

Att tolka litterära karaktärer

Jakob, tre år, kommer bärande på en av sina favoriter, en iguanodon, dvs. en underart av dinosaurie, gjord i massiv plast. Han ställer den på bordet vid sin mattallrik och går sedan och hämtar den bok som utgör en ständig inspirationskälla för hans fantasilekar, den tryckta varianten av Disney-filmen *Dinosaurier*. Han lägger den bredvid tallriken, och jag intar också min plats – uppgiften är att läsa högt för honom. Jakob har döpt sin iguanodon till Kroon efter en av karaktärerna i Disneys berättelse. Som jag något intresserat mig för litterära karaktärer och för tio år sedan skrev en bok i ämnet, där jag uttryckte en del meningar om hur det går till att tolka sådana, känner jag vissa betänkligheter inför det namn han valt. Kroon är nämligen berättelsens antagonist, eller skurk. Hjälten heter Aladar och är ett mönster av dygd och politisk korrekthet. Den andres åsikter och beteende är allt annat än korrekta. Ändå har pojken låtit sin favorit bära hans namn. Vad jag undrar är om han uppfattat berättelsens egen retorik, som framställer Kroon som skurken, en rå, maktfullkomlig sälle utan försonande drag, men ändå av någon helt ovidkommande anledning »förlåtit« honom. Situationen uppmanar till litteraturteoretisk reflexion: Finns det någon rimlig logik i talet om att »förlåta« litterära figurer? Det vore en sak om figuren når ett slags försoning inom texten. Kroon försonar onekligen åtskilligt med att dö i slutet och lämna rum för den bättre ledaren: hjälten Aladar. Men i vilken mening skulle en läsare så att säga på eget initiativ kunna »förlåta« en litterär karaktär?

Nå, om detta nu är vad Jakob gör är han inte utan betydande förebilder. Vi kan tänka på Samuel Richardsons försök att skapa ett verkligt varnande exempel på manlig hänsynslöshet med karaktären Lovelace – som sedan till hans förtrytelse blev damernas gunstling. Hur skall man beskriva vad dessa damer gjorde? Miltons Satan är väl ett annat fall av hur karaktären tycks gå emot skaparens intentioner. Den amerikanska filosofen Martha Nussbaum har i sin bok *Love's Knowledge* (1990) med utgångspunkt i Dickens karaktär Steerforth i *David Copperfield* ett långt resonemang om den förlåtande irrationella kärleken, som kontrasteras mot det moraliska omdömet. Hon

inleder sin uppsats med en berättelse om hur hennes fjortonåriga dotter en dag, när de båda skall njuta ferier på badort, förälskar sig i denne charmerande men omoraliske gestalt. Själv förhåller hon sig skeptisk och mistänker att dottern gjort sig skyldig till omogen läsning. Hon trodde sig minnas att Dickens avsikt varit att få läsaren att döma Steerforth utifrån ett moraliskt perspektiv, inte att bli förälskad i honom. Den ansvarskännande modern åtar sig att läsa om boken för att kunna demonstrera för dottern hennes misstag. Till en början bekräftar också läsningen hennes misstankar: Steerforths själviskhet och hänsynslöshet gentemot andra framgår tydligt, och hon håller med Agnes som varnar den oskyldige David för denne hans onda ängel. Men sedan en dag på stranden händer detta:

»I felt a wind in my face and an excitement in my heart, a sensuous delight in the fresh presence of each thing that seem to be connected, somehow, with the vividness of the chapters, with the power, above all, of Steerforth's presence. I felt my heart quite suddenly take itself off, rushing happily from the firmness of judgment in the eager volatility of desire. And, as I read on, the very words made my »heart beat high« and my »blood rush to my face,« until, with tears and with love, maternal authority utterly vanquished, I saw him there before me, »lying with his head upon his arm, as I had often seen him lie at school«.¹

Nu är modern vunnit för dotterns uppfattning om Steerforth, och hon tror sig förstå att man kan känna kärlek till och förlåta en litterär karaktär på tvärs mot egna moraliska övertygelser och gestaltensandel, precis som vi i det verkliga livet ofta låter kärleken och förlåtelsen vinna över det moraliska omdömet. Martha Nussbaums syfte är att diskutera hur kärlekens synpunkt är relaterad till moralens och hur romanläsning kan utforska de spänningar som finns mellan de båda aspekterna. Men med sin exemplifiering kommer hon att beröra frågor som är av största intresse för litteraturteori.

