

Thor Grünbaum

Action in Narratology, Literature, and Life

English Summary

In this article I argue that the representation of simple, bodily action has the function of endowing the narrative sequence with a visualizing power: It makes the narrated scenes or situations ready for visualization by the reader or listener. By virtue of this visualizing power or disposition, these narrated actions disrupt the theoretical divisions, on the one hand, between the narrated story and the narrating discourse, and on the other hand, between plot-narratology and discourse-narratology. As narrated actions they seem to belong to the domain of plot-narratology, but in so far as they serve an important visualizing function, these narrated actions have a communicative function and as such they can be said to belong to the domain of discourse-narratology. In a first part of the article, I argue that a certain type of plot-narratology, due to its retrospective epistemology and abstract definition of action, is unable to conceive of this visualizing function. In a second part, I argue that discourse-narratology fares no better since the visualizing function is independent of voice and focalization. In a final part, I sketch a possible account of the visualizing function of simple actions in narratives.

Thor Grünbaum

Født 1975, Ph.d. med afhandlingen *Awareness of Action* i 2006. 2006-2007 Visiting Fellow ved Clare Hall, University of Cambridge. Han forsker fortrinsvis i bevidstheds- og handlingsfilosofi samt følelser, æstetik og fortællinger.

Handling i narratologien, litteraturen og livet

Introduktion

De fleste fortælleteoretikere er vel enige om, at man bør sondre mellem den historie, en fortælling formidler, og måden, den formidler sin historie på. Man sonderer altså normalt mellem den fortalte historie og den fortællende diskurs. Til denne sondring hører naturligt nok en arbejdsdeling af studiet af fortællinger. Man har således traditionelt sondret mellem på den ene side den disciplin, som studerer den fortalte historie, lad os her kalde den *plot-narratologi*, og på den anden side studiet af den måde en given fortælling kan formidle sin historie på, lad os kalde denne disciplin for *fortælle teori*. Mit ærinde i denne artikel vil ikke være at kritisere og forkaste disse opdelinger. De har noget intuitivt indlysende og rigtigt ved sig. Derimod vil jeg pege på, at visse fortælle-fænomener synes at gå tabt, hvis man ukritisk insisterer på denne opdeling, idet disse fænomener går på tværs af opdelingen mellem fortalt historie og formidlende diskurs. I denne artikel vil jeg forsøge at redegøre for, hvorledes en sådan opdeling ofte involverer en fejlagtig opfattelse af, hvad handling er, hvordan handling skildres i litteratur, og hvilken funktion de fortalte handlinger ofte har i fortællinger.

Resultatet af en dogmatisk sondring mellem fortalt historie og fortællende diskurs har alt for ofte været, at narratologien i høj grad har gjort sig blind for nogle af de fortalte handlingers centrale funktioner i litteratur. Kort fortalt er min tese, at handlinger er et basalt kropsligt og orienteringsmæssigt forankret fænomen, og at handlingens kropslige og orienteringsmæssige strukturer på forskellige måder sætter sig igennem i sproglige skildringer af handlinger. Dette giver de fortalte handlinger en synliggørende effekt i litteraturen, dvs. de afstedkommer, at læseren automatisk visualiserer det fortalte. Dermed synes fortalte handlinger at have en central funktion, som bryder med adskillelsen mellem fortalt historie og fortællende diskurs, plot-narratologi og fortælle teori. Som fortalte handlinger tilhører disse kropslige handlinger umiddelbart plot-

narratologiens domæne, men for så vidt at en af deres primære funktioner kan karakteriseres som synliggørende eller tilskuestillende – som en mekanisme der fremtvinger visuelle forestillinger af det fortalte hos læseren – har disse fortalte handlinger i høj grad en formidlende funktion, og som sådan synes de at tilhøre fortælleteoriens domæne.

I det følgende vil jeg først redegøre for, hvorfor den traditionelle plot-narratologi ikke kan indfange og beskrive denne type handlinger og deres særegne synliggørende funktion. Dernæst vil jeg forsøge at uddybe, hvori disse handlingers funktion egentlig består, og sammenligne med lignende problemer i traditionel fortælleteori, i særdeleshed problemer angående såkaldt scenisk eller direkte fremstilling. På denne baggrund vil jeg give en karakteristik af, hvori de fortalte kropshandlingers særegne synliggørende funktion grunder, hvilket vil gøre det mere klart, hvorfor denne grundlæggende struktur og funktion går på tværs af traditionelle fortælleteoretiske distinktioner angående fortællestemmen og perspektivet.

Plot-narratologi og handling

Lad mig begynde med at sige lidt om opfattelsen af handling i moderne plot-narratologi. Den opridsning (eller måske snarere karikatur), jeg her vil foretage, svarer formentlig ikke til nogen enkelt teoretikers position, men synes til en vis grad at ramme almene antagelser i det videnskabelige felt.

