

Per Krogh Hansen

Mennesket i teksten

Om karakterbegrebet

»le personnage (comme le nom l'indique) n'est personne«.

Charles Grivel

»Og alligevel lever disse [...] ulykkelige skabninger! De lever ligesom du og jeg, for i det øjeblik vi lukker op for deres historier, ved de endnu ikke hvad der venter dem ... De taler til os fra det hinsidige«

Jacques Tardi

Nødvendigheden af en narrativ karakterologi

Det er efterhånden en gammelkendt sag, at karakteren er et underbehandlet felt inden for nyere narrativitetsforskning. Hvor der er udarbejdet indgående studier af forløb, tematik, udsigelse, plot, stilistik og retorik, har fokus i mindre grad været rettet mod tekstens 'personer' – det vil sige de figurer, der bærer fortællingens forløb, der levendegør tekstens tematik, der agerer i tekstens overfladestruktur, etc. Denne mangel kan undre, når man erindrer sig, hvor væsentlig en del af det analytiske vokabular karakteren egentlig er. For faktum er, at vi reelt ikke kan opdrive eller endog forestille os narrative tekster, der ikke har inkorporeret personer eller antropomorferede objekter. En fortælling kræver agenter. Og agenter må nødvendigvis være antropomorfe – om ikke andet, så i kraft af sproget.

Når karakteren er gledet ud af narrativitetsforskningen, kan det hænge sammen med den generelle drejning, litteraturvidenskaben tog med strukturalismens opkomst, til i højere grad at undersøge genkommende og universelle mønstre på tværs af evt. stilistiske og inventarmæssige forskelle. Da f.eks. A.-J. Greimas udviklede den meget anvendelige aktant-model,¹ var det med henblik på at reducere tekstens semantiske/tematiske materiale til den mest 'simple' struktur, hvorfor han generaliserede de enkelte karakterer til de såkaldte 'aktanter' – dvs. de roller, karaktererne spiller i fortællingen. I dag synes litteraturforskningen at have taget en væsentlig anden drejning: Hvor det tidligere var interessant at kunne generalisere til et overordnet typologisk niveau,

føles det nu langt mere nødvendigt at kunne indfange detaljerne og forskellene. Den retoriske drejning inden for de litteraturvidenskabelige discipliner (især affødt af – men ikke altid udmøntet i – den litterære dekonstruktion) har gjort, at man i højere grad har vendt opmærksomheden mod tekstens ‘overflade’, dens fremstillingsform og mod ‘læsningen’, ikke mod analysen af en ‘objektiveret’ tekst. Det synes derfor også oplagt, at man, i modsætning til Greimas’ forsøg på at reducere tekstens karakterer til aktanter i en mere eller mindre almengyldig model, lader interessen vende sig mod de ‘forklædninger’ aktanterne har. Hvis indfaldsvinklen til litteraturen i dag er retorisk, må et væsentligt aspekt af denne retorik være tekstens karakterer.

Denne artikel vil forsøge at indkredse karakterproblematikken – først ved at skabe et overblik over begrebet, dernæst ved at kaste et historisk blik på karakteren som tekstlig og historisk størrelse og endelig ved at undersøge karakterens plads i en række moderne litteraturvidenskabelige teoridannelser. I en kommende artikel vil jeg forsøge at give et mere konkret bud på, hvordan karakteren kan tænkes og begrebsliggøres. I denne omgang tillader pladsen kun det indkredsede.

Om begrebet ‘karakter’

Først lidt etymologisk udredning: Begrebet ‘karakter’ stammer fra det græske *kharaktér*, som betyder *kendemærke* og er afledt af *kharássein* – *indridse*, *indriste* eller *indpræge*. Ordbøgerne giver os desuden begreberne *beskaffenhed*, *særpræg*, *tænkemåde*, *sindelag*, *karakterfæsthed*, samt (med henvisning til Kierkegaard) vendingen »træde i karakter« – og forklarer den med at »realisere sig, blive til hvad man ifølge sine forudsætninger skal; gå fra idé til realisation, fra det forestillede til det virkelige«. ² Jævnfør Kierkegaard er karakteren altså en ‘beskaffenhed’ eller et ‘sindelag’ som man via selvrealisering får afdækket, og som differentierer og identificerer én i forhold til andre. At realisere sine forudsætninger vil således sige, at udfolde de potentialer, som summen af alle påvirkninger siden den tidligste barndom har givet. Ved at inddrage de græske definitioner, kan denne begrebsbestemmelse udfoldes yderligere, da begreber som ‘kendemærke’, ‘indridse’, ‘indriste’, og ‘indpræge’ fordrer at et-eller-andet skaber kendetegnene. Et materiale præges eller mærkes af de ydre omstændigheder, hvilket gør materialet genkendeligt og unikt. Sætter vi mennesket ind heri, da er det omgivelserne, handlingerne, hændelserne eller (med bredere begreber) kulturens eller kontekstens mangfoldige mønstre, der skaber karakteren. Karakteren er et specifikt udvalg og en specifik kombi-

nation af elementer fra disse mønstre. Alle samlet i/omkring det samme subjekt.

Hvad der kendetegner disse definitioner er, at de giver indtryk af en form for psykologisk essens, hvorfor det synes oplagt at gå til psykologien for en nærmere definition. Umiddelbart kan det være svært at danne sig et entydigt indtryk af, hvad karakteren er i det psykologiske fagsprog, hvilket selvfølgelig hænger sammen med den mangfoldighed af psykologiske teoriretninger, der findes. Man kan dog – selv om man gør sig skyldig i nogle kraftige reduktioner – grundlæggende tale om to væsensforskellige definitioner, hvis divergens kan anskueliggøres med udgangspunkt i definitionen af *temperament*. I den ene betegner temperament den medfødte tilstand af følelseslivet og dets ytringsformer og er således en del af det biologiske råmateriale, mens *personlighed* er betegnelse for temperamentets overbygning af handlingsmønstre, som er erhvervet, dels ved temperamentets dynamiske organisering med personlighedens to andre råmaterialer – fysikken og intelligensen – og dels ved ydre påvirkning og modning. *Karakter* er synonym med personligheden, men indeholder en 'ekstrabetydning' af moralsk vurdering. En persons karakter er altså personligheden, vurderet ud fra kontekstens (kulturens) moralske og etiske synspunkter. I den anden retning betragter man ikke temperamentet som noget apriorisk givet, men lader det betegne den måde, hvorpå følelserne kommer til udtryk. Herved er karakteren individets egenart med hensyn til følelser, handlemåde og temperament. De to definitioner kan således synes ens – i hvert fald i den konkrete bestemmelse af, hvad karakteren er. Men argumentationen bag er vidt forskellige og indikerer en af de væsentlige kløfter inden for det psykologiske felt: nemlig subjektets status og – kunne man fristes til at sige – dermed karakterens.

For nærværende er det dog nok at fastholde psykologiens pointe om, at karakteren er individets egenart, og vi kan lade de bagvedliggende argumentationer hvile. Mere interessant er det nemlig, at vi genfinder den psykologiske begrebsforklaring i en stor del af de litteraturvidenskabelige eller -teoretiske definitioner. Griber vi f.eks. til et af de pædagogisk anlagte opslagsværker, som *Gads Fagleksikon: Litteratur* finder vi termen beskrevet som »betegnelse for en persons psykiske ejendommelighed, 'sind', 'væsen'«. ³ Definitionens meget åbne kategori beskriver karakteren som en slags egenskab ved personen, der adskiller den fra de øvrige tekstlige personer; definitionen lægger sig altså i en psykologisk orienteret retning. Dette er dog ikke den eneste definition af begrebet vi finder i litteraturvidenskaben. Det bliver også brugt som betegnende personen som sådan (det vil sige *dramatis personae*), og ikke blot 'personens personlighed'. Den 'udvidede' brug af begrebet findes blandt andet i en stor del af den angelsaksiske litteraturteori og -analyse. F.eks. hos E. M.

Forster, som i *Aspects of the Novel* under overskriften 'People' diskuterer, hvordan man kan definere forskellen mellem personer i romaner og levende mennesker. Han skriver i denne sammenhæng:

»Til forskel fra mange af sine kolleger, laver romanforfatteren et antal ord-masser [word-masses], som i grove træk beskriver ham selv [...] giver dem navne og køn, tillægger dem plausible bevægelser [gestures], og får dem til at tale ved brugen af anførselstegn og måske til at opføre sig konsistente. Disse ord-masser er hans *karakterer*.«⁴

Man kan således tale om en 'snæver' og en 'bred' karakterdefinition, hvor førstnævnte bestemmer karakteren som en egenskab ved tekstens person (at den har karakter), mens sidstnævnte bestemmer begrebet som den mængde af tekstligt materiale, der 'simulerer' personer, og derfor i mindre grad lægger sig fast på en definition af karakteren som udelukkende en psykologisk defineret 'substans'.⁵

Fra 'flad' til 'rund' karakter

E.M. Forster indførte en distinktion, der peger på netop denne skelnen mellem to forskellige karaktertyper, idet han sondrede mellem 'flade' og 'runde' karakterer. Han skriver:

»Flade karakterer blev kaldt 'humours' i det 17. århundrede, og bliver nogle gange kaldet typer og nogle gange karikaturer. I deres reneste form, er de konstrueret omkring en enkelt idé eller kvalitet; når der er mere end en faktor i dem, får vi begyndelsen på en kurve mod den runde [towards the round].« (AON, p. 46f.)

Den 'flade' karakter finder vi bedst illustreret i karakterkomedien, som har en lang tradition bag sig. Den stammer fra antikkens Grækenland og den begyndende fokusering på mennesket som enkeltindivid, som hellenismen (ca. 500 f.Kr) førte med sig. Sofistikkens skepsis over for de matematiske og naturfilosofiske discipliners forsøg på at skabe et fast grundlag, medvirkede til at sætte mennesket i centrum: 'Sandheden' blev relativ, da man erkendte, at tingene kun er til i deres relation til mennesket, og 'verden' således er at forstå som menneskets livsrum og ikke den udenfor liggende virkelighed. Mennesket, som enkeltindivid, fik pludselig synlig betydning, hvilket blandt andet

foranledigede sofisten Prøtagoras (ca. 485-ca. 410 f.Kr.) til at påpege, at »Mennesket er alle tings målestok«.

