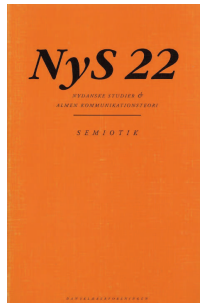


NyS

Titel:	Kompas
Forfatter:	Christian Grambye og Harly Sonne
Kilde:	<i>NyS – Nydanske Studier & Almen kommunikationsteori</i> 22. <i>Semiotik</i> , 1997, s. 13-41
Udgivet af:	Dansklærerforeningen
URL:	www.nys.dk



© NyS og artiklens forfattere

Betingelser for brug af denne artikel

Denne artikel er omfattet af ophavsretsloven, og der må citeres fra den. Følgende betingelser skal dog være opfyldt:

- Citatet skal være i overensstemmelse med „god skik“
- Der må kun citeres „i det omfang, som betinges af formålet“
- Ophavsmanden til teksten skal krediteres, og kilden skal angives, jf. ovenstående bibliografiske oplysninger.

Søgbarhed

Artiklerne i de ældre NyS-numre (NyS 1-36) er skannet og OCR-behandlet. OCR står for 'optical character recognition' og kan ved tegngenkendelse konvertere et billede til tekst. Dermed kan man søge i teksten. Imidlertid kan der opstå fejl i tegngenkendelsen, og når man søger på fx navne, skal man være forberedt på at søgningen ikke er 100 % pålidelig.

KOMPAS

AF CHRISTIAN GRAMBYE OG HARLY SONNE

SPECIEL ELLER GENEREL

Et af tekstanalysens grundproblemer er brugen af modeller. Kan analytikeren med en eller anden form for legitimitet lægge sine forskellige modeller ned over teksten og dermed fremtvinge en *læsning* – f.eks. i pædagogisk øjemed? Eller bør den enkelte teksts særpræg omvendt tvinge tekstanalytikeren til at give afkald på sine modeller til fordel for *ad hoc*-læsninger?

Kampen om modellerne har været udspillet siden den tidligste strukturalisme og frem til nutidens postmodernisme og dekonstruktivisme. De afgørende uenigheder har handlet om, hvorvidt et sæt af tekstanalytiske (oprindeligt: sprogvidenskabelige) modeller anvendt over for teksten presser betydninger ned over den, eller om det modsatte er tilfældet: at modellerne ligesom i en fotografisk proces fremkalder betydninger.

I megen poststrukturalistisk og dekonstruktivistisk tekstanalyse hævdes det første synspunkt. Modeller gør vold på teksten, misforstår den, og allerværst: generaliserer den. Alle tekster bliver ens i kraft af de standardiserede modellers enøjede optik.

Modelkæmperne forsvarer sig med, at netop anvendelsen af *samme* optik gør det muligt at se alle de *forskelle*, som dekonstruktivisterne jagter. Med andre ord, at forskellene lader sig iagttage ud fra sammenligning, ganske som inden for f.eks. lægevidenskaben: ingen mennesker er fuldstændig ens, men alligevel lader det sig gøre at praktisere almen medicin – nemlig ud fra generelle modeller og teorier.

KOMPAS SOM MINIFORTÆLLING

Som illustration af denne – meget kortfattet gengivne – problemstilling kan vi inddrage en 'moderne' tekst. 'Moderne' i flere betydninger: dels tilhører den *qua* tv-spot det såkaldt *udvidede tekstbegreb*, dels er den rimeligt

ny (fra 1993) og særdeles intertekstuel bevidst. Af praktiske grunde indleder vi med et *shot-to-shot*-resumé. Der eksisterer ingen regler for, hvordan et sådant resumé udformes, men vi har valgt 7 dimensioner i beskrivelsen af KOMPAS-reklamen:¹

1. Oversigt over de enkelte klip
2. Lydsiden, herunder *speech*
3. Billed-indhold
4. Farver/lys
5. Billedsnit
6. Kameravinkel
7. Kamerabevægelse/travelling/zoom/panorering

Som det fremgår af skemaet på de følgende 4 sider, består reklamen (på nøjagtig 35 sekunder) af 20 klip. Den er dansk produceret, men alligevel temmelig hurtigt klippet – en række internationalt producerede tv-spots har til sammenligning ofte en klippefrekvens på under ét sekund, f.eks. 42 klip på 40 sekunder.

Seeren præsenteres for et hestekranium med en slange der bugter sig væk, dunkel fakkelysning, trommer og sang i primitiv rytme, dansende indfødte, og kameraet zoomer ind på en lettere fedladet, midaldrende hvid mand, der senere viser sig at være dansker. Han ligger på en art katafalk, er svedig og rystende bange, ikke mindst da en indfødt voodoo-heksedoktor bemalet som skelet kommer ind og påbegynder sin åndeuddrivelse. Staklen på lejet skriger.

Men hjælpen er nær: via sin mobil-telefon hidkalder han KOMPAS-rejser. Den ultra-korte slutning viser haitianerne med heksedoktoren i forgrunden, der skuffede stirrer op mod et for seeren usynligt (kun på lydsiden) højtflyvende jetfly, på vej hjem til fædrelandet med den syge dansker. *Speech* og grafisk tekst nævner KOMPAS og Den danske Bank.

VI KENDER HISTORIEN

En række klassiske tekstteoretikere er efterhånden nået til enighed om én ting: at tekstanalysen kræver ekstra- og interpolationer, dvs. at analytikeren tilskriver teksten betydninger, som ikke findes som manifesterede tekstlige størrelser. Siger teksten f.eks. 'lys' og 'liv', interpolerer analytikeren betydningselementerne [mørke] og [død] ud fra modellernes ikke mindst sprog-

SHOT-TO-SHOT ANALYSE

Klip	Lyd	Fysik	Farver/Belysning	Billedudsnit	Kameravinkel	Kamerabevægelse
1	Primitive trommer og sang.	Dyrekranie med slanger som snor sig ud af øjenhulen. Omkring står stearinlys, dukke og kuglende genstande. Der efter bevæger billedet sig til indføde i religiøs dans. Midaldrende, hvid mand på lege i midten af rummet. Med billedudsnitter oplever vi at vi befinder os på en åben boplads omkring af hytter. Dernæst sætter kameraet den hvide mand i fokus. Han er klædt i lyst tøj. På lejet befinder der sig kranier på hver sengestolpe.	Farver: Gyldne farver ved indføde. Blåt lys (ligner måneskin) fra højre hjørne udvikler sig til hele "loftet", og falder på danskeren. Belysning: Varm belysning omkring de levende lys ved kraniet. Scenen bliver mere dunkel og mørk i gyldne toner indtil vi støder på danskeren, der bader i blåligt månelys.	Kranium = nær. Indføde = halvnær. Danskeren = total.	Normal perspektiv.	Kranium = udzoomning. Panorerer mod højre følger de indfødtes dans og fører os hen til danskeren.
2	Som klip 1.	Dansende indføde rundt om det rituelle lege. En bongotrommeslager sidder i billedets nederste venstre hjørne. I forgrunden til højre hænger to leer på en hyttestolpe.	Farver: Gyldne og blå med grønt ind imellem. Billedet deler sig farvemæssigt fra øverste højre hjørne til nederste venstre i to trekanter: Øverste trekant: blå toner dominerer med lidt grøn og en smule gylden. Nederste trekant: gylden med en hel del grøn. Belysning: Lys del oppe i det venstre hjørne og dunkel nede i højre. I forgrunden ses leer i sort silhuet. Skarp belysning fra levende lys i nederste højre hjørne.	Total.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
3	Som klip 1.	Den hvide mand er bange og svedende, han har et lommetørklæde på hovedet og hans tænder klapper. Han kigger en anelse mod venstre med et bedende udtryk i øjnene og bevæger læberne som beder han en stille bøn.	Farver: Orange/røde samt grøn i øverste venstre hjørne. Belysning: Dunkel.	Meget nær.	Let fugleperspektiv.	Statisk indstilling.

