnsats til å fokusere på hvordan han rammes mentalt av krigens bivirkninger. Gjennom satellittene stasis statementer har representasjon av kameratskap <28:13-

28:38>, død og krigens elendighet <24:28-25:10 + 29:03-29:07 + 29:57-30:05>, og krigens effekt på de involvertes selvfølelse og menneskesyn <26:00-26:18 + 27:13-27:19 + 29:28-29:56> vært sentrale temaer. Satellitter skaper en bro fra matpausen hvor Amir kjenner på de vonde følelsene til han begynner å løpe og innhentes av neste hendelse.

Narrativet fortsetter etter en ellipse hvor matpausen avsluttes med følgende kjerne-ener: Amir og medsoldatene løper frem og tilbake og havner på en høyde hvor de blir omringet <30:06-30:10>. De blir beskyttet av det verste kuleregnet så langt <30:22-30:24>. Neste kjerne-hendelse er at irakerne forsvinner <30:46-30:47>. Gjennom satellitter har vi blitt orientert om frykten Amir og hans medsoldater kjenner på, spesielt representert ved den ene soldaten som har hulket og grått hele natten gjennom. De begynner på nytt å løpe <31:11>, og denne løpingen er et gjennomgående diskursivt trekk som skaper en form for kausalitet i hele denne fasen av narrativet. På denne måten kan i utgangspunktet alle løpehendelsene karakteriseres som kjerne-ener. De løper, slik jeg tolker det, med andre ord fra høyden hvor de var omringet til stedet hvor neste kjerne- eller satellitt-event inntreffer.

De påfølgende eventene byr på en analytisk utfordring. Det begynner med at Seyed skyter en iraker for å få vannflasken hans <31:19-31:36>. Deretter henter han flere ting fra irakerne <31:43-31:57>. Dersom Amir hadde vært den handlende karakteren i disse eventene ville jeg karakterisert dem som kjerner. Da ville jeg som leser av narrativet oppleve at plottet banet vei inn i et nytt spor med Amirs utvikling. Tvert i mot takker Amir nei når Seyed tilbyr han vann fra flasken, og vi blir vist at plottet ikke lar Amir, slik han til nå er etablert, ta en så kontroversiell vending. Sett i forhold til narrativet som helhet, tolker jeg det slik at den indirekte forfatteren gir den sentrale karakteren Seyed et eget plot, som står i tilknytning til hovedplottet og første-narrativet. Denne andre plotlinjen er ikke autonom og har ingen utvikling når ikke Amir er til stede som vitne. Seyed har vært med i alle kampene Amir har deltatt i og har også tidligere utført en handling som har utviklet hovedplottet. Eventene jeg nettopp henviste til kan dermed sees på som kjerne-ener i det parallelt løpende plottet som omhandler Seyeds utvikling. Seyed har dermed vært som en passasjer i hovedplottet og bryter nå ut i sitt eget.

Etter en ny løpesekvens havner Amir og Seyed i skyttergraven og ser at en tanks kommer mot dem, en kjerne-hendelse som inntreffer <32:02>. Seyed løper og kaster en granat inn i tanksen og sprenger den <32:10-32:28>. Igjen utfører Seyed en kjernehandling. Denne gangen har den innvirkning på begge plottene, siden handlingen bærer preg av å ha reddet livet til begge

karakterene. Det fortelles deretter eksplisitt at denne og de andre krigshendelsene Amir og medsoldatene har vært igjennom har gjort dem avhengige av adrenalinrus. At Amir og Seyed får denne avhengigheten bærer preg av å være kjerne-materiale, siden den er forårsaket av tidligere eventer og gjør at de oppsøker nye. Avhengigheten har utviklet seg gjennom kampene <32:36-33:06> og dukker ikke plutselig opp når den diskursivt blir satt fokus på. Narrativet har til nå heller ikke lagt vekt på å knytte kausalitet til dette før adernalinabstinenser oppstår som kjernehendelse når det er lite som skjer i fronten <33:18-33:32>. Denne hendelsen forårsaker at Amir, Seyed og tre andre iranske soldater kryper mot de irakiske linjene <34:03-34:12>. Når de begynner å nærme seg irakerne får Seyed et innfall om å hoppe opp å danse og gjør det <34:38>. Virkningen av dette er at de irakiske soldatene tror det er matpause, en kjernehendelse som inntreffer <34:43-34:47>. Seyed kaster en granat inn den irakiske leiren og setter fyr på alle de militære installasjonene <34:56-35:00>.

Den neste kjernehendelsen inntreffer når iranske forsterkninger kommer <35:25-35:29>. Amir, Seyed og medsoldatene får vite at de skal tilbake til basen <35:36>, som også er en kjernehendelse. Dermed er dette slaget mot Irak og fasen som var innrammet av det reglelignende utsagnet "frem og tilbake, frem og tilbake" over. Gjennom stasis statmenter og satellitter avrundes fasen med beskrivelser og hendelser som omhandler tapene slaget har påført og tomhetsfølelsen Amir og Seyed har <35:53-36:17>.

Narrativet fortsetter med analepser som utdyper Amirs bakgrunn. Slik jeg tolker det kaster den indirekte forfatteren her lys over grunnlaget som plottet spirer opp fra: Amirs ideologiske grunnlag for å kjempe og hvorfor han overlever mot alle odds <38:02-41:13>. I forhold til det ideologiske grunnlaget vektlegges Amirs overgang fra islam til kommunismen her <41:10>. Samtalen mellom Amir og hans far, hvor faren forteller om sin drøm er kan tolkes som en kjerne-event. Narrativet legger opp til at denne samtalen er punktet alt springer ut fra. Amirs drøm og retning fødes her, noe det eksplisitt legges trykk på: "(..) med farens drømmer i hodet og hjertet, var det at Amir og brødrene gikk i de aller førstedemonstrasjonstogene(..)"<40:31-40:36> og "(..)men Amir ville ikke høre, han drømte sin fars drømmer. Først trodde han at han kunne finne det i Islam, så vendte han seg mot kommunismen(..)" <41:07-41:14>. Samtalen med faren kan regnes for å være den første kjerne-eventen, men jeg tolker det allikevel ikke slik. Samtalen, som event, er en av mange representerte forløpere til plottet. Samtlige av disse forløperne tilfører

karakterene og narrativet generelt, dybde. De fyller ut narrativet som satellitter, men plottet er ikke avhengig av dem.

Vi returnerer i første-narrativet ved at Amir og hans medsoldater ankommer basen <41:15>. Dette er et nødvendig hektepunkt for plotlinjen, og kan dermed sees på som en kjerne-event. Det første Amir gjør når han kommer fram er å løpe i dusjen for å vaske seg med såpe, men får heller ikke denne gang følelsen av å bli ren <41:20-41:46>. I sammenheng vaskehandlingen står leder den ikke til noe videre og er denne gang en utfyllende satellitt.

Etter en rekke satellitter <41:47-42:13> utvikles plottet videre gjennom en sekvens av kjerne-ener hvor Seyed følger etter Amir over alt <42:14-43:03>. Gjennom en påfølgende analepse får vi vite at Seyeds hjemby er bombet <43:03-43:10>. Amir inviterer derfor sin venn med hjem til sin egen familie på permisjon, en kjerne-event <43:11>. Hovedplottet og Seyeds plott interagerer her.

Mens de sitter på bussen oppstår en kjerne-hendelse ut i fra en akkumulasjon av inntrykk <43:14-43:35>. I byene de passerer er livet som normalt med barn som spiller fotball, handel og latter. Denne hendelsen legger opp til Amir og Seyed tankehandlinger i konsensus: de finner oppførselen de ser som grovt urimelig og skulle ønske de hadde geværene her slik at de kunne skyte alle sammen <43:35-43:50>. Permisjonstiden hos Amirs tolker jeg for å være diskursivt bestående av satellitter og stasis statementer på hovedplottets nivå. Seyeds plot har derimot en utvikling og dermed også kjerne-ener. Han får svært god behandling av Amirs mor <43:53-44:01>, han kjøper en haug med gaver til Amirs mor <44:06-44:09> og sier at Amirs mor også er hans mor <44:14>.

Når de kommer tilbake fra permisjonen er det tid for finale i den nasjonale fisekonkurransen på basen <44:17-47:14>. Hendelsene i dette forløpet tolker jeg for å være satellitter. Den indirekte forfatteren setter diskursivt fokus på ener som ikke har direkte plotrelevans her, og det kan tolkes som om plottet settes på hold. Fisekonkurransen er som et isolert narrativ i seg selv. Når fisekonkurransen er over fortelles det om en annen konkurranse. Også denne tolker jeg for å være bestående av satellitter. Slik jeg tolker det er de relevante til plottet ved at de omhandler tematikk som er gjennomgående i narrativet. Konkurransen hvor Amir og de andre veteransoldatene vedder penger på hvilke av de nye rekruttene som kommer til å dø først <47:14-48:14>.

Narrativet fortsetter ved at Torgim i den allestedsnærværende fortellerskikkelsen oppsummerer kort hvilke flere militære operasjoner Amir og Seyed var involverte i <48:23-48:37>. Siden operasjonene representeres såpass diskursivt forenklet velger jeg å tolke *at de deltok i flere operasjoner* som en kjerne-event. Den allestedsnærværende fortelleren fortsetter med en kontekstualiserende orientering om hvordan Iran mobiliserer en stor offensiv mot Irak <48:37-49:15>.

En ellipse har funnet sted i første-narrativet og vi møter Amir som grensespeider. Selv om de ikke vises eller uttales eksplisitt, tolker jeg at årsaken til at han er der har sammenheng med forrige kjerne-event: at han har kjempet i mange slag. Selv om delen som følger i narrativet fortelles gjennom en annen karakter enn Amir, tolker jeg det slik at Amir og hovedplotlinjen utvikler seg her. Derfor vil jeg betrakte eventer som er forbundet med kausalitet som plotkjerne. Amir og den irakiske speideren (som nå er midlertidig talsmann i narrativet) oppdager hverandre fra lang avstand, en kjerne-event som inntreffer <49:28-49:32>. Begge gjør tegn om at de ikke skal skyte hverandre <49:33>, også en kjerne. Gjennom satellitter beskrives prosessen om hvordan de gradvis blir tryggere på hverandre <49:38-49:54>.

Neste kjerne er at den irakiske speideren inviterer Amir til å spise lunsj med han <49:55> etterfulgt av kjernen hvor Amir takker ja <49:57>. Gjennom en påfølgende rekke av satellitter utvikles vennskap mellom dem, de starter byttehandel med hasj og alkohol, de røyker hasj, de forbanner sine lands ledere <-49:58-51:54>. Når Amir velger å fortelle den irakiske speideren om det forestående iranske angrepet, utfører han en kjerne-handling. I de påfølgende satellittene diskuterer de hvordan den irakiske speideren kan komme seg unna uten å bli henrettet av sine egne <52:03-52:45>, før Amir utfører en ny kjerne-handling ved å skyte irakeren i armen, slik at han slipper unna <52:45-52:50>.

Etter enda en ellipse er Amir tilbake som militær leder i en skyttergrav. Gjennom satellitter og stasis statementer skildres det liberale miljøet med hasjrøyking, menn som har sex og drikking irakisk importert whisky <53:15-53:54:03>. I en samtale med en inspiserende kommandant blir Amir fortalt om Skandinavia, og hvor bra det er der <53:48-54:22>. Her er det flere tolkningsmuligheter, men slik jeg tolker det er denne samtalen diskursivt lagt inn for å vise hvor Amirs idé om å komme til Skandinavia starter. Samtalen som event kan ikke karakteriseres som en plotkjerne, siden den ikke utvikles innen narrativets temporale rekkevidde. Jeg tolker den for å være en satellitt som spiller på at Amir står foran oss på scenen som nordmann i dag.