Denne drejning satte også sine spor i kunsten. I den hellenistiske kunst (hvad enten denne er bildende eller skrivende), finder man således en bevidst stræben efter at fange det enkelte menneske i sin individualitet, og det realistiske portræt blev i forskellige afskygninger (fra det særegne til det typiske eller karikerende) et væsentligt motiv i litteraturen fra og med overgangen til det 4. årh.f.kr.⁶ Her opstod også karakterkomedien som en central dramatisk form. Blandt de berømteste komediedigtere var Menander,⁷ hvis komedier – ud fra en forholdsvis konform model – tematiserede det attiske bedsteborgerskab. Historien er som regel den samme: Et ungt par vil have hinanden og må gennem en lang række forviklinger, inden de forenes. Rollelisten er også så godt som identisk fra stykke til stykke: Den gamle far, den unge søn, den forførelseriske hetære, den dydige pige, den snedige slave, den dumme slave, soldaten, parasitten, etc. – altså en række forholdsvis faste typer.⁸

Molière betragtes som ophavsmanden til den nyere karakterkomedie. Han hentede sin inspiration i den italienske maskekomedie, *Commedia dell'arte*, der slog bredt igennem fra midten af 1500-tallet, og lighedstrækkene mellem karakterkomedien og *Commedia dell'arte* er da også mange. De groft karikerede figurer, de 'snedige' tjenestefolk, de elskende der ikke må få hinanden, den ondsindede herremand, etc. – allesammen personer, reduceret til deres 'funktioner' (den 'arke-karakter', de antages at have). I Molières stykker genfinder vi disse faste karakterer, men til forskel fra *Commedia dell'arte*'s 'funktions-karakterer' er karaktererne hos Molière udstyret med en dominerende personlighed, der uddybes og forklares, men ikke ændres i løbet af stykket; i stedet drives de til det yderste som f.eks. den menneskehadende Alceste i *Le Misanthrope*.

Herhjemme får karakterkomedien sin helt store betydning via Ludvig Holberg. Holberg kendte traditionen og var dybt inspireret af Molières franske karakterkomedier, og han skabte som denne en lang række komedier, hvis centrum var en person med et specielt fremhævet og karikeret personlighedstræk (f.eks. den stressede forretningsmand i *Den Stundesløse* og den snobbende lærde fra København i *Erasmus Montanus*). Som i Menanders komedier var de øvrige roller ofte genkommende fra stykke til stykke (hos Holberg finder vi således de snu og intrigante tjenestefolk og det unge forelskede – men ofte lidt hjælpeløse og naive – par, som skal bringes sammen, etc.), og forblev 'konstante' stykket igennem, mens hovedpersonen blev offer for sin egen karakter og som regel latterliggjort i den sidste ende.

Det centrale i nærværende sammenhæng er, at vi i disse skuespil har en række roller, der netop er defineret ud fra en speciel karakter. Karakteren er

ikke noget der er appliceret personen for at gøre den fyldig, levende, etc., eller for at den skal understøtte plottet. Nærmere er det omvendt: Plottet er der kun for at illustrere karakteren. På den anden side er personerne ikke at forveksle med faktiske personer. Dertil er deres adfærd alt for entydig og karikeret. Rollerne er – så at sige – identiske med ét karaktertræk, og personen derfor identisk med én karakter i den snævre betydning af begrebet. Kendetegnene for de 'flade' karakterer er således, at de aldrig overrasker tilskueren/læseren, men nærmere opfylder de forventninger læseren har. De forbliver konstante gennem hele fortællingen. For E.M. Forster er det netop 'prøven' på, om en karakter er 'rund' eller 'flad': »Prøven for en rund karakter er, hvorvidt den er i stand til at overraske på en overbevisende måde. Hvis den aldrig overrasker, er den flad. Hvis den ikke overbeviser, er den flad, men foregiver at være rund« (AON, p. 54).

I en diskussion af forholdet mellem mundtlighed og litteraritet bestemmer Walter J. Ong de 'flade' karakterer som en reminiscens fra den mundtlige fortælletradition, der ikke har mulighed for at indeholde eller tilbyde karakterer af anden slags. I de mundtligt overleverede fortællinger tjener karaktererne både til at organisere »selve fortællingens forløb [the story line itself] og til at håndtere de ikke-narrative elementer som indtræffer i fortællingens løb.«⁹ Ongs pointe er, at de 'flade' karakterer blev mere og mere 'runde', efterhånden som skriftteknologien udviklede sig. Muligheden for at udfolde og udbygge en fortælling i skriften skabte også mulighed for at gøre karaktererne mere fyldige ved f.eks. først i fortællingen at lade dem optræde som tilsyneladende ikke-beregnelige, men senere 'afsløre', at de faktisk har konsistente, men komplekse karakterstrukturer og motivationer, der udvikles løbende.

Robert Scholes og Robert Kellog har opregnet en række forskellige strømninger, som formentlig har medvirket til den litterære udvikling af karakteren fra 'flad' til 'rund'.¹⁰ Blandt andet peger de på det skift, der er fra Det Gamle til Det nye Testamente i retning af større vægt på 'det indre liv';¹¹ desuden på den græske dramatiske tradition; på de Ovidske og Augustinske traditioner for indadvendthed/selvransagelse (»introspection«); samt den 'indvendighed' som blandt andet middelalderens keltiske romancer fostrede. Scholes og Kellog konkluderer, at disse udviklinger har medført to slags dynamisk karakterisering:

»den *udviklingsmæssige* [developmental], i hvilken karakterens personlige træk er svækkede for klarere at vise hans fremgang langs en etisk baseret handlingsstreng [plot line] [...] og den *kronologiske*, i hvilken karakterens personlige træk er forgrenede for at gøre de gradvise skift,

der indarbejdes i karakteren gennem et temporalt baseret forløb, mere signifikante.«¹²

Disse to dynamiske aspekter kombineres i den yderst udviklede sans for karaktertegning, vi finder i de store realistiske romaner fra det 19. og 20. århundrede, som også er de 'runde' karakterers storhedstid. E.M. Forster skabte selv 'runde' karakterer i sine romaner om middelklasse-mennesker, som han placerede i uvante situationer eller udsatte for melodramatiske begivenheder for derved bedre at kaste lys over deres karakterer (i snæver forstand).¹³ I *Aspects of the Novel* vil Forsters begejstring for f.eks. Jane Austens tidlige psykologisk-realistiske romaner derfor heller ingen ende tage. »Hvorfor giver karaktererne hos Jane Austen os et let nyt behag, hver gang de kommer ind, i modsætning til det blot repetitive behag, som forårsages af en karakter hos Dickens?« spørger han og svarer, at Austen »var en ægte kunstner, som aldrig nedlod sig til at karikere«, samt at »hendes karakterer skønt mindre end hans [Dickens'] er bedre organiserede. De fungerer hele vejen rundt; selv om hendes plot skulle stille større krav til dem, end det gør, ville de stadig være tilstrækkelige«. (AON, p. 52)

Også hos den amerikanske psykologisk-realistisk forfatter Henry James finder vi en vedholdende kredsen om karaktererne, i form af 'runde' fremstillinger. I essayet »The Art of Fiction« formulerer han således det ofte citerede dictum:

»Hvad andet er karakteren end bestemmelsen [the determination] af handlingen [incident] ? Hvad er handlingen andet end illustrationen af karakteren? Hvad er enten et billede eller en roman, som ikke har karakterer? Hvad andet søger vi i den? Det er en handling for en kvinde at stå oprejst med sin hånd hvilende på et bord og se ud på dig på en bestemt måde; eller hvis det ikke er en handling, da tror jeg det vil være svært at sige, hvad det er.«¹⁴

James udvikler efterhånden i sine romaner en særegen fortælle teknik, hvor intrige og handling aldrig genfortælles, men blot antydes og formidles via en eller flere af karaktererne. Herved får fortælle teknikken samme virkning på læseren, som intrigen på karaktererne, da der tilsyneladende foregår noget, læseren ikke får indblik i. I sine berømte 'critical prefaces' til romanerne diskuterer James sin teknik, sine mål og intentioner. I forordet til *The Spoils of Poynton* skriver han: »En karakter er interessant idet den viser sig og ved processen og varigheden af denne tilsynekomst; ligesom en procession er effektiv ved måden den udfoldes på, mens den bliver til en ren pøbel hvis det hele af

den passerer på en gang«. ¹⁵ Den sans for 'tiden', som en konstituent for menneskelige handlinger, Scholles og Kellog krævede, ekspliciteres her af James og udfoldedes i hans romaner.

De 'runde' karakterer synes således i høj grad 'mimetiske'. De fungerer – eller opfører sig – som personer i det virkelige liv. De møder de samme interpersonelle forhold, som vi selv gør, gennemgår kriser, vi kender fra vores eget psykologiske mønster, og opfører sig, som den kultur, vi er en del af, byder det – på trods af, at deres kontekst måske er en anden (jvf. f.eks. science fiction, fantastisk litteratur, historiske romaner, etc.). Romanerne, hvori de eksisterer, bruger ofte megen plads på at forklare deres udvikling, dannelsen af deres karakter (i den snævre betydning), men holder ligeså ofte oplysninger tilbage, ved kun at stille os handlinger, udtalelser, etc. til rådighed. Og derved får personerne et 'virkelighedens skær'. Den mystik, der omgiver et virkeligt menneske, hvis tanker og bevæggrunde vi ikke har direkte adgang til, simuleres af de litterære gestalter.

