

Figur og diskurs

PEER E. SØRENSEN

I. Indledning

Kære Morten.

Den afhandling, du har til forsvar i dag, er stor og vanskelig, men også dristig. I sin bredde, i komposition, retorik og i sit videnssyn placerer *Framing and Fiction* sig i et grænseområde mellem æstetik og videnskab. Derfor er det også en lykkelig bog, du har skrevet. Ubesværet skriver du om tekstlæsning, romaner, film og æstetik. *Framing and Fiction* er en åben, men også en selvgarderende bog. Du sætter dine opponenter ved dette akademiske ritual i en vanskelig situation. For her kan vi ikke nøjes med at nyde, vi er tvunget til at undersøge mangler og fuldkommenheder - dette i øvrigt ikke fremført, fordi jeg beklager det.

Formlen for de fleste oppositionsindlæg er vist nok omtrent følgende: "det er en god bog, du har skrevet, men jeg mener alligevel, at du skulle have skrevet en anden, som jeg nu skal være så venlig at skitsere for dig". Den formel vil heller ikke jeg svigte. At det følgende derfor både handler om den bog, du har skrevet, og om den, du ikke har skrevet, men burde have skrevet, er ikke til at undgå. Derfor må jeg først sige et par ord om, hvor jeg mener, at din tekst har sin primære force. Det har den i romananalyserne. Og det har den især jo længe-re vi nærmer os vor egen tid. Mine favoritter er læsningerne af Paul Austers *Det lukkede værelse* og Italo Calvinos *Hvis en vinternat en rejsende*. Men jeg sætter også pris på især den første

læsning af Diderots *Fatalisten Jacques*. Og styrke har den helt grundlæggende i det forhold, at du på udfordrende vis rejser et helt afgørende tolkningsproblem, der vedrører forholdet mellem figur og diskurs, og at du gør det i en konstruktion, der virkelig eksponerer problemerne.

II. Generelle kritiske bemærkninger

1.

Din retorik har en tendens til at egalisere mellem almindelige og væsentlige indsigter. Jeg er også forvirret over nogle af dine betoning. Hvorfor spiller Greimas så stor en rolle i tekstens begyndelse, når hans læsemaskine mangler sans for 'ramme'-sættelse og narrativ dynamik? Hvorfor er Gerard Genette ikke blandt de behandlede teoretikere, når hans fokaliseringsbegreb er på spil i dine analyser? Hvordan kan det være, at Gadamer kun optræder på side 434, når hans forestillinger om "Vorurteile", "Sinneinheit" osv. markerer det centrale interessefelt i din afhandlings dobbeltkonstruktion. Hvordan kan det være - omvendt - at et udvalg af litteraturkritikere fra Auerbach til Greimas analyseres med henblik på to i dag temmeligt tilgængelige pointer (referentialitet (dekonstruktionens yndlingsbeskæftigelse - udsigelse, fortæller-fokalisator)) uden at den hermeneutiske 'dybdemodell' diskuteres i forhold til de nyere og ældre hermeneutiske traditioner, som den er et produkt af?

Jeg savner i denne forbindelse interesse for de videnskabsidealer, der er på spil i de forskellige tekster. Kritikken er i for høj grad formuleret med henblik på egne pointer uden interesse for de andres anliggender. I forhold til det ærinde, du er ude i, er pointerne i kapitlet *Critical Readings* for forudsigelige, samtidig med at centrale teoretiske traditioner i centrum af dit eget projekt kun omtales flygtigt.

2.

Det er din afhandlings afgjorte styrke, at den fastholder et problem, der ofte negligeres. Problemet vedrører det litterære værk som noget ustabil, historisk foranderligt og altid andet steds rammesat. Dermed vedrører det også fortolkeren som i sit tidsmæssigt forskudte perspektiv nødvendigvis ser det litterære værk med briller, som tilhører fortolkerens egen tid. Værket er uhjælpeligt udleveret til differensen, og enhver læsning er nødvendigvis historisk.

At fastholde, at den "interpreterende position" ikke falder sammen med "de interpretantpositioner som den pågældende litteratur rummer", er at placere sig i et betydningsfuldt krydsningsfelt. Det har du gjort med en retorisk selvfølgelighed, der viser hvor uselvfølgeligt dit ærinde er. Men i *Framing and Fiction* fremstår disse problemer traditionsløse. Eller de forsynes med en løst skitseret historik. En sådan konfrontation kunne ellers have tilført din afhandling en større teoretisk impetus i opgøret med den hermeneutiske traditions ofte svigtende interesse for teksternes indre opbygning. Det "store offer i denne udvikling er den intratekstuelle analyse", hævdede Todorov om hermeneutikkens læsninger allerede i *Symbolisme et Interprétation* fra 1978 - problemet er altså ikke af nyere dato. Han pegede derved på et problem i den hermeneutiske tradition, som du tackler traditionsløst. Og det er synd, for der er en intrikat sammenhæng mellem din *fortolkningsproblematik*, *romanens tidlige historie* (bortfaldet af allegoresens tekstkoncept) og *det moderne rum*, som romanen efter dine egne bestemmelser bevæger sig i.

3.