Klip	Lyd	Fysik	Farver/Belysning	Billedudsnit	Kameravinkel	Kamerabevægelse
4	Som klip 1.	Kranier på sengestolper. -> Dansende indfødt med stor fjerprydet hovedbeklædning.	Farver: Baggrund: Blåligt skær. Forgrund: Stolper orange-gylden. Indfødt: Brun/grøn. Belysning: Dunkel.	Nær.	Normal perspektiv.	Panorering mod venstre.
5	Som klip 1.	Dansende bare fødder på sandgulv.	Farver: Orange/røde. Belysning: Dunkel.	Nær.	Fugleperspektiv.	Bevægelse fremad understreges med indzoomning på fødder.
6	Som klip 1.	'Dansende indfødt med leopardskind på hovedet. Kranier og levende lys i baggrunden.	Farver: Blå og gyldne. Belysning: Dunkel.	Meget nær.	Let fugleperspektiv.	Panorering mod højre
7	Som klip 1.	Den hvide mand igen. Han er tydeligvis stadig bange og ser ud til højre side, hvor...	Farver og belysning som i klip 3.	Meget nær.	Fugleperspektiv.	Statisk indstilling.
8	Som klip 1.	en helsedoktor dukker frem fra en hytte. Om halvsen bærer han en sort fjerkrave. Hans ansigt er hvidmalet, blot ikke omkring øjnene, munden og på næsen. Hans sorte hud frembringer en skyggeeffekt, så hans ansigt mest af alt minder om et dødningshoved. Han bærer en sort blazer og en sort høj hat. Under blazeren har han en rød sweatshirt med gult logo.	Farver: Gul (lampe), rød og sort (person og baggrund). Belysning: Dunkel.	Halvnær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
9	Som klip 1.	Den hvide mands ansigt. Skrækken breder sig og øjnene spiles op.	Farver og belysning som i klip 3.	Meget nær.	Fugleperspektiv.	Statisk indstilling.
10	Som klip 1.	Helsedoktoren kommer nærmere.	Farver og belysning som i klip 8.	Halvnær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
11	Som klip 1.	Den hvide mands ansigt, der virkelig for alvor udtrykker angst. Øjnene er fuldt udspilede og mundvigene trækkes nedad.	'Farver og belysning som i klip 3.	Ultrannær.	Fugleperspektiv.	Statisk indstilling.

Klip	Lyd	Fysik	Farver/Belysning	Billedudnit	Kameravinkel	Kamerabevægelse
12	Som klip 1.	Heksedoktoren kommer nærmere endnu. Ser intenst på den hvide mand; mens han løfter armene og bøjer sig under en stolpe. I venstre hånd bærer han en talisman, som er nogle dyreknogler.	Farver og belysning som i klip 8.	Halvnær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
13	Som klip 1 + mandeskrig.	De indfødte danser rundt om den hvide mand, der i afmagt skriger.	Farver: Flere blå nuancer. Belysning: Pga. farverne virker danskeren lysere.	Fra total til halvnær.	Normal perspektiv -> fugleperspektiv.	Indzoomning på dansker.
14	Som klip 1.	Heksedoktoren udfører en rituel åndemaner-dans foran "offeret". I forgrund/baggrund danser de indfødte stadig rundt.	Farver: Flere blå nuancer. Belysning: Det blålige lys er ikke længere kun på danskeren, men har bredt sig til baggrunden.	Total.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
15	Her slutter sangen, mens trommerne fortsætter. + Danskeren i telefonisk semi-dialog: "Hallo er det..." (Hermed ved vi, at han er dansker.)	Heksedoktoren danser.	Farver: Sort og blå dominerer med grøn baggrund. Belysning: Dunkel.	Halvnær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
16	Som klip 15. + "... Kompas' alarmcentral?..."	Danskeren holder en mobiltelefon til øret. Ligger med ryggen til heksedoktoren. Drejer hovedet og kigger i retning af heksedoktoren.	Farver: Gyldne og grønlig. Belysning: Ikke længere så dunkel. Det blå lys på blegansigtet er afløst af gyldne nuancer.	Halvnær.	Let fugleperspektiv.	Indzoomning på dansker.
17	Som klip 15. + "...Jeg tror jeg har fået en diskusprolaps, men... øh... jeg stoler ikke rigtig på den lokale..."	Danskeren taler i telefon. Dette ses forfra.	Farver og belysning som i klip 16.	Nær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.

Klip	Lyd	Fysik	Farver/Belysning	Billedudsnit	Kameravinkel	Kamerabevægelse
18	Som klip 15. + "overlæge..."	Dansende heksedoktor.	Farver: Sort dominerer. Belysning: Dunkel.	Halvnr.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
19	Som klip 15. + "... kan I ikke komme og hente mig?"	Telefontalende dansker set forfra. Billedet toner ud.	Farver: Lyse gyldne. Belysning: Lyst.	Nær.	Normal perspektiv.	Statisk indstilling.
20	Lyden af et fly. + Speak (en dyb mandestemme): "Kompas rejseforsikring, fås også i Den Danske Bank".	Billedet toner op. øverst befinder der sig Kompas Rejseforsikrings logo i hvide bogstaver. Med heksedoktoren i forgrunden står stammen og følger et fly (som man kun hører) med øjnene. "Fås også i Den Danske Bank" bliver sagt, og samtidig toner denne sætning frem i hvide bogstaver nederst i billedet.	Farver: Alle førnævnte farver befinder sig i dette billede. Belysning: Lys i midten og dunkel i siderne.	Total.	Fugleperspektiv.	Statisk indstilling.

videnskabeligt fastlagte kompetence. Modeller er, kort sagt, præcise instrumenter til at undersøge og stille konsekvente spørgsmål til teksten. Ikke mindst dér, hvor betydninger underforstås. I KOMPAS-reklamen klippes således lige nøjagtig dét med, som stadig gør det muligt at rekonstruere et samlet narrativt forløb. Den komplette historie befinder sig i seerens hoved.

DE FIRE NIVEAUER OG MODELLERNE

KOMPAS blev sendt i fortrinsvis TV2's reklameblokke i årene 1993-94. Fra et tekstvidenskabeligt og psyko-semiotisk perspektiv indeholder den en række klassiske figurer, som vi analyserer ud fra en *stratificeret* tekstanalytisk procedure. At opfatte teksten som lagdelt kan i sig selv være problematisk, og hvert lag viser sig ofte at være komplekst struktureret, sådan at den samlede analyse langtfra altid fremtræder som en homogen læsning.

De fire niveauer hænger ikke desto mindre tæt sammen, og modellerne til beskrivelsen af dem kan ganske præcist koordineres. I analysen af KOMPAS viser vi *hvordan* de koordineres.

Modeller er teoretisk begrundede, men samtidig systematisk forenklede afbildninger af niveauer i teksten, uafhængig af dens særpræg, genre eller medie. En tv-reklame som KOMPAS rummer således ganske samme tekstlige niveauer som en sonet fra Shakespeares pen. For overskuelighedens skyld anfører vi straks de fire tekstlag, vi skelner imellem, fra det mest reducerede til det mest komplekse:

1. Det tematiske niveau, tekstens værdisystem (herunder den såkaldte tema-transformation)
2. Det narrative niveau, betragtet dobbelt ud fra såvel en syntagmatisk handlingsdimension (transportmodellen) som en paradigmatiske tilstandsdimension (den såkaldte 3-D-analyse, dvs. en psykodynamisk baseret narrativ forløbsanalyse)
3. Den fiktionsetablerende udsigelse (fortællerforhold)
4. Det diskursive niveau (intertekstualitet)

Desuden skelner vi mere overordnet mellem på den ene side tekstens *udsagn* (niveau 1-2), dens elementære tematiske og narrative information, og på den anden dens *udsigelse* (niveau 3-4), måden udsagnet fremstilles på, fortællerforhold og de intertekstuelle forhold teksten indgår i.

Artiklens vægt er lagt på redegørelsen for modellerne for tekstudsagnets tre udsagnstyper: narrativitetens *tilstandsudsagn* og *handlingsudsagn* samt det tematiske *værdiudsagn*. Vi viser, hvorledes de indbyrdes funktionelt forudsætter hinanden, og hvorledes de fungerer i den praktiske analyse. Central er forestillingen om teksten som betydningsproces: handlingsudsagnets syntagmatiske, metonymiske funktion i samspil med tilstandsudsagnets paradigmatiske, metaforiske funktion, et samspil som producerer og reguleres af det tematiske udsagns værdisystem. Endelig vil vi kortere redegøre for udsigelses-/diskursmodellen og pege på udsagnets og udsagnstypernes relationer til udsigelsen.

FRA SÆTNING TIL TEKST

Som anført skelner vi mellem tekstens udsigelse og dens udsagn. Det sidste kan analyseres i det narrative udsagn og dets indlejrede tematiske udsagn. Analysen af det narrative udsagn består af et dobbeltgreb: en bortreduktion af tekstens udsigelsestræk parallelt med fremdragningen af strukturen af de elementære forløbsudsagn. Bortreduktionen af udsigelsen omfatter i sin konsekvens bortreduktion af selve fremstillingen, mediet, som f.eks. alfabetsproget eller som her den filmiske manifestation af udsagnet. Tilbage som genstand for fremdragningen resterer den latente forløbsstruktur: begyndelse, midte og slutning, med diverse underafsnit og underafsnits underafsnit, en struktur som kan manifesteres – udsiges – på vidt forskellige måder i vidt forskellige medier og genrer, sprog, romaner, noveller, drama, mime, ballet, tegneserie, film – og altså reklamespots.