Neste kjerne-event er at Amir og Seyed blir invitert til en stor fest <54:41-54:46>. En løype av satellitter skildrer Amir og Seyeds vei til festen <54:52-56:10> og legger opp til neste kjerne-event hvor Seyed blir skutt og drept <56:11-56:25>. Her avsluttes Seyeds plot. Torgrim tar over som den allestedsnærværende fortelleren og forteller om Irans store militære operasjon hvor frivillige ofrer seg selv for å ødelegge miner <57:22-59:47>. Fra denne fortellervinkelen formidles det at Amir ser det som skjer her, som er en kjerne-event <59:47-59:54>, etterfulgt av kjernen hvor han innser at krigen mot det iranske presteskapet er tapt <59:54-1:00:01>. Gjennom satellitter har vi fått innsyn i hvordan religiøs propaganda og massesuggesjon styrer de iranske krigsdeltakerne i operasjonen. Den allestedsnærværende fortsetter med en kontekstualiserende orientering om hvordan krigen fortsetter <1:00:48-1:02:15>; om Iran som vinner et stort overtak og vil knuse Irak, om Vestens innblanding og om stillingskrigen som oppstår. Disse store omveltningene i verdenen rundt Amir påvirker hans og plottets vei videre. Jeg tolker derfor *stillingskrigen* som en kjerne-event.

Som konsekvens stillingskrigen og presteskapets herredømme trekker Amir seg tilbake fra krigsoperasjoner og vier seg til gruppen som ønsker en kommunistisk revolusjon i Iran <1:02:14-1:02:27>. Dette er diskursivt fokusert på som en kjerne-event, etterfulgt av en påfølgende hvor Amir velger å bruke sin sambandskompetanse for å koordinere kommunikasjonen for denne opposisjonen <1:02:27-1:02:35>. De neste kjerne-eventene er at Amirs venner fra opposisjonen blir arrestert <1:02:42-1:02:46>, torturert <1:02:48> og henrettet <1:02:52>. Deretter blir Amir selv tatt av styrker som er lojale mot presteskapet, en kjerne-event som inntreffer <1:02:55-1:03:06>.

Narrativet går nå inn i en fase som omhandler Amirs opphold i fangenskap og slik jeg tolker det er følgende eventer kjerne: Amir føres til et rom i en politistasjon <1:03:13>. Han blir slått og sparket av en gruppe, som setter startskuddet for en rekke av torturhendelser <01:03:35>. Tortur-eventene kommer i bølger og øker i omfang. Jeg tolker det at Amir er fanget i et torturhelvete som en samlebetegnet kjerne-event, og hendelsene som utdyper hvordan han tortureres som satellitter. I ellipsene mellom torturbølgene finnes antakeligvis kjerne-eventer, siden Amir etter all sannsynlighet velger å ikke tyste her. Torturens opptrapping antyder dette. Amirs stillhet er ikke vektlagt diskursivt men dermed implisitt i torturfasen. Derfor kan man, slik jeg tolker det, ut i fra det diskursivt skjulte i ellipsene avlede en gjennomgående rekke av kjerne-eventer hvor Amir nekter å snakke. Virkningen av den samlebetegnende kjerne-eventen "Amir er

fanget i et torturhelvete" blir dermed den samlebetegnende kjerne-eventen "men han nekter å snakke". Gjennom satellittene utdypes torturhandlinger i detalj og belyser tematisk en annen side av krigens grusomheter. Plottet vendes bort fra torturen og til kjerne-eventen hvor Amir dømmes til døden ved skyting <1:07:00>. Gjennom de påfølgende satellittene representeres Amirs mentale og emosjonelle prosessering av den forestående henrettelsen og reisen til henrettelsesstedet <1:07:09-1:09:02>.

Den neste kjerne-eventen er at soldatene løsner skudd mot Amir <1:09:03>. En rekke satellitter som omhandler Amirs følelse av å bli skutt <1:09:04-1:09:39> leder an til neste kjerne hvor Amir skjønner at det har vært en falsk henrettelse og at han ikke er død <1:09:39-1:09:47>. Virkningen av det som skjer i denne kjernen er kjerne-eventen hvor Amir finner fram til en dyptsittende og vedvarende ro <1:09:48-1:10:02>.

Narrativet fortsetter med Torgrim som allestedsnærværende talsmann. Han presenterer de neste kjerne-eventene hvor Amir svelger tobakk på cellen og blir syk <1:10:19-1:10:25>, sendes til sykehus for behandling <1:10:25-1:10:28>, greier å rømme ut baderomsvinduet <1:10:29-1:10:33>, kommer seg i sikkerhet hos trygge folk og hviler ut <1:10:34-1:10:44>, bestemmer seg for å flykte landet <1:10:44-1:10:49> men vil først si farvel til sin mor <1:10:54>. Amir forteller videre fra "jeg" perspektiv om besøket hos moren. Neste kjerne-event er at Amir lyver til sin mor for å beskytte henne og sier at han skal flykte til Frankrike <1:11:40-1:11:44>. Amir har bestemt seg for å reise til Afghanistan for å delta i krigen der. Eksakt når han bestemmer seg kommer ikke fram, men denne kjerne-eventen er diskursivt plassert i dette tidsrommet <1:11:46-1:11:57>. Veien fra den iranske grensen mot Afghanistan gjengis i form av satellitter og stasis statementer <1:12:10-1:13:00>. Landskap og klima beskrives og vi blir orienterte om hvor farefull reisen er.

Neste kjerne inntreffer når Amir får vite at de er kommet frem til Afghanistan <1:13:04>, før narrativet fortsetter med en løype av satellitter og stasis statementer <1:13:05-1:14:18>. Amir transporteres til en militærleir hvor han treffer en oberst, som er de neste kjernene <1:14:23-1:14:30>. Gjennom satellitter og stasis statementer fortelles det om vennskskapsrelasjonen som utvikler seg mellom Amir og obersten, sjakkspilling og hasjrøyking <1:14:30-1:16:09>, før den neste kjerne-event slår inn ved at militærbasen blir utsatt for et granatangrep <1:16:10-1:16:20>.

Granatangrepet leder til neste kjerne-event som er at den afghanske hæren vil angripe den lille byen granatene ble skutt ut fra <1:17:48>. Satellittene hvor Amir regner ut hvor mye

angrepet mot landsbyen belyser krigens økonomiske aspekt; de enorme pengebeløpene som skytes ut av kanonene <1:16:53-1:17:44.

Den neste kjerne-eventen er hendelsen hvor de sivile fra byen klager sin nød og spør afghanerne hvorfor de bomber byen når geriljasoldatene som skjøt granatene hadde dratt <1:18:24-1:18:34>. At Amir ser at ingen hører på landsbybeboerne er neste kjerne <1:18:35>. Amir foretar en tankehandling hvor han skjønner at bombing av sivile mål er en bevisst strategi og at mange krigshelikoptere og fly kommer for å bombe byen enda mer <1:18:44-1:19:22>. Disse kjernene bidrar til å fremkalle Amirs neste kjerne-handlinger: ønske at det var dommedag som hadde brutt ut istedenfor at det var krigen som startet <1:19:24-1:19:36>, han føler at bombene som faller på landsbyen faller på han og bomber i stykker alle ismene han har vært styrt av <1:19:41-1:19:59> og han mister all tro på mennesket og alt håp <1:20:00-1:20:08>. Gjennom en påfølgende ekstern prolepse blir vi fortalt at Amir kommer som FN flyktning til Norge noen år senere <1:20:12-1:20:22>. Den siste kjerne-eventen som diskursivt representeres i narrativet er at Amir skifter navn til Omid Pega, som betyr "håp soloppgang"<1:20:22-1:20:36>.

4.1.3 Oppsummering plot

I prosessen med å skille kjerner fra eventer for å finne frem til plottets hektepunkter har jeg benyttet den hermeneutiske tolkningsmetoden jeg har beskrevet i metodekapittelet. Som det fremgår av plotanalysen har ikke kausalitetslinjen alltid vært klar og tydelig i narrativet. På punkter hvor narrativet tilsynelatende hopper istedenfor å binde eventer sammen gjennom kausalitet, har min egen forståelseshorisont kommet tydeligere frem og dermed også min stemme som fortolker. Dette øker graden av subjektivitet i analysen men resulterer i en foreslått kausalitetslinje og plotbeskrivelse. Jeg har ikke selv gått inn for å skape kausalitet men jeg har funnet fram til en ved å se delene i forhold til narrativets sammenhengende helhet. Som nevnt i teorikapittelet sammenligner Chatman kjernene med skjelettet og satellittene med kjøttet. Satellittene fyller ut narrativet og utdyper kjerne-eventene.

Ved å følge løypen som dannes av kausalitetslinjen får man innsyn i hvordan plottet utvikler seg fra start til slutt og hvilke vendinger det tar underveis. I min fortolkning handler plottets første del om den ideologistyrte Amir som deltar i militære slag hvor han briljerer med gode kampstrategier. Plottet tar en vending og skildrer de mørke sidene som utvikles i han.

Videre lider han store tap ved å miste sin venn Seyed, flere andre venner og selv bli torturert og dømt til døden. Ut av denne elendigheten vokser en dyptsittende og vedvarende ro fram i han.

Den siste delen står i kontrast til den første delen og omhandler Amir som tar sterk avstand fra krigshandlinger, slipper alle ideologier, gir opp krigsaktivitet og skifter navn. Grunnen til at jeg inkluderer navnebyttet her er at dette er diskursivt fremhevet i narrativet og oppsummerer plottets utvikling fra start til slutt slik jeg tolker det. Jeg tolker det også slik at det er ikke bare betydningene til navnene som understøtter dette, men også måten de presenteres på. Hovedkarakteren går fra å hete Amir Masood Mirzai, som betyr "den velsignede utdannede generalen", til Omid Pegah, som betyr "håp, soloppgang" <1:20:34>. Førstnevnte navns betydning presenteres med en stolt og verdig undertone <37:56-38:08>. Det legges også diskursivt vekt på at Amir lever opp til dette navnet gjennom å spille sjakk som en geriljakriger <38:08-38:25>. I sistnevnte eksempel blir navnebyttet presentert i sammenhengen hvor Amir har forkastet sine ideologier og mistet troen på mennesket og alt håp <1:19:52-1:20:37>. Dette navnets betydning er det siste som fortelles i narrativet og jeg tolker det som at dette spiller på at han står her foran oss i dag.

4.2 Tid

Det går fram av plotanalysen at Krigsfortellinger ikke består bare av et første-narrativ. Gjennom anakronier ledes leseren tilbake og fram i tid, både innenfor og utenfor første-narrativets temporale rekkevidde. Dette handler om det Genette kaller for den diskursive *organiseringen* av tid. I dissonansen mellom det han betegner som historietid og diskurstid er det også to andre kategorier: *varighet* og *frekvens*. Jeg vil nå analysere Krigsfortellinger i lys av Genettes tidsteori, gjennom å belyse diskursive valg med eksempler fra forestillingen.

Første-narrativet, som gjengis i narrativets "nåtid", begynner med at Amir sover i sengen på militærbasen og blir vekket av en høy lyd <04:34>. Det strekker seg, slik jeg tolker det, helt til narrativets slutt <1:20:36>. Selv om det ikke fremkommer eksplisitt i narrativet tolker jeg eventen hvor Amir skifter navn til Omid Pegah <1:20:22-1:20:28> som innenfor første-narrativets temporale rekkevidde. En alternativ tolkning er at denne eventen er en prolepse, intern eller ekstern, avhengig av når man regner med at den inntreffer. I min fortolkning leser jeg det

slik at alle hendelsene i narrativet akkumulerer i denne eventen kort tid etter at Amir har vært vitne til de gjentatte angrepene mot landsbyen <1:19:24-1:19:48>. Det første jeg vil granske er hvordan første-narrativet brytes opp av anakronier; hvordan narrativet er *organisert*.