Endelig skal det tilføjes at de 'runde' karakterers ankomst til litteraturen ikke har fjernet de 'flade' – og heller ikke vil gøre det, for, som Forster pointerer i *Aspects of the Novel*, de fungerer ofte sammen, da de 'flade' har en lang række fordele:

»En stor fordel ved flade karakterer er, at de er let genkendelige, når som helst de optræder [...]. Det er bekvemt for en forfatter, at han kan slå til med sin fulde styrke på én gang, og flade karakterer er særdeles anvendelige for ham, da de aldrig har brug for en ny introduktion, aldrig stikker af, ikke skal være under opsyn for udvikling og tilvejebringer deres egen atmosfære – små selvlysende plader i færdigfabrikerede størrelser skubbet hid og did som spillemønter [counters] over tomrummet eller mellem stjernerne; yderst tilfredsstillende.« (AON, p. 47)¹⁶

Litteraturvidenskaben og karakterproblematikken

De analytiske og teoretiske tilgange til karaktererne har selvsagt været mangfoldige. Kigger vi på litteraturvidenskabens historie, kan vi dog tale om to grundlæggende forskellige tilgange/orienteringer: Den første (i det følgende betegnet 'den hermeneutiske') er nok den almindeligste og bredeste; nemlig den mimetiske læsning, hvor man lader karaktererne fungere som (eller ligefrem repræsentere) virkelige personer i 'kød og blod'. Den anden (som jeg vil kalde 'den formalistiske') går i den diametralt modsatte retning og afviser enhver form for psykologisk substans og 'tilstedeværelse' af personer i teksten.

Dels ud fra en narratologisk synsvinkel, der iagttager de tekstlige subjekter som 'funktionssfærer' eller 'aktanter' (det vil sige plotfremstillende elementer), som skal defineres funktionelt i forhold til det narrative; dels ud fra en tematisk synsvinkel, der ser bort fra karakterernes persongrænser og analyserer modsætningsstrukturer på tværs af hele det tematiske felt.¹⁷

Den første orientering – den hermeneutiske – genfinder vi i den 'almindelige' omgang med litteraturen; især – men ikke udelukkende – i læsningen af realistisk prosa. Og her har den i det foregående afsnit skitserede udvikling af den 'runde' karakter helt klart sin del af æren. Under læsningen forholder vi os til, lever og føler med Lykke Per, Anna Karenina, Garp, etc., som om de er virkelige personer med et liv uden for tekstens sider, uden at spekulere videre over, at de faktisk blot er imaginære væsener, dannet af lingvistisk materiale. Selv når vi søger kausale forhold i tekstens univers, der kan godtgøre handlingens drejninger og fremadskriden, gør vi det ofte ved at søge i personernes 'fortid', 'psyke', 'sociale og kulturelle stand' – forhold, der ikke er mindre konstruerede end personen selv.

En institutionaliseret udgave af denne læsestrategi finder man hos f.eks. A.C. Bradley, der i sin bog om Shakespeares tragedier¹⁸ læser karaktererne 'ud' af teksterne for at finde bl.a. motivationer for deres adfærd. I *Othello* undersøger Bradley Iagos motiv for plottet mod Othello. Han forsøger først at analysere og begrebsliggøre Iagos karakter og fremstille hans 'karakterprofil'; den sættes derefter i forhold til Iagos handlinger i plottet mod Othello med henblik på at forklare hans motiver. Bradleys strategi er således en form for psykologisk 'close-reading', som i og for sig er legitim nok, men dog nærmer sig det tautologiske. Først læser han personen ud af teksten (det vil sige omsætter personens handlinger og udtalelser til en række deskriptive adjektiver) for at skabe en 'profil', hvorefter han genindsætter denne profil for at forklare handlingerne. Det vil være meget mystisk, om pengene ikke kommer til at passe i den sidste ende.

Den mest 'radikale' udformning af den hermeneutiske tilgang til karakteren er biografismen.¹⁹ Grundprincippet i den biografiske litteraturforskning er som bekendt, at digterens liv og digtning er en enhed, hvorfor man gennem læsning af værket (samt evt. opsamling af supplerende materiale angående forfatteren og samtiden) forsøger at danne sig et billede af – ikke de litterære teksters motiver eller budskaber – men af det 'digtertemperament', der synes tilkendegivet i værket. Som eksempel er det nok at referere til Georg Brandes' kredsen om litteraturens (og kulturens) store personligheder i form af værker om Kierkegaard, Shakespeare, Goethe, Voltaire og Michelangelo. Biografismen interesserer sig ikke for de litterære karakterers autonome eksistens i teksten, men undersøger hellere hvem de 'mimer' – om det er forfatteren selv (eller 'dele'

af ham), der står som model, eller om det er folk fra hans bekendtskabskreds – uden hensyntagen til at de forhold, digteren har fremstillet, måske har været imaginære.²⁰

Nært beslægtet med (eller måske endda som en decideret videreudvikling af) biografismens hermeneutisk orienterede karakteranalyser er de psykologiske analyser, hvor psykoanalysen leverede det mest helstøbte analyseredskab. Med psykoanalysen udvikledes et begrebsapparat, der dels lagde sig tæt op ad litteraturen²¹ og dels havde et 'let offer' i litteraturen, da den tit (for ikke at sige 'altid') omhandler personlige eller interpersonelle kriser og konflikter. De psykoanalytiske litteraturlæsninger har resulteret i raffinerede og skarpsindige karakteranalyser, hvor de karakterer, man har analyseret, enten har været de i fiktionen eksisterende personer eller den bagvedliggende forfatterinstans. Hos Freud finder vi sidstnævnte strategi udfoldet f.eks. i analysen af E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«, hvor hovedpersonen Nathanaels psykiske konflikter og bindinger analyseres som Hoffmanns egne på grundlag af den ene realoplysning, at faderen forlod familien, da Hoffmann var tre år gammel.²²

Endelig bør de eksistentialistiske, de historiske, de marxistiske og de feministiske litteraturlæsninger henregnes til den hermeneutiske gruppe. I alle tilfælde gælder det dog, at man ikke på samme måde som hos ovenstående læser karaktererne som udtryk for egentlige personer, men alligevel bruger litteraturen som et billede på de omliggende sociale, historiske og kulturelle forhold, hvorfor karaktererne også får en referencefunktion, der måske ikke er én-til-én (tekstens karakter til f.eks. forfatteren), men 'én-til-et-mønster' (tekstens karakter til f.eks. klasseforhold) uanset om man tænker subjektet inden for en traditionel subjektteori (subjektet som noget konsistent, definerbart) eller inden for en 'dekonstruktiv subjektteori' (subjektet opløst).

En interessant brug af karaktererne i historisk øjemed finder vi i Northrop Fries *Anatomy of Criticism*, hvori den teori freinsættes, at man kan klassificere »Fiktioner [...] ved heltens handlekraft [power of action]«. ²³ Hans udgangspunkt er, at litteraturens fortællinger består af »nogen der gør noget«, og at denne 'nogen' er helten, mens det 'noget', helten udfører (eller fejler i at udføre), svarer til det, han kan (eller kunne have gjort) ifølge det 'paradigme', teksten sætter for helten. Dette paradigme er samtidig udtryk for den subjekt-opfattelse, der ligger bag teksten – forstået både som afsenderens koncept og modtagerens forventninger. På dette grundlag fremstiller Frye fem »fiktionelle modi [fictional modes]«, ²⁴ der er historisk determinerede. Den første betegner han som 'myte' ('myth'), da helten har gude-status, fordi han er andre mennesker og deres miljøer overlegen. Den anden kalder han 'romance', da helten skønt menneskelig har visse magiske kræfter og befinder sig i en verden, der ligner vores, men hvor der også kan forekomme overnaturlige fænomener som

hekse, trolde, talende dyr, etc. Den tredje modus er 'høj mimetisk' (high mimetic). Helt og miljø ligner her os (det vil sige uden 'overnaturligheder'), men heltens er alligevel (de fleste af os) overlegen, da han er en leder med autoritet, begær og magt, der langt overstiger vores. Er heltens derimod helt lig os, er der tale om 'lav mimetisk modus' (low mimetic mode), som er Fryes fjerde kategori, mens den femte og sidste betegnes som 'den ironiske modus' (the ironic mode), hvor heltens handlekraft eller intelligens er mindre end vores, således at vi iagttager en persons fejltagelser og frustrationer – evt. udspillet i en slags absurditet. Fryes pointe er, at den europæiske litteratur gennem de sidste femten århundreder har flyttet sit tyngdepunkt ned gennem denne række, således at karakterernes udformning bliver et middel til historisk klassifikation både af litteraturen og af menneskets opfattelse af sig selv. John Frow påpeger i en kort diskussion af Fryes projekt, at Fryes kategorisering måske er for generaliserende, da størstedelen af de fem modi er tilstede i enhver historisk periode,²⁵ hvorfor Fryes teori burde tænkes fri af dens diakrone forankring til fordel for en mere synkron orientering. Denne finder Frow hos Hans Robert Jauss i artiklen »Levels of identification of Hero and Audience«,²⁶ hvori Jauss omarbejder Fryes model til en funktionsskala for kunstens socialiserende effektivitet. Jauss' model omsætter Fryes 'modes' til 'levels of identification' og kan fungere som analyseapparat i kulturelt-orienterede receptionsanalyser.

En anden form for historisme finder man i Leo Bersanis *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. Bersanis teoretiske inspiration er i høj grad Lacans udvikling af psykoanalysen og det deraf følgende fokus på nogle af de tidligere marginaliserede tekster i Freuds forfatterskab (f.eks. *Hinsides Lystprincippet*). Han betragter subjektet som opløst, hvilket for litteraturen indebærer, at karakteren er et resultat af eller identisk med libidinøse kræfters spil i teksten; karakteren er ikke længere en apriorisk 'givethed' ved personen, men udelukkende en række strukturer i teksten. Bersanis hensigt med bogen er at studere »korrelationen mellem forskellige måder at forstå [conceiving] begær og forskellige måder at forstå karakter i litteraturen«, og han søger at følge stadierne i »dekonstruktionen af selvet i moderne litteratur«²⁷ gennem en række læsninger af tekster strækkende sig fra Racine til nutidig teater og erotisk fiktion. Det er således en historisk gennemgang af subjektkonceptionen, der er Bersanis sigte; hans metode er både historisk og mimetisk, idet han betragter de i litteraturen tilstedeværende karakterstrukturer som repræsenterende den subjektoplevelse, der måtte have været gældende på de tidspunkter, de pågældende tekster blev forfattet.