I sproglige tekster kan vi på sprogets niveau analysere sætningen som et komplekst, artikuleret tegn, en kæde af sætningsled, syntagmer, der igen består af enkelttegn, ord. Sætningens led knyttes indbyrdes sammen af de systematisk regulerede sam-, under-, og sideordnende syntaktiske relationer, der markeres formelt af ordklasse-, bøjnings- og ordstillingsregler. De syntaktiske relationer, der kan afbildes i træstrukturer, tilskriver sætningens semantiske ordmateriale en helhedsbetydning. Det semantiske systems lager af ord, hvorfra talen kan vælge sit materiale efter metaforiske ligheds-/ forskelsprincipper, opfatter vi, med Roman Jakobson og Claude Levi-Strauss,² som sprogets – og tekstens – 'lodrette', paradigmatiske dimension, mens den syntaktiske kæde af tomme pladser udgør sprogets 'vandrette', syntagmatiske dimension, der kombinerer det valgte ordmateriale efter metonymiske nærhedsprincipper.

Teksten læst som en helhed udgør på sin side et endnu mere komplekst tegn bestående af en kæde af sætninger. Men på tekstens niveau har vi ingen formelle garantier for at vores analyse af kæden er korrekt. Syntaksens sam-, over- og underordning har ingen gyldighed ud over sætningsgrænsen; teksten består af et antal deltegn, sætninger med hver deres betydning, hvis eneste indbyrdes syntaktiske relationer er sideordning. Vi kan ikke analysere teksts niveauets narrative deludsagn i formelt sam- og underordnede sætninger, og udsigelsen kan lade et narrativt deludsagn være manifesteret af et vilkårligt, ubegrænset antal sætninger, af én sætning, eller af slet ingen i tilfælde af ellipse af forudsatte udsagn – som det til overmål er tilfældet i vores analysetekst. Vi befinder os her på Herrens – og semantikens – mark. I analysen af tekstens narrative udsagn må vi i høj grad forlade os på vores intuition og diskursive erfaring.

Men det går jo også meget godt i praksis; enhver femårig kan levere et resumé af godnat-historien der – som vores egen intuitive parafrase – tydeligt demonstrerer fornemmelse for, hvad der er relevant for forløbet og dets inddeling i over- og underordnede faser. Ligesom vi ubevidst mestrer sætningens syntaktiske former, behersker vi ubevidst som tilhørere/seere og fortællere de narrative strukturer. Vores sproglige *kompetence* må altså indbefatte evnen til med relativ sikkerhed at dykke ned i tekstens tilsyneladende ustrukturerede, syntaktisk svagt artikulerede semantiske udsagn med greb der genkender, skelner imellem og fastholder en række narrative deludsagn og deres indbyrdes over- og underordnede – syntakslignende – relationer.

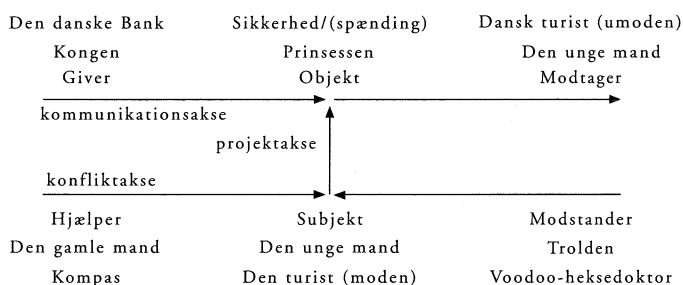
Som anført finder vi de samme narrative strukturer manifesteret i mange andre medier end sproget. Analyseteksten tilhører filmgenren, og her er vi med hensyn til formelle kriterier for analysen endnu værre stillet: filmen har end ikke som alfabetsproget et basalt sætningsniveau med præcise syntaktiske og semantiske distinktioner, selvom der er gjort behjertede forsøg på at danne begreber om et sådant. Vi nøjes derfor med at antyde området ved ovenfor at vise en registrering af nogle af de mange billedmæssige, lydige og sproglige elementer der udgør filmsproget. Listen over klip og kameraets fortællersynsvinkler udgør samtidig materialet for vores udkast til parafrasen og vores forsøg på at danne os mere præcise forestillinger om, hvad der er relevant for den narrative analyse

Vores analytiske *greb* kan altså ikke støtte sig til formelle træk, sådan som vi finder dem i sætningen; men ved at skærpe og formalisere grebene, som vi kender dem fra litteratur- og tekstteoriens tradition, kan vi danne os

mere nøjagtige *begreber* om, hvad vi foretager os i analysen. Vi undslipper alligevel ikke intuitionen, men vi får mulighed for at vise at analysen ikke beror på den rene vilkårlighed, og vi kan med en høj grad af præcision bestemme overensstemmelser og uoverensstemmelser mellem forskellige narrative analyser af den samme tekst.

NARRATIVE DELUDSAGN, TILSTANDE OG HANDLINGER

Greimas' klassiske *aktantmodel*⁶ giver mulighed for den første sortering af vores intuitive greb i teksten; den forsyner os med begreber for tekstens narrative elementer og muliggør en formalisering af narrative deludsagn (vi investerer aktanter fra såvel folkeeventyr som KOMPAS).



Ifølge projektaksens relationslogik kan vi skelne mellem to grundlæggende narrative *tilstande*, to slags *verden*: subjektet *mangler* sit objekt, formaliseret $s \cup o$ (subj. disjungeret med obj.) eller subjektet *har* sit objekt, $s \cap o$ (subj. konjungeret med obj.)⁴. Overgangen fra den første, dysforiske, tilstand til den anden, euforiske, formidles af kommunikationsaksens funktionslogik, *handlingens gøren*: giversubjektet *giver* objektet til modtagersubjektet, $s \rightarrow o \rightarrow s$.

Vi antager nu, at det narrative forløb kan analyseres i en række *tilstandsudsagn* og en række mellemliggende *handlings-* eller *begivenhedsudsagn*. Det minimale narrative forløb består af et udsagn om en indledende tilstand efterfulgt af et handlingsudsagn der bevirker et udsagn om en ændret sluttetilstand. Konfliktaksens modstander og hjælper sørger så for kompliceringen af det lidet ophidsende minimale forløb. Kæden af begivenhedsudsagn danner tekstudsagnets syntagmatiske akse, der fungerer i tæt samspil med tilstandsudsagnenes organisering af udsagnets paradigmatiske akse.

Vi vil udvikle tilstandsudsagnets logik ved anvendelsen af en anden af Greimas' klassikere, 'sommerfuglemodellen' og dennes komplekse 3-D-udgave.

Men nu først til handlingsudsagnet.

HANDLINGSUDSAGNET OG TRANSPORTMODELLEN

Vi antager, at enhver handling, gøren, kan formaliseres som en given, og at en given bevirker en umiddelbar eller udskudt gengæld. En sådan udvekslings mere eller mindre overbevisende årsagsforbindelse fungerer videre i mere komplekse sammenhænge, herunder indføring af nye subjekter og objekter, således at én udveksling fører til den næste, ét kompleks af udvekslinger til det følgende osv. Rækken af handlingsudsagn danner således et kompleks af over- og underordnede trin, sekvenser eller faser i det fortalte forløb.

Det har været forsøgt at afbilde sådanne kausalforbindelser ved hjælp af en udbygning af kommunikationsaksens pil-notation. F.eks. indledes et folkeeventyr med at en ung mand deler sin mad med en gammel mand, der til gengæld giver ham nogle magiske redskaber; disse leder ham videre på hans vej til Kongens slot osv.:

$$((\text{ung mand} \rightarrow \text{mad} \rightarrow \text{gl.mand}) \rightarrow (\text{gl.mand} \rightarrow \text{mag.redsk.} \rightarrow \text{ung mand}))$$

Vi erstatter imidlertid pil-notationen med en såkaldt *iterativ* (gentagende eller, med et udtryk fra computer-programmering, *genskrivende*, dvs. funktionens variable har samme form som funktionen selv) funktion, som mere nøjagtigt kan redegøre for udsagnets syntaks; det såkaldte *transportudsagn* har formen:⁵

$$t \quad (\text{obj} , \text{modt} , \text{afs})$$

hvor *t* betyder funktionen transport, og hvor pointen er, at enhver af funktionens tre variable selv kan udgøre et indlejret transportudsagn:

1. *t* (mad , gl.mand , ung mand)
2. *t* (mag.redsk, ung mand, gl.mand)
3. *caus* (2 , Z , 1)

hvor det sidste særlige transportudsagn, det såkaldte *kausaludsagn*, tager genskrivningen i brug og indlejrer de to første simple udsagn. Kausaludsagnet betyder at udsagn 1 bevirker – *giver* – udsagn 2 til en ganske særlig modtager, Z, nemlig den fortællende og lyttende bevidsthed, som må finde dette årsagsforhold acceptabelt for at kunne fortsætte med at producere eller tilegne sig historien. Her knyttes således forbindelse til varetagelsen af en fundamental kausal *sandsynlighed* på udsigelsens niveau.

Transportudsagnets given/gørens-funktion svarer temmelig præcist til det finitte verbums funktion i sætningssyntaksen som central motor der knytter subjekt og direkte og indirekte objekt sammen. Kausaludsagnene svarer til sætningens over- og underordning, og sætningens adverbelle tids-, rums- og kausalbestemmelser kan ses som redundant udsigelsesmateriale: de er ikke nødvendige på tekstudsagnets niveau, da bestemmelserne er givet i konteksten. Vi kan således med god ret tale om en analogi mellem sætningens syntaks og tekstens overordnede semantiske syntaks, tekstens syntagmatiske akse.

Transportmodellen omfatter yderligere ét særligt indlejrende – genskrivende – udsagn, det såkaldte *repræsentationsudsagn*, hvor ét udsagn repræsenteres i et andet: en af de fortalte personer fortæller – *giver viden* til – en anden om en begivenhed der er foregået uden for dennes synsvidde. Her ser vi talehandlingens vigtige funktion i forløbet. Længere henne i eventyret fortæller den unge mand f.eks. Kongen at Prinsessen har fornøjet sig med Trolden:

8. *t* (prinsesse , trolld , prinsesse)
 9. *repr* (8 , konge , ung mand)

I udsagn 8 bemærker vi yderligere de refleksive muligheder i det simple transportudsagn: Prinsessen kan (hen-)give sig (selv) til Trolden, ligesom Trolden kan tiltgne sig, forføre, give Prinsessen til sig selv; Trolden kan afvise Prinsessen eller give hende fri, dvs. give hende til hende selv, og endelig kan Prinsessen hengive sig eller komme til sig selv, dvs. give sig til sig selv. Vi vil ikke gå yderligere i detaljer men straks servere en mulig transportanalyse af *KOMPAS*, idet vi indleder med at ekstrapolere en række implicitte forudsatte handlingsudsagn 1 – 11 til tekstens manifeste udsagn 12 – 15:

d.p. angiver diskusprolapsens mærkning af subjektet. Til modellens udsagnskæde er til venstre føjet vejledende klammer, der viser leddenes over- og underordningsforhold, og som i øvrigt afbilder kædens syntagma-tiske træstruktur. Til højre ses vejledende parafraser af de enkelte udsagn. Yderst til højre foregribes de *tilstande* der befinder sig mellem de punktu-el begivenheder på tidsaksen, og som vil blive behandlet som positioner i forløbets semantiske rum, *narrative steder*, i vores 3-D-analyse.

11	3	1. t (sikkerhed , S , Kompas)	Kompas tilbyder subjektet sikker rejse	d ₁
		2. t (penge , Kompas/bank , S)	Vor mand giver penge til Kompas	
		3. caus (2 , Z , 1)	Kontrakt om skadesløsholdelse	
6	4	4. t (S , Voodoo-land , S)	Vor mand tager som turist til Voodoo-land	d ₂
		5. t (kvinde , S , Voodoo-l.)	Voodoo-land tilbyder eksotisme/erotik	
		6. caus (5 , Z , 4)	Som turist tilbydes man erotik	
9	7	7. t (S , kvinde , S)	Turisten hengiver sig til erotikken	d ₃
		8. t (disk-rol , S , kvinde)	Erotikken giver diskusprolaps	
		9. caus (8 , Z , 7)	Udskejelser giver invaliditet	
10	10	10. caus (9 , Z , 6)	Udrejse, risiko, udskejelser. Katastrofe	Katastrofe
		11. caus (10 , Z , 3)	Kontrakten fører til fatal rejse	
		12. t (S _{d.p.} , heksedokt. , heksedokt.)	Heksedoktor tager offer under behandling	
13	13	13. repr (12 , Kompas , S _{d.p.})	Turist fortæller Kompas om lidelse og behandling	d ₄
		14. t (S _{d.p.} , civilisation , Kompas)	Kompas transporterer patienten hjem til helbredelse	
		15. caus (14 , Z , 13)	Offeret påkalder sig kontrakt og bringes i sikkerhed	
15	16	16. caus (15 , Z , 11)	Kontrakt, rejse, katastrofe, appel og redning	d ₅

Transportanalysen viser at det er nødvendigt, bevidst eller ubevidst, at rekonstruere de implicitte forudsætninger, udsagn 1 – 11, som er udeladt i det eksplicitte forløb, der altså først starter – in medias res – med udsagn 12! Pointen er naturligvis at den kompetente fortæller og tilhører deler en viden om, hvad der hører sig til i en fortælling. Ekstrapoleringen af kvinden som årsag til diskusprolapsen skyldes ikke kun tekstanalytikerens traditionelle fiksering på seksualiteten: Lidelsen *kunne* skyldes sportsudøvelse, selvom Haiti ikke er Lanzarote, den kunne skyldes løft af en særlig vægtig souvenir eller den rene tilfældighed; men den indledende scenes hestekranium og slange *betyder* i underverdens-konteksten død og seksualitet – en ikke ualmindelig kobling i den vesterlandske diskurs. Og hvad foretager James Bond sig mellem slagene i Caribien, og hvorfor søger enlige, halvgamle, usexede mænd eksotiske rejsemål? Vores lystige fnisen over historien forudsætter den bevidste eller ubevidste effekt af ellipsens forudsatte katastrofe, *disku(r)prolapsen* og dens indeklemte seksualitet.

Den følgende synopsis og parafrase er afledt af transportanalysen (udsagnenes numre angives i parentes):

- (16) Kontrakt muliggør rejse, fristelser og katastrofe, men appel til Kompas medfører redning
 - I (11) Kontrakten fører til rejse med fristelser og udskejelser der giver invaliditet
 - A (3) Vor helt indgår en kontrakt med Kompas om skadesløsholdelse
 - 1 (1) Kompas tilbyder manden sikkerhed m.h.t. rejseprojekt
 - 2 (2) Vor mand giver penge til Kompas – og Den Danske Bank
 - B (10) Udrejse medfører risiko, udskejelser og katastrofe
 - 1 (6) Som turist tilbydes vor helt erotik
 - a (4) Helten tager som turist til Voodoo-land
 - b (5) Voodoo-land tilbyder eksotisme/kvinder
 - 2 (9) Erotiske udskejelser fører til diskusprolaps
 - a (7) Turisten hengiver sig til erotikken
 - b (8) De erotiske udfoldelser giver diskusprolaps
 - II (15) Yderligere trusler får offeret til at appellere til kontrakten, og Kompas bringer ham i sikkerhed
 - A (12) Heksedoktor tager offeret under behandling
 - (13) Offeret fortæller Kompas om lidelse og forkert behandling (12)
 - B (14) Kompas transporterer patienten hjem til sikkerhed og behandling

I begivenhedsanalysen har vi ekstrapoleret en række forudsatte handlingsmomenter der er udeladt i den manifeste tekst, og vi kan nu i det fortalte forløb ganske præcist skelne rækken af over- og underordnede faser markeret af deludsagn om begivenheder: Efter indgåelse af forsikringskontrakten

indledes forløbets årsagsforbundne kæde af handlinger med at vores hovedperson som turist begiver sig til Voodoo-land, hvor han kommer galt afsted; han rejser ud og tilbydes eksotiske – sandsynligvis erotiske – nydelser, men hengivelsen til disse resulterer i en diskusprolaps. I anden del af forløbet udsættes helten følgerigtigt for yderligere trusler, men reddes; en heksedoktor bemægtiger sig det afmægtige offer, som imidlertid fortæller KOMPAS om lidelsen og den tvivlsomme behandling; henvendelsen bevirker at selskabet bringer patienten tilbage til civilisationen og den sandsynlige helbredelse.

TILSTANDSUDSAGNET OG 3-D-MODELLEN

Vi har analyseret forløbets kausale syntagmatik, handlingudsagnenes metonymiske bevægelser fra årsag til virkning. Men vi efterlod jo nogle mellemregninger: de mellemliggende *tilstande* der aldrig er helt statiske, men hvor subjektet akkumulerer de passioner og modaliteter som er forudsætninger for den følgende begivenhed. Tilfredshedens ønsker om at gøre den positive tilstand endnu bedre eller frustrationens længsel efter at ændre den negative, motivationer der nårsomhelst mere eller mindre katastrofisk kan slå over i den næste aktive handling, det næste punktuelle trin på den syntagmatiske tidsakse, der betinger den nye tilstand i det følgende tidsrum. Tilstande og handlinger forudsætter gensidigt hinanden.

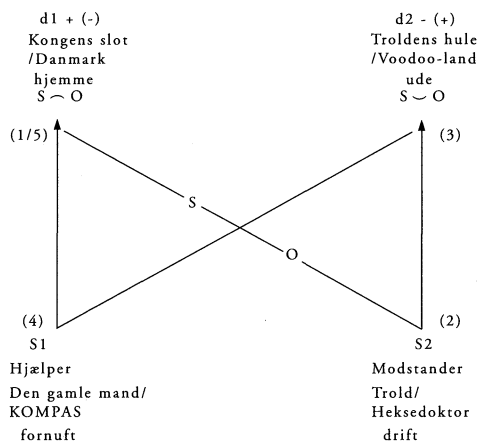
Først med tilstandsudsagnets relationer, $s \cup / \cap o$ (subj. har ikke eller har obj.), bliver aktanternes semantiske bestemmelser relevante. Objekternes *værdi* bliver afgørende, således at notationen må præciseres: $s \cup / \cap o^{værdi}$. Subjektets relation til værdiobjektet bestemmer dets mentale tilstande, negative eller positive positioner, såkaldte narrative 'steder', *topoi*, i det narrative udsagns semantiske rum. I tilstandsudsagnet befinder subjektet sig ikke blot i et tidsrum, men også i et fysisk og mentalt værdirum. Med inddragelsen af tilstandsudsagnet udfyldes den tidslige syntagmatiske kædes 'tomme' aktantpladser med materiale fra det paradigmatisk semantiske rum.

Greimas' simple *narrative firkantmodel*,⁶ den såkaldte *sommerfugl*, som viser bevægelserne mellem en positiv og en negativ position, har været brugt på forskellige måder: Man har opfattet den som en afbildning af 4 eller rettere 5 positioner: 1. hjemme, 2. usikker mellemposition, fjernet hjemmefra, endnu ikke ankommet til 3. ude, 4. en ligeså usikker position på vej hjem igen til 5., der netop ikke er den samme position som 1.: Øko-

nomien er ændret, den unge mand har fået Prinsessen og det halve kongerige, og Prinsessen er blevet medgørlig. Hyppigere, og ikke nødvendigvis i modstrid med den første opfattelse, anses de to øverste hjørner som positioner – angivet med d_1 - d_2 (*deixis*, noget der er udpeget) – og de to nederste som aktanter (S_1 - S_2), subjekter der repræsenterer de pågældende steder – de er jo ofte med deres *gøren* netop ansvarlige for den usikre transport mellem stederne.

Vi ser tydelige ligheder mellem sommerfuglens og aktantmodellens fire hjørner. Den tilsyneladende uoverensstemmelse mellem Troldens hule i sommerfuglen og modtageren (subjektet) i aktantmodellen lader sig læse som det spaltede subjekts umodne tilegnelse af objektet, hvilket eksplicit er tilfældet, når den unge mand er bjørn om dagen og prins om natten, eller når det i nyere tekster er heltens egen drift der er hans egentlige modstander. I KOMPAS har helten jo også såvel sit umodne projekt, spænding, som sit modne, sikkerhed.

De to modellers firkantede kongruens bliver endnu mere overbevisende, hvis vi læser sommerfuglens pile som en dynamiseret udfoldelse af aktantmodellens projektaakse: objektet bevæger sig rundt mellem mangel- og havens-positionerne forfulgt af subjektet, således som vi afbilder det i den simple sommerfugl (igen investeret med eventyr og KOMPAS):



Sommerfuglemodellens styrke er dens grafiske afbildning af den grundlæggende $s - o$ ^{verdi} tilstandslogik, og som sådan har den fungeret i utallige teoretiske og didaktiske sammenhænge, ikke mindst i forbindelse med den tematiske værdianalyse, som vi skal se det i det følgende. Det blev imidler-

tid hurtigt åbenlyst at dens stivnede binære logik var for simpel til analysen af ikke blot folkeeventyret, som den var skabt til, men til analyse af narrative forløb overhovedet. De to positioner dækker hverken de afgørende forskelle mellem 1. og 5. i d_1 , lignende forskelle der viser sig i d_2 , de hyppige frem- og tilbageløb eller tekstens mulige brug af udsigelsens fortæller i slutfasen, mv. Lige så iøjnefaldende var modellens manglende evne til at reddegøre for den tydeligt leddelte, afgørende vending, katastrofen, i forløbene. Der fulgte da også forskellige forsøg på at udbygge modellen ved at inddrage Lacans⁷ strukturelle psykoanalyse, først i to omløb: et umodent og et modent, siden i tre: installering af et mellemliggende, katastrofisk, omløb.

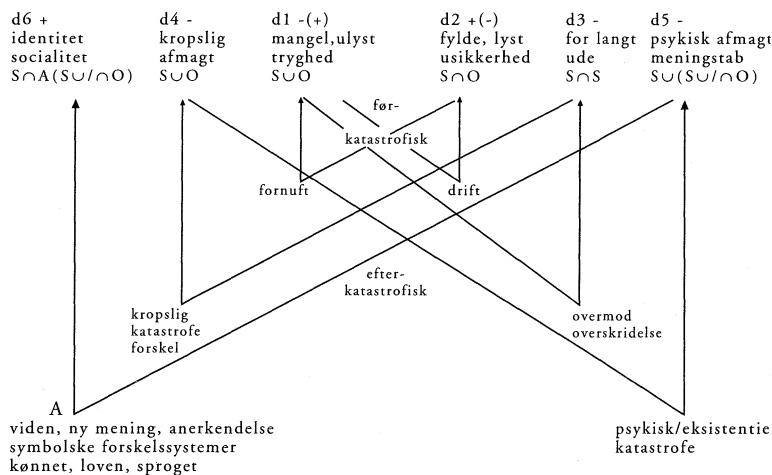
I psykoanalysens psykogenetiske optik afbilder den udviklede *3-D-model* i 1. omløb subjektets præ-ødipale, umodne, *imaginære* vekslen mellem kropsfantasiernes ambivalente frustrations- og tilfredsstillelsestilstande i moder-barn-dyaden. Det 2. ødipalt katastrofiske omløb afbilder subjektets forsøg på at *være* det som moderen begærer, nemlig fallos, et forsøg der i fader-moder-barn-triaden straks mødes af kastrationstruslen, faderfigurens kropstruende afskæring af subjektets forhåbninger, det *reelles* demontering af det imaginære: man kan ikke være fallos. Her oprettes den fundamentale *forskel* vedrørende kønnet og forbudet. Denne kropskatastrofe følges i det 3. post-ødipale *symbolske* omløb af den psykiske, eksistentielle katastrofe, hvor subjektet havner i meningstabets position. Herfra må det stille spørgsmålet om hvorfor det gik så grueligt galt i 1. og 2. omløb. Og det må nu i gang med den langvarige, møjsommelige tilegnelse af *viden* om at fallos er noget faderfiguren *har*, som kan mistes, men ikke mindst erhverves – i tidens fylde – ved at subjektet underkaster sig den diskursive, alment accepterede viden, de symbolske *forskelssystemer* der omhandler kønnet, loven og sproget, herunder såvel alfabetsproget som film, musik og andre tegnsystemer. Subjektet får således mulighed for at reflektere over forholdet $s - o$, dvs. antage dette som sit (manglende) vidensobjekt, $s \cup (s \cup / \cap o)$, samt tilegne sig den beherskede, samfundsmæssigt acceptable udgave af det, der indehaves af den generaliserede anden, kaldet *store A*, den herskende fornuft, faderen eller Overjeg'et: $s \cap A(s \cup / \cap o)$. Først med denne erkendelse bliver subjektet et egentligt – underkastet – *subjekt* med en socialt anerkendt identitet. Reflektionerne over $s - o$ tilstandene omfatter modaliteterne *væren*, *haven* og *viden* og dermed ændringer i betingelserne for *burden*, *turden*, *kunnen*, *skullen*, *villen*, som i forbindelse med *passionerne* bevirker overgangene til *gøren* eller *given*, handlingens $s - o - s$.

Formaliseringen af det mellemste katastrofiske omløbs to negative positioner, overskridelsen og afmagten, dækkes ikke umiddelbart af $s - o$ logikken, men vi kan f.eks. antage at subjektet som fantaseret krop tilbyder sig selv som objekt, tentativt $s \cap s$, hvorpå det som reel krop mister sig selv, $s \cup s$.

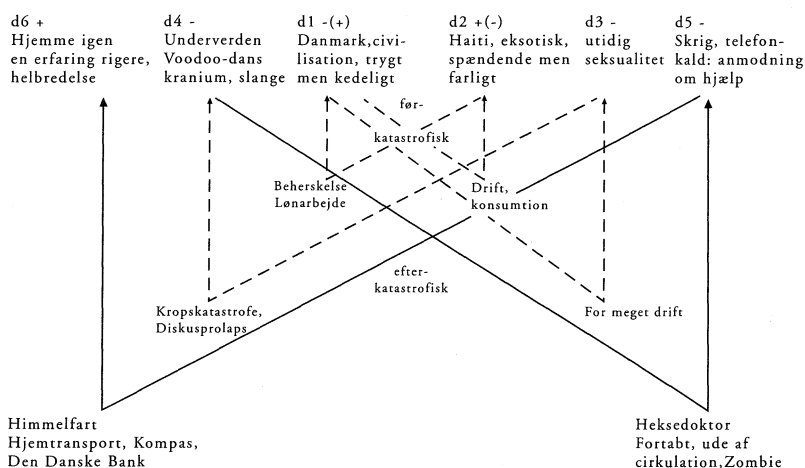
Det treleddede ødipale drama genopføres i lidt ændret opsætning i puberteten og iøvrigt i mere eller mindre udprægede former i hver eneste større eller mindre krise i livet, ja, sandsynligvis dagligt i vores uforklarlige svingninger mellem at være, have, vide og kunne, ville, gøre eller ej. Fra den møjsommeligt etablerede symbolske identitet er der ikke langt til *regressionen* til imaginær narcissistisk selvglæde vekslen med selvmedlidenhed, fulgt af det reelle fejltrin – f.eks. i skænderiet der 'gør ondt' – med efterfølgende sanktioner, meningsløshed og nye forsøg på symbolsk selvforståelse osv.

Vi genfinder dette forløbsmønster med diverse variationer og afvigelser i så at sige alle narrative tekster. Dette kunne betyde at mennesker har brug for at producere og konsumere narrativitet – at de er *reading for the plot*⁸ – for med mellemrum at gennemløbe symbolske afbildninger af det psykogenetiske paradigme for at afstive det subjekt som til stadighed trues af sammenbrud. Og selvom de lacanianske og de greimasianske subjekter og objekter langtfra er de samme, synes de sammen med de lingvistiske og de tekstsemantiske og -syntaktiske begreber at understøtte hinanden i udpegningen af nogle generelle mentale – *kognitive* – strukturer og processer – i den menneskelige bevidsthed og i tekster.

Den således udviklede 3-D-model har vist sig uhyre effektiv i analysen af en stor mængde yderst forskellige tekster, ikke mindst på grund af dens evne til at udpege og bestemme særlige træk i tekster hvis udsagn netop ikke slavisk følger modellen. Med 3-D har vi opstillet et generelt paradigme for teksters narrative tilstande og bevægelserne (som vi jo har specificeret i handlingsudsagnene) mellem disse. Det vilkårlige – ubegrænset høje – antal af syntagmatisk metonymiske handlingsudsagn tenderer i alle tilfælde mod at vælge sig ind på et begrænset antal – 6 – af paradigmatiske klynger eller søjler af tilstandsudsagn, der metaforisk ligner – og er forskellige fra – hinanden og således danner afgrænsede semantiske områder, tekstens narrative værdisteder. De narrative steder der tilsammen danner og inddeler tekstens topologi, dens forestillede verden, i prototypisk form:



Vi skelner altså mellem et umodent og disharmonisk *førkatastrofisk* omløb med tvetydigt valoriserede steder/tilstande, der ofte gennemløbes flere gange før den fatale overskridelse, et *katastrofisk*, hvor begge steder er negativt valoriseret, og endelig et *efterkatastrofisk* omløb, hvor umodenheden og disharmonien overvindes af oparbejdet modenhed og harmoni – eller forløbet slutter tragisk i d5. En applicering af modellen på KOMPAS kunne tage sig således ud:



I den rekonstruerede implicitte del af fortællingen indtil d4 bevæger vores mand sig efter forsikringsaftale fra den kedelige, men sikre danske normaltilværelse til det lokkende, men lidt farlige Voodoo-land. Han kan ikke modstå fristelserne, men vover sig ud hvor han ikke kan bunde og pådrager sig en diskusprolaps. I denne afmægtige tilstand møder vi ham i underværelsen, da den manifeste del af forløbet begynder. Yderligere skræmt fra vid og sans af ritualerne og Heksedoktoren havner han i en eksistentiel krise. Rædselsslagen søger han forbindelse med forsikringsselskabet, som – via noget der ligner en himmelfart – bringer ham hjem i sikkerhed og til forhåbentlig helbredelse – en erfaring rigere.

Dette er det mulige paradigmatisk analyseresultat; men vi kan sandelig nok komme i tvivl: har han virkelig lært noget? Hjemturen går jo mistænkelig hurtigt. Når han overhovedet til en eksistentiel krise, eller er den første manifeste scene blot en gentaget kropskatastrofe? Når han kun til den kropslige afmagt for derfra barnagtigt at regredere 'hjem' til den umodne imaginaritet? Hvis han har lært noget, er der ikke meget andet materiale at tage af, end hvad tekstens overordnede fornuft, der samtidig repræsenteres af fortællerstemmen, har at sige: det er klogt at indgå individuelle kontrakter om beskyttelsen af ens sundhed med forsikringsselskaber der har banken i ryggen; kapitalen der i dette som andre forhold kun er til for din skyld og som får tilværelsen – produktion som konsumtion – til at hænge sammen.

Men nu skal vi jo heller ikke tage det for alvorligt, næste spot er jo allerede i gang, og desuden foregriber vi analysen af såvel tematik som udsigelse.

DET TEMATISKE UDSAGN, TEMA, KORRELATION OG TRANSFORMATION

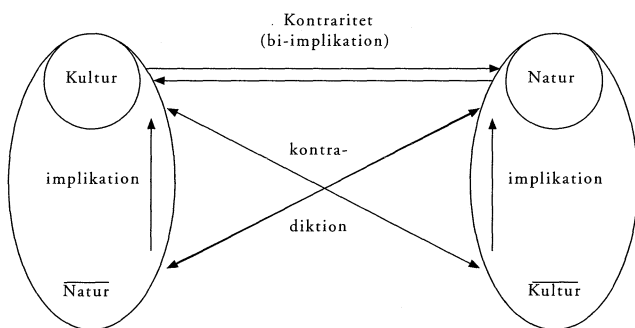
Foruden det narrative udsagn omfatter teksten det tematiske udsagn, tekstens værdisystem, der er indlejret i det narrative. Vi har sidst analyseret de narrative steder som negative og positive tilstande. Vi bortreducerer nu både de narrative begivenheder og tilstande; herved bortfalder såvel de konkrete faser i tid som de rumlige tilstandes geografiske, sociale og mentale konkretion. Samtidig fremdrager vi de negative og positive værdier, der er knyttet til de dys- og euforiske steder og til de aktanter der repræsenterer eller befinder sig i dem, og står nu tilbage med teksten i dens mest reducerede udgave: tekstens *tematiske* udsagn om det abstrakte system af semantiske værdier, der tilskrives stederne og motiverer de kausale handlinger.

ger i det narrative forløb. Værdierne beror på de negative eller positive værdiobjekters fravær eller tilstedeværelse, og vi reducerer derfor tilstandsudsagnet, $s \cup / \cap o^{\text{værdi}}$, til det simpleste tematiske deludsagn, et par af to modsatte værdier, *temaet værdi a* vs *værdi b* (vs: overfor) oftest noteret, a vs b, eller i brøkstreg-notation:

$$\frac{a (+)}{b (-)} \quad \text{f. eks.} \quad \frac{\text{kultur}}{\text{natur}}, \quad \frac{\text{liv}}{\text{død}}, \quad \frac{\text{individ}}{\text{samfund}}$$

for nu at nævne nogle hyppigt forekommende temaer, der synes at være transkulturelle, men med yderst vekslende indhold, indbyrdes forhold og valoriseringer fra den ene kultur til den anden og fra den ene epoke til den anden.

Modsætningsforholdet mellem det enkelte temas termer er også undersøgt af Greimas, der opstiller den såkaldte *betydningens grundstruktur*,³ en ren semantisk udgave af sommerfuglen (mængdecirkler og -ellipser – den synes nu næsten flyvefærdig – er vores tilføjelse):



som viser, at en semantisk terms betydningsomfang må bestemmes som et formelt logisk (firkanten ligner logikkens 'syllogisme-kvadrat' til forveksling) forskelsforhold til de tre øvrige termer; enhver eksplicit term i en tekst forudsætter altid de tre andre: den absolutte, *kontradiktoriske* (pil med spids i begge ender) modsætning til *kultur* er *non-kultur*, som vi dog sjældent bliver meget klogere af; *non-kultur implicerer* (pil med én spids) imidlertid *natur*, den specifikt udpegede del af den kontradiktoriske term, dvs. *natur* er en vilkårlig – kulturelt bestemt – delmængde af *non-kultur*.

Tilsvarende forhold gælder, hvis vi tager udgangspunkt i *natur*: Forholdet mellem *kultur* og *natur* er altså *bi-impliceret, kontrært* (to modsatrettede pile). De konturløse non-områder svarer til den narrative sommerfugls usikre mellemtilstande (2) og (4). Det vi troede var en sikker (kontradiktorisk) modsætning, viser sig at være et kun relativt bestemt kontrært forhold: vi kan hurtigt komme op at skændes om, hvad kultur og natur egentlig betyder, hvor grænserne mellem dem går og hvorledes de er valoriseret. Mange diskussioner mislykkes, fordi deltagerne antager at relativt usikre kontrære modsætninger er absolutte.

Greimas bestemmer betydningsanalysen på dette niveau som dybde-semantic: Den dybde-semanticke, tematiske, firkant antages, teoretisk lingvistisk – og mentalt – at ligge til grund for den overflade-semantic som udfoldes i den manifeste tekst og i den narrative sommerfugl, hvis konkrete aktanter og stederne de bevæger sig imellem jo er investeret med et antal af dybdens enkeltværdier. I forlængelse af dybde-/overflade-forestillingen kan det yderligere antages, at den narrative syntagmatik, som vi har analyseret i transportanalysen, udgør en dybde-syntaks der ligger til grund for sætningssyntaksen i tekstens manifeste overflade.

Betydningsomfanget af termene i tematiske kontrære forhold er udsat for voldsomme kulturelle og historiske variationer. Hver ny tekst modificerer diskursens semanticke værdier en smule – eller kan bevirke grundlæggende ændringer når talen er om 'betydningsfulde' religiøse, politiske, filosofiske eller litterære tekster. For eksempel er termen *tro* i middelalderen positiv, forbundet med fornuft og lydighed, og stillet i modsætning til den negative term, *kæteri*, forbundet med drift og ulydighed. Rationalismen sætter den negative *tro*, forbundet med overtro og bundethed, i modsætning til den positive *fornuft*, forbundet med oplysning og frihed. I romantikken genindsættes *tro*, forbundet med følelse og mystik, som positiv, i modsætning til den nu negative *fornuft*, forbundet med kynisme og intellekt. Og endelig sætter naturalismen den negative *tro*, forbundet med blindhed og drømmeri, over for en positiv(istisk) *videnskabelighed*, forbundet med erfaring og realitet. Den enkelte terms betydning er i næsten ubegrænset omfang bestemt af konteksten, dvs. af nabotermene i den klynge af temaer den befinder sig i. Vi er tæt på et centralt område for teksters betydningsproduktion. Men den tematiske firkant giver lige så lidt som den narrative sommerfugl mulighed for at bevæge sig ud over den enkelte binære betydningsmodsatning eller afbilde glidninger i termernes betydninger.

Som omtalt samler tilstandsudsagnene sig i klynger eller søjler af udsagn der ligner og er forskellige fra hinanden på systematisk binær vis. Hvis vi bortreducerer to sådanne sammenhørende tilstandssøjler som d_1 og d_2 i KOMPAS, og fremdrager deres tematiske værdier, får vi to tilsvarende søjler af værditermer, en samling af ækvivalente temaer, en såkaldt *temakorrelation*:

$$\frac{\text{civilisation}}{\text{eksotisme}} = \frac{\text{forsikring}}{\text{seksualitet}} = \frac{\text{kedsomhed}}{\text{spænding}} = \frac{\text{bundethed}}{\text{frihed}} = \frac{\text{fornuft}}{\text{drift}}$$

Vi må forestille os de fem tilsvarende semantiske firkanter lagt oven på hinanden, således at de énsbeliggende termer – ved metonymiske forskydninger og metaforiske fortætninger – tager farve af hinanden, og modsætningsforhold og valoriseringer derfor også modificeres. F.eks. ændres *civilisation* en smule ved at blive forbundet med *forsikring* og medvirker således til den mulige specificering af *eksotisme* som forbundet med sikkerhedens modsætning, *seksualitet*. *Forsikring* indgår desuden en ambivalent forbindelse med det negative *bundethed* på den ene side og det mere positive *fornuft* på den anden. Begge de sidste effekter modificerer deres modstående termer *frihed* og *drift*.

Endnu mere omfattende er effekterne af den såkaldte *tematransformation*.⁹ Vi husker at katastrofen bevirker sammenbruddet af topologien i 3-D's 1. omløb. Ruinerne af d_1 og d_2 udgør tilsammen den fundamentale mangel i d_5 , som så skal udfyldes med ny positiv mening – ophævelse af den forudgående modsætning til en harmonisering på et højere erkendelsesniveau – i d_6 . Reduceret til den tematiske værdianalyse tager værdisøjlerne sig således ud:

$$\begin{array}{c}
 d_1 - (+) \\
 d_2 + (-)
 \end{array}
 \propto
 \frac{\text{hjemligt}}{\text{fremmed}}
 \propto
 \frac{\text{forsikring1}}{\text{civilisation}}
 \propto
 \frac{\text{kedsomhed}}{\text{bundethed1}}
 \propto
 \frac{\text{fornuft1}}{\text{drift1}}
 \propto
 \frac{\text{arbejde}}{\text{konsumtion}}
 \left. \begin{array}{l}
 d_3 - d_4 - \\
 \text{disku(r)s -} \\
 \text{prolaps}
 \end{array} \right\}
 \propto
 \frac{\text{meningstab}}{\text{forsikring2}}
 \propto
 \frac{\text{drift2}}{\text{bundethed2}}
 \propto
 \frac{\text{sygdom}}{\text{naturmedicin}}
 \propto
 \frac{\text{underveden}}{\text{himmelfart}}
 \propto
 \frac{d_5 -}{d_6 +}$$

Dansk sundh. væs. sundhed
 fornødt2
 frihed2
 jetfly

Vi har her mere iøjnefaldende end i temakorrelationen brudt den greimasianske binaritet. Transformationen udgør en dialektisk bevægelse fra *d₁*-værdiernes *tese* til *d₂*-værdiernes *antitese* – sammenbruddet registreres i *d₅* – og til *d₆*-værdiernes *syntese*. Vi har dermed bevæget os fra en binær til en *ternær* betydningsdannelse, som synes at være obligatorisk i tekster – og i mentale processer.

Tekstens værdisystem fremstiller en herskende orden, hvor hjemlige, civiliserede værdier som arbejde og fornuft, men også bundethed og ked-sommelig tilskyndelse til forsikring, står over for fremmedartede, eksotiske værdier som konsumtion og drift, og frihed til spændende seksualitet. Denne labile orden kan kollapse og som helhed fremtræde som meningsløs, umodent knyttet til sygdomsfremkaldende drift, overtro og død. Heroverfor sættes en ny mening, en højere erkendelse der indebærer frihed, fornuft, sundhed og frelse, det hele garanteret af den transformerede *forsikring* og en altruistisk finanssektor.

At énsbenævnte termer forekommer både før og efter transformationen viser netop de dybtgående betydningsændringer som den bevirker: den umodne *frihed* fra eller til hvad som helst ophæves til den modne *frihed* som er *indsigten* i bundetheden – eller *nødvendigheden* – for nu at citere dialektikkens fader.

Og selvom vor helt ikke skulle nå denne sidste meningsfylde, så udgør den det nødvendige rum for den ironi, der fremtræder på udsigelsens niveau.

UDSAGNET

Vi har redegjort for udsagnsanalysens tre udsagnstyper. Per Aage Brandt¹⁰ betragter de *deskriptive* (vores tilstands-), de *egentlig narrative* (handlings-) og de *argumentative* (tematiske) udsagn som fundamentale betydningstyper. Han forbinder dem med Peirce'ske triader, *mulighed*, *aktualisering* og *lovæssighed*, tegntyperne *ikon*, *index* og *symbol*, og tegnforholdets *tegn*, *objekt* og *interpretant*. Og vi kunne fristes til at inddrage vores 3-D og tematransformation. Hermed åbnes vide semiotiske, fænomenologiske og kognitive perspektiver. Tekst og bevidsthed synes at gribe verden gennem sådanne tegnprocesser.

UDSIGELSEN

Som nævnt vil vi ikke her lægge særlig vægt på analysen af tekstens udsigelse. Men nogle få elementære iagttagelser bør dog nævnes. Udsigelsens grundform består ganske enkelt i en kommunikation med TV2 som medium mellem en 1. person og en 2. person omhandlende et 3.-personalt udsagn.

Først og fremmest ser vi tv-reklamen som udsigelsesmæssigt *stratificeret*: der leveres mange forskellige meddelelser på flere forskellige niveauer.

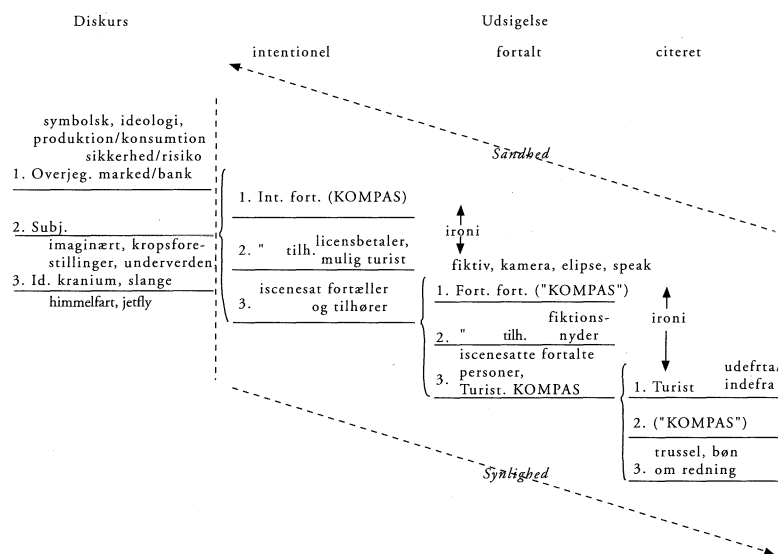
Den umiddelbart givne udsigelse udgøres selvsagt af selve reklamebudskabet: KOMPAS Forsikring og Den danske Bank meddeler tv-seeren – den eventuelle turist – at det er en god idé at lade sig forsikre inden udlandsrejsen. Dette udgør udsigelsens *intentionelle* – i almindelighed ‘forfatterens’ – niveau.

Men det foregående halve minut fortæller jo en historie. Her har den intentionelle fortæller og seeren indgået en fiktionskontrakt, der omfatter iscenesættelsen af en fiktiv fortalt fortæller og seer, der lader som om det fiktive er faktisk – i dette tilfælde ironisk, for sjov. I denne regi fortælles historien, ikke mindst ved brug af kamerabevægelser, dramatiske lydeffekter osv., der allesammen tydeligvis er hentet fra fiktionsfilmens udtryksregistre; vi er tilbage på sætnings- eller shot-to-shot-niveauet. Udsigelsen tilstræber her *synlighed* – i fremstillingen af de imaginært prægede tilstandsudsagn – der tendentielt har vægten i de to første omløb af 3-D, i modspil med den opmærksomme seers indsigt, dvs. det tredje omløbs postulerede *sandhed* – i fremstillingen af de symbolsk prægede tematiske værdiudsagn. Den bastante *speak* afslutter det fortalte forløb. Samlet udgør dette den såkaldt *fortalte* udsigelse.

Indlejret i fortællingen findes endelig en *citeret* udsigelse, delvis i form af installeringen af den uheldige turists synsvinkel – hvorfra synligheden bliver allermest påtrængende – og direkte verbalt ved hans telefonopringning til forsikringsselskabet hjemme i Danmark, jævnfør transportmodellens repræsentationsudsagn. Også på dette udsigelsens nederste trin kommer tekstens gennemgående ironi – fortællerens afstand til det citerede – klart til syne.

Slutteligt vil vi ikke undlade at bestemme det niveau, der befinder sig ‘bag’ eller ‘over’ hele denne, i dette tilfælde tre-trins, udsigelse: det såkaldt *diskursive register*, der ‘taler’ igennem de intentionelle subjekter. Det er på dette øverste niveau vi placerer tekstens mere eller mindre bevidste referencer af især ideologisk og psykologisk, og ikke mindst intertekstuel art.

Udsigelsesmodellen,¹¹ der omfatter det diskursive, udsigelsen – og dens dobbelte bestræbelser på at gøre teksten *sand-synlig* – den intentionelle, den fortalte og endelig den citerede udsigelse, kan afbildes således:



DISKURS OG INTERTEKSTUALITET

KOMPAS-reklamen placerer sig i det tekstlige landskab med en lang række henvisninger til andre tekster, primært af filmisk art. Efter anslaget er seeren næppe i tvivl om, at det hele handler om en scene fra en god, gediggen spændingsfilm. Eller rettere: en scene der refererer til en eller flere spændingsfilm. Spørgsmålet er: hvilke?

De intertekstuelle referencer synes imidlertid rimeligt klare. Mest oplagt er henvisningen til James Bond-filmen *Live and Let Die* fra 1973, hvor der optræder en heksedoktor ved navn Kananga, iført skelet og høj hat ganske som den "lokale overlæge" i KOMPAS-reklamen. Men også Stephen Spielbergs *Indiana Jones*-film spiller med i det større intertekstuelle rum – musikken, farverne, kraniet, gyset, konfrontationen med seksualiteten og døden, alt sammen lader sig fremkalde i seerens hukommelse. Nogle husker måske også Marcel Camus' *Black Orfeo* fra 1957, hvor Døden i den caribiske underverden optræder i samme bemaling som heksedoktoren hér i reklamen – og hér kan vi igen spørge, hvor *vores* Turist-Orfeus har gjort af Eurydike?

Men reklamen refererer jo også, som antydnet, mere middelbart til andre, omfattende diskursive tekstmasser, der bærer den liberalistiske eller sågar kapitalistiske diskurs: Livet kan være farligt, men både i arbejdslivet og i den frie tid er det kapitalen, der via individuelle kontrakter garanterer din sikkerhed og holder sammen på din tilværelse.

Intertekstualitet på analysens mest komplekse niveau må siges at udgøre den største udfordring: hvilke referencer spiller teksten med, hvordan kan bi-betydninger, associative henvisninger, ironiske finter osv. indopereres i den samlede tekstanalyse, og hvor befinder teksten sig som helhed i sin genre, sit medium og sin tid? I princippet og i praksis er intertekstualitetens område uendeligt.

MODELLER

Tekstanalytikeren medbringer altid en eller flere modeller, dvs. nogle mere eller mindre bevidste forestillinger om, hvordan læseren møder teksten – selv i de tilfælde hvor læseren vil 'lade teksten bestemme'. Måske narrer man sig selv, hvis man hævder at møde teksten forudsætningsløst eller fordomsfrit. Vi har her gjort rede for nogle af de væsentlige forudsætninger, som læseren i større eller mindre grad er underlagt.

Hverken tekstens almene eller særlige træk udelukkes ved anvendelsen af modeller. Tværtimod får læseren bedre muligheder for at gøre præcise iagttagelser og sætte disse ind i funktionelle sammenhænge.

NOTER

1. Tak til gruppen med 'Minifortællinger' HAB 1 A RUC 1995.
2. Jakobson, Roman (1956): Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances, *Fundamentals of Language II*, Mouton, Haag.

Lévi-Strauss, Claude (1963): *Structural Anthropology*, Basic Books, New York.

Grambye, Christian og Harly Sonne (1980): Grundbegreber i nyere tekstvidenskab. *Meddelelser fra Dansk lærerforening* I.
3. Greimas, A. J. (1974): *Strukturel semantik*, Borgen, København.

4. Greimas, A. J. og Joseph Courtès (1988): *Semiotik, sprogteoretisk ordbog*, Århus Universitetsforlag, Århus.

\cup/\cap er ikke ganske i overensstemmelse med mængdelærens og den formelle logiks brug af notationen; se f.eks. opslaget '*Narrativt program*'.

5. Brandt, Per Aage (1974): *Tegn, sætning, subjekt*, GMT, Århus.
6. Greimas, A. J. og François Rastier (1969): Grundtræk af en narrativ grammatik. *Poetik* II.3.

7. Lacan, Jacques (1973): Psykosens subjekt, *Det ubevidste sprog*, Rhodos, København.

Rosenbaum, Bent og Harly Sonne (1979): '*Det er et bånd der taler*', Gyldendal, København.

Sonne, Harly og Christian Grambye (1987): 3-D: Fortælling og forløb. Jensen, Svend Bøggild m.fl. (ed.): *Det fortæltes forløb*, Basilisk, København.

8. Brooks, Peter (1989): *Reading for the Plot*, Random House, New York.
9. Sonne, Harly og Christian Grambye (1990): Op og ned med Gitte, *Litteratur & Samfund* 46.
10. Brandt, Per Aage (1991): Hvad er en fortælling? *Almen Semiotik* 3.
11. Grambye, Christian og Harly Sonne (1992): For det hjælper alligevel ikke at man bliver tømmerhandler. Østergaard, Anders (ed.): *Skud*, Amanda, København.