4.2.1 Organisering

Slik jeg tolker det finnes det to prolepser som begge er eksterne i Krigsfortellinger. Den første peker frem mot at eksistenten Ali dør av en overdose i Oslo 20 år senere <31:04-31:10>. Den diskursive representasjonen av denne eventen påvirker leserens opplevelse av historiens verden slik jeg tolker det. Den er ikke nødvendig for plottet, men fyller det ut med sterk realisme. Den gir et bilde av hvor stor påkjenning soldater utsettes for i krigen, som også preger dem i ettertiden. Den andre er plassert helt mot slutten og peker mot Amirs immigrasjon til Norge noen år senere <1:20:14-1:20:21>. Denne eventen tolker jeg for å være en forklaring til leseren på hvorfor Amir er i Norge nå.

Det er flere analepser i narrativet. Torgrim er talsmann for disse i den allestedsnærværende fortellerrollen, som lar han reise fram og tilbake i tid og sted. Jeg har valgt å utdype tre eksempler. I det første eksempelet tar Torgrim oss med et år tilbake i tid, til en analepse som omhandler politiske omveltninger i Iran og om Saddam Husseins maktovertakelse i Irak <09:13-09:30>. Selv omstendighetene som gjengis her er nødvendige forløpere for plottet og selv om det kun er et år tilbake i tid, anser jeg dem for å være eksterne analepser. De er forut for første-narrativets ramme og rekkevidde. Også de eksterne analepsene som omhandler Amirs forfedre <38:15-40:54> presenteres som nødvendige forløpere for plottet på linje med overnevnte analepser. Her er derimot ikke fokuset på samfunnsmessige omstendigheter men på hovedpersonens forutsetninger for involvering. Narrativet kunne vært foruten alle disse analepsene. Plottet ville ikke ha kollapset, men de tilfører dybde og bredde i den diskursive representasjonen av historien.

Analepsene som omhandler familie og forfedre, fra det sistnevnte eksempelet, er trinnvis oppdelte. Den første omhandler Amirs far, deretter hans farfar, hans oldefar, hans mor og forfedrene fra 400-tallet. Tilknyttet den sistnevnte gjengis det som kan tolkes som det diskursive formålet med hele denne rekken av analepser. Det blir eksplisitt fortalt at "det er en saft og en sevje som renner tilbake helt til 400-tallet <39:44-39:04>". Slik jeg tolker det i sammenhengen er

denne "saften og sevjen" noe som også Amir har arvet, og at egenskapene dette medfører danner både karakteren Amirs ideologiske grunnlag og hans utrustning i møte med plottets eventer. Dette er spesielt tydelig i analepsen hvor det fortelles at Amir lar seg lede av sin fars drømmer inn i sin første demonstrasjonsdeltakelse mot landsledelsen <40:04-40:38>. Kort tid etter fortelles det i samme analepse at disse drømmene former han ideologisk i retning mot islam og kommunisme <41:06-41:13>. I det tredje eksempelet begynner med orientering om Amirs bakgrunn og hans vei inn i militæret. Gjennom denne analepsen leder den allestedsnærværende fortelleren oss fra Amirs barndom til han som ung soldat havner i flyvåpenet.

4.2.2 Varighet

Den andre kategorien i Genettes tidsteori er *varighet*. Her finnes underkategoriene sammendrag, beskrivende pause, ellipse, scene og strekk. Samtlige av narrativets deler forholder seg til disse tempo effektene i varierende grad. Jeg vil derfor trekke ut eksempler hvor effekten er spesielt tydelig og tilsynelatende bevisst benyttet for å påvirke kommunikasjonen.

Først vil jeg se på Krigsfortellingens bruk av *sammendrag* som diskursivt grep. Det første eksemplet er en rekke eventer som presenteres i analepsen hvor den allestedsnærværende fortelleren gjengir Amirs forsøk på å komme seg ut av militærakademiet.. "Han stilte ikke opp på vakt, hadde ikke på seg uniform, adlød ikke ordre" blir vi fortalt <10:15-10:19>. Det som på historienivået som antakeligvis har tatt uker, akselereres her og blir fortalt på fire sekunder. Dermed beveger historietimen seg raskere enn diskurstiden. Et annet eksempel finnes i analepsen som omhandler Amirs mor. På 17 sekunder fortelles vi at hun som tolvåring blir sparket ut av skolen, blir giftet bort, skilles og velger Amirs far til mann når hun er 14 år gammel <39:10-39:27>. I dette eksempelet er det et sprang på mer enn to år på historienivået. Det siste eksempelet er hentet fra første-narrativet hvor Amir avlegger rapport hos basens kommandant og kommer ut fire timer senere <42:25-42:31>. Det som har tatt fire timer på historienivået tar seks sekunder på diskursnivået.

Senere i dette kapittelet kommer jeg nærmere inn på forestillingens fiksjonskontrakt hvor den indirekte forfatteren instruerer den indirekte leseren, eller mitt andre selv som jeg går inn i fiksjonskontrakten med. I analysen av den neste underkategorien som er *den beskrivende pausen* må jeg innom denne kontrakten. Slik jeg tolker det blir jeg som leser instruert til å akseptere at

Amir, som talsmann, som regel befinner seg *i* narrativets fiksjon. Han er med andre ord deltakende i eventene som utspiller seg. Han har også andre fortellerroller, men dette er en av de mest fremtredende. En av grunnene til at jeg tolker det slik er at fortellermodusen er i presens. En annen grunn er at han lar seg overraske av hendelser som inntreffer i narrativet og utfører selv fysiske handlinger.

Ved noen anledninger veksler Amir mellom å være seg selv i situasjonene her og nå, til å være en utenforstående talsmann som forteller *om* det som skjer. Grunnen til at jeg nevner dette nå er at det er avgjørende i forhold til å tolke hva som er beskrivende pauser og hva som er karakterenes betraktninger. Når Amir er i rollen som seg selv, tilstede i narrativets eventer, vil beskrivelsene han foretar seg være handlende betraktninger og ikke pauser. Et eksempel på sistnevnte er når bilen til Amir og Seyed stopper og de må gå resten av veien til byen Karkhe. Amir forteller "vi kommer ut av bilen, det er bekmørkt, og det er et landskap som er flere hundre millioner år gammelt, det ligner på det som er i Grand Canyon i USA" <16:34-16:46>. Beskrivelsene fortsetter videre i narrativet her, helt til <16:57>. Slik jeg tolker det er ikke dette en beskrivende pause men en betraktning hovedpersonen gjør.

Et eksempel på en beskrivende pause er når Amir skildrer Seyeds utseende og egenskaper <14:33-15:06>. Denne gangen er ikke Amir selv deltakende i det som skjer i narrativet, han forteller *om* det direkte til publikum. Dermed kan dette tolkes som et eksempel på en beskrivende pause. Et annet eksempel på en slik pause er når Torgrim i rollen som den allestedsnærværende fortelleren beskriver det iranske landskapet <13:04-13:09>. Her markeres det tydelig at historietimen pauses ved at Torgrim innleder med "*For dere.. Iran. Iran i sør er store sletter (..)*".

Den neste underkategorien er *ellipser*, hvor det diskursivt hoppes over eventer som forekommer på historienivået. Et eksempel på benyttelse av dette grepet er når Amir plutselig er på oppdrag som grensespeider. Jeg som leser har ikke blitt orientert om at han har fått dette oppdraget, det dukker bare opp <49:15-53:06>. Et diskursivt hopp i tid er blitt foretatt her. Det samme gjelder overgangen fra Amir som grensespeider til Amir som leder i en skyttergrav <53:18-53:22>. Historietiden har gått i disse ellipsene og forandringer har skjedd når det diskursive fokuset vender tilbake til narrativet.

Når det kommer til den fjerde underkategorien, som er *scene*, er utbredelsen stor i Krigsfortellinger. I scenene er diskurstiden og historietimen tilnærmet lik og handlingen spilles

fysisk ut eller er i form av dialog. Slik jeg tolker det er det dette tempoet første-narrativet forholder seg mest til, men det er spesielt tydelig enkelte steder, både i lengre strekk og i glimt her og der. Et eksempel hvor dette kommer tydelig frem er når Amir og Seyed går mot byen Karkhe og de begynner å diskutere om de skal gå gjennom gruppen av irakere eller snu. Her går Amir fra å fortelle om gåturen til å presentere en dialog mellom han og Seyed <17:37-18:15>.

Et annet eksempel hvor scenen kommer tydelig fram er når Amir og Seyed angripes av en tanks og Amir må kalle inn flyvåpenet. Denne starter slik jeg tolker det når Torgrim markerer at han befinner seg i situasjonen som Amir og forteller "Vi står i skyttergraven, og Seyed sier" <25:36>. Amir kommer inn i situasjonen som karakteren Seyed og sier "Amir, Amir, Amir jeg fucker deg (..)". Ved å fekte med hendene, puste raskt og prate raskt viser Torgrim at han er preget av situasjonen og at scenen har begynt. Det interessante her er at Torgrim viser med kroppen at han er tilstede i skyttergraven, samtidig som han forteller at han er der. Siden det er umulig at Amir på historienivået sier "vi står i skyttergraven, og Seyed sier (..)" er dette et paradoks. Narrativets talsmann er på dette punktet karakteren Amir, fremstilt av Torgrim. Slik jeg tolker det er budskapet om at de befinner seg i skyttergraven og at Seyed skal si noe adressert leseren direkte. Det handler om en dualitet her hvor kroppen reagerer på historienivåets event og hvor fortellerstemmen orienterer leseren. Uansett er tempoet i det som uttrykkes med kroppen og det som fortelles tilnærmet likt det som skjer på historienivået. Det kan ihvertfall tolkes slik. En kompliserende faktor ved denne scenen er at rollene byttes og Amir forestiller seg selv i fiksjonen igjen. Dette påvirker allikevel ikke tempoet og scenen varer fram til Amir har gitt flyvåpenet koordinatene og sier "det finner vi snart ut av" <25:36-25:55>. Deretter går narrativet rett inn i en oppsummering hvor ventetiden som er tre minutter på historienivået fortelles på to sekunder <25:56-25:58>.

Den femte underkategorien er *strek*, og her er diskurstiden lenger enn historietimen. Jeg har bare funnet et tydelig eksempel på dette i forestillingen og det er når Amir utsettes for den falske henrettelsen. Fra Torgim indikerer at han løsner skudd og til Amir indikerer at kulen har nådd han har det gått fem sekunder <1:09:02-1:09:07>.

4.2.3 Frekvens

Den siste av Genettes tidskategorier er *frekvens*. I Krigsfortellinger er eventene i hovedsak *singulære*, de representeres en gang. Slik jeg tolker det er det svært lite diskursiv bearbeiding når det kommer til frekvens, og jeg vil derfor ikke vie dette mye fokus i oppgaven. Det finnes eksempler på *multisingulær* og *iterativ* frekvens i narrativet. Jeg finner derimot ingen eksempler på *repetitiv frekvens*. I utgangspunktet kunne de mange løpe-eventene med utsagnet "fram og tilbake" bære preg av å operere med en slik frekvens. Hadde representasjonen henvist til dette som *et* løpestrekk som man til stadighet vendte tilbake til, ville den vært repetitivt. Dette er ikke tilfellet i narrativet slik jeg tolker det. Selv om de har sterkt likhetsgrad er disse eventene selvstendige situasjoner med hver sin representasjon. Samlet sett utgjør de flere representasjoner av flere historiesituasjoner og er dermed et eksempel på multisingulær frekvens.