En lignende strategi finder vi i de post-feministiske positioner og deres syn på kønnets tilsynkomst i litteraturen.²⁸ Post-feministerne læser ikke teksten på samme måde som en traditionel feministisk litteraturkritik for at besvare

spørgsmål som: Hvordan er kvinden fremstillet i denne tekst, og hvad siger teksten om kønsrollemønstret i samfundet på det tidspunkt den blev forfattet? Den vil derimod vise, hvordan 'det kvindelige' (forstået som *choraen*, 'det moderlige', (Kristeva), som en *écriture féminine*, en af fallocentrismen marginaliseret kvindelig skrift (Cixous) eller som en 'kvindekønnets morfologi', der modbeviser fallocentrismen (Irigaray)), kommer til udtryk i skriften. Sådanne synsvinkler kan alligevel puttes i den hermeneutiske skuffe, fordi interessen for teksten stadig er hermeneutisk og ikke strukturelt orienteret. Det, der har forskudt sig, er således ikke 'optikken', men den bagvedliggende subjektteori. Subjektet som en fast definerbar 'ting' findes ikke længere hos postfeministerne/dekonstruktivistene, og derfor analyseres karaktererne væsentligt anderledes. Ikke som personer med en personlighed, men som udtryk for (undertrykt) køn og subjektopløsning.

Vi nærmer os med disse sidstnævnte positioner den tematisk orienterede side af den 'anden' tilgang til karakteren, den jeg kalder 'den formalistiske', da vi også her finder en kraftig afstandtagen fra det snævre karakterbegreb, men sigtet er her lidt anderledes, da det, man ønsker at analysere, er tekstens indre modsætninger.²⁹ Den tematiske analyses forhistorie er i fransk sammenhæng i Jean-Pierre Richards analyser af 'forfatterskabs-universer', der ikke (som biografismen) søgte en jævnføring af 'liv og værk', men en beskrivelse af centrale billedrammer og sanseformer. Richard analyserede således bevidste og ubevidste strukturer i forfatterskaberne i form af systematiske sammenhænge i rummetaforik, tidsmetaforik, farvemetaforik, fortærringsmetaforik, etc.

En anden væsentlig inspirator var antropologen Claude Lévi-Strauss' myteanalyser, der ved hjælp af (især) den strukturelle lingvistik's udtryksanalyse fik skabt redskaber til brug i indholdsanalyse. Lévi-Strauss påviste, at myter strukturelt set består af binære modsætninger, og at deres betydning ligger i selve disse modsætninger. Det essentielle er således, at Lévi-Strauss søgte 'bag om' mytens manifestationsform for at finde dens oppositionspar. Det er dette koncept, den strukturalistiske litteraturvidenskab overtager. Man søger modsætningsstrukturerne bag deres metaforiske og antropomorficerede 'forklædninger' i form af f.eks. karakterer, og på tværs af hele det tekstlige materiale. Dette, samt det faktum at man i begyndelsen i høj grad definerede sig i modsætning til biografismen og de eksistentielle analysestrategier gjorde, at man i forhold til ovenstående 'hermeneutiske' tilgang, helt undlod at beskæftige sig med karaktererne. Disse betragtedes som 'medier', der i sig selv ingen interesse eller relevans havde.

I den narratologiske udgave af den formalistisk/strukturalistiske litteraturtilgang finder vi et lignende karakterkoncept. Man reducerer her karakteren til udelukkende at være funktioner i fortællingen eller produkter af plottet og vi-

ser dem ikke ret megen selvstændig opmærksomhed. Det narrative forløb og – på et mere overordnet plan – ‘fortællingen’ tiltrækker sig al interesse. Karakterernes funktionelle status betyder, at de ses som deltagere eller aktanter i stedet for personer med en personlighed. Et af den russiske formalismes væsentligste bidrag er Vladimir Propps eventyrsmorfologi,³⁰ hvori det konkluderes, at karaktererne blot er produkter af, hvad eventyrene har brug for eller – kunne man sige – forlanger. Der ses bort fra forskelle i disse ‘funktioner’ alder, status, køn, etc., fordi kun *ligheden* har signifikans.³¹ Også for Boris Tomashevsky var karaktererne sekundære i forhold til plottet. I artiklen ‘Tematika’ beskriver han dem som en slags levende støtter for tekstens forskellige motiver³² og konkluderer på det grundlag, at karaktererne – og her tales specifikt om protagonisten – næsten ikke er nødvendige for historien (fabula), der set som et system af motiver fuldstændigt kan undvære helten og dennes karakteristiske træk. Den franske strukturalisme har et langt stykke af vejen fulgt den russisk formalistiske position; altså betragtet karakterer som *midler til*, i stedet for *omdrejningspunkt for* historierne. Som allerede nævnt i indledningen til denne artikel finder man hos f.eks. A.-J. Greimas et reduktionistisk karakterbegreb, der i sit forsøg på at rumme selve fortællingens (mytens) struktur, arbejder med en karakterforståelse, der trækker veksler på (og til forveksling ligner) Propps.

Andre (og lidt senere) strukturalister opererer med en mere afunktionel, begrebslig tilgang til karakteren: Tzvetan Todorov forsvarer i essayet »Narrative Men« den strukturalistiske orientering, men skelner samtidig mellem to brede kategorier inden for fortællingerne: De plot-centrerede eller apsykologiske og de karakter-centrerede eller psykologiske narrativer. Men Todorov mener alligevel ikke, at den psykologiske dybde og konsistens, der synes at eksistere i en tekst, skulle være ‘egentlig’. At sætte en kausalitet for teksten, hvor man forklarer en persons handling på grundlag af karaktertrækket er misvisende, da kendskabet til personens karaktertræk netop først konstitueres via handlingen. »Derfor ville det være mere præcist at sige, at psykologisk kausalitet duplikerer kausaliteten i hændelser (i handlinger), end at den tager dens plads. Handlinger provokerer hinanden, og som et bi-produkt fremkommer der en psykologisk årsag-virknings forbindelse, men på et andet niveau.«³³

Roland Barthes skifter fra et snævert funktionelt til et mere åbent syn på karakteren. I sin introduktion til den strukturelle analyse af fortællingen fra 1966 hævder han, at begrebet karakter er sekundært, fuldstændigt underordnet begrebet plot, og antyder, at en overbevisning om ‘psykologisk essens’ historisk udelukkende er et produkt af forvildet borgerlig indflydelse. Han indrømmer dog, at problemet omkring karaktererne ikke løses så let, når han påpeger, at man ikke kan forestille sig nogen fortælling uden karakterer eller i det mind-

ste agenter. Men disse må ikke forveksles med personer, og Barthes konkluderer på dette tidlige tidspunkt, at Claude Bremond og Greimas definerer karakteren korrekt ved at gøre det gennem dens deltagelse i handlingssfærer; sfærer, som er begrænsede i antal, typiske og klassificerbare. Med analysen af Balzacs »Sarrasine« i *S/Z* er der dog sket en radikal ændring i Barthes' syn på litteraturen og karakteren. I *S/Z* er karakteren ikke længere underordnet plottet, men narrativ ejendom styret af sin egen semiske kode; han siger her om forholdet mellem karakteren og fortællingens forløb (diskursen): »karakteren og diskursen er hinandens medskyldige: diskursen skaber i karakteren sin egen medskyldige: en form for teurgisk fraspaltning ved hvilken, mytisk set, Gud har givet sig selv et subjekt, mennesket en hjælper, etc., hvis relative uafhængighed, når de først én gang er skabt, giver mulighed for *at spille* [playing]«. ³⁴

Jeg vil ikke gå længere ind i formalismens/strukturalismens forhold til karakteren, men blot opsummere at fokus inden for denne retning et langt stykke af vejen (indtil Todorov og den sene Barthes) er rettet mod plottet på bekostning af karaktererne, som ikke blev anset for at være et fænomen, der krævede selvstændig opmærksomhed. Det bør dog også påpeges, at der ikke var noget radikalt nyt i at betragte karakteren som underordnet plottet. Aristoteles' fremlægger et lignende syn i sin *Poetik*. Aristoteles skriver, at den vigtigste bestanddel i en tragedie er handlingens opbygning:

»thi tragedien er en efterligning, ikke af mennesker, men af handlinger, af et livsløb; thi lykke og ulykke beror på handling, og tragediens formål er at skildre en form for handling, ikke personernes egenskaber. [...] De handler altså ikke på den ene eller anden måde for at fremstille karakterer, men de medindbefatter karaktererne for handlingens skyld; således er altså handlingsforløbet, dvs. fabeln, tragediens mål, og målet er vigtigere end alt andet«. ³⁵

Vi har således tilsyneladende to væsensforskellige tilgange til karakterproblematikken. ³⁶ Og de kan meget vel opsummeres ved at sammenholdes med den tidligere refererede forklaring fra *Gads fagleksikon: Litteratur*, som definerede 'karakter' som betegnelse for en persons sind, psykiske ejendommelighed eller væsen. Vælger man at definere litteraturvidenskaben som videnskaben om, hvad det er, der gør litteraturen specifikt litterær (eller det man med såvel formalisme som strukturalisme og dekonstruktion kunne kalde *litterariteten*), hvordan den fungerer og hvordan betydning opstår, da må ovenstående leksikale definition af karakteren afskrives som fejlslagen og uvidenskabelig. Ved at anføre 'karakter' som betegnelse for en persons psykiske særkende, indføres der en dualisme mellem personen og dens psyke. En dualisme, som vi kender

fra den 'virkelige' verden, hvor vi kan skelne mellem personen som et fysisk objekt af kød og blod og dennes psykiske struktur. I litteraturen findes den egentlige person imidlertid netop ikke, men er en fiktion, et fravær, der kun kommer frem gennem 'de psykiske ejendommeligheder' (det vil sige sprogligt materiale knyttet til et semantisk subjekt) vi som læsere præsenteres for. Der er ingen person hinsides teksten, intet subjekt udover det, der optræder på den tekstlige overflade. Ingen signifié bag signifiant'en – egennavnet eller det personlige pronomener, der samler trådene. Karakteren *er* personen, som igen *er* sine psykiske ejendommeligheder. Vi ligger således her tættere på den græske betydning af begrebet – *kendemærke* – end de øvrige forklaringer og synonymmer. Det er gennem kendemærkerne, indristningerne, vi danner personen. Forskellen er blot, at det objekt, kendemærkerne definerer, ikke er. Mener man omvendt, at litteraturvidenskabens felt er psykoanalytiske, forfatterbiografiske og hermeneutiske anliggender, er *Gads* karakterdefinition dækkende,³⁷ da den udmærket rammer de receptionsfænomenologiske forhold omkring karakteren. For selv om vi som læsere godt ved, at et stykke litteraturfigurer er fiktive, lingvistiske konstrukter, skaber vi alligevel et antropomorft, 'reelt' væsen ud af dem. Vi danner os billeder, sympatier eller antipatier, kærlighed eller had, etc. ud af stof, der egentlig kun er lingvistiske tegn. Et forhold, der kan betegnes som paradoksalt.

