

Karakteren læst

Om læsningens ansvarlighed og karakteren »fortælleren/fortalt« i Samuel Becketts *Molloy*

»I vores læsebøger stod fabeln om den gamle mand, der på dødslejet fortæller sønnerne, at en skat ligger skjult i hans vinbjerg. De skal blot grave efter den. De gravede, men fandt intet spor af skatten. Da efteråret kommer, bærer vinbjergene imidlertid som intet andet i hele landet. Da forstår de, at faderen har givet dem en erfaring med: at det velsignede udbytte ikke ligger i guldet, men i fliden«.¹

De fleste, der reflekterer lidt over, hvad kunst er, er enige om, at det ligger i formen. Kunstens (og her det litterære kunstværks) magi ligger ikke så meget i at udsige en sandhed, som i processuelt, diskursivt at udfolde en større gyldighed. Men hvad skal kunstens form gælde for? Hvad er det for en kraftfuld investering i sproget, som det litterære kunstværks form både æstetisk og etisk står i gæld til? Principielt både for den skrivende og for den læsende instans, selvom fokus her er hos læserrollen.

Mikhail Bakhtin siger dette så tydeligt, han nu kan sige det (med tanke på romanen): det litterære kunstværks »form er ikke *ren* formidling af heltens liv og virke, men en udfoldelse som, idet den formidler heltens liv og virke, også udfolder forfatterens forhold til helten, og det er denne relation, der konstituerer det særligt *æstetiske* ved formen«.² Senere betegner han denne relation som »forfatterens kreative reaktion over for helten og hans liv«³ for kort efter – noget overraskende kunne man måske synes – at præci-

-
1. Walter Benjamin: »Erfaring og fattigdom«, in Benjamin: *Kulturkritiske essays*, Kbh. 1998, p.19, redigeret af Peter Madsen.
 2. Jf. M.M. Bakhtin: *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, Austin 1995, pp. 89-90
 3. Op.cit., p. 90

sere, at »denne kreative reaktion er æstetisk kærlighed.«⁴ Et forhold af den særlige karakter som opstår mellem den, der elsker og den, der bliver elsket (renset selvfølgelig for den seksuelle betydning, pointerer han dog!). Selv om der ikke her er tale om et forhold mellem en forfatterrolle og en læserrolle, så kommer man nemt til at tænke på Roland Barthes' forestilling om, at der er en stemme bag masken i al æstetisk formning, der siger »elsk mig«, og at den stemme ligner det, der hos Bakhtin kunne hedde *den indre krop*⁵ stemme. Og det gælder i særlig grad, hvis man sammenholder det med hans sene ord: »For talen (og derfor for mennesket) er intet mere skræmmende end fraværet af svar.«⁶ Det kunne bringe en på sporet af den særlige form for ansvarlighed som læserrollen på sin side således synes at sidde inde med.

Læseren som ansvarlig medskaber

Det er ikke Bakhtins ærinde tilsyneladende at fokusere på forholdet mellem forfatter og læser, selvom der flere steder er tilløb til det. Men i hans detaljerede og akribiske beskrivelse af forholdet mellem forfatter og helt⁷ ligger faktisk grundlaget for at forstå forholdet mellem læser og helt på en måde, der er beslægtet med forfatter/helt-forholdet, og derudfra ligeledes forholdet mellem forfatter og læser. Byggestene eller grundparametrene i et sådant udbygget, ansvarligt eller etisk projekt om læser/helt- og forfatter/helt-forholdet er *på den ene side* 'jeg-anden'-dikotomien, som senere også bliver grundlaget i hans videreudvikling af forfatter-helt forholdet til et dialogismefunderet forhold, og *på den anden side* betydningsforholdet som et fundamentalt *semiotisk* forhold afledt af hans kronotopbetragtninger (intense literære billeder, der både har en tid- og en rumdimension i sig).⁸ De to parametre er det formelle grundlag for den ekstrapolerede udgave af Bakhtins storstilede projekt om forholdet mellem kunst og ansvarlighed,⁹ så vel som for mit afledede og mere ydmyge projekt om læsningens semiotik.¹⁰

4. »This creative reaction is aesthetic love«, op.cit., p. 90.

5. Op.cit., p. 47ff.

6. »For the word (and, consequently for a human being) there is nothing more terrible than a lack of response«, »The Problem of the Text« i *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, Texas 1994, p. 127.

7. Se afhandlingen »Author and Hero in Aesthetic Activity« in *Art and Answerability*, op.cit.. Skrevet i begyndelsen af 1920'erne men først offentliggjort i 1979.

8. »Forms of time and chronotope in the novel«, in *The Dialogic Imagination*, Austin 1994.

9. Jf. Bakhtins berømte sentens fra hans tidligst kendte publikation *Art and Answerability* (1919) (ikke at forveksle med bogen af samme navn, jf. note 2): »Art and life are not one, but they must become united in myself – in the unity of my answerability.« (i op.cit. p.2).

10. Se bl.a. min *Litteraturen. Kroppen. Til en Læsningens Semiotik*, Odense 1999.

I slutningen til kronotop-teksten omtaler Bakhtin således det, han kalder »læserens kronotopiske situation« og »hans rolle i *fornyelsen* af kunstværket (altså læserens rolle i værkets processuelle liv)«. Bakhtin pointerer her »at ethvert litterært værk vender udaf, væk fra sig selv«, som han siger, »mod læseren, og forudskikker således til en vis grad mulige reaktioner over for værket selv.«¹¹ Det interessante her er så, hvori læserens medskab og fornyelse af værket mere præcist består, »co-creator«, som han kalder denne læserrolle.¹² For forståelsen af, hvilke roller læseren kan indtage i kommunikationen med teksten, dets univers' helte og med autor-creatorrollerne og i sidste instans forfatteren, er det af stor betydning, at Bakhtin til slut i kronotopartiklen (en tilføjelse som altså er skrevet så sent som i 1973) også kommer ind på *betydningsproblemet*, altså spørgsmålet om *hvordan* et litterært værk skaber betydninger (litterært værk eller i den forstand et hvilket som helst æstetisk objekt, der er betydende for nogen). Hvordan opstår betydning ud af den særlige æstetiske formningsproces som er i gang i og med skrivningen og læsningen, eller 'skabelsen' og 'med-skabelsen', som Bakhtin formulerer det. Dertil siger han, at uanset hvad disse betydninger viser sig at referere til for os, så må de fremtræde for os som *tegn*, for litteraturens vedkommende i verbalsproglig udgave. Og her refererer han til den kronotopiske form for tegn, som han netop har bestemt som litteraturens måde at skabe æstetiske objekter og karakterer på. Altså det litterære værk er et kommunikativt kompleks af tegn, funderet på en flerstemmig dialogicitet mellem minimum to sproglige subjektinstanser (bevidstheder).¹³ Deri består den kunstnerisk kreative imaginationsproces.

Bakhtin sætter uden tvivl størst fokus på skabertropen, det vil for ham sige på forholdet mellem forfatter og helt, på tærsklen mellem den reale verden og figurplanet, der hvor autor-creator eller det, jeg kalder *skribentrollen*, befinder sig. Bakhtin siger f.eks.:

»Det æstetiske objekt er et skabt fænomen *der indbefatter den skaber der har skabt det*. Skaberen finder sig selv i det og oplever intenst sin egen kreative aktivitet i det. Eller sagt på en anden måde: det er en frembringelse som den ser ud for den der frit og kærligt har frembragt den.«¹⁴

11. I »Forms of Time...«, op.cit., p. 257.

12. I »The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art« (1924) in *Art and Answerability*, p. 306 og fl. andre steder.

13. »whatever these meanings turn out to be, in order to enter our experience (which is social experience) they must take on *the form of a sign* that is audible and visible for us (a hieroglyph, a mathematical formula, a verbal or linguistic expression, a sketch, etc.). Without such temporal-spatial expression, even abstract thought is impossible. Consequently, every entry into the sphere of meanings is accomplished only through the gates of the chronotope«, *ibid.* p. 258.

Men tilføjer: selvfølgelig ikke frembragt ud af ingenting. Den kreative handling forudsætter en oplevet og levet virkelighed, som denne handling blot omskaber og former eller *læser*, om man vil. Men han fastholder altså, at skaberrollen *finder sig selv* endda »intet« i det æstetiske objekt som en kreativ aktivitet. Så mon ikke det skulle være muligt for en anden læserrolle, en anden end den selvlæsende autor-creator eller skribentrolle, nemlig medskaberlæseren, at finde ikke blot skribent-skaberens kreativitet, men også sin egen kreativitet og derved tiltage sig *ansvaret for egen læsning*. Walter Benjamin antyder, at noget sådant skulle være muligt og siger næsten det samme som Bakhtin, blot lader han skabertropen optræde i en mere erfaringsontologisk klædedragt,¹⁵ idet han siger:

»Det er ikke dens [fortællingens] anliggende blot og bart at formidle den rene tildragelse i sig selv (således som informationen gør det); den ned-sænker tildragelsen i den berettendes liv *for at videregive den til tilhørerne som erfaring*. Således bærer den sporene af pottemagerens hånd.«¹⁶

Det kropslige moment i skaberakten (og jeg tilføjer: i medskaber- eller læserrolle-akten), som Benjamin her så delikat antyder, optræder hos Roland Barthes noget mere konkret. Han drager f.eks. sig selv *som læser* (og altså ikke på nogen måde som subjektiv person) med ind i det reflekterende arbejde med litteraturen, og det er netop det, der for ham udgør det moralske moment i læse- og analysearbejdet:

»Hver gang jeg prøver at 'analysere' en tekst, som har givet mig glæde, er det ikke min 'subjektivitet', jeg genfinder, det er 'mig som individ', det givne, det som adskiller min krop fra andres, og som lidelsen og glæden er tilknyttet: det er min nydelsens krop, som jeg genfinder. Og denne nydelsens krop er også *mit historiske subjekt*.«¹⁷

Man kunne samle Benjamins og Barthes' betragtninger og sige, at moralitetsmomentet i forhold til litteratur knytter sig til spørgsmålet om, hvorvidt

14. »The aesthetic object is a creation that includes its creator within itself. The creator finds himself in it and feels intensely his own creative activity in it. Or put it differently: it is a creation as it looks from the eyes of the creator himself, who freely and lovingly created it« (m.u.) (»The Problem of Content ...« op.cit. p. 316).

15. Her tænkes på Benjamins Erfarings-begreb, som det kommer til udtryk i Baudelaireanalysen »Om nogle motiver hos Baudelaire« – in Walter Benjamin: *Fortælleren og andre essays*, Kbh. 1996, redigeret af Peter Madsen – og som det er behandlet i min »Oplevelse og erfaring«, jf. note 10.

16. Op.cit., p. 130 (min kursivering).

17. Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Paris 1973, p. 98.

litteraturen i sproget, skriften og læsningen evner at gestalte den krop eller rettere 'forbinde' (som erfaring i den æstetiske formningsproces) den krop og det følelsesliv, som civilisations- og socialisationsprocesserne har adskilt.¹⁸ Jeg vil således ikke her beskæftige mig så meget med selve *gestaltningen* af karaktererne¹⁹ og andre æstetiske objekter, men mere opholde mig ved de æstetiske og kommunikative anledninger²⁰ til at noget sådant overhovedet 'kommer på tale', så at sige.

Jørgen Bruhn og Jan Lundkvist siger i artiklen »Arkitektoniske momenter. Etiske og æstetiske refleksioner hos den tidlige Bachtin«,²¹ at noget af det mest interessante ved Bachtins tidlige storstilede projekt om at forene kunst og ansvarlighed er, at projektet blev et »mislykket projekt, for netop derigennem afsløredes i eminent grad de visioner, som han arbejdede med«,²² og som han først senere med dialogisme-teorierne fik givet en sammenhængende og – forekommer det – gyldigere form.

Denne betragtning er særlig interessant i nærværende artikels sammenhæng, fordi den på mange måder bringer Samuel Beckett og Mikhail Bachtin sammen. Blandt de spørgsmål og temaer, som i særlig grad optager de to, er spørgsmålet om 'jeg' over for den 'anden'. Dvs. vanskeligheden med at opleve sig selv som hel, som en helhed af noget kropsligt og noget sjæleligt, som for de fleste vil sige noget følelses- og erfarings- eller erindringsmæssigt. Ja, måske overhovedet umuligheden af at opleve sig selv, som det, man synes, man er. Det er jo et gammelkendt problemkompleks, som, når det kommer til stykket, måske er hovedenergikilden bag al kunst og ikke mindst bag tilskyndelsen til at skrive og læse litteratur. Mennesket og filosofferne har siden Oldtiden haft problemer med dette paradoksale eksistensvilkår, som på den ene side fremmedgør os for os selv som individer, samtidig med at det på den anden side binder os sammen som mennesker i et gensidigt afhængighedsforhold.

18. Jf. i øvrigt også Roland Barthes »Fra Værk til Tekst« i *Kultur & Klasse* 40 (1981), pp. 36-43, som bygger på et synspunkt magen til Bachtins om den arkitektoniske (æstetiske) formning som udtryk for skribentrollens og læserrollens grænseoverskridende deltagelse i etableringen af det æstetiske objekt, henholdsvis tekstualitet. En litterær tekst reference er ikke kun betydningsreferencen, det tegnet henviser til uden for sig selv, men også de skribent- og læserpositioner, eller 'formningssteder', hvorimellem teksten som udsigelse oscillerer på dialogisk vis.

19. Som behandlet i Per Krogh Hansens *Karakterens Rolle*, Kbh. 2000, f.eks. kap. 4: »Struktur og Gestaltning«.

20. Ikke at forveksle med 'årsag'. Begrebet er min oversættelse af Becketts 'occasion', som han bruger det i omtalen af »the relation between the artist and his occasion« i »Three Dialogues«, Ruby Cohn (ed.): *Disjecta*, London 1983, p. 144. Jf. i øvrigt min »Becketts dialogiske de-sign« i Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik*, Kbh. 2001, note 15 for en uddybning af dette.

21. *K&K* 86 (1998), pp. 35-62.

22. *Loc.cit.*, p. 39.

Selvom Bakhtin er teoretiker og Beckett praktiker, så synes teoretikeren Bakhtin at praktisere det, praktikeren Beckett indirekte teoretiserer over, og 'teoretikeren' Beckett synes at praktisere det, 'praktikeren' Bakhtin teoretiserer over. Nemlig forholdet mellem æstetisk aktivitet og den ansvarlige handlens arkitektonik. Eller banalt sagt spørgsmålet om den traditionelle skelnen mellem form og indhold eller mellem skønhed og sandhed for at sige det, som det er. Bakhtin kalder selv figurplanet for skønhedens plan, og selv om Beckett på figurplanet nedbryder eller afsiger former, så giver han på skribentplanet udtryk for, at det er formen, der er afgørende.²³ Men begge kløjes lige meget i det. Dog nærmede de sig alligevel den samme indsigt i (u)mulighederne af at overvinde dette æstetisk/etiske dilemma – fra hver sit verdenshjørne, pga. af deres grundlæggende forskellige temperament, livssyn og forhold til den såkaldte tredje referent, som Bakhtin kaldte det ubestemmeligt større. Bakhtin i teorien og Beckett i praksis.

Bakhtin nærmede sig denne indsigt gennem sin stædige og vedvarende fordybelse i Dostojevskijs tekster og efterfølgende åbne og modige refleksioner over litteraturens æstetiske og etiske funktionsmåde eller formningsprocesser i relation til den måde, mennesker kommunikerer med hinanden på. Således nåede han frem til i sit reviderede syn på Dostojevskijs kunstneriske visualisering af det menneskelige bevidsthedsliv at betegne det som den ureducerbare dobbelthed, der udgøres af det enkelte individs eksistentielle væren for en anden, gennem en anden, for en selv: »Jeg skal finde mig selv i en anden ved at finde en anden i mig selv«. ²⁴ Selv om dette indeholder en etisk dimension, der også må indbefatte læserens roller som deltagende i det samlede litterære kunstværk²⁵, synes Bakhtin at have svært ved at genfinde sig selv i rollen som læsende kreativ med-skaber, som han ellers reflekterer læseren frem til allerede i 1924. Han bringer således ikke sine egen dialogiske erkendelser i anvendelse på sit eget plan så at sige, som en Barthes f.eks. gjorde. Det kunne ellers være befriende at se eksempler på, hvordan han i den store sammenhæng kommer fra erkendelserne ved læsningen af f.eks. Dostojevskij og tilbage til det levede liv og omvendt, dvs. hvordan han kommer fra det levede liv til erkendelserne gennem litteraturlæsningen. Det

23. »It is the shape that matters«, siger han som en kommentar til en af St. Augustins aforismer, jf. min »Modernismens Betydende Former«, i *Skrifter*, SDU, Odense 2002.

24. »I must find myself in another by finding another in myself« i »Toward a Reworking of the Dostoevsky Book« (1961), p. 287, som er lig med Appendix II i Mikhail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, 1984. (Sætningskonstruktionen gør det vanskeligt for mig at holde meningen adskilt fra den, der kommer ud af den spejlvendte formulering: 'Jeg skal finde en anden i mig selv ved at finde mig selv i en anden' men det gør måske heller ikke så meget?).

25. »the work in the totality af all its events, including (...) its text, and the world represented in the text, and the author-creator and the listener or reader; thus we percieve the fullness of the work in all its wholeness and indivisibility (...)\", op.cit., p. 255.

er det storstilede projekt om forholdet mellem »den ansvarlige handlens arkitektur« og den »æstetiske aktivitet« projiceret ind på filosofiens eller det reflektoriske plan, som jeg efterlyser, ansvarlighedsmodellen eller dialogismetanken bragt i anvendelse på det refleksionsplan, som inkluderer en læsning af et æstetisk objekt.

Til gengæld gjorde Bakhtin sig nogle interessante tanker om litteraturens udvikling og fremtidige form undervejs frem mod sin reviderede Dostojevskij-læsning (1969), som endnu engang knytter Becketts arkitektoniske handlen sammen med Bakhtins refleksioner over æstetisk form. Her tænker jeg specielt på hans redegørelse for passagen fra det episke som genre til romanen som genre.²⁶ Disse overvejelser synes i deres konsekvens ikke blot at indeholde argumentationen for romanens egen opløsning som genre, men tendentielt også argumentationen for opløsningen af den klassiske genreinddeling af litteraturen i det hele taget. Således argumenterer Bakhtin for, hvorledes romanens *frihedsgrader* vokser ud af det, han kalder den episke restringens (hvilket selvfølgelig hænger sammen med opløsningen af forestillingen om individets integritet og de nye tiders desintegration af den enkeltes oplevelse af sig selv i forhold til verden, omverdenen og den anden). En restringens som Becketts karakterer bogstavelig talt er i dialog med over alt i hans værk. Endvidere hævder Bakhtin, at den episke form ikke kunne inkarnere alle menneskets muligheder og behov, hvorimod han så romanen og romaniseringen af litteraturen som den nye litterære form, der med sin indre plasticitet (og heteroglossia eller mangestemmighed) i opfattelsen af karaktererne, tiden, rummet og relationen mellem autor og helt pegede mod fremtiden.²⁷ – Fra et Beckett-perspektiv kunne det se ud som om, han med denne dialogiske vending nærmer sig en opfattelse af litteratur, der i sin konsekvens lader sig skrive som en form for non-genre, og som leder tanken hen på Becketts såkaldte prosatekster. De synes nemlig at være udtryk for en skrivepraksis, der er kendetegnet ved, at den – som en konsekvens af sin egen uformåenhed eller mislykkethed som en handlingens arkitektur – formelt såvel som historisk er bundet til i al fremtid at fremstille subjektiviteten (in casu karakteren) ved det fraværende, det som det aldrig lykkes at færdiggøre eller fuldende eller, som Beckett siger, det som blot mislykkes bedre (»fail better«).²⁸

26. »Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel« (1941) in *The Dialogic Imagination*, pp. 3-40.

27. Jf. *The Dialogic Imagination*, p. 39

28. Forholdet bliver uddybet i min artikel »Becketts dialogiske de-sign«, se note 20 ovenfor. Jf. også Hillis Miller om »The failure to read«. Han siger f.eks. »Only someone who can read (...) the allegory, which seems to say one thing but in fact says something else, will be able to see that what is really being narrated is the failure to read«, *The Ethics of Reading*, New York 1987, p. 47.

Beckett på sin side nærmede sig indsigt i vanskelighederne med at overvinde det æstetisk/etiske dilemma gennem sin lige så stædigt vedvarende optagethed af forholdet mellem kunst og ansvarlighed, og sprog og virkelighed, men for hans vedkommende i form af en afprøvning i praksis af, hvordan han kunne åbne for en anden vej gennem et brud med sprogets forsonende for ikke at sige promiskuøse rolle i dets bestræbelse på at negligere forskellen mellem det reale og det ideale. Det skulle være en vej, der ikke lå under for nogen totalitetsillusion, men som ved at holde liv i *sprogets indre ustabilitet og betydningsoverskud* til stadighed kunne gøre det muligt at få øje på en anden rummeligere levemåde. Som ungt menneske i den programatiske roman *Dream of Fair to Middling Women* fabulerer hans skribentprotagonist således over følgende fremtid i dialog med en læser, der indtager en rolle, der sætter ham/hende i stand til at læse den tavshed og det betydningsresiduum, der måtte dannes efter skribentens mere eller mindre mislykkede benævnelsesbestræbelse:

»Jeg vil skrive en bog, (...) hvor min læsers oplevelser skal befinde sig mellem sætningerne, i tavsheden, kommunikeret af intervallerne, ikke af benævnelserne, ikke af udsagnet, mellem blomster som ikke går sammen, ordenes antitetiske (...) årtider, hans oplevelse skal være truslen om, mindet om et mirakuløst, usigeligt livsforløb.«²⁹

Det kunne være dén (an)svarlige læsning, der udfolder sig som en bedre, men stadig prøvende (for ikke at sige mislykket) benævnelse, som han her har i tankerne. Denne særlige *de-sign-poetik* udviklede sig gennem hele hans mellemste og sene forfatterskab, for i *Worstward Ho*, at blive udfoldet som en decideret 'fail better'-poetik.³⁰

Bakhtins syn på autor-rollen i en tilsvarende tidlige fase af sin skribentvirksomhed er som bekendt den, at han dér opfatter autor-rollen som helhedsskaber i kraft af sit synsoverskud eller som *finalizer*, som han også kalder den. Selvom det vil føre for vidt her at redegøre for Bakhtins kendte blikfænomenologi og teori om det »bestandige *overskud* i det, jeg ser, ved og besidder i forhold til ethvert andet menneske (...)«,³¹ og som vi iøvrigt kender i beslægtede udgaver hos Jacques Lacan og Jean-Paul Sartre, så er denne visuelle komplementaritet dog helt uomgængelig for at forstå Bakhtins syn på forholdet mellem autor-creator og helt, men på den anden

29. *Dream of Fair to Middling Women*, London 1996, p. 138.

30. Jf. min »Becketts dialogiske de-sign«, se ovf. note 20.

31. »Forfatter og helt i æstetisk aktivitet«, in *Art and Answerability*, p. 23 (se note 2). Mere herom i Anker Gemzøes artikel »Bakhtin, auto-riteten og modernismen« i *K&K* 86 (1998).

side kan den, hvis den opfattes for specifikt visuel, virke blokerende for forståelsen af forholdet mellem læserrollen som co-creator af helten, ja som co-creator af det pågældende værks æstetiske form. I den sene fase af forfatter-skabet er synet på autor-rollen som bekendt det modsatte af, hvad det var i den tidlige fase: nu skaber autor ikke mere noget objektiveret billede af helten, men snarere heltens diskurs om sig selv og sin verden.³² Og det sker tilsyneladende ikke mere så meget på baggrund af et synsoverskud som på baggrund af et auditivt eller sprogligt overskud. Så den kopernikanske vending, man taler om hos Bakhtin i den her forbindelse, er nok snarere, som også Bruhn og Lundkvist er inde på,³³ udtryk for hans aflytning af den generelle lingvistiske vending, som har været kendetegnende for de modernistiske strømninger i det 20. årh. startende i det 19. årh., og som Dostojevskij på mange måde kan siges af have været en af indlederne til.

Hos Beckett møder vi i *praksis* en tematisering af lige netop det forhold, som Bakhtin altså på sin side *teoretisk* nærmest forvandler sig ud af. Hos Beckett er der dog ingen teoretiske tapetdøre at forsvinde ud af. Han må gå den slagne vej, sprogets smertensvej. For Beckett kan sproget ikke afgøre noget som helst. *To finalize* eller *to finish*, som det hedder hos Bakhtin, er en vending, man også møder hos Beckett, men da næsten altid med en dobbelte betydning, der stammer fra den dialogiske tekstuelle sammenhæng, den står i, f.eks. når der står, at noget er slut, er ved at slutte, slutte med at tale, slutte med at skrive, med at leve, samtidig med at fortællingen er ved at tage sin begyndelse, eller i praksis er i fuld gang i form af hurtige replikskift. Hos Beckett kan intet sådan bare lige slutte, (hvilket Bakhtin så også senere måtte erkende, efter han fik læst ordentligt på lektien). Man kan ikke sådan bare lige slutte, eller afrunde en sag. Som f.eks. i *Endgame*,³⁴ hvor Clov åbner spillet med replikken: »Finished. It's finished, nearly finished, it must be nearly finished«, hvorefter Hamm tager over med replikken: »Me – to play«, og lidt senere: »enough, it's time it ended (...) and yet I hesitate to (...) to end«. Senere spørger Hamm Clov: »Why don't you finish us?«³⁵ og lover Clov uhindret adgang til madskabet, hvis han vil 'afslutte' ham. Men Clov må erkende, at det kunne han aldrig gøre. Clov må i stedet for ty til den gamle trussel om at ville forlade Hamm, hvortil Hamm må replicere, at pga. dialogen kan han af gode grunde ikke gå, han må blive og spørge til og høre på Hamms livskronike, som han har været i færd med at fortælle alle sine dage.³⁶

32. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p 53.

33. *K&K* 86, op.cit. p.59

34. Samuel Beckett: *Endgame*, London 1988 (org.1958), p. 12

35. Op.cit. p. 29.

36. Op.cit. p. 40.

Altså igen: Beckett praktiserer det, Bakhtin samtidig (interessant nok næsten også i historisk tid) når frem til i teorien gennem sin reviderede Dostojevskij-læsning. Bakhtin synes at have måttet erkende, at med en forestilling om, at autor-creator »finalizes« helten, dvs. afrunder, fuldstændiggør, færdiggør figuren, så er der ikke meget at komme efter for en læserrolle, som han ellers havde fået udnævnt til *co-creator*, som vi så. For hvilken rolle skal læseren have, når karaktererne fremstår som hele, harmoniske mennesker, og når de sammenhænge, de indgår i, er afrundede og afsluttede med begyndelse, midte og slutning? Hvad skal læseren stille op med *sit* visuelle eller verbale overskud i læsning af det helhedsdominerede værk, kunne man spørge? Så længe intet kan færdiggøres eller betragtes som fuldstændigt, må det vel fortsætte eller begynde på ny, »from naught anew«,³⁷ som når skribenten skriver igen og igen og læseren læser igen og igen?

Med et billede fra forfatteren Henry James, sammenligner Hillis Miller, *det at skrive* med det at bevæge sig ind over en uberørt sneflade.³⁸ – Så man kunne spørge sig selv, om det at læse og at læse ansvarligt så kunne bestå i at gå i de nedtrådte fodspor der i sneen, idet man bestræbte sig på at ramme så præcist som muligt ned i de spor i sneen, som skrivningen har afsat? Både ja og nej. Roland Barthes siger et sted, at det at skrive og at læse vil sige, »at gå den vej betydningen har gået«, dvs. at indrette sig mod betydningsdannelsen. Men er det det samme som at gå i de fodspor, som andre har afsat? Ikke nødvendigvis. Ansvarligheden må som udgangspunkt bestå i at være tro mod det betydende arbejde, der er lagt i teksten. Eller banalt sagt: at svare på det, der bliver spurgt om. Mens der er forskel på i læsningen at være tro mod teksten og så at være tro mod den bestræbelse, som teksten fremstiller, så er der kun én vej til denne bestræbelse, og det er igennem teksten, den vej betydningen har gået i skrivningen. Men det er ikke det samme som at bestræbe sig på at finde frem til en *sandhed* eller en *original oprindelse*. Det er ikke sådan en forestilling om tryghed, hverken den skrivende eller den læsende er på sporet af. Men snarere en fortsat bestræbelse i sproget mod nye oprindelser, nye unikke og oftest epokalt specifikke måder at være på, at være for en anden, og gennem en anden, for en selv. Det ville være en litterær etik, som samlede brokker fra såvel Bakhtins uddragning af Dostojevskijs poetik som Walter Benjamins opfattelse af oversætterens opgave³⁹ som Roland Barthes' *écriture-* og *lecture-*teorier,⁴⁰ og sidst men ikke mindst som Samuel Becketts dialogiske 'fail better'-poetik.⁴¹

37. Samuel Beckett: *Company*, London 1996 (1980). p. 19.

38. Hillis Miller, *op.cit.* p. 111.

39. »Oversætterens opgave« i Tore Eriksen (red.): *Walter Benjamin – oversat*, Århus 1989.

40. Jf. note 10.

Lige så krop umuligt det er at gå nøjagtigt i en andens fodspor i længere tid (alle har uden tvivl prøvet det) lige så uansvarligt, i betydningen *ørkesløst*, ville det være, hvis man med sin læsning blot indtager en beundrings- eller forførelsesæstetisk positur over for den tekst, man læser. (*Ørkesløst* forstået i den egentlige betydning af ordet som yrkesløst, noget der ikke kræver noget arbejde, noget til-svar). Læsningens ansvarlighed er tværtimod forbundet med ordet ansvars oprindelige betydning: gen-svar eller mod-tale. An- opr. and- eller ant- som mødes i anti- og i det tyske *antwort*. Eller i ordsproget: »Som talen er til så fanger man ansvar«. ⁴² Det betyder, at læsningen opfattes som en stillingtagen til skrivningen som et udspil. Den litterære tekst er en skrivehandling, man som læser skal tage stilling til, dvs. indtage en aktiv sproglig positur overfor. Hvilket ikke betyder, at man som læser ikke forholder sig til det fortalte i teksten. Tværtimod. Den sproglige æstetiske bestræbelse er netop at opfatte som en koncipering af en form, der mere gyldigt end den rent imiterende, rummer det oplevede. At læse og at skrive litteratur er som at bevæge sig ind i et territorium, et felt, et rum, der udfolder sig efterhånden, som man skrider frem. Et rum hvor de første og de efterfølgende verbale skridt tages i forsøget på også over for sig selv at virkeliggøre eller bringe frem i forgrunden den vision, der har meldt sig. Som når de første (og de først sete) strøg på en malers lærred på én gang udpeger visionens territorium og udgør det første indtog i det. Barthes formulerer det et sted således:

»(...) kunstneren, analytikerens vandrer den vej betydningen har vandret, og det er ikke hans opgave at udpege den; (...) ligesom antikkens tegntydere udsiger han stedet for betydningen uden at nævne den. (...) litteraturen er en spådomskunst, [og derfor] er den på én gang forståelig og spørgende, den taler og tier, er engageret i verden ved at vandre den vej betydningen har vandret, men dog løsgjort fra alle de tilfældige betydninger som fabrikeres af verden: [litteraturen] er (...) svar som stiller spørgsmål og (...) spørgsmål som giver svar«. ⁴³

Eller set fra en lidt anden synsvinkel: til den dobbelthed, der altid må være forbundet med det at skrive litteratur, nemlig det at spørge under dække af

41. Jf. »After the fiasco, the solace, the repose, I began again, to try and live, cause to live, be another, in myself, in another. How false all this is. No time now to explain. I began again, But little by little with a different aim, no longer in order to succeed, but in other to fail.« *Malone dies*, in Samuel Beckett: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, i *The Beckett Trilogy*, Reading 1979, p. 179. min kursivering.

42. Jf. E. Mau: *Dansk Ordsprogs-Skat*, 1879, ordsprog nr. 9807.

43. Roland Barthes: »L'activité structuraliste«, i *Essais critiques*, Paris 1971 (org. 1964), p. 219.

at påstå, svarer den dobbelthed, der er forbundet med det at læse eller analysere litteratur, nemlig det at svare under dække af at spørge. – Det er som et sådant gensvar, an-svar eller answer, at jeg vil forstå karakteren af den kreative, dialogiske læsningen af litteratur. Eller som Bakhtin siger det: »With meaning I give *answers* to questions«. ⁴⁴

Derfor vil jeg forstå Bakhtins idealistiske forestilling om at forbinde kunsten og livet i sin ansvarlighed, som en ansvarlighed, han har indset og opøvet ved omgangen med den hudløse litteratur og nu forsøger at forbinde på en etisk, dvs. respektfuld og almengyldig måde med livet i almindelighed. Og altså ikke primært den anden vej rundt. Med den funktion, at dér, hvor denne ansvarlighed sætter sig igennem, der opblødes denne dualisme, denne principielle og institutionelle holden kunsten og livet adskilt, på en radikal nybrydende og enestående måde. Men omvendt må den hudløse litteratur også som udgangspunkt læses ansvarligt, dvs. hudløst, med opøvelse af al den respektfuldhed og sproglig sensitivitet, som teksten kræver, for at dens dialogiske bestræbelser kan udfolde al dens potentielle, kreative kraft. Eller som den næsten ligeså unge og idealistiske Beckett siger det meget målrettet og velovervejet mht. karakteren af forholdet mellem »jeg«, den skrivende instans, og »læseren«, den læsende instans, i bakhtinsk terminologi, »jeg«, autor-skaberen og »den anden«, medskaberen:

»Jeg vil skrive (...) en bog hvor den enkelte formulering er selvbevidst behændig og elegant, men med en behændighed og elegance som er forskellig fra dens naboer på siden. En formuleringens udsprungne roser skal katapultere læseren ind i de formuleringstulipaner som følger efter.« ⁴⁵

I udtrykket »Jeg vil skrive en bog hvor den enkelte formulering er selvbevidst (...)« ligger der selvfølgelig ikke nogen forestilling eller intention fra forfatterens side om at fremstille *sig selv* på nogen måde. Umuligheden af det, umuligheden af *at skrive sig selv* så at sige (og parallelt umuligheden af *at læse sig selv*) er jo netop den etiske baggrund for eller anledning til den dialogiske opfattelse af litteratur, som jeg taler om her, og som Bakhtin og Beckett på hver deres måde repræsenterer.

Læsningens ansvarlighed kan man lidt polemisk sige består derimod i dens *uansvarlighed*, i hvert fald når man måler læsningen i forhold til den transcendentale betydning af begrebet moralitet, altså når man ser på, om en læsning er respektfuld i forhold til en eller anden transcendental idealitet. I den forstand er den læsning af litteratur, som jeg taler om her, umoralsk

44. »From Notes Made in 1970-71« i *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin 1996, p. 145.

45. *Dream of Fair to Middling Women*, London 1996, p. 138 (min oversættelse).

eller pervers, som Barthes siger, men han er jo også en provokatør. Men ser vi bort fra det forhold, så består læsningens ansvarlighed som udgangspunkt i, at man som læser respekterer karakteren af det, man læser, hvad enten man opfatter den som en sproglig nødvendighed eller som en ontologisk nødvendighed, dvs. at dine roller som læser er bestemt af den kommunikative karakter af det, du indgår i som læser. Det vil altså sige, at din læsnings ansvarlighed består i, i hvor høj grad du lever op til de roller. Det er i øvrigt et ansvarlighedsforhold, som vi møder overalt i hverdagen. Tænk f.eks. på den gamle travet, som vist stammer fra filosofen George Berkeley: »The proof of the pudding is in the eating«, og som kan tydes noget i retningen af: du må indgå på et fænomens præmisser for at forstå dets kvalitet. 'A pudding' er til for at blive smagt. Ikke blot set på eller kastet rundt med. På samme måde er en roman (til) *for at blive læst*. Det er dens præmis. Eller sagt på en anden måde: dens begrundelse som roman synes at være bygget sammen med dine roller som læser, romanen synes simpelthen at være: *til at læse*, legendum, ikke til at *blive læst*, men til at læse! Ligesom en cykels præmis er 'til at cykle', ikke til at cykle *på*!

Berkeleys tanker om forholdet mellem eksistens og perception⁴⁶ optog i øvrigt Beckett så meget, at netop perception og visualitet blev centrale elementer i hans syn på de dialogiske sammenhænge, som knyttes til såvel karaktererne som skribent-, fortæller- og de tilsvarende læserroller i hans tekster. Forhold som er nærmest parallelle med Bakhtins først visuelle og senere verbale komplementaritetsbetragtninger. Det er særlig det problemkompleks, der er indeholdt i Berkeleys sætning *esse est percipi* (at være er at blive betragtet), som Beckett er pikeret af, mest eksplicit i hans *Film* (1967). Her bliver vi præsenteret for en protagonist, der »er spaltet i et 'object' (O) og i et 'eye' (E), den førstnævnte på flugt, den sidstnævnte på jagt. Det vil ikke fremgå før ved filmens slutning, at den forfølgende betragter ikke er ydre men indre«. ⁴⁷ Men samtidig pointeres det i Becketts introduktion til *Film*, at »E er kameraet«, som altså fungerer som både selv-perception og tilskuerens ('læserens') og andre medvirkende karakterers betragtede øje. E er altså både en del af O og forskellig fra O og åbner derud for en dialogicitet på flere diskursniveauer i filmens totale tekstualitet. En kreativ dialogicitet, der muliggør sammenkoblingen af erkendelsesverdenens uafklarede tankekompleks med fiktionsverdenens eksemplificerende og tendentielt forsimplende billedliggørelse, visuelt såvel som sprogligt.

46. Som de kommer til udtryk i hans *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710).

47. Beckett: *Film*, in *The Complete Dramatic Works*, London 1990, p. 323 (min oversættelse).

Man husker måske også Ivan Malinovskis digt: »Digteren advarer imod forfalskninger«,⁴⁸ som er et meget selvrefleksivt digt. I det advarer *digteren* imod den sprogligt forfalskede natur. Der tales således om, at edderkoppen er »en diamant på sit fløj« og om koen, der »står på marken allerede bøfarvet« og om dagen, der er »fuld af fantastiske farver« og om, at »natten varsles af en stærk c-streng« og om »et kolossalt multebærsyltetøj«. Verbale og dialogiske neologismer, der perspektiverer og relativiserer spørgsmålet om læsningens ansvarlighed, ved at sammenkoble moral, perception af natur og sproglig (kunstnerisk) kreativitet, og ved at pointere at det er digteren, der advarer.

Men når man har erkendt det, at ens etiske ansvar som læser består i, at man påtager sig rollerne som aktiv deltager i de implicite dialoger, som teksten disponerer over, så melder spørgsmålet sig, om der til dette ansvar ikke også er knyttet en *etisk ret og pligt*. En ret og pligt til – i tekstens ånd så at sige – i relativ frihed, men stadig respektfuldt, at forfølge de mulige betydningsveje som teksten i al sin flerstemmighed disponerer over (og som leder ud over den snævre teksts rammer), og som med etableringen af det dialogiske samspil mellem skribent- og læserroller har fået skabt sit etiske grundlag.

Karakteren »fortælleren/fortalt« læst

Netop dette spørgsmål, om muligheden for at stå over eller uden for det skabte som henholdsvis skaber (skribentrolle) og medskaber (læserrolle), optager Beckett med umådelig (kreativ) kraft.⁴⁹ I trilogien *Molloy*, *Malone Dies* og *The Unnamable*⁵⁰ fokuserer han således på det prekære spørgsmål om den menneskelige bevidstheds evne til at reflektere over sin egen bevidsthed, som han gør i mange andre tekster og i *Film*, som vi så ovenfor. Her i trilogien bliver overvejelserne specielt knyttet til samspillet mellem størrelserne: subjektets identitet, fortællingen og sproget. Eller som protagonisten meget apropos spørger sig selv om i en af de senere prosatekster i den på mange måder parallelle, men narrativt meget strammere trilogi, *Company*, *Ill Seen Ill Said*, og *Worstward Ho* fra begyndelsen af 80'erne: »Kan den kravlende skaber, der kravler i det samme skabte mørke som sin skabning skabe mens han kravler(...)?«⁵¹ Altså: kan man selv være en del af det man

48. Fra samlingen *Leve som var der en fremtid og et håb*, 1968 in *Samlede Digte*, Kbh. 1970.

49. Et spørgsmål som også optog Bakhtin, se f.eks. »Forms of Time and Chronotope...« op.cit. p. 257.

50. Loc.cit., note 41.

51. *Company*, op.cit. p. 73-74.

selv skaber? Hvorefter han selv svarer, at det kan man ikke, men 'i praksis' (som skribent) så forsøger han det alligevel ved at gennemskrive problematikken i hele sin smertefulde gru indtil den bitre kamp for at slutte dilemmaet, slutte med at lede efter den endelige fortælling, der på forløsende vis kunne ophæve dette problem, slutte med at skrive, slutte med at leve, slutte med at dø (at dø er jo noget man er i færd med, minder Beckett os om). Eller som Molloy opfatter det, da *han* er ved at nå til vejs ende på *sin* vandring:

»I dette smertefulde øjeblik, som jeg nok vagt havde forestillet mig, men ikke forudset i al dets bitterhed, hørte jeg heldigvis en stemme, der sagde, at jeg ikke skulle hidse mig op, at hjælpen var på vej ... 'Vær rolig, Molloy, vi er på vej'«. ⁵²

En bitter-ironisk bemærkning om 'hjælpen' fra nogen, de andre, som Becketts karakterer mere end nogen andre nærer den dybeste mistillid til.

Trilogiens første roman, *Molloy*, består af to beslægtede fortællinger, Molloy og Morans fortællinger, som har hvert sit kapitel i den rækkefølge. Men netop rækkefølgen viser sig at være et af den samlede romans knudepunkter, der mildest talt udfordrer læserens forestillinger om logik, om subjekt-objektforholdet, f.eks. hvoraf noget opstår, om original og kopi, om kausalitet og sammenhæng, om tid, om før og efter, om ude og inde, og om hypo- og parataktiske relationer. Eller rettere: teksten folder sig først ud, hvis man som læser lader sig udfordre på disse områder.

I *Malone Dies* konkretiseres (og generaliseres) dette til spørgsmålet om det talende subjekts identitet, det talende eller skrivende subjekts positur og status i forhold til det, der siges og skrives. Derfor kommer fortællingen og selve skrivningen af fortællingen i centrum som et endeligt opgør med forestillingen om, at den skabende instans skulle kunne ligge 'uden for' det tekstuelle fænomen. En problematik der som bekendt senere blev taget op af bl.a. Roland Barthes, Michel Foucault og Jacques Derrida, og som optog Beckett i alt, hvad han skrev. ⁵³

52. *Molloy*, p.119 i trilogien *Molloy, Malone dør, Den Unævnelige*, Kbh. 1996 (NB! Den danske udgave er oversat fra den franske, som på mange punkter er forskellig fra den engelske), (p. 84 engelsk udgave op.cit.).

53. Om Foucaults forhold til Beckett, læs bl.a. »Beckett and Foucault: Some Affinities« af Michael Guest in *Central Japan English Studies*, English Literary Society of Japan, Chubu, Vol. 15 (1996) 55-68, hvor Foucaults berømte indramning af sit essay »What is an Author?« med følgende citat fra Beckett også omtales: »'What does it matter who is speaking,' someone said, 'what does it matter who is speaking'«. Om Derridas forhold til Beckett og hvorfor Derrida ikke kan skrive om Beckett, læs bl.a. interviewet »This Strange Institution Called Literature« med Derek Attridge i *Acts of Literature*, London 1992.

I *The Unnamable* tages den fulde konsekvens af forfatterens og/eller fortællerens 'død', som titlen *Malone Dies* ('me-alone' dies) jo allerede indikerede. Det reflekterende subjekt bliver efterhånden til et rent sprogligt subjekt, en sproglig reversibilitet eller dialogicitet, i form af et udsagt jeg's mere eller mindre mislykkede forsøg på enten at fortælle (sige) sig selv som en integreret del af en fortælling eller at fortælle (tale) om sig selv.

Beckett udtalte således engang i et brev,⁵⁴ at han med *Molloy* ville forsøge at udvikle en ny karakter-type, som han kaldte »the narrator/narrated«, fortælleren/fortalt, og som efter *The Unnamable* skulle vise sig at være hverken et enten/eller eller et både/og af de to traditionelle eksistensmodi for fortæller- og fortalte karakterer, men snarere en helt tredje modus, et *både/eller*. En konstruktion som synes at have meget tilfælles med Jacques Derridas *différance*-begreb, der sætter fokus på relativiteten ved de essentialiteter, som ligger bag vores forestillinger om ligheder og forskelle (hvilket i øvrigt også er det Ivan Malinovskis gør i *Digteren advarer imod forfalskninger*).

Beckett-forskeren Richard Begam foreslår i forlængelse af den type overvejelser de traditionelle fortæller- og fortalt-termer erstattet med termerne *locutor* og *dislocation*.⁵⁵ *Locutor*, siger han, skal forstås som en depersonaliseret fortællerfunktion, som et locus eller sted, hvorfra diskursen udfolder sig, og *ikke* som en karakter i traditionel forstand med dens status som en *unitær, lokaliserbar og autoritær* figur. Med *dislocation* henviser han til locutors 'identitet' som skiftende og labil. *Locutor* kan tale med skiftende figurstemmer, men kan også forskyde sig ud i mere diffuse fokaliseringer, der betragter eller fortæller (om) figurerne 'indefra' såvel som 'udefra'. Specielt denne 'udefra' position er et af de mest intrikate forhold i hele Becketts skribentvirksomhed.

Selvom Begam udvikler disse termer for specifikt at kunne forklare Becketts hensigter med 'fortælleren/fortalt'-karakteren, så synes deres almene karakter samtidig at kunne dække den tilsvarende 'læseren/læst'-karakter eller det dialogiske samspil mellem skribentrolle- og læserrolleinstantserne udfoldet i den moderne litterære teksts karakterer og fortælling, som jeg i disse sammenhænge forsøger at argumentere for. Umiddelbart er

54. Jf. litteraturkritikeren Hugh Kenner: »*Molloy* is Beckett's first venture in a new kind of character, what he once called in a letter 'the narrator/narrated'. It is a device he employs in all his subsequent fiction, bringing the ambient world into existence only so far as the man holding the pencil can remember it or understand it, so that no omniscient craftsman is holding anything back, and simultaneously bringing into existence the man with the pencil, who is struggling to create himself, so to speak, by recalling his own past or delineating his own present.« i *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, London 1973, p. 94. Jf. også Begam, op.cit. p. 99, hvor han diskuterer dette forhold.

55. Richard Begam: *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford 1996, p. 159.

der tale om en relativisering af fortællerpositionen, som vi kender fra flere modernistiske forfattere,⁵⁶ bl.a. Virginia Woolf i f.eks. *To the Lighthouse* og *The Waves*, men hvor den hos Woolf har karakter af en skribentinstans literære eksperimentering og udforskning af det poetiske sprog i en form for dialogisk samråd med en tilsvarende læserinstans, har den hos Beckett karakter af en mere hudløs udfordring af subjektivitetens oplevede egocentricitet, originalitet og ophøjede meningsfuldhed. Gennem en akribisk systematisk og sprogligt ironisk gennemspilning af trivielle scenarier og fortællinger fra hverdagen synes Beckett at nedbryde myterne om sprogets, kommunikations- og udsigelsesstrukturernes iboende fornuft og tilværelsens transcendent betydningsfuldhed.

Karakter-konstruktionen *fortælleren/fortalt* sætter da også fokus på et andet forhold, ud over den depersonaliserede og decentrerede fortællerinstans, som det er vigtigt at være opmærksom på. Og det er det, der rummer de dialogiske aspekter af den beckettiske poetik og den beckettiske granskning af forholdet mellem det narrative og udsigelsen, som den kommer til udtryk her i trilogien og iøvrigt i alt, hvad han siden beskæftigede sig med. Becketts synes nemlig generelt at sværme omkring fortællingen og gerne de historier, som beskæftiger sig med livets basale spørgsmål, så som: Hvem er jeg/du? Hvor kommer jeg/du fra? og Hvor skal jeg/du hen? Som Hamm i *Endgame* udtrykker det: »I love the old questions. Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them!«⁵⁷

Fortælleren/fortalt-karaktererne i *Molloy* udpeger således ikke blot et fortællerlocus, der forsøger at fortælle sin egen historie, men fremhæver lige så meget det, at han/det synes at være fortalt af en anden, dvs. at en 3. personinstans fortæller ham hans egen historie, den han ikke selv er i besiddelse af. Men da denne 3. person tydeligvis er en tekstuel, immanent konstruktion, dannes der et indre dialogisk rum i tekstualiteten, hvori der udvikler sig kommunikative forbindelser mellem forskellige sproglige bevidstheder af skribentmæssig, fortællermæssig, figurativ eller læserorienteret karakter. For at forstå hvordan dette hænger sammen med de beckettiske karakterers identitetsproblemer, må vi, som det vist er fremgået, supplere os med Bakhtins dialogteorier, der bygger på det velkendte antropologiske grundsyn, hvor det 'at være' betyder 'at være for en anden'. »Jeg er bevidst om mig selv og bliver mig selv kun i den udstrækning jeg åbner mig (reveal myself) for en anden, igennem en anden og ved hjælp af en anden«. ⁵⁸ Subjektets identitetssøgen går gennem en anden, bl.a. pga. den andens såkaldte

56. Og teoretikere i lidt andre udgaver, f.eks. Gérard Genettes fokaliseringsteorier.

57. Samuel Beckett: *Endgame*, London 1988 (1958), p. 29.

58. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, op.cit., p. 287.

synsoverskud, som altså nok snarere skal betragtes som et auditivt eller verbalt overskud i litterære sammenhænge. Men denne anden kan i litteraturen, og i kunsten i det hele taget, jo have mange forskellige fremtrædelsesformer lige fra konkrete figurer eller karakterer til for litteraturens vedkommende blotte sproglige vektoriseringer eller rettetheder, altsammen som led i en dialogisk diskursivering forstået i bakhtinsk forstand. Så hvad dækker denne overskudsmetafor egentlig over?

Som så ofte før ligger det lige for at anvende endnu en metafor nemlig spejlmetaforen,⁵⁹ når vi skal beskrive disse forhold. Hos Beckett er det typisk dobbeltspejlingen eller et veritabelt spejl-spil på flere udsigelsesniveauer, der udfolder sig. Et billede som jo også hyppigt anvendes på mimesis-forholdet generelt. To står over for hinanden og spiller spejl for hinanden, synkronisk såvel som diakronisk forstået. Hvem ser hvem? Hvem repræsenterer hvem? Eller hvor holder virkeligheden op, og hvor begynder efterligningen? Hvem er originalen, og hvem er kopien? Det subjekt, du ser i spejlet, er det mere sandt end det såkaldte virkelige subjekt? Hvilken status har de to subjekter i forhold til hinanden? Gentager de hinanden, eller supplerer de blot hinanden? Hvis de supplerer hinanden, bekræfter de så hinanden, eller udelukker de hinanden, eller er det begge dele på en gang, og er supplementet en del af en mere gyldig helhed, eller er supplementet at opfatte som overflødig i forhold til det, det supplerer, noget redundant? Eller sagt på en anden måde: kan den kunstneriske eller litterære skabelse af ny betydning – gennem fordobling plus supplement eller forskelsskaben (som vi kender det fra sprogets måde at skabe betydning på gennem differeren, og fra kontraritetetsrelationen i ‘betydningens grundstruktur’ hos Greimas) – kan den på én gang opfattes som subjektets drift mod at fæstne selvet som en helhed og som en form for selv-kommentar eller meta-kritik, en selv-iscenesættelse, en distance. Altså en både/eller-konstruktion? Ja, *Molloy* synes at være en sådan afsøgning af identitetsdannelsens dialogiske komplementaritetsforhold.

Molloys to kapitler indeholder to beslægtede historier. I den første fortælles Molloys historie og den anden Morans historie. De fortæller begge deres egne historier – på opfordring fra en udenforstående. Men bogen hedder altså blot *Molloy*, så man kunne få den mistanke, at den ene er overordnet den anden, eller den anden en form for fordobling af den ene. Eller måske som to historier fortalt synkront eller på tandemvis. Jacques⁶⁰ Morans historie beretter om hans og hans søns (som i øvrigt også hedder Jacques til

59. Beslægtet med *tærskelmetaforen*, som om nogen må siges at binde Beckett, Bakhtin og for den sags skyld også Dostojevskij sammen.

60. *Jacques le Fataliste* af Diderot bliver af nogle nævnt som en mulig reference her.

fornavn) lange plagsomme rejse mod Molloy. Hændelseforløbet i de to beretninger er tæt forbundne med mange faktiske og strukturelle lighedstræk. Karaktererne Molloy og Moran er på den anden side på mange måder hinandens modsætninger,⁶¹ således at den overordnede relation mellem de to beretninger får en disjunktiv-konjunktivisk karakter. Et kontrært modsætningsforhold med en både/eller-struktur. De er således begge besat af et begær efter at nå et mål. Molloy efter at komme frem (eller tilbage) til moderen (eller er det til sig selv?) og Moran efter at opspore Molloy, som han interessant nok oplever som en faderfigur! («like a father to me».)⁶² I øvrigt ligesom han 'tidligere' må formodes at have været på sporet af andre protagonister i Becketts værker, såsom »Murphy, Watt, Yerk, Mercier og alle de andre«.⁶³

Molloys historie er en beretning om, hvordan Molloy en sidste gang mander sig op til at tro på, at det kan lade sig gøre at indtage en position, hvorfra man kan forme en betydende historie. Omverdenen vil ikke rigtig acceptere hans indstilling til tingene, den forventer og tror på, at det stadig kan lade sig gøre, og han føler, at det forventes af ham. »De« vil ikke have, at han tager afsked med den verden. Han føler, han befinder sig på tærsklen til en verden uden den måde at skrive på, som de ønsker, og det er den *tærskeloplevelse* og den situation, han skal berette om, og det er så det, han lidt pligtskyldigt og samtidig lidt modvilligt begynder på: »Sagen er den at min vilje ikke er stærk mere. (...) Men jeg arbejder ikke for pengenes skyld. Hvad så for? Det ved jeg ikke. Faktisk ved jeg ikke så meget.«⁶⁴ Således går han i gang med den historie, der samtidig skal vise sig at blive begyndelsen til det store tredelte opus, som ironisk nok, for en *umiddelbar* betragtning, synes at leve op til Arististoteles' krav til grundstrukturen i en tragedie, med en begyndelse, en midte og en slutning, *Molloy, Malone Dies* og *The Unnamable*. Det viser sig dog hurtigt, at de hver især nok nærmere må betragtes som en parodi på henholdsvis en begyndelse, en midte og en slutning. En poetologisk tragico-komedie kunne man snarere kalde den, fordi den ikke spiller på det metafysiske, men tværtimod forholder sig til det konkrete, det bitterligt konkrete: nemlig, *hvem eller hvad* er det, der skriver »jeg« i en fortælling, og *hvem eller hvad* er det »jeg« i fortællingen? Eller sagt på en

61. En nærmere karakteristik af de to figurer er der desværre ikke plads til her, men jeg kan henvise til bl.a. Begam op.cit., Daniel Katz: *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, Evanston, Illinois 1999, David Wisberg: *Chronicle of Disorder. Samuel Beckett and the Cultural Politics of the Modern Novel*, New York 2000 og Angela Moorjani: *Abysmal Games in The Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill 1982.

62. Op.cit. p. 149.

63. Jf. *Molloy*, op.cit. (dansk), p. 182.

64. Samuel Beckett: *Molloy*, p. 5: »The truth is I haven't much will left. (...) Yet I don't work for money. For what then? I don't know. The truth is I don't know much« (op.cit. p. 9).

anden måde: Hvem står inde for det? Hvem er ansvarlig for det? Karakteren siger »jeg«, men hvem eller hvad har overhovedet bedt den om noget som helst? Kan jegets tale betragtes som et tilsvarende på en eller anden henvendelse til denne jeg-karakter, som således altid allerede også må være et 'du'? Hvad er det for en kommunikation, der er i gang her, hvem er deltagerne? I *Molloy* kommer fortællingen i gang nærmest som et trodsigt svar på en opfordring fra en noget diffus forventningsinstans, men samtidig mere end antydes det, at fortæller-karakteren Molloy selv har en interesse i at fortælle sin historie. Han søger i hvert fald at opnå en eller anden form for forståelse for sin ambivalens med en dialogpartner uden for det forventningspres, som rammehistorien beretter om:

»Det er en sær snegl der kommer og ser til mig. Han kommer hver søndag lader det til. De andre dage har han ikke fri. Han er altid tørstig. Jeg fik at vide at jeg var begyndt galt, at jeg skulle være begyndt på en anden måde. For min skyld gerne. Kvaj som jeg er begyndte jeg med begyndelsen. *Kan De tænke Dem det?* Her er min begyndelse. Siden de har beholdt den. Jeg havde meget besvær med den. Her er den. Den har kostet mig meget slid. Det var begyndelsen, *er De med?* Men nu er det næsten slutningen. Er det bedre det jeg laver nu? Det ved jeg ikke. Det er ikke det det drejer sig om. Her er *min* begyndelse. Noget må den *betyde* siden de lader den stå. *Her* er den.

Denne gang, og så én gang til tænker jeg, og så tror jeg det er overstået, også med den verden dér. Det er fornemmelsen af den næst-næstsidste. Alting bliver tåget. Et lille stykke til og så bliver man blind. Det er i hovedet. Det virker ikke mere. Jeg virker ikke mere, siger det. Og stum bliver man og lydene forsvinder. *Lige på tærsklen, det er det man er.* Det er hovedet. Det må have fået nok.⁶⁵

Men på trods af denne tilsyneladende håbløse situation, hvor Molloy atter og atter føler sig presset til noget, han ikke kan, men alligevel må en sidste gang, så ender disse mere og mere selvrefleksive overvejelser i *The Unnamable*, efter en 4-500 sider, alligevel med *en form for* vilje til at fortsætte med at deltage i en slags dialog med en anden sproglig subjektinstans:

»(...) you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, (...) perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story (...) if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am,

65. Op.cit. engelsk udg. p. 9-10 (min oversættelse).

I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.«.⁶⁶

Læseren synes således at spille flere roller i disse dialoger. Men hvordan på nogen måde forbinde disse roller med begrebet ansvarlighed? Det vil jeg prøve at sandsynliggøre.

Med Molloy, på fortællerens 'faktiske' plan, i rammehistorien, befinder vi os i hans afdøde moders værelse, som han nu bebor, men hvordan han er kommet der, ved han ikke. I det ydre bliver han bestilt til at fortælle en historie, nærmest som en føljeton, som kommer til at dreje sig om, hvordan han arbejdede på at finde tilbage til sin moder, men hvor han i fortællingen ender med fysisk at befinde sig i en hul i jorden i grøften, på *tærsklen* mellem det, han kom fra og det, han synes at være på vej til, som på et andet plan netop kan siges at være det han kom fra, moderen. Historien som indtil nu har været fortalt af Molloy i 1. pers. som en homo-diegetisk fortælling på intra-diegetisk niveau med en ydre fokalisering (for at være hel præcis iflg. Genettes terminologi) ender med en kort bemærkning fra en fortæller, der må stå uden for den beretning, vi indtil nu har lagt øre til, et spring i fortælle-niveau fra et intra-diegetisk til et ekstra-diegetisk fortælleplan: »Molloy could stay, where he happened to be«, han kunne blive der, hvor han nu tilfældigvis var havnet. Egentlig er det et ekko på ekstra-diegetisk niveau af et næsten tilsvarende udsagn fra Molloy på diegeseniveau.⁶⁷ Om det så er en hetero-diegetisk kommentar (altså i 3. pers.) til 1. pers.-Molloy i meta-fortællingen, eller det er en kommentar til Molloy i rammehistorien (den med, at nu var han i moderens værelse, uden han vidste, hvordan han var kommet der) er svært at afgøre, hvilket jo nok også er meningen. En 'mening' eller måske rettere en dialogisk ambivalens, som så igen peger på endnu en 'diviser-' eller organisator-instans, som kunne være *skribentrollen*. Parallelt læser vi i slutningen af Morans historie den samme dialogiske ambivalens eller uafklarethed, idet Morans beretning på Magritte-agtig vis («Dette er ikke en pibe») bliver dementeret ved en ekstra-diegetisk kommentar til Morans cirkelslutning, hvor han i tilbageblikket er nået frem til det øjeblik, hvor han sidder og skriver netop denne beretning og ender med at citere sin egen begyndelse på beretningen: »Så gik jeg tilbage til huset og

66. Op.cit., pp. 381-382, »[man] må sige ord så længe der er nogen, jeg må sige dem, indtil de finder mig, indtil de taler til mig (...) måske har de allerede talt til mig, måske har de båret mig til tærsklen af min historie, foran døren der vender mod min egen historie (...) hvis den åbnede sig (...) vil det være "jeg" der var der, det vil være stilhed, dér hvor jeg er, jeg ved det ikke, jeg får det aldrig at vide, i stilheden ved man ikke noget, man må fortsætte, jeg kan ikke fortsætte, jeg vil fortsætte« (min oversættelse).