Dette fravær går også igen i mangelen på referencer til afhandlinger om genren. I din behandling af romanen ser du overalt romanen som bærer af en ikketotaliserbar erfaring om tilværelsens afsakralisering. Den sidste formulering er min parafrase over Hegels bemærkninger i *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hans tankesæt dannede udgangspunkt for den romanteoretiske refleksion i Europa og USA fra den store dia-

lektiker selv over Lukács frem til blandt andet Fry, Bachtin og Kundera. Romanens сюжет er i denne tradition de relative sandheders historie i en ukendt, ikketotaliserbar verden. Og det er også det billede, du giver af den, når du revser helheder, løfter pegefingern mod Jane Austens formodede dobbeltmoral og hylder Calvinos og Austers dissipative universer. Men det foldes aldrig ud med teoretisk vægt. Derved går du glip af det niveau, som den internationale romanforskning kunne forære dig. Overalt skriver du på den her omtalte tradition, men den optræder utematisk, sandsynligvis - det er mit gæt - fordi forholdet mellem din semiotiske fundering og disse traditioner er konfliktfyldt - men måske netop også derfor af overordentlig interesse, ikke mindst for dit projekt.

III. En stretto er en stretto er en stretto...

1.

I kapitlet *Stretta* sammenføjer du i en række hurtige rids dine to gennemføringsdele. Her vil jeg tage mit udgangspunkt og fra en nærlæsning af nogle passager bevæge mig ud i de større sammenhænge i din bog.

Om den første gennemføringsdel hævder du, at den "has demonstrated", at romaner, der stammer fra forskellige historiske epoker er *forskellige*, men stadigvæk også *lige* i den forstand, at de bidrager til "course of development". Her får vi altså din variation over litteraturhistorien i form af en fortælling om, hvordan "the novel gradually becomes what it is today".

Denne første selvforståelse vil jeg indledningsvis kommentere på følgende måde: du demonstrerer for så vidt *kun* denne proces, (1) hvis de enkelte analyser er holdbare, og (2) hvis de udvalgte værker er repræsentative, og (3) hvis forbindelseslinjerne mellem dem kan stå for en nøjere betragtning. Men du argumenterer kun i ringe omfang for værkernes repræsentativitet. Argumentationen er implicit, dvs. den står og falder med analysernes generaliserbarhed. Jeg vil om et

øjeblik se nærmere (1) på analyserne og på (2) de forbindelseslinjer, der skitseres mellem de enkelte analyser.

På side 398 skriver du om dit første gennemløb, at ethvert skridt i denne del er "a precondition for the next". Dernæst skriver du: at det, romanen i dag "kan" er et "product" af de foregående romaners "kunnen". Og hævder du med eftertryk: dette resultat er helt igennem "unaccidental". Den beskrevne proces er en "rekonstruktion" af "the process which led up to this historical point". Der er derfor ifølge dine egne ord ikke tale om, at du anvender en præetableret model, men om en sekvens af tekstanalyser, der samlet sigter mod at pointere de analyserede værkers såkaldte "'said-ness' as construction. Of, in short, how the works 'are'". Her går du uden om en række problemer. Du afviser historiefilosofien som telos-tænkning (og vælger den mest outdate'de model til din polemik). Og du tror tilsyneladende, at du har løst dig ud af historiefilosofiens favntag. På den ene side er den rekonstruerede historie - med dine egne ord - en fortælling om "consecutivity" og "precondition". På den anden side er samme rekonstruktion ikke "a priori" historiefilosofisk begrundet. Den er altså - må vi tro - aposteriori udsprunget af historiens egen bevægelse og aktualiserer derfor en anden betydning af begrebet, end den du polemiserede imod. Det er så alligevel heller ikke der, vi skal hen, for du forklarer dernæst: "we are talking about analyses of above all text's ways of being texts, of their knowledge about themselves, of the construction of their 'said-ness' as construction. Of, in short, how the works 'are'". I dette emfatiske "are" skjuler der sig megen scientisme. Men i sig selv er det citerede ikke et svar. Det er blot en henvisning til din egen praksis, hvor en række værkanalyser stilles op efter hinanden for derefter at blive forbundet ved hjælp af mindre, udfyldende kapitler med titler som "Exit", "Conclusion", "Outlook" eller "Parallels: Outlook", der spejler tilsvarende introduktionskapitler til hver enkelt værkanalyse. En nærlæsning af disse kapitler viser, at det er i denne perspektiverende prosa, de intrikate formidlinger udvikles. Disse outlooks er ikke så solide som dine analyser - se f.eks. "Outlook"-kapitlet efter analy-

sen af Virginia Woolf, hvor hendes roman minder dig alt for meget om mange andre romaner, og hvor Proust, Joyce, Musil, Faulkner og endda Kafka derfor subsummeres din analyse af *To the Lighthouse* med et hug. I sådanne kapitler regenererer du litteraturhistoriske uvaner. Når du derfor siger farvel til den kære gamle telos, henviser du på side 399 blot til, hvad Sartre ville kalde en "række". Det betyder, at du efterlader din læser i et tømrum: på den ene side med en rekonstruktion af "resultater", "konditionaliteter", "indsigter" og "sammenhænge". På den anden side med en række af enkeltstående analyser knyttet sammen til et "forløb". Hvad er det, der forbinder de to registre? Åbenbart ikke en historiefilosofi, for den mener du at have afskediget. Men historiefilosofiske problemer kan ikke elimineres ved magi, hvad din afhandling selv viser.

I "Stretta"-delen hævder du, at den første gennemførelsesdel ikke er "*a priori* ranged and arranged, into a register of philosophy of history". Det tror jeg er en problematisk selvforståelse. Hvad er linjen fra "realisme" over "modernisme" til "postmodernisme" andet end en litterær ready made? Eller sagt lidt mere venligt: når du simulerer at skrive "akkumulations"historie, så genskriver du gamle paradigmer i den selv samme tradition, som du andet steds mener at gøre op med. Til begreber som "realisme", "modernisme" og "postmodernisme" klæber der en historiefilosofisk aura uanset hvor, man ser dem fra. Personligt havde jeg foretrukket en problematisering af dem (også i det første gennemløb) - og også selv om du kun bevæger dig i dem på skrømt. Men for at kunne få tingene til at bevæge sig, skal man besidde et røntgenblik og en historisk reflekteret selvbesindelse samt en højt udviklet sensibilitet for det, der befinder i randområderne af det store forkromede overblik - ellers regenererer man blot en antediluviansk litteraturhistoriker.

Mine egne kritiske orienteringspunkter i forhold til *Framing and Fiction* kan samles op i fire postulater.

Mit *første postulat* er, at dit indledende gennemløb ved en mere nuanceret læsning af de omtalte værker kan bringes til at vise noget helt andet end det, du hævder at "vise". Mit *andet postulat* er, at dit andet gennemløb blot aktualiserer en "viden", som allerede ér i den litteratur, du har gennemskrevet i den første gennemlæsning, hvorfor den hypostasering af forskelligheder, som dette frembærer, blot er betinget af *din* vilje til i *dén* sammenhæng at aktualisere netop *dét* aspekt. Eller sagt med andre ord: emfasen er et udtryk for *dít* valg af diskurs. Mit *tredje postulat* er derfor, at de to rækker primært peger tilbage på disse valg. Jeg savner således også her en modstand i samspillet mellem fortolkeren og det han fortolker. Derfor træder indledningens ord om den retoriske konstruktion, der gør "ethvert tilsyneladende slutpunkt til blot endnu en begyndelse", en begyndelse bundet "til [sine] indre differentieringer" frem med en problematisk impetus, som cementeres i afslutningens ord om, at "resultatet af bevægelsen består af bevægelsen selv". Denne impetus forekommer mig utilsigtet suicidal. Endelig er mit *fjerde postulat*, at det - også ud fra de præmisser, som du eksplicit fremlægger i din afhandling - sandsynligvis er umuligt at realisere den retoriske komposition, du har lagt dig fast på.

2.

Jeg vil i det følgende forsøge at vise, at dine læsninger i den ældre romanlitteratur ikke er sensitive nok, og at du derfor kombinerer dem på en misvisende facon. Jeg vil begynde med Goethe. Men først vil jeg kort rekapitulere de påstande, der er på færde i dit Goethe-afsnit: *Die Leiden des jungen Werther* er en roman (1) præget af en radikal inkongruens mellem det horisontale niveau (alias værkets verden) og dets vertikale (alias dets udsigelse); (2) at *Die Leiden des jungen Werther* "omhyggeligt [...] skjuler sine kunstmidler ved at fremstille sig som 'virkelighed'"; og endelig at (3) den som realistisk roman bliver den "sejrende" prototype i det nittende århundrede. Den sidste bemærkning er meget overraskende for en litteraturhistoriker. Da Francois-René Chateaubriand i 1805 skrev forord til

wertheriaden *Atala*, fordømte han Werthers selvmord, og angav i samme frase både de litterære traditioner i Goethes tekst og tekstens modus. Chateaubriand skrev: "C'est J-J Rousseau qui introduisit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses et si coupables". Henvisningen til Rousseau går på *La nouvelle Héloïse* og de senere Promenader og angiver en tekstmodalitet knyttet til drømmens illusionsverdener snarere end til realismens. Heri er han enig med Goethe, der lader den brevskrivende elsker alludere til Caderons *Livet en Drøm*.

Du begynder din analyse med værkets "Herausgeber" og de arrangementer, han fremtræder som arkitekt for i romanen. Om disse ting står der mange præcise formuleringer. Men at grebet - med Kierkegaards ord - er et gammelt novellist-kneb, er besynderligt nok ikke understreget. Helt tilbage i den antikke roman og i en fremtidssvanger iscenesættelse i *Don Quijote*, og derefter gentaget igen og igen, har denne figur været på spil. Og overalt er den formuleret med den samme tilsyneladende realitetsskabende intention. Men kun tilsyneladende. Figuren er nemlig samtidig et signal til læserne om, at her begynder vi på en roman. Tænk f.eks. på Kierkegaards arrangementer i *Enten-Eller* (og andet steds), på Defoes *Robinson Crusoe* eller på Blichers *Af en Landsbydegns Dagbog*. At "Udgiveren" søger at vise begivenhederne "as exactly as possible", at hans kriterium er "sandheden" og hans reference er "virkeligheden" hævdes ganske vist i *Die Leiden des jungen Werther*, men sagen er ikke afgjort med det.

Sammenfattende skriver du om Goethe: "the novel appears above all as a collection of documents, as something which refers to concrete, actual events - or to events which might at least just as well have been actual". Det er hvad værket også kan bringes til at hævde om sig selv. Men i sin stramme finalitet er *Die Leiden des jungen Werther* samtidig en uhyre artificiel konstruktion. Romanen får i første ombæring sin bestemte karakter ved at fremtræde både som 'realitet' og som konstruktion. I det ligger såvel dens poetik som dens forsøg på at suge læserne ind i de sublime centra som samtidig viser

sig at fungere i meddelagtighed med døden. Hele dette skønne univers får først sin form i undergangen og lader sig derfor ikke udskille fra den negative uendelighed, som dets splinter bestandigt er suget ind mod, og som derfor efterhånden bliver romanens egentlige 'sted', medens forløbets sociale rum aftegner sig som en pseudospatialitet. Denne poetiks konstitutionshistorie med dens subtile fortællerforhold lader sig imidlertid udrede og forstå historisk. Og hvad vigtigere er: skal der endelig søges efter forbindelseslinjer til Balzacs forfatterskab, så er det netop omkring denne tematiske kerne og ikke i en eller anden "realisme", at konstruktionen og konvergensen kan findes.

Baggrunden er - som du også anfører - Richardsons brevromaner. Her etableres indfølelsesæstetikken, her simulerer den vindskibelige bogtrykker en nærhed, som er fiktionens distancer fremmed, men som alligevel udvikler en romanform, der bevidst arbejder på at fremtræde som *antifiktion* - et af de væsentligste kriterier på realisme vi har. Ideologisk stående på det puritanske borgerskabs ideer hylder han i *Pamela* og andre tekster "the family of hearts" og føjer klasser, køn og alskens forskelle sammen til et harmonisk drømmebillede, der får sin fascinationskraft af alle de erotiske katastrofer. Vi kender disse romaners receptionshistorie og de utallige værker, der blev skrevet i deres fodspor. Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* er en af dem, Goethes *Die Leiden des jungen Werther* en anden. Både Rousseau og Goethe reagerede på Samuel Richardson - og Goethes roman er oven i købet et 'svar' på Rousseaus.

En historisk læsning - "from below" - må være yderst opmærksom på denne intertekstualitet, som enhver datidig læser umiddelbart forstod. Følger vi Samuel Richardsons romaner ud over Englands grænser, vil vi nemlig se, at hans betydeligste efterfølgere, Rousseau og Goethe, begge opdagede en problematisk side ved den intime, engelske antifiktionalisme. Rousseau først.

La nouvelle Héloïse er en kærlighedsroman, hvor den elskende, Sait-Preux, på sin krop erfarer samfundets ulighed,

der forhindrer den naturlige lighed, der strømmer fra følelserne for Julie. Rousseaus roman er fuld af død, som Goethes er det. Den lykkelige forening mellem de elskende, der er det opnåelige mål i Richardsons romaner, kan ikke indtræde, og følelserne er derfor totalt blokeret i handlingsmæssig forstand. I denne situation sker der noget interessant med den romanetekst, som Rousseau arvede fra Richardson. Skriftens illusionskarakter træder pludselig frem med en voldsom kraft og forvandler de tilsyneladende 'realistiske' koder til besættende fantasmer. Tomrummet besætter romanen og forvandler dens landskaber til et rent drømmerige, der er tømt for virkelighed, men omvendt besat af fantasiens uendelighed. Gangen i romanprosaen fra Samuel Richardson til Jean Jacques Rousseau beror på en blokade, som viser sig at være æstetisk produktiv og som betinger en effektiv kobling af æstetik, sublimering og skrift i en 'urealistisk' kompleksitet fremover i romanens historie - og hos Rousseau (og Goethe). Arne Melberg har i en subtil analyse af romanen (i *Mimesis*, Stockholm 1992) gjort opmærksom på, at jo mere Rousseau anstrenger sig for at gøre kærligheden nærværende, desto mere må han gøre den elskede fraværende. Brevet som form, skriver Melberg med rette paradoksalt, "understreger denne adskillelse" og åbner derfor for et hav af inkongruenser, der synes at være konstitutive for romanen: de lykkelige kimærer ("chimères") erstatter virkeligheden og afskediger i samme greb 'realismen'. Rousseaus dechifrerer på et tidligt tidspunkt i romanens historie 'realismen' som et fantasme, eller med dit yndlingsord: som en "konstruktion". Et andet sted spidsformuleres "intetheden i menneskenes sager" på følgende facon: "Kimærernes rige er det eneste, der er værd at bebo i denne verden". Det er Rousseau, der har skrevet det, men det kunne udmærket have været den Flaubert, der senere noterede, at "kunstens eneste moral er dens skønhed". Er der nogen roman i den europæiske romanhistorie, der er skrevet ud fra denne indsiget i realismens ruin, som jeg her har ladet Rousseau være talsmand for, så er det netop *Madame Bovary*.

Det er denne centrale narrative problematik, Goethe 'arver' fra Rousseau. Jeg skal i forbifarten gøre opmærksom på, at det landskab, som *Die Leiden des jungen Werther* udspilles i, som landskabet i *La nouvelle Héloïse*, er pastoralens illusionsverden. Det er det altid tabte drømmerige, der er romanens scene - og som altid er døden indlejret i det: et in arcadia ego. De mange henvisninger til dette drømmerige er alle henvisninger, der samtidig understreger afstanden mellem dette lykkelige fantasme og Werthers situation - eller med andre ord: de demonstrerer den latente, men altid forudsatte tabstilstand i hyrdelitteraturen, og gør derved romanen til en emfatisk udfoldet hyrdestruktur. Og det går helt ned i en detalje som den, at Werther eksistentialiserer den guldalder-jernalder-mythos, der flourerer i den pastorale digtning. Hertil kommer til overflod en lang række litterære allusioner fra Homer over Ossian til Lessing, som peger på, at de oplevelsesformer, der her søges, allerede er præfigureret i litteraturen: teksten er gennemtrukket af allegoriske spor. Også Bibelen er med som en invalideret prætekst (som senere hos den realistiske Balzac i *Père Goriot*). Som egentlig prætekst har *Die Leiden des jungen Werther* dog først og fremmest Rousseaus roman - tilsammen blev de to værker Bibler for generationer af romanlæsere.

I slutningen markerer Goethe sin mistillid til himmel-løsningens englesang hos Rousseau, men fælles er de om blokaden. Deres tekster udfoldes på fraværet, den tomme transcendens og mulighedsløsheden - de er hele tiden og dybest i de eleverede øjeblikke fatalt på vej ind i intetheden - og er derfor fantasmagoriske svar på den krise, der har besat dem til forskel fra den engelske forfatters tekster. Hos Rousseau og Goethe kan kun kunsten eksistere. Livet går med nødvendighed under. Den poetologiske elevation, som Rousseau og Goethe er fælles om, er alt andet end realisme, og teksten er alt andet en "a collection of documents". Det er en tekst der med stram konstruktion og vital dynamik suges ind i tomrummet og derfor afkaster de skønneste illusioner. Og det er en tekst organiseret omkring læserens evne til at gennemskue dette arrangement i et kompliceret spil mellem de forskellige

udsigelsesinstanser og deres placering i forhold til tekstens produktive dødsruner. Læseren af *Die Leiden des jungen Werther* skal fra første færd opleve, at alle disse virkeligheds-sættende formler er arrangementer, at den verden, der udsiges i teksten, er artificiel, men ikke burde været det. Og at dens artificielle pastorale konstruktion er en storslået iscenesættelse af nederlaget vis a vis virkelighedens tvangsmekanismer. Det forførende i Goethes roman ligger derfor næppe i dens realitetsmarkeringer, snarere i dens både emfatisk satte afstand til virkeligheden og dens realitetsmarkering: disse billeder er alle et resultat af umulighedens herredømme i livet - heri ligger dens realisme i forlængelse af *La nouvelle Héloïse*, men det er en realisme af en anden art end den, du skriver om i *Framing and Fiction*. Når *La nouvelle Héloïse* og *Die Leiden des jungen Werther* er forbi, er der intet andet tilbage end trivialiteter, for-dummelse, magt og social ulighed. På samme måde som Cervantes i *Don Quijote* ikke gad skrive om dagligdagen i La Mancha, viser de to 1700-talsromaner, at efter og uden fantasmerne er der slet ingenting: verden ligger afbrændt og ubeboelig tilbage. Litteraturen rummer derfor, når den er god, som hos Rousseau og Goethe, en dobbelt viden om fantasiernes, som Cervantes gav så skæbnsvanger en formulering i *Don Quijote*. Både Rousseaus og Goethes romaner kan simpelthen ikke begribes uden om spanierens grundlæggende værk. Hos Rousseau og Goethe har bitterheden sat sig og forvandlet Cervantes tragico-komik til fatal moderne tragik. Og det kan ikke forklares udelukkende gennem en intratekstuel analyse af tekstens udsigelsesforhold. Disse romaner er grundlæggende bestemt af en rammesættelse uden for dem selv, som de forvandler til indre erfaring. Alternativet til den vandrende ridders hårde glæder eller hyrdelivets lyksaligheder er ingenting andet end tab for hovedpersonen. Alternativet til Sait-Preux' og Werthers kærlighed findes ikke, men resultatet er æstetisk elevation og forførende fantasmer. Og i disse billeder ligger der en viden, som giver dem intensitet: fortællingen hører uløseligt sammen med drømmen om en sommer fuld af fugle - og døden. Fablen er aldrig det givnes billede. Og dermed er

den inkongruens, som du insisterer på i sin analyse af *Die Leiden des jungen Werther* forklaret som æstetisk aldeles nødvendig. Hvad Werther gør i sin megalomane iscenesættelse af verden, er det samme som Don Quijote foretager århundredet før. Udgiverens arrangementer i romanen, herunder hans kommentarer og hans prosas hele karakter, er ikke andet end endnu et forgæves forsøg på at gentage Werthers manøvrer, blot her på fornuftighedens præmisser, hvorfor de alle er forgæves, indkredsede et tomrum, som de besindige ord skal besværges. Det er afgørende, at udgiveren af Werthers papirer ikke er i stand til at fange begivenhedsrækkens væsen og derfor er ramt af *ironi*. Hans projektive energi er iscenesat af forfatteren og teksten er derfor yderst vidende om sin egen udsigelsesstruktur. Dens inkongruenser er sat - med nødvendighed.

Den læsning jeg her plæderer for, er - det vil jeg gerne understrege - ikke en tilbage-projicering af en moderne viden, eller et resultat af nyere tekstanalytisk ekspertise. Det er en læsning af Cervantes og hans 'elever', som det er muligt at rekonstruere af den samtidige litteratur. Jeg kan henvise til Ewald, Sterne, Goethe selv og Chateaubriand som mine mesterlæsere.

Hvad jeg derfor plæderer for er, at den, der vil skrive romanhistorien nedefra, må læse og analysere, ikke blot tekstens egen konstruktion, og ikke blot rammesættelsen litteratur i almindelighed, men netop de litterære kodens konstitution i specificeret særdeleshed. Det intertekstuelle samspil, som jeg her har skitseret, er en afgørende rammesættelse af Goethes roman, men i en videre forstand er udsigelseskonstruktionens tilsigtede inkongruenser rammesat i en langt mere omfattende 'framing', som jeg desværre kun kan skitsere ved denne lejlighed. Dels handler det om den poetik, der udvikles omkring bestemte romantraditioner, herunder om forfatternes poetologiske selvforståelse, dels handler det om de socio-kulturelle rammer, den sociale "framing", der konstituerer de tematiske felter, som romanerne bevæger sig udforskende i. Den helt afgørende "framing", som melder sig i min

rekonstruerede romanhistoriske linje fra Richardson over Rousseau til Goethe, er den figur, der pludselig umuliggør Samuel Richardsons forsoningslære. Skal denne udviklingslinje begribes, handler den om, at bogtrykkerens puritansk-borgerlige optimisme ikke kunne stå sig på kontinentet, hvor de absolutistiske og semifeudale rester endnu blokerede for et oplyst borgerskabs selvopdragelse. Richardson i Frankrig eller i en tysk småstat bliver i allerbedste fald til en Rousseau eller en Goethe.

Hvor tekstintentionen i Samuel Richardsons romaner - hans berømte "writing to the minute" - overalt beror på en tilid til umiddelbarhed, nærhed og subjektets meddelelighed, viser det sig, at hans romanform, når den kommer i hænderne på forfattere af Rousseaus og Goethes kaliber, forvandles til det modsatte: indsigt i subjektets umeddelelighed. Eller sagt på en anden måde: det, der er på færde i disse romaner, er ikke "realisme", men en indsigt i, at bogtrykkerens projekt i sin karakter er en drøm, at det spontane ikke nødvendigvis er sandt, og at den rene meddelelse er en utopi. Både Rousseaus og Goethes romaner er derfor en anti-stemme til bogtrykkerens 'intimitetsrealisme' og didaktiske messen. Den realistiske tradition, ordet forstået i traditionel forstand, kan derfor ikke etableres via Goethe.

Hertil kommer, at de to romaner i kraft af den indsigt, de baserer deres poetik på, åbenbarer nære forbindelser med Diderots, Sternes og Cervantes alt andet end realistiske tekster. Når Sterne i *Tristram Shandy* lader sin fortæller beklage, at vore sjæle ikke skinner "igennem vort legeme, men er skjulte under et tæt lag ukrystalliseret kød og blod", så lader han ham formulere en indsigt, som han deler med Rousseau, Goethe, Sterne og Diderot. Den peger på en fælles indsigt i *fortællingen som konstruktion*, som adskiller dem fra romanen i Samuel Richardsons fodspor - uanset hvor meget de begge har forlæst sig i *Pamela* .

I det hele taget forklarer du ikke 'realismen' hverken hos Goethe eller hos Balzac. Du konstaterer den ved en intratekstuel analyse af værkerne. Realismen dukker så at sige op

som ud af det blå i *Framing and Fiction*, uden begrundelser i "preconditions", og uden en redegørelse for, hvorledes 'realismen' "gradually becomes what it is". Derfor kan du heller ikke føre din Balzac-analyse igennem til et nuanceret billede af netop hans variant af 'realismen' med rødder i de samme encyklopædiske traditioner som Diderot godt suppleret med forskellige mystiske indslag og andet, der gør den til en yderst kompliceret sag. Netop i forbindelse med Balzac undrer det mig, at du ikke inddrager den omfattende Balzac-litteratur. Du læser generelt for meget på dine egne præmisser og snyder derved dig selv for en række produktive udfordringer. Jeg ønsker her blot at nævne de klassiske steder: *Die Theorie des Romans*, der viser, hvorledes Balzacs helte repræsenterer en ny type i romanens historie modelleret over tilfældet, og Adornos kommentarer til både den unge og den ældre Lukács' Balzac-læsning i *Balzac-Lektüre*, hvor realismens tilsyneladende sejr bliver sat sammen med restaurationstidens destruktion af virkelighedens virkelighedskarakter. Her skal vi heller ikke samtale med Barthes eller Prendergast.

Når dit første gennemløb derfor, efter min vurdering, bliver utilfredsstillende, hænger det sammen med, at du forlader dit meget bredt skitserede analysefelt med den omfattende emfase på kodernes heteronome sameksistens i "lokale positioner". Den, der ønsker at skrive romanens historie "from below", må nødvendigvis tale om verden og ikke blot om litteraturen. Den litteraturvidenskabelige diskurs er 'uren'. Det er ekstralitterære forhold, der gør, at de traderede romanformer ikke til stadighed kan varieres. At f.eks. rejseformen nødvendigvis må atrofiere, og at dagligdagen, som blev komisk forskudt i *Don Quijote* i den flaubertske variant af guijotiaden melder sig med en ideosynkratisk tyngde.

3.

Om dit andet gennemløb først nogle generelle kommentarer. Her bevæger du dig fra Paul Auster over Max Frisch, Karen Blixen Ernest Hemmingway og Gustave Flaubert tilbage til Jane Austen for igen at lande i Diderot. Jeg skal ikke gentage,

hvad den første opponert allerede har fremført, men dog sige, at også jeg savner argumenter for disse valg. Og når du i dine opsamlende kommentarer til den anden gennemførlingsdel skriver, at teksterne er singulariteter og ikke repræsenterer noget forskelligt fra sig selv, så er det problematisk, alene af den grund at de minimalt altid repræsenterer genren - bogen hedder jo *Framing and Fiction*. Men udsagnet kunne også bero på, at udvalget er, ja, netop substantielt tilfældigt og tilrettelagt med henblik på de konklusioner, du ønsker at "vise" med din konstruktion. Jeg skal forsøge at illustrere min usikkerhed med et par nødvendigvis hurtige bemærkninger om Gustave Flaubert og Jane Austen.

Det er din pointe i analysen af *Madame Bovary*, at romanen trods sin umiddelbare fremtræden som minutøs realisme - du skriver om tekstens "ambition" om objektivitet og sandhed - slår sig selv for munden og fremstiller sin verden som en til det yderste subjektiv fortællerkonstruktion gennemsyret af en idiosynkratisk vrængen over sine figurers umådelige dumhed. "I *Madame Bovary*", hævder du, "er fastholdt igen og igen, det øjeblik hvor den mimetiske doxa skrider sammen og viser sig at være en individuel projektion". I den teoretiske indledning til *Framing and Fiction* gennemgår du Auerbachs læsning i *Mimesis*. Han kommer som bekendt til et andet resultat. Skridt for skridt er din analyse en korrektion af den gamle klassiker. Den analyse gennemfører du med præcision, men den er næppe overraskende. Og man kunne endvidere spørge dig, om der er noget i din analyse, der ikke kunne have været i det første gennemløb? Når du i forbindelse med *Die Leiden des jungen Werther* påpeger en tilsvarende modsigelse, "en distinkt inkongruens", og gør opmærksom på (med en betydning til den kommende analyse af Flaubert?), at den "siden skal blive konstitutionel for det Modernes litteratur", hvorfor så ikke læse *Madame Bovary* i forlængelse af Goethe? Hvorfor ikke hævde, at det er *Madame Bovarys* pointe, at den "mimetiske doxa" skal afsløres som endnu en illusion?

Den - man kunne kalde: det dekonstruktive - tendens i dine analyser i det andet gennemløb hører ifølge din egen fremstilling lige så vel hjemme i det første gennemløb som i det andet. Og måske kunne man formulere en mod-pointe til din analyse gående ud på, at "tekstens ambition" måske ikke blot er "alvidenhed, objektivitet, sandhed", men i nok så høj grad på et cervantinsk grundlag at elaborere en poetik på hverdagens trivialitet og drømmenes nu ikke længere komiske, men tragiske forlis, der har ramt drømmene selv og forvandlet dem til modbydeligheder - modbydeligheder der kun kan bæres i omskrivninger og i minutiøst forfinede æstetiske ideosynkrasi-former? Og at fortælleren i hele romanen selv er ramt af den ironi, der udspringer af dens tematiske intethed. Og - må vi vel spørge - hvilke ekstratekstuelle rammesættelser, betinger dén forvandlingsproces?

Jeg kunne også i denne forbindelse, når vi betragter enkelt-analyserne som enkelt-stående analyser spørge, hvad der markant adskiller dine læsninger i de to rækker ud over den retorik, hvormed du binder dem sammen og gør dem forskellige? Og når du ifølge din egen formulering lige så godt kunne have gjort *Pride and Prejudice* til udgangspunkt for første gennemførelsesdels "historiefilosofiske" udredning, hvorfor har du så ikke gjort dét i stedet for at vælge Goethe.

Og igen: den inkongruens, du lokaliserer i Jane Austens roman, mellem "romanens illusion om sig selv" og den "vertikale konstruktions" demonstration af det "umulige" heri, er den en nødvendig følge af din læsning oppe fra og tilbage i historien? Du kunne faktisk have hentet den - "from below" - i 1700-tallet, hvor Fielding med *Joseph Andrews* og især *Shamela* gjorde et nummer ud af at punktere netop dette "dobbeltmoralske" træk hos den Richardson, hvis romaner er én af "forudsættelserne" for Jane Austens romankunst.

På samme måde er det i 1700-tallets associationspsykologi og empiristiske filosofi, at de første fundamentale dekonstruktioner af den æstetiske substantialitet finder sted og bevægelsen til en "pragmatisk bestemmelse af det æstetiske og dermed af kunsten" finder sin første formulering. Det sidste

peger på, at der i romanlitteraturen i 1700-tallet er en række indsigter, som anvendt på romanhistorien kunne udtrykke en hel del af det, som du møjsommeligt dekonstruerer dig til med din krebsegang tilbage i historien.

Eller med andre ord: kunne man ikke alternativt til din fremstilling hævde, at det historiske forløb snarere end at "akkumulere" - i hvert fald i en lang periode - tilsyneladende (eller muligvis?) destruerer eller skjuler indsigter, som allerede er tilstede i historien, indsigter som derfor må findes i transformeret og immanent udgave i de senere tekster efter en model a la konstruktionismen (fra 1700-tallet) i Balzacs tekst; Cervantes og Goethe hos Flaubert osv. Og kunne man ikke spørge, hvilke faktorer der gør sig gældende i denne dekompositionsproces? Kundera har i det mindste foreslået en sådan formel og begrundet den med henblik på den skæbne 1700-tallets roman fik i 1800-tallet. Heller ikke dit andet gennemløb overbeviser mig om nødvendigheden i din konstruktion i *Framing and Fiction*.

4.

Samlet har jeg svært ved at se, hvorfor den ene analyse placeres i første gennemløb, medens den anden placeres i det andet og vice versa. De forskellige analyser glider sammen uden på nogen indlysende facon at placere sig hverken det ene eller det andet sted. Det hænger nok sammen med, at du lægger dine analyser tilrette sådan, at du i det første gennemløb undertrykker en viden, som du derefter lader komme til orde i det andet gennemløb. Det betyder, at din fremstillingsstrategi invaliderer din erkendelsesproces - så meget mere som den vidensfornægtelse, du elaborerer på i det første gennemløb ikke er - og heller ikke kan - stofligt og historisk begrundes.

Det er naturligvis klart, at man rent analytisk kan adskille forskellige dimensioner i værk-receptionen. Og at man kan vise, hvorledes forskellige epoker vægter forskellige aspekter af de enkelte værker forskelligt. Man kan også studere diverse tidsmæssigt distribuerede læsninger af et værk eller en genre, men man kan ikke i praksis lade som om, man kan

læse op "from below" og så at sige i samme bevægelse rekonstruere sit eget blik historie - men man kan udmærket interessere sig for de historiske spor i ens blik (som Adorno har gjort det). Man kan nok heller ikke gøre det ifølge de teoretiske præmisser, du selv stiller op, og som jeg i denne forbindelse ellers finder yderst fornuftige. Hvordan skal man kunne stille skarpt på sin egen bestemthed, når ethvert blik altid er præformeret og enhver forestilling allerede på forhånd komponeret af sproglige sætstykker, citater og ufuldendte mønstre, allerede læst litteratur og blikkets konstitution fortaber sig i en infinit række af heteronome koder? Man kan nok, det er jeg enig med dig i, lokalisere visse lokale balancer og visse dominerende interessefelter. Men jeg tror ikke, at det ud over det er muligt, med mindre man da spalter sig op i en gammeldags historiker - altså spiller en rolle - og en skarpsindig tekstanalytiker med bevidsthed om modernitetens mest dekonstruktive indsigter. Sådan føler jeg, at du distribuerer dig selv i afhandlingens to gennemløb. Derved invaliderer du dine semiotiske pointer ganske unødigt. At "sandheden er konstruktionen" er både rigtigt og forkert. Ikke enhver konstruktion er sand. Når jeg føler, at det er nødvendigt at fyre den slags platheder af, er det fordi, jeg mener, at du ikke tackler de vanskelige analytiske, historiske og historiefilosofiske problemer med retorik om "gøren, tid, tilfældighed", om det "tilgængelige" og det "ubegribelige" i slutordene i dit kapitel med titlen *Field and Thruth*. Hvis din afhandlings betydning sendes i ring - centrifugalt, midtpunktflyende, kalder du det - så betyder det vel i det mindste, må vi da begge håbe, at den kaster lys over noget andet end sin egen konstruktion. Noget som foreligger "som koder og regler der indrammer betydningen, skiftende og midlertidigt, men uden for og/eller underlagt andre bevægelseskadencer end den konkrete interpretation selv". Det gælder om, mener jeg, at give sig disse koder i vold med en maksimalt skærpet bevidsthed om sin egen samtidighed og et uendeligt behov for at løbe ind i det fremmede, i kodernes mangefold og i de tidligere forskningstraditioners indsigter. Det sidste har du lagt mindre vægt på i den prakti-

ske forvaltning af dit program, og derved har du overset det lys - for nu at anvende en gammel metafor - som de gamle fra den anden ende af historien kaster over den fortolkendes aktuelle situation. Med disse ord har også jeg forsøgt at skitse-re de linjer, der følger af mit tredje og fjerde postulat om din tekst.

Det overordentlige vigtige projekt, som du forsøger at realisere i *Framing and Fiction*, mener jeg ikke, du fører overbevisende igennem. Forsøget på at kombinere en historisk diskurs med romanteksternes konkrete figurer er hos dig endt i det efterhånden meget omtalte dobbeltløb. Det er din model. Den har i hvert fald skærpet min bevidsthed om nødvendigheden af at forsøge på at etablere en model/modeller, hvori historiske og formelle problemstillinger kan finde former at bevæge sig i. Det har du forsøgt, og der er ikke mange, om andre, der har gjort det så konfrontativt, som du har gjort det. Den udfordring er jeg dig taknemmelig for.

IV. Afslutning

At litterater bør tale om litteratur og ikke forvandle sig til idéhistorikere og filosoffer eller andet godtfolk, er jeg enig med dig i. Men den udgave, du giver dette projekt i *Framing and Fiction* er mig for dogmatisk. Litteraturen "gør" altid noget - for at anvende dit yndlingsverbium om litteratur - ved sproget, ved koderne, rammerne og derved ved verden og vice versa. "Denne afhandlings genstand er *romanen* som den har udviklet sig i Vesteuropa og USA i et tidsrum fra det sene 1700-tal til det ud klingende tyvende århundrede - og de spørgsmål som en omgang med denne gruppe af tekster umiddelbart rejser" skriver du på afhandlingens første side. Og så føjer du til: "That is *textual analysis, interpretation. And history*". Netop både "analyse" og "historie". Det afgørende er udfyldningen af dette uskyldige "og" og her lader du os efter min mening i stikken. Dernæst kommer det an på, hvad man skal forstå ved "history", og heller ikke her, tror jeg, at dine svar er konsistente nok. Men når du hævder, at læsningen er

fagets substans, og at faget ikke er et derivat af filosofien eller æstetikken, så er dine bud både konsistente og vigtige.

Paradoksalt nok er styrken i din afhandling - i modstrid med en række af dine eksplicite udsagn - at du hele tiden læser "ovenfra" og ikke kan andet. At netop din intime viden om moderne fiktionsformer styrer din interesse ind i en læsning af de gamle teksters intrikate udsigelsesforhold. At du læser med en litteratur i hovedet, der igen og igen har stillet spørgsmål ved fiktion og udsigelse. En litteratur, som kun vil vide af de gamle fortællere og deres 'verden' på skrømt og derfor er beslægtet med de poetologiske initiativer, der var i gang i 1700-tallets bedste romaner og indirekte i romanerne derefter - det er jeg ikke i tvivl om. Det viser sig ikke mindst i dine indforståede læsninger af Diderot, Calvino og Auster. 1700-tallets tvivl på civilisationen og moralen, dets skepsis overfor teoretiske systemer og store fortællinger og den deraf flydende konstruktivistiske praksis forbinder sig overraskende ubesværet med situation i dag - også i din tekst, hvor Diderot siger goddag til Calvino og Auster. På den facon er din bog en allegori over sin forfatters intellektuelle, politiske og faglige historie. Læst med de briller er *Framing and Fiction* permanent fascinerende læsning.

Tillykke med graden.