I fortællinger fortælles en historie. Det er derfor vigtigt at studere den fortalte histories strukturer og principper. I et sådant studie vil man være nået langt, hvis man kan angive, hvordan fortalte historier kan eller må være opbygget, og hvilke principper der styrer denne opbygning. I første omgang synes det klart, at man kun kan siges at have fortalt en historie, hvis man fortæller om noget, som enten er sket eller kan *ske*. Den fortalte historie kan med andre ord ikke være opbygget af rene beskrivelses-sekvenser, men bliver nødt til at berette om hændelser. En fortalt historie skal altså indeholde narrative sekvenser, der angiver en eller anden forandring og udfolder en dynamik. Propp¹ og senere også Barthes² kaldte disse sekvenser for funktioner. Andre har kaldt dem for begivenheder eller handlinger.³ En fortalt historie skal altså, for at kunne være en historie, indeholde mindst én narrativ sekvens, som skildrer en handling eller begivenhed. Handling skal i denne sammenhæng forstås minimalt som overgangen fra en tilstand til en ny. For at en fortælling kan være en fortælling skal den altså fortælle en historie, og denne historie skal skildre minimum én handling, dvs. en overgang fra en tilstand til en ny tilstand. Men som regel indeholder fortællinger selvfølgelig flere overgange eller

handlinger, ja de kan ligefrem ses som en succession af handlinger. Opgaven for plot-narratologien har derfor været at finde frem til principperne for sammenkædningen af disse handlings- eller funktions-successioner.

Et første skridt i denne afdækning af sammenkædningsprincipper var en indsigt i det forhold, at ikke alle overgange eller handlinger er lige vigtige for den pågældende historie. Mange af handlingerne kan man helt fjerne, uden at det synes at ændre noget synderligt ved historiens identitet. Hvis man således bliver ved med at skrælle tilsyneladende uvæsentlige eller sekundære handlinger væk, vil man til sidst nå ned til den kernebestand af handlinger, som udgør historiens grundlæggende skelet og identitet. Man kan med andre ord, som Barthes og Chatman,⁴ sondre mellem kerne-handlinger og sekundære katalysator-handlinger. »Kerne-handlinger« betegner de begivenheder, man ikke kan eliminere fra historien, uden at den ændrer sig væsentligt, mens »katalysator-handlinger« betegner dem, som kan elimineres, uden at historiens grundlæggende identitet forandres. Katalysator-handlingernes funktion er dermed sekundær: de er en art olie, der smører den narrative maskine ved at bringe historien passende fra den ene kerne-handling til den næste.⁵ Ved at gennemføre en afskrælning eller reduktion af historien til dens kerne-handlinger bliver det pludseligt tydeligt, at tilsyneladende forskellige fortællinger på tværs af epoker og kulturer er ens eller ligner hinanden. Dette er alt sammen vigtigt og væsentligt.

Med sondringen mellem kerne-handlinger og katalysator-handlinger kan man skride videre til studiet af forskellige kombinationer af kerne-handlingerne. Inspireret af den samtidige strukturelle og generative lingvistik forsøgte man således sidst i tresserne at finde frem til de fortalte historiers dybde-grammatik, dvs. de principper der regulerer enhver mulig sammenkædning af kerne-handlinger.⁶ I takt med at de filosofiske og lingvistiske vinde ændrede sig, ændrede også plot-narratologien sig. Man er således igen blevet langt mere interesseret i det referentielle niveau, i de fortalte begivenheder, personer og situationer, og den ontologiske status af disse forskellige entiteter. Og man har mere systematisk studeret forholdet mellem på den ene side fortællerens og karakterens psykologiske attituder, og på den anden side statusen af de handlinger, som fortælles, og som alt afhængig af deres relation til fortællerens eller karakterens attitude fremstår som »virkelig« gjorde, »drømte«, »forestillede«, »berettede«, etc.⁷ Men en ting synes at forblive uændret i plot-narratologien, dengang som nu, nemlig dogmet om at en handling adækvat kan defineres som en overgang fra en tilstand til en anden, og at nogle overgange følgelig er vigtigere end andre.

Plot-narratologiens forudsætninger og konsekvenser

En grundlæggende epistemologisk præmis for hele denne plot-narratologiske forskningstradition er, at den foregår efter endt læsning. Dens interesse og metode er helt igennem retrospektiv. Dvs. den spørger: Hele historien taget i betragtning, hvilke handlinger er da de primære og hvilke er de sekundære? Svaret på et sådant spørgsmål kræver selvfølgelig, at man allerede kender historien i sin helhed og kan bedømme hver enkelt sekvens i forhold til det samlede teleologiske slutpunkt. Når man kobler dette særlige interesseperspektiv med den minimale definition af handling som en overgang, så får man en yderligere indsnævring af forskningsområdet. Forstået som det retrospektive studie af handling og handlingssammenhænge, så kan plot-narratologien primært belyse den fortalte histories tidslige og semantiske aspekter. Man har således kunne bekræfte Lessing i, at fortællingen er en successionens og tidslighedens kunst, mens maleriet (foto og til en vis grad film) er en simultaneitetens og rumlighedens kunst. Det skær af rumlighed, der evt. måtte være at finde i den fortalte verden, måtte under alle omstændigheder være et problem, som hørte studiet af point-of-view til, altså fortælleteorien. Jeg vil altså fremhæve to grundlæggende forudsætninger for denne toneangivende plot-narratologiske tradition: for det første dens reduktion af handlingen til dens rent intellektuelle og semantiske aspekter – dvs. man har defineret handlingen minimalt som en funktion, der formidler mellem en tilstand og en anden; for det andet dens retrospektive epistemologi.

Hvis man i sin teoretiske beskrivelse af fortalte handlinger derimod tager udgangspunkt i den fortalte historie, således som den udfolder sig under læsningen, hvilket som regel også svarer til de involverede fortalte agenter rum-tidslige perspektiv, så bliver billedet et andet. For det første synes sondringen mellem kerne- og katalysator-handlinger at tabe meget af sin gyldighed. Den ophører i vid udstrækning med at være psykologisk valid,⁸ idet hverken det læsende subjekt eller de fortalte agenter er i stand til at resumere den samlede historie, men derimod snarere befinder sig *in actu*. Tager vi udgangspunkt i dette »in actu-perspektiv«, så manifesterer handlingen en helt anden central funktion, som spiller en væsentlig rolle i det læsende subjekts oplevelse af det fortalte, hans engagement i den fortalte historie og hans æstetiske vurdering. For at sige det sloganagtigt: Fra det retrospektive udgangspunkt efter endt læsning kan vi begribe den fortalte historie, mens vi som placeret i det læsende »in actu-perspektiv« gribes af den fortalte historie. For at nærme os den måde, hvorpå den fortalte historie »gribes« læseren, må vi tage udgangspunkt i måden historien

udfolder sig på »*in actu*« under læsningen. Kun sådan kan vi analysere de strukturer og mekanismer, der muliggør at og til en vis grad bestemmer, hvordan vi »gribes«.

Skildring af simple handlinger

Lad mig forsøge at konkretisere og begrunde disse påstande med en række eksempler. Lad mig begynde med et af Barthes' og Chatmans berømte James Bond-eksempler fra *Goldfinger*.

En af telefonerne i det mørke værelse ringede. Bond vendte sig og bevægede sig hurtigt hen til skrivebordet og søen af lys kastet af den grønnskærmede læselampe. Han tog den sorte telefon fra en række af fire.

I deres analyser af sådanne eksempler ville Barthes og Chatman skrælle alt andet væk end »En af telefonerne i det mørke værelse ringede. Han tog den sorte telefon.« Med disse to tilbageblevne sætninger kan man nemlig angiveligt resumere hele situationen. Forsøger man derimod at tage udgangspunkt i situationen, således som den udfolder sig under læsningen, så bliver de teoretiske beskrivelser og interesser helt anderledes. Man kan da ikke længere opretholde en abstrakt definition af handling som overgang og deres relationer som succession. Den citerede sekvens er fuld af dynamik, og man ser nærmest den agerende Bond for sig. Centralt i denne oplevelse står de simple kropshandlinger »vende sig«, »bevæge sig« og »tage«. Simple handlingsverber som angiver simple kropslige handlinger, det som agenten rent faktisk gør med sin krop, men som netop ville være det, man skar væk i et resume. Det gør således en stor forskel i læseoplevelsen, om den læste tekst resumerer og dermed distancerer læseren fra den fortalte situation, fx »Bond tog telefonen i et mørkt rum«, eller om den derimod skildrer den pågældende handlingssituation i dens konkrete udfoldelse og dermed placerer læser og fortalt agent *in actu*.

Hvis man, som den traditionelle plot-narratologi, definerer handling som overgangen fra en tilstand til en anden, så får man svært ved at beskrive nogen relevant forskel på den overordnede benævnelse af den hele scene (fx at tage telefonen) og alle de simple handlinger, som indgår i denne scene. For plot-narratologien synes den eneste relevante forskel at være forskellen på kerne- og katalysator-handlinger, hvilket betyder, at de mest generelle handlinger som regel er dem, som overlever resume-reduktionen. Det er som regel de generelle handlinger, som kan bort-resumere de simple. Jeg ønsker derimod at pege på det forhold, at desto mere

simple handlingsangivelserne bliver, i desto højere grad placeres læseren og den fortalte agent midt i handlingernes udfoldelse, hvilket er en af de primære kræfter i levendegørelsen af det fortalte univers.⁹ Gennem skildringen af simple handlinger gøres det fortalte anskueligt, nærværende og levende. Kroppen spiller en ikke uvæsentlig rolle i denne forbindelse. Det er dog vigtigt at holde sig for øje, at den levendegørende og synliggørende funktion, jeg taler om, ikke kommer af, at man skildrer eller beskriver kropslig bevægelse, men derimod af at man skildrer en kropslig og orienteringsmæssig forankret intentionel handling.

Lad mig forsøge at tydeliggøre disse distinktioner med en række eksempler:

1. Generelle, resumerende handlinger:

a. »Israelitterne drog uforfærdet ud. Egypterne satte efter dem med alle Faraos heste og vogne, hans ryttere og hans hær, og de indhentede dem, hvor de havde slået lejre ved havet, ved Pi-ha-Kirot ud for Ba'al-Sefon.«¹⁰

b. »I selskab med en Dansk og to Nordmænd forlod jeg om Aftenen det gamle Lübeck.«¹¹

2. Simple, kropslige handlinger:

a. »De hilste og hjalp ham af hesten, nogle lagde hans skjold med løven på en stenafsats, andre tog hans hest og førte den i stald.«¹²

b. »Jeg rejste mig og gik hen til vinduet. Jeg kunne ikke sidde stille. Jeg stak hovedet ud mellem gardinerne.«¹³

3. Beskrivelser af kropslig bevægelse:

a. »Han bevægede de magre, benede, brune hænder i takt til sine lovord, og hans gennemsigtige øjenlåg blinkede hurtigt og ofte over de melankolske øjne.«¹⁴

b. »Jeg lå på maven og brugte krykkerne som dræg, hev dem ind i krattet og når jeg mærkede at de bed sig fast trak jeg mig frem, i håndleddene.«¹⁵

Forskellen på disse tre former for handlings-angivelse er selvfølgelig ikke kategorisk, men gradvis. Allerede ved en hurtig betragtning bliver det tydeligt, at man som læser oplever det, der foregår i skildringen af de simple handlinger på en helt anden måde end ved skildringen af generelle handlinger og beskrivelser af kropslige bevægelser. Ved de simple handlinger har man som læser en umiddelbar og nærmest perceptuel forståelse, mens man kun kan siges at have en middelbar og distanceret forståelse af de to

andre former for skildring af handling. I den generelle ende af spektret af mulige handlingsbeskrivelser kan vi sige, at vores forståelse af de generelle handlinger implicerer og bygger på en basal forståelse af de simple handlinger, som de generelle handlinger er konstitueret af (også selvom de simple handlinger ikke nævnes). Og hvis man som læser vil forsøge at visualisere de hændelser, som skildres gennem generelle handlingsverber, så bliver man nødt til at forestille sig en række af simple handlinger. I den anden ende af spektret, dvs. i den mere detaljerige kropsnære ende, synes derimod at gælde, at hvis skildringen af den fortalte hændelse udformes som en detaljeret beskrivelse af kroppen og dens bevægelser, så er der tendens til, at opfattelsen af de kropslige bevægelser falder fra hinanden i hensigtsløse kropsfragmenter. Læseren må da selv supplere med en syntetiserende forståelse og visualisering. Der er med andre ord en væsentlig forskel på de tre former for handlingsskildring, en forskel som den traditionelle plot-narratologi de facto synes ude af stand til at analysere pga. de to nævnte forudsætninger (minimal definition af handling som overgang og retrospektiv epistemologi).

De simple handlingers funktion i fortællinger

De simple handlinger har en central funktion i fortællinger. De skaber synlighed og nærvær af den fortalte verden. Det er bl.a. tilstedeværelsen af sådanne handlinger, der er med til at få det fortalte til at virke levende og får læseren til opleve, at han ser det, han læser. I sådanne sekvenser er litteraturen ikke længere beregnet for øret, men, som Quintilian sagde, for øjet.¹⁶ Lad os kigge på et eksempel taget fra Vergils Aeneide, femte bog, vers 426ff.:

»Straks var de begge oppe parat på trippende tær,
frygtløse, men med paraderne højt og næverne rede,
hovedet rankt og tilbage, på vagt mod slag fra den anden.

Finterne farer nu frem, og de søger sig begge en åbning,
lettest til bens er den ene og tror på sin ynglingestyrke,
tungest i vægt er den anden, massiv, men knæene vakler,
medens hans åndedræts stød får hans vældige krop til at ryste.

Talrige hug får de begge to ind uden fældende virkning,
Serier af mellemgulvsslag, og fra bringerne lyder der dumpe
brag; det svirrer med stød til både tinding og øre,
der høres en knagende lyd fra kæberne når de bliver truffet.«¹⁷

Man ser det for sig, boksekampen. Det er alle de simple kropshandlinger, som skaber denne synlighed. En synlighed som ville forsvinde, hvis boksekampen enten blev berettet i generelle skildringer (fx »Dares vandt en boksekamp over Entellus«) eller som beskrivelser af kropslige bevægelser (fx »Armen bevægede sig hurtigt til siden, og den ene fod løftedes let...«). Jeg vil nedenfor forsøge at udpege, hvad det er for nogle særlige strukturer ved den kropslige handling, som giver denne særlige fremstillingskraft. Men lad mig først sige lidt mere om, hvordan disse fortalte kropshandlinger og deres funktion i fortællingen, som det der gør det fortalte levende og synligt, forholder sig til traditionelle kategorier i fortælleteorien.

Det fortæltes umiddelbare nærhed og synlighed er det, man oplever i læsningen af en sekvens som den med boksekampen. Det er som om, man ikke længere får noget fortalt, men snarere er tilskuer til de begivenheder, der finder sted i den fortalte verden. I traditionelle begreber kan man dermed sige, at læseren oplever et scenisk nærvær af det fortalte og et fravær af den fortællende instans. Med anknytning til især Platons betragtninger i *Staten*, 3. bog, angående forskellen på *mimesis* og *diegesis*, har man i nyere tid snakket om forskellen mellem på den ene side direkte eller scenisk fremstilling og på den anden side berettende fortælling,¹⁸ eller mellem *showing* og *telling*.¹⁹ Men denne tradition har, så vidt jeg kan bedømme, fortrinsvist forsøgt at gøre rede for det fortæltes direkte præsentation og fortællerens fravær som en særlig måde at formidle på, en særlig fortællemåde. Det betyder groft sagt, at man har hævdet, at det fortæltes direkte nærvær afhænger af, dels hvor umærkelig den fortællende stemme er i stand til at gøre sig, og dels i hvor høj grad point-of-view eller fokalisering, dvs. det epistemiske ophav til det fortalte, kan tillægges en karakter i den fortalte verden. Med andre ord forstår den fremherskende fortælleteori scenisk nærvær som en fortællesituation, hvor den fortællende instans enten er gjort helt transparent eller er en karakter i den fortalte verden, og hvor den viden (informationer, følelser, perceptioner osv.), de fortællende sætninger formidler, er relativ til en person i det fortalte univers, og aldrig overskrider dennes begrænsede perspektiv (såkaldt intern fokalisering).²⁰

Problemet med denne analyse er blot, at den begrænser fænomenet scenisk nærvær eller direkte fremstilling til en specifik fortællesituation, og dermed ikke formår (i hvert fald ikke systematisk) at indfange det særegne ved de sekvenser af fortællingen, hvor læseren oplever, at det fortalte står direkte (uformidlet) frem. Hvis en sådan direkte fremstilling er opbygget af sekvenser, der er karakteriseret ved en høj frekvens af kropshandlinger, så kan fortælleteorien med sit traditionelle fokus ikke indfange det, vi som

læsere oplever som direkte fremstillet – givet at denne oplevelse i høj grad styres af måden kropshandlinger skildres, og givet at en sådan skildring finder sted på tværs af de fleste fortællesituationer (hvilket de allerede nævnte eksempler sandsynliggør). Fortælleoriens »direkte fremstilling« svarer dermed ikke til læseoplevelsen. Det kan ligefrem synes paradoksalt, at den fortællesituation, der på læseren ofte vil virke mindst direkte, er den som fortælleteorien udpeger som den mest direkte. Den personale fortællesituation, hvor fortællestemmen forsvinder eller neutraliseres og det epistemiske ophav for de fortalte informationer tillægges en af karaktererne (intern fokalisering), vil således som regel netop være den fortællesituation, hvor læseren ikke har oplevelsen af direkte at »percipere« det, som sker i fortællingen uden tilstedeværelsen af medierende og fortolkende instanser. Det er nemlig ganske begrænset, hvad der direkte kan fremvises på denne måde. Det som fortælles i sekvenser, hvor synsvinklen er begrænset til et individ i fortællingen, og hvor den medierende fortælleinstans er umærkelig, er som regel uanskelige forhold, fx en »stream of consciousness«, en zigzaggende strøm af oplevelser. Det er således ikke anskuelige forhold, som sættes i scene direkte foran læseren. Det er med Booths ord ikke hovedpersonens »handlinger som direkte dramatiseres, det er ikke hans tale som vi umedieret hører. Det, som dramatiseres, er hans mentale registrering af alt det, som hænder.«²¹ Med andre ord oplever læseren ofte ikke noget (direkte) nærvær i sådanne sekvenser, og hvis han gør, så skyldes det ikke begrænsningen af synsvinklen til en fortalt karakter og upersonligheden af den fortællende stemme.

Lad mig vise dette med en et par eksempler. Det første er taget fra Robbe-Grilletts *La Jalousie*:

»Skridtene standser ud for kontorets dør, men det er den anden dør, den lige overfor, til hendes værelse, som bliver åbnet og lukket.

Persiennerne for de tre vinduer er, ligesom persiennerne i hendes værelse, næsten helt nede på denne tid af dagen. Kontoret ligger således i et mærkeligt ukoncentreret dagslys, der berører tingene deres perspektiv. Omridset af de enkelte genstande tegner sig nogenlunde tydeligt, men alt mangler dybde, hænderne strækker sig instinktivt frem foran kroppen for med større sikkerhed at kunne bedømme de forskellige afstande.

Heldigvis er rummet ikke overfyldt: skabe med hængemapper og hylder langs væggene, et par stole, og endelig det massive skrivebord med skuffer i, der optager al pladsen mellem de to vinduer mod syd, hvoraf det ene – det til højre nærmest korridoren – gennem de

lysende parallelle sprækker mellem persiennernes lameller tillader iagttagelse af bordet og lænestolene ude på terrassen.«²²

Denne sekvens er konstrueret på en sådan måde, at læseren er i stand til at visualisere, hvordan det beskrevne rum tager sig ud. Der bliver angivet et perspektiv i den fortalte verden. Dette perspektiv bliver så specificeret mere og mere, og til sidst bliver der også angivet højre og venstre-koordinater i forhold til de omgivende genstande. Fortællestemmen er neutral og fokaliseringen placeret internt i det beskrevne rum, som det perspektiviske ophav for højre-venstre koordineringen. Alligevel ser man det ikke umiddelbart for sig. Den hele sekvens falder fra hinanden i løsrevne perceptuelle glimt. Der synes altså at mangle et samlende og syntetiserende element, der gør, at læseren umiddelbart oplever den hele situation som anskueligt nærværende. Perceptualitet synes at forudsætte en sådan minimal grad af helhed og kontinuitet. Og hverken analyser af fortælle-stemmen og fokaliseringen eller af plot-sammenhængen synes at kunne redegøre for dette element. Elementet udgøres af de simple kropshandlinger.

Betragt blot følgende eksempel fra J.P. Jacobsens novelle »Mogens«:

»Da Kamilla var kommen op paa sit værelse, rullede hun Gardinet op, støttede sin Pande mod den kolde Rude og nynnede Elisabeths Sang af Elverhøi. Ved Solnedgang var det begyndt at lufte lidt op, og enkelte hvide Smaaskyer jøge, belyste af Maanen, henimod Kamilla. Hun stod længe og så på dem, fulgte dem lang borte fra og nynnede høiere og høiere, jo nærmere de kom, taug et par Sekunder, naar de blev borte over hende, søgte nye op og fulgte så dem. Med et lille suk rullede hun Gardinet ned igjen. Hun gik hen til Toiletbordet og støttede Albuerne på det, lænede sit hoved mod de foldede Hænder og saa ind i Spejlet paa sit Billede uden egentlig at see det.«²³

Denne sekvens skildrer, ligesom den ovenstående hos Robbe-Grillet, også et rum. Eller rettere, i denne sekvens hentet fra »Mogens«, er der så godt som ingen beskrivelser af det involverede rum og dets udseende, og vi finder ingen direkte indikationer af perspektiv-placering og højre-venstre-angivelser. Ikke desto mindre så er det denne sekvens fra »Mogens«, og ikke den fra *La Jalousie*, man som læser oplever direkte anskuelig og dermed som rumlig. Den beskriver ikke rummet, den fremsætter blot et. Sekvensen fremsætter på en direkte og anskuelig måde en rumlig situa-

tion, der som en helhed er bundet sammen af de fortrolige bevægelses- og orienteringsmønstre, som Kamillas simple handlinger involverer. Man ser nemt for sig en kvinde rulle et gardin ned og støtte sin pande mod ruden. Vi ved præcist, hvordan det vil føles at gøre noget sådan, og hvordan det vil tage sig ud fra en ydre betragtning.

Tentativt kan man måske sige, at disse simple kropshandlinger bryder med indre-ydre dikotomien, idet vi på en og samme tid umiddelbart ved, hvordan disse handlinger føles eller opleves, når vi selv gør dem, og hvordan de ser ud, når andre gør dem. Indre oplevelse og ydre udseende er ved kropshandlinger normalt uadskillelige, som to sider af samme mønt. Netop af denne grund er fokaliseringen i »kropshandlings-sekvenser«, som den fra »Mogens«, flydende eller snarere dobbelt: indre oplevelse og ydre fremtrædelse er ved de simple handlinger blot to forskellige måder at udpege den samme begivenhed. Ydermere gælder, at ikke blot ved vi, hvordan den enkelte bevægelse føles og ser ud, de enkelte bevægelser er også en del af et pragmatisk projekt, som giver bevægelserne et mål og binder situationen sammen til et fortroligt og overskueligt hensigtshæle. Kamilla går ikke bare, hun går derimod fra ruden og hen til toiletbordet for at kigge sig i spejlet.

Pointen i dette afsnit er selvfølgelig ikke, at fortælleoriens modeller og analyser af fortælsituationer er forkerte og skal forkastes. Overhovedet ikke, jeg anser dem tværtimod for at være af afgørende videnskabelig værdi. Pointen er snarere, at vi ikke skal lade den traditionelle fortælleoris modeller tage patent på fænomenet »scenisk nærvær«. Vi bør i det mindste anerkende en anden vigtig form for »scenisk nærvær« eller »direkte fremstilling«, nemlig den hvor det fortalte fremstiller sig direkte for vores »indre« øje. Hvor det er, som var vi selv placeret som øjenvidner eller i bredere forstand perceptuelle vidner, til det som hænder. Det udspiller sig for os *in actu*, i en fortalt nutid. Det var måske mest af alt denne form for direkte fremstilling de antikke teoretikere tænkte på, når de sondrede mellem *diegesis* og *mimesis*, nemlig som en forskel mellem på den ene side en distancerende og resumerende beretning for det modtagende øre og forstand og på den anden side en direkte fremstilling af det som sker i fortællingen for det modtagende (»indre«) øje.²⁴

De levede handlingers subjektive struktur

Gennem mit valg af eksempler har jeg forsøgt at vise, at de fortalte kropshandlinger bibeholder deres levendegørende og anskueliggørende funktion uafhængigt af, om agenten er et »jeg« eller et »han«, og uanset om fokaliseringen er intern eller ekstern. Disse fortalte handlinger bibeholder

ligeledes deres funktion, uanset om den fortalte handling optræder som virkelig i den fortalte verden eller som blot fantaseret eller erindret.²⁵ For at forstå denne konstante funktion er det nødvendigt et øjeblik at forlade sproget og litteraturen og vende os mod den levede erfaring af handlinger. Lad mig kort pege på nogle basale strukturer i vores erfaring som handlende agenter.

Alle vores handlinger involverer på systematisk vis vores krop (lad os se bort fra mentale handlinger). For at realisere vores handlingers mål, må vi gøre noget med kroppen. At gøre noget med kroppen vil fænomenologisk sige, at man har bestemte kropslige oplevelser af bevægelse og position. Til disse hører altid bestemte perceptioner af verden. De kropslige fornemmelser, som svarer til, at jeg drejer hovedet, korrelerer således systematisk med bestemte typer af forandringer i mit synsfelt. Hvis jeg skal have en bog i bogreolen, så må jeg rejse mig, hvilket mærkes på en bestemt måde og ændrer mit synsfelt på en bestemt måde. Et bestemt forløb af kropsfornemmelser og perceptioner af omverdenen skal altså til, før jeg realiserer mit praktiske mål. Oplevelsen af at udføre handlinger og især af at udføre dem succesfuldt er afhængig af oplevelsen af disse kropslige forløb. Der er således et bestemt niveau i vores erfaring af vores egen subjektivitet, hvor pragmatisk intentionalitet, kropsoplevelse og perception på systematisk vis danner en enhed.

Dette faktum afspejles i sproget. De simple handlingsverber, som *at løbe, slå, hoppe, række, springe, gå, bøje sig* osv., synes på skematisk vis at angive elementerne i handlingserfaringen. Man løber efter noget, mod noget, over noget osv., hvilket angiver en intentionel retning, dvs. agentens pragmatiske intention. At løbe involverer, at man bevæger sig på en bestemt måde. Og vi er alle fortrolige med, at løb ændrer vores perception på en bestemt måde. At bruge simple handlingsverber involverer umiddelbart denne samlede forståelse, også selvom man ikke eksplicit udfolder den. Dertil kommer, at simpel kropslig handling og kroppens funktion og integration i vores pragmatiske projekter er noget, vi som levende og handlende individer er allermest fortrolige med. Når jeg bruger simple handlingsverber, så giver det derfor min tilhører eller læser en umiddelbar forståelse for, hvad der foregår. Og når vi således som læsere støder på sådanne simple handlings-sekvenser, så virker det anskueliggørende. Vi er fortrolige med de kropslige forløb og deres mål. Vi kan selv gøre dem, og vi ved præcist, hvordan det ser ud, når de bliver gjort. Vi ved også, hvordan man som agent primært er orienteret i disse handlingsforløb. Alt dette bidrager til, at disse sekvenser uden videre får læseren til at forestille sig det fortalte visuelt.

Lad mig til slut slå en ting fast. Jeg har i denne artikel valgt for nem-

heds skyld at fokusere på handlingsverbet, men dette er selvfølgelig en abstraktion. Handlingsverbets »materielle indhold« er selvfølgelig afgørende for den anskueliggørende effekt. Altså, det er afgørende om verbet er »købe ind«, »løbe« eller »vride (håndledet)«. Men lige så vigtig er verbets sproglige kontekst. Lad mig her blot nævne vigtigheden af to andre forhold. For det første er præpositioner som »op«, »hen«, »imod«, »igennem«, osv. vigtige for skabelsen af perspektiviske figur-grund relationer i den skildrede scene.²⁶ For det andet kan nævnes vigtigheden af sætningens syntaktiske struktur, fx om sætningen er aktiv eller passiv, for placering af perspektivet på den skildrede scene.²⁷

Konklusion

Vi synes med andre ord at være nået frem til den måske overraskende konklusion, at det ikke er i *beskrivelser* af anskuelige og rumlige egenskaber ved ting, at vi primært har erfaringen af det fortalte anskuelige og rumlige fremtrædelse i litterære fortællinger. Men hvis man kigger nærmere på, hvad disse beskrivelser egentlig gør og sammenligner det med indsigt hentet fra perceptionsfænomenologien, forekommer det måske ikke længere så mystisk. Fx beskrivelser af en genstands visuelle egenskaber, såsom »Persiennerne for de tre vinduer er, ligesom persiennerne i hendes værelse, næsten helt nede på denne tid af dagen«, beskriver et statisk og isoleret forhold. Perception og perceptuel fremtrædelse er derimod ifølge fænomenologien ikke en statisk tilsynekomst af ting og deres egenskaber, men en kropsligt og pragmatisk forankret proces. I vores daglige omgang med ting og sager i verden træder tingene ikke primært perceptuelt frem som bærere anskuelsemæssige egenskaber, men derimod som havende bestemte funktioner og som inviterende til bestemte praksisformer og brug. Vi ser således ikke primært et bord som en ting med en bestemt geometrisk figur og en helt bestemt nuance, men snarere som noget, man kan lægge sine papirer på, stille sin kaffekop på osv. På denne baggrund er det ikke så mærkeligt, at det er i narrationen af handlinger, snarere end i beskrivelsen af visuelle egenskaber, at vi har oplevelsen af den fortalte verdens umiddelbare anskuelige fremtrædelse. For at forstå dette forhold er det dog essentielt, at man ikke reducerer handling til en intellektuel eller semantisk størrelse, som den blotte overgang fra en tilstand til en anden, sådan som den strukturelle narratologi har haft for vane. Handling er et komplekst fænomen, som på én gang involverer pragmatisk intention og motivation, kropslige oplevelser og perception af omverden.

Man bør være opmærksom på, at den tilgang til fortællinger, jeg her har skitseret på ingen måde reducerer studiet af fortællinger og det for-

talte til et spørgsmål om læserpsykologi. Der er mange gode grunde til på systematisk vis at inddrage læserens oplevelser i afdækningen af fortællingers struktur og funktion. Hvis vi tager i betragtning, at fortællinger skabes og fortælles for at blive konsumeret, oplevet og forstået, så er en systematisk relation mellem fortællingers sproglige og semantiske virkemidler og læserens oplevelser af en fortalt verden, netop hvad vi burde forvente: At indgive og styre læserens oplevelser af det fortalte kan med en vis ret siges at være fortællingernes telos. Fortællinger er oplevelsesmaskiner. Hvis dette er sandt, så må det være muligt at bruge systematisk forekommende oplevelser og oplevelsesstrukturer hos læseren til at blotlægge de sproglige og fortællemæssige strukturer. Ydermere, hvis disse fortællemæssige strukturer (til en vis grad) indgiver og styrer læserens oplevelser af det fortalte, så synes det oplagt, at vi i studiet af fortællinger ofte bør tage udgangspunkt i og benytte os af udfoldelsen af fortællingen fra *in actu*-perspektivet. Nogle af de væsentlige objektive og transhistoriske strukturer i fortællingen er strukturer, der har til hensigt at aftvinge bestemte oplevelser i læsningen – oplevelser af det fortaltes nærvær, dvs. af et anskueligt perceptuelt nærvær af den umiddelbare situation, hvori den fortalte kropslige handling finder sted. Det er nyttesløst at benægte, at når vi læser eller hører fortællinger, opluges vi til tider af det fortaltes nutid, vi får adgang til karakterernes her og nu. Jeg har forsøgt at vise, at en bestemt form for skildrede handlinger netop har denne tilskuestillende funktion. Denne funktion har den traditionelle narratologi med dens epistemologiske udgangspunkt efter endt læsning og dens interesse i den resumerede historie ikke kunne begribe. Ligeledes har denne funktion ikke formået at interessere den traditionelle fortælleteori. Dette stemmer således overens med Hamburgers påstand om at det fortaltes her-og-nu nærvær ikke kan begribes gennem fortælleteoretiske begreber som synsvinkel og stemme.²⁸ Traditionel plot-narratologi og fortælleteori kommer til kort i blotlægningen af den direkte fremstilling af de fortalte agenter, ting og den rumlige situation *for det læsende subjekt*, fordi denne oplevelse af uformidlet nærvær for læseren i høj grad muliggøres og styres af strukturer, hvis status som handlinger synes at tilhøre narratologien, men hvis funktion som direkte fremsættende eller tilskuestillende synes at tilhøre fortælleteorien – disse tilskuestillende, kropslige handlinger går altså på tværs af den traditionelle arbejdsdeling mellem plot-narratologi og fortælleteori.

At vi under læsningen af sekvenser, der er konstrueret ved simple handlingsverber, har denne oplevelse af det fortaltes umiddelbare perceptuelle nærvær spiller ikke blot en vigtig teoretisk rolle i vores forståelse af fortællingers funktion og struktur. Det er også en særdeles vigtig faktor

i vores æstetiske oplevelse og vurdering af det læste. De simple handlingssekvenser gør det læste levende for os. Kun forskruede litterater keder sig ikke, hvis oplevelsen af at synke ned i den fortalte verden helt og aldeles udebliver. Vi andre foretrækker derimod, at litteraturen ind i mellem lader os tilsidesætte, at vi møjsommeligt sidder og læser, og vi nyder den forunderlige oplevelse af at være en slags passiv tilskuer til de fortalte handlinger og hændelser.

Noter

- 1 V. Propp: *Morphology of the Folktale*, Austin 1968, se især kap. II og III.
- 2 R. Barthes: »Introduction à l'analyse structurale des récits«, *Communications* 8 (1966).
- 3 For introduktion, se H. P. Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge 2002.
- 4 Barthes op. cit. og S. Chatman: »New ways of analysing narrative structures«, *Language and Style* 2 (1969).
- 5 For yderligere introduktion til problematikken, se Abbott, kap. 2.
- 6 For et paradigmatiske eksempel, se T. Todorov: *Grammaire du Décaméron*, Paris 1969.
- 7 Se fx M.-L. Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991, og R. Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.
- 8 M. Toolan: *Narrative. A critical linguistic introduction*, London 2001, p. 26.
- 9 Brugen af disse handlingssætninger er selvfølgelig ikke de eneste midler til at skabe en sådan levendegørelse eller præsens. Blandt andre midler kan nævnes »de flukturende overgange fra beretning til direkte tale, indirekte tale og erlebte Rede«, K. Hamburger: »Noch einmal: Vom Erzählen«, in *Euphorion*, Vol. 59 (1965), p. 65. Artiklen foreligger på dansk i nærværende nummer af *K&K*.
- 10 *Bibelen*, København 1999, 2. Mosebog, 14, 8-9.
- 11 H. C. Andersen: *Skyggebilleder*, Kbh. 1986, p. 15.
- 12 C. de Troyes: *Løveridderen*, København 1991.
- 13 S. Beckett: Molloy, in *Molloy, Malone Dør, Den Unævnelige*, København 1996, p. 138.
- 14 J. Joyes: *Portræt af Kunstneren som Ungt Menneske*, København 1962, p. 228.
- 15 S. Beckett, op.cit., p. 117.
- 16 Se Quintilianus: *Institution oratoire*, Paris 1975-1980, Bog VIII, 3, 62-63.
- 17 Vergil: *Aeneide*, København 1996.
- 18 Se fx F. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1993, pp. 11-15 og G. Genette: »Frontières du récit«, in *Figures* II, Paris 1969, der mere direkte refererer tilbage til Platon.
- 19 Se især W. C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth 1991, p. 93.
- 20 Dette svarer til den fortællersituation Stanzel har kanoniseret som den personale. Se fx F. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995.

- 21 Booth, p. 162.
- 22 A. Robbe-Grillet: *Jalousi*, København 1968, p. 38.
- 23 J. P. Jacobsen: »Mogens«, in *Lyrisk og Prosa*, Kbh. 1993, p. 112.
- 24 Bemærk at disse betragtninger ikke implicerer nogen æstetisk vurdering: det kan uden tvivl være en væsentlig æstetisk værdi ved en fortælling, at den systematisk forhindrer læserens visualisering.
- 25 Dette forhold har jeg behandlet mere indgående i T. Grünbaum: »En tur gennem rummet med H.C. Andersen«, *Synsvinkler* 32 (2005).
- 26 En klassisk tekst er i denne sammenhæng L Talmy: »How Language Structures Space«, in *Toward a Cognitive Semantics*, Vol. 1, Cambridge, MA, 2000. I dansk sammenhæng kan nævnes P. F. Bundgaard: »Cognition and Event Structure«, in *Almen Semiotik* 15 (1999) og T. I. Hansen: »Perception already stylized«, in *Semiotica*, under udgivelse.
- 27 For en kort drøftelse af dette forhold, samt henvisninger til relevant litteratur, se T. Grünbaum: »Fortælling og indlevelse«, in *Kritik* 164 (2003).
- 28 Hamburger 1965.