67. Op.cit., p. 51.

skrev, Det er midnat. Regnen pisker mod ruderne«, hvorefter det tørt konstateres, igen fra et fortællenniveau højere: »Det var ikke midnat. Det regnede ikke«. Her ligger den dialogiske ambivalens dog ikke i selve den ekstradiegetiske kommentar, som den gjorde i Molloys tilfælde, men i at troværdigheden af hele Morans beretning med denne eftersætning bliver negeret, samtidig med at læserens forskellige roller tilsvarende bliver en del af den dialogiske ambivalens. Enhver forestilling om en entydig betydningsoprindelse med rødder i en såkaldt meningsfyldt subjektivitet bliver betvivlet. Og her får læseren ikke meget hjælp, hvis han i sin genlæsning går tilbage til Molloys historie for at se, om der dér skulle være et eller andet, der kunne bekræfte eller afkræfte enten 'fortæller-Morans' eller 'fortalt-Morans' påstand. For som filosofien belærer os om, så kan et udsagn jo ikke både være sandt og falskt på samme tid. Regnede det eller regnede det ikke? I slutningen af Molloys beretning er der godt nok en kommentar til vejret, der måske kunne bringe os på sporet af en afklaring, men det viser sig at hjælpe lige fedt, for der står: »Jeg syntes det regnede, at det var solskin, skiftevis. Rigtig forårsvejre.«⁶⁸ Selv vejret synes at være ambivalent, et både/eller-vejr, lunefuldt som man siger. 'Meningen' kunne være, at i litteraturen er betydning ikke noget givet, men noget lunefuldt, noget der til stadighed bliver til i en anden formning gennem læserens ansvarlige, dvs. solidariske og selvstændige interesse i og orientering mod sprogligt aktivt at deltage (mere eller mindre eksperimentelt) i de bestræbelser, der foregår i forskelligt regi på tekstens forskellige dialogiske udsigelsesniveauer. Forbindelsen til f.eks. Walter Benjamins allegoriforståelse og Bakhtins antropologiske og dialogiske grundsyn synes evident.

Molloys historie beretter på diegeseplanet om hans lange seje pilgrimsagtige rejse mod moderen, som besynderligt nok også hedder Molloy, men for Molloy virker det helt naturligt. Rejsen er fyldt med besynderlige oplevelser, som på forskellige måder kan læses som allegoriske veje ind og ud af et meget speget litteraturteoretisk og specifikt udsigelsesmæssigt fænomen. Bl.a. observerer han undervejs *højt oppe fra* to personer som benævnes A og C (i den franske og danske udgave dog A og B) og som spiller en afgørende rolle i romanens spejl- eller fordoblingsstruktur, idet de viser sig at være kopier af eller på afgørende punkter ligner henholdsvis Moran og Molloy, bl.a. synes A at forfølge C, som Moran forfølger Molloy. For en læserrolle med den viden bliver ydermere den position, hvorfra Molloy betragter og beskriver A og C, en fortællerposition: »Jeg befandt mig højere oppe end det højeste punkt på vejen.«⁶⁹

68. Op.cit. (dansk) p. 119. »There seemed to be rain, then sunshine, turn about. Real spring weather« (op.cit. p. 84).

Molloys fortælling kommer som sagt før Morans fortælling, men omvendt synes Molloy og hans fortælling at være indeholdt i Morans fortælling, eller som Moran siger et sted om Molloy, »Perhaps I had invented him«,⁷⁰ mens Molloy tilsvarende på sin side siger i forbindelse med en beskrivelse af figurerne A og C, »Perhaps I am inventing a little (...)«,⁷¹ hvilket meget godt svarer til vores oplevelse af, at forholdet mellem de forskellige fortællinger er bygget ind i hinanden som kinesiske æsker. A's og C's historier inde i Molloys beretning, som igen er inde i Morans historie. Det vil altså sige, at bevægelsen fra Molloys beretning til Morans beretning, altså fra kap. 1 til kap. 2 svarer til den 'normale' læsebevægelse. Man læser den fortalte historie, diegesen, før man læser fortællerens historie, hvis man overhovedet læser den, dvs. påtager sig *den* læserrolle. Men ud fra en anden logik eller retorik, nemlig skribentrollens retorik, så er bevægelsen den modsatte, fra fortælleren til den fortalte historie. Da det viser sig, uden at jeg her kan komme nærmere ind på det forhold, at Molloy indirekte gennem de 'måske' opfundne figurer, A og C, fortæller både Morans historie og sin egen, så er der faktisk skabt en fortælleren/fortalt-konstruktion, hvor historierne løber over i hinanden som et møbiusbånd, uden man kan afgøre hvilken, der er overordnet i forhold til den anden, eller hvilke karakterer, der har fortællerstatus og hvilke, der er fortalte.

Karakteristisk nok sker der tilmed det, at både Molloys og Morans veje krydses af figurer, som enten ligner eller er henholdsvis C og A. I forbindelse med disse møder opstår der i de respektive historier klammerier, når de møder deres *alter ego*'er, som ender med, at Molloy og Moran slår dem ned, så de må formodes at dø.⁷² Når Moran derimod står ansigt til ansigt med sin *modsatning*, figuren C, sit ikke-jeg, så sker der noget andet, noget temmelig interessant set fra et dialogisk og læseransvarlighedssynspunkt. I øjeblikket op til mødet med C bliver Moran selvrefleksiv og begynder at spekulere på, hvad det egentlig var, han ville med Molloy, når og hvis han fandt ham. Han finder derefter vej til et vandløb, hvor han betragter sit eget flakkende spejlbillede komme og gå blandt krusningerne på vandoverfladen. Hen mod aften møder han så en fremmed vandringsmand med stok stå ubevægelig med ryggen til et stykke borte. Han vender sig om, og *de betragter for en stund hinanden i stilhed*. De udveksler *nogle få ord* og en enkelt *let berøring*, da Moran spørger, om han må prøve at holde om den fremmedes vandringsstav:

69. *Molloy*, p. 10.

70. Op.cit. p. 103.

71. Op.cit. p. 10. Jf. også Molloy om Lousse: »She had a somewhat hairy face, or am I imagining it, in the interest of the narrative?«, op.cit. p. 53.

72. Dennis Potters *The Singing Detective*, London 1986, har udsigelsesstrukturelt mange lighedstræk med *Molloy*.

»Now it was I who held the stik. Its lightness astounded me. I put it back in his hand. He threw me a last look and went. It was almost dark. (...) I wish I could have stood there looking after him, and *time at a standstill*. I wished I could have been *in the middle of a desert*, under the midday sun, to look after him till he was only a dot, on the edge of the horizon.«⁷³

Forskellen mellem den situation, hvor Moran og Molloy møder deres alter ego, og den situation, hvor i dette tilfælde Moran møder sin Anden, er slående. Bevægelsen mod en lighed eller oprindelse, der kunne konnotere en subjektiv identitet, synes at virke for konsoliderende og uden perspektiv og må derfor destabiliseres. Det samme gælder i øvrigt også for den identitet, som kunne opstå gennem sproglig navnetildeling og benævnelse, deraf *The Unnamable* og al den labilitet, der synes at være omkring karakterernes identitet og egennavne i hele trilogien. Hvorimod muligheden, for at der skulle kunne opstå kvalitativ betydning, udelukkende synes at være knyttet til en væren i en kombination af tidløs uendelighed («time at a standstill») og rumlig grænseløshed («in the middle of a desert»). Muligheden kunne være til stede, når modsætninger mødes, men vel at mærke kontrære modsætninger, modsætninger som er hinandens forudsætninger.

Kun derved kan der opstå den »distant music«,⁷⁴ som Molloy synes at høre i et givet øjeblik, hvor han ironisk nok bliver antastet af ordensmagten, der beder ham om at *identificere sig*, hvad han selvfølgelig ikke er i stand til og derfor bliver taget med på stationen. Det er på vej til stationen, da betjenten giver ham et skub, at han ved den indirekte berøring gennem tøjet kommer til at føle sig *som en anden*. Den styrke, der lå i dette gyldne øjebliks oplevelse af afstand og 'otherness', registreres for en søgende, men dog invalideret sjæl som Molloy, ikke atypisk som fjern musik. Som Daniel Katz gør opmærksom på,⁷⁵ og som alle, der har læst James Joyces kortroman »The Dead«, ved, så er dette en åbenlys allusion til den berømte scene fyldt med epifani, hvor Gabriel – i slutningen af den årlige fest hos tanterne Misses Morkan, da de skal til og hjem nede fra hall'en – ser sin kone Gretta stå øverst på trappen i et mystisk skyggefuldt skær samtidig med, at en svag musik og sang strømmer ud fra lokalet bag hende.⁷⁶ Sammen med musikken fyldes han af en oplevelse af, at hun symboliserer noget ubestemmeligt, som

73. *Molloy*, p. 135, »Nu var det mig der holdt stokken. Jeg blev forbavset over at mærke hvor let den var. Jeg gav ham den i hånden igen. Han sendte mig et sidste blik og så gik han. Det var næsten mørkt. (...) Jeg havde gerne fulgt ham med øjnene længe endnu. Jeg ville gerne have været i en ørken, klokken tolv, og have kunnet følge ham med øjnene indtil han kun var en prik ude ved horisonten«, op.cit. p. 195 (min kursivering).

74. Op.cit. p. 21.

75. I sin bog op.cit. p. 87ff.

han, hvis han var maler, ville male et billede af og kalde det 'distant music'. At skribenten 'Beckett' alluderer til en sprogets Anden, som musikken kunne kaldes, som stedet for en sådan mulig betydningsdannelse, er et genkommende træk eksplicit såvel som implicit i alt, hvad han har skrevet, fra *Murphy* til *Worstward Ho*.⁷⁷

Den kontrære dobbelthed eller modsætning møder vi overalt hos Beckett. Den kan opfattes som en særlig udgave af det grundlæggende eksistentielle og paradoksale subjekt-objekt forhold, vi står i over for hinanden, naturen og os selv, krop som sind. Sproget er som bekendt en medspiller i dette forhold som refleksionsmiddel, og det får derfor skyld for meget, eller som Molloy udtrykker det: »der var dage hvor benene var det bedste jeg havde, bortset fra hjernen, der var i stand til at formulere en sådan dom«. ⁷⁸

Molloy er på flere planer denne blanding af at skride frem (også i tilværelsen) og at fortælle om at skride frem (i tilværelsen), i datid, i rapportens form (dvs. orienteret mod en læserrolle). Her fortæller de kontrære modsætninger Molloy og Moran – som to udgaver af karakter-konstruktionen »fortælleren/fortalt« – om fortiden, om minderne og gentager derved livet, men nu som sprogligt rum med karakteren 'læseren/læst' som dialogisk partner. For der er intet som sproget, der i kraft af sin meddelbarheds- og narrative evne kan illudere forestillingen om et erindrende, integreret subjekt, hvorved fantasien om, at der findes noget, man kunne kalde en subjektiv identitet, får ny næring. Fascinerende og foruroligende såvel for skribent-, fortæller- som for læserrollerne.

Konklusion

En af mine pointer med dette skulle være, at selv om Bakhtin vendte på en tallerken med hensyn til autors formskabende rolle f.eks. i forholdet til helten, hvor han går fra at være *finalizer* til at være det modsatte: *dialogizer*, så kunne han faktisk godt have bibeholdt sit dogme fra det allerførste skrift om *Kunst og ansvarlighed*: »Kunsten og livet er ikke ét, men skal i mig blive forenet, skal forbindes i min ansvarlighed«. ⁷⁹ For det forekommer mig, at der her også ligger en kim til en flot teori om *læsningens* ansvarlighed, eller er

76. James Joyce: »The Dead« i *Dubliners*, Harmondsworth 1975 (org. 1914), p. 207. Bemærk også her hall'en som tærsklens kronotop, med tid- og rumassociationer til overgangen, krisen, bruddet, jf. Bakhtin, »Forms of time...«, p. 248 og Becketts brug af 'tærsklen' flere steder f.eks. ovf. note 56.

77. Jf. bl.a. min *The Music of Silence. Towards an Impossible Literature through Beckett and Woolf*, Working Papers 13, Significant Forms. The Rhetoric of Modernism, Aalborg 2001.

78. Op.cit. (dansk) p. 107, (engelsk) p. 76.

79. I »Kunst og ansvarlighed« i *K&K* 86 (1998), p. 14.

det snarere oprigtighed? Men det var som om hans tidlige syn på kunsten og det litterære værk, som strukturelt afrundede helheder med figuruniverser befolket af fuldendte og fuldbyrdede karakterer, mere og mere kom til at blokere for begge aspekter af dette storstilede projekt. Hans teorier om romanens formsprog set i relation til den klassiske epik og videreudviklingen af dialogismeteorierne, synes at bekræfte ham i hans anelser om tilstedeværelsen af en indre modsigelse i dette projekt om sammensmeltningen af den etiske handlingsarkitektur (kulturprojektet kunne man måske kalde det) og den æstetiske litterære arkitektur. En indre modsigelse, som kunne hænge sammen med hans vanskeligheder med at få udfoldet, hvori læserens kreative rolle består vis-à-vis autor-creator'en som henholdsvis *finalizer* og *dialogizer*.

For selvom Bakhtin så tidligt som i 1924 sagde (uden i princippet at skelne mellem skribentrollen: »author-creator« og læserrollen: »co-creator«):

»Så længe vi blot ser eller hører noget, begriber vi ikke hvad kunstnerisk form er; man må gøre det der er set eller hørt eller udtalt til et udtryk for ens eget aktive og værdimæssige forhold, man må indgå som skaber i det sete, det hørte og det udtalte, og ved at gøre det overvinde formens materielle, uforanderlige og fastlagte karakter, dens tingslighed«⁸⁰

så skulle man alligevel vente til 1973 til konklusionen på kronopteksten, som jeg tidligere har været inde på, før han nævner, at han ikke i det pågældende værk (som jo så også er afsluttet i 1938) vil tage »det komplekse problem om lytter-læseren«⁸¹ op til yderligere overvejelse.

Det har jeg så – i al beskedenhed – forsøgt at råde bod på ved at kombinere Bakhtins dialogismeteorier med f.eks. Roland Barthes dynamiske læsningsteorier,⁸² der netop samler sig om nogle formbegreber og et syn på det litterære fænomen, der dels medgiver litteraturen dens principielle og konstitutionelle pluralitet, men som også er i stand til at opfange den konkrete teksts specifikke æstetiske artikulation og kommunikationsmetodik gennem

80. »Problems of Content...«, op.cit. p. 304 og 305.

81. Bakhtin: »Forms of Time and Chronotope in the Novel. (1938) (Concluding Remarks (1973))«, i *The Dialogic Imagination*, p. 257.

82. Og flere andres kunne komme på tale, således Walter Benjamins, som jeg ved flere lejligheder har nævnt i denne sammenhæng og i øvrigt i en længere afhandling sammenholdt med Barthes' (se note 10). Men også Gilles Deleuzes som den kommer til udtryk i hans »L'Épuisé« udgivet som efterskrift til Samuel Beckett: *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris 1992. Og Maurice Blanchots, som den kommer til udtryk bl.a. i hans »L'œuvre et la communication« i *L'espace littéraire*, Paris 1955, og endelig leverer Ernst Cassirer i *De symboliske formers filosofi*, Kbh. 1999, et spændende bidrag til beslægtede læsningsteorier.

hver enkelt læsnings aktualisering og artikulering af tekstens interne og eksterne funktioner.

Ved Læsningens Semiotik, eller måske mere forklarende ved en Læsningens Semiotropi,⁸³ vil jeg således forstå en tekstualitetsoptik, der hviler på den opfattelse, at der ved læsningen af en litterær tekst etableres en dialektisk reversibel forbindelse mellem læser og skribent, som gør dem i stand til at kommunikere, i betydningen: 'meddele hinanden', som Benjamin udtrykker det⁸⁴. Selvfølgelig altid i et tidsforskudt perspektiv og indirekte som en form for negativ dialektik. Negativ hentyder til, at der i den tegnopfattelse eller semiotik, der ligger til grund for denne måde at læse på, er en vægning ved at lade tegnet blive forbundet med en positiv, såkaldt naturlig, ahistorisk og akropslig tegnfunktion, en idealitet eller essentialitet ville Beckett sige. Den er snarere »en 'semiotropi': dvs. den retter sig mod tegnet og indfanges af det og modtager det og behandler det og mimer det *om fornødent*, som et imaginært skuespil.«⁸⁵ Deraf opfattelsen af at al litterær udfoldelse må være en form for kreativ 'missaying' (Beckett) og 'misreading' (Miller). Man deltager som skribent og som læser af et litterært kunstværk i et dialogisk benævnelsesarbejde mere eller mindre simultant på flere udsigelsesniveauer, og hvor det, man kunne kalde 'betydningen' af dette meget facetterede arbejde, i realiteten er afhængig af, hvor indstillet, man er på, at »fail better«, at kombinere indirekte sproglige udfoldelsesformer på flere dialogniveauer uden nogen forventninger af deterministisk art. Men alene med det 'formål' at forstå sig selv ('bedre værre'⁸⁶) igennem en anden.

Mit 'formål' (med artiklen) har således primært været at få ført læsningen ind på scenen, der hvor karakteren ('helten' i Bakhtins terminologi) befinder sig, ved at give læseren en rolle i spillet. Således at spillet mellem autor og helt får sin pendant i spillet mellem helt og læser (at opfatte som en *locutor* på samme måde som skribentrollen). Bakhtin betegnede forholdet mellem autor og 'helt' som »æstetisk kærlighed«. Det ekstrapolerer jeg nu til forholdet mellem læser og karakter. Først derefter synes det særlige, fortrolige forhold mellem forfatter og læser at kunne forklares. Forhold som alle, hvis jeg forstår Bakhtin (og for den sags skyld Beckett) ret, har mange træk tilfælles med 'kærlighed' i det hele taget.

83. Jf. »Læsningens semiotropi« i Thobo-Carlsen 1999, p. 160f, se note 10 ovf.

84. Jf. hans 'mittelbarkeits'-begreb i »Om sprog overhovedet og om menneskets sprog« in Tore Eriksen (red.): *Walter Benjamin – oversat*, Århus, 1989. Oversættelse af »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« in *Gesammelte Schriften*, II, 1, Frankfurt am Main, 1977. Se også min »Sprog og litteratur. Om Roland Barthes' og Walter Benjamins syn på forholdet mellem sprog og litteratur« jfr. note 10 ovf. for en grundigere diskussion af disse forhold.

85. Barthes: *Lektion i Om litteraturen. To lektioner*, Kbh. 1985, p. 43.

86. Beckett: *Worstward Ho*, London 1983, p. 10ff.

Det må være det, der har været *Per Højholts* bevæggrund, da han så beredvilligt *fralagde sig ansvaret* for sin bog *6512* i 1969: »[ansvaret] er læserens, helt og holdent. Hvis De læser bogen er det Deres. Jeg har bare skrevet den, det er det hele.«⁸⁷ Bogen findes, teksten findes som et sansemæssigt faktum, men tekstualiteten som sådan findes ikke *på forhånd*, den finder først sin *foreløbigt* endelige form i og med læsningen.⁸⁸ Den *litterære* tekstualitet i al sin kommunikative fylde (i sin fundamentalt symbolske form med dens fantasmatiske og mytiske karakter) bliver først til i og med læsningens løben hid og did (påført sine forskellige læserollemasker). Herved tager aktualiseringen og artikulationen form som ét i princippet uafsluttet, æstetisk og etisk projekt, og da er det på vilkår af den dialogisk karakter af de sproglige bevidstheder og sensibiliteter, som både skribent- og læserinstanser investerer i foretagendet. Eller som Bakhtin formulerede det:

»For det, som jeg oplever og forstår i kunsten, skal jeg indestå med mit liv, for at alt det oplevede og forståede ikke skal forblive uvirksomt i mit liv.«⁸⁹

87. Per Højholt: *6512*, Kbh. 1969, omslagets bagside.

88. En opfattelse som tilsyneladende deles af mange udøvende forfattere.

89. Bakhtin: »Kunst og ansvarlighed«, in *K&K* 86, p. 13.