Et eksempel på den iterative frekvensen er når Torgirm forteller "han gjorde alt han kunne for å slippe" <10:13-10:15>. Dette er *en* diskursiv representasjon av en serie av handlinger Amir gjør for å komme seg ut av militærakademiet. Narrativet fortsetter med eksempler på disse handlingene med *sammendrag* som *varighetsform*.

4.3 Karakterer

Amir Mirzai er selv hovedpersoner i narrativet. Han er representert i samtlige av første-narrativets eventer, som agent for handling eller pasient for hendelser. Den andre sentrale karakteren er Amirs venn Seyed. Representasjonen foregår diskursivt gjennom stasis statementer og fokusering på vaner de har, som igjen avslører karaktertrekk. Dette danner i følge Chatman den empiri jeg som leser baserer min identifikasjonsprosess på. Jeg vil nå gå gjennom min tolkning av den diskursive representasjonen Krigsfortellingens hovedkarakter Amir. Jeg vil belyse demme gjennom eksempler jeg tolker som sentrale og se dem i forbindelse med utviklingen karakteren Amir gjennomgår i narrativet.

Hovedkarakteren Amirs personlighet representeres i all hovedsak gjennom fokus på de vaner han har. Torgrim som den allestedsnærværende fortelleren står for de eneste eksplisitte beskrivelsene av han. Gjennom den første beskrivelsen blir vi orientert om hans fulle navn, hvem han er sønn av og hvor han er født <09:44-09:52>. Kort tid etter i narrativet kommer følgende beskrivelse: "han var en real gategutt, han hatet skolen over alt på jord" <10:01-10:06>.

Som nevnt er det gjennom representasjon av vaner at karakteren Amirs kompleksitet kommer til syne. Han har gjennomgående handlingsmønstre som også naturlig forandrer seg i løpet av plottets gang. Jeg tolker hans grunnleggende verdier og tilhørighet til ideologier som viktige vaner i forhold til plottets utvikling. I rekken av analepser som forteller om Amirs foreldre og forfedre, representeres verdiene som har gått i arv gjennom generasjoner <37:57-41:13>. Ønsket om et rettferdig, klasseløst samfunn med likhet mellom kjønnene er sentralt i Amirs representerte verdisett slik jeg tolker det. Det settes også diskursivt fokus på en samtale Amir har med sin far, hvor faren utdyper sitt syn på og sin drøm om rettferdighet. En drøm som omfavner alle mennesker i en verden hvor freden råder <40:04-40:30>. Selv om Amirs far her taler om fred har vi tidligere blitt fortalt at han deltok i militære aksjoner som blant annet Oktoberrevolusjonen i Russland i 1917 <38:25-38-41>. Det blir senere eksplisitt gjengitt at Amir arver sin fars drømmer <40:30-40:38 + 41:07-41:13>. Først leder dette han til å delta i demonstrasjonstog og deretter til å implementere drømmen og verdiene i de ideologiske systemene islam og kommunisme. Slik jeg tolker den diskursive representasjonen viser narrativet at karakteren Amir settes i stand til å kjempe for at hans drømmer og verdier skal ha hegemoni i Iran. Deltakelse i krig kan være et middel for å nå dette målet, slik som det var for hans far.

Representasjonen av det verdimeslige og ideologiske grunnlaget til Amir er plassert i eksterne analepser et godt stykke ut i narrativet. Vi har dermed allerede blitt fortalt mye om hvordan han reagerer i møte med plottets eventer. Når det overnevnte verdigrunnlaget gjør sitt inntog setter det karakteren Amir i et nytt lys. Som leser blir instruert til å tolke plottet på en ny måte, både slik det har vært til nå og slik det blir i fortsettelsen. Jeg blir gitt flere verktøy til å forstå karakterens valg og reaksjoner. Innsikt i hvor karakteren Amir verdimeslig kommer fra, gir oss i tillegg mulighet til å forstå hvordan han utvikler seg i plottet.

Slik jeg tolker det gjennomgår Amir en utvikling som leder han langt bort fra de grunnleggende verdiene i løpet av plottet, men finner tilbake til dem utenfor de ideologiske systemene. Det kan også tolkes slik at vanene hans forandrer seg i takt med denne utviklingen. I narrativets første del legges det diskursivt fokus på at han har for vane å ikke adlyde ordre <8:39 + 10:18 + 12:54 + 22:22>. Kort tid etter det jeg tolker for å være den siste ordrebenektelsen <22:22> begynner slaget mot Irak og elendigheten dette medfører. Det er satt diskursivt fokus på å beskrive døde soldater som råtner, og en hendelse som jeg tolker som et vendepunkt for karakteren Amirs utvikling. Eventen hvor han trækker gjennom magen til en fallen soldat som har

råtnet <25:12-25:17>. Representasjonen av denne hendelsen er diskursivt plassert rett før Amir begynner med tvangsvasking av hendene sine. Selv om mange andre inntrykk og opplevelser har vært store påkjenninger for Amir, tolker jeg dermed at sistnevnte hendelse er en utløsende kjerne som leder til ny utvikling og nye vaner. Videre legges det fokus på at Amir begynner å hate alle rundt seg og seg selv på grunn av de mørke sidene som har kommet fram i han <28:00-28:49>.

Chatman mener at man skal skille på hva som er midlertidige følelser og hva som er vaner. Hatsfølelsen kunne vært midlertidig i narrativet, men slik jeg tolker det setter den seg dypt i Amir og kommer til overflaten igjen etter at slaget er over. Selv om jeg også tolker det som at denne følelsen forsvinner på slutten av narrativet, kan det tyde på at Amir utvikler et midlertidig nytt sett med vaner på grunn av grusomhetene han utsettes for og er vitne til i krigen. De etablerte verdiene hans blir dermed satt på prøve i plottet. Det jeg sikter til når jeg mener at hatsfølelsen vender tilbake til overflaten er eventen hvor Amir har lyst til å skyte alle i en landsby han passerer, siden de lever normalt på tross av krigen <43:19-43:49>. At dette har sammenheng med hatet som oppstod tidligere er en tolkning begrunnet med at begge eventene er blitt satt diskursivt fokus på og det er relativt kort historietid mellom dem.

Den neste store omveltningen i forhold til vaner inntreffer slik jeg tolker det etter at Amir utsettes for den falske henrettelsen. Han blir her fylt med en dyptsittende følelse av ro <1:09:47-1:10:02>. Grunnen til at jeg utpeker dette som en vane er benyttelsen av virkemiddelet iterativ frekvens ved at Amir forteller: "en ro finner sted en plass, *som aldri slipper tak*". Jeg tolker det dermed slik at Amirs evne til å finne ro blir en vedvarende vane og et karaktertrekk hos han. På slutten av narrativet tar Amir avstand fra krig, slipper ismene og mister troen på mennesket. Det er vanskelig å omtale disse handlingene som vaner. Vi blir ikke eksplisitt fortalt at Amir forandrer handlingsmønster og det er heller ingen tempo effekt som indikerer varlighet. Som leser sitter jeg allikevel igjen med en opplevelse av at Amir forandrer seg radikalt gjennom disse eventene. Slik jeg tolker det kan det være flere grunner til dette. Krigsfortellinger har en åpen slutt og disse eventene er diskursivt plassert helt til sist.. At Amir står foran oss frisk, rask og i stand til å produsere denne forestillingen i dag gir føringer for hvordan vi tolker at historien fortsetter etter at narrativet er over. Det er derfor rimelig å anta at han har forandret seg mye fra det punkt i historien hvor han hadde lyst til å drepe landsbyboere til i dag. Jeg tolker det dermed slik at den indirekte forfatteren peker på disse eventene som situasjonen hvor alt ble annerledes.

Slik jeg tolker kan vanen ved å nekte å ta i mot ordre belyse Amirs selvtillit, hans styrke, at han nekter å la seg kue og hans mot. Ordrenektene hindrer han ikke å delta i kampen, men de lar han kjempe på hans egne premisser. Denne trassigheten kan med andre ord tolkes som sunnhetstegn. Gjennom plottet brynes Amir mot krigens sanne natur, han mister kontakt med sine verdier og begynner å leve med hat. Når han utsettes for flere brutale påkjenninger utvikles ikke hatet og han finner isteden fram til en dyptsittende og vedvarende følelse av ro. Mot slutten når han en ny bevissthet, både emosjonelt og intellektuelt. Han frigjøres fra ideologiveldene, tar farvel med krig og blir Omid Pegah.

Som tidligere nevnt er det få eksplisitte beskrivelser av Amir karaktertrekk, og det samme gjelde hans utseende. Det er faktisk ingen *bestimmte* beskrivelser hvor forfatteren legger føringer for hvordan leseren skal se for seg Amir som ung soldat. Føringene ligger i den eldre versjonen av Amir som står foran oss på scenen, og resten må vi fylle ut selv. Bestimmte beskrivelser benyttes på andre karakterer i narrativet. I forestillingen ber Torgrim Amir fortelle om Seyed, hvorpå Amir skildrer hans ytre trekk: "(.) han har sjokoladebrunaktig hud, svartbrune vakre øyne, (..) han går alltid med solbriller" <14:29-15:06>.

4.4 Narrativ kommunikasjon

I denne delen vil jeg analysere hvordan Krigsfortellinger forholder seg til Chatmans teori om narrativ kommunikasjon. I Chatmans modell som er beskrevet i oppgavens teoridel opererer han med de seks kommunikasjonsleddene *ekte forfatter*, *indirekte forfatter*, *forteller*, *lytter*, *indirekte leser* og *ekte leser*.

Den *biofaktiske forfatteren* er den eller de biologiske skaperne av narrativet. I Krigsfortellingens er Amirs personlige historie råmaterialet og på den måten er han den *biofaktiske forfatteren*. Det er derimot ikke sikkert at han alene står for den diskursive utformingen av det estetiske objektet og overføringen til det medialiserte ekte objektet. Forestillingen har både produsent og regissør, i tillegg til de to som står på scenen. Etter alt å dømme kan derfor det biofaktiske forfatter-leddet beskrives som en samarbeidende komite.

Den impliserte forfatteren danner narrativets prinsipielle sentrum og lar sine talsmenn fortelle historien. Hva er Krigsfortellingens prinsipielle grunnlag og hvilke konvensjoner og kulturelle koder opererer den med? Dersom jeg skulle gått gjennom dette i sin helhet ville det

blitt svært omfattende. Derfor har jeg valgt eksempler jeg mener belyser viktige deler av narrativet. Slik jeg tolker det er det prinsipielle grunnlaget tett tilknyttet plottet og Amirs gjennomgående utvikling.

Prosjektet og budskapene som avdekkes her har jeg vært innom under både *plot* og *karakterer* i dette kapitlet. I følge min tolkning har den impliserte forfatteren vist oss en sunn og verdibevisst ung mann som sendes ut i en hensynsløs krig. Den har latt den unge mannen få kjenne på krigens grusomhet og fremprovosert et hat i han. Den har videre latt han miste venner og plassert han i en tortursituasjon hvor han trodde han skulle dø. Den har latt han finne frem til en dyptsittende ro og senere bragt han til et punkt hvor han tar avstand fra all krig og alle ideologier. Den impliserte forfatterens usynlige hånd har tatt oss med på denne reisen i narrativet, gjennom sine talsmenn. Et av prinsippene kan oppsummeres i budskapene: "det kommer ingenting godt ut av krig" eller "krig bør avskaffes". Et annet, som henger sammen med Amirs navnebytte, kan være: "det er alltid håp" eller "ingenting kan bli så ødelagt at det ikke kan fikses". Slik jeg tolker det utgjør disse foreslåtte budskapene deler av Krigsfortellingens prosjekt, og danner en del av den impliserte forfatterens prinsipielle sentrum.

Slik jeg leser og tolker narrativet finnes det flere prinsipper og budskap her. Temaer som vennskap, familie, ideologi, religion og rus er gjennomgående sentrale. Slik jeg tolker det tar ikke Krigsfortellingene avstand fra bruk av rusmidler. Det kan tvert i mot tolkes som at forestillingen stiller seg prinsipielt *for* dette, gjennom en form for romantisering av det. Når Amir og Seyed skal dra til Karkhe tar de en avskjedsjoint med sine venner på basen <14:20-14:26>. Amir og den irakiske speidervennen hans bytter alkohol og narkotika med hverandre, noe som diskursivt inngår i en sekvens hvor vennsapsrelasjonen bygges opp <51:23-51:49>.

Et siste eksempel er eventen hvor Amir vinner et slag sjakk mot den afghanske obersten på grunn av at han har røyket hasj <1:15:28-1:16:05>. Selv om disse eventene faktisk har skjedd på historienivået er det ikke en selvfølge at de skal representeres på diskursnivået. Måten de representeres på og sammenhengen de plasseres i kan tolkes i retning av forherligelse. Forestillingen har turnert gjennom Den Kulturelle Skolesekken, og et slikt perspektiv på rus ville ikke vært akseptert på noen skoler. Det strider mot formelt lovfestede og sosialt normmessige konvensjoner. Rustematikken slik den representeres i narrativet kan derfor være et eksempel på hvordan den impliserte forfatteren gir den ekte forfatteren en form for ytringsfrihet. Den kan også et eksempel på hvordan leserens aksept for universet er estetisk og ikke etisk.

Det prinsipielle sentrumets forhold til konvensjoner og kulturelle koder handler, slik jeg tolker det, ikke bare om innhold men også om form. Språkdrakten kan for eksempel være tilpasset målgruppen. Dersom barn skulle ha sett Krigsfortellinger ville det sannsynligvis blitt foretatt en sensur av enkelte voldsscener og en forenkling av språket. Muntlig fortellerkunst som uttrykksform følger formmessige konvensjoner som skiller seg fra for eksempel teaterets. Et eksempel på dette er at man som utøver av muntlig fortellerkunst vanligvis gjennomgående forholder seg direkte til publikum og søker blikkontakt. Slik jeg tolker Krigsfortellingens formmessige uttrykk er det sammensatt av flere sceniske uttrykksformer, med hovedvekt på muntlig fortellerkunst. Forestillingens åpner med et innslag av Torgrim som *danser* <00:20-00:37> etterfulgt av nonverbal *fysisk utspilt* handling <00:37-02:37>, før Torgrim *forteller* dommedagsberetningen. Dans, sang, musikkstykker og fysisk utspilt handling utgjør, i tillegg til muntlig fortellerkunst, gjennomgående uttrykksmessige trekk ved forestillingen. Kombinasjonen av fysisk utspilt handling og muntlig fortelling er også representert. Dette er spesielt fremtredende i narrativets "frem og tilbake"-fase. Torgrim forteller: "vi løper frem og tilbake, frem og tilbake med joggesko, fra våpendepot til våpendepot, trekker våpen, skyter", samtidig som handlingene det fortelles om presenteres gjennom fysisk spill <23:04-23:09>. Et annet eksempel på det samme er når Amir trækker gjennom magen til den døde kameraten på slagmarken <25:10-25:36>.

Pellowskis definisjon av muntlig fortellerkunst, slik den står beskrevet i oppgavens innledning, kan i sin videste forstand inkludere flesteparten av de overnevnte uttrykksformene. Scenene med de nonverbale fysisk utspilte handlingene er, slik jeg tolker det, de eneste som ikke rommes av definisjonen. Det kan dermed virke som at det eksperimenteres med variasjoner mellom og kombinasjoner av uttrykksformer. Det formmessige og innholdsmessige ved det prinsipielle grunnlaget som jeg har beskrevet med eksempler, bidrar til å danne premisset for fiksjonskontrakten. Som beskrevet i teoridelen må dette, i følge Chatman, aksepteres og forstås av leseren dersom estetisk erfaring skal finne sted.

En annen sentral del av fiksjonskontrakten er instruksjonen som blir gitt den biofaktiske leseren, gjennom den impliserte leseren. I følge Chatman avgjøres det her hva leserens andre selv er i møte med narrativet. Slik jeg tolker teorien forholder leseren seg til spørsmålet: hvem lytter jeg som? I min opplevelse av Krigsfortellinger veksles det mellom slike instruksjoner. Med dette mener jeg at jeg tildeles ulike roller gjennom narrativets løp, som til en hver tid viser meg hvem

jeg er som lytter. Store deler av narrativet presenteres i presens-form, hvor forteller-Amir er tilstede i handlingen som seg selv i narrativets nåtid. Som leser må jeg derfor akseptere at Amir står foran meg som en ung soldat og at narrativet utspiller seg nå. Jeg må i tillegg akseptere en av den muntlige fortellerkunstens uttrykksmessige konvensjoner: historien avdekkes ved at Amir forteller oss hva som skjer mens det skjer. Dette er unaturlig sammenlignet med hvordan slike prosesser foregår i publikums virkelige verden; hvor hendelser skjer uten at noen forteller om det. Filmmediet ligger sånn sett nærmere virkeligheten, ved at den ofte viser oss hendelser slik de kunne ha utspilt seg i vår verden. Når Krigsfortellinger instruerer oss til å oppleve presentasjonen som noe som skjer nå, kan det påstås at den krever en større grad av aksept fra publikums side enn det filmen ville ha gjort. Et eksempel på dette er når Amir forteller om det irakiske angrepet på militærbasen <4:35-06:25>. Slik jeg tolker det instrueres jeg gjennom den impliserte leseren til å være et vitne som kikker inn i en lukket sfære hvor eventer utspiller seg i nåtid. Dersom replikken: "Hei idioter, kom tilbake (..)" <06:01-06:05> hadde vært rettet mot publikum, ville vi blitt instruert til å befinne oss inne i denne sfæren. Vi ville da blitt tildelt rollen som Amirs medsoldater i narrativets nåtid. Et av få eksempler som kan tolkes som en instruksjon inn i sfæren, er når Amir ber oss om å klappe <34:33-34:47>. Klappingen samsvarer med aktiviteten som foregår i narrativet og når Amir sier: "vi feirer at det er matpause", er publikum med på feiringen, og dermed deltagende i eventen.

Jeg vil ta med to eksempler til som illustrerer leserens rolletildeling i fiksjonskontrakten. Det ene handler om de gangene Torgrim, som allestedsnærværende forteller, er narrativets talsmann. Han forteller i preteritum og forflytter seg raskt i rom og tid; eksempelvis når han forteller om Irans historie og Amirs vei inn i militæret <08:49-13:58>. Dette eksempelet starter med at Torgrim avbryter Amir og trekker han ut av handlingen som pågår i første-narrativet, etterfulgt av en kort samtale <8:49-09:03>. Torgrims replikk: "før du fortsetter Amir, litt bakgrunn bare for ungdommen her (..)" kan tolkes som en direkte uttalt instruks: som publikummer skal du nå, som deg selv, bli orientert om historikken bak det du til nå har sett, og den som skal fortelle møter deg utenfor den lukkede sfæren hvor handlingen foregår. Et annet eksempel på instruksjon inn i handlingssfæren er når Torgrim forteller i du-form <25:10-25:24>. Slik jeg tolker det blir jeg, som publikummer, subjektet i eventene. Jeg er med andre ord midlertidig en iransk soldat som trår gjennom magen til en død medsoldat.

I følge min fortolkning av Krigsfortellinger blir den biofaktiske leseren ledet til å ta på seg relativt mange roller i sin deltakelse gjennom den impliserte leseren. Jeg har ikke funnet eksempler på hvor en karakter forteller til en annen karakter i narrativet, bortsett fra replikkvekslingene som er å betrakte som de tidligere nevnte *scenene*. På denne måten kan man si at publikum kun instrueres direkte gjennom det impliserte leser-leddet og ikke via lytter-karakterer innad i narrativet. Lytter-leddet er satt i parentes i Chatmans modell (figur 1) siden det ikke alltid er representert i kommunikasjonen. Dette mener jeg er tilfellet i Krigsfortellinger, og det er den biofaktiske leseren som gjennom den impliserte leseren som blir lytteren.

Selv om forestillingen ikke har lytter-karakterer, har den i følge Chatmans teoretiske perspektiv flere forteller-karakterer. Jeg har allerede vært innom en del av disse, men vil gjenta noen av dem her slik at de også plasseres i denne konteksten. Fortellerne er den impliserte forfatterens talsmenn og en av de mest anvendte forteller-karakterene i Krigsfortellinger er utøver-Amir som seg selv i første-narrativet, som utgjør narrativets nåtid. Det er ved denne fortelleren at de fleste kjerne-eventene presenteres og plottet drives framover. Grunnen til at jeg plasserer han i denne rollen er at han forteller i presens, lar seg overraske av hendelser som inntreffer og viser med kroppen at han er fysisk tilstede i det han forteller om <4:35-06:25>. Ved noen anledninger bryter utøver-Amir ut av rollen som sitt datidige selv og blir karakteren Seyed noen sekunder. Et eksempel er diskusjonen som oppstår mellom karakter-Amir og Seyed når de oppdager irakere foran seg på veien <17:28-18:17>. Jeg tolker denne diskusjonen for å foregå i utspilt dialogform, som gjør den til en *scene*. Utøver-Amir forlater uansett sin tilstedeværelse som karakter-Amir mens denne scenen pågår, og *viser* oss hvordan diskusjonen var.

En annen gjennomgående sentral talsmann er Torgrim som den allestedsnærværende fortelleren. Dette er en *åpenlys* forteller som står utenfor narrativets handling og som leder oss fram og tilbake i tid og rom. Som tidligere nevnt markerer Torgrim tydelig i overgangen fra første-narrativet, hvor Amir er fortelleren, at han tar oss med ut av handlingen <08:49-08:54>. Han leder oss inn i analepser og prolepser hvor han forteller om eventer utenfor første-narrativets temporale rekkevidde. Ved noen anledninger oppsummerer han også eventer fra første-narrativet og får historietiden til å bevege seg raskt. Et eksempel på dette er sammendraget av miitæroperasjoner Amir og Seyed deltar i <48:24-48:37>. I tillegg kommer han med kontekstualiserende historisk informasjon og forteller om eventer som utspiller seg i samfunnet den datidige Amir er en del av. Et eksempel på sistnevnte er når han presenterer forløpere til

krigen mellom Iran og Irak <09:03-09:46>. I fasen som er rammet inn av "fram og tilbake" tar Torgrim på seg forteller-rollen som Seyed og er deltakende i handlingen på samme måte som Amir er <23:11-23:53>.

Et spørsmål som reiser seg er hvem talsmannen som forteller i *du-form* er. Som leser plasseres jeg som subjektet i eventene som presenteres, men talsmannen manifesteres av utøver-Torgrim. Slik jeg tolker det er fungerer han her i en ny rolle som manipulator. Med dette mener jeg ikke at han som talsmann utfører overgrep mot leseren, men at prosessen som flytter meg inn som subjekt i handlingen kan betraktes som en manipulering. Basert på dette resonnementet tolker jeg det slik at Krigsfortellinger ved noen anledninger benytter seg av talsmannen: den manipulerende fortelleren.

Et siste eksempel jeg vil belyse er Torgrim som talsmann i forteller-rollen som den irakiske speideren <49:15-53:05>. Han markerer tydelig overgangen fra å være den allestedsnærværende fortelleren ved å uttale: "(..) og jeg er en irakisk speider <49:15>". Narrativet fortelles midlertidig fra irakerens ståsted. Isolert sett kan eventene her samles i et selvstendig narrativ hvor irakeren er hovedpersonen. I forhold til Krigsfortellingens helhetsbilde opplever jeg likevel at eventene inngår i plottet og at Amir er hovedpersonen. Jeg tolker dermed presentasjonen av narrativet gjennom den irakiske talsmannen som et virkemiddel for å skape variasjon i kommunikasjonen med publikum.

5 Drøfting

5.1 På hvilken måte kan teori om narratologisk analyse fra film og litteratur bidra til å beskrive og forklare virkemidler i muntlig fortellerkunst?

I denne oppgaven har jeg presentert uvalgte teoretiske begreper og konsepter fra narratologisk teori, og anvendt dem i en analyse av Krigsfortellinger. Teorien jeg har valgt å vektlegge, opererer med at en narrativ tekst består av dikotomien historienivå og diskursnivå. Det er på sistnevnte nivå virkemidlene kommer til syne. Hva som skal representeres fra historienivået og hvordan det gjøres, bestemmes her. Jeg har valgt å betrakte delene i teorikapitlet som kategorier til sortering av virkemidler som anvendes i analyseobjektet. I resultatdelen har jeg i tillegg til denne sorteringen, drøftet virkemidlenes natur i praksis, og deres funksjoner i forhold til narrativet som helhet. Jeg vil nå foreta en sammenfattende drøfting med utgangspunkt i spørsmålet som stilles i problemstillingen.

I den første analysekategorien undersøker jeg plottet i Krigsfortellinger og den diskursive representasjonen av eventer. Hovedprosjektet her blir å tolke meg fram til en gjennomgående kausalitetslinje ved å identifisere sammensetningen og struktureringen av kjerne-eventene. Hendelsene som utspiller seg og handlingene som foretas i disse eventene, kan betraktes som bærende virkemidler for plottets utvikling. Sorteringen av kjerne-eventer og satellitt-eventer resulterer dermed i et foreslått gjennomgående plott. Et plott som kort oppsummert omhandler den unge soldaten Amir, som kjemper godt, og rammes hardt av krigen, men som kommer levende ut på andre siden som en klokere mann.

Satellittene fungerer som virkemidler blant annet i forhold til regulering av narrativets tempo. I fasen som er innrammet av "fram og tilbake", kan fraværet av satellitter betraktes som et virkemiddel. Det forårsaker kortere distanse mellom kjerne-eventene, som igjen leder til en raskere utvikling av plottet. I analysen har jeg tolket hele fisekonkurransen som en rekke av satellitteventer, siden det ikke vil ødelegge plottet å fjerne dem. En annen tolkning kan være å betrakte konkurransen som en digresjon eller et selvstendig narrativ med familiaritet til første-narrativet. Et argument for å inkludere konkurransen i første-narrativet er at den er diskursivt innviet i det. Det er dette jeg baserer min tolkning på. Vi blir ledet rett fra Amirs permisjonstur hos sin mor tilbake til militærbasen hvor fisekonkurransen skal arrangeres. Vi blir også ledet ut

av konkurransen og inn i en annen hvor Amir og andre krigsveteraner vedder på hvilke av de nye rekruttene som kommer til å bli drept først. Konkurransene er dermed diskursivt føyet inn i første-narrativet, og kan tolkes som deler av plottet, satt for å fylle det ut. Som jeg er inne på tidligere i dette avsnittet, og som jeg slår fast i resultatdelen, opplever jeg begge konkurransene som rekker av satellitter. De skaper dermed en kontrast til den høye plottutviklings- hastigheten som foregår i "frem og tilbake"- fasen. Som virkemidler fungerer satellittene her som dybdeskapende og temporegulerende eventer. Jeg opplever at det humoristiske pusterommet som skapes av fisekonkurransen, står i sterk kontrast til den andre konkurransen, og forsterker morbiditeten i den.

Den andre analysekategorien er *tid* med de tilhørende underkategoriene *organisering*, *varighet* og *frekvens*. Genette opererer med distinksjonen *historietid* og *narrativ tid*. Det samme gjelder Chatman, men han oversetter *narrativ tid* til *diskurstid*. Som jeg har redegjort for i teoridelen, gjør jeg også dette i oppgaven. Når det kommer til *organisering*, er det naturlig å betrakte anakroniene, både analepser og prolepseser, som virkemidler. Som beskrevet i resultatdelen benytter Krigsfortellinger seg av dette ved flere anledninger. Begge prolepsene og de fleste av analesene er eksterne, som betyr at de er utenfor første-narrativets temporale rekkevidde. Som virkemidler peker de eksterne prolepsene fram mot eventer som inntreffer etter at narrativet slutter. Jeg opplever prolepsen som omhandler Alis overdosedød i Oslo, som spesielt virkningsfull. Denne eventen gjør noe med mitt forhold til den representerte verdenen ved at jeg får erfare at alvoret ikke bare gjør seg gjeldende mens krigen pågår, men også i etterspillet av den.

Som virkemidler fyller de eksterne analepsene ut narrativet med bakgrunnsinformasjon som forklarer samfunnsmessige omstendigheter. Amirs familiebakgrunn, oppdragelse, verdigrunnlag og utrustning i møte med plottets eventer representeres også gjennom analepsene. Gjennom de interne analepsene flyttes fokus ut fra mikroperspektivet som er tilgjengelig gjennom Amir som talsmann i første-narrativet, til en mer omfattende oversikt på makronivået gjennom den allestedsnærværende fortelleren. Et eksempel på dette er når Torgrim i sistnevnte rolle forteller om den irakiske hærens fremmarsj <13:08-13:48>. Amir har begrenset innsyn i hva som foregår utenfor militærbasen han befinner seg i, men Torgrim, som den allestedsnærværende fortelleren, har full oversikt. Det diskursive valget av å la publikum få tilgang til denne oversikten kan betraktes som et virkemiddel. Det kan diskuteres om dette er et eksempel på en intern

analepse siden den også tar igjen første-narrativet og presenterer eventer som inntreffer her. Jeg har allikevel valgt å kategorisere det slik for å beskrive det jeg har tolket som et virkemiddel.

Den diskursive plasseringen av anakroniene er også et virkemiddel. I Krigsfortellinger er analepsene som utdyper Amirs verdigrunnlag og familiebakgrunn <37:55-41:13>, plassert et godt stykke ut i narrativet. Det som har hendt med Amir til nå, handlingene han har utført og det som skjer videre i plottet, blir satt i et annet lys.

Varighet handler om forholdet mellom historietiden og diskurstiden. I følge Genetter vil det alltid være grader av dissonans mellom disse partene, og dermed kan teoretisk sett hvert ord i et narrativ betraktes som et virkemiddel. Jeg har derfor valgt å tolke grep som påvirker dette forholdet i særlig grad, som virkemidler. Under varighet tilhører kategoriene *sammendrag*, *beskrivende pause*, *ellipse*, *scene* og *strek*. Førstnevnte sørger for at historietiden går raskere, ved at eventer ramses opp. På samme måte som fravær av satellitter, som beskrevet tidligere i dette kapittelet, forårsaker sammendraget at handlingen akseleteres. Forskjellen er at sistnevnte ikke nødvendigvis trenger å bidra direkte til fortgang i plottets utvikling. Det første eksempelet fra resultatdelen er hentet fra den eksterne analepsen som omhandler Amirs ønske om å slippe skolegang. Opprøringen her belyser Amirs varierte forsøk på å slippe ut av militærakademiet; eventer som ikke er del av plottets kausalitetslinje. Som virkemiddel opplever jeg at sammendraget effektivt bidrar til å danne et bilde av Amir som opprørsk og viljesterk.

I min fortolkning av Krigsfortellinger har jeg ikke funnet mange eksempler på virkemiddelet *beskrivende pause*. Første-narrativet settes flere ganger på hold, men da som regel i forbindelse med anakronier. Eksempler fra resultatdelen hvor dette virkemiddelet benyttes, er når Amir beskriver Seyeds utseende, og når Torgrim beskriver landskapet i Iran. Historiens framdrift stopper midlertidig opp, og det legges føringer for hvordan jeg som publikummer skal se for meg karakterer og settinger.

I resultatdelen har jeg gitt uttrykk for at kausalitetslinjen til tider glipper for meg. Dette skjer når narrativet utelater overganger mellom eventer, og tilsynelatende hopper i historietiden. I analysen har jeg tolket dette som diskursivt plasserte *ellipser*, noe som er en av kategoriene under *varighet*. Et eksempel fra resultatdelen er når Amir plutselig er grensespeider. Vi får verken vite hvorfor han sendes på dette oppdraget eller hvorfor han kalles tilbake fra det. Når han plutselig er tilbake igjen i skyttergraven, har han steget i gradene, og sammen med Seyed blitt leder for en

militærtropp. Det er ikke vanskelig å akseptere dette for meg som publikummer, siden det vi hopper til, fremstår som en naturlig utvikling i narrativet, og jeg fyller selv inn det som er skjult i ellipsene. Dersom narrativet hadde hoppet fra grensespeideroppdraget til en event hvor Amir befinner seg i et casino, kledd i dress og med en diger sigar i munnen, ville ellipsen ha skjult mye mer, og jeg ville ha trengt en større forklaring videre i narrativet. Som virkemiddel kan ellipsen hoppe over eventer som ikke er relevante eller interessante i den diskursive representasjonen av historien, og heller hoppe til eventer som er det. Dette forutsetter at narrativets leser er villig til og i stand til å selv fylle ut tidsrommet som skjules. Når vi vender tilbake fra grensespeideroppdraget etter ellipsen, har det skjedd noen små, men naturlige forandringer på historienivået. Disse forandringene representerer andre effekter som kan skapes ved bruk av ellipser som virkemiddel. En hypotetiske retur til Amir på et casino vil være et ekstremt eksempel på dette. Som leser kan jeg ha tolket det som at krigen er over, og Amir er blitt en rik mann. Det relativt enorme stykket historietid som vil vært skjult i en slik ellipse, krever en stor oppklaring, ellers ville fiksjonskontrakten bli vanskelig å forholde seg til for leseren.

Krigsfortellinger benytter seg mye av virkemiddelet *scene*, hvor diskurstiden og historietiden er tilnærmet lik. I scenene viser man det som skjer i narrativet, istedenfor å fortelle det. Som jeg er inne på i resultatdelen under *narrativ kommunikasjon*, opplever jeg at Krigsfortellinger hovedsaklig er medialisert gjennom muntlig fortellerkunst, men at også andre uttrykksformer benyttes. Slik jeg tolker det, er dette spesielt aktuelt i forhold til *scenene* hvor eventer flere ganger vises gjennom nonverbalt fysisk spill. På den ene siden kan man velge å se bort fra disse eventene i en analyse som dreier seg om muntlig fortellerkunst. På den andre siden kan man velge å betrakte benyttelsen av nonverbalt fysisk spill som et middel til å aktivisere *scenen* som diskursivt virkemiddel.

Jeg har ikke funnet eksempler på *scener* i forestillingen som er presentert kun gjennom muntlig fortellerkunst som uttrykksform. Det som derimot ofte forekommer, er scener som er presenterte gjennom en kombinasjon av muntlig fortellerkunst og fysisk spill. For eksempel er scenen fra resultatdelen der Torgrim fysisk spiller at han er i skyttergraven, samtidig som han eksplisitt forteller at befinner seg der. Som virkemiddel legemliggjør *scenen* narrativets eventer. I følge Genette skaper de en diskursiv fremhevelse av eventene, som står i motsetning til *sammendraget* hvor man diskursivt foretar raske oppsummeringer. Det kan dermed påstås at *scenene* spiller en viktig rolle i narrativet. Dersom den muntlige fortellerkunsten har begrensinger

i forhold til å benytte denne tempoeffekten som virkemiddel, viser Krigsfortellinger at en kombinasjon av uttrykksformer gjør dette mulig.

Strekk er den siste kategorien under varighet. Her beveger diskurstiden seg saktere enn historietiden. Jeg har bare funnet ett eksempel på benyttelse av denne tempoeffekten i Krigsfortellinger, og det er når Amir skal henrettes ved skyting. Fra Torgrim indikerer at skudd løsnes, tar det fem sekunder til Amir indikerer at kulen har nådd fram til ham. Som virkemiddel lar man presentasjonen foregå i slow-motion, og mitt inntrykk er at leserens nysgjerrighet lades opp, med tanke på hva utfallet kommer til å bli.

Frekvens er den tid kapittelets siste underkategori, og omhandler eventers hyppighet i forhold til representasjon i narrativet. Krigsfortellinger benytter seg i hovedsak av singulær frekvens, hvor eventer inntreffer *en* gang. Denne formen for frekvens forårsaker ingen dissonans mellom historietiden og diskurstiden siden alle eventene er singulære på historienivået. Dermed blir det unaturlig å betrakte dette som virkemidler. Selv om heller ikke *multisingulær frekvens* bidrar til slik dissonans, betrakter jeg den likevel som et virkemiddel. Grunnen til det er at representasjon av eventer i denne frekvensen, kan ha en forsterkenede, eller til og med multipliserende effekt, samlet sett eller med tanke på den enkelte event som inngår. Dette er tilfellet i eksempelet fra resultatdelen, hvor hver representasjon av "frem og tilbake" i økende grad bidrar til å danne et bilde av Amir som må løpe mye under krigens herjinger. Slik jeg tolker det, er dette et virkemiddel som kan uttrykke størrelsen på eventers omfang i narrativet, ved at de samlet sett og enkeltvis blir sterkere. Dersom "frem og tilbake" eventene hadde blitt tatt ut av den multisingulære frekvensen, og for eksempel satt inn i en iterativ frekvens, er min påstand dermed at virkemiddelkraften ville blitt redusert. Med virkemiddelkraft mener jeg hvilken styrkegrad virkemiddelet effektivt har, utfra hvordan det diskursivt vektlegges. Ved benyttelse av iterativ frekvens ville samtlige av "frem og tilbake"- eventene blitt samlet i enkelt-representasjon, for eksempel slik: "mellom hvert irakiske angrep, løp vi fram og tilbake". Jeg opplever anvendelsen av iterativ frekvens i Krigsfortellinger som et effektiviseringsvirkemiddel. I eksempelet fra resultatdelen hvor Torgrim forteller: "han gjorde alt han kunne for å slippe unna", blir eksempler på hva Amir konkret gjorde for å slippe unna, lagt til i et påfølgende sammendrag. Det kan dermed tolkes som at den enkeltstående representasjonen av hendelsesforløpet som skildres i den iterative frekvensen, her blir ansett for å være for svak alene, og trenger et

utfyllende sammendrag. Med dette mener jeg ikke at bruk av iterativ frekvens som virkemiddel er overflødig i et narrativ, men at man ikke oppnår diskursiv fremhevelse ved å benytte det.

Den neste kategorien er *karakterer*. I resultatdelen gikk jeg gjennom hvordan hovedkarakteren Amir representeres i narrativet og hvilken utvikling han gjennomgår i plottet. I følge Chatman er det i hovedsak representasjonen av vaner som gjør leseren i stand til å danne et bilde av karakterene. I tillegg til stasisframstilling og *bestimmthet*, utgjør den diskursive disponeringen av vaner det jeg her betrakter som virkemidler.

I analysen av Krigsfortellinger fant jeg ingen eksempler på *bestimmte* beskrivelser av karakteren Amir. Hvordan han så ut den gangen blir dermed opp til publikum å fylle inn selv. Fraværet av denne typen beskrivelser kan også regnes som et virkemiddel; et bevisst valg som lar leseren selv forme et bilde av karakterens utseende. Den beskrivende pausen der Amir forteller om hvordan Seyed ser ut, er et eksempel på bruk av *bestimmthet*. Gjennom dette blir vi gitt føringer om å se for oss Seyed med sjokoladebrun hud og med svartbrune, vakre øyne som alltid dekkes til med solbriller. Graden av *bestimmthet* er relativt lav, og vi må fylle ut resten av bildet selv.

Når det kommer til stasis statementer, finnes det få eksempler i forhold til beskrivelse av karakterene. Det eneste vi får vite om Amir gjennom dette virkemiddelet, er hvor han er født, hvem foreldrene var og at han var en real gategutt. Resten av karaktereksposisjonen fremstilles gjennom representasjon av vaner slik jeg tolker det. Samtalene Amir har med faren, demonstrasjonstogene han deltar i, revolusjonen han kjemper for, ideologiene han finner tilhørighet til og senere krigen han deltar i, utgjør et sett med vaner som lar meg tilegne meg Amirs karaktertrekk. Eksempler på trekkene jeg avleder ut fra denne informasjonen, er at Amir er en verdibevisst mann som kjemper for rettferdighet og som deltar i krig dersom det er nødvendig. I resultatdelen beskriver jeg også at vanene og handlingsmønstrene hans endres i løpet av plottets gang. Han begynner å kjenne på hat, og får blant annet lyst til å gå løs på sivile iranere med våpen. Mot slutten av narrativet gir han opp all krig og alle ismer etter å ha sett uskyldige sivile bli bombet. En representasjon av et nytt vaneregime rekker ikke å sette seg i narrativet, siden det er helt på slutten. Den åpne slutten og det faktum at han står foran oss på scenen og presenterer sin egen historie, gjør det i hvert fall mulig å betrakte de siste eventene som et nytt vanemønster som tilfører nye karaktertrekk.

Slik jeg tenker, har Krigsfortellinger benyttet virkemidler som gjør leseren til meddikter, ved at han/hun må fylle ut bildene av det som presenteres selv. Hovedkarakterens utvikling er på samme måte som plottets utvikling også overlatt til våre tolkninger. De tolkningene jeg har presentert i denne oppgaven, er eksempler på dette.

Narrativ kommunikasjon er den siste teoretiske kategorien jeg har valgt å ha med i oppgaven. I resultatdelen har jeg analysert forestillingen med utgangspunkt i de fire leddene som står beskrevet i Chtamans modell(.....). Når det kommer til det første leddet, *den biografiske forfatteren*, er det ikke relevant å drøfte virkemidler siden dette leddet kun stadfester hvem narrativets biologiske skapere er.

Den impliserte forfatteren er leddet som narrativet skapes gjennom, og hvor det prinsipielle sentrumet konstitueres. I analysen av Krigsfortellinger har jeg tolket meg fram til hva dette sentrumet består av, i form av hvilke gjennomgående budskap som formidles. Slik jeg ser det, er det problematisk å drøfte virkemidler i den forbindelse. En grunn til det er at dette ikke direkte handler om strukturering av narrativet, men heller om den bærende ideen som gjennomsyrer det. Virkemidlene fra de andre kategoriene inngår i utformingen på dette idegrunnlaget, og blir midler til å framstille de underliggende budskapene. Plottet formes med andre ord utfra prosjektet som springer ut av denne ideen.

Ved den impliserte forfatterens usynlige hånd benyttes Amirs historie som råmateriale, som videre settes sammen til estetisk objekt på det diskursive nivået. Hva som skal representeres fra denne historien, henger sammen med hvilket prosjekt som skal lanseres, og hvilke budskap som skal formidles. Det finnes helt sikkert virkemidler i forhold til hvordan denne type beslutninger tas, men de befinner seg utenfor denne oppgavens fokusområde.

Gjennom analyseringsprosessen av Krigsfortellingens strukturelle reisverk har det prinsipielle sentrumet kommet til syne. Jeg har valgt å inkludere min tolkning av det - siden det viser til resultatet av struktureringsarbeidet som er foretatt.

Det finnes også andre funksjoner ved den impliserte forfatteren hvor det er mer naturlig å drøfte virkemidler. De uttrykksformmessige konvensjonene ved det prinsipielle sentrumet kan teoretisk sett betraktes som virkemidler, siden det handler om foretatte valg som påvirker narrativets struktur. Som jeg var inne på under *scene* i drøftingsdelen, benyttes fysisk spill i kombinasjon med muntlig fortellerkunst for å presentere *scener*. Anvendelsen av denne alternative uttrykksformen kan betraktes som et virkemiddel.

Den impliserte forfatteren gjør seg gjeldende på to andre sentrale områder også; instruksjonen av den biofaktiske leseren gjennom den impliserte leseren, og valg av talsmenn for narrativet. Førstnevnte handler om hvilke premisser som legges til grunn i fiksjonskontrakten, som leseren må kunne forstå og akseptere. Slik jeg ser det, kan måten leseren instrueres på, betraktes som virkemidler i denne sammenheng. I resultatdelen viser jeg til eksempler på hvordan dette virkemiddelet anvendes i Krigsfortellinger. Forestillingen benytter seg av variasjonsmulighetene som ligger her og jeg blir, gjennom det *impliserte leser-leddet*, tildelt roller både utenfor og innenfor sfæren hvor handlingen utspiller seg. I det ene ytterpunktet instrueres jeg til å midlertidig være subjektet i narrativet, ved at eventene presenteres i *du-form*. I det andre ytterpunktet instrueres jeg til å være meg selv, mens Torgrim orienterer meg om den historiske bakgrunnen for de representerte eventene. Slik jeg ser det åpner dette virkemiddelet for å flytte leserne som spillbrikker dit hvor man ønsker å ha dem. Eksemplene fra Krigsfortellinger viser at slike forflytninger handler om distanse i forhold til stedet hvor handlingen foregår, tiden den utspiller seg i, og hva min rolle er i den. Det diskursive valget av å plassere *meg* som subjekt i eventene hvor *jeg* trækker gjennom magen til en død soldat, gjør at jeg blir ledet til å erfare historiens brutalitet som subjekt i narrativets nåtid og på stedet der det skjer. Kontrasten blir dermed stor til plasseringen i det andre eksempelet hvor jeg ledes inn i rommet mitt biofaktiske selv befinner seg, til historiens fortid og til å være meg selv som lytter.

I Krigsfortellingen er den impliserte forfatterens talsmenn agentene som plasserer leseren på de ulike stedene og i de ulike rollene. Det er derfor en naturlig sammenheng mellom instruksjon av leseren som virkemiddel og valg av talsmenn. De to mest anvendte talsmennene er utøver-Amir som karakter-Amir i narrativets nåtid og Torgrim som den allestedsnærværende fortelleren. Som jeg har beskrevet i resultatdelen har de hvert sitt sett av instruksjoner til leseren.

En talsmann som skiller seg ut i helheten er den jeg omtaler som den manipulerende fortelleren. Ved anvendelse av dette virkemiddel benytter Krigsfortellinger seg av muligheten til å inkludere leseren direkte i narrativets eventer. Jeg opplever dette som et kraftfullt virkemiddel som leder til stor grad av diskursiv fremhevelse av eventene som presenteres.

5.2 På hvilken måte kan bevissthet om narratologi bidra til å utvikle muntlig fortellerkunst?

Et av spørsmålene jeg stilte meg selv før jeg begynte å jobbe med denne oppgaven var om en narratologisk analyse av muntlig fortellerkunst i det hele tatt ville la seg gjøre. Jeg var usikker på om de teoretiske begrepene og konseptene jeg leste om, som tok utgangspunkt i litterære kilder, hadde overføringsmulighet til andre medier. Det var derfor en lettelse å oppdage at Chatman og andre teoretikere i det narratologiske feltet, opererte med en universalitet på tvers av medier og uttrykksformer. Det skulle dermed også vise seg at Krigsfortellinger, som representant for den muntlige fortellerkunsten, lot seg analysere med utgangspunkt i de teoretiske perspektivene jeg valgte i oppgaven. I analysearbeidet har jeg gjennom den hermeneutiske tolkningsmetode, kartlagt de strukturerende virkemidlene som anvendes i forestillingen. Med dette som utgangspunkt vil jeg drøfte hvilken verdi bevissthet om narratologiske kan ha for utviklingen av muntlig fortellerkunst.

Som utøver av muntlig fortellerkunst har jeg foretatt mange valg som beskrives i narratologisk teori, uten å være klar over det. Jeg har benyttet sammendrag for å oppsummere kjedelige deler av historier, jeg har valgt kort mellomrom mellom kjerne-ener for å skape intensitet, og jeg har instruert publikum til å være soldater i Olav den Helliges hær. Dette er eksempler på hvordan jeg intuitivt har anvendt virkemidler som beskrives og systematiseres i narratologisk teori. Jeg er ikke alene om dette siden alle som forteller historier, allerede etter første setning har benyttet seg av slike virkemidler. En setning i et narrativ inneholder nemlig en valgt diskursiv representasjon av noe på historienivået.

Som analysen viser benytter også Krigsfortellinger seg gjennomgående av en rekke ulike narratologiske virkemidler. Med få unntak er samtlige av kategoriene og underkategoriene fra teorikapittelet representert i forestillingen. Selv om jeg ikke vet om Krigsfortellingens skapere har studert narratologi, kan man påstå at dette vitenskapsområdet systematiserer og navngir virkemidler som man intuitivt benytter seg av i historiefortelling. I tillegg til å være et nyttig verktøy i en analyseprosess, er det naturlig å anta at det også kan benyttes underveis i den diskursive utformingsprosessen.

Med utgangspunkt i analysen vil jeg kort drøfte deler av Krigsfortellingens diskursive utforming fra et utviklingsperspektiv. Noe jeg opplever at forestillingen lykkes svært godt med er representasjonen av kjerne-eventene og utformingen av kausalitetslinjen i plottet. Karakter-Amir

gjennomgår en sterkt og tydelig utvikling. Et annet virkningsfullt grep som benyttes er at jeg som leser selv må fylle bilder på hvordan karakterene og stedene i narrativet ser ut. Dette bidrar til at jeg ikke føler meg undervurdert som leser. Krigsfortellingens diskursive utforming bærer heller preg av det motsatte; at den overvurderer sitt publikum. Med dette sikter jeg blant annet til at jeg tildeles mange ulike roller gjennom det impliserte leser-leddet. Jeg flyttes inn og ut av handlingssfæren; jeg går fra å være subjektet i eventer til å være meg selv i rommet hvor forestillingen utspilles. Dette bidrar til variasjon i kommunikasjonen, men det kan også forårsake forvirring eller utmattelse hos leseren. Dette kan spesielt være tilfellet dersom målgruppen ikke er familiær med uttrykksformen. Slik jeg ser det kunne man oppnådd en større tilgjengeliggjøring av det estetiske objektet ved å redusere mengden av rolletildelinger i fiksjonskontrakten.

Et annet gjennomgående trekk ved Krigsfortellingens diskursive representasjon jeg opplever som forstyrrende, er *organiseringen* av den. Første-narrativet er svært oppstykket og vi rykkes plutselig ut av handlingen og inn i en annen tid gjennom hyppig anvendelse av anakronier. Slik jeg opplever det begrenser dette til tider min evne til å leve meg inn i narrativet. Gjennom de navnte anakroniene presenteres mye informasjon som tilfører historisk, geografisk og samfunnsmessig kontekstualisering. Dersom deler av denne informasjonen hadde vært kuttet ut eller flyttet inn i første-narrativet, ville narrativet blitt mindre oppstykket og kanskje lettere å leve seg inn i. Et eksempel på hvordan dette kunne vært gjort er å la karakter-Amir oppdage en avisartikkel med et bilde av Saddam Hussein, som han deretter tegner briller på. En slik representasjon i første-narrativet ville ikke eksplisitt fortalt oss at Saddam Hussein er fienden, men det kunne blitt tolket som et signal om det.

Slik jeg opplever Krigsfortellinger har skaperne diskursivt boltret seg i variasjon når det kommer til bruk av narrative virkemidler. Som jeg har påpekt kan dette innebære en risiko i møte med leseren. En narratologisk undersøkelse av den diskursive disposisjonen kunne teoretisk sett avslørt det jeg har beskrevet som potensielt forstyrrende elementer i kommunikasjonen med leseren, og kanskje resultert i endringer.

På den andre siden kan det tenkes at en slik undersøkelse kunne begrenset den frie utfoldelsen og den friske variasjonen som forestillingen tilbyr. Det kan også tenkes at et strengt narratologisk regime kan hemme hele den kreative utformingsprosessen, ved at skaperen blir for bevisst på at delene må passe inn etter en gitt formel.

Det er dessuten ikke sikkert at narratologiske perspektiver alltid treffer den valgte uttrykksformen eller mediet presist nok. I oppgavens teorikapittel stiller jeg spørsmål ved dette, i forbindelse med Chtamans beskrivelse av forteller-leddet i den narrative kommunikasjonsmodellen (figur 1). Han mener at alle karakterer som blir gitt en stemme i narrativet, inngår som talsmenn. Det alternative perspektivet jeg introduserer på bakgrunn av min erfaring, er at utøveren av muntlig fortellerkunst kan betraktes som den eneste talsmannen, selv om han/hun gir karakterene stemmer. I følge dette perspektivet animerer eller imiterer den *ene* talsmannen karakterene, og fremstår som den eneste fortelleren i narrativet. Dette kan virke som en bagatellmessig forskjell, men perspektivet man har på seg selv når det kommer til en presentasjon av et narrativ, kan teoretisk sett påvirke måten man opptrer på. Det kan med andre ord hende at utøveren av muntlig fortellerkunst er tjent med å betrakte seg selv som den eneste talsmannen; at dette for eksempel kan tilføre selvsikkerhet, skape trygghet eller ansvarliggjøre utøveren. Dette er derfor et eksempel på en mulig uoverenstemmelse mellom teori og praksis.

Et annet aspekt ved narratologien som kan virke frigjørende, er bevisstheten om den impliserte forfatteren. Gjennom dette leddet kan den biografiske uttrykke hva han/hun vil, uten selv å måtte stå til ansvar for det. Det finnes nok en grense for hvor langt man kan gå, men jeg opplever at Krigsfortellinger absolutt er innenfor denne grensen når det kommer til det jeg har tolket som forestillingens forherligende perspektiv på narkotika. I teorikapittelet har også brukt tv-serien *House of Cards* som eksempel for å illustrere friheten det impliserte forfatter-leddet gir.

6 Avslutning

Selv om narratologi ikke har oppstått som et verktøy innenfor feltet muntlig fortellerkunst, ser det allikevel ut til å være av stor relevans for analyse og utvikling av faget. Narratologi navngir og beskriver strukturerende virkemidler som benyttes i muntlig fortellerkunst. På den måten kan narratologi fungere både som et verktøy til å forstå virkemidler uttrykksformen benytter seg av, og i utvikling av materialet som skal presenteres scenisk. I tillegg til å gjøre det mulig å kartlegge virkemidlene isolert sett, åpner dette teoretiske perspektivet for å studere narrativets helhetlige sammensetning.

Ved å analysere plottets oppbygning finner man fram til disposisjonen av kjerne-enerer som danner kausalitetslinjen. Ved å være bevisst på dette, kan man regulere plottutviklingens tempo, gjennom bruk av satelitter.

I forhold til analysekategorien tid har jeg i oppgaven vist til dissonansen mellom historietiden og diskurstiden. På den måten blir det mulig å analysere hvordan eventene i narrativet er organisert, i hvilken grad de er fremhevet, og hvor ofte de representeres. Dette har blant annet betydning for narrativets rytme, noe som er interessant både i forhold til analyse og utvikling av muntlig fortellerkunst.

Vi har sett hvordan karakterers vaner avdekker trekk som er særegne for deres person, og at lav grad av *bestimtheit* kan bidra til å aktivisere leseren som medskapende.

Gjennom kunnskap om narrativ kommunikasjon kan man instruere leseren til deltagerroller i fiksjonskontrakten. Denne kategorien åpner også for muligheten til å velge talsmenn. I tillegg åpner det impliserte forfatter-leddet for økt grad av ytfringsfrihet. Fra det analytiske ståstedet kan tori om narrativ kommunikasjon gi et bilde av hvilke budskap som formidles gjennom narrativet.

Ved en bevissthet om narratologiske virkemidler blir den intuitive kunnskapen gitt begreper og satt i system. Dette gjør det lettere å anvende dem strategisk i utforming av historier som skal fortelles. Det kan derfor være hensiktsmessig å utforske en praktisk anvendbar metodikk, og vurdere å inkludere narratologi som en del av muntlig fortellerkunst-studiet.

7 Litteraturliste

Aadland, E. (2000) *Fortelleren og skriveren- en teoretisk og terminologisk oppklaring*. Oslo: Spartacus forlag

Aristoteles (2004) *Om diktetkunsten*. Oslo: Cappelen forlag

Bal, M. (2009) *Narratology- Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press (1.utgivelse 1985)

Barthes, R. (1977) *Image Music Text*. London: Fontana Press

Chatman, S (1978) *Story and Discourse- Narrative structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press

Chatman, S (1990) *Coming to terms- The rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press

Creswell, J.W. (2003) *Research design- Qualitative, quantitative & mixed methods approaches* (2.opplag). USA: SAGE publications

Dahlsveen, H. (2008), *Innføringsbok I muntlig fortellerkunst*. Oslo: Universitetsforlaget.

Fludernik, M. (2009) *An introduction to Narratology*. USA: Routledge

Gadamer, H.G. (2007) *Sandhed og metode – Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*(2.opplag). Danmark: Academica.

Gadamer, H.G. (2000) *Teoriens lovprisning*. Danmark: Systimes

Genette, G. (1980) *Narrative Discourse- An essay in Method*. New York: CornellUniversity Press
(1.utgivelse 1972)

Herman, D., Jahn, M., Marie-Laure Ryan, M. (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge

Kvale, S., Brinkmann, S. (2009). *Interviews: Learning the craft of qualitative interviewing*. California: Sage Publications (2.utgave)

Livo, N.J., Rietz, S.A. (1986) *Storytelling- Process & Practice*. Colorado: Libraries Unlimited

Pellowski, A. (1990) *The world of storytelling- a Practical Guide to the Origins, Development, and Applications of Storytelling*. New York: The H.W Wilson Company

Vernon Jones, V.S. (2003) *Aesop's fables*. New York: Barnes & Noble Books

Kilder fra internett

Meister, J.C. (2014) *Narratology*- <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>. The Living Handbook of Narratology