Den paradoksale karakter i litteraturen

I en stor del af skønlitteraturen har man selvfølgelig været opmærksom på dette paradoks og illustreret og problematiseret det på forskellig vis. Radikale udgaver finder vi hos f.eks. Samuel Beckett, som i *L'Innomable* lader den eksplicitte jeg-fortæller være i konstant transformation. Tid og rum er i uophørlig opløsning og forskyder sig ud i det uendelige. *Jeg'et* beskriver sine metamorfoser og skifter ikke blot navn (fra Mahood over Worm til navnløshed), men ændrer sig også fra at være antropomorf til (blandt andet) at antage æggeform, være køns(dels)løs, etc., mens det fortæller historier, der mest af alt lyder som lange allegorier over sproget selv, for gradvist at blive opløst til en lang ordstrøm uden ophold. Det eneste stabile, det eneste 'faste' element, der levnes læseren, er udsigelsespositionens *jeg* og en genkendelig syntaks i det sproglige udtryk. Og alligevel forsøger man at følge med; man forsøger at holde trit med metamorfoserne og danne sig et billede af dette *jeg's* karakter.³⁸

Beckett regnes som en forløber for *le nouveau roman*. Hos Alain Robbe-Grillet – en af denne retnings hovedpersoner – finder vi i programskriftet *På vej mod en ny roman* en teoretisk reflektion over, hvordan den nye roman-

kunst forholder sig til traditionen og hvori dens fornyelse består. Én af Robbe-Grilletts pointer er, at man ikke har fundet nye fortælleformer, siden de store realistiske romaner – på trods af, at tiderne og værdierne har ændret sig radikalt siden disse blev skrevet. Robbe-Grillet mener således, at den eneste romanopfattelse, der benyttes (dengang midt i 50'erne) er Balzacs: »Ja, man kunne endda uden besvær gå helt tilbage til madame de Lafayette. Den hellige og ukrænkelige psykologiske analyse udgjorde allerede på det tidspunkt grundlaget for al prosa«. ³⁹ Dette litteratursyn bygger ifølge Robbe-Grillet i bund og grund på en 'metafysisk' forestilling om, at der er en dybere sandhed med verden og tingene og dermed også en dybde at finde i litteraturen. Robbe-Grillet vil, at man gør romanen mere tidssvarende ved simpelthen at lade den 'fremstille' tingene og ikke forklare dem. »I stedet for dette 'meningsfyldte' univers (psykologisk, socialt eller funktionelt), burde man da forsøge at opbygge en fastere, mere umiddelbar verden«. ⁴⁰ Det vil sige en verden, hvor genstande og bevægelser skal trænge sig på ved deres nærvær, som skal være overordnet enhver forklaring. Og ligeledes med personerne:

»Hvad angår personerne i romanerne, så vil også de kunne være fyldt med utallige fortolkningsmuligheder; de vil efter enhvers behov kunne give anledning til enhver kommentar [...]. Medens den traditionelle helt bestandig bliver udæsket, indfanget og tilintetgjort af forfatterens fortolkningsforslag, [...] så vil fremtidens helt [...] forblive nærværende. Og det bliver da kommentarerne, som forbliver andetsteds; over for hans uafviselige nærvær vil de forekomme unødvendige, overflødige, ja endog uvederhæftige«. ⁴¹

Robbe-Grillet er her i dialog med blandt andet den psykologisk-realistiske genre, jeg har omtalt ovenfor, og han betegner da også selve begrebet 'personer' som forældet med den begrundelse, at 'personromaner' efter hans opfattelse tilhører en anden epoke; »nemlig den hvor individet nåede sit højdepunkt.« Vores tidsalder står derimod nærmere i »indregistreringsnummerets tegn«, ⁴² hvorfor den traditionelle konception af personer som fyldige, 'runde' karakterer ikke længere er brugbar.

Dette opgør ses effektiviseret hos en lang række af eftertidens romanforfattere – hos nogle endog radikaliseret. Her tager man navnlig tanken om karaktererne som 'indregistreringsnumre' alvorligt. Freud havde allerede med sin psykoanalyse gjort forarbejdet for den subjektopløsning, som især sidste halvdel af nærværende århundrede har dannet ramme om, og sammenholdt med den 'værdiløshed', der i højere og højere grad blev en realitet (og som skabtes med afsæt i Nietzsches værdikritik), samt visheden om sprogets betyd-

ning for al virkelighedsopfattelse ('The Linguistic Turn'), synes alt man står tilbage med at være 'tomheden'. Selv menneskets værdi bliver betvivlet; subjektet er ikke andet end en række sproglige mønstre, der samler sig under et 'indregistreringsnummer'. Derfor nøjes man ikke blot, som Robbe-Grillet ville det, med at fremstille personerne som ting; 'blanke og nærværende' og afvisende ethvert analytisk tiltag. Man lader dem – som også Beckett gjorde – opløses i sproget. Eksemplerne på denne praksis blev døbt den 'postmoderne roman',⁴³ og genren er karakteristisk ved i høj grad at udspilles som klichéer over de traditionelle realistiske skildrings forsøg på at skabe et totaliserende og fortolkende billede af livet. Det er en form for 'meta-fiktion', hvor emnet er de fiktionelle systemer selv, og hvis vigtigste 'modteknikker' bl.a. er to-dimensionel 'flad' karakterisering,⁴⁴ bevidst overkonstruerede plots og paralogiske, ikke-kausale og anti-lineære forløb af hændelser.⁴⁵

De postmoderne meta-litterære og selvdekonstruerende romaner er dog ikke de eneste, der peger på de litterære karakterers paradoks: spillet mellem de tekstlige ikke-refererende karakterer og forestillingen om det 'virkelige menneskes' tilstedeværelse i teksten. I Nicholson Bakers nyrealistiske roman *The Mezzanine* finder vi en anden problematisering heraf. Intention med romanen er tilsyneladende at give en komplet fremstilling af de tanker, associationer og skjulte forbehold, en person har, samt at beskrive de ting, han betragter, og hans oplevelse af dem fra det tidspunkt, hvor han stiger på en rulletrappe, til han står af – det vil sige et forsøg på at 'genindføre' litteraturens mimetiske funktion. Vi får gennem beskrivelsen en fyldig, underholdende og indsigtsgivende skildring af en karakter, men romanen bliver samtidig en insisterende pegning på det umulige i fuldstændig repræsentation eller 'mimesis'. Baker bliver nødt til at gribe til (for romangenen) utraditionelle redskaber (blandt andet fodnoter) i sit forsøg, og den afsluttende pegning på, hvor kort (real) tid der er gået, siden vi steg på rulletrappen, fungerer som en indirekte markering af det umulige i det projekt, vi har været vidner til.⁴⁶

For eksemplets skyld vil jeg springe til en anden genre, der særlig tydeligt anskueliggør karakterens paradoks. Teksten er et kort digt af Søren Ulrik Thomsen fra samlingen *Hjemfalden* og lyder som følger:

»Du kommer gående henimod sengen,
 håret falder som skiftende lys
 nedover ryggen –
 øjnene flyttes i små bitte ryk,
 standser og blir til et blik
 der hæves og sænkes, forsvinder.
 Cellerne deles og deles og dør

efter dør slåes op for en serie
 af sæd revet løs af et mørke
 langt ældre end kroppens,
 strålende ind i et større.
 Men den bevægelse, hvormed du
 bukkede dig og tog venstre sko af,
 retted dig op og skubbed den højre fri,
 står tilbage på gulvet i to skæve sko:
 Den ene væltet op ad den anden«. ⁴⁷

Selv om det ikke er 'kutyme' i en digtanalyse, vil jeg analysere tekstens karakterer. Man hæfter sig først ved det *du*, der kommer gående, og hvis hår vi får en beskrivelse af, og dernæst ved den person, der betragter *du'et*, og som blandt andet afsløres af, at »Du kommer gående henimod sengen« indeholder en 'svag' deiksis, forårsaget af kombinationen af 'kommer' og 'henimod', og som i digtets afsluttende vers (12-16) iagttager og formidler den oplevelse, der affødes af betragtningen af de efterladte sko. Denne betragtede og berettende person vil jeg – til trods for dens fravær – betegne som digtets *jeg*.

Én læsning af digtet kunne på dette grundlag være at se det som beskrivelsen af en persons (digter-jeg'ets) oplevelse af *du'ets* (evt. den elskede, jvf. comparatio-beskrivelsen i vers 1-3⁴⁸) forsvinden ind i søvnen (vers 4-6). Vi placerer (i kraft af den svage deiksis) *jeg'et* ved eller i sengen; *du'et* kommer hen til *jeg'et*, som iagttager *du'et*. Tankestregen i vers tre signalerer en tidlig sammentrækning, således at det, *jeg'et* nu betragter, er *du'ets* søvn. De »små bitte ryk« beskriver øjnenes bevægelser under drømmen (rapid eye movements), mens blikfæstnelsen, der »hæves og sænkes, forsvinder« er indgangen til søvnens andet stadie; det vil sige indtræden i den drømmeløse søvn.

I vers 7-11 reflekterer *jeg'et* over denne død-lignende tilstand, *du'ets* forsvinden ind i den drømmeløse søvn indbefatter; en tilstand, der for *jeg'et* langt overstiger de oplevelser, den vågne tilstand, kropslige tilstedeværelse og bundethed tilbyder (jvf. den pegen på 'det umådeligt store', vers 8-11 indeholder). Den betydningsforskydning, der optræder i vers syv i »dør«, ved at ordet, set i forhold til »cellernes deling«, læses som et verbum (at dø), og dermed en indikerer af, at bevidstheden forlader kroppen til fordel for søvnens blanke og ukendte univers (det vil sige søvnens langsomme indtræden og den til kroppen bundne bevidstheds 'død'), men i forhold til det efterfølgende vers optræder som et substantiv (en dør) og dermed en åbning til et andet, ukendt rum, bliver således at betragte som netop overgangen mellem den drømmende og den drømmeløse tilstand,⁴⁹ *jeg'ets* bevidsthed om, at *du'et* i indgangen til den

drømmeløse hvile kommer fri af enhver forbindelse til verden (virkeligheden), men samtidig i forbindelse med et potentiale, der er så meget større end det, *jeg'et* kan tilbyde. At *du'et* i søvnen forsvinder ud af *jeg'ets* verden, og efterlader *jeg'et* med en fraværstilfølelse, som der søges kompensation for i det spor, det levn, duet efterlod sig i form af de forladte sko. Vers 12-16 er således *jeg'ets* (gen)oplevelse af *du'ets* nærvær fra det tidligere oplevede øjeblik (vers 1-3), fanget og formuleret i en stillebenagtig opsætning, der egentlig er et fravær.

På baggrund af den ovenfor skitserede diskussion af de to diametralt modsatte tilgange til litteraturen, kan en sådan læsning kategoriseres som 'hermeneutisk', hvor *jeg'et* og *du'et* læses som egentlige personer, og tekstens øvrige materiale som digterens epifane oplevelse af nærværet i en fraværssituation. Anlægger vi en lidt anden synsvinkel og læser digtet allegorisk, som en metalitterær kommentar – det vil sige undlader at betragte tekstens (fraværende) *jeg* og *du* som referentielle – afføder læsningen en interessant tematisk pointe: I digtets tre første vers danner vi os ud fra ganske få signifikante et billede af en persons (*du'ets*) bevægelse henimod *jeg'et*. På trods af de sparsomme oplysninger, producerer de fleste af os formentlig et billede af en kvinde i *du'et* – dels på grund af vores kendskab til den digtende persons køn (biografismen sniger sig ind i vores billeddannelse), og dels på grund af den trope, hvormed *jeg'et* beskriver *du'ets* hår (håret må være langt, da det falder nedover ryggen).

Men tankestregen, der afslutter vers tre, fungerer i denne læsning ikke som en tidlig sammentrækning. Den signalerer derimod et radikalt skift i udsigelsen: Det blik vi (læserne) sendte ned i teksten i vers 1-3, og som fæstnede eller skabte en person i bevægelse, 'vendes' i vers 4-6, som om teksten 'kigger' på læseren i stedet; »øjnene, der flyttes i små bitte ryk«, kan læses som beskrivende øjnernes bevægelse under selve læseprocessen. De »små bitte ryk« kommer til at beskrive læsningens fokusering på de enkelte ord, mens blikket der hæves, sænkes og forsvinder, signalerer den helhed vi danner af personen – men også at den person, vi har dannet os, netop *ikke* er; at den forsvinder, så snart vi tror, vi har den: Vi har ud fra ganske få oplysninger dannet os et billede af en person i bevægelse; men en person, der er imaginær, og som er væk, når vi forlader det pågældende sted i teksten, hvor den skabtes.

Vers 7-11, som den foregående læsning så som en skildring af den bevidstløse søvns indtræden og dens potentialer, bliver i denne læsning en beskrivelse af både skrift- og læsepraksissen. Cellerne, der deles og deles og dør, er beskrivende for 'det', digteren gør i sin skriven: I sin indskriften af en person i teksten, deler digteren denne igen og igen og lægger disse celler 'døde' i skriften, og først i læsningen 'vækkes' personen til live. Cellerne bliver således de ord, digteren bruger til at skabe basis for læserens dannelse af tekstens person. Læseren gør den døde skrift til en levende person, da de døde celler fungerer

som sæd eller kim til betydningsdannelse. Det mørke, sæden rives fri af, er således sproget (mørkt, da vi kun kan se det, når det aktualiseres); et mørke (eller potentiale), som er langt ældre end både den, der er indskreven i teksten (duet) og den læsende person. Og sæden stråler (ejakulation) ind i et mørke, der er 'større' end sproget; det vil sige menneskets evne til at danne betydning og billeder, fantasien (og som vi ved sætter kun fantasien grænser).

Således indeholder vers 7-11 en pegen på den absolutte forskel, der eksisterer mellem skriftspraksissens 'dræbende' funktion og læsepraksissens 'levendegørende' – en forskel, vi faktisk allerede kunne have udledt af de første tre vers, hvis vi havde læst dem lidt nærmere. Som jeg var inde på, danner vi os ret hurtigt et billede af et *jeg*, der er ved sengen, og som betragter *du'ets* bevægelse. Men i vers 2-3 får vi en beskrivelse af bevægelsen i *du'ets* hår, som *jeg'et* faktisk umuligt kan iagttage, såfremt han faktisk er foran personen («håret falder som skiftende lys *ned over ryggen*» (min fremhævnings)). *Jeg'et* kan altså ikke være ved sengen, foran *du'et*, men må være andetsteds – hvilket vi jo egentlig godt ved: Det fraværende jeg er digteren, der med sin skrift danner spor, hvoraf vi som læsere danner en person. Og ved at konstruere de tre første vers således, at det billede vi danner, faktisk ikke er muligt (det dekonstruerer sin egen mulighed), peger digtet på den uoverskridelige kløft, den uforenelighed, der er mellem skriftens fragmenteren og læsningens helhedsdannelse.

Men i digtets sidste fem vers gøres der opmærksom på, at denne adskillelse ikke opleves som værende så absolut endda. Når *jeg'et* betragter de efterladte sko, danner det sig et billede af *du'et*, på samme måde som vi som læsere gjorde det i digtets indledende vers. Og derved peger digtet på, at sporene, skriften – her illustreret ved hjælp af skoene – indeholder netop det potentiale, der lader os danne personen, bevægelsen, ved hjælp af vores forestillende, erindrende eller fantaserende kraft, læserens betydningsdannende evne. Når *jeg'et* (læ)ser de efterladte sko, oplever det duets nærvær. Skoene har derfor en tredobbelt tropisk funktion: De er en synekdoke for *du'et* (del af helheden), en metonymi for bevægelsen (virkning for årsagen) – begge troper, der lader *jeg'et* skabe og opleve nærværet – men på den anden side en metafor for fraværet af *du'et*. Således både 'er' og 'ikke er' personen i sporene. Den 'er' i den metonymiske eller synekdokiske nedbrydning af kroppen til spor, skrift, tegn, men eftersom nedbrydningen resulterer i, at vi kun har fragmenter (at vi kun har hårets bevægelse og de efterladte sko), og selv skal danne resten af personen, afslører det også, at personen 'ikke er' – udover i vores læsning, vores kreative betydningsdannelse. Fraværet er – eller bliver – et nærvær i vores læsning. Digtets tema er således netop at pege på den gensidige afhængighed, men også absolutte forskel, der er mellem skriften og læsningen; det spil der er her imellem, mellem død og liv, og som allerede afsløres i den be-

tydningsforskydning/-fortætning der optræder i vers 7's legen med ordet 'dør': Skriftens 'dræbende' funktion, men samtidig åbnende, når den møder læseren, i læsningen.

Gennem denne læsning kommer digtet til at illustrere karakterens paradoks, som en perifraser eller allegori over Paulus' dictum; »thi Bogstaven slaar ihjel, men Aanden gør levende«. ⁵⁰

Narrativ-karakterologiske tiltag

Set gennem disse briller bliver digtets budskab derfor også en problematisering af vores opfattelse af sproget som repræsentativt eller mimetisk. Som jeg var inde på ovenfor, har formalismen og strukturalismen i høj grad været bevidste om dette forhold, og derfor reduceret karaktererne til funktionssfærer, aktanter, etc. Men derved har man afskåret sig fra at behandle den anden side af det spil, vi så udtrykt i Thomsens digt; nemlig, at vi som læsere i høj grad 'levendegør' karakteren gennem vores læsning. Vi skaber faktisk nogle helstøbte figurer ud af tekstens fragmenter. I andre tilgange til litteraturen (de hermeneutisk orienterede) har man til overmål analyseret karaktererne som personer, men derved har man fjernet sig temmelig langt fra det objekt, man behandler, nemlig *litteraturen*. Ved at læse 'mimetisk' eller 'realistisk' tilsidesætter man den specielle modus, der kendetegner det litterære: litterariteten.

Så længe man forsøger at tænke karakteren enten som en ren analogi til virkelige personer eller som en ren tekstuel funktion, kommer man altså tilsyneladende aldrig ind i hele problemets kompleksitet. I stedet for at betragte karakteren som rent sprog eller som rent menneske bør man derfor hellere se den som en kentauer, der er halvt tekst og halvt menneske. I en række aktuelle teoridannelser finder vi faktisk orienteringer, hvor denne konstellation kan antages at være den motiverende faktor.

Med den litterære dekonstruktion synes den hermeneutisk orienterede tilgang at have fået en renæssance, men vel at mærke i en version, hvor det netop er den mimetiske illusions sammenbrud, der fremlæses. Geoffrey Hartman analyserer Shakespeares *Twelfth Night* i artiklen »Shakespeare's Poetical character in *Twelfth Night*«⁵¹ med henblik på at vise, hvordan sproget spiller den absolut centrale rolle hos Shakespeare, således at karakteren nærmere er en funktion af sproget end vice-versa. Hartman gør gennem sin læsning op med de tolkninger, der har læst realistisk/mimetisk og læser i stedet teksten som en illustration af 'The Linguistic Turn'. Dermed viser han, hvordan teksten (eller litterariteten) afmonterer forestillingen om psykologiske eksistenser i fiktionens univers. J. Hillis Miller har nogenlunde samme sigte i *Ariadne's Thread*.⁵²

Med udgangspunkt i Nietzsches *Viljen til Magt* over Benjamin, Derrida, Trollope, George Elliot, Poe (og mange andre) til en fyldig analyse af George Merediths *The Egoist* viser Hillis Miller, hvordan både vilje og karakter kun kommer i stand gennem en talehandling – og dermed egentlig er en sproglig illusion, som forfører læseren til at tro på tilstedeværelsen af en psykologisk substans i det tekstuelle materiale. Hillis Millers pointe er, at teksten altid siger mere end dette. Den viser os, at dette er en illusion, samtidig med at den udfører den.

Den tendens i dekonstruktionen kan ses som en videreudvikling af Paul de Mans arbejde med af de antropomorfe troper (apostrofe, prosopopeia, antropomorfisme), og den forskydning hans interesse heri medførte i forhold til den traditionelle konception. Det lyriske subjekt (afsenderen), som man normalt betragter som den tropekonstituerende og -forankrende bagvedliggende instans, reducerer Paul de Man til at være en sproglig figur blandt andre.⁵³ Det er samme bevægelse man ser hos Hartman og Hillis Miller i deres omgang med narrative karakterer. I stedet for at se dem som udtryk for reelle, antropomorfe væsener, 'af-antropomorficerer' de de tekstlige strukturer/elementer, der måtte opfordre hertil og fremhæver karakterens tekstlige side. På denne måde gør de nærmest det formalistiske syn på karakteren (at den udelukkende er et lingvistisk produkt) til en tematisk pointe, og lader den være styrende for deres læsninger.

Lars-Åke Skalin går i sin bog *Karaktär och perspektiv*⁵⁴ i clinch med de 'realistiske' tolkningsstrategier (dem som jeg kalder hermeneutiske) og viser, hvordan de kommer til kort over for en stor mængde andre litterære kendetegn. F.eks. at det er ganske umuligt at tale om genreforskelle, hvis man opererer med en forestilling om den litterære karakter, som afspejlende eller identisk med 'levende mennesker'. En genres særlige kendetegn er konstitueret af dens karakterers udformning (f.eks. komediens og satirens karikerede karakterer), som netop ikke kan læses som virkelige personer. Skalins sigte med bogen er at vise, at forvekslingen af fiktion og virkelighed må sammenlignes med en Don Quixotisk adfærd, og at det er nødvendigt at forstå de litterære karakterer som æstetiske strukturer, indlejret i et 'mimetisk sprogspil', som ikke må forveksles med 'virkeligheden', men derimod er en 'fiktionsvirkelighed'. Man kunne således antage, at Skalin dermed placerer sig i den kasse, jeg kalder den formalistiske, men han lægger sig nærmere mellem de to, da en stor del af hans projekt går ud på at forklare, hvordan karakterens virkelighedsmomenter konstitueres – det vil sige, at han afdækker (og afmonterer) den basis, de realistiske/hermeneutiske strategier bygger på.

En anden måde at forholde sig til de litterære karakterers specielle gestaltungsform på findes hos Nils Gunder Hansen, som i artiklen »Nærlæsningens

grænser: *The Making of a Psycho-Nanny*«, diskuterer karakterernes konfiguration i Henry James' *The Turn of the Screw* med udgangspunkt i de divergerende resultater en nærlæsning og en 'fjernlæsning' (eller hurtiglæsning) bringer. Gunder Hansen leverer en interessant diskussion af, hvorvidt karakteren skal forstås som et paradigme (slutsummen af en række prædikater) eller som 'levende', idet han parallelliserer og forklarer Henry James' reflektorfigur med de seneste års naturvidenskabelige problematisering af den biologiske kategori 'liv', i kraft af forskningen i kunstig intelligens m.m.. Han transformerer biosemiotikeren Claus Emmeches definition af 'liv', som en proces eller et kompliceret rytmisk mønster af stof og energi hvor det stoflige er mindre væsentligt end selve mønsteret, til litteraturvidenskabens diskurs og skriver:

»Hvis liv i princippet er noget, der er uafhængigt af det medium, det realiserer sig i, kan vi udmærket sige, at guvernanten [hovedpersonen i James' fortælling] ikke alene er livagtig men også levende; hun lever nemlig op til de fornelle kriterier såsom kompleksitet, uforudsigelighed, uberegnelighed, selvudviklende mønsterdannelse«. ⁵⁵

Netop fordi personen kendetegnes ved disse træk, gør Gunder Hansen op med den forståelse, at karakteren er identisk med summen af en række prædikater. For var dette tilfældet, vil karakteren være beregnelig, simpelthen slutsummen af disse prædikater. Gunder Hansen vil derfor, at man i stedet tænker den litterære karakter som »mulighedsbetingelsen (tankeredskabet) for at vi kan komme på sporet af karaktertræk, der her støder sammen i en prægnant og unik, individuel konfiguration«. ⁵⁶ Han påpeger, at det er mere naturligt at aktivere den 'person', der ligger bag/i prædikaterne, som 'emergent' i forhold til klyngerne af kvalificerende prædikater, for at de får den rette placering i forhold til narrativen som helhed. Herved placerer Gunder Hansen for mig at se sin karakterforståelse mellem de to tidligere skitserede: Han opererer både med den litterære karakters *differentia specifica* og med en 'levende' gestaltning – uden at falde i den psykologiske realismes faldgrube.

Det essentielle for nærværende er i mindre grad de forskelle, der er åbenbare mellem de her skitserede narrativ-karakterologiske tiltag, end ligheden. For fælles for positionerne er, at de i deres forsøg på at begrebsliggøre de litterære karakterer, inddrager læseren som en betydningsproducerende/konstituerende faktor. Og det er nok denne faktor man i de stringent formalistiske og hermeneutiske tilgange har tilsidesat. Når de 'lingvistiske tegn' bliver til 'levende subjekter', sker det kun i kraft af, at læseren levendegør dem. Det synes derfor oplagt, at én af de væsentlige opgaver for den narrative karakterologi er at forsøge at begrebsliggøre den proces, der er på spil i karakterkonstituerin-

gen – det vil sige undersøge det felt, der strækker sig fra tekstens struktur til læserens betydningsdannelse og 'levendegørelse' af tekstens subjekter.

Dette gør blandt andet John Frow i artiklen »Spectacle Binding. On Character«. Frow undersøger, hvordan karakteren er med til at konstituere en fortællings 'interesse', og fokuserer derfor på relationen mellem konstruktionen af karakteren og konstruktionen af læseren som læsende subjekt. Denne relation mener Frow opstår ved, at karakteren er en 'begærseffekt' ('effect of desire') forstået som en struktur, der former en imaginær enhed for subjekter i deres relation til en imaginær enhed for objekter:

»At sige dette er at hævde, at der ikke kan være nogen adskillelse mellem et objektivt tekstuel konstrukt og noget (begær) bragt til det af en læser; 'karakter' er snarere en effekt af selv-'genkendelsen' af et subjekt, som ikke er prækonstitueret, men som antager specifik identitet i identifikationen af og videre identifikation med en karakters identitet«. ⁵⁷

Frow går til filmvidenskaben og henter i første omgang nogle kønsspecificerede filmiske identifikationsformer, som er formuleret i forbindelse med undersøgelse af tilskuerens visuelle tilfredsstillelse. ⁵⁸ Disse kombinerer han med begrebet 'suture', og filmvidenskabens brug heraf, ⁵⁹ samt Freuds narcissisme-teori og fremstiller derved en teori, der redegør for, hvorfor karakteren er en absolut nødvendighed for læserens engagement i teksten. Han kommer frem til, at »karakteren er tekstuel konstrueret i spillet mellem udsigelsespositioner og positioner i det udsagte, og at disse positioner fyldes opsamlende og komplekst gennem det narrative forløb«. ⁶⁰ Frow mener, at 'genkendelsen' eller 'identifikationen' af tekstens karakterer involverer en spejling af de semantiske og libidinale processer, konstruktionen af 'selvet' gennemgår i en imaginær konstruktion af 'andre' (kvasi-enhedslige) 'selv' og parallelliserer processen med Freuds antagelser omkring drømmens sprog; nemlig at enhver drøm kun har med drømmeren selv at gøre, og at enhver person, der optræder i drømmen, blot er identisk med drømmeren. Freud skriver opsamlende: »Det, at drømmerens eget jeg optræder adskillige gange eller i adskillige skikkelser i en drøm, er i bund og grund ikke mere bemærkelsesværdigt, end at jeg'ets skulle være indeholdt i en bevidst tanke adskillige gange eller i forskellige positioner og forbindelser – for eksempel i sætningen 'når jeg tænker på, hvilket sundt barn jeg var'«. ⁶¹ Den sidste sætning finder Frow særlig interessant, da jeg'ets deling ikke kun findes på det grammatiske niveau, men også på det retoriske, hvilket får ham til at konkludere, at

»*Fikseringen* af karakteren er givet i den 'mimetiske' korrespondance (en problematisk og svær sammenligning) mellem enheden i kroppen og enheden i egennavnet. *Plasticiteten* i karakteren er givet, kunne vi sige, i non-korrespondancen mellem egennavnet og systemet af stedord, som skifter en 'person' mellem tre grammatiske 'personer'«. ⁶²

Systemet af personlige stedord garanterer således både identiteten og spredningen af identiteten i den samme artikulation. En af Frows væsentligste pointer er, at læseren ikke blot kan læse teksten og umiddelbart holde tekstens stemmer og karakterer ude fra hinanden; læseren skal først 'instrueres' af teksten for at kunne organisere dens semantiske kontinuum i de passende stemmer – og det, hvad enten der er tale om en objektiv fortællerstemme, eller karakterernes stemmer. Derfor mener Frow også, at den fraværende fortællers tilsyneladende 'ikke-repræsenterede' tale på en måde altid er en karakterposition som enhver anden.

Artiklens styrke er dens plausible forklaring på, hvordan 'indlevelse' i en tekst forekommer – uden at forfalde til traditionelle hermeneutiske og fænomenologiske oplevelseskategorier. Frow rammer også meget fint, hvordan karakteren konstitueres, når han siger at den bliver »produceret som en kompleks effekt af lagdelingen i niveauer af sprog og repræsentation«. ⁶³ Men hans stærke orientering mod tekstens 'stemmer' og de indlevelsesmuligheder disse skaber, betyder, at han tendentielt (gen)indfører en repræsentation, som kan virke for snæver. Som citeret ovenfor betragter han repræsentationen som 'fikseringen af karakteren', mens systemet af personlige stedord er 'plasticiteten', hvor læseren investerer sig selv. Men herved glemmer han, at selv de repræsentative dele af karaktertegningen indebærer en 'plasticitet'. Som vist i analysen af S.U. Thomsen-digtet, så fungerer enhver repræsentativ karaktertegnning som en trope; nemlig som en metonymi eller en synekdoke. Og den 'totalisering', der skal udføres på grundlag af tropen, er mindst ligeså plastisk som skiftet mellem personlige pronominer. Læserens 'investering' forekommer også på dette niveau.

Dette forhold er Steven Cohan mere opmærksom på, når han i en artikel med den næsten provokerende titel »*Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel*« forsøger at konkretisere, hvorledes man ved hjælp af Wolfgang Isters receptionsteori og -analytik kan fremstille en teori om læsbare karakterer – ikke blot i realistiske romaner, men ligesåvel i modernistiske, hvor karaktererne ofte synes mindre konsistente. Cohan proklamerer: »Jeg vil bevise, at karakteren er læsbar, når teksten og dens læser arbejder sammen for at fremme [promote] den repræsentationelle figurs transformation til eksistens«. ⁶⁴ Det kunne give det indtryk, at Cohan ønsker en konception af

karakteren, der ligner den 'hermeneutiske', eftersom han taler om en 'repræsentativ figur', men sådan forholder det sig ikke. For Cohan må karakteren ikke forveksles med 'psykologisk repræsentation' – selv om den appellerer til en sådan læsning – men er indbefattet i tekstens sproglige diskurs, som 'noget', der præsenterer en menneskelig figur selvstændigt, og som gennem læserens aktive deltagelse i teksten bliver skabt som en virtuel eksistens i en subjekt-som-objekt konstruktion i læserens eget imaginære rum. Karakteren kommer således i stand på grundlag af tekstens kodede instruktioner for produktionen af figuren og læserens handlen på basis af disse instruktioner.

For Cohan er de strukturalistiske og poststrukturalistiske forsøg på at afskrive karakterens repræsentative modus derfor også inadækvate, da vi som læsere opererer med figuren som andet end en serie lingvistiske signaler.⁶⁵ Vi inkorporerer den i teksten, så vi kan respondere på den som en imaginativ konstruktion af menneskelig virkelighed – selv i romaner, der åbenlyst fornægter realismekonventioner angående intelligibel personlighed. Han betvivler dog ikke, at det er nødvendigt at sætte sig ud over den psykologiske konception af karakteren (som jeg i det foregående kapitel skitserede under den 'hermeneutiske' orientering). Men han mener, at det må være muligt at undersøge karakteren som en figur, der projicerer en identitet på anden vis. Som udgangspunkt tager han Todorovs iagttagelse af, at 'en karakter ikke nødvendigvis har en karakter' (i den snævre betydning af ordet), da den fiktionelle karakter, som i første omgang anspores af tekstens lingvistiske reference til et antropomorft væsen, ikke har noget indhold i eller af sig selv. Læseren identificerer 'nogen', uden at denne bliver beskrevet.⁶⁶ Teksten må derfor instruere os om, hvordan vi skal forestille os karakteren som en karakter og ikke blot som en lingvistisk referent til mennesket; derfor mener Cohan, at det felt der må undersøges, er »det afgørende rum mellem teksten og dens læser. For det er her karakterens sammenhæng [the coherence of character] som en virtuel eksistens kommer i spil«. ⁶⁷

Her griber Cohan til Wolfgang Iser's analyse af læseprocessen. Iser betragter læsningen som en 'ideationshandling', og mener at teksten bygger på sin egen 'ubestemmelighed' i form af nogle i den sproglige diskurs' implicite områder, han betegner som 'tomme pladser' og 'negationer'. Disse områder tvinger til aktiv deltagelse, så læseren kan opleve tekstens æstetiske dimension ved at 'ideere' indholdet. De tomme pladser og negationer kontrollerer således kommunikationsprocessen på hver deres måde: De tomme pladser lader forbindelserne mellem tekstens perspektiver stå åbne, og ansporer hermed læseren til at koordinere disse, mens de forskellige former for negationer påkalder sig bekendte eller determinerede elementer, for blot at annullere dem. Det annullerede forbliver dog tilstedeværende, og fremprovokerer derfor modi-

fikationer i læserens holdning til de bekendte eller determinerede elementer, og leder dermed læseren til at antage en position i relation til teksten.

Det er således de tomme pladser og negationer, der er medvirkende til, at man som læser konstruerer karakterer som 'virtuelle eksistenser' ud af den sproglige diskurs. Teksten stimulerer læserens forestillingsevne ved at opprioritere tomme pladser og negationer, så de forstyrrer den sproglige diskurs' kontinuerlige fremstilling af semantisk indhold. Forstyrrelserne trækker læseren 'ind i' teksten, da de genererer en appel til læserens forestillingsevne om at udglatte de pludselige brud og udfylde de ikke forventede tomme pladser. Læseren sætter således sig selv på spil i teksten og konstruerer herigennem et virtuelt rum i sin fantasi, som han imaginativt går ind i. Derved gør han de elementer, som ikke er udtryk i teksten, mulige. Og heriblandt finder vi karakterens virtuelle eksistens – der dog kun eksisterer så længe den er erkendt som en kohærent struktur i læserens forestilling. Læsehandlingen bliver derfor ifølge Iser en oplevelse af irrealisering ('irrealization'), forstået således at vi okkuperes af noget, som tager os ud af vores givne virkelighed.

Ideen om 'irrealisering' finder Cohan særdeles givtigt til anskueliggørelse af karakterens virtuelle eksistens. Men han ser sig nødsaget til at revurdere dele af Iser's teori, da Iser på længere sigt arbejder for at minimere den imaginative dynamik, irrealiseringen frembringer gennem læserens kontakt med teksten. For Iser skyldes dette, at han i højere grad er orienteret mod tekstens appel til læserens intellektuelle forståelse og tilegnelse, og mindre mod læserens oplevelse af irrealiseringen. Hvor Iser således retter sine analyser ind efter at afdække læserens intellektuelle forståelse, så vil Cohan orientere sig mod den imaginative oplevelse. Dette gør han ikke for at kritisere Iser's arbejde, men blot for at udvide Iser's models rækkevidde, således at den kan forklare den proces, der lader os konstruere karakterens virtuelle eksistens – en eksistens, der er grundlagt af teksten, men udspillet af læseren, hvorfor den ikke kan siges at findes *enten* i teksten *eller* i læseren; den fremkommer i det imaginative rum herimellem, som materialiseres i læserens tanker.

Cohan får herved fat i netop det, Frow tilsidesatte: den produktivitet og investering læseren skal yde for at skabe karaktererne. Karaktertegninger indeholder nemlig en stor mængde 'tomme pladser', som f.eks. kommer frem gennem den tropiske repræsentation. Som eksempel nævner Cohan en karakter fra Dickens *Bleak House*, en biperson ved navn 'Mrs. Snagsby'. Cohan noterer sig, at Dickens' tekst etablerer Mrs. Snagsbys potentiale for virtuel eksistens fra det øjeblik, hun bliver introduceret i romanen. Vi får at vide, at hun er 'kort', at hun har en 'komprimeret' talje, men mest interessant er hendes næse, »'a sharp nose like a sharp autumn evening, inclined to be frosty towards the end'«. ⁶⁸ Cohan påpeger, at beskrivelsen af næsen kommer til at stå for hele

Mrs. Snagsbys personlighed. Teksten giver os ikke meget andet end en synekdøce, som dog opfordrer os til at komplettere billedet af Mrs. Snagsby; i første omgang som et fysisk objekt, men i anden omgang som noget mere 'intelligibelt', idet vi omsætter 'næsens skarphed', 'efterårssaftenen' og 'frosten' til også at karakterisere hendes personlighed. I læsningen følger vi således de retningslinier, teksten er kodet med og skaber et 'eidetisk' billede af 'Mrs. Snagsby', ved hjælp af ord, som samtidig lader os udfylde den tomme plads (eller de tomme pladser) synekdøcen etablerer. Sådan forholder det sig med enhver karaktertegnning, hævder Cohan. Teksten kan kun tilbyde os metonymiske ekspositioner af figurerne, og vi må selv færdigkonstruere karaktererne ved at følge tekstens instruktioner for komplettering og aktualisering af dens virtuelle nærvær i vores bevidsthed.

Steven Cohans (og dermed Wolfgang Isters) måde at tænke karakterdannelsen på virker både væsentlig og indsigtsgivende. Den forklarer, hvordan figuren i teksten kun er »'et stykke af en person' forklædt som 'tilsynkomsten af kompletthed' [masquerading as 'the appearance of completeness']«,⁶⁹ og hvordan læseren selv må investere sin forestillingsevne for at fylde de tomme huller i karaktertegningen ud, samt bearbejde negationerne. På det grundlag mener Cohan at kunne påvise, at vi som læsere også danner 'hele' personer i modