

# Noter om karaktermord, dobbeltblik og origo-tid

## ***E.M. Forster 1927***

Hvilken betydning har karakterer i den fortællende litteratur? E. M. Forster skitserede et standpunkt, som kan kaldes klassisk. Vi kan alle være enige om, siger han, at »the fundamental aspect of the novel is its story-telling aspect«. <sup>1</sup> Det er givetvis svært at fortælle en historie uden karakterer; som en uomgængelig del af historien må karaktererne være en del af fortællingers »fundamentale aspekt«. Men for Forster er karakteren mere end kun aktører i en historie; <sup>2</sup> ved karaktererne får vi noget at vide, som ikke kun handler om, hvad der sker:

»We need not ask what happened next, but to whom it happened; the novelist will be appealing to our intelligence and imagination, not only our curiosity. A new emphasis enters his voice: emphasis upon value.« <sup>3</sup>

Det mest værdifulde ved romaner finder Forster således i, at romaner kan noget, som ikke er muligt for historikere og *people in daily life*:

»In daily life we never understand each other [ ... ]. We know each other approximately, by external signs, and these serve well enough as a basis for society and even for intimacy. But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes; their inner as well as their outer life can be exposed. And this is why they often seem more definite than characters in history, or even our own friends; we have been

1. »Romanens fundamentale aspekt er dens historie-fortællende aspekt«, E. M. Forster: *Aspects of the Novel*, London 1990 (1927), p. 40.
2. Forster omtaler gerne karaktererne som enten *people* eller *actors*.
3. »Vi behøver ikke spørge, hvad der så skete, men for hvem det skete; romanforfatteren appellerer her til vor intelligens og fantasi, ikke kun til vor nysgerrighed. Hans stemme får en ny tone: en værdibetoning«, op.cit., p. 54.

told all about them that can be told; even if they are imperfect or unreal they do not contain any secrets, whereas our friends do and must, mutual secrecy being one of the conditions of life upon this globe.<sup>4</sup>

Romaner gør det muligt at overskride dagliglivets og historieskrivningens nødvendigt begrænsede muligheder for at forstå andre; personers indre liv kan fortælles på en måde, som ikke er mulig andre steder. Det bekymrer her ikke Forster det mindste, at de fortalte personer er fiktive karakterer; han interesserer sig overhovedet ikke for såkaldte *mimetiske* spørgsmål. Gerne undgår han at tale om fiktion og om virkelighed versus fiktion; han foretrækker kunst, roman og kunst versus liv.

»[ ... ] a novel is a work of art, with its own laws, which are not those of daily life, and [ ... ] a character in a novel is real when it lives according to such laws. Amelia or Emma, we shall then say, cannot be at this lecture because they exist only in the books called after them, only in worlds of Fielding or Jane Austen. The barrier of art divides them from us. They are real not because they are like ourselves (though they may be like us) but because they are convincing.«<sup>5</sup>

Romaner overvinder ikke barrièren mellem kunst og liv, men forståelses-barrièren mellem mennesker. De efterligner ikke liv, men skaber deres eget liv, deres egne verdner. Denne insisteren på romanens autonomi medfører imidlertid ikke en æstetisk reduktion af værkerne til formalt-tekstlige aspekter, billeder, retoriske figurer, poetiske funktioner; *implicit* i Forsters formuleringer ligger, at romanens tekst faktisk refererer til *den verden, den skaber, idet den refererer til den*. Deri består dens fiktivitet.

- 
4. »I hverdagslivet forstår vi aldrig hinanden [ ... ]. Vi kender hinanden tilnærmelsesvist, ved ydre tegn, og disse er tjenlige nok som basis for samfund og endda for intimitet. Men folk i en roman kan blive fuldstændigt forstået af læseren, hvis forfatteren ønsker det; deres indre såvel som deres ydre liv kan fremstilles. Og det er grunden til, at de ofte synes at have en mere velafgrænset figur end historiske karakterer eller endda vore venner; vi er blevet fortalt alt om dem, som kan fortælles; selv hvis de er ufuldkomne eller uvirkelige rummer de ingen hemmeligheder, mens vore venner gør det og må gøre det, eftersom gensidig hemmelighedsfuldhed er en af livets betingelser på denne klode,« op.cit., p. 56f.
  5. »[ ... ] en roman er et kunstværk, den har sine egne love, som ikke er hverdagslivets love, og [ ... ] en karakter i en roman er virkelig når den lever i overensstemmelse med sådanne love. Amelia eller Emma, siger vi, kan ikke være til stede ved denne forelæsning, for de eksisterer kun i de bøger, der er opkaldt efter dem, i Fielding eller Jane Austens verdener. Kunstens barriere adskiller dem fra os. De er virkelige, ikke fordi de ligner os (skønt det kan ske, de ligner os), men fordi de er overbevisende,« op.cit., p. 69.

## W. J. Harvey 1965

Næsten 40 år senere udgav W. J. Harvey bogen *Character and the Novel*. I mellemtiden var autonomi-opfattelsen blevet en shiboleth i *The New Criticism*, der havde leveret slagord som *A poem should not mean but be* og *It is not what a poem says that matters but what it is*. Og selvfølgelig kan Harvey placere Forster på samme linie: »Art is valuable »because it has to do with order, and creates little worlds of its own, possessing internal harmony, in the bosom of this disordered planet.«<sup>6</sup> Lidt hurtigt kan Harvey således opstille to kunstteorier – en autonomi-teori og en mimesis-teori – idet han bruger slagordene som stilladser og fremstiller autonomi-teorien som om den kun var interesseret i æstetisk form, hvorfor han med mimesis-teorier mener at kunne fastholde nødvendigheden af også at inddrage *indholdsmæssige* spørgsmål i litteraturkritikken. Harveys mimesis-teori er imidlertid meget forskellig fra naive forestillinger om, at kunstens værdi og sandhed skal findes i en eller anden overensstemmelse med den historiske virkelighed. Ved brug af filosofiske kategorier som kausalitet, frihed, tid og identitet udvikler Harvey, hvordan fiktionens verden har en *strukturel erfaringslighed* med den virkelige verden. Mimesis bliver således tænkt som et formalt forhold: en efterligning (eller måske snarere en overføring) af erfaringens *former*. Det ville sandsynligvis ikke være vanskeligt at argumentere for, at dette mimetiske forhold er impliceret i Forsters filosofisk uimponerede formuleringer, og Harveys overvejelser om karakteren synes at ligge i forlængelse af Forsters:

»[ ... ] most great novels exist to reveal and explore character. [ ... ] The story of an Oedipus or a Faustus may be deeply significant, even when the protagonist seems almost anonymous, drained of almost all human content in the sense of complex characterization. It is true that some novels have this quality of myth or ritual—*Moby Dick*, for instance, or *The Trial*. But most novels seem to me anti-primitivistic in direction; hence the Aristotelian emphasis on plot as the prime mimetic agent seems to me misplaced in the case of this art form.<sup>7</sup>

Både Forster og Harvey opfatter det som romanens tendens at fremstille i hvert fald de vigtigste personer som *individualiserede* karakterer. Disse

---

6. »Kunsten er værdifuld »fordi den har at gøre med orden; i hjertet af denne kaotiske planet skaber den egne små verdener, som besidder en indre harmoni«, W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca, New York 1965, p. 12. Forster-citatet er fra *Two Cheers for Democracy*, s.l., p. 59.

appellerer til læserens intelligens og fantasi, de er, med Harveys ord om de fleste romaners protagonister, karakterer

»who engage our responses more fully and steadily, in a way more complex though not necessarily more vivid than other characters. They are the vehicles by which all the most interesting questions are raised; they evoke our beliefs, sympathies, revulsions; they incarnate the moral vision of the world inherent in the total novel. In a sense they are end-products; they are what the novel exists for; it exists to reveal them. Because of this it is unwise to generalize about them; each exists as an individual case and demands special consideration.»<sup>8</sup>

Opsummerer vi Forsters og Harveys pointer, kan de brudløst skrives i forlængelse af hinanden: karakterer står centralt, for de kommer oveni, i tillæg til og til tider måske endda på tværs af den nysgerrighed, der primært driver læsningen; de er forbundet med værdi; de er talerør (*vehicles*) gennem hvilke de mest interessante spørgsmål rejses; de vækker vore trossætninger (*our beliefs*), vore sympatier og vor afsky, og de inkarnerer hele romanens fortalte verdens moralske vision (*the moral vision of the world inherent in the total novel*). Karakterens betydning i romanen skyldes ikke, at den nødvendigvis besidder spændende, farverige og fængslende egenskaber, men at hun eller han engagerer os, involverer os i de fortalte begivenheder på en måde, som involverer sympati eller afsky og river os med, ikke kun i begivenhederne, men i måder at leve og opleve dem på – og som kan fortælles med en særlig adgang til deres indre liv.

Når Harveys syn på karakteren sådan uden de store problemer kan siges at ligge i forlængelse af Forsters, og han så alligevel – til forskel fra den sidste – finder det nødvendigt at abonnere på mimesis-traditionen, skyldes det ganske vist umiddelbart, at han tror det er nødvendigt for at undgå formalistiske konsekvenser af autonomi-teorien. I Forsters sætning om, at »kunsten har

7. »[ ... ] de fleste store romaner eksisterer for at afdække og undersøge karakterer. [ ... ] En *Ødipus* eller *Fausts* historie kan være dybt meningsfuld, selv når protagonisten synes næsten anonym, drænet for alt menneskeligt indhold i form af kompleks karakterisering. Det er rigtigt, at enkelte romaner har denne kvalitet af myte eller ritual – *Moby Dick* fx, eller *Dommen*. Men tendensen i de fleste romaners synes mig anti-primitivistisk; følgelig er den aristoteliske fremhævelse af plottet som den primære mimetiske agent misanbragt over for denne kunstform«, Harvey op. cit., p. 23.
8. »som engagerer vore reaktioner mere fuldstændigt og konstant, på en mere kompleks, men ikke nødvendigvis mere livagtigt måde, end andre karakterer. De er talerør, gennem hvilke alle de mest interessante spørgsmål bliver rejst; de vækker vore trossætninger, sympatier, og vor afsky; de inkarnerer hele den givne romanverdens moralske vision. På en måde er de formåls-produkter; de er, hvad romanen eksisterer for; den eksisterer for at afdække dem. Derfor er det ikke klogt at generalisere om dem; hver karakter eksisterer som et individuelt tilfælde og kræver særlige overvejelser«, *ibid.*, p. 56; mine kursiveringer, RR.

værdi, fordi den har at gøre med orden og skaber sine egne små verdener, der besidder indre harmoni«, hører Harvey kun den form-relaterede tale om orden og harmoni og ikke den indholdsrelaterede om de »små verdener«. Han er ude af stand til at se eller acceptere, at romanernes verdener *er* romanernes indhold, og tvinges derfor til altid at se dette som derivationer af den virkelige verden. Ikke desto mindre er det karakterernes fiktitivitet, der også i Harveys diskurs garanterer, at han ikke lader sig forføre til at betragte dem som om de var virkelige mennesker, der kan gøres til genstand for psykologisk analyse etc. Og lidt paradoksalt opererer mimesis-begrebet som en beskyttelse af begrebet om karakterernes fiktitivitet: efterligningen er forskellig fra det, der efterlignes, og hver gang Harvey siger mimesis, kan man kuriøst nok substituere ordet med fiktion, og resultatet vil blive det samme. Han kan bare ikke tænke fiktion uden at medtænke mimesis, og ser åbenbart ingen grund til at undersøge fiktionsbegrebet nærmere. Ja, ligesom Forster undgår han det helst,<sup>9</sup> og når han i diskussioner med andre forfattere tvinges til at bruge det, sker det i æstetik-teoretiske rammer – fiktion som »suspension of belief«<sup>10</sup>: læseren overgiver sig til fiktionen, men véd samtidig, at det »kun« er fiktion og derfor ikke skal tages alvorligt på anden måde, end ved at relatere fiktion til virkelighed.<sup>11</sup>

## ***Rimmon-Kenan 1983***

18 år senere: i løbet af et forbløffende kort tidsrum havde strukturalismen tilkæmpet sig et slags hegemoni i den litteraturteoretiske verden, endda i den angelsaksiske (på begge sider af Atlanten), nykritikken var trængt i baggrunden, teorier og analyseteknikker nåede en udvikling, som en gang for alle syntes at give de gamle diskussioner og problematikker et noget falmet præg af en lidt naiv og ureflekteret tidsalder; med den strukturelle lingvistik som model havde litteraturvidenskaben fået en friskhed og refleksionsdybde, som tillige gav den et skær (eller tågelys) af løfterig videnskabelighed. Shlomith Rimmon-Kenan udgav i 1983 sin nu pædagogiske klassiker

---

9. Det optræder ganske i titlen på bogens første kapitel, *Fiction og Reality*, men kun i dets titel.

10. Jf. op. cit., p. 215f.

11. Det synes i det hele taget at være typisk for Harveys tænkestil, at hver gang han nærmer sig spørgsmålet om, hvad det er i en tekst, der gør den til fiktion, trækker han spørgsmålet ned på et niveau, hvor det ikke kan diskuteres principielt. Jf. som et godt eksempel herpå diskussionen af forfatterens og dermed læserens principielt gudelignende position i forhold til det fortalte, den dermed sammenhængende mulighed for at få adgang til de fortalte personers indre (op. cit., p. 31f.). Hos Forster gav dette anledning til en principiel bestemmelse af forskellen mellem roman og liv; hos Harvey fungerer det som indledning til en lid fad diskussion med kritikere af den almægtige forfatter.

*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*,<sup>12</sup> hvori hun konstaterer strukturalisternes til stadighed manglende interesse for karakteren. Ligesom Harvey tager hun udgangspunkt i naiv mimesis-teori, hvorefter hun kan indsætte strukturalismen på den plads, som autonomi-teorien fik hos Harvey. Og ligesom hos Harvey er det formidlende greb en idé om det *litterært* specifikke ved fiktions-karakterer, der peger på fiktionen som det mellemområde mellem tekst og virkelighed, der demonterer den naive opfattelse af kunst som efterligning.

En hurtig sammenligning af et par udtalelser kan måske fortælle noget om, hvad der skete i denne periode og samtidig også noget om, at der næsten slet ikke er sket noget, hvad angår karakteren.

Harvey:

»We *do* lend imaginative belief to fiction but at the same time we know it to be fiction. Ortega may call this impure and cross-eyed, while I may call it the richness of a double vision [ ...].

Are we left, then, caught between autonomy and mimesis, with two irreconcilable theoretical extremes? Of course not.«<sup>13</sup>

Rimmon-Kenan:

What remains? If both approaches end up cancelling the specificity of fictional characters, though from different standpoints, should the study of characters be abandoned, or should both approaches be rejected and a different perspective sought? Can such a perspective reconcile the two opposed positions *without* 'destroying' character between them? Is it possible to see characters 'at once as persons and as parts of a design' (Price 1968, p. 290)? I think it is [ ... ].<sup>14</sup>

Uden ligefrem at skilte med det, overtager Rimmon-Kenan således begrebet om *double vision* (som altså ikke betyder dobbeltsyn (jf. *cross-eyed*), men

12. I det følgende citeret efter 1990-udgaven, London og New York.

13. »Vi *tror* jo faktisk på fiktionen, men samtidig véd vi, at det er fiktion. Ortega kan kalde det urent eller skeløjet, men jeg kalder det rigdommen i en dobbelt vision [ ... ]. Står vi så tilbage, fanget mellem mellem autonomi og mimesis, med to uforenelige teoretiske ekstremer? Selvfølgelig ikke«, op. cit., p. 215f.