Av den historia Martha Nussbaum berättar om sin amoraliska »förelskelse« förefaller det som om hon inte bara skulle ha bytt uppfattning om en viss romangestalt utan också om hur litterära karaktärer kan uppfattas. Det

1. Dansk översättning: »Jeg følte en vind i mit ansigt og en spænding i mit hjerte, en sanselig glæde i det friske nærvær af hver ting, som synes at være forbundet, på en eller anden måde, med kapitlernes livlighed, frem for alt med kraften i Steerforth' nærvær. Jeg følte, at mit hjerte lettede af sig selv, hastede glad fra dømmekraftens fasthed i begærets ivrige flygtighed. Og, som jeg videre læste, fik ordene mit »hjerte til at slå hårdt«, og mit »blod til at løbe til mit ansigt«, indtil, med tårer og kærlighed, den moderlige autoritet fuldstændig besejret, jeg så ham der foran mig, »liggende med hovedet på sin arm, sådan som jeg ofte havde set ham ligge i skolen.« Martha C. Nussbaum: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford 1990, p.335.

senare bör förstås i en normativ betydelse, som omfattar inläring och behärskning av ett befintligt system för litterär meningsproduktion. Hennes första reflexion, att dottern läser »omoget« i betydelsen att hon läser »mot texten«, tyder på att hon föreställt sig att läsning av litterära karaktärer följer en regeluppsättning som gäller för en sådan aktivitet. Tydligt tänker hon sig karaktärerna som ett slags funktioner i diktarens hand med vilkas hjälp denne bygger en meningsfull konstruktion. Tolkningen av litterära karaktärer skulle då närmast bli en fråga om semiotik, och skulle man anklaga sig själv eller någon annan för att göra ett misstag, t.ex. att läsa »omoget«, så skulle det röra sig om någonting analogt med ett »grammatiskt« misstag. Den »förlåtande« hållning hon kommer fram till på stranden tycks däremot bygga på en helt annan metod att närma sig litterära gestalter. Nu liknar dessa konstruktioner verkliga individer med ett eget liv. De framstår som lika tredimensionella som verkliga personer i den meningen att man kan anlägga olika perspektiv på dem. Det är då läsaren som anlägger dessa perspektiv i en form av ställningstagande, inte till textens betydelse, utan till något som behandlas som verkliga moraliska agenter med en tillvaro som expanderar utöver den av texten angivna. Det är som om texten bara skar ut och meddelande en del av allt det som i princip skulle kunna meddelas. Och det är inget fel att ställa frågor och söka komma till ett svar rörande »utelämnade« element.

Inför en illustration av E. H. Shepard i *Nalle Puh* kan Jakob hitta på att ställa frågor som »Vad har Christopher Robin i den där korgen?« Jag svarar att jag inte vet och att det inte framgår av berättelsen men märker att han inte är beredd att anse detta som ett definitivt svar. Något sätt borde det väl finnas att ta reda på vad han har i korgen, som så väcker hans nyfikenhet! Det låter som om han resonerar på samma sätt som när han bläddrar i sitt fotografialbum och kommer till en bild av sin mor i skogen med en korg på armen. Vad som finns i den, om något, framgår inte. »Vad har mamma i korgen?« frågar han. Nu formuleras mitt svar annorlunda: »Jag minns inte, men kanske svamp.« Frågan är rimlig, ty antingen är korgen tom eller så innehåller den någonting bestämt, som t.ex. svamp eller bär. Förväntar han sig att få ett liknande svar beträffande Christopher Robins korg? Jag vet inte, kanske anar han en skillnad men är oförmögen att ställa frågorna rätt. Jag vill inte säga till Jakob att min filosofiska ståndpunkt i frågan är att Christopher Robins korg ingår i en fiktion och att det hör till fiktionens natur att den tillåter svaret att korgen varken har eller inte har ett innehåll. Så jag håller fast vid att jag inte vet.

Dock finns det många personer, betydligt mera sofistikerade än Jakob, som tycks vara av uppfattningen att det är rimligt att ställa frågor om fiktiva figurer som om de vore verkliga och levde ett liv som vida överskrider det

texten har att meddela om ett sådant. Till hans brist på sofistika­tion hör att han förmodligen ännu bara har vaga begrepp om fiktion. Det kan man inte säga om de litteraturkritiker och litteraturteoretiker som hävdar det berättigade i att ställa frågor liknande dem han ställer om innehållet i Christoffer Robins korg. I min bok *Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*² får dessa personer mestadels gå under beteckningen »realister«, en anspelning på deras åsikt att litterära karaktärer skall tolkas som om de vore verkliga personer.

Synen på vilken betydelse som skall tillmätas karaktärerna i litterära texter har skiftat genom tiderna både bland författarna själva och bland kritikerna som skriver om deras verk. En skiljelinje har gått mellan vad som kunde kallas »traditionalister«, som lagt stor vikt vid karaktärerna, och »modernister«, som i stort sett förnekat att de skulle ha någon betydelse. Arnold Bennett, som utan tvivel är att räkna till de förra, uttrycker sig så här: »The foundation of good fiction is character creating and nothing else«.³ Mot denna försäkran kan man jämföra Robbe-Grilletts lika självsäkra uttalande i *Pour un nouveau roman* att litterära karaktärer är att betrakta som ett »obsolet poetiskt redskap«.⁴

En sorts motsvarighet till denna splittring i en generös och en restriktiv hållning till karaktärerna kan spåras inom litteraturvetenskap och litteraturkritik. W.J. Harvey slår fast att »most great novels exist to reveal and explore character« och har därmed markerat sitt stöd för den traditionalistiska uppfattningen.⁵ Mot »modernismen« svarar i stort sett formalister och strukturalister. Meningsskiljaktigheterna mellan de båda inställningarna rör frågor om karaktärernas logiska och ontologiska status, deras betydelse i berättelsen och över huvud taget hur de skall förstås av läsaren. Den formalistiska och strukturalistiska uppfattningen är att litterära karaktärer bara är »participanter« i fiktionen. Det innebär att de skall betraktas som blott och bart funktioner med den enda uppgiften att åstadkomma handling; de skall inte tillmätas ett egenvärde vid sidan av denna. Åsikten är identisk med den Aristoteles uttryckte i *Poetiken*. Efter mönster av Vladimir Propps analys av undersagans »dramatis personae«, dvs. sju möjliga roller för sagans gestalter, urskilde en strukturalist som Greimas ett antal »aktanter« som svarar mot olika handlingssfärer: sändare – objekt – mottagare – hjälpare – subjekt – motståndare. Hur dessa abstrakta funktioner manifesterar sig som konkreta

2. Uppsala 1991.

3. Citerat efter Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov: *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Baltimore 1987 (org. 1972), p. 221.

4. Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris 1964, p. 31ff.

5. W.J. Harvey: *Character and the Novel*, London 1965 (org. 1957), p. 23.

aktörer i en berättelse, t.ex. om subjektet äger vissa egenskaper och heter Tom Jones och motståndaren andra egenskaper och heter Blifil, är av föga intresse för den strukturalistiske litteraturforskaren. Dennes främsta uppgift består nämligen i att sortera ut dylika tillfälligheter för att bakom dessa finna den generella »grammatik« som möjliggör kompositionen av en berättelse över huvud taget.

Trots att den restriktiva syn som präglade formalism och strukturalism har varit framgångsrik i modern litteraturforskning har den motsatta uppfattningen hela tiden funnit sina förespråkare. Marvin Mudrick myntade 1961 termen »purist« för den som vägrade att behandla karaktärer som om de ägde ett liv utanför texten och »realist« för den som hävdade att man både kunde och borde göra så. Jag lånar dessa begrepp av honom. Mudrick deklarerade att hans egna sympatier låg hos »realisterna«, och han blev långt ifrån ensam i detta.

Eftersom den realistiska synpunkten förefallit mig så på tvärs mot mina egna intuitioner om litterära gestalter kom jag i *Karaktär och perspektiv* att ägna mig en hel del åt att försöka urskilja vilka överväganden som tycks vara vägledande för den. Ett argument som förekommit är att den puristiska modellen, låt vara att den kan äga sin tillämpning på viss enkel schablonartad litteratur, inte gör rättvisa åt riktigt stora författare, som skapat karaktärer med ett »överskott av liv«. Chaucer och Shakespeare nämns som exempel på detta slags diktare. Harvey uttrycker sig så här:

»A surplus of gratuitous life, a sheer excess of material, a fecundity of detail and invention, a delighted Submergence in experience for its own sake – all these are observable in the work of the great novelists.«⁶

Psykologi spelar en viktig roll hos dessa realister, från A.C. Bradleys klassiska *Shakespearean Tragedy* till en modern narratolog som Seymour Chatman eller Tel Aviv-skolans Baruch Hochman. En berättelses dynamik uppfattas som bestämd av att läsaren drivs till att spåra karaktärernas medvetna eller omedvetna motiv. Genom arbetet att söka förstå den innersta drivfjädern till handling utlöses hos läsaren ett gensvar som är läsningens egentliga behållning. Detta gensvar kan gå ut på att man söker gestalternas dolda motiv eller försöker spåra deras bakgrund i allmänhet eller att man som t.ex. Ernest Jones i *Hamlet and Oedipus* utsätter dem för psykoanalys.

6. Dansk översättning: »Et overskud af gratis liv, en sand excess i materiale, en frugtbarhed af detalje og opfindsomhed, en glædelig neddykning i erfaring for sin egen skyld – alt dette kan observeres i de store forfatteres værker«, Harvey op.cit., p .201.

Seymour Chatman söker i *Story and Discourse* rehabilitera Bradleys extrema psykologism. Vi kommer fram till en bild av karaktärernas personligheter genom att utnyttja implikation, menar han, genom att konstruera och spekulera på samma sätt som sker i vår dagliga konfrontation med verkliga personer. Vi är visserligen medvetna om att de diktade gestalterna bara är »constructed imitation«, men detta betyder inte att deras helhet skulle vara begränsad till vad som finns att läsa på baksidan. I den händelse vi däriifrån bara skulle erhålla en torftig information om personligheten, är det försvarligt att extrapolera, att gå bakom texten utan att för den skull ha tillgång till ytterligare information. Sådan är ju ofta situationen när vi konfronteras med verkliga personer:

»Why should we be any less inclined to search through and beyond the words of Shakespeare for insights into the construct »Hamlet« than through and beyond the words of Boswell for insights into the construct »Samuel Johnson«?⁷

Ja, varför skulle vi vara mindre benägna att gå bakom Shakespeares ord i dramat än bakom Boswells ord i biografen *The life of Samuel Johnson*? Kan det vara så att en »konstruktion Hamlet« inte motsvarar en »konstruktion Samuel Johnson«? Viljan hos många litterära uttolkare att gå utanför vad som framgår i själva texten och förse karaktärerna med en bakgrund som aldrig preciserats eller psykologiska motiv som inte antytts har häcklats av tolkningsrealismens belackare. Det kanske mest kända exemplet på en sådan kritisk vidräkning är väl L.C. Knights uppsats »How Many Children Had Lady Macbeth?« Titeln på uppsatsen syftar givetvis på tesen, att behandlingen av litterära karaktärer som verkliga personer kan leda till absurda frågor omöjliga att besvara. I dramat *Macbeth* anspelar nämligen Lady Macbeth på sina barn, men det framgår aldrig hur många det skulle röra sig om. Tolkningsrealisten, som hävdar analogin till verkliga förhållanden där det aldrig kan finnas ett obestämt antal av någonting som helst, menar att läsarens eventuella gissning måste betraktas som en genuin gissning. Tolkningspuristen skulle troligen förneka detta och hävda att entiteter i fiktionslitteratur just har som en konstitutiv egenskap att de kan vara obestämda. Att föreslå

7. Dansk översättning: »Hvor skulle vi være mindre tilbøjelige til at gennem og bag om Shakespeares ord efter indsigter i konstruktionen »Hamlet«, end gennem og bagom Boswells ord efter indsigter i konstruktionen »Samuel Johnson««, Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980 (org. 1978), p.117 f.

att Lady Macbeth troligen inte hade mindre än tre barn skulle t.ex. inte kunna räknas som en gissning utan borde klassas som absurt tal.

På helt annat sätt, skulle puristen säga, förhåller det sig med Samuel Johnson. Uppenbarligen levde denne ett liv utanför Boswells text. Det betyder att denna text bara förmår redovisa ett litet segment i totaliteten av mannens liv och värld precis som fotografiet bara redovisar en del Jakobs mammas svamp- eller bärkorg. Chatmans fråga om det är någon skillnad mellan att tolka Shakespeares »konstruktion Hamlet« och Boswells »konstruktion Samuel Johnson« skulle enligt detta betraktelsesätt anses vilseledande. Ty när vi eventuellt söker komma fram till vad som finns »bakom« de ord med vilka Boswell skildrar sin vän, antar vi att dessa ord refererar till någonting som existerar oberoende av orden. Det betyder att vi är inriktade på att fördjupa vår förståelse av denne referent, Johnson, och inte av Boswells text. Den hållning vi förutsätts inta till Johnson i Boswells framställning gäller alltså inte den språkliga konstruktionen utan mannen denna refererar till; detta är en hållning »de re«, alltså till sak. Men eftersom ingen på allvar menar att Hamlet är en verklig referent som Shakespeares ord kan syfta på, är väl frågan om inte tolkningen bara måste avse en textlig konstruktion (eller en litterär, eller en estetisk). Den hållning vi intar till Hamlet är en hållning »de dicto«, dvs. till språklig mening. Puristerna tvivlar därför på det berättigade i att tala om litterära karaktärer som om de ägde en autonom existens. Det »finns« helt enkelt inga sådana entiteter; vad som »finns« är litterära konstruktioner. Vad man egentligen talar om när man försöker beskriva en gestalt i ett drama eller en berättelse är följaktligen just dramer eller berättelser eller segment av sådana. Purister av den formalistiska skolan skulle säga att vi talar om motiv och teman. Det enda som »finns« är motiv uppbyggda av semantiska medel, och läsarens uppgift är att förstå motivens innebörd och relatera dem till andra.

I *Karaktär och perspektiv* deklarerade jag att tolkningsrealismen stod för en utmaning som borde antas. Den bygger på, som jag sökte visa, en vision av litterär produktion och litterär tillägnelse som omspannar tre nivåer: en tolkningsteori, en teori om karaktärers logiska och ontologiska status samt en narrativ teori. Jag förutsätter där att tolkningsrealismen måste behandla litterära gestalter som om de vore verkliga referenter till deskriptiva utsagor. Ändå äger de ju uppenbarligen inte denna kvalitet. Hur har man då gjort för att driva hem den realistiska principen? Mitt svar blev att man tog till en metod som jag kallade *som om*-strategin.

Den metoden hävdar i utgångsläget att vårt deskriptiva tal om litterära gestalter inte kan reduceras till tal om dramer eller berättelser eller segment av sådana: vi talar inte om estetiska strukturer utan om fiktiva individer som Hamlet eller Steerforth. (Filosofer som G.E. Moore och M. Macdonald ger

genomtänkta uttryck för denna ståndpunkt, som alltså hävdar att vi intar en hållning de re snarare än de dicto.) Referenterna till vårt tal kommer dock att utgöras av icke-existerande individer. Denna uppfattning att vi faktiskt refererar till individer, ehuru fiktiva snarare än verkliga, förutsätter att den som refererar befinner sig på samma ontologiska nivå som referenterna. För att lösa detta problem kan man hävda en referensteori som säger att vi har möjlighet att tillfälligt anlägga ett synsätt *inifrån* fiktionen. Vi talar alltså *som om* vi också vore karaktärer i den berättade världen. (Tanken på ett sådant »internt« perspektiv har utvecklats bl.a. av en filosof som Gareth Evans.)

Den referentiella uppfattningen kombineras lätt med vad jag kallat »rekonstruktionsmodellen«. Enligt denna är det läsarens uppgift att rekonstruera en bakom orden liggande verklighet bestående av ting, personer och händelser, som visserligen är fiktiva men i princip lika fullständiga som motsvarande entiteter i vår faktiska verklighet.

»Transponeringsteorin« är ett resonemang som försätter läsaren in i den fiktiva världen, vilket gör referensen till det fiktiva möjligt. Fiktionell tillägnelse blir på detta sätt en art av beslutsfattar- eller rollspel (Kendall L. Waltons »games of make-believe« tycks implicera ett sådant rollspel).

Om man menar att läsarens tolkning inte är en fullkomligt godtycklig handling utan får någon form av berättigande från egenskaper i den dramatiska eller berättande texten, så måste man hävda en teori om denna. Vissa försvarare av realismen har också mycket riktigt sett ett sådant samband. Som om-strategin har ofta kommit att förknippas med uppfattningen att berättande litteratur skall betraktas som analog med icke litterärt berättande, alltså med rapporter om verkliga händelser. Den förutsätter att narrativ fiktion äger en fullkomlig strukturlikhet med berättandet om verkliga ting blott med förtecknet »icke sant«.

Då denna uppfattning väl svarar mot vad man kunde kalla »standardteorin« i modern narratologi, är det lättare att förstå varför en i grunden strukturalistiskt orienterad teoretiker som Seymour Chatman ändå så helhjärtat kan acceptera tolkningsrealismen. Berättaren, som är fiktiv, refererar till något i en värld som i sina logiska egenskaper svarar mot vår. Vi läsare, som är transponerade ner till samma värld, tar emot hans rapport och söker att bakom hans ord bilda oss en uppfattning om de fenomen han refererat till på samma sätt som vi på det verkliga planet söker få grepp om Samuel Johnson bakom Boswells ord. Chatman behöver inte göra avkall på teorin om berättelsens struktur utan kan kombinera denna med antaganden om läsningens psykologi.

Å andra sidan skulle väl puristen kunna invända att även om våra språkliga formuleringar kring litterära karaktärer ibland förefaller kon-

struerade efter principen »som om«, behöver detta inte innebära att de också i grunden fungerar så. Man kan jämföra med vardagliga bruk av fri indirekt anföring som t.ex. när vi frågar ett barn: »Är mamma hemma?« Beteckningen »mamma« säger naturligtvis att vi tillfälligt lånat barnets perspektiv, men detta inskränker sig ju bara till själva ordet. Något liknande skulle man kunna hävda gäller vårt tal om litterära rollfigurer. Närmare reflexion ger snarare vid handen att det faktiskt inte är det normala att vi talar om dem som om våra medmänniskor runt omkring oss. Vi tar inte för givet att vi kan ha personliga åsikter om litterära karaktärer på samma sätt som vi kan ha om verkliga individer. Steerforth är inte en »kontroversiell« figur som vissa tycker om och andra förhåller sig kritisk till. Ofta, däremot, när vi läser om historiska personer, kan vi göra bedömningar som strider mot den som görs av framställningen själv. Vi kan anklaga den för att skönmåla och för att förtiga viktiga aspekter. Vi har då gått bakom orden och utnyttjat våra egna erfarenheter och värderingar, och detta kan vi göra därför att vi bakom orden antar existensen av en verklig referent, som vi har rätt att ta egen ställning till.

Mycket talar istället för att vi faktiskt uppfattar litterära karaktärer på ett annat sätt än verkliga personer, mindre som autonoma entiteter än som en del av en estetisk helhet, så som formalister och strukturalister menat. I *Karaktär och perspektiv* förhåller jag mig dock kritisk till den strukturalistiska *aktant*-teorin, som jag menar inte gör full rättvisa åt litterära karaktärers funktion i den berättande eller dramatiska texten. Så kommer den t.ex. inte åt att relatera aktanten till teman och narrativa perspektiv. En aktant är kort och gott vem som helst som utför en handling. Men för den narrativa betydelsen är det viktigt att kunna göra distinktioner som den renodlat »grammatiska« strukturalismen inte tycks ha plats för. Ett subjekt söker ett objekt, ja, men har det någon betydelse om projektet är ont eller gott eller om det slutar lyckligt eller olyckligt för den handlande? Och hur skall i så fall »lyckligt« eller »olyckligt« förstås – är det t.ex. det samma som »lyckat« eller »misslyckat« sett från vilket projekt den handlande föresatt sig? Aktantteorin tycks inte kunna ge ett svar på frågan vilket slag av historia vi står inför. Den analys som åstadkoms i termer av subjekt och objekt kopierat på lingvistisk satsanalys kan jämföras med ett juridiskt måls utredningsskede: det gäller att i neutrala termer rekapitulera vad som hänt och gjorts; bedömningen av handlingarnas signifikans blir ett annat kapitel. Strukturalisten skulle antagligen säga att jag i kravet på att gå utöver den fundamentala grammatiken lägger in ett moment av tolkning, vilket inte borde förekomma i den egentliga strukturanalysen. Men detta är question begging. Det finns inga skäl att tro att en litterär berättelse byggs upp av element som fundamentalt skulle kunna beskrivas i neutrala termer och att varje läsare sedan

ger dessa handlingar signifikans av olika slag genom att anlägga sitt eget perspektiv på saken. Däremot finns det goda skäl att tro att detta signifikansgivande perspektiv redan finns inskrivet i den litterära historien och utesluter att andra synvinklar skulle kunna anläggas utifrån. Den signifikansgivande kraften i litterär fiktion har jag identifierat med *genre* i mycket vid betydelse. Det är svårt att tänka sig att det skulle finnas en litterär genre vars enda kännetecken skulle vara att den återger att någonting hänt eller att någonting finns utan något slag av estetisk poäng. Information i sig är inte litteraturens uppgift, inte ens fiktiv information. Om det berättas något är det för att en estetisk effekt skall uppnås. Traditionella genrebeteckningar som tragedi och komedi anger sådana effekter. Det förefaller som om de ryska formalisterna hade mera sinne för en sådan koppling mellan framställningsform och estetisk poäng än de senare strukturalisterna, väl av den anledningen att de tog som uppgift redan från början att studera t.ex. det litterära berättandet och inte, som strukturalisterna, allt berättande.

Det sagda är anledningen till att *Karaktär och perspektiv* i hög utsträckning får referera till den ryske formalisten Boris Tomashevskij. Som formalist menar han att en karaktär ingenting annat är än ett grepp för att gruppera motiv (motiv är en berättelses minsta byggstenar underordnade ett tema): »the living embodiment of a given collection of motifs».⁸ Genom ett system av motiv åstadkoms karakteriseringen, den uppbyggnad av en karaktär som gör det möjligt för läsaren dels att skilja olika gestalter åt dels att inta olika hållningar av sym- eller antipati gentemot dessa. Karakteristik kan enklast bestå av blott namngivning men kan också vara mera komplex, varvid man kan skilja mellan direkt och indirekt karakterisering. Liksom Aristoteles ser inte Tomashevskij karaktären som nödvändig komponent för en historia – det är handlingen som är det primära. Som illustration hänvisar han till en mycket enkel form av narration: anekdoten av det slag där den komiska poängen ligger i en dubbel betydelse av ord. För att denna poäng skall komma fram sätts ordet in i en situation mellan mänskliga agenter, men det är ingalunda nödvändigt att dessa är omsorgsfullt karakteriserade. Betrakta den här anekdoten av Stig Claesson:

»Tro och ett par stora skor.

Om det nu inte lyckas så får vi säga som kärringen som genom att inbilla sig tro och med sin mans för stora kängor klev ut på vattnet sägande till

8. Boris Tomashevsky: »Thematics«, in *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Eds. Lee T. Lemon & Marion J. Reis. Lincoln, Nebr. 1965, pp. 87-88.

sig själv: Jag tror, jag tror, jag tror och som sen när hon sjönk sa: Ja, var det inte det jag trodde.»

Att förse kärringen med individuella attribut, att väcka frågor kring hennes »innersta motiv« eller dylikt vore meningslöst, eftersom allt sådant bara skulle dra uppmärksamheten från poängen – det enda som här berättigar historien.

En litterär framställning utmärks av ett övergripande mönster, en poäng eller ett tema, som ger åt dess element, till vilka karaktärerna räknas, deras innebörd. Det viktiga är att denna poäng eller innebörd är direkt relaterad till läsarens situation som mottagare av en bestämd genre. Att lyssna till en anekdot är en verksamhet som berättigas av upplevelsen av någonting komiskt. Framställningens element är därför underordnade syftet att skapa en läsar/lyssnar-effekt, snarare än att utgöra ett slags avbildning av något verkligt. Men ingenting säger att inte också mera komplexa genrer än anekdotens skulle kunna följa samma principer, att inte karaktärer också i mera sofistikerade berättelser skulle vara lika litet möjliga att rycka ut från helheten. I själva verket tycks detta ha varit Henry James uppfattning av litterära karaktärer, och James kan knappast anklagas för brist på komplexitet och sofistikation i sin karakteristik:

»People often talk of these things as if they had a kind of internecine distinctness, instead of melting into each other at every breath, and being intimately associated parts of one general effort of expression. I cannot imagine composition existing in a series of blocks [...]. What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?»⁹

Om vi reflekterar över vad genre och tema betyder för tolkningen av t.ex. Steerforth-gestalten framstår dennas funktion tydligt. Romanen skildrar en utveckling i det att David går från ungdomlig förblindelse till mogen klarsyn. Från denna dynamiska intrig kan inte framställningen av Steerforth skiljas ut. Här finns en spänning inlagd som verkar genom ironi: Vi ser ju vad David i sin förblindelse inte ser av vännens sanna karaktär. Steerforth

9. Dansk översättning: »Folk taler ofte om disse ting, som om de besad en slags gensidigt destruktiv forskelligartethed i stedet for at smelte sammen i hvert åndedrag og være intimt forbundne dele af et generelt forsøg på udtryk. Jeg kan ikke forestille mig komposition, der består i en række af blokke. Hvad er karakteren andet end det, der bestemmer hændelsen? Hvad er hændelsen andet end illustrationen af karakteren?« Henry James: »The Art of Fiction« (orig. 1888), citerat efter Wallace Martin: *Recent Theories of Narrative*, Ithaca & London 1986, p. 116.

»fungerar« helt enkelt som instrument för att berättelsen skall bli ett visst slag av berättelse, få en genretillhörighet. Behandlar man däremot Steerforth som om han vore en verklig person och vi följaktligen skulle kunna ha olika meningar om hur han skall uppfattas, då torpederar man genreaspekten. Och om det vore så att vi faktiskt aldrig läser litteratur på det sätt som den formalistiska analysen hävdar, då skulle själva genrebegreppet bli omöjligt, eftersom det skulle innebära en ändlös regress. Ty det faktum att vi kan använda genrebegreppet metaforiskt när vi talar om verkliga förhållanden implicerar att vi i realiteten förmår göra en skillnad mellan litteratur och verklighet. Om vi t.ex. säger om en historisk person att han eller hon är »tragisk«, menar vi att personens öde har en strukturlikhet med den typ av historier vi kommit överens om att kalla tragedier. Säger vi däremot om en karaktär som kung Oidipus att denne är »tragisk«, menar vi att han är protagonisten i en tragedi, en historia av ett visst slag. En historisk person som vi beskriver som »tragisk« däremot *liknar* protagonisten i en tragedi; det rör sig med andra ord om metaforiskt tal. Skulle vi å andra sidan med tolkningsrealisterna behandla Oidipus som en verklig person, blir karakteristiken »Oidipus är en tragisk personlighet« också metaforisk, vilket leder till regress. För att kunna utnyttja ett begrepp metaforiskt, måste vi först ha lärt oss att bruka det i icke metaforisk betydelse. Vi måste ha lärt oss vad en tragisk struktur är genom att i vissa framställningar se karaktärer som nödvändiga element för denna struktur.

När det kommer till kritan visar det sig också att Nussbaum gjort retoriska överdrifter av metaforisk art, när hon förklarar att hon förälskat sig i Steerforth trots dennes omoraliska karaktär. Det är inte hon som är förälskad i honom och därför förlåter honom; hon har bara läst romantexten som säger att David är förälskad och inte kunnat komma till ett avgörande mellan kärlekens förlåtande hållning å den ena sidan och den moraliska synvinkelns å den andra. Men denna ambivalens är inte läsarens utan den är gestaltad av romanen själv. Så vad hon egentligen kommer fram till är inte att en läsare kan reagera på fiktiva gestalter som på verkliga personer utan att hon vid sin första läsning av romanen inte hade uppmärksammat att Davids ambivalens fanns speglad i texten.

Tolkningsrealismens anhängare har enligt puristerna inte lyckats demonstrera att teorin ger en adekvat beskrivning av hur vi faktiskt läser litterära karaktärer som vi möter i berättande eller dramatisk fiktion. De menar sig ha prövat frågan om det är en konstitutiv egenskap hos fiktionslitteratur att framför allt utgöra råmaterial för fantasi och spekulat, en sorts rorschach-plumpar, vars tydande endast säger något om tydaren. Det antagandet har avvisats med hänvisning till att fiktionslitteratur så klart visar sig ha

»system«, utöva sin »rhetoric of fiction«¹⁰ med framgång i förlitande på att sändare och mottagare delar »systemet«. Därmed icke sagt att enskilda läsare inte skulle kunna engagera sig i en tankelek av den typ som t.ex. Seymour Chatman försvarar gentemot formalismens och strukturalismens funktionalistiska modell. Men sådana tolkningar kan inte utgöra annat än sidoeffekter och har mera att göra med läsarindividen än om de regelsystem som formalister och strukturalister menar är styrande för vår litterära tillägnelse. Går man »bakom« texten och bygger upp karaktärernas personligheter utifrån sina egna erfarenheter, kan man, lika litet som när det gäller verkliga personer, räkna med någon enighet om hur de skall bedömas. Men faktum är att vi ofta är överraskande eniga när det gäller hur litterära gestalter skall bedömas. Förklaringen är givetvis att det inte är vi som bedömer dem utan att vi bara läser av deras egenskaper i texten, ser de funktioner de tilldelas av genre och tema.

Men om nu puristerna är säkra på att realisterna inte lyckats ge ett litteraturteoretiskt övertygande svar på frågan om litterära karaktärs status, varför då spilla möda på att förhåna spekulationer om hur många barn Lady Macbeth hade eller vad Hamlet studerade i Wittenberg? Måste man förmena läsare glädjen att spela fantasispel med litterära karaktärer? Nej, jag tror inte att puristerna invänt mot något sådant. Förvisso är ingen förmenad att använda sin konstruktiva fantasi till att söka en bild av personligheten hos en litterär gestalt. Att människor skriver om litteratur på ett högst personligt sätt och impressionistiskt kåserar och spekulerar kring uppslag som litteraturen kan ge är en sak. En annan sak är ambitionen att bedriva en form av systematiska studier som kan förtjäna namnet »vetenskap«. I själva verket torde det vara här som oenigheten mellan purister och realister är djupast. Det rör sig om vilka frågor som skall betraktas som litteraturvetenskapliga frågor.

Det troliga är att puristerna är purister framför allt i synen på hur man skall betrakta akademisk undervisning och forskning om litteratur. Den bör leda till kunskap. Realisterna talar om den personliga upplevelsen av litterära karaktärer och den tillfredsställelse det ger att kontempera och till och med spekulera kring dessa för att fylla ut vad som inte sägs i texten. Puristen kan inte ha något emot att enskilda läsare finner tillfredsställelse i sådant. Men de frågar sig om resultaten av sådan verksamhet kan kallas kun-

10. Termen »rhetoric of fiction« kommer förstås från Wayne Booths viktiga arbete med just denna titel. Här introduceras som bekant begreppet »implied author«, den osynliga norm i verket som styr läsarens uppfattning, t.ex. om hur karaktärerna och deras handlingar skall uppfattas. Det säger sig självt att Booth med den teorin måste omfatta den puristiska ståndpunkten och avvisa tolkningsrealismen.

skap om litteratur. Det som kommer fram är den enskilde läsarens fantasiprodukter, och hur tankestimulerande och hur briljanta dessa än kan tyckas, är det inte kunskap. Även om man kan spekulera om karaktärens bakgrund och outtalade psykologiska motiv som ett privat nöje, kan det väl ändå inte vara meningen att man skall bedriva akademisk forskning efter detta mönster? Det kan väl knappast räknas som ett forskningsresultat att man kommer fram till att Lady Macbeth t.ex. hade sex barn och att Hamlet led av Oidipuskomplex?

Inte heller kan det ses som ett forskningsresultat, skulle puristerna säga, när någon helt enkelt åstadkommer en ny historia med en gammal som grund och utmaning. Eyvind Johnson hade önskat sig en Odysseus som var mera demokratisk, mera moraliskt reflekterande och med en annan syn på krig och hjältedåd än Homeros gestalt – så han skriver sin moderna version, *Strändernas svall*. Detta är inte tolkning av *Odysséen* eller dess protagonist, det är omdiktning och som sådan naturligtvis fullständigt legitim. Vår litteratur är full av sådana besvarade utmaningar. Så när Jakob sätter ner sin Kroon bredvid tallriken och uppmanar mig att läsa berättelsen om denne och hans rival, hoppas jag att han föreställer sig sin favorit som en egen omdiktning, en försonad och förädlad karaktär i kontrast till originalets despotiske folkledare.