

Fatal forførelse

Retorisk-etisk narratologi og Olivia Levisons »Loreley«

Af Jan Rosiek

This essay studies the ethical dimensions of James Phelan's rhetorical reading strategy. Briefly demarcating Phelan's differences from two other positions within literary ethics, Martha Nussbaum's and Judith Butler's, it proceeds to a critical discussion of his typology of four audiences (flesh-and-blood readers, narrative audience, authorial audience, narratee), four ethical positions (character, narrator, implied author, rhetorical flesh-and-blood reader) and four thematic issues (the told, the telling, writing/producing, reception), paying particular attention to the concept of judgment and its status and function in ethical readings. Referring to Per Krogh Hansen's characterology, the essay presents a Phelan-inspired ethical reading of Olivia Levison's »Loreley« (1877), a story of a triangle between the narrator, his friend Bergarén and miss Harder, the eponymous protagonist. Focusing on the judgments of the three main characters, it argues that the narrator is unreliable and that the text suggests another understanding of miss Harder than the two male protagonists' conviction that she is a dangerously seductive femme fatale. The essay also comments on the inadequate reception history of Levison's story and its relevance for current discussions on the rules of interaction between the sexes.

Siden midten af 1990'erne har en række indsatser med held korrigeret den klassiske strukturalistiske narratologis principielle tavshed om tematiske elementer og psykologiske, sociale eller historiske kontekster. Den underliggende hensigt var at forbinde fortællingen med mennesket, verden og ideerne igen.¹ Blandt de vigtige ansatser, der har søgt og opnået selvstændig teoretisk prægnans, finder man Monika Fludernik og David Hermans kognitive narratologi, James Phelans videreudvikling af Wayne Booths retoriske variant, Brian Richardson og Århus-narratologernes fremlæsning af en unaturlig narratologi og senest Per Thomas Andersens bud på en affektiv narratologi.² Hvis man interesserer sig for de læsepraktiske implikationer, er Andersens *Fortelling og følelse* (2016) det seneste mere

1 For en kort historie om pionererne inden for såkaldt postklassisk narratologi, se redaktørernes indledning til *Narratologi*, red. Iversen & Skov Nielsen, (Århus Universitetsforlag 2004), s. 7-13, (herefter *Narratologi*), og de samme skribenters artikel i *Litteraturens veje*, red. Fibiger et al., (Århus: Academica 2008), s. 219-226.

2 Som et kuriosum og vidnesbyrd om tunnelsyn kan nævnes Monika Fludernik og Greta Olsons introduktion til et værk om samtidige strømninger i narratologien. Med udgangspunkt i en konference i Freiburg juli 2007 er redaktørerne i udgivelsen 2011 ude af stand til at finde andet end tre strømninger repræsenteret på konferencen: »kognitiv narratologi, transmediale/interdisciplinære tilgange og lokale/nationale bøjninger«, *Current Trends in Narratology*, red. Greta Olson, (Berlin: De Gruyter 2011), s. 3.

universelt sigtende bud på en ny læsemåde. De seneste år er ellers præget af værker, der arbejder med terminologisk forfinelse af teorierne, genre-mæssigt eller historisk mere begrænsede analytiske genstandsfelter samt forskellige ekspeditioner i tværdisciplinær retning, bl.a. undersøgelser af fikcionalitet i bredere forstand og af narratologiens filosofiske og idehistoriske kontekster.

Jeg vil i det følgende se nærmere på den retoriske narratologi, mere specifikt James Phelans bestræbelser på at kortlægge de etiske aspekter i forbindelse med læsningen af fortællinger. Forbindelsen mellem fortælling og etik er jo ikke ny, for man har altid interesseret sig for de moralske implikationer i litteraturen, især i drama og prosa. Denne gang er det dog en tilbagevendende med en afgørende forskel, nemlig den teoretiske og analytiske skærpelse, man ikke kan frakende den franske narratologi med Gérard Genette som udgangspunkt.³ Men den genopstandne interesse for fiktionens etiske implikationer bryder med de klassisk-narratologiske læsemodellers formalistiske allergi over for etik. Den teoretiske præsentation og diskussion af Phelans ideer vil blive fulgt op af en praktisk øvelse, der sætter dem i spil i en retorisk-etisk inspireret læsning af Olivia Levisons novelle, »Loreley«, en trekantshistorie udgivet i *Nutiden* i 1877. Jeg vil også placere teksten i Lorelei-traditionen og i forhold til femme fatale-fantasmets status i slutningen af det nittende århundrede.⁴

Narrativ etik er en underafdeling af litteratur og etik generelt og kan potentielt udvides til ikke-fiktive genrer. Det er vigtigt at skelne den retoriske narratologis position fra to andre i den litterære etiks aktuelle revir. Den første indtager Martha Nussbaum, som med sin filosofiske tilgang til fiktionens etik hylder denne som overlegen kilde til moralsk vejledning, fordi den via sin konkret-sanselige appel til følelser er særlig velegnet til at opdrage læseren til empati. Den narrative fantasi vækker »the compassionate imagination« i dannelsen af demokratisk-kosmopolitiske borgere: »Kunstarterne kultiverer evner udi vurdering (*judgment*) og følsomhed, som kan og bør blive udtrykt i de valg, borgeren foretager«.⁵ Hendes me-

3 Se Jeremy Hawthorns og Jakob Lothes introduktion, »The Ethical (Re)Turn«, i: *Narrative Ethics*, (Amsterdam: Editions Rodopi 2013), s. 1-10. For en generel introduktion til narrativ etik, der dækker en del af nærværende artikels områder, se Henrik Skov Nielsen, »Narrativ etik«, *K & K 106*, (2008), s. 56-69, (herefter Skov Nielsen).

4 Jeg anvender stavemåden »Lorelei«, når der ikke er tale om citater fra Levison.

5 Martha Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1997), s. 86, (herefter Nussbaum).

tode består i uden større analytiske og tekniske overvejelser at lokalisere og kortlægge de fiktive karakterers vej til moralsk medfølelse bevidsthed (eller det modsatte). Hun er dog også opmærksom på, hvor frugtbart det kan være at lade forskellige vurderinger gøre sig gældende i undervisningen: »når vi er i færd med at få hold på et enkelt værk i en enkelt lektion, bør vi søge en mangfoldighed af kontrasterende vurderinger« (Nussbaum 107). Nussbaums opsummerende credo er, at litteraturens »store bidrag« er evnen til at »fravriste os anerkendelse af dem, som er anderledes end os selv« (Nussbaum 111 f.).

Den anden position hører hjemme i den filosofisk-litterære poststrukturalisme, hvor etikens første og sidste bud er respekt for andethed, det være sig teksters eller fiktive karakterers. Det drejer sig om at lade det andet og fremmede være uantastet i dets andethed og undlade at integrere det i det samme eller allerede velkendte. I læsepraktisk henseende betyder det at undlade at tilpasse teksten til en forudindtaget etisk position – og i forhold til karaktererne: at undlade at oversætte deres eventuelle gådefuldhed til forståelse. Man genkender den generelle dekonstruktive overbevisning om erkendelsens usikkerhed, hvad der naturligvis er et særligt problem for etikken, der gerne skulle bygge sine domme bl.a. på viden.

Jeg vil gerne opholde mig lidt ved en repræsentativ poststrukturel refleksion, nemlig Judith Butlers, over det, der på engelsk hedder *judge* og *judgment*. Ordene har både etiske, juridiske og teologiske nuancer, og de udspaltes på dansk i flere ord, således (be)dømme, vurdere og dom, bedømmelse, vurdering, som jeg i det følgende vil skifte mellem alt efter aktuel sammenhæng. Jeg slår ned her, fordi *judgment* også er et centralt begreb i Phelans teori, ja ret beset må være det i enhver etik, der kun vanskeligt kan unddrage sig en skelnen mellem godt og ondt, sort og hvidt. Hvad Butler i øvrigt også bemærker, omend kun som den gængse tænke-måde, der i samme pennestrøg problematiseres:

Vi tænker måske, at vi helt sikkert uden evne til at (be)dømme er på gyngende grund i etikens domæne, at dommen forankrer os, at dommen er, hvad vi må og skal sikre os.⁶

Men sådan er det netop ikke for en poststrukturel tankegang. I Henry James' *Washington Square* (1880) møder vi Catherine Sloper, som til om-

6 Judith Butler, »Values of Difficulty«, i: *Just Being Difficult?*, red. Culler & Lamb, (Stanford University Press 2003), s. 206, (herefter Butler).

givelsernes undren afviser en frier, som hun på grund af sin fars modstand har måttet give ufrivilligt afkald på tyve år tidligere. Om hende skriver Butler:

hvis vi ikke med Morris og de andre snakkemaskiner vil (be)dømme hende, så bliver vi måske bedt om at forstå dommens grænser og at holde op med at (be)dømme, paradoksalt, i etikkens navn, holde op med at (be)dømme på en måde, der antager, at vi allerede på forhånd ved, hvad der er at vide. (Butler 208)

Opgaven for en etisk narratologi må være at finde en tredje vej imellem den filosofisk for entydige, litterært noget ufølsomme livsvejledning og den principielle modvilje mod at dømme overhovedet, der forekommer inkompatibel med etik som sådan. Eller sagt med andre ord: en narratolog må være mindre sikker på, at og hvad fiktionen leverer i opbyggelig henseende, men heller ikke være forpligtet på forskelsløs respekt for det ubestemte og ubestemmelige. Liesbeth Korthalt Altes har præcist formuleret to opgaver for en narrativ-etisk læsemåde, idet hun foreslår narratologien at undersøge:

hvordan – med hvilke greb – narrative tekster, skrevet og læst i specifikke kontekster, tematiserer, problematiserer eller konsoliderer specifikke moralske værdier og normer; og hvordan deres etiske værdi kan ligge i problematiseringen af selve moralen.⁷

En sådan tilgang anerkender såvel litteraturens moralske kraft som poststrukturelle bekymringer om skævheden i den tankeløse promovning af hvid, vestlig moral som universelt gyldig kodeks.

Phelans retoriske narratologi stemmer overens med denne opskrift, og når han er bedst, diskuterer han alternativer snarere end fastlægger etiske positioner som opbyggelig moralsk vejledning til efterfølgelse. Hans læsninger undgår som regel alt for entydige vurderinger, således eksempelvis i den måske kønsbestemte uenighed mellem ham og Mary Martin om be-

⁷ Liesbeth Korthals Altes, »Ethical Turn«, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. Herman, Jahn & Ryan, (London: Routledge 2005), s. 145.

dømmelsen af butleren Stevens i Ishiguros *The Remains of the Day*.⁸ Dette fravær af entydig betydning er ikke principiel, som i dekonstruktionen, men afhængig af forskellige læsers perspektiver, og forekommer mig kongenial med fiktionens ofte tøvende talehandlinger og dens forhold til etiske problemstillinger. I Phelans seneste bog, *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative* (2017), finder man i indledningen en nyttig liste over »ti nøgleprincipper for det retoriske paradigme«, men læserne inviteres samtidig til at springe dem over, hvis de er »bekendte med principperne eller er mere interesserede i deres anvendelse«.⁹ Bortset fra enkelte steder, hvor den nye bog nuancerer tidligere formuleringer, vil jeg i den følgende udlægning af hans teori henvise til de oftest fyldigere begrebsbestemmelser i *Living to Tell About It* (2005) og *Experiencing Fiction* (2007) med revisioner og tilføjelser fra »The Principles of Rhetorical Reading« i *Reading the American Novel 1920-2010* (2013) og hans opslag om »Narrative Ethics« (2014) i den Hamburg-baserede internethåndbog, *the living handbook of narratology*.

Phelan repræsenterer en postklassisk kontekstuel, retorisk-etisk kombination af udsigelses- og plotnarratologi.¹⁰ I forlængelse af sin teoretiske fader Booth gør han generelt op med modernismens, nykritikkens og i nogen grad dekonstruktionens ide om det litterære værk som upersonligt sprogåret autonom genstand. Han definerer et narrativ som en retorisk handling: »nogen fortæller en anden ved en bestemt lejlighed og med visse formål, at noget skete«. I forbindelse med den seneste repetition af definitionen tilføjer han fornuftigvis, at den ikke er en universel definition af narrativer som sådan, men beskriver en »default situation«, dvs. den dækker de fleste, men ikke alle narrativer. Man må give ham ret i, at den i denne mere ydmyge form er et yderst nyttigt redskab til at få øje på »betydningsfulde afvigelser« (Phelan 2017: 5). Det retoriske ligger i den underforståede kommunikationssituation med adressat og afsenderformål, dvs. den forudsatte vilje til at overtale, at få læseren til at overtage tekstens værdier. Litteraturens tekniske aspekter tilgodeses i en tilføjelse om de ressourcer, der står til forfatterens disposition: »forfatteren anvender og

8 Phelan fortæller om uenigheden med Martin i *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, (Ithaca: Cornell University Press 2005), s. 59-65, (herefter Phelan 2005). En tidligere, kortere version findes i dansk oversættelse i *Narratologi*, s. 162-164.

9 James Phelan, *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*, (Columbus: Ohio University Press 2017), s. 4 f., (herefter Phelan 2017).

10 For denne nyttige skelnen se Skov Nielsen 58-60.

tilpasser den tilgængelige horisont af ressourcer med bestemte formål«. ¹¹ Om alle tekster på den måde passer ind i en kommunikationsmodel, er langt fra sikkert, og i hvert fald af og til, hos fx Beckett eller Blanchot, ikke en prominent ambition fra forfatterens side. I det følgende vil jeg først og fremmest interessere mig for den etisk afgørende diskussion af *judgments*. Phelan formulerer sit hovedanliggende således: »Hvordan burde man tænke, dømme og handle – som forfatter, fortæller, karakter eller publikum – for at fremme det større gode?«. ¹² Det vil sige, at pragmatikeren og retorikeren Phelan konsekvent nok er konsekvensetiker, ikke pligt- eller sindelagsetiker.

Udiskuterede præmisser kan ikke undgås, hvis der overhovedet skal skrives teori, men de dermed antagne betingelser kan gerne bevidstgøres, også fordi de har umiskendelige virkninger, når man skrider videre til den praktiske anvendelse. Den skrevne fortælling er hos Phelan ikke til at skelne fra den talte fortælling, bortset fra fordoblingen i fortæller og forfatter, der også har forskelligt publikum, henholdsvis det narrative og det autoriale. Men er der ikke andre forskelle på talte og skrevne narrativer? Er det, der først springer i øjnene, at nogen fortæller noget til nogen; at der er et eller flere formål (forankret i den første nogen); at noget skete? Fiktiv skrift er universel, som regel adresseret til alle og ingen. Og ja, der er måske nok formål, men det er ikke altid indlysende hvilke. Mest perspektivrig i vores sammenhæng er spørgsmålet om, hvad det vil sige, at »noget skete«.

Også i et etisk perspektiv er det vigtigt at huske fiktive teksters ontologiske status. En fiktion er ikke en rapport om *wie es eigentlich gewesen* (med tilføjet subjektive indslag), men fra grunden et konstrukt. Man kan være uenige om fx rækkevidden af forfatterintention og graden af læserdeltagelse i dets betydning, men det lader sig næppe nægte, at vi i fiktion lader som om eller opfinder i skriften, at noget skete, og at det ikke skete og sker andre steder. Her er det nyttigt at minde om den pointe, som Jonathan Culler introducerede: at *sjuzhet* kommer før *fabula*, *discourse* før *story*. ¹³ At den fortalte verden først opstår i skriften, har implikationer for den etiske vurdering, hvis tilskrivelse af skyld og ansvar måske kun

11 James Phelan, *Reading the American Novel 1920-2010*, (Hoboken: Wiley 2013), s. 23, (heretter Phelan 2013).

12 James Phelan, »Narrative Ethics«, *the living handbook of narratology*, (2014): *lhn.uni-hamburg.de*, 1, (heretter Phelan 2014).

13 Jonathan Culler, »Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative«, *Poetics Today* 1:3, (1980), s. 27-37.

giver mening i forhold til ikke-fiktive karakterer. Som Lars-Åke Skalin har antydnet, er der næppe nogen »rimelig logik« i at tale om at »'tilgive' litterære figurer«. ¹⁴ Tilsvarende kan de heller ikke straffes. Murray Smith sammenfatter synspunktet: »selv de mest sandsynlige realistiske karakterer mangler den autonomi, som vi tilskriver faktisk levende mennesker. Karakterer er repræsentationer af personlige agenter, men ejer ingen virkelig handlingsevne [*agency*]«. ¹⁵ Man kan måske nok i forhold til kød-og-blod-forfattere og -læsere etablere, hvordan de »burde tænke, dømme og handle«, men det er mere problematisk i forhold til fortællere og karakterer. Der er ikke nogen selvstændigt eksisterende verden, hvori fiktive karakterer er etiske agenter, der kunne handle frit og anderledes, end den implicite forfatter (eller teksten som helhed) vil det.

Retorik indebærer altid en henvendelse til nogen. I Phelans narratologi findes der fire adressater eller publikummer (I-IV). En faktisk kød-og-blod-læser (I), heriblandt den retoriske, der »går ind i« ¹⁶ eller »foregiver at tilslutte sig« (Phelan 2013: 28) det narrative publikum (II), der dernæst »søger at gå ind i« (Phelan 2007: 4) eller »søger eller prøver at tilslutte sig« (Phelan 2013: 28) det autoriale publikum (III). Endelig er der den specifikt tiltalte *narratee* (IV), en instans i tekstens fortalte verden, der netop som tiltalt adskiller sig fra det narrative publikum.

Det narrative publikum (II) indtager en »iagttagersposition« (Phelan 2007: 4) og eksisterer i den fortalte verden, ligesom det betragter fiktionens karakterer og verden som »virkelige« og accepterer dens »grundlæggende kendsgerninger« (Phelan 2013: 28), om de nu har paralleller i den ikke-fiktive virkelige verden eller ej. Det narrative publikum er altså ikke interesseret i at stille mimetiske spørgsmål om graden af sandhed i teksters angivelige afbildning af virkeligheden. I sin seneste bog illustrerer Phelan forskellen mellem narrativt og autorialt publikum med henvisning til Harry Potter-universet. Det narrative publikum tror, at hele verdens befolkning kan inddeles i to typer, »hekse og troldmænd med magiske kræfter på den ene side, og mennesker uden magiske kræfter, på den anden« (Phelan 2017: 8). Begrebet er altså særlig nyttigt i forbindelse med even-

14 Lars Åke Skalin, »At tolke litterära karaktärer«, *K & K* 94, (2002), s. 9, (herefter Skalin).

15 Murray Smith, »Engaging Characters: Further Reflections«, *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, red. Eder, Jannidis & Schneider, (Berlin: De Gruyter 2010), s. 232-258, citatet her s. 238, (herefter *Characters*).

16 James Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, (Columbus: Ohio State University Press 2007), s. 5, (herefter Phelan 2007).

tyr, spøgelseshistorier, science fiction, unaturlige fortællinger og lignende, hvor genren kun giver mening, hvis læseren undlader at sammenligne med virkeligheden.

Det autoriale publikum (III) undergår størst forandring i Phelans teoretiske udvikling. I *Experiencing Fiction* fra 2007 synonymiseres det med »den ideelle eller implicitte læser« (Phelan 2007: 4), dvs. en læser, der forstår teksten fuldstændig, som forfatteren tilsigter, hvad der kan være særligt vanskeligt, hvis der er tvivl om fortællerens pålidelighed. I *Reading the American Novel* fra 2013 udvides begrebet betragteligt, måske for at imødegå anklager om at være uhistorisk, men nogle af de mest vidtgående formuleringer er slettet igen i principperne fra 2017, som jeg derfor vil holde mig til her.¹⁷ Vi får her en gentagelse af visse hermeneutikers ide om rekonstruktion af forfatterens oprindelige intention som garant og grænsesætter for en given teksts betydning. Efter en forsigtig begyndelse, hvor gruppen kaldes »hypotetisk«, går det løs. Det autoriale publikum er ifølge Phelan den gruppe, som »forfatteren skriver for«, som deler »de(n) viden, værdier, fordomme, frygt og erfaringer, som forfatteren forventede hos sine læsere, og som funderer hans/hendes retoriske valg« (Phelan 2017: 7). Sådanne antagelser om forfatterens forventninger som faktor i frembringelsen af tekster forekommer om ikke teoretisk uholdbare, så i hvert fald meget vanskelige og tidskrævende at håndtere.

Lad os nu bevæge os fra slags til publikummernes vigtigste tale- og tænkehandling, *judgment* – vurdering eller dom. *Judgment* er den juridisk-teologiske mediering mellem normsystem og adfærd. »Judging« er ikke den eneste læserrespons, og Phelan nævner den til tider sammen med »observing« som læserens »to hovedaktiviteter« (Phelan 2007: 7). Her abonnerer han på den traditionelle analytisk-sprogfilosofiske opdeling af verden i *fact and value*. Men der kan sættes spørgsmålstegn ved opfattelsen af fortællere og læsere som dommere og vurderingsmænd m/k. Er det den aktivitet, der først og fremmest udmærker en læser? Senere bemærker Phelan da også, at læsere også reagerer med andet og mere, fx »følelser, begær, håb, forventninger, tilfredsstillelser og skuffelser« (Phelan 2013: 29). Men *judgment* anslås ikke desto mindre at være »afgørende« (Phelan 2007: 2) for læserens engagement i teksten.

17 Formuleringerne i 2013 pegede i retning af nutidens akademiske publikum, med deres henvisninger til det autoriale publikums »viden om historisk baggrund og romankonventioner« og forfatterens antagelser om »publikums viden om perioden« (Phelan 2013: 28)

Der findes ifølge Phelan tre hovedtyper af vurderinger: 1) »fortolkende« vedrørende de narrative elementers *nature* (art, slags, væsen) (handling specificeres som det eneste); 2) »etiske« af karakterers og handlingers »moraliske værdi«, inklusive også vurderingen af førstnævntes domme; og 3) »æstetiske« angående fortællingens »kunstneriske kvalitet« (Phelan 2007: 9). Her skal vi først og fremmest interessere os for de etiske vurderinger, men indimellem inddrages efter behov de øvrige, for, som Phelan ved, er der af og til et vist overlap. Den etiske læsning skal identificere de gode og de onde (*good and bad guys or gals*), mere specifikt ved »at værdsætte karaktertræk« [*value traits of character*] (Phelan 2007: 1), hvad der her skal forstås neutralt (: anslå værdien af), ikke positivt (: anerkende og bifalde).¹⁸

Et centralt begreb for den etiske vurdering er position, som Phelan definerer således: »*et begreb, der kombinerer det at være placeret i og handle ud fra et etisk sted* [location]« (Phelan 2005: 23, kursiv i original). Begrebet tager med andre ord højde for den særlige kobling af nødvendighed og frihed, der er nødvendig for at kunne tale om en etisk valgsituation, hvor løsningen ikke må være indlysende. Der er fire positioner af interesse i forbindelse med fiktive fortællinger (Phelan 2005: 23):¹⁹

- 1) karakter (opførsel og vurdering i forhold til andre karakterer)
- 2) fortæller (i forhold til fortællen, fortalt verden og publikum)
- 3) implicit forfatter (som fortæller, dog med adjektivet »autorial« foran publikum)
- 4) retorisk kød-og-blod-læser (vurdering af de tre foregående positioner)

Det ser pædagogisk og tilforladeligt ud, men det er i praksis vanskeligt og omstændeligt at skelne mellem de fire instanser: karakter, fortæller, forfatter, læser. Det er heller ikke altid nødvendigt. Eksempelvis er en pålidelig fortælling jo netop pålidelig, fordi man ikke kan skelne fortællerens normsystem fra den implicitte forfatters. Det er altså kun vigtigt at udskille en

18 At det ikke er så ligetil, får man en ide om ved at høre, at det engelske sprog i 2010 har 18.000 ord for karaktertræk (og sandsynligvis flere undervejs) (*Characters* 31, n. 74).

19 Listen findes også Phelan 2007: 11 og Phelan 2013: 34. I 2007 tilføjes »det retoriske formåls etik (...) den etiske dimension i den overordnede narrative handling (*the overall narrative act*)« (Phelan 2007: 11), som vel egentlig er lig med den tredje position, hvor den implicitte forfatter har sin plads. I de senere tekster nævnes denne femte position fornuftigvis ikke.

anden position i tilfælde af upålidelig fortælling, hvad Phelan ikke ekspliciterer, men afslører ved sin uddybende bemærkning om forskellen mellem en fortæller, der lyver, og en, der blot utilsigtet fejlrapporerer (Phelan 2013: 34).

I artiklen fra *the living handbook* gentages disse fire etiske positioner, som siges at »roughly correspond« til den narrative etiks fire slags temaer (*issues*): det fortalte, fortællen, skriben/produceren og læsning/modtagelse (Phelan 2014: 2.1.). Der tilbydes her et besnærende parløb mellem fire X og fire Y, men desværre korresponderer de ikke engang *roughly*. En sådan skrøbelighed i konstruktionen peger på dybere liggende problemer. Tillad mig at dvæle ved de fire temaer et øjeblik, for at udpege hvor analogien bryder sammen. Det berører et af de ømme punkter i narrativ etik, for så vidt den vil bryde ud af formalismens fængsel.

De første *issues* angår *the told*, den fortalte verden, mere specifikt karaktererne og deres forhold til hinanden, deres valg, konflikter og interaktion. Men den angivelige parallel undergraves af Phelans sidste spørgsmål: »Hvordan signalerer et narrativs plot dets holdning til karakterernes etiske problemer/udfordringer (*issues*)?«. Eftersom plottet er den implicitte forfatters ansvar, har vi vel her et tegn på, at den tredje position reelt altid er indblandet i den første slags temaer.

Den næste, anden slags *issues* angår *the telling*, dvs. fortællehandling og -måde i sig selv. Selv om feltet indledningsvis benævnes »tekst-internt«, drejer det sig om fortællerens »etiske ansvar« over for de forskellige publikummer og de tekniske grebs »etiske dimensioner«. Phelan spørger videre til, hvad disse greb siger om »fortælleres og implicitte forfatteres forhold til deres materiale (...) og publikummer«. Som det var tilfældet med den første slags, inddrages også her den tredje position i definitionen af den anden slags.

Med den tredje art temaer, som er en tilføjelse i forhold til tidligere, er vi nået frem til det afgørende problem. Det drejer sig nemlig om »tekst-ekstern« *writing/producing* og handler ergo om faktiske forfatteres ansvar over for virkelige personer og forhold, fx mennesker, der optræder i erindringer, forfattere, hvis værker adapteres, valg af fortælling i forhold til den aktuelle situation. Ifølge den foreslåede analogi burde det her handle om den implicitte forfatter, men brugen af adjektivet »faktiske [*actual*]« afslører problemerne. Allerede i 2005 skrev Phelan noget tilsvarende, men dengang om den implicitte forfatter: »Den implicitte forfatter er ikke et tekstprodukt men snarere den agent, der er ansvarlig for at skabe/producere teksten [*bringing the text into existence*]« (Phelan 2005: 45). Den

terminologiske usikkerhed skyldes formentlig vanskelighederne med at forene ideerne om henholdsvis implicit forfatter, som tekstteorien kræver, og ansvar, som etikken kræver. Men den implicitte forfatter er reelt et hypotaseret væsen, der af læseren konstrueres som forudsat, og som derfor ikke kan stilles til regnskab i en retssal eller andetsteds i virkeligheden.

Den fjerde art *issues* vedrører receptionen og viser den mest holdbare overensstemmelse med den foreslåede (læser)position. Det forekommer muligt at foretage en skarp afgrænsning af receptionsaspektet. Men hvis den fjerde position drejer sig om læserens vurdering, hvorledes forstås så rekonstruktionen af de tre første positioner uafhængigt af læseren? Vi har nævnt problemerne med at holde den tredje position ude af den første og anden, så det må dreje sig om at finde frem til den implicitte forfatters (eller tekstens) selvforståelse, en art »passiv« reproduktion i henhold til Kants ide om smagsdommens universalitet. Læserpositionen derimod er hinsides fordringen om konsensus og skal kun leve op til de almindelige regler og normer for etiske agenter vurdering, i såvel etisk som æstetisk forstand. Det er med andre ord først på baggrund af en loyal rekonstruktion af teksten, at læseren efterfølgende kan levere negative og afvisende vurderinger af de tre første positioner, eller med andre ord: nægte at lade sig overtale til at anerkende de positivt værdsatte karaktertræk, fortællers værdier eller den implicitte forfatters organisering af stoffet. En læser tillades her fx ikke at kunne lide helten, at være uenig i også en pålidelig fortællers vurderinger eller at finde valget af en upålidelig fortæller unødigt komplicerende for læsningen.

Det centrale anliggende i Phelans læsestrategi er at undersøge, »hvorledes narrativet vejleder os til at vurdere/dømme forbindelserne mellem karaktererne« (Phelan 2007: 11), dvs. at spore de ressourcer, de tekniske greb, der fører læseren i retning af de ønskede vurderinger eller prissætninger. Det er som nævnt vanskeligt at skelne fra den tredje position, den implicitte forfatters holdning til karaktererne. Selve udskillelsen af en første position slører, at både fortæller og implicit forfatter vejleder os til at vurdere på karakterniveau. Netop fordi disse kan have to modsatte holdninger til karaktererne, lokkes man til at tro, at der før disse subjektive vurderinger findes uafhængige karakterer med en vis autonomi. Som fiktive, frit opfundne er karaktererne i alle henseender, herunder deres indbyrdes etiske forhold, bestemt af den implicitte forfatter (teksten). Som Skalin rigtigt bemærker: »der er ingen grund til at tro, at en litterær fortælling består af elementer, som fundamentalt skulle kunne beskrives i neutrale termer, og at hver læser derefter tilskriver disse handlinger mening [*signi-*

fikans] af forskellig art ved at anlægge sit eget perspektiv« (Skalin 17 f.). Snarere giver det mening at spore betingelserne for fortællerens og den implicitte forfatters dosering af sympati og antipati. Det er også at lede efter *good and bad guys and gals*, men uden at tro, at de kan være gode og onde uafhængigt af den implicitte forfatters dispositioner.

Phelan eksemplificerer en etisk læsning i *Experiencing Fiction* gennem en læsning af Ambrose Bierces »Det karmoisinrøde lys«.²⁰ Den lyder i referat sådan: en mand giver på sit dødsleje sin kone et lys med »en særlig mystisk betydning«, og beder hende samtidig sværge, at hun ikke vil gifte sig igen, så længe lyset eksisterer. Manden tror, at han formenes adgang til paradiset, hvis »han har besudlet sig med en uværdig kvinde«. Kvinden sværger, men hun håndterer sin ed på følgende måde, som også er tekstens sidste ord: »Ved begravelsen stod kvinden ved båret hovedende og holdt et tændt karmoisinrødt lys indtil det var fuldstændig borte«.

Sympatidoseringen er styret af forfatteren, og der er næppe tvivl om, at narrativet sympatiserer med hustruen og vejleder læseren til en godkendelse af hustruens sidste handling som en opfindsom unddragelse af et urimeligt løfte. Der er både etiske og æstetiske grunde til denne godkendelse, henholdsvis tekstens negative vurdering af ægtemanden og den æstetiske nydelse i slutningens punchline, der behændigt annullerer imperativens hensigt. Ifølge Phelan etableres tekstens etiske system indefra, hvorefter det tjener som målestok for karakterernes adfærd og fortællerens teknikker. Hvordan sker det i tilfældet Bierce? Lad os gå langsomt til værks. Ægtemanden er en *bad guy*, fordi han anvender befalende imperativer, føler sig bedre eller vigtigere end konen og bruger religionens autoritet til at forhindre, at konen gifter sig igen. Phelan nævner også i denne forbindelse det falliske lys, hvad der er en lidt uklar pointe, men formentlig beror på dets implicitte tilknytning til en patriarkalsk orden. Teksten giver hustruen ret i, at det er urimeligt at binde hendes fremtid. Den æstetiske konstruktion, sejren til konen, afslører tekstens sympati for hende eller rettere, antipati mod manden. Tekstens antipati bygger på mandens krav, som ifølge Phelan »gør vold på basale værdier såsom kærlighed, gavmildhed og retfærdighed« (Phelan 2007: 11). Men det forekommer mig, at det måske er for vidtfavnende og upræcise ord til at indfange tekstens kritik af manden. Phelan konstaterer en kløft mellem etisk dom og det sprog, vi har til rådighed, og fornemmer selv savnet af en mere nuanceret terminologi,

20 Jeg bruger her oversættelsen fra Skov Nielsen og henviser i det hele taget til hans gennemgang af Phelans læsning (Skov Nielsen 62-64).

hvad angår de affektive konsekvenser af en negativ dom. Vendinger som »sympati med, antipati, fjendtlighed, mistillid« vurderes som utilstrækkelige. Phelan lander til sidst på »*generates misgivings*« (Phelan 2007: 92), som måske kan oversættes til »giver anledning til bekymringer/betænkeligheder«.

Vi kan supplere Phelans overvejelser over karakterers etiske position med begrebet »motivation«, som det præsenteres i indledningen til *Characters in Fictional Worlds* (2010). Motivation drejer sig om subjektets grunde til overhovedet at sætte sig og dermed et narrativ i bevægelse. En række distinktioner fører til spørgsmål, som er gode at have med, når man skal vurdere karakterers etiske habitus: Udgår projektet og handlekraften fra subjektet eller fra omgivelserne? Er projektet egoistisk eller altruistisk, bevidst eller ubevidst, stabilt eller foranderligt gennem forløbet? (*Characters* 24 ff.). Spørger vi om den igangsættende motivation i Bierce-teksten, handler det for manden om at opnå evig frelse, et egoistisk, bevidst og uforanderligt projekt. Fra mandens synspunkt bliver enken uværdig, ifald hun gifter sig igen, og hendes jordiske interesser må underordnes hans evige frelse. Kvinden derimod foretager en egensindig fortolkning af mandens hensigt, hvor hun supplerer den kontekst, der passer i hendes kram. Hun kan simulere en edsaflæggelse, og bryder den ikke bogstaveligt, men via en supplerende fortolkning, der tillader lyset at brænde helt ned: »He never said I couldn't burn it!«. Der kunne siges mere om de tos etiske habitus, fx mandens tillid til religionens fordringer og løfter eller kvindens opfattelse af løfter i forhold til den, de afgives til, her et magtesløst, døende menneske. Bierce prioriterer livet over religiøse forestillinger, den jordiske snarere end den himmelske fremtid. Der er mange tomme pladser i teksten, alt efter hvilken læser vi forestiller os – en troende kunne fx være interesseret i, om kvinden faktisk giftede sig igen og hvilke konsekvenser, det ville få for den mand, som alt efter tidspunktet for brylluppet enten ville blive nægtet adgang til eller smidt ud af paradiset.

Teksten rejser en række etiske *issues* imellem karaktererne, hvis håndtering læseren skal tage stilling til. Da Phelan skrider videre til næste niveau, fortælleaktens etik, giver han en negativ etisk vurdering af tekstens overordnede formål. Fortællingen afslører en glæde eller fryd (*delight*) over at udstille den døende mands forgæves forsøg på at beherske eftertiden, ifølge Phelan en »etisk mangelfuld« skadefryd i forhold til den døende mands afmagt i forhold til fremtiden (Phelan 2007: 13). Og her er han vel reelt i gang med den fjerde position, nemlig læserens vurdering af den tredje position.

Tekstens håndtering af forholdet mellem forfattere og læsere skal ifølge Phelan foregå med følgende værdier som ledetråd: »tillid, respekt, frihed, gensidighed, ansvarlighed« (Phelan 2007: 93). Disse værdier genkender man i hans æstetiske kriterier. Phelan konstaterer afsluttende, at der er et »sundt/solidt« (*sound*) normsystem i Bierces tekst, men at den ikke er videre æstetisk vellykket, fordi den styrker i stedet for at udforske og udfordre et konventionelt »værdisæt« (Phelan 2007: 15). Det er et rimeligt konventionelt kvalitetskriterium, i lighed med de øvrige æstetiske værdier, der antydes undervejs. Phelan hylder fx upålidelig fortælling og Hemingway-agtig ren rapportering, der har tillid til læserens evne til at slutte sig til den ønskede etiske vurdering. Fraværet af eksplicite fortællervurderinger i »Det karmoisinrøde lys« afslører tillid til læseren, mens deres tilstedeværelse ville signalere en nedvurdering af læseren, der i så fald ikke tiltros evne til at forstå hverken den æstetiske nydelse i slutningen eller dens etiske implikationer. Men faktiske læsere kan måske godt blive irriterede over den komplicerede konstruktion i upålidelig fortælling, der inviterer til misforståelse. Selvom den direkte meddelelse ikke altid er det større gode i det æstetiske, er det nyttigt at være bevidst om de etiske implikationer i Phelans æstetiske præferencer.

Som det er fremgået, er der efter mit skøn en del manøvre vanskeligheder inden for den retorisk-etiske narratologi. Phelan bør anerkendes som en redelig stifinder i et nyt territorium, der i mindste fald formulerer en række problemer mere tydeligt, end det før er sket. Jeg finder det især nyttigt, at han i tillæg til troen på en mulig konsensusbaseret vurdering af karakterer, fortæller og implicit forfatter udskiller og dermed legitimerer læserens vurdering som et selvstændigt felt. Det skærper bevidstheden om forskellen mellem læserens eget og tekstens andet, som er en af litteraturens fornemste gaver.

Inden vi skrider videre til at afprøve hans analysestrategi, skal vi en lille omvej omkring teorien om litterære karakterer, som hos Phelan er et givet, selvfølgelig og derfor ikke teoretiseret begreb. Det står imidlertid centralt i hans etiske anliggende, og det er derfor vigtigt at få en mere grundlæggende og vidtfavnende ide om karakterers status og funktion samt, ikke mindst, hvordan man finder frem til disse i teksterne. Per Krogh Hansen har i dansk sammenhæng leveret den bedste, historisk og teoretisk velinformerede diskussion af karakterbegrebet og dets indhold. Han sammenfatter de analytisk vigtige pointer i en nyttig oversigt over kilderne til læserens opfattelse af fiktive karakterer. Deres træk kan afsløres igennem *telling* (fortællerens »direkte definition«) eller *showing*: deres

handlinger, sprog (både form og indhold), fremtræden og interaktion med andre karakterer.²¹

Krogh Hansens karakterologi er udarbejdet udelukkende i forhold til heterodiegetiske fortællere, og han undgår dermed de problemer, der opstår i forbindelse med jeg-fortælling eller (på Phelansk:) karakterfortælling. Men han nævner dog vanskelighederne. Ifølge Krogh Hansen identificerer læseren en autoritativ, dvs. pålidelig fortælleinstans, ved hjælp af en »korresponderende, bekræftende« fortolkning af fortællerens vurderinger af /domme over karaktererne, mens det gælder for upålidelige fortællere, at de skaber »diskrepans« og åbner op for »divergerende billeder« af karaktererne (Krogh Hansen 119). Andetsteds understreges usikkerheden i forbindelse med en homodiegetisk fortæller: »Bliver [karakterisering som direkte definition] fremlagt af en anden karakter, vil der være en vis usikkerhed forbundet med dens validitet« (Krogh Hansen 158). Denne troværdighedskrise kan nemt føre til en mistanke om, at de vurderende karakteristikker siger ligeså meget hvis ikke mere om dommeren end om den domfældte. Når sproget ved første øjekast alene tilhører en karakterfortæller, er der en eklatant mangel på faste holdepunkter; alt er perspektivisk, og det fortalte har ikke den autoritet, som det autoriale publikum sædvanligvis tilskriver en heterodiegetisk fortæller. Forhåbentlig vil den etiske læsnings gyldighedsfordringer blive udsat for maksimalt pres, når vi nu afprøver den i forhold til en homodiegetisk fortælling, som kan være upålidelig, og hvor der i så fald vil være grund til at mobilisere både anden og tredje position i Phelans system.

Levinsons »Loreley« har en baggrundshistorie, der minder om den ifølge Phelan »mindre almindelige men betydningsfulde situation, hvor den virkelige forfatter konstruerer en implicit forfatter med en eller flere betydningsfulde forskelle fra sig selv«, bl.a. »når en kvindelig forfatter konstruerer en mandlig implicit forfatter« (Phelan 2005: 45). Jeg vil ikke i denne sammenhæng diskutere, hvorvidt en implicit forfatter kan siges at have et køn. Vi konstaterer, at i vort tilfælde har en kvindelig forfatter valgt en mandlig fortæller, men bevaret sit biologiske køn i sit pseudonym: Silvia Bennet. Det drejer sig altså ikke om at unddrage sig den kønsbestemte

21 Per Krogh Hansen, *Karakterens rolle: Aspekter af en karakterologi*, (Holte: Medusa 2000), s. 123 f., (herefter Krogh Hansen). Modellen findes også let tilgængelig på internettet i »Der kunne være mennesker...«, *K&K 94*, (2002), s. 61.

forhåndsskepsis hos mandlige læsere og anmeldere, men nok om at undgå eventuelle fordomme over for en specifik kvinde, Olivia Levison.²²

Det er underligt, at Pil Dahlerup i sit fortjenstfulde rehabiliteringsprojekt, *Det moderne gennembruds kvinder* (1983), overser »Loreley«, da hun nævner Levisons tekster med mandlig fortæller, godt nok med kvalifikationen, at de skal handle om en depressiv kvinde, men det er næppe nok til at forklare fraværet.²³ Og det er uheldigt, at den længe mest synlige læsning af novellen ikke kom ud over dansk kritiks gængse quasi-psykoanalytiske greb, der sætter en mandlig hovedpersons bevidsthedsudvikling i centrum og anskuer alt i den fortalte verden som projicerede og symbolske repræsentationer af dennes indre kræfter. Her påstås således novellens hovedperson, frk. Harder, at være »en gesandt for uaccepterede tilbøjeligheder i [fortælleren] sind«, ligesom en af de afgørende, omend kyske forførelsesscener betragtes som et »spejl for det indre udsagn«, »næsten en spejling af det område i sindet, jeg-fortælleren ikke vil nærme sig«. Om denne fortolkning opvejes af bestemmelsen af det særligt kvindelige i formens »myldrende strøm af småbegivenheder« og »små sanselige beskrivelser«, der truer den klassiske novelleform, overlader jeg trykt til læseren at afgøre.²⁴ En aktuel læsning skulle dog gerne komme hinsides 1877-fortællerenes vanskeligheder ved at anerkende frk. Harder som et selvstændigt væsen. Hvad angår både »Loreley« og Levisons omdømme generelt, kan vi takke Hans Otto Jørgensen for et par energiske rehabiliteringer i de seneste år.²⁵

»Loreley« iscenesætter en mandlig fortællers brev til en mandlig lægeven om en kvindelig karakter med henblik på vennens intervention. Brevet begynder og slutter med direkte henvendelser til lægevennen, og herimellem berettes om begivenhederne, der udspiller sig i en periode på lidt over tre uger. En unavngiven fortæller indlogerer sig på pensionat i Firenze 12. oktober 1874, hvor han bl.a. bor sammen med en finne, Ekegren, der gør

22 Overvejelserne omkring navnet fremgår af et brev til Erik Skram: »jeg havde helst sæt det på Titelbladet, jeg afholdtes kun derfra ved den Tanke, at det sandsynligvis vilde vække end mere Fordom«, Olivia Levison, *I udvalg*, efterskrift ved H.O. Jørgensen, (København: Gladiator 2016), s. 226, (herefter Levison).

23 Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder*, (København: Gyldendal 1983), s. 155 f.

24 *Fortællinger og kortprosa 1877-1907*, red. Bo Hakon Jørgensen, (København: DSL/Borgen 1991), s. 339 f., (herefter *Fortællinger*).

25 Hans Otto Jørgensen, »Olivia Levison 1847-1894«, *Horden. Tretten digterportrætter 1872-1912*, (Frederiksberg: Gladiator 2015), s. 75-89, (herefter Jørgensen), og efterskriftet til *I udvalg*, »Det bevægelige sind« (Levison 233-241).

hæmningsløs kur til damerne. Efter en uge ankommer danskerne hr. Harder og datter til pensionatet. Fortælleren fatter interesse for frk. Harder, i lighed med såvel Ekegren som den snart efter indtræffende fransk-svenske kunstner Jacques Bergarén, som han har mødt nogle år før i Tyrol, og som er på vej hjem til bryllup. I diverse konstellationer gøres der de obligate udflugter til italiensk kultur og natur, og frk. Harder og Bergarén bliver forelsket i hinanden. Der udspiller sig forskellige scener, såvel privat som offentligt, hvor de to elskovsfugle spiller med og mod hinanden, undertiden med en meget fortvivlet og inladende frk. Harder. Enden på forløbet bliver, at Bergarén på femtedagen for sin ankomst tager en hastig afsked, hvorefter frk. Harder forsøger at begå selvmord. Forsøget mislykkes, og fortælleren får lejlighed til at vise sin omsorg i dagene derpå, hvorefter han skriver et brev til sin ven, dateret 4. november.

Som nævnt drejer en etisk læsning sig om at identificere *good and bad guys and gals*, at værdsætte eller ikke værdsætte karaktertræk. Vi skal altså omkring en læsning af karakterer, hvor jeg vil hente inspiration i Krogh Hansens typologi og hente viden fra tekstens *showing*: karakterernes handlinger, hvad de siger om sig selv og andre (både form og indhold), deres fremtræden og interaktion med andre, men med særlig opmærksomhed på *telling*: de vurderinger, fortælleren fremsætter om dem.

Når det kommer til de etisk afgørende karaktervurderinger, er der som nævnt et principielt problem med jeg- eller karakterfortællere. Phelans bekvemme tredeling af fortællerens funktioner (rapportere, forstå, vurdere) er ikke så bekvem, når der er tale om en karakter, der selv er involveret i handlingen, og som tilmed oftest nedskriver beretningen, når begivenhederne har fundet sted. Han/hun står tilbage med erfaringer og vurderinger, der helt naturligt må farve fortællingen: hvad der huskes, hvordan der vurderes osv. Det gælder også for mange adjektiver, at de lader sig forstå som udtryk for mere end en af de tre basale narrative funktioner. Hvordan skal man fx kategorisere fortællerens adjektiver om frk. Harder, da han gengiver sit førstehåndsindtryk? Han bemærker såvel »et vist nervøst og haanligt Udtryk« som et »koldt, nysgerrigt Blik« (9).²⁶ Ingen af de fire adjektiver er rent deskriptivt rapporterende, men snarere fortolkende og/eller vurderende. Det understreger, at man ikke ubetinget kan fæste lid til en karakterfortællers vurderinger. Det bør nøje overvejes, om den implicitte forfatter har lagt spor ud, der antyder fortællerens subjektivitet og dermed

26 Umarkerede sidetal henviser til udgaven af »Loreley« i *Fortællinger*, s. 7-30.

fejlbarelighed. Jeg vender nedenfor tilbage til spørgsmålet om »Loreley«-fortællerens pålidelighed.

Jeg behandler de tre hovedpersoner efter graden af kompleksitet: Bergarén, frk. Harder, fortæller, idet jeg inddrager såvel de rapporterede kendsgerninger, karakterernes handlinger og replikker, som fortællerens vurderinger. Som Levison selv bemærker om titlen på den novellesamling, som »Loreley« senere indgik i, *Gjæringstid*, så handler teksten om mennesker, der »befinder sig i deres Livs kritiske Moment« (Levison 225). Hvordan reagerer de nu, og hvad siger det om deres karakter? Det store spørgsmål, der skal besvares i en sådan kærlighedshistorie med ulykkelig udgang, er naturligvis: Hvem er forførereren og den forførte, hvem er skyld i, at det begynder og slutter, som det gør?

Den svenske kunstner, Jacques Bergarén, er som det franske fornavn antyder, en verdensmand med spontan og åben natur, ifølge fortælleren »en lystig, kjøn Fyr« (15). Den vurdering bekræftes af hans handlinger; fx er det kun ham, der går ud i regn og rusk. Hans naturlighed suppleres imidlertid af en overholdelse af de sociale konventioner. Hans kunstnerambition er ikke at blive en stor maler, men at blive kendt. Hans kommende hustru er valgt af forældrene, og måske er det også respekten for konventioner, der melder sig i det prekære øjeblik, hvor han udbryder: man må ikke se frk. Harder knælende (27). Netop i kraft af denne forståelse af og solidaritet med, hvad »man« gør og kan tillade sig, er han også socialt følsom og fornemmer intuitivt stemningen i omgivelserne. Om man nu synes, det er godt eller skidt, kaster han i hvert fald med lystig, mere publikumsvenlig musik igen lys over det aftenselskab, som frk. Harder har formørket med sin Lorelei-lied. Han tager hvad han spontant i øjeblikket får lyst til, inklusive røde roser fra landskabet til frk. Harder, som også ved middagsbordet har fået skubbet en gul af slagsen over til sig og reagerer med en rødmen. Mange blikke udveksles imellem de to og tillige et kys.

I forholdet mellem de to er Bergarén *first mover*. Da han bliver fanget i at portrættere frk. Harder, er hans første bemærkning til hende overhovedet: »vi Malere sætter os i Besiddelse af alt Skjønt«, og dens flirtende virkning mildnes næppe af tilføjelsen efter en kort pause: »i Billede« (17). Selv om det faktisk er ham, der i tråd med tidens koder er mest aktiv, forsøger han at placere frk. Harder i forførerens rolle. Han siger to gange, at hun har »forhexet« ham (25 f.) og kalder hende »Dæmon« (22) og »Slange« (17), dvs. ond, giftig og syndefaldsfremkaldende. Med titlen in mente er det særlig vigtigt, at han erklærer: »Hun er jo selv Loreley« (21), hvor »selv« angiver, at han aner, at fortælleren her antyder en anden mulig forfører. Mest kom-

pleks er hans replik til fortælleren, da denne åbent beskylder Bergarén for at være en forfører. »Du har ikke en Gang Lov til at sige det« (26). Teksten forklarer ikke yderligere, og det er op til læseren at vurdere, om Bergarén mener sådan, fordi fortælleren selv er forelsket, fordi han ikke forstår dæmonens tiltrækningskraft eller noget helt tredje. Bergarén er nok ikke ubevidst om sin virkning, og i bedste fald kan man se ham som en tankeløs flirter, der har sit på det tørre; i værste er han en forfører, der opererer med noget større hast end Kierkegaards berømte. Han er åbenlyst forelsket eller i hvert fald sanseligt fristet af frk. Harder, men står ved sit ord, da hun udfordrer ham. Da hun hvisker »De elsker mig«, afviser han det ikke, og da hun spørger, om han elsker sin forlovede, kan han kun svare: »Hun har mit ord« (27). For Bergarén er fortælleren en god bekendt men et potentielt ubekvent vidne, mens frk. Harder er en erotisk fascination, han er for konventionel til at forfølge (eller for hæderlig til at bringe ud over den for ham harmløse flirt). I hvert fald prioriterer han i sidste ende sit ægteskabsløfte over øjeblikkets fristelser. Konventionen sejrer over passionen, hvad fortælleren sympatiserer med, måske af erotiske snarere end etiske grunde.

I forhold til den kvindelige hovedpersons rolle er spørgsmålet, hvor hun placerer sig på skalaen fra dæmonisk forfører (kodet i titlen) til uskyldigt forført. Modsat mændene, som ikke tildeles en forhistorie og et miljø, der muligvis kunne kaste lys over deres karakterer, er portrætteret af frk. Harder præget af fortællerens tidstypiske interesse for oprindelse og kausalitet. Hans erindringer om det første og eneste besøg hos Harders er sigende, om begge parter. Han var »ung og undselig«, men han reagerede uvilkaarligt negativt på de »Fornemme« (9), hvis konversation ikke hævdede sig over sladder om bekendte. Hos de fornemme Harders taler man ikke om højere materier, kunst, litteratur og politik, som man gør hos »de 'Dannede'« (10). Læg mærke til de symbolske detaljer, som Levison mestrer. Fortælleren ser sig forgæves om efter et bogskab, og »Lyset fra de mange Lamper og Blus blev dødt imod de røde Portierers Folder (...) prellede af mod Bord- og Gulvtæppernes kolossale Blomster og Guirlander« (9).²⁷

27 Symbolsk er også den italienske trekant i osteriet, hvor der holdes pause på en af udflugterne. Maleren tegner dulgt en italiensk kvinde, men angribes af hendes forlovede med kniv. Bo Hakon Jørgensen ser udmærket, at scenen er et »signal til jeg-fortælleren«, en art advarsel og opfordring til fortælleren om at gribe ind i forhold til kunstnerens (billedlige eller faktiske) tilegnelse af en elsket kvinde, ligesom italieneren reagerer imod portrætteringen af sin forlovede (*Fortællinger* 339). Senere i vognen mister Frk. Harder »Ligevægten« og falder i Bergaréns arme, hvorfra blod fra overfaldet overføres til hende. Både ligevægten og blodet inviterer til en symbolsk læsning.

Efter det korte indblik i et miljø, hvor det livgivende og frigørende lys dør, undrede han sig senere over, hvilket menneske der vel måtte komme ud af netop den opvækst. Især forholdet til moderen er problematisk. Hun ønsker blot at være centrum for selskabslivet, hvor hun kan indfri sit behov for social beundring, hvad fortælleren finder upassende i betragtning af hendes fremskredne alder. Hun vil åbenlyst ikke have datteren i nærheden ved selskabelige lejligheder, men belønnes alligevel i sin nekrolog med adjektivet »altopofrende Moder« (10). Faderen tildeles ikke nogen rolle i opdragelsen, men er blot en godmodig-upraktisk grobrian, hvis interesse for mammon og forretning kort markeres ved hans rolle som bankier ved spillebordet.

Som barn ser fortælleren frk. Harder som »Dukke«, men med begærlige øjne, vilje og lidenskab: hun knytter hænder og bider i tæpper. Som ung pige refereres hun for at være indhyllet i en »blaseret og indholdsløs Nydelsessyge« (10) (kodet som en arv fra moderen). Som barn ville hun som moderen lære at bruge en vifte og konstaterer i Firenze, at netop det har hun lært – og ikke meget andet. Udflugterne til Firenzes herligheder afslører hendes totale mangel på viden om kunst og historie, men hun forsøger ikke at hykle viden, hvad fortælleren sætter pris på. I København går hun for at være overfladisk, lunefuld og forkælet, og har ry som kokette, fordi ingen af hendes mange bejlere får lov at være det særlig længe. I hendes kommentar til intermezzoet med den frembusende Ekegren får man i replikform et koncentrat af hendes erfaringer: »Er de virkelig overalt ens? (...) Der er ikke engang En, der gør Modstand« (14). Og hvad er hendes alternativer? Som hun selv siger: »Hvad skal jeg tage mig til?« (14), når (man ved) man er udannet. Hvad skal hun egentlig svare (og gøre), når fortælleren spørger til Ekegren: »Hvorfor taaler De hans Paatrængenhed?« (12). Måske netop fordi Bergarén er anderledes og forekommer hende besynderlig, bliver hun forelsket i ham. Fortælleren har hun næppe blik for som andet end en trøster i nødens stund.

Hvad angår hendes fremtræden eller udseende, beror vi på fortællerens indtryk, som i sagens natur ikke kan være blot rapporterende. Det begynder med fortællerens ovennævnte negative vurdering ved første øjekast. Her blev hun oplevet som arrogant og overlegen: den kolde scanning af pensionens beboere, registreringen af Ekegrens påtrængende blik, smilet, der gentages som »et overlegent Smil« (12) til publikum efter hendes optræden med et par italienske arier. Men disse vurderinger er nedskrevet efter forløbets afslutning, hvad der kan tænkes at have påvirket dem. Ser vi bort fra fortællerens indledende rapport/vurdering en stund, møder vi en

meget smuk og passioneret kvinde, der portrætteres gennem en flot dosering af ledemotiver, som ikke behøver frygte sammenligning med denne særlige tekniks litterære mester, Thomas Mann: den idelige rødmen, de vibrerende næsebor (9, 11, 16), tænderne (10, 17, 28), musikken, tårerne (22, 24). Med en velkendt sammenføring af kattedyr og kvinde kalder fortælleren hende »den lille Panther« (12), og hendes nære ansigt oplever han, »ret behageligt«, som »anspændt og indsmigrende« (15). Skal vi dømme efter reaktionerne hos Ekegren, Bergarén og fortælleren, tiltrækkes mænd øjeblikkeligt og uimodståeligt af hendes skønhed.

Frk. Harder selv er illusionsløs, kender andres hurtige konklusioner, ved så meget som det er blevet hende tilladt at vide, og har ikke modtaget undervisning, som kunne korrigere det kulturløse hjem. Musikken er hendes område og lidenskab; hun er entusiastisk, da hun tror at møde en musikelsker i fortælleren. Hun er melankolsk og drømmende, men også en dygtig og effektiv kunstner, som er i stand til at overbevise også de lokale (underforstået: mere lidenskabelige) kendere med både sang og dans (12, 15). Et centralt sted i teksten er hendes fornemste kunstneriske præstation, som hun leverer som respons til Bergaréns interesserede blik. Hun synger Schumanns tonsætning af »Waldesgespräch«, den tyske romantiker Joseph von Eichendorffs digt om Lorelei, og hensætter hele rummet i mørk stemning. Vi vender nedenfor tilbage til denne episode for at spørge, om det er et selvportræt, en advarsel eller måske den implicitte forfatters ironiske kommentar. Under alle omstændigheder viser hendes handlinger ikke en passiv, konform og ydrestyret kvinde, men snarere en, der handler beundringsværdigt inden for de rammer, hun nu engang er blevet givet.

Går vi videre til fortælleren, får vi et mere komplekst billede, fordi vi både skal vurdere hans handlinger og hans skrift, herunder hans vurderinger af de to (øvrige) hovedpersoner. Teksten har en ramme, men er ikke derfor en rammefortælling. Der er kun en fortæller, hvis indledning og afslutning i førsteudgaven er adskilt af ***, som i øvrigt også bruges straks efter meddelelsen om Bergaréns afrejse. Det er påfaldende forskellige talehandlinger, der viser sig henholdsvis inden for og uden for rammen. Indenfor drejer det sig om de ifølge Phelan tre narrative funktioner: rapportere, forstå og vurdere. Men udenfor finder vi anderledes aktive performativer. Der er rapporterende (»besluttet«), men også fatiske (»kære Ven«) og først og fremmest perlokutive talehandlinger, der skal aktivere modtageren. I begyndelsen finder vi: »paakalde, veed, have at overvinde, gælder om at redde, stoler, bestræbe Dig, paalægges« (7) og til sidst: »tror, ikke tør, begynder, lad hende se, lær hende, vender, mener Du, haaber og

tror« (30). Her ser vi måske grænserne for mange definitioner af narrativer, bl.a. Phelans, der indebærer, at det fortalte skal være afsluttet. »Loreley« er meget tydelig i den henseende, men næppe den eneste tekst, der indskrifer en fremtidig dimension.

Brevet skønnes nødvendigt for at påkaldelsen af hjælp skal lykkes, men henvendelsen er kun iværksat tøvende, »efter nogen Overvejelse«. Modtageren skønnes at være »human forstandig«, men fordomsfuld. Hvad er det mon for fordomme, som *narratee* (stedfortræder for læseren) formodes at besidde? Den her lancerede *suspense* bliver ikke opløst eksplicit: vi hører ikke mere om disse fordomme, men de skal formentlig relateres til frk. Harders københavnske ry. Lægen får til opdrag at redde hende »legemligt og aandeligt«. Han påkaldes med andre ord som en moderne frelser, der føjer biologisk og medicinsk viden til det åndelige niveau, som en kristen frelsestrategi må formodes at have koncentreret sig om. Fortælleren håber, at hun to år senere vil »være noget ganske Andet end hvad hun var«, men det er ikke ganske klart, hvilken karakter han ønsker at forandre. Han tænker formentlig på den overfladiske kokette snarere end på det matte og apatiske offer for ulykkelig og ubesvaret kærlighed. Han draperer den ønskede forvandling i mytologiske gevandter. I forbindelse med Lorelei-allegorien udtrykker han forhåbninger og løfter, på et kollektivt subjekts vegne. Der er måske tale om majestætisk pluralis, og i hvert fald om majestætisk stil. Fra at være ophøjet »Gudinde« med forførende harpe har frk. Harder nu lært at lide: »Hun vil stige ned til Menneskene og række dem Haanden (...) Vi vil ikke lade hende række den forgjæves« (30). Denne afsluttende eufemisme er en fantaseret fremtidig parallel til frk. Harders fremstrakte hænder i bejlerscenen, som Bergarén afviser. Senest her afslører fortælleren for alle andre end de mest tykhudede, at han selv er forelsket og har til hensigt at fremsætte et ægteskabstilbud, når frk. Harder engang er blevet »kureret«. Med gyldighed også for en anden af Levisons noveller, »Indespærret« (1876), har Hans Otto Jørgensen præcist beskrevet paradokset i fortællerens tiltag:

Paradoksalt nok er den borgerlige ramme, som forklarer kvindens *indespærring*, mentalt med den manglende dannelse og fysisk med en uopfyldt erotisk længsel, den selvsamme ramme, som den mandlige fortæller foreslår som løsning (Jørgensen 84).

Det foreskrevne lægemiddel er at lade frk. Harder se en anden verden, først og fremmest lægens egen lykkelige familie. Hun, den ifølge ham

vildfarne forførelser, skal genindsættes i den fremherskende kvinderolle som hustru og mor.

Ikke blot til sidst men i det hele taget er det vanskeligt for jeget, mand til kvinde, mand til mand eller brevsriver til adressat, at erklære sin kærlighed. Den kommer skjult til orde i en distanceret eufemisme, hvor frk. Harder omtales som »et Liv, som efter min Mening er nogen Anstrengelse værd« (7). Også fortællerens fremtidsplaner skjuler mere end den afslører: Han vil vende hjem efter et eller to år, for så lang tid skal der til, før han kan »vinde Ro og besindig Frihed« (30). Vi har her at gøre med enten underrapportering (han kender, men vil skjule sin forelskelse) eller Henry James-*inconscience* (han kender ikke sig selv og sine egne følelser).

Med denne bemærkning rører vi ved spørgsmålet om fortællerens pålidelighed.²⁸ En fortæller kan være upålidelig i henhold til kendsgerninger og begivenheder, hvor læsningen skal vurdere, hvor fortælleren befinder sig på skalaen fra *inconscience*, den ubevidste og uforvarende upålidelighed, til bevidst løgnagtighed. Men fortælleren kan også, mere interessant, være upålidelig i form af en normativ uenighed med den implicite forfatter. Skal vi vurdere »Loreley«-fortællerens pålidelighed i denne henseende, hans konsonans eller dissonans i forhold til den implicite forfatters værdier, må vi jævnføre hans eksplicitte værdidomme, også fra det indrammede narrativ, med hvad vi i øvrigt får at vide. Det centrale spørgsmål er, om der er belæg for portrættet af frk. Harder som Lorelei, en potentielt dræbende forførelser, der har frelse behov. Jeg ser her bort fra mistanken om, at også rapporteringen af kendsgerninger kunne være farvet eller forvrænget af hans frustrerede og måske ham selv ubevidste kærlighed, herunder især hans erindring og rapportering om, hvad han mente engang i fortiden, som er et særlig kildent spørgsmål i forhold til jeg-fortællinger.

For fortælleren, som har fået en klassisk livsfjern opdragelse, opleves Italien idealtypisk øjeblikkeligt som heterotopi. Alt bogstøv fra de mange års studier »spredes for alle Vinde«, ungdommens illusioner genopstår, og fortælleren kan føle sig som »en hel Karl« (7). Han fornemmer pensionatets »stuefjendtlige, ferieagtige, ungdommelige Stemning« (8). Alligevel forbliver læsning hans »Yndlingsbeskæftigelse« (13), så helt friskt er han

28 For en generel diskussion af upålidelighed se min »Uautoriserede fortællere hos Blicher«, *Danske Studier* 2006, s. 102-127, hvor der argumenteres for, at Blichers fortælleres autoritet undermineres af henholdsvis allusioner (»Hosekræmmeren«) eller autonome modstemmer (Elises breve i »Sildig Opvaagen«).

ikke. I pensionatet bemærker han navnlig de unge piger og deres antal samt hans rival, den brutale kurmager Ekegren, »min personlige Antipathi« (8), et helt kulturløst driftsmenneske med mad og køn som eneste interesser. Fortælleren derimod opfatter sig selv som kultiveret og er i mindste fald ubevidst magesøgende. Således passer frk. Harders ankomst godt til det sensorium, han har udviklet under sydens mildere himle.

Fortælleren er mindre end ærlig over for sig selv og sine erotiske impulser, i hvert fald for så vidt de kommunikeres til lægen og læseren – og andet kender vi jo ikke. Han erklærer således, at han går ind i salonen til frk. Harder »mere for at ærgre Ekegren« (12) end af den mere indlysende grund. Han tilbydes at ledsage de to på deres anden tur, men undskylder sig (fordi Ekegren måske ville gentage den første dags plagerier). Han fortryder og sætter sig for alligevel at være med næste dag. Her udebliver muligheden dog, og i stedet vækker landskabets farver og Davidsstatuens lemmer minder om frk. Harders blomst i fletningerne, hendes varme fingre og bløde skuldre samt måske ufortalt (»...«), hvad der ellers måtte befinde sig »under Kjolens stramme Dække...« (13). Det er måske heller ikke helt uskyldigt, når han advarer Bergarén mod frk. Harder som »Gudinde«: »Tag dig i Agt; hun er farlig« (16), eller da han fortæller hende om svenskerens forlovede. Bergarén forekommer fortælleren irriterende, selvtilfreds og utålelig, da han har klistret prædikamentet »Slange« på frk. Harder (17). Mere ligefrem er han, da han endelig tager bladet fra munden og beskylder svenskeren for at være en forfører, der som forlovet overskrider det tilbørliges grænser. Det er vanskeligt at afgøre den præcise dosering af moral og jalousi, der motiverer ham her.

Den afgørende udfordring for en etisk læsning er som nævnt at vurdere, om tekstens kvindelige hovedperson er Lorelei eller ej, med andre ord, om titlen skal læses bogstaveligt eller ironisk. Fortælleren betragter Bergarén som en illegitim forfører, frk. Harder som en fortabt forførrer, men vi får ikke indblik i deres bevidstheder; fortælleren er den eneste, hvis indre vi har adgang til. For fortælleren er frk. Harder en *bad gal*, omend med visse modifikationer. Hun er præget af arv og miljø til at foretrække overfladeglimmer frem for dyb kultur og kan derfor i nogen grad undskyldes på grund af sine forudgivne betingelser. Hun er måske nok titelperson, men defineres udelukkende gennem det mandlige blik og sprog, ja tildeles knap nok en egen stemme. Blicher tillader frk. Harders forgænger som mulig femme fatale, Elise i »Sildig Opvaagnen«, at fremlægge sit eget syn på sagen i tre breve, men i frk. Harders tilfælde er vi overladt til at fortolke det indre ud fra ydre

handlinger. I forhold til den afgørende passion er hendes vigtigste ytring Lorelei-sangen. At denne allusion måske ikke er så entydig, som mændene i hendes liv gerne vil, finder vi ud af ved at gå en omvej omkring Lorelei-traditionen.

Om man nu vil kalde Lorelei-skikkelsen et sagn eller en myte, henviser den i hvert fald altid til en kvinde i et klippelandskab ved Rhinen, mens de mere detaljerede omstændigheder er underlagt historiske forandringer.²⁹ Den tyske romantiker Clemens Brentano etablerer hende som en uheldig elskende, der bliver forførelseske på grund af kærlighedssmerte. Eichendorff følger op med et digt i romanen *Ahnung und Gegenwart* (1815), som er netop den tekst, frk. Harder synger i det italienske pensionat. At Lorelei også udstyres med næsten overnaturlige musikalske evner, kan vi takke især Heine for. Det er netop hendes sang, der i slutversene får skylden for mandens forlis på floden: »das hat mit ihrem Singen, / die Lorelei getan«.

Lorelei er en af de mest slidstærke versioner af den kvindetype, man benævner femme fatale. Lise Præstgaard Andersen har i en undersøgelse af »sorte damer« i det nittende århundredes danske litteratur givet følgende definition af femme fatale: »den på én gang syndigt-fristende og tiltrækkende-frastødende kvinde«.³⁰ Ud fra tre malerier af Gustav Klimt foreslår hun en typologi over fatale kvinder: isdronningen, den uartige jomfru og den lastefulde jomfru. Den sidste er en blandingstype af de to første. Isdronningen er »den køligt afvisende og selvtilstrækkelige – og meget smukke pige, der (...) formår at holde drømmen i live hos mændene om, at sneen engang vil smelte« (Præstgaard 74). Den uartige jomfru er »den kød- og altædende skøgetype, der (...) bryder med borgerlighedens seksuelle tabuer og lokker med opfyldelsen af unævnelige lyster« (Præstgaard 19). Det københavnske »man« ser frk. Harder som den første type, mens Bergarén og fortælleren snarere oplever hende som den anden. For at kvalificere sig som femme fatale kræver det dog ifølge Præstgaard Andersen også, at man »bruger (...) kærligheden til at skaffe sig magt over andre, manipulere dem – og skuffe dem« (Præstgaard 9). Den slags leder

29 En fin oversigt over Lorelei-traditionen giver François Brillon, hvis franske oprindelse dog ikke fornægter sig i tekstudvalget, *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes* [1988], red. Brunel, (New York: Routledge 2016), s. 737-746.

30 Lise Præstgaard Andersen, *Sorte damer. Studier i femme fatale-motivet i dansk digtning fra romantik til århundredskifte*, (København: Gyldendal 1990), s. 9, (herefter Præstgaard).

man forgæves efter i frk. Harders adfærd i forhold til Bergarén – og knap så forgæves i hans.³¹

Når fortælleren og Bergarén forbinder frk. Harder med Lorelei, tænker de kun på det forførende moment i Eichendorffs digt: »So wunderschön der junge Leib«, den smukke krop, der fremsætter den afsluttende trussel: »Kommst nimmermehr aus diesem Wald«. Men plottets udfald, der placerer Bergarén sikkert tilbage på den ønskede »Alfarvej« (22), opfordrer os snarere til at være opmærksom på Loreleis fortid: »Gross ist der Männer Trug und List, / Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist«. Det er mændenes store bedrag og list, der frembringer smerten i frk. Harders hjerte og truer med at kaste skygge over hele hendes fremtid. Hvis man ihukommer denne del af Lorelei-allusionen, opfordrer teksten os til at afvise Bergarén og fortællerens vurdering af hende som en *bad gal*.

Hvor de to mandlige hovedpersoner svarer til tidens mandsidealer, måske med et lille forbehold over for Bergarén, så er frk. Harder på tværs af det scenarie, som mændene gerne placerer hende i. Som tiden dikterer, venter hun på den eneste ene, men da hun møder ham og åbent efterstræber ham, bliver hun uden pardon dæmoniseret, for det må kvinden ikke. Hun skal afvente købernes vurdering og bud. Sanselighed og musisk sans sættes på plads, som marginale aktiviteter, der ikke bør have afgørende indflydelse på alvorlige ting som halvvejs arrangerede ægteskaber. I en anmeldelse fra 1885 af en Goncourt-roman har Levison selv beskrevet en typisk dansk opdragelse af piger med dens implicitte »ørkesløse Venten«. Frk. Harder tilhører dette kompagni: »de bliver gjort smukke, følsomme, æstetiske, musikalske, umyndige, forfinede, kort sagt deres Udvikling ledes udelukkende med det Maal for øje, at faa dem gifte« (Levison 193). Får man ikke det, og vel at mærke afsat i tide, så bør man ifølge Levison i stedet opdrage dem til at »stole paa sig selv« (Levison 195). Fortælleren vælger altså den ene af Levisons opdragelsesmodeller for kvinder, og uden at lade sig mærke med bevidsthed om den anden. Om Levison var blevet mere bevidst om alternativet i 1885, må stå hen, men hun er næppe heller i 1877 solidarisk med fortælleren foreslåede kur: at tæmme forførelseren og opdrage hende til gængse patriarkalske forestillinger om kvinden som primært hustru og mor.

31 Hvis det er en fair fortolkning af Bergarén, kan det give anledning til at nytænke Præstgaard Andersens, ganske vist med forbehold (»vistnok«) ledsagede, tese om fraværet af »egentlig fatale mænd« i dansk litteratur mellem Johannes forførelsen hos Kierkegaard og Johannes Vig i Martin A. Hansens *Løgnere* (Præstgaard 219, n. 151).

Præstgaard Andersen foreslår en overbevisende forklaring på, hvorfor der er så mange femmes fatales i kunst og litteratur fra slutningen af det nittende århundrede: »den altid latente kvindeangst er blusset op her som følge af kvindens åndelige og seksuelle frigørelse« (Præstgaard 184).³² Hvor vanskeligt kvindelig selvstændighed havde det i tiden, får man et godt indtryk af i Georg Brandes' nekrolog over Levison fra 1894. Man finder ganske vist mange rosende ord, især hvor hun stemmer overens med Brandes i frigørelseskampen, men der er også en noget nedladende beskrivelse af både hende og kvindelige forfattere generelt:

for hende som for saa mange Kvinder var Tilbøjeligheden til at skrive om Menneskeskæbner ikke nogen oprindelig, digterisk Drift, men en Tilbøjelighed, der udviklede sig og tilfredsstillede sig efter de første Skuffelser og Sorger i Livet som en art Erstatningsmiddel for Tilfredsstillelsen af dybere Længsler efter Lykken.³³

Det kan såmænd være korrekt nok i det enkelte tilfælde, men det er næppe et kønsspecifikt livsløb. I hvert fald gør det kvindeskript til noget sekundært, en kompensation for fraværet af den ægte lykke, som det antydes, kun en mand kan levere. Som det fremgår af citatet, baner en sådan holdning også vejen for den æstetiske nedvurdering af hendes tekster. Hvis man skulle svare Brandes i samme insinuerende toneart, kunne man fristes til at sige, at hans kritiske afvisning i »Loreley«'s tilfælde skyldes, at portrættet af den mandlige forfører var for tæt på – Bergaréns manøvrer savner ikke paralleller i Brandes' egen fremfærd i kønnets verden.

»Loreley« kan betragtes som en tekst, der benytter sig af det, postkolonial teori kalder *mimicry*, hvor den undertrykte assimilerer undertrykkerens diskurs, men med en parodisk skævvridning, der måske er vanskeligere for magthaverne at forsvare sig imod end åbenlys modstand. Levison påtager sig patriarkatets diskurs, men den mandlige fortællers synsvinkel undermineres af tekstens solidaritet med frk. Harder. Han er i egen selvforståelse bekymret for frk. Harders sjæl, men er mindst ligeså bekymret

32 Den mest udforskede sammenhæng af den art bygger på fatale kvinders allestedsnærvær i amerikansk *film noir* i 1940'erne, der i talrige filmhistoriske og -teoretiske værker fortolkes som forsøg på at tilbagerulle kvindernes kropslige og økonomiske frigørelse i forbindelse med mændenes mærkbare fravær under anden verdenskrig.

33 Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, (Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel 1905), XV, s. 248.

for andres tilegnelse af hendes krop, hvad man ser af hans jalousi i forhold til rivalerne Ekegren og Bergarén.

Med de seneste udviklinger i forholdet mellem kønnene, *#metoo*-fænomenet og dets implikationer, er teksten ikke blevet mindre aktuel. Det er måske vanskeligere end nogensinde at finde vej i spillereglerne for tilnærmelse og interesselikendegivelse i kønnets verden. Grænsen mellem legitim interesse og overgreb synes næsten umulig at trække. »Loreley« stiller skarpt på spørgsmålet om, hvilke manøvrer man kan tillade sig, når man nærmer sig det andet køn. Er det tilladt at opføre sig som Bergarén? Han har sit på det tørre, og ud fra denne sikre position kan han flirte uden større omkostninger. At Bergarén går i sin egen fælde, fritager ham ikke for ansvar. Hvad der for manden er en uskyldig leg, er for kvinden blodig og livsforandrende alvor. Fortælleren er talsmand for et solidt og sundt normsystem, der formentlig er repræsentativt for 1877, men teksten udpeger de urimelige forskelle mellem de to køns handlerum i forhold til partnervalg og pardannelse. Den foregriber dermed sædelighedsfejden i 1880'erne. I dag er dens strid om de forskellige krav til mænds og kvinders afholdenhed før ægteskabet for længst afgjort. Modsat dette spørgsmål forbliver Levisons novelle aktuel, ikke mindst fordi modsætningen mellem fortællerens og den implicitte forfatters positioner skaber en preserende etisk konflikt for læseren, der indbydes til selv at tage stilling til flirt, tilnærmelser, tilbud, løfter og det ansvar, der følger med. Med »Loreley« har Levison på raffineret vis givet stemme til omkostningerne for den svagere part i kønskampen og dermed skrevet en tekst, der, på tværs af lang tids fortællinger, mindre end andre af samtidens forfattere behøver frygte sammenligning med dens kanoniserede novelleskrivere, J.P. Jacobsen og Herman Bang.

Medmindre andet angives er alle oversættelser af Jan Rosiek.