14. »Hvad er der tilbage? Hvis begge synsmåder ender med at udradere fiktive karakterer, omend ud fra forskellige standpunkter, skal karakterstudierne så nedlægges, eller skal begge synsmåder forkastes og et tredje perspektiv findes? Kan et sådant perspektiv forene de to modsatte positioner *uden* at 'ødelægge' karakteren? Er det muligt at se karakterer 'som personer og samtidig som dele af et mønster' (Price 1968, s. 290)? Jeg tror det er [ ... ]«, op. cit., p. 33.

ttesyn eller dobbeltblik): »In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs.«<sup>15</sup> Bortset fra udskiftningen af nykritik med semiotik, er der ikke noget nyt i dette. Rimmon-Kenan overtager endda i en lidt anden formulering Harveys formale mimesis-teori:

»Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader's conception of people and in this they are person-like.«<sup>16</sup>

## **Problemet**

Mimetisk fiktion og ikke virkelighed: sådan kunne Harvey fastholde et dobbeltblik med ét øje for det »mimetiske« og et andet for formalt-tekstlige aspekter. »Dobbeltblikket« benævner muligheden for at se, at læse begge aspekter samtidig. Det udgør den tredje mulighed mellem naiv mimetisme og blind formalisme. Men det er en mulighed, der hos Harvey, som vi har set, ligger under for en gevaldig mimetisk infiltration.

Idet Rimmon-Kenan genfinder det »tredje perspektiv« og gerne vil, at det skal »forsones« en naiv-mimetisk opfattelse af karakteren med en tekstuelt forpligtet, synes hun ikke at være klar over, at begrebet allerede foreligger som diskursiv praksis hos de forgængere hun alluderer til, i særdeleshed Harvey. I stedet for at udvikle perspektivet, mister hun det, i samme øjeblik som hun får øje på det: den fiktive karakter skal tænkes som en ikke- eller førsproglig abstraktion, et konstrukt. Hvorfor det? Jo, for mens karakteren i teksten ikke kan abstraheres fra hele det øvrige tekstlige »design«, er karakteren som fiktion netop ekstraherbar, den tænkes som en figur eller forestilling, der kan klippes ud af teksten og behandles som en selvstændig, ikke-tekstlig størrelse. Som støtte for dette synspunkt henviser Rimmon-Kenan til Seymour Chatman, der foruden at nævne stumfilm og pantomime minder om, at vi ofte kan huske en karakter uden at erindre et ord af den tekst, den blev præsenteret i.<sup>17</sup> Men i denne jungle af interessante psykologiske iagttagelser smutter alt det væsentlige: for det første, at den fiktive karakter er et talerør eller medium, der engagerer læseren, vækker sympati og afsky etc.

---

15. »I teksten er karaktererne knuder i det verbale mønster; i historien er de – per definition – ikke- (eller pre-)verbale abstraktioner, konstrukter,« *ibid.*

16. »Selv om disse konstrukter ikke på nogen måde er mennesker i ordets bogstavelige betydning, så er de delvis modelleret efter læserens opfattelse af mennesker og heri er de personlignende«, *ibid.*

17. *Ibid.*

(Denne karakter er alt andet end en abstraktion, i læsningen opleves den tværtimod som konkret.) For det andet, at denne fiktive karakter faktisk er noget, som teksten refererer til, idet den skaber den, og at den ret beset ikke kan klippes ud af teksten, netop fordi den ikke eksisterer uafhængigt af den tekst, der er dens livsbetingelse.<sup>18</sup>

Mulighederne i den dobbeltblikkets problematik, som Harvey formulerede og Rimmon-Kenan genopdager og afspores fra – »kan man samtidig se en karakter som en person og som del af et mønster?« – er en velkendt æstetikteoretisk problematik. Er det muligt samtidigt at betragte malerens penselstrøg og farver, hans komposition, hans forhold til hans forbilleder etc. og så opleve den verden, han fremstiller? Mange vil sige, ja, det er ikke alene muligt, det er netop fornøjelsen og nydelsen ved at betragte malerier. Og skønt lidt mere kompliceret, er det i princippet ikke anderledes med litteratur! Men problemet med litteratur er åbenbart, at de overleverede måder at tale om den på rummer flere forhindringer for end tilgængelige ressourcer til at fastholde problematikken. Og i særdeleshed er det noget der tyder på, at begrebet for fiktionens »mellemområde«, operativt fra Forster til Rimmon-Kenan, ikke har tilstrækkelig stabilitet til, at det kan afværge afsporinger og infiltrationer fra beslægtede områder. Det bliver vi nødt til at vende tilbage til.

## ***Om strukturalismens karaktermord (Culler 1975)***

Mange har beklaget de strukturalistiske litteraturteoriens »karaktermord«, deres manglende teoretiske og analytiske interesse for fortællingers personer, deres »tilsidesættelse af karakteren«. Per Krogh Hansen mener, at man dårligt nok kan »undgå at undres over, i hvor ringe grad især de tidlige strukturalister var opmærksomme på karakterens betydning for værket«. <sup>19</sup> I 1975 konstaterede Jonathan Culler – med en allusion til Harveys formuleringer – noget tilsvarende og gav en forklaring:

»Character is the major aspect of the novel to which structuralism has paid least attention and has been least successful in treating. Although for many readers character serves as the major totalizing force in fiction – everything in the novel exists in order to illustrate character and its devel-

---

18. Gør man det alligevel, da placerer man karakteren i en anden verden, fx ens egen. Det står enhver frit, og udklippede karakterer er en væsentlige del af kulturens cirkulations- og produktionssfære – også produktionen af litteratur. Men det er ikke den dimension, det handler om her.

19. Per Krogh Hansen, *Karakterens rolle*, København 2000, p. 53.



opment – a structuralist approach has *tended to explain this as an ideological prejudice rather than to study it as a fact of reading.*

The reasons are not far to seek. [ ... ] the general ethos of structuralism runs counter to the notions of individuality and rich psychological coherence which are often applied to the novel. Stress on the interpersonal and conventional systems which traverse the individual, which make him a space in which forces and events meet rather than an individual essence, leads to a rejection of a prevalent concept of character in the novel: that the most successful and 'living' characters are richly delineated wholes, clearly distinguished from others by physical and psychological characteristics. This notion of character, structuralists would say, is a myth.«<sup>20</sup>

Det er altså sådan set ikke så meget at undre sig over. Hele strukturalismens scientistiske orientering var ideologikritisk, som »videnskab« var den programmatisk henvist til at bevæge sig hinsides ideologistyrede læsninger. Den blev således egentlig aldrig et studium af *the fact of reading*. For Culler anno 1975 er netop dét den væsentligste opgave:

»Structuralism has succeeded in unmasking many signs; its task must now be to organize itself more coherently so as to explain how these signs work. It must try to formulate the rules of convention rather than simply affirm their existence. The linguistic model, properly applied, may indicate how to proceed, but it can do little more than that. It has helped to provide a perspective, *but as yet we understand very little about how we read.*«<sup>21</sup>

---

20. »Karakteren er det hovedaspekt af romanen, som strukturalismen har ofret mindst opmærksomhed og har haft mindst held til at behandle. Selv om karakteren for mange læsere er fiktionens vigtigste totaliserende kraft – alt i romanen eksisterer for at illustrere karakterer og deres udvikling – har strukturalismens tendens været *at forklare dette som en ideologisk fordom i stedet for at studere det som et læsningens faktum.*

Årsagerne er ikke vanskelige at få øje på. [ ... ] strukturalismens generelle ethos står i modsætning til ideer om individualitet og rig psykologisk sammenhæng, der ofte bringes i anvendelse på romanen. Fremhævelse af interpersonale og konventionelle systemer, der går på tværs af individet og mere gør det til et rum, hvor kræfter og begivenheder mødes, end til en individuel essens, fører til afvisning af en udbredt opfattelse af romanens karakterer: at de mest succesrige og 'levende' karakterer er velafgrænsede helheder, hvis fysiske og psykologiske karakteristika klart adskiller dem fra andre. Denne forestilling om karakteren ville strukturalister sige er en myte«, Jonathan Culler: *Structuralist Poetics*, London 1994 (org. 1975), p. 230; min kursivering, RR.

21. »Strukturalismen har haft held til at demaskere mange tegn; dens opgave må nu være at organisere sig med henblik på at forklare, hvordan disse tegn arbejder. Den må forsøge at forklare konventionernes regler og ikke bare slå fast, at de eksisterer. Den lingvistiske model, når den anvendes med tilstrækkeligt skøn, kan pege på en fremgangsmåde, men den kan ikke gøre ret meget mere end det. Den har bidraget til et perspektiv, *men vi véd stadigvæk meget lidt om, hvordan vi læser*«, op.cit., p. 265; min kursivering, RR.

Så hvordan læser vi faktisk karakterer? Vi læser dem i hvert fald ikke helt på samme måde i realistiske og modernistiske romaner; men til gengæld gør bekendtskabet med moderne karakterer det muligt at læse mange af de realistiske karakterer på *en anden måde*. Skønt man sådan set kan læse *L'Éducation sentimentale* som en karakterstudie og placere Frédéric Moreau som romanens centrum – et »rigt psykologisk portræt« – vil vi nu være i stand til at spørge, om det nu også er den bedste måde at gøre det på. For når vi nærmer os romanen på denne måde, finder vi, hvad Henry James beklagede, et fravær eller en tomhed i dette center. Romanen leverer ikke simpelthen et portræt af en banal personlighed, den viser en påfaldende mangel på interesse for hvad vi kunne forvente måtte være de allervigtigste spørgsmål:

»what is the precise quality and value of Frédéric's love for Mme Arnoux? For Rosanette? For Mme Dambreuse? What is learned and what is missed in his sentimental education? We can, as readers and critics, supply answers to these questions, and this is certainly what traditional models of characters enjoins us to do. But if we do so we commit ourselves to naturalizing the text and to ignoring or reducing the strangeness of its gaps and silences.«<sup>22</sup>

At naturalisere teksten, det er at læse den som om den var en virkelighedsfremstilling, og mere præcist: sådan som læsninger af andre romaner har lært os at læse, nemlig »mimetisk«. En naturaliserende læsning er én, som stryger teksten med hårene. Men strukturalismen har lært os at læse på en anden måde: »To read the text as an exploration of writing, of the problems of articulating a world.«<sup>23</sup> Kritikeren fokuserer da på (Culler alluderer til en af Roland Barthes velkendte dikotomier:) »the play of the legible and the illegible, on the role of gaps, silence, opacity.«<sup>24</sup> Culler opponerer kraftigt mod, at dette skulle være en knastør beskæftigelse med former og strukturer; det drejer sig tværtimod om *kraft* og *bevægelighed*, om at opsoge teksternes egen modstand mod naturaliserende læsninger og om at lade teksternes sproglige pluralitet og skiften få lov til at lege med i læsningen:

---

22. »hvad er den præcise kvalitet og værdi af Frédéric's kærlighed til Mme Arnoux? Til Rosanette? Til Mme Dambreuse? Hvad er dannet og hvad er forblevet udannet i hans følelsers uddannelse? Som læsere og kritikere kan vi levere svar på disse spørgsmål, og det er ganske vist, hvad traditionelle opfattelser af karakteren opfordrer os til at gøre. Men hvis vi gør det, forpligter vi os på en naturalisering af teksten og til at ignorere eller reducere det besynderlige ved dens huller og tavsheder«, *ibid.*, p. 231f. Krogh Hansen, *op. cit.* p. 111, gør en lignende iagttagelse i forbindelse med Robbe-Grillet's 'helte'.

23. *Ibid.*, p. 260.

24. *Ibid.*

»[ ... ] the attempt to turn content into form and then read the significance of the play of forms reflects not a desire to fix a text and reduce it to a structure but an attempt to capture its *force*. The force, the power of any text, even the unabashedly mimetic, lies in these moments which exceed our ability to categorize, which collide with our interpretative codes but nevertheless seems right. [ ... ] To define such moments, to speak of their force, would be to identify the codes that encounter resistance there and to delineate the gaps left by a shift in languages.«<sup>25</sup>

I sidste ende kan man således fornemme, at Culler slet ikke finder karakteranalyser interessante (vi *kunne* lave dem, men det ville ikke rigtigt være nogen udfordring i at gøre det). Langt større interesse har det, at Flauberts relativt trivielle karakterer ikke inviterer til »psykologisk analyse«; Flaubert undgår lige præcis denne, hvor vi på baggrund af fx Balzac ville have forventet den. Flaubert udvikler ikke karakterernes psykologiske og etiske problematikker, læseren efterlades med en mærkelig tomhed, for karaktererne vil ikke noget, beskrivelsen af dem fører ikke til noget.

Når Culler alligevel finder den strukturalistiske beskæftigelse med karakteren utilstrækkelig, har det nærmest karakter af en konstatering: strukturalister har faktisk ikke beskæftiget sig ret meget med litteraturens karakterer. Culler er simpelthen diplomatisk; han giver intet bud på, hvorfor det skulle være særligt interessant at arbejde mere med karakterer, end man hidtil har gjort.

Vi kan nu måske se grunden til denne manglende interesse: det strukturalistiske projekt har slet ingen plads for karakteren som oplevet, som en eksistens i den fortalte verden; strukturalismens interesse er teksten – og læsningen, og dermed spørgsmålet om, hvordan læsning altid er et forsøg på at finde mening i teksten. Kort sagt: dobbeltblikket er ikke strukturalistisk interessant. At vi oplever den fortalte verden i læsningen, at fortællingen til tider byder os at leve os ind i karakterers situationer, det er for strukturalismen en selvfølge, som beskæftigelsen med teksten altid allerede forudsætter og har lagt bag sig. At blive stående ved denne selvfølge, at gøre den-fortalte-

---

25. »[ ... ] forsøget på at forvandle indhold til form og så læse betydningen af formernes spil er ikke udtryk for et ønske om at fikserer teksten og reducere den til en struktur, men et forsøg på at fange dens *kraft*. Kraften i enhver tekst, selv en ligefrem mimetisk, ligger i disse øjeblikke, der ryster vor evne til at kategorisere, og som kolliderer med vore fortolkningsskoder, men ikke desto mindre synes rigtige. [ .. ] At bestemme sådanne øjeblikke, at tale om deres kraft, det vil være at identificere de koder, som her møder modstand, og at aftegne de huller, som opstår, når der sker et sprogskifte«, *ibid.*, p. 260f.

verden-som-oplevet til objekt for analyse, det er at naturalisere fiktionen, det er at glemme, at den fiktive verden er en tekstproduceret og tekstbetinget verden. Strukturalismen har gjort læsningen lidt mere avanceret end som så, lidt mere professionel; den betragter teksterne selv som undersøgelser af det at skrive og forstår dette som en problematik om overhovedet at artikulere en verden.

I alt dette er det påfaldende, at Culler ligesom Harvey før ham og Rimmon-Kenan otte år senere opererer med den samme forenklede modstilling mellem på den ene side karaktererne som som-om-størrelser, som man omgås med som om de var virkelige personer, som man kan lave psyko- og sociologiske analyser på etc. – og så på den anden siden karakteren som en næsten forsvindende tekstlig størrelse, et gennemgangsled for alle mulige andre dimensioner af tematisk, aksiologisk, narratologisk, transtekstuel og æstetisk art. Hvad der for Harvey var et et begreb, han ikke kunne tænke fri af mimetiske forpligtelser, og som for Rimmon-Kenan blev et greb, der glippede, ligger hinsides strukturalismens metodologiske horisont. Fiktion som »mellemområde« eksisterer ikke i det strukturalistiske vokabular.

## **Ferrara 1974**

Et stort anlagt, kommunikationsteoretisk bud på spørgsmålet om karakterens betydning kunne man i 1974 finde i en lille programartikel af Fernando Ferrara i tidsskriftet *New Literary History*.<sup>26</sup> Artiklen blev vistnok ikke for alvor fulgt op af andre og den har ikke fået nogen litteraturteoretisk eller -analytisk betydning. Men 26 år senere greb Per Krogh Hansen fat i Ferraras karaktermodel i et forsøg på at »opgradere« den. Forsøget er interessant, ikke kun fordi det med næsten heroisk insisteren sætter sig op imod herskende strømninger i litteraturvidenskaben, men også fordi det aktualiserer en hel række spørgsmål, som er blevet skubbet til side af disse.

Det kan være grund til at understrege, at Ferraras modeltænkning ikke er strukturalistisk, men kommunikationsteoretisk;<sup>27</sup> den handler om formidling af budskaber eller meddelelser (*messages*). Det følgende er et kort resumé af det kommunikationsteoretiske *site map*, som Ferrara indleder sin artikel med. Efter et godt platonisk forbillede starter han med at dele kommunikationens område i to: videnskabelig kommunikation og kulturel kommunikation (kommunikation af værdier). Kulturel kommunikation kaldes

---

26. Fernando Ferrara, »Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction«, *New Literary History*, V, 2 (1974), pp. 245-268.

27. Forskellen mellem strukturalisme og kommunikationsteori vil blive klargjort nedenfor.

også persuasiv kommunikation, og bestemmes yderligere ved formuleringen »at provokere handling ved at vække følelser« (»*provoking action by arousing emotions*«). I et næste skridt tvedeles persuasiv kommunikation i kategorierne »eksplicit kommunikation af *normer*« og »implicit kommunikation af *eksempler*«. Og endelig deles hver af disse kategorier igen i to typer koder, på den ene side en rationel type (hvis *modus operandi* kaldes rationaliseret eller intellektuel tilskyndelse), og på den anden side én type kode, som opererer gennem irrationel eller emotionel tilskyndelse. Den eksplicitte, direkte kommunikation af normer kan således underdeles i *instruktion* (fx lovbøger, afhandlinger om etik eller regler for passende opførsel) og *suggestion* (som fx i kirkens liturgi og tilsvarende »irrationelle« aspekter af fx massekommunikation). Ligeledes kan den implicitte og indirekte kommunikation af normer ved eksempler underdeles i hhv. *information* (historie og biografi) og – som den mere »irrationelle« type eksempel-kommunikation: *fiktio*n. Det er således både en meget logisk opdeling af kommunikationens hele område og desuden en løfterig, for den signalerer muligheder for raffinerede og præcise videreudviklinger. Ferraras korte artikel søger dog at begrænse sig til den ottendedel, som er fiktionens delområde.

*Fiktio*n definerer Ferrara nu, ikke som en fortælling, hvis historie er fiktiv, men i første omgang som »reporting of events of fictitious characters, with predominantly emotional solicitation«. <sup>28</sup> De fiktive karakterer er det, der gør fiktion forskellig fra fx historie og biografi, der bestemmes som »reporting of events of real people, with predominantly intellectual solicitation«. <sup>29</sup> Selv i Ferraras lidt ubehjælpelige engelske sprogføring kan man fornemme, skønt han ikke gør noget særligt ud af det, at der er noget specielt med denne fiktion; den tilhører kategorien kommunikation af eksempler, den er emotionel og ikke ganske rationel, måske endda forførelserisk, og i hvert fald ikke forpligtet på at informere ansvarligt og objektivt om faktiske forhold og disses værdimomenter. Denne fiktionsbestemmelse afviger kun lidt fra, hvad man kunne finde i et leksikon, og den er velegnet til at udfylde kommunikationsskemaets plads for emotionel kommunikation af eksempler, for den placerer karakteren som fiktionens centrale element. Følgelig hedder det også:

»In fiction the character is used as the structuring element; the objects and the events of fiction exist—in one way or another—because of the character and, in fact, it is only in relation to it that they possess those

28. »beretning om fiktive karakterers begivenheder, med overvejende emotionel tilskyndelse«, op. cit., p. 247.

29. »beretning om virkelige menneskers begivenheder, med overvejende intellektuel tilskyndelse«, ibid., p. 246.

qualities of coherence and plausibility which make them meaningful and comprehensible.

It is for these reasons that we propose here the structural study of the field of fiction as a study of the structure character.«<sup>30</sup>

Men denne fremhævelse af karakteren synes Ferrara her at tilslutte sig traditionen fra Harvey, og selv om han kalder sin undersøgelse »a *structural study*«, er der, som vi véd, næppe én strukturalist, der vil kunne erklære sig enig i denne fremskudte situering af karakteren. Men Ferrara går faktisk længere end Harvey, for han erklærer også sin tilslutning til Aristoteles' mimesis-begreb:

»Just as Aristotle speaks of *mimesis* both in the epic and in tragedy, in the word or in the mask or in dance, in the same way here *by fiction we mean every manifestation which imitates the actual life of man, however expressed.*«<sup>31</sup>

Dermed udvides fiktionsbegrebet betragteligt, og kun for så vidt som han lader fiktionsbegrebet styre mimesis-begrebet og ikke omvendt, opretholdes udgangspunktet i den tvedelte *eksempel*-kategori. Men hvorfor nu denne udvidelse? Ferrara forklarer det med, at det allerede på et tidligt stadium i undersøgelsen af karakteren blev nødvendigt at udvide feltet. Skønt man havde startet med »litterære« fakta, siger han, spredte analysen sig spontant ud til mange felter, fra roman til teater, fra fabel til tegneserier, fra film til revy, fra myter til *popular songs*, etc. Og netop på grund af den valgte synsvinkel, forskningsmetoden og dennes fundamentale antagelser blev det nødvendigt at se bort fra hævdundne kategorier. Det gjaldt også kategorien »litteratur«,

»because it is too selective and is based on »aesthetic« hypothesis which are no longer reliable today, and the categories of genre such as »epic,« »lyric,« »drama« because all are traceable to the mimetic or imitative atti-

---

30. »I fiktion bruges karakteren som et strukturerende element; fiktionens ting og begivenheder eksisterer – på den ene eller anden måde – på grund af karakteren, og faktisk er det kun i relation til denne at de får disse egenskaber af sammenhæng og sandsynlighed, der gør dem meningsfulde og forståelige.

Det er af disse grunde vi her foreslår det strukturelle studium af fiktionens felt som et studium af karakterens struktur, *ibid.*, p. 252.

31. »Ligesom Aristoteles taler om *mimesis* både i epikken og i tragedien, i ordet eller i masken eller i dansen, på samme måde mener vi her med fiktion enhver manifestation, som imiterer menneskets aktuelle liv, lige meget på hvilken måde det bliver udtrykt«, *ibid.*, p. 247 *n6*; min kursivering, RR.

tude of man and of the vicissitudes of his existence and so on. All these systems [ ... ] would interfere harmfully with the fundamental criteria of this research, which places itself above those ramifications or differentiations based on languages or on modes of expression.«<sup>32</sup>

Det er måske ikke så svært her at genkende visionerne fra 70'erne: det udvidede tekstbegreb, deplaceringen af skønlitteraturen som fagligt centrum, inddragelsen af den kulturelle kommunikations øvrige medier. Ferrara lider ikke under nogen besindelse på fagenes egenart! I denne sammenhæng er det vigtigste dog ikke, at hans kommunikationsteoretiske horisont erklæres hævet over sproglige differentieringer; vigtigere er det, at han ikke, som strukturalisterne, ser *den strukturelle lingvistik* som model og inspiration for undersøgelsen. I citatets fortsættelse hedder det således:

Among the studies which guide us toward the type of research we propose, we must keep in mind especially those by Greimas and by Moles. The first is useful because it establishes *the indispensable connections with cybernetics* [ ... ].<sup>33</sup>

Ferraras interesse for fiktion og for fiktionens karakterer er således ikke en specifik litterær interesse. Det bliver særdeles tydeligt, idet han foretager en yderligere udvidelse, denne gang af karakterbegrebet. Karakterens position og funktion i fiktion kan variere betragteligt, for den kan være »the object or subject (representation of point of view) of the story; it can be active or passive (narrator or narration); it can be totally hidden or uniquely present in fiction, and so on.«<sup>34</sup> Karakteren er således ikke alene frataget enhver litterær specificitet, den har tabt enhver figur og synes reduceret til en hvilken som helst stemme. Ikke desto mindre forestiller Ferrara sig en grænsezone mellem fiktion og ikke-fiktion:

»Naturally on the border zone of fiction there is an ambiguous strip, a zone in which it is difficult to discern whether the communication

---

32. »for den er for selektiv og baseret på »æstetiske« hypoteser, som ikke længere er troværdige i dag, og genrekategorier som »epik«, »lyrik« og »drama«, for de kan alle spores tilbage til menneskets mimetiske og imitative holdning og til dets eksistens' skæbne og så videre. Alle disse systemer [ ... ] ville på skadelig måde interferere med denne undersøgelses fundamentale kriterier, som placerer sig over disse forgreninger eller differentieringer baseret på sprog eller på udtryksmodi«, *ibid.*, p. 249, n10.

33. »Blandt de studier, som viser os vej mod den type forskning vi foreslår, må vi i særdeleshed huske Greimas' og Moles'. Den første er nyttig, fordi den etablerer *den uomgængelige forbindelse med kybernetikken* [ ... ]«, *ibid.*, min kursivering, RR.

34. *Ibid.*, p. 251.

through characters prevails on a different code of cultural communication or even on scientific communication: for example, where would you place an essay by George Orwell or a film by Flaherty, crime news, or a reportage on female fashion based on a celebrated film star? The answer is clear and allows us to state—and only apparently by paradox—that just as one can study *A Midsummer Night's Dream* as document, one can also study *Das Kapital* as fiction.«<sup>35</sup>

Der tegner sig altså en forskel mellem at studere noget *som* fiktion, og så at studere fiktion. Men i grænsezonerne er det vanskeligt at skelne: kommunikation gennem karakterer gør sig altså gældende i ikke-fiktive tekster? Der findes eksempler på ikke-fiktion, som på grund af sine litterære kvaliteter bliver læst som fiktion (biografier fx.). Det har ofte ført til, at enkelte har haft vanskeligheder med at skelne mellem fiktion og ikke-fiktion ... som om grænsen ikke var klar. Og i en »tekst« med en filmstjerne-karakter som (aktivt eller passivt) centrum for en reportage om kvindemode spiller karakteren oplagt en væsentlig rolle, skønt det ikke gør reportagen til fiktion. Det er et grænsetilfælde, fordi det kan synes uafgørligt, hvorvidt det er karakteren, der står i centrum og strukturerer hele reportagens tekst, eller om budskabet er rationelt struktureret med karakteren kun som retorisk garniture. Følgelig er det kun de afgørlige tekster, der placerer sig sikkert inden for fiktionens ramme – altså tekster, hvor fiktionens dominans er hævet over tvivl. Grunden til, at Ferrara er vanskelig at følge her, er simpelthen, at han ikke giver sig tid til at skelne mellem tekst og kode.

I *Das Kapital* diskuterer Marx således med mange karakterer, men der er ingen dominerende karakterer foruden forfatteren selv. Fiktionens kode er her til stede i undertrykt eller underordnet tilstand. Marx selv bliver det eksemplariske individ, der kommunikerer værdier ved at vække følelser – fiktionen er ikke værkets dominerende kode, men den er der; fiktionen om forfatteren Marx. Mange har de læsere været, der har læst *Kapitalen* med lydhørhed for denne kode. Jeg skal her ikke diskutere validiteten af et sådant karakterbegreb for en mulig kommunikationsteori eller semiotik. Som et begreb, der indgår i definitionen af fiktion som kode virker det ikke løf-

---

35. »I fiktionens grænsezone er der naturligvis en tvetydig stribe, en zone, hvor det er svært at afgøre, om kommunikationen gennem karakterer sætter sig igennem i en anderledes kode for kulturel kommunikation eller endda i en videnskabelig kommunikation: for eksempel, hvor ville du placere et essay af George Orwell eller en film af Flaherty, kriminal-nyheder, eller en reportage om kvindemode baseret på en feteret filmstjerne? Svaret er klart og tillader os at hævde – og paradokset er kun tilsyneladende – at ligesom man kan studere *En skærsommernatsdrøm* som et dokument, kan man studere *Kapitalen* som fiktion«, *ibid.*, p. 251f.



terigt; det taber hurtigt forbindelsen med Ferraras oprindelige fiktionsbestemmelse, »reporting of events of fictitious characters«.

Det kan selvfølgelig ikke udelukkes, at denne flyvske ubestemmelighed i Ferraras tekst blot skyldes, at nogle af dens formuleringer stadigvæk hænger fast i projektets litterære udgangspunkt. Men selv hvis vi imod Ferraras intention vil fastholde dette, turde det være klart, at Ferraras karaktermodel ikke er en litteraturteoretisk model. Snarere må den karakteriseres som sociologisk; den er en genetico-transformationel kortlægning af hvordan sociale værdier (dybdestruktur) ved hjælp af fiktionskodens maskineri genererer karakterer (mellemstruktur), som så igen genererer handlinger (overfladestruktur). Sin fulde betydning får modellen først, når karakterens mikrostruktur indlejres i den kulturelle kommunikations makrostruktur med sociologisk karakteriserbare afsender- og modtagergrupper, kodnings- og afkodningssystemer, etc.

Betragtet for sig selv er karakterens mikrostruktur »a set of elements and rules whose main purpose is to give an adequate explanation of all the phenomena observed in relation to character«. <sup>36</sup> Men Ferraras artikel kommer ikke i nærheden af at give en adækvat forklaring på alle fænomener relateret til karakteren. Dybdestrukturen, siger han, er en hypotese, »not a single part of it has yet been verified by means of analytical research«, <sup>37</sup> og erklæringen om at levere et sæt regler for fiktionskodens transformation af værdier til karakterdannelser forbliver kun en erklæring. Som en sammenfattende karakteristisk af Ferraras modelforsøg kunne man sige, at med intentionen om at omfatte sociale og kulturelle fænomener i én stor mundfuld, med sit abonnement på kommunikationsteori, kybernetik, strukturel analyse og genetiske transformationsmodeller, med sin fantasi og dristighed og ikke mindst ved sin storladne og epistemologisk ubesindige *projektkarakter* er den et typisk 70'er-fænomen. Såvel litteraturvidenskabens som semiotikkens udvikling er gået i en anden retning, og projektet er forblevet et udkast.

## ***En kortslutning?***

Lad os vende tilbage til spørgsmålet om karakterens placering. Er det rigtigt, at karakteren strukturerer fiktioner på den helt centrale måde, som Ferrara antager? Hvad er det egentlig, der er så forkert med strukturalismens opfattelse af karakteren som i bedste fald et tekstligt knudepunkt? Lad os et øjeblik se på Krogh Hansens motivation for det samme postulat:

---

36. Ibid., p. 255.

37. Ibid., p. 266.

»Tager vi Ferraras præmisser, som de her er opridset, for gode varer, er der ræson i at mene, at det for fiktionen definerende element netop er karakteren. Det er i hvert fald mig umuligt at finde et eksempel på en fiktionstekst (i ordets mere almindelige betydning), der ikke indeholder karakterer.«<sup>38</sup>

Krogh Hansen ville måske også finde det svært at finde fiktionstekster, der ikke indeholder fx handlinger. Så igen: hvorfor netop karakteren? Tyngdepunktet i Krogh Hansens argument ligger selvfølgelig ikke i den spøgefulde henvisning til empiri og *induktiv* tænkning, men i henvisningen til Ferraras præmisser, altså det kommunikationsteoretiske system, i følge hvilket karakteren kan *deduceres* som det for fiktion centrale element, eftersom fiktionens kode er *defineret* som kommunikation af værdier ved karaktereksempler, der implicit tilskynder ved at vække følelser. Dét er at placere karakteren på linje med Forsters *people* og *actors*, som engagerer fantasi og intellekt og giver romanen værdi ud over at tilfredsstille den begivenhedsorienterede nysgerrighed. Men det er også at placere karakteren hinsides strukturalismens metodologiske og teoretiske horisont. Krogh Hansen bekræfter det selv ved hjælp af signalordet *indlevelse*:

»[ ... ] i takt med at formalismen blev normsættende, blev netop et begreb som indlevelse mindre og mindre *comme il faut* i vokabularet. Men man glemte herved, at den blotte mulighed for indlevelse i teksten måske var et fænomen, man burde tage højde for og behandle i sine teorier. Havde man gjort det, var man uvilkårligt endt i karakterproblematikken.«<sup>39</sup>

Og det kan det måske være noget om? Tager man udgangspunkt i indlevelsen og mere bredt i oplevelsen af det fortalte, da synes meget ofte fortællingens karakterer at stille sig centralt. (Vi kender det allerede som hovedpunkter hos Forster og Harvey.) Men at slutte fra, at de er væsentlige i *oplevelsen*, og til, at de derfor også må være *tekstens* centrale, strukturerende element, det er simpelthen en kortslutning.<sup>40</sup> For Ferrara, derimod, må det *nødvendigvis* være sådan, fordi det allerede er sådan i udgangspunktet: fiktion som »eksempel«. Krogh Hansen undgår kortslutningen, idet han, om end halvhjertet og underhånden,<sup>41</sup> tilslutter sig denne for Ferrara helt

---

38. Op. cit., s. 27.

39. Ibid., s. 52.

40. Anderledes ville det være, hvis Krogh Hansens formål havde været det noget mere beskedne at undersøge, hvad det er i visse tekster, der producerer karakterer, der stiller sig centralt i oplevelsen af det fortalte.

afgørende forståelse af den intime sammenhæng mellem »fiktion som eksempel« og karakteren – og den dermed forbundne placering af litteraturteorien som underordnet en sociologisk orienteret kommunikationsteori.

## ***Om oplevelsens form***

I tilbageblik er det måske ikke svært at se, hvorfor litteraturkritikkens og litteraturvidenskabens fiktionsbegreb optræder med en sådan mærkelig instabilitet og aldrig finder en bestemmelse, som gør det tjenligt til noget teoretisk eller analytisk formål: hvad enten fiktionen karakterises som løgn med litterære kvaliteter eller som mimesis, er det hver gang en indholdsmæssig bestemmelse, aldrig en formbestemmelse. Indholdsmæssige bestemmelser er notorisk upålidelige. Diverse forsøg på at genbestemme fiktionen (fiktion versus drama, fiktion versus poesi) er det nærmeste, traditionerne er kommet en formbestemmelse; men genbestemmelser har det med at blive enten trivielle eller *for* skarpe og efterlader altid de udsigtsløse diskussioner om genrernes grundlæggende principper. Og ret ofte finder vi desuden kvasidefinitioner, der forsøger at løse vanskelighederne ved at luske en indholdsbestemmelse ind i formuleringerne. Ferrara, fx, definerede fiktion som »reporting of *fictional* characters«, og Rimmon-Kenan foreslår: »narration of a sequence of *fictional* events«. <sup>42</sup> Den mest indsigtfulde bestemmelse fandt vi hos Forster, der fremhæver forskellen mellem den måde hverdagslige eller historiske beretninger fortæller karakterer, og den måde som romanen kan gøre det på: indefra eller som en fortællers karakterers indre liv. Det er ganske vist stadigvæk en indholdsmæssig bestemmelse, men den har, som vi skal se i det følgende, formmæssige implikationer.

Traditionelt – og længe før strukturalismen – er den litterære fortælling blevet tænkt i retrospektionens model, som om det overhovedet at fortælle en historie forudsatte, at historien var sket. Følgelig må en fiktiv fortælling gengive en historie, der – selv om den slet ikke er sket – bliver fortalt, *som om* den er sket, før den fortælles. Denne lidt primitive, så at sige naturalistiske forestilling om fortællingens tidslige forhold har fulgt strukturalismen som en skygge, og enkelte strukturalister har endda ment at finde lingvistisk

---

41. Krogh Hansen skriver fx: »Antager vi [ ... ] – som Ferrara – at karakteren er en medieringsinstans i en kommunikativ proces forstået således, at karakterens 'formål' er at kommunikere ét-eller-andet – det være sig et kulturelt eller eksistentielt forhold, nogle menneskelige værdier, adfærdsnormer etc. [ ...]«, op.cit., p. 111). Men i Ferraras model drejer det sig ikke om at kommunikere »et eller andet«, men helt præcis om at kommunikere værdier: og værdier er for Ferrara (som gerne bruger biogenetiske analogier) de gener, der danner den generative matrix, som fiktive karakterer dannes af.

42. Op. cit., p. 2.

støtte for den.<sup>43</sup> Ifølge denne retrospektionsmodel for fortællingen kan fiktion ret beset kun opfattes som løgn med litterære kvaliteter. *Men er det sådan, vi oplever fiktion?*

Hver dag foretages der små, praktiske undersøgelser af, hvordan vi oplever fiktion: i skriveværksteder, ved forfatterens skrivebord, måske endda i litteraturundervisningstimer på universiteterne etc. De er praktisk orienterede eksperimenter og behøver ikke være teoretiske, for de arbejder med en intuitiv forståelse af fiktionens særlige sproglighed. Hvad går så den intuition ud på? Ikke på fiktion som løgn eller lignende, men på oplevelsen af *som læser at være placeret samtidig med de fortalte personer*. Med en let omskrivning af Käte Hamburgers *Ich-Origo*,<sup>44</sup> har jeg foreslået at kalde denne samtidighed for origo-tid.<sup>45</sup> Denne oplevelsesform har såvel lingvistiske som fænomenologiske traditioner været opmærksomme på, men i den litterære strukturalisme er den ikke blevet tematiseret,<sup>46</sup> og førstrukturalistiske traditioner har misforstået den.<sup>47</sup>

Når en fortælling begynder »Klokken fem stod Frederiksen i porten til sit hus«, er alle fiktionens elementer til stede i sætningen: en handling, en person, en omgivelse – allerede en lille verden – og handlingen er beskrevet med et verbum i fortid. Men den *opleves* ikke som fortidigt, som noget, der skete den gang og fortælles nu, den opleves tværtimod som noget, der sker nu, i læsningens øjeblik; *i fiktionen har verbets præteritumform præsensværdi*.<sup>48</sup> Her finder vi fiktionens fundamentale form.<sup>49</sup> Hvis den er en konvention, er det ikke en konvention, som fiktionen kan udskifte med andre

---

43. Gérard Genette fx. Jf. min diskussion heraf i artiklen »Balzacs fælde«, *Kritik* 142 (1999), pp. 63-72.

44. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1994 (org. 1959).

45. Jf. »Realisme, fiction og postrealisme«. (Udkommer i essaysamling om realisme på *Institut for Nordisk Sprog og Litteratur*, 2002. En foreløbig version kan findes på adressen <http://www.hum.au.dk/nordisk/lokal/pdf/realisemenoter.pdf>).

46. I en replik til »Balzacs fælde« (*Kritik*, 143, 1999) gør Per Bundgaard opmærksom på, at nyere semiotik dog har udviklet narrationsbegreber, der ikke er bundet til retrospektionsmodel.

47. Man har efter Henry James tematiseret forskellen mellem *telling* og *showing*, men som regel kun forstået det som et spørgsmål om teknik. For Gérard Genette drejer forskellen sig kun om en rent kvantitativ forskellighed: jo mere scenisk fortællingen er, jo mere præsensisk må læseren opleve det fortalte, jf. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York 1980, s. 163ff. Det er da også indlysende rigtigt, men kun på den forudsætning, at læseren er placeret i origo-tid. Fordi Genette ikke medtænker denne forudsætning, tolker han James' *showing* i kun sceniske kategorier og lader detaljeringsgraden være det afgørende. Men læseren kan udmærket placeres samtidigt med de fortalte personer, uden beskrivende detaljer og sceniske virkemidler. Og omvendt kan der gives detaljerede sceniske beskrivelser i en historisk fortællemodus, uden at den derfor placerer læseren som samtidig med det fortalte. Origo-tiden er ikke en funktion eller effekt af fiktionens sceniske fremstillinger, men tværtimod disses mulighedsbetingelse.

48. Fortællinger i præsens har paradoksalt nok sværere ved at placere læseren samtidig med de fortalte personer. Jf. min analyse af Dickens' præsens i *Bleak House* i »Realisme, fiction og postrealisme«.

konventioner. Det drejer sig om en formbestemmelse, og skønt formen ikke kan aflæses af fiktionssætningernes grammatiske form, er beskrivelsen af den alligevel intimt knyttet til de lingvistiske former, som den næsten umærkeligt transformerer. Det er dette aspekt af fiktionens fortællinger, der fun-derer oplevelsen af det fortalte som en specifikt litterær form; den forekommer ikke og kan ikke forekomme i andre sproglige sammenhænge. Det har været et absolut utænkt og utænkeligt aspekt i litteraturkritikken: den opfattelse, at fortællingen i sit væsen er retrospektiv, har sørget for, at tænkningen holdt sig til det genkendelige, »naturlige«, hverdagslige.

Dermed forstår vi måske også Forsters insisteren bedre. For når læserens bevidsthed er samtidig med de fortalte personers bevidsthed, da er der ikke længere nogen principielt uovervindelig forståelsesbarriere mellem læser og karakterer.<sup>50</sup> Det, at karakterers bevidsthed er til stede og er tilgængelige og samtidige med læseren, ikke alene præger hele den fortalte verden, det er den luft, fortællingen ånder i; uden dette fænomen ville fortællingen ikke kunne fortælle en verden, men kun en historie.

Formalisternes skel mellem historie og fortælling (*fabula* og *sjuzet*) tager ikke højde for, og er heller ikke tænkt til at tage højde for, at fortællingen fortæller en verden »før« den fortæller en historie. Formalisterne har ikke et begreb for den fortalte verden. Men karaktererne bebod, tilhører den fortalte verden. Denne verden er absolut: i en given fiktion er der ingen anden verden end den fortalte. En karakter kan på forskellige måder stå centralt i den fortalte verden: helt eller hovedperson, iagttagende biperson; den kan være fortalt i ydre eller indre fokaliserings; den kan være rund eller flad eller krum som en bønne; den kan være fremmedgjort, alene, vagabond, psykotisk, selvbedragerisk eller uden tag over hovedet; den kan være en sjæl uden krop og næsten kun en stemme; i en fiktion er den aldrig hjemløs.<sup>51</sup> Men det er,

---

49. Et andet eksempel: En fortælling åbner med sætningen »I morgen var det juleaften«. Fra begyndelsen er læseren placeret samtidig med fortalte personers bevidsthed, endnu inden vi er blevet introduceret for en eneste person. (I en retrospektiv fortælling ville det hedde: Dagen efter var det juleaften.) Men vil herimod kunne hævde, at sætningen jo bare er dækket direkte tale: »I morgen« markerer, at fortællestemmen taler fra en karakters placering i historiens tid, »var det juleaften« røber, at den styrende fortællestemme alligevel tilhører en tilbageskuende fortæller. Men dækning er ikke bare et stilmiddel, som man kan bruge efter forgodtbefindende. I en vis forstand er enhver fiktion måske i princippet eller i hvert fald potentielt dækket tale. Af dækningens to stemmer behøver den ene ikke være retrospektivt fortællende, selv om den fortæller uafhængigt af enkelte personers synsvinkel.

50. Fortællinger med fastholdt ydre fokaliserings, som fx Hemingways »The Killers«, er ingen undtagelse. Læseren får ingen direkte adgang til karakterernes bevidsthed, men forståelsesbarrieren er her en del af den fortalte historie. Karakterernes bevidsthed er ikke principielt utilgængelig; som scenisk utilgængelig er den tværtimod massivt præsent for læseren.

51. Måske det i sidste ende er denne særlige oplevelseskvalitet, Ferrara er på sporet af, når han skrider i svinget og lader alt, som kan tilskrives en stemme i alle typer kommunikation optræde som karakterer?

fordi karaktererne har bevidsthed, og fordi de – endnu inden og uafhængig af karakterernes indbyrdes kommunikation – deler bevidsthed med hinanden og bebor og tilhører den samme fortalte verden, som den læseren inviteres ind i, at karaktererne er væsentlige i fiktionen og med Forsters ord appellerer til læserens intelligens og fantasi, med Harveys engagerer ham. Hvis vi ønsker at forstå, hvordan karakteren opleves i læsningen (lad os bare kalde det karakteranalyse), hvis vi altså ønsker at udvikle dobbeltblikkets muligheder, og måske endda bedre at forstå, hvordan vi faktisk læser, da er det nødvendigt at undersøge de midler, som teksten bruger for at engagere os i karaktererne og vække vore antipatier og sympatier, idet den samtidig bringer os i øjenhøjde med karaktererne og deres verden.<sup>52</sup> Det er et projekt, der gør krav på alle litteraturvidenskabens ressourcer, ikke mindst strukturalismens. Men uden begreb om fiktionens form må karakteranalysen forblive et bælgøjet monster.

---

52. Det vil være nødvendigt at undersøge, hvordan netop karakterernes bevidsthed *bliver fortalt*. En klassisk og endnu uovertruffen studie heraf er Dorrit Cohns *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, 1978.