

# Romanforskning

## Positioner og perspektiver

Den tyske kulturhistoriker Arnold Hauser bemærkede engang, at det tyvende århundrede var filmens århundrede. Filmen indtager i det tyvende århundrede den plads, der i det nittende var romanens – pladsen som det store og toneangivende kunstneriske massemedium, som bidrager afgørende til epokens selvforståelse og omverdensforståelse. I det tyvende århundrede har romanen en mere tilbagetrukket placering i det kulturelle billede, ikke fordi den er blevet en mindre betydelig kunstart, men fordi den nu har en mindre umiddelbar social og kulturel betydning end tidligere. Til gengæld har romanteorien, sammen med litteraturteorien overhovedet, først for alvor konsolideret sig i det tyvende århundrede. Et hurtigt overblik over feltet viser, at der nok findes vigtige romanteoretiske bidrag også fra det attende og det nittende århundrede, fortrinsvis formuleret af romanforfatterne, men at den store masse af romanteoretiske positioner er formuleret i det tyvende århundrede. Romanteorien kommer i en vis forstand »for sent«, den formulerer sine afgørende indsigter i retrospekt; den opsamler erfaringerne fra romanens store *boom* i det nittende århundrede, og den bidrager til at tage bestik af de udfordringer og muligheder, som romanen står overfor i det tyvende.

Et forenklet billede af romanteoriens omfattende felt kan operere med fire grundlæggende indfaldsvinkler til studiet af romanen – indfaldsvinkler, som ikke klart fordeler sig på identificerbare retninger eller »skoler« i romanforskningen, men som i forskellige blandinger og kombinationer ligger under de fleste romanteoretiske bestræbelser. For det første en *historie-filosofisk* romanteori, der har sit udgangspunkt i den romantiske filosofi og æstetik, og som i det tyvende århundrede først og fremmest er udfoldet hos Georg Lukács og i dele af frankfurterskolen. For det andet en *socialhistorisk* romanteori, der i mange henseender udspringer af den første, men som tilige trækker på en række positioner i nyere social- og litteraturvidenskab. For det tredje en *formelt teknisk* romanteori, som har sit udgangspunkt dels i den angelsaksiske diskussion af romanens fremstillingsprincipper, som går tilbage til forfattere som Henry James og E.M. Forster, og dels i den overvejende fransk dominerede strukturelle og narratologiske teoritradition. For det fjerde, endelig, er der en *romanhistorisk* orienteret romanteori, som dels

trækker på den traditionelle litteraturhistoriske forskningstradition, men som også involverer en teoretisk refleksion over romanen som historisk genre, ikke mindst hos indflydelsesrige romanteoretikere som Mikhail Bakhtin og Northrop Frye. Disse fire overskrifter vil ligge til grund for den følgende oversigt over nogle af romanteoriens grundlæggende problemer.

## ***Historiefilosofisk romanteori***

Den historiefilosofiske romanteori er blandt de ældste traditioner i romanteorien. Den går tilbage til romantikerne, som indvarslede den første systematiske interesse for romanen og bidrog afgørende til at rehabilitere den som andet og mere end en ydmyg og perifer genre i det litterære system. Den historiefilosofiske betragtning tager udgangspunkt i en forestilling om et overordnet evolutionsmønster i menneskeheds historie, hvor de enkelte historiske situationer føjer sig ind i en sammenhængende udvikling, en civilisationens livsbue, hvor erfaringer opsamles og indsigter forfines i en ubønhørligt fremadskridende proces. Til denne spekulative historieforståelse knytter sig en tilsvarende teori om kunstformernes historicitet, hvor de enkelte former og genrer står i en intim forbindelse med de forskellige historiske udviklingsstadier og de måder at betragte verden på, som svarer hertil. Romanen er, for romantikerne, en særlig *moderne* kunstform, som så at sige modsvarer det moderne virkelighedsbillede, eller som filosofen Hegel sagde, »en prosaisk ordnet verden«. Det moderne verdensbillede er klogt og bredt, favner en mangfoldig og sammensat verden, men det er samtidig også idealjernt; det betaler for sin kløgt og sin horisont med fraværet af entydige forklaringsmåder. Denne dobbelte tilstand af dennesidig vidde og transcendent orienteringsløshed danner grundlag for romanens æstetik. Romanen er den kunstform, der formår at spænde over en maksimal fylde af livsnær konkretion; i stof og form svarer romanen til det nye og omfattende verdensbillede med udsyn til verdens geografi og nationalstaternes topografi, og med indfølelse nærhed til konkrete livsvilkår, til den enkeltmenneskelige tidserfaring og omverdensoplevelse. Men hertil kommer, at romanen ikke alene opfattes som en indholdsmæssigt bred form, men også som en æstetisk ambitiøs form; den placerer sig ikke blot midt i verdens konkretion, den vil også fortolke den og levere et samstemt billede af det mangfoldige. For den tyske romantiks digter-tænkere som Schlegel, Novalis og Goethe skulle romanen udgøre en ny æstetisk totalitet, der kunne sammenfatte den horisontale og prosaiske verden i et åndeligt billede ved kunstnerisk at læse en enhed ind i det, der for den enkeltmenneskelige erfaring fremtræder som en desorganiseret mangfoldighed af heterogene elementer. En lignende

totalitetsforestilling finder man i den franske romantik, hos forfattere som Hugo og Balzac, der grundlægger deres realisme i en til tider nærmest dogmatisk totalitetside, Hugo ud fra en forestilling om poetisk transcendens, Balzac ud fra den romantiske naturvidenskabs forestilling om den organiske enhed i alt værende, og begge med ambitionen om at formidle mellem mangfoldigheden i det konkret foreliggende og en ultimativ sammenhæng, der gives med romanens æstetiske totalitet.

Et fælles træk i den romantiske romanteori er, som litteraturhistorikeren Erich Auerbach har understreget, en orientering mod romanens »lave stil«, dvs. dens indoptagelse af det empirisk verdenslige og hverdagslige, kombineret med en interesse for dens opfindelse af æstetiske former, der bidrager til at fortolke det fremstillede gennem en æstetisk virkelighedsvision. Hermed fremstår også det afgørende kendetegn for den historiefilosofisk orienterede romanteori, nemlig at romanen ikke alene er betinget af det moderne, horisontale kulturbillede, men at den yderligere, inden for denne horisont, varetager en afgørende funktion som et kunstnerisk erkendelsesmedium. At romanen »modsvare« det moderne verdensbillede betyder således på samme tid, at den i sit brede og livsverdensnære stof svarer til en horisontal verdensopfattelse, og at den i sin måde at organisere stoffet svarer på behovet for at skabe en sammenhængende anskuelse af den historiske verdens mangfoldighed.

Med *Romanens teori* fra 1916 genoptog den unge Georg Lukács traditionen fra den romantiske litteraturfilosofi samtidig med at han satte en dominerende dagsorden for det tyvende århundredes romanteori. Bogen opstiller et vældigt verdenshistorisk tableau og lader romanen indtage pladsen som den moderne tidsalders epos, en sent født kunstnerisk form, der kommer til verden med den moderne »transcendentale hjemløshed«, og en moden form, der kan tage den idealforladt verden i øjesyn og give den et positivt billede. Omdrejningspunktet for Lukács' romanteori er en *etisk* problemstilling i den grundlæggende betydning af ordet: knyttet til den menneskelige handlens problem. For Lukács hører det til karakteristikken af det moderne, at verdens ydre virkelighed og menneskets indre virkelighed er trådt ud fra hinanden som usammenlignelige og ofte tillige uforenelige; en beskrivelse af verdens ydre virkelighed vil ikke kunne lodde dybderne og de dramatiske konflikter i den menneskelige sjælelige realitet, og en beskrivelse af den indre virkeligheds perspektiv vil tilsvarende være ude af stand til at fastholde verdens objektive beskaffenhed. I skæringspunktet mellem de to virkeligheder står den menneskelige handlen, som bestandig genopvækker den uafgørlige strid mellem den indre virkeligheds imperative impulser og den ydre virkeligheds indifferente træghed. Det er i den menneskelige handling, den indre sandhed skal vise sig idet den træder frem i verden, men sam-

tidig vil handlingen altid, i kraft af den ydre virkeligheds lovmæssigheder, kun lade det indre træde frem i forvansket skikkelse. Denne etisk farvede historiske samtidsdiagnose begrundes for Lukács den betydning, romanen indtager i den moderne verden, idet romanen fastholder det etiske grundkompleks som det centrale i sin behandling af forholdet mellem, som det hedder, »problematiske subjektivitet og kontingent verden«. Romanens formverden betragter Lukács som et repertoire af måder, hvorpå det moderne etiske kompleks kan udtrykkes og bearbejdes, idet romanens forskellige typer – den sentimentale roman, den realistiske roman, dannelsesromanen, den psykologiske roman, eventyrromanen osv. – fokuserer på forskellige aspekter af den menneskelige handlingens problematik. Kernen i Lukács' argument er således, at handlingsproblemet angiver et forbindelsesled mellem den historiske problematik og romanformen, hvor romanen ikke blot »illustrerer« et historisk problem, men optræder som et kunstnerisk medium, der bedre end noget andet formår at fremstille, reflektere og bearbejde den historiske problematikens vilkår.

Den historiefilosofiske romanteori bliver således hos Lukács tillige til en teori om en mediespecifik kunstnerisk erkendelsesmodus. Som sådan har den ganske mange udløbere i det tyvende århundredes romanteori og bredere kunstteori. Indflydelsesrige æstetiske tænkere som Walter Benjamin og Th. W. Adorno har arbejdet med lignende argumenter under direkte inspiration fra Lukács, dels i mere detaljerede overvejelser over enkelte formtræks historiske stilling, Benjamin f.eks. om fortælleformens udvikling i romanen, eller Adorno om totalitetsforestillingens udvikling hos forfattere som Balzac og Proust. Det historiefilosofiske evolutionsperspektiv kombineret med opmærksomheden på romanens specifikke erkendelsesdimension finder man også i en højt artikuleret – og meget indflydelsesrig – form i José Ortega y Gasset's *Meditaciones del Quijote*, der er nedskrevet stort set samtidig med *Romanens teori*, og i Marthe Roberts *L'Ancien et le nouveau*, der med tydelig inspiration fra både Lukács og Ortega trækker en historisk og tematisk linie fra Cervantes til Kafka. Frem for alt er dette tema om kunstnerisk erkendelse og om den kunstneriske erkendelses direkte tilknytning til konkrete formtræk i romanens historie imidlertid blevet tematiseret af det tyvende århundredes romanforfattere, der fra Hermann Broch til Milan Kundera og fra Virginia Woolf til Salman Rushdie alle har understreget nødvendigheden af at betragte romanen som en intervention i samtiden, som tillader at se noget i denne samtid, der ellers var passeret upåagtet.

## **Socialhistorisk romanteori**

Den socialhistoriske romanteori kan i mange henseender betragtes som en videreførelse af den historiske ansats i *Romanens teori*; for Lukács står den enkelte roman i en historisk situation, som han vælger at sammenfatte i abstrakt historiefilosofiske termer, men som ikke desto mindre betragtes som grundlagt i bestemte historiske erfaringsformer, hvilket ikke mindst hans fokusering på den sociale handlingskontekst, inspireret af den samtidige sociologi, bevidner. Arbejdet i forlængelse af Lukács har på denne baggrund i høj grad bestået i en historisk konkretisering af det historiefilosofiske billede, en udfoldelse af de historiske handlingssammenhænge, der ligger under romanernes fiktioner. Det ligger i sagens natur, at den socialhistoriske romanforskning kun i mindre grad har været anlagt på den slags »grand theory«, der kendetegner den historiefilosofiske, og at den alt overvejende har fundet udtryk i konkrete romanhistoriske studier. Dette betyder også, at forskningsfeltet rummer langt flere studier og afhandlinger, end en oversigt kan medtage, hvorfor det følgende overvejende er anlagt på en række overordnede problemstillinger, der er karakteristiske for dette felt.

Konkretiseringen af de historiske ansatser, man finder i den historiefilosofiske romanteori, har, for en overordnet betragtning, taget to retninger; en del af forskningen har lagt vægt på den almene historiske epokebeskrivelse, inspireret af historievidenskabens beskrivelsesmodeller, og her særligt den historiske materialisme, og betragtet den historiske kontekst ud fra overordnede samfundsmæssige tendenser og brydninger. Georg Lukács' sene forfatterskab, der er anlagt på et eksplicit marxistisk grundlag, har haft en overordentlig betydning, særlig hans studier over den franske realisme, ligesom Arnold Hausers store *Kunstens og litteraturens socialhistorie* her har spillet en vigtig rolle. Frem for alt må man imidlertid fremhæve Ian Watts *The Rise of the Novel* fra 1957, som med stor analytisk præcision demonstrerede, hvordan overordnede samfundsmæssige tendenser prægede opkomsten af den engelske roman i det attende århundrede, og hvordan romanen omvendt var med til at artikulere og konsolidere disse tendenser i det kulturelle billede. En anden vej til kontekstualiseringen af den litterære praksis er gået via en mere sociologisk orienteret interesse for bestemte historiske erfaringsformer, altså en kontekstualisering »fra neden« snarere end »fra oven« – en vej, der for så vidt er mere ligefrem al den stund de historiske konkrete erfaringsformer umiddelbart er forbundne med romanens eget stof.

Den kontekstuelle betragtning af romanen ud fra et umiddelbart livsverdensperspektiv har taget talrige former, ikke kun i den direkte romanteori, men også i store dele af den værk- og periodespecifikke romanforskning.

Antallet af mulige indfaldsvinkler er nærmest ubegrænset, som de faktiske livsverdensområder, der tematiseres og behandles i romanen. Ian Watt har også på dette område været en forgænger ved at pege på f.eks. familieinstitutionen og journalistikken som områder, hvis forandringer i 1700-tallet dannede baggrund for romanernes fiktionsverdener. Disse to områder er forblevet centrale i romanforskningen, dels som udgangspunkt for enkeltanalyser med udgangspunkt i en vifte af forskellige historiske situationer, dels også som temaer, der synes at være gennemgående, snarest genredefinerende, for en stor del af romanen efter 1700-tallet. Således har romanen historisk optrådt som en privilegeret kulturel form i udforskningen af det moderne, »intime« menneske, fra Richardsons og Rousseaus gennemskrivning af følsomhedens og den mellem menneskelige sensibilitets områder, over Goethes forestilling om den sociale udfoldelse af identitetens indre prærogativer, til det nittende århundredes store realistiske fremstillinger af menneskelige begærsformer og af privatsfærens transformationer, og det tyvende århundredes stadig mere eksplícit antropologiske refleksion over hvad der kendetegner det »indre menneske«, dets passioner og dets mulige egenskaber. Tilsvarende har undersøgelsen af romanens forhold til de andre medier, der historisk omgiver den, været et overordentlig frugtbart felt; som en løst defineret genre har romanen været i stand til at udvikle sig gennem indoptagelse af andre former, således for eksempel de filosofiske og naturvidenskabelige traktater fra 1700-tallet, i 1800-tallet først og fremmest journalistikken, men også de mange visuelle medier, der får afgørende indflydelse på romanens virkelighedsfremstilling og de teknikker, den betjener sig af, og i 1900-tallet som sagt ikke mindst i udveksling med filmen, men også med radioen, med de nye massebevægelseres retorik og med de digitale medier.

Den socialhistoriske kontekstualisering indebærer principielt et dobbelt blik på romanen. På den ene side gælder interessen hvad man kunne kalde »romanen i historien«, altså en analyse af, hvilke konkrete forhold, der determinerer den enkelte romans tematik og form. Udgangspunktet er her den basale historiske indsigt, der lægger op til at forstå romanen gennem dens indlejring i en specifik kontekst. Denne læsemåde er i sit udgangspunkt historistisk, den forstår den enkelte romantekst som et dokument, der viser tilbage til en historisk situation. Hertil føjer sig da på den anden side en interesse for, hvad man tilsvarende kunne kalde for »historien i romanen«, dvs. de særlige måder, som romanen omgås med det historiske stof på, ikke alene som en konsekvens af en historisk situation, men også som en *reaktion* på denne situation. Den socialhistoriske betragtning lægger her vægt på, at den litterære kreativitet selv er en historisk aktivitet, en måde at bearbejde historiske erfaringer på, og en frembringelse af former, der fortolker indhol-

det i den historiske erfaring. I det socialhistoriske perspektiv knyttes således analysen af romanens *situation* til en undersøgelse af dens *funktion*, hvordan dens fiktioner videregives til det læsende publikum som en ressource, en model for selvforståelse og omverdensfortolkning.

Denne dobbelte interesse for romanens situation og funktion som indbyrdes forbundne romanteoretiske spørgsmål er ikke mindst udbredt inden for den hovedstrømning i nyere socialhistorisk romanforskning, der tager udgangspunkt i en diskursteoretisk horisont. Som historiografisk metode er diskursanalysen først og fremmest kendetegnet ved, at den betragter den historiske kontekst som et felt, hvor handling, sprog og erkendelse er intimt forbundne og kan beskrives overordnet i diskursive termer, dvs. ud fra de sproglige funktioner, som aftegner den historiske horisont af mulige handlinger. Dette spektrum betinger *hvad* man kan tale om (altså hvilken beskaffenhed, den objektive omverden har i en givne kulturel situation), *hvordan* man kan tale om denne omverden (de forståelsesformer, der er aktive), og *hvem* der kan indtage den plads, som de givne forståelsesformer tilbyder (hvilke autoritetsstrukturer, der er gældende). Det metodisk set afgørende ved denne tilgang er, at den er orienteret mod de overordnede historiske strukturer, samtidig med at den analytisk kan iagttage det litterære værks konkrete måder at forholde sig til sin historiske kontekst på ved at undersøge, med den amerikanske litteraturforsker David Wellberys ord, de semantiske forudsætninger af historisk og erkendelsesmæssig art, som teksten trækker på, og som den tilegner sig på specifikke måder.

En sådan analysemåde har gennem de seneste årtier bidraget til en fornyet interesse for at betragte romanens stilling i forhold til mere omfattende historiske institutioner og fænomener, som ikke er grundet i lokale socialhistoriske forhold alene. Spørgsmål som romanen og geografien, romanen og byen, romanen og kønnet, romanen og teknologien, romanen og fængslet, romanen og krigen, for nu blot at nævne nogle få eksempler, er prominente motiver i nyere romanforskning. Sådanne temaer antyder en ånds- og mentalitetshistorisk horisont, der til analysen af den konkrete sociale virkelighed under romanernes fiktioner føjer en særlig interesse for romanernes bidrag til at forstå disse institutioner og fænomener og den rolle, som de spiller i den menneskelige livsverden. Således for eksempel, som John Bender har vist, hvordan fængselsinstitutionen ikke alene tematiseres på forskellige måder i den engelske syttenhundredtalsroman, men også hvordan kognitive og tematiske strukturer i romanerne udnytter og udvikler strukturer, der er knyttet til dette fænomen.

Den socialhistoriske romanteori spænder på denne måde over et betragteligt register. I udgangspunktet har den i høj grad karakter af kommentararbejde; den sætter romanerne ind i deres historiske kontekst gen-

nem grundlæggende historiestudier, og den lægger vægt på den konkrete erfaringskontekst, som romanens virkelighedsbillede knytter sig til. Men samtidig åbner den sig også mod en mindre umiddelbart anskuelig kontekst, der udgøres af de diskursive og institutionelle sammenhænge, som den litterære aktivitet berører. Den enkelte roman betragtes ikke alene som et resultat af bestemte kontekstuelle forhold, men ses også som indvævet i de mere omfattende tankestrukturer og institutioner, der kendetegner en kulturel sammenhæng, idet der fokuseres på, hvordan den enkelte romantekst artikulerer og modificerer disse strukturer. Det er i denne sammenhæng næppe tilfældigt, at Erich Auerbachs gamle princip om at se den individuelle litterære tekst som et prisme, der sammenfatter en hel kulturel sammenhæng, er blevet genstand for stigende interesse gennem de seneste år. Men samtidig springer også forskellene mellem den åndshistorisk-hermeneutiske tradition og diskursanalysen i øjnene. Hvor den åndshistoriske betragtning, der selv er en efterkommer af den romantiske historiefilosofi, fokuserer på de samlende og enhedsmæssige træk i en kulturs åndelige ytringer, da vil den diskurs- og institutionsorienterede betragtning lægge vægt på de historisk kontekstuelle forholds *specificitet*, dvs. deres tilknytning til bestemte samfundsmæssige former for magtudøvelse, interaktion og selvforståelse, og på deres *eksterioritet*, dvs. deres rolle, ikke som indre meningssammenhæng, men som ydre, sociale og sproglige betingelser for meningsfulde udsagn. Kunstneriske og kulturelle former som romanen må da tilsvarende opfattes, ikke alene som et udtryk for en given meningssammenhæng, men som et resultat af en praksis der er situeret i et historisk og kulturelt spændingsfelt. Den kunstneriske aktivitet bearbejder de givne forudsætninger, og den gør det med udgangspunkt i de specifikke muligheder, som det pågældende kunstneriske medium tilbyder.

## ***Formanalytisk romanteori***

Det ville være misvisende at tale om en formanalytisk tradition i romanteorien som en modpol til den historiefilosofiske og socialhistoriske tradition, sådan som man en gang imellem har sondret mellem »intrinsiske« og »extrinsiske« eller immanente og kontekstuelle læsestrategier. Ikke desto mindre er det kendetegnende for den historiserende tradition, at den for det meste har været tilbageholdende med at fremsætte bestemte formelle og genretypologiske definitioner af romanens særlige kendetegn, sådan som man kan karakterisere en sonet eller en tragedie. I stedet for at isolere formtræk har denne gren af forskningen bestræbt sig på at redegøre for sammenhængen mellem den enkelte romans *situation*, dens *form* og dens *funktion* som ele-



menter i en sammenhængende beskrivelse af romanen som historisk fænomen. Ved siden af denne bredt favnende forskningsstrategi findes der imidlertid også talrige bestræbelser, der opstiller et mere detaljeret analytisk begrebsapparat til at karakterisere romanens konkrete formverden. En traditionel oversigt over romanens formelementer, som man finder den i f.eks. Wayne Booths *Rhetoric of Fiction* fra 1961 eller i Scholes og Kelloggs *The Nature of Narrative* fra 1966, skelner gerne mellem fire elementer i romanfiktionen: 1) romanens intrige, 2) de begivenheder, intrigen er komponeret af, 3) fiktionens personer og 4) de omgivelser, hvori personerne optræder. Den formelle analyse af dette repertoire har, stadig for det generelle overblik, taget to overordnede former: dels analyser af den funktionssammenhæng, de indgår i gennem romanens udfoldelse af en historie, dels analyser af deres formidling i den måde, historien er fortalt på. Eller mere teknisk formuleret: dels gennem *narratologisk* analyse, dels gennem *udsigelsesmæssig* analyse.

Fælles for de to analysemåder er, at de tager udgangspunkt i den *historie*, som en given roman fortæller, og dermed i en analytisk antagelse af, at der »bagved« eller »forud for« romanfortællingen findes en historie, som er formidlet på en særlig måde i fortællingens følge af begivenheder, og som træder frem under en bestemt synsvinkel. Modellen for denne betragtningsmåde, som man finder allerede i den aristoteliske poetik, er således den historiske beretning, en fortælling om virkelige begivenheder, der bliver formidlet på en bestemt måde, idet de transponeres til fortællingens medium. Selvom denne umiddelbare realitetstilknytning, hvor fortællingen altid i princippet kan betragtes i forhold til den virkelige historie, som den formidler, ikke umiddelbart finder anvendelse overfor fiktionstekster, har den ikke desto mindre vist sig nyttig som en art heuristisk model for analysen af romanens fiktioner. Den moderne narratologi og udsigelsesanalyse har gennemgående, ikke mindst under indflydelse fra de russiske formalisters skelnen mellem *fabula* og *sjuzet* – fortællingens genstand og dens konkrete form – fastholdt denne model og analyseret fortællingens teknikker som et spektrum af mulige måder at fortælle en given historie på, også selvom denne historie strengt taget ikke kan antages at eksistere forud for den fiktive fortælling.

Den narratologiske tradition har solide aristoteliske rødder som en analyse af fortællingens intrige, dens »plot«. Dermed lægger den afgørende vægt på den første af de fire nævnte dimensioner: det er begivenhedsfølgens strukturer og varianter, der er i fokus, mens begivenheder, karakterer og beskrivelser betragtes dels som det råstof, intrigen komponeres ud fra, og dels som tegn for de virkelighedsaspekter, der fortolkes gennem intrigen. Den mest systematiske videnskabelige formalisering af fortællestrukturer

finder man i den franske strukturalistiske tradition, særligt i A.J. Greimas' strukturelle semantik og i Roland Barthes' og Julia Kristevas arbejder omkring 1970. Interessen gælder her en afdækning af de narrative strukturer og funktioner, der som en art kognitive skemaer kan anvendes på fremstillingen af forskellige virkelighedsområder. Blandt de vigtigste inspirationskilder for denne synsmåde finder man ikke alene den aristoteliske poetik og den strukturelle sprogvidenskab, der her indgår i en frugtbar alliance, men også en kulturhistorisk og en etnologisk komponent, herunder ikke mindst den russiske eventyrindsamler Vladimir Propps arbejde med folkeeventyrenes morfologi, der isolerer en række grundlæggende narrative »funktioner« som går igen i et stort materiale af folkeeventyr, samt Claude Lévi-Strauss' indflydelsesrige kortlægning af narrative og tematiske strukturer i en lang række sagn, skikke og fortællinger. De strukturelle analysemåder, der er udviklet i denne tradition, har haft stor gennemslagskraft i moderne romanforskning og indgår som et uundværligt beskrivelsesredskab, selvom de er udviklet i en bredere, alment kulturanalytisk kontekst. Man kan, igen ganske forenklet, se to distinkte måder, denne strukturalistiske arv er blevet håndteret på. På den ene side er der en interesse for hvad man kunne kalde narrative grundstrukturer, der først og fremmest gælder identifikationen af genkommende intrigemønstre, således at forskellige fortællinger kan føres tilbage til bestemte dybtliggende strukturer, ikke sjældent direkte inspireret af Greimas' berømte funktionsskema eller »aktantmodel«, som led i analysen af fortællingens evaluering af det tematiske stof, den behandler. I denne forskningslinie er det de strukturelt set fælles træk ved forskellige fortællinger, der er i fokus, dels med henblik på hvordan de kan formaliseres, dels med en kulturhistorisk interesse for, hvordan forholdsvis konstante narrative mønstre manifesterer sig i forskelligartede fortællinger. På den anden side er der en bredere favnende interesse for hvad man kunne kalde fortællingens narrative retorik, som undersøger den enkelte fortællings faktiske strukturering af det narrative forløb. Sådanne analyser af konkrete narrative former har spillet en uhyre rolle i romanforskningen og er blevet udviklet til et fintmærkende formanalytisk apparat, ikke mindst af Gérard Genette og kredsen omkring tidsskriftet *Poétique*, af den britiske kritiker Frank Kermode og i Amerika af teoretikere som Peter Brooks og Joseph Hillis Miller.

I forlængelse af den strukturelle betragtning har der gennem de seneste tyve år udviklet sig en stadig større almen interesse for narrative strukturer, ikke alene i litteraturvidenskaben, men også i historiografien, etnologien, teologien og filmvidenskaben. Denne »narrative vending« indebærer en interesse for fortællingens epistemologiske potentiale, dvs. den virkelighedsorganiserende og -fortolkende funktion, som fortællingens form besidder, og

som gør den til et enestående kulturelt instrument til selvforståelse og selvbesindelse, individuelt såvel som kollektivt. Et af de mest markante udtryk for denne interesse er den franske filosof Paul Ricoeurs trebindsværk *Temps et récit* fra midten af 1980'erne, der i en stort anlagt hermeneutisk og kulturfilosofisk undersøgelse fokuserer på fortællingen som en grundlæggende menneskelig erfaringsform; i dette perspektiv optræder fortællingen som en måde at ordne historiske og eksistentielle erfaringsfragmenter på, og dermed som et kognitivt beredskab, der organiserer umiddelbart desorganiserede virkelighedsaspekter og i kraft heraf gør det muligt at forholde sig til dem. Ricoeur påpeger på denne måde eksistensen af en særlig narrativ erkendelse, der indtager en privilegeret plads i den menneskelige selverkendelse, ikke mindst i kraft af, at fortællingen i sin ordning af begivenheder og processer giver et billede af den menneskelige tid, eller som Ricoeur siger, bidrager til at menneskeliggøre tiden ved at skabe en indre, begrundet sammenhæng mellem tildragelser i tiden. Denne kulturteoretiske interesse for fortællingen er i næste omgang vendt tilbage til litteraturvidenskaben og særlig til romanteorien, fordi den understreger romanfiktions kulturelle funktion og betydning som historiske symbolske former, der i fortællingens form eksperimenterer med at artikulere tidslige erfaringsprocesser.

Fremvæksten af en udsigelsesorienteret romanteori har ledsaget den moderne romans markante interesse for arbejdet med synsvinkelteknikker, og dens udgangspunkt har ikke mindst været forfatterens egne refleksioner, f.eks. i Henry James' berømte romanforord. Problemstillingen for udsigelsesdiskussionen er enkel, nemlig den kendsgerning, at enhver historie er en *fortalt* historie, formidlet af den, der fortæller. Og dermed, naturligvis, begrænset og rammesat af fortællerens *perspektiv*. Kombinationen af disse to iagttagelser, at den fortalte historie på én gang er middelbar og perspektivisk, giver til gengæld anledning til analytiske vanskeligheder. Fortællingens perspektivisme indebærer et troværdighedsproblem, al den stund perspektivet hos den, der fortæller, kan tænkes at være forvrænget og at formidle historien ud fra partikulære interesser og muligheder – en teknik der udnyttes kalkuleret i moderne fiktioner. Men på den anden side har man som læser ikke anden adgang til det fortalte univers end den, der er formidlet af fortælleren: hvis man søger at komme bagom perspektivismen, støder man mod middelbarhedens vilkår; som den danske romanforfatter Tage Skou Hansen lader en jeg-fortæller udbryde: »Historien er min, jeg fortæller fra den hvad jeg vil.« Den ikke-fortalte historie findes ikke, og man er henvist til at spekulere med udgangspunkt i den tvivlsomme distinktion mellem den fortalte historie og fortællingen.

I *The Rhetoric of Fiction* har Wayne Booth foreslået et ambitiøst begrebsapparat til at skelne mellem forskellige fortællerinstanser og deres iscenesættelse i fiktionen, og et analytisk apparat til at vurdere de signaler, en fiktion rummer til vurdering af fortællerens troværdighed som formidler af en historie. Seks år før Booths analyse af fortællerinstansens *niveauer* og dens retoriske håndtering af den fortalte historie, fremlagde den tyske litteraturforsker Franz Stanzel med *Die typische Erzählsituationen im Roman* en kortlægning af fortæller-typer, en grundig oversigt over de forskellige former, fortællingens middelbarhed kan antage, ikke alene de klassiske former med auktorial-, personal- og jeg-fortæller, men også alle de mellemformer, der kan lokaliseres litteraturhistorisk. Med Booth og Stanzel er de fleste af udsigelsesanalysens grundbegreber og teknikker for så vidt tilvejebragt allerede omkring midten af det tyvende århundrede, og deres betydning har været overordentlig vidtrækkende. Det har imidlertid ikke forhindret en fortløbende debat om hvilke beskrivelsesstrategier, der er mest anvendelige overfor dette i princippet enkle men i praksis ganske komplicerede problemfelt, og det er da også karakteristisk, at der ikke er fremkommet nogen overbevisende samlet fremstilling af de forskellige analytiske begrebsapparater. I den nyere forskning er det formentlig Gérard Genettes berømte essay »Discours du récit« fra 1972, der har vundet størst udbredelse, ikke mindst fordi Genette er udpræget teknisk-analytisk orienteret og ikke forsøger at udvikle en »teori« om udsigelses problemfelt, men først og fremmest analyserer de konkrete udsigelsesmæssige forhold – hans eksempel er Prousts *På sporet af den tabte tid* – og demonstrerer den analytiske rækkevidde af denne opmærksomhed.

Ved siden af den overvejende beskrivende behandling af udsigelsesproblemet findes der også en tradition for en mere principiel diskussion af fiktionsprosaens særlige status i kraft af dens udsigelsesmæssige egenart, altså det forhold, at den ikke alene fortæller en historie, men tillige implicit eller eksplicit iscenesætter en fortæller som en del af fiktionen. Således har den franske romanforfatter og kritiker Maurice Blanchot i 1950'erne og 60'erne ved flere lejligheder indtrængende beskrevet fortællerens position som et »atopisk« sted mellem den fortællendes umiddelbare erfaringsverden og fortællingens univers, uden at den restløst kan lokaliseres til nogen af dem. I forhold til fortællingens univers befinder fortælleren sig hinsides fortællingens grænse, et sted, hvorfra fortællingen gives, om end uden at dette sted kan bestemmes positivt; og i forhold til den fortællendes verden er fortællingen, som fiktion, af en anden orden, hvor den umiddelbare erfaringsverdens love ikke med nogen nødvendighed gælder. For en strukturel betragtning er dette ræsonnement, der for Blanchot først og fremmest påkalder sig interesse som en beskrivelse af fiktionsforfatterens erfaring, en

principiel understregning af, at fortællerinstansen udgør et transmissionspunkt mellem fiktionens univers og den erfaringsverden, der kontekstualiserer den, uden at relationen mellem de to kan formaliseres entydigt. En lignende tankegang finder man i en mere traditionel akademisk form i den tyske litteraturforsker Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* fra 1957. Hovedargumentet er her, at middelbarheden ikke blot er et karakteristisk formtræk ved den litterære fiktion, men slet og ret definerer den som teksttype. I modsætning til almindelige udsagn om virkeligheden, der altid kan kontrolleres i forhold til deres genstand og samtidig kan betragtes som funktioner af et bestemt standpunkt, er fiktionen karakteristisk ved, at disse to positioner aldrig kan adskilles og studeres hver for sig, men er givet sammen – fiktionen viser ikke subjekt- og objektpositionerne, men deres relation. I forlængelse af Hamburger har Dorrit Cohn i *Transparent Minds* fra 1978 behandlet dette særtræk ved den litterære fiktion i en original håndtering af udsigelsesanalysen som en analyse af, hvordan bevidsthed kan fortælles, og dermed bidrager til at anvende udsigelsesanalysen, ikke blot til at lokalisere fortællerens perspektiviske position, men også til at analysere den bevidsthedsmæssige logik, der karakteriserer det enkelte perspektiv. Med Blanchot, Hamburger og Cohn griber udsigelsesanalysen ud over det rent tekniske niveau i retning af en fiktionsteoretisk horisont, hvor romanens teknik knyttes nært til dens funktion, til hvad man kunne kalde en litterær erkendelsesmåde. Interessen for udsigelsesproblemet bliver hos Blanchot til en opmærksomhed på, hvordan bevidstheden kan erfare sig selv som en *anden* i krydsningspunktet mellem verdens og fiktionens erfaringshorisonter, hos Hamburger en teori om fiktionen som det sted, hvor mødet mellem en bevidsthed og dens omverden udfoldes, og hos Cohn en indfaldsvinkel til studiet af bevidsthedens funktionsmåder, den fiktive gennemskrivning af umiddelbare bevidsthedsprocesser. I alle tre tilfælde ser man en betydelig overensstemmelse med den fænomenologiske litteraturteori, traditionen fra Roman Ingarden, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty og kritikerne fra Genève-skolen. Hvor den specifikt fænomenologiske interesse gælder de (historiske) måder, bevidstheden etablerer en anskuelse af omverdenen på, kommer den fænomenologiske litteraturteori til at fokusere på, hvordan romanen som anskuelsesmedium netop i kraft af sine formelle egenskaber – herunder først og fremmest de narrative og udsigelsesmæssige teknikker – kan bidrage til at producere anskuelser og undersøge menneskelige måder at anskue den historiske omverden på.

Et selvstændigt og meget betydningsfuldt bidrag til diskussionen af romanens udsigelsesstruktur, der ikke knytter sig umiddelbart til de skitserede traditioner, er Mikhail Bakhtins begreber om *polyfoni* og om *det dialogiske* i romanen. I sin afhandling om *Dostojevskijs poetik* fra 1929,

formentlig et af århundredets vigtigste romanteoretiske værker ved siden af Lukács' *Romanens teori*, fremhæver Bakhtin det som et afgørende træk ved Dostojevskijs romaner, at de lader flere forskellige personale stemmer komme til udtryk ved siden af hinanden. I almindelighed er romanens sprog for Bakhtin ikke, som poesiens (og magtens), monologisk, men dialogisk; romanen er en art collage af forskellige sprog, personernes, fortællernes, forfatterens, hvor ingen har nogen autoritet over de andre, og hvor de blander sig og resonerer i hinanden. For Bakhtin er det netop i kraft af denne udsigelsesmæssige horisontalitet, at romanen vinder sin enestående kraft til at repræsentere den menneskelige virkelighed. Den kan mere specifikt indfange de to fundamentale træk ved den menneskelige virkelighed, at den er *flerperspektivisk*, dvs. at den ikke udgør én orden, men et mangefold af menneskelige synspunkter og projekter, der krydses i det sociale felt, og at den er *dialogisk*, dvs. at enhver sproglig ytring i det sociale felt ikke står alene, men er indfarvet af den sociale og sproglige kontekst, den indgår i: den foregribes af konteksten, ligesom den foregriber og farver de ytringer, som den på sin side selv fremkalder. Sproget er socialt og dialogisk, og det er netop disse kvaliteter, som fastholdes i romanens komposition af forskellige former for sprogbrug. Bakhtins dialogiske romanteori har haft en uoverskuelig stor gennemslagskraft i den moderne romanforskning. »Det dialogiske« har som teknisk kategori, der kan redegøre for romanens komposition, og som etisk kategori, der kan redegøre for romanens norm for menneskelig interaktion (og kritik af den menneskelige interaktions patologier), givet anledning til talløse værdifulde studier, ligesom begrebet også har været en mere eller mindre direkte inspiration for moderne romanforfattere til at eksperimentere med en radikal horisontalisering af romanens stemmer.

## ***Litteraturhistorisk romanteori***

Litteraturhistorie i traditionel form, den kronologisk ordnede gennemgang af mere og mindre kanoniserede litterære værker og deres placering i historiske og epokale sammenhænge, udgør et stort felt som både bidrager til og trækker på den eksisterende romanforskning. I teoretisk henseende omfatter den romanhistoriske forskning to felter, henholdsvis et synkront og et diakront. På den ene side er der den historiske analyse af den litterære aktivitet i almindelig forstand, dvs. analysen af det enkelte værk eller forfatter-skab i en historisk kontekst – det som her har været diskuteret i forbindelse med den historiefilosofiske og socialhistoriske romanteori. På den anden side står undersøgelsen af den *genrehistoriske* kontekst for den litterære frembringelse, som er det aspekt, der vil stå i centrum i det følgende. Det

afgørende i denne sammenhæng er det enkelte værks traditionalitet, dvs. hvordan det forbinder sig med den tradition, det skriver sig ind i, hvilke traditionstræk, det forholder sig til, og hvordan det, i et diakront perspektiv, formidler en udvikling af bestemte traditionslinier. Denne type spørgsmål spiller en stor rolle i den konkrete romanforskning, og der findes en rig empirisk kortlægning af diakrone romanhistoriske udviklingslinier i både formelle, motiviske og tematiske henseender.

Den afgørende principielle problemstilling i historisk-komparative og transmissionshistoriske studier er naturligvis karakteren af det genremæssige fællesskab, inden for hvilket de historiske tværforbindelser og udviklinger betragtes. Fraværet af stabile og entydige formtræk ved romanen har givet anledning til mange forskellige indkredsninger af romangenrens kendetegn, fra den uspecifikke identifikation med den episke storgener, der nødvendigvis må omfatte meget mere end det, man almindeligvis ville acceptere som romaner, til den overspecifikke datering af genren, f.eks. at romanen fødes hos Cervantes, hvilket udgrænser det, man med rimelighed kunne kalde antikke og middelalderlige romaner. Forud for diskussionen af romanens formelle og historiske genretræk står imidlertid spørgsmålet, hvad det præcis er man ønsker at indkredse med genrebegrebet. Her igen er spektret af muligheder vidt: fra den naturhistorisk inspirerede klassifikation af givne arter og typer til den fortolkningsorienterede interesse for tekster, der faktisk har vist historiske berøringsflader. Den klassifikatoriske genre-teori vil som en moderne arvtager til klassicismens kunstteori blotlægge ordensprincipper, genrekategorier, som de enkelte tekster kan »tilhøre«, mens en hermeneutisk orienteret genrebetragtning, en ætling af romantikken, vil synliggøre historiske korrespondancer og betragter genren som et sæt af historiske konventioner, som den enkelte tekst ikke *tilhører*, men *del-tager* i gennem en vedvarende proces af videreførelse og transformation. Tilspidset: enten er genre et regelsystem, eller også er det et overleveret spektrum af formelle, tematiske og motiviske muligheder.

Blandt dem, der har fastholdt en systematisk-nominalistisk genrebetragtning i forhold til romanen, er den canadiske litterat Northrop Frye. Genrebetegnelsen »roman« er af forholdsvis ny dato og kan næppe meningsfuldt, mener Frye, udstrækkes til at omfatte alle de kendte former for prosafiktion. I stedet har han foreslået at skelne mellem fire forskellige typer eller »modi« af historisk prosafiktion, nemlig romancen, selvbiografien, anatomien og romanen. Hans kriterium for denne inddeling er først og fremmest graden af *individualisering* af fiktionens personer og graden af *konkretisering* af fiktionens univers. Som »roman« forstår han alene den overvejende realistiske tradition fra det attende og nittende århundrede, mens de øvrige former har en betydeligt længere historie. Anatomien, der

skriver sig tilbage til den mennipæiske satire, stiliserer sine personer og har tendens til det allegoriske, mens romancen, der er i familie med myten, betoner karaktertegningen på bekostning af den anskuelige omverdensskildring. Selvbiografien, endelig, har ligeledes antikke rødder, og supplerer skildringen af det personlige med den intellektuelle refleksion over det. Disse fire modi synliggør forskellige traditionslinier i prosafiktionens historie, samtidig med at de er anlagt på en overordnet systematik, hvis to abstrakte kriterier er personorientering versus intellektualitet og introversion versus ekstroversion, således at romanen er personorienteret og ekstrovert, romancen personorienteret og introvert, selvbiografien intellektualiseret og introvert, og anatomien intellektualiseret og ekstrovert. Dette systematiske anlæg signalerer, at Fryes anliggende ikke først og fremmest er at opløse romanens (eller altså »prosafiktionens«) historie i fire distinkte genrer (eller altså »modi«), men derimod at betragte prosafiktionens historiske udvikling som forskellige interaktioner og blandingsformer mellem dem. Dette har givet en oplagt mulighed for at differentiere den genrehistoriske betragtning og dermed forståelsen af romanens udviklingsveje. Men samtidig er den romanhistoriske iagttagelse også nødvendigvis forudbestemt af den betragtningsmåde, der er nedlagt i systematiseringen. Dette gælder for Frye som for de fleste systematiske genreteorier, der i hvert tilfælde må forholde sig til et krav om legitimering af systematikkens rationalitet, et krav der oftest vil have fallibilistisk karakter, dvs. et spørgsmål om hvorvidt andre stoffligt motiverede udviklingshypoteser kan rummes inden for systematikken.

Den mest indflydelsesrige moderne romanteoretiker med et litteraturhistorisk perspektiv er uden tvivl Mikhail Bakhtin. Hans begreb om romanen er bredt og inklusivt, og han trækker lange historiske linier i romanens udvikling, tilbage fra antikkens romanformer. Den systematiske genrebestemmelse ligger ham fjernt, hans interesse gælder de muligheder og de former, der skrives frem gennem romanens historie i dens samspil med de sociale og historiske vilkår, snarere end en klassifikation af genrekarakteristika. Hans begreb om romanen er tilsvarende mindre velafgrænset og frem for alt mindre formelt specifikt; han ville snarere tale om et særligt *sindelag*, som udtrykker sig i romanens forskellige former, ikke om »romanen«, men om noget »romanagtigt«, der knytter nok så formelt forskellige romaner sammen i et historisk fællesskab. Blandt de afgørende træk i dette fællesskab er romanens tilknytning til en folkelig kultur, dens fremstilling af den menneskelige livsverdens tid og rum og dens iscenesættelse af menneskets møde med dets omverden. For Bakhtin skiller romanen sig ud fra de andre kunstneriske former ved sin nære forbindelse til den ikke-officielle, folkelige kultur. Dette træk forener de klassiske satiriske former, »latterkulturen« i den groteske roman og den moderne realismes stofflige bredde, og overalt udgør



denne tilknytning til hverdagskulturen et fundament for romanen og giver den et privilegeret kunstnerisk stoflag, der udnyttes i dens talrige former. I kraft af denne umiddelbare verdensvendthed er det videre karakteristisk for romanen, at den har udviklet teknikker til at fremstille den umiddelbare erfarings tid og rum med en særlig form for detaljering. Med begrebet om »kronotopen« har Bakhtin udkastet en repræsentationsteori, hvis genstand ikke først og fremmest, som i de mest udbredte romanteorier, fokuserer på den narrative organisering af begivenheder, men derimod på organiseringen af den fremstillede verdens tid-rumlige orden. Kronotopen betegner for Bakhtin det kontinuum af levet tid og rum, der kendetegner en given menneskelig omverden, altså et konkret fænomenologisk virkelighedslag, som rekonstrueres i romanfiktionens organisation af fiktionens tid og rum; genstand for romanens virkelighedsrepræsentation er således i dette lys ikke rumlige rammer og tidslige processer i dette rum, men det rum, der er gennemtrængt og præget af menneskelig aktivitet i tiden, og den tid, der folder sig ud i det historiske rum. Romanhistorisk er disse kronotopiske strukturer objektiveret i billeder af privilegerede steder – markedspladsen, vejen, salonen osv. – som repræsenterer forskellige historisk særligt betydningsfulde omverdenstyper. Hvad angår iscenesættelsen af mødet med omverdenen, endelig, har Bakhtin på flere forskellige måder tematiseret romanens særlige behandling af menneskets historiske handlings- og anskuelsesformer. Centralt står hans forestilling om romanen som en eksperimenterende afprøvning af modeller for menneskelig tilblivelse i udveksling med omverdenen, hvilket giver anledning til en litteraturhistorisk oversigt over forskellige dannelsesformer og de tilsvarende fremstillingsformer, denne »dannelsens« problematik har udmøntet sig i.

Fælles for disse tilnærmelser til det »romanagtige« er, at de alle fokuserer på nogle grundlæggende parametre for menneskets situation i forskellige historiske kontekster. Heri ligger også Bakhtins store betydning for en socialhistorisk orienteret romanforskning; i romanhistorisk sammenhæng er det imidlertid ikke mindre væsentligt, at de kategorier, der ligger til grund for historiseringen, samtidig danner baggrund for en formhistorisk oversigt over det »romanagtiges« forskellige litteraturhistoriske manifestationer. Romanens historisk forskellige udformninger af de folkekulturelle udgangspunkter, af kronotopiske virkelighedsbilleder, af dannelsesproblemet, og i øvrigt også af måder at dialogisere udsigelsen på, optræder ikke alene som virkelighedsrepræsentationer, men også som formkonventioner. Disse formkonventioner kan da i næste omgang betragtes som udgangspunkt for litteraturhistoriske udviklingslinier, specifikke traditionskoblinger og transformationsbevægelser. Med dette litteraturhistoriske udgangspunkt vil romananalysen i realiteten have udgangspunkt i en *dobbelt kontekst*: på den

ene side den historiske kontekst, som den kunstneriske aktivitet forholder sig til, og på den anden side den romanhistoriske kontekst, som danner det genremæssige udgangspunkt for den konkrete roman. Pointen i Bakhtins romanhistoriske teoridannelse er naturligvis, at de to kontekstuelle retninger kan analyseres ud fra det samme formhistoriske begrebsapparat, således at for eksempel kronotopen kan betragtes både som en teknik til at fremstille et konkret historisk tids-rum og som en formel struktur, der er nedarvet fra tidligere fremstillinger af andre historiske kontekster. Der er næppe nogen tvivl om, at den store interesse, der har været for genreteori og genrestudier gennem de seneste år, har at gøre med denne mulighed; med genrebegrebet kan formhistoriske udviklinger betragtes i forhold til en række historisk kontekstuelle faktorer, samtidig med at disse udviklinger aftegner et »indre« romanhistorisk evolutionsperspektiv. Denne dobbelte kontekstualisering ser man f.eks. i interessen for de moderne romanformers *genealogier*, der betragter formforandringernes udviklings*linier* i forhold til deres socialt funktionelle aspekter, og for romanhistoriens *geografier*, der søger de forskellige formtræks udbredelses*ruter* og de kulturelle transformationer og hybridiseringer, der hermed skrives ind i genrens historie.

## ***Romanens erkendelse***

Romanens succes igennem det nittende århundrede hang snævert sammen med opkomsten af et nyt stort læsepublikum. Med romanen fik den voksende borgerstand et kunstnerisk medium, som afspejlede dens livsvilkår, udtrykte dens selvforståelse og blev en model for, hvordan det moderne livs situationer og begivenheder kunne fortolkes og bearbejdes. I det nittende århundrede udviklede romanen en formverden, som stadig i dag er toneangivende for vores forståelse af genren. Romanen er en virkelighedsnær form, der tager udgangspunkt i den umiddelbare menneskelige livsverden; lokaliteter, mennesketyper og tidsaktuelle problemer træder konkret frem samtidig med, at de organiseres i fiktionen som dele af et sammenhængende virkelighedsbillede. Romanhandlingen afsøger menneskelige måder at opleve, handle, tænke og føle på, lodder de indre syn og passioner og afprøver de ydre handlinger og attituder, som kan tænkes med udgangspunkt i typiske sociale situationer. Romanen udfolder på denne måde en konkret historisk antropologi, et billede af det »menneskelige«, ikke det evigt menneskelige, men de former, som det menneskelige antager i en foranderlig historisk erfaringsverden. Og ikke mindst giver romanen, i kraft af de sammenhængende historier den fortæller, et billede af den menneskelige tid; fortællingen kæder begivenheder sammen, fremviser menneskelige hand-

linger og analyserer deres udspring og deres konsekvenser; den lader livsløb stå frem og viser, hvordan en eksistens artikuleres i tid, som erfaringsdannelse, som fatalitet – som konkret menneskeliggørelse af den tid, der er eksistensens vilkår. Det var gennem udviklingen af disse egenskaber, at romanen igennem det nittende århundrede blev en dominerende symbolsk form for menneskelig selvforståelse; den betragter det menneskelige i skæringspunktet mellem det historiske og det eksistentielle; den breder fiktionens univers ud som et felt, hvor fremstilling og fortolkning griber ind i hinanden; og den udgør hermed et medium for selvindsigt i den bredeste betydning af ordet: som forståelse af vilkår, som model for handling, som afsøgning af menneskelige muligheder i en given historisk omverden.

Romanens ankomst til det tyvende århundrede var på flere måder ublid. Verdenskrigene og de nye samfundsformer baseret på massemobilisering, masseproduktion, massekultur og masseødelæggelse vidnede om en ny kulturel logik, der ikke umiddelbart passede ind i romanens overleverede symbolske form og dens implicite antropologi. Det tyvende århundredes kulturelle og samfundsmæssige virkelighed udfordrede en række af de forestillinger, som romanen baserede sig på: forestillingen om, at individet umiddelbart kan erfare de sociale mekanismer, der behersker dets omverden, forestillingen om den individuelle situations meningsfuldhed som det sted, hvor det sociale og det eksistentielle står i en produktiv udveksling, og forestillingen om det individuelle livsløb som en sammenhængende og meningsfuld proces. Med den første store generation af romanforfattere i det tyvende århundrede – den generation der blev født omkring 1880 og skrev deres hovedværker i mellemkrigstiden – ændrer romanens form sig voldsomt. Fælles for disse forfattere er en bevidsthed om, at romanen er blevet en *problematisk* genre, og at dens formverden og fremstillingsprincipper må forandres afgørende, hvis den skal kunne fastholde og udvikle den funktion, den havde for de tidligere generationer. Den må finde nye måder at fremstille et forandret socialt panorama på, den må udfolde nye former for at kunne gribe og analysere menneskelige situationer, den må tænke den menneskelige livssammenhæng på andre måder end den fortløbende sammenkædning af individets handlinger og bestræbelser.

Den voldsomme formelle udvikling i det tyvende århundrede har fristet mange til at tale om den moderne roman i *negative* termer, til at betragte den i bruddets dimension og beskrive den ved alt det, der ikke længere er, som det var i den »traditionelle« roman: bruddet med det traditionelt »realistiske« univers, med de umiddelbart »genkendelige« situationer, med et »logisk«, konsekvent fremadskridende plot. Lige så vigtigt er det imidlertid, at negativiteten og den ihærdige transformation af de overleverede former samtidig rummer et betydeligt element af *kontinuitet*, nemlig ønsket om at

fastholde romanens traditionelle ambitioner og muligheder på ændrede vilkår – i en ny historisk situation. For at forstå denne dobbelthed af fornyelse og kontinuitet må man betragte romanens form som direkte og uløseligt knyttet til dens *funktion*, dvs. betragte romanens form som en historisk erkendelsesform, og betragte hvordan den historiske erkendelse formidles i den æstetiske formverden, der til stadighed bearbejdes og transformerer under indtryk af nye historiske kontekster.

Dette forhold mellem æstetisk form og erkendelsesfunktion er blevet stillet på spidsen med det tyvende århundredes »problematiske« roman, og det er samtidig her, den romanteoretiske refleksion tager fat. Romanteorien genfremsætter og gennearbejder spørgsmålet om romanens funktion i en situation, hvor romanen gennemgår en grundlæggende formel forandring. Men selvom det i høj grad er romanens udvikling i det tyvende århundrede, der aktualiserer romanteoriens spørgsmål, er det omvendt ikke først og fremmest den moderne roman, der er genstand for romanteorien; den vender sig ikke mindre mod traditionen i en fornyet refleksion over dens grundlag og over, hvordan traditionen bliver videreført i den samtidige roman.

Fælles for de positioner, der har været skitseret under den omtrentlige inddeling i fire hovedtendenser i romanforskningen, er – om end ofte implicit, i forskellig grad og på forskellige måder – at de interesserer sig for, hvad romanen *kan*, og ikke kun for, hvad en roman egentlig »er«. Ved gennemgående at insistere på dette spørgsmål om romanens funktion – i det historiefilosofiske overblik, i den socialhistoriske konkretion, i dens formelle specificitet, og i den genremæssige traditionssammenhæng – har hensigten været at vise, hvordan en gennemgående strømning i romanteorien er dens interesse for romanen som erkendelsesform. Romanens funktion som erkendelsesform viser sig frem for alt i to henseender: dels i kraft af dens genstandsområde, de konkrete og enkeltstående menneskelige situationer i et socialt felt, dels i kraft af dens fremstillingsmåde, den indre organisation af billedet af det sociale felt, der forlener det med en mening og sammenhæng. I den første henseende udgør romanen en art hverdagslivets fænomenologi, en undersøgelse af handlinger, sansninger, emotioner og refleksioner knyttet til en umiddelbar livshorisont. En sådan »fænomenologi« giver en indsigt i den historiske eksistens' konkrete tekstur, og den optræder som sted for en fiktiv afsøgning af mulige, eller blot tænkelige former, som det menneskelige kan antage i en given kontekst. I den anden henseende kan romanen bidrage til at fortolke sådanne mulige eller tænkelige situationer gennem at indordne dem i en æstetisk organiseret meningssammenhæng. Det mest oplagte eksempel er naturligvis fortællingens orden, hvor den narrative organisering bidrager til at fortolke de enkelte situationer ved at anskue dem som ele-

menter i et hændelses- eller udviklingsforløb og dermed angiver en dimension, hvori de kan betragtes som meningsfulde. Men det samme gælder for så vidt for hele det fiktive univers, hvor alle elementer af indre og ydre virkelighedsrepræsentation er organiseret i et sammenhængende kunstnerisk billede, som prioriterer bestemte træk og muligheder, og som opretter sammenhænge og forbindelser mellem de enkelte træk, der indbyder til at fortolke den gennem deres plads i helheden.

Romanens erkendelsesfunktion omfatter således både dens rolle som *medium* for indsigten i et historisk konkret virkelighedslag, og som *model* for en fortolkende anskuelse af det. I denne dobbelte egenskab har romanen som en historisk foranderlig – og eminent forandringsdygtig – kunstnerisk form inciteret til en fortløbende romanteoretisk refleksion, som aldrig har kunnet inddrage sig til blot at levere en formel og historisk beskrivelse af sin genstand, men som snarere har taget form af en dialog med romanen, en fælles undersøgelse af den virkelighed, som romanen hver gang trækker sine læsere med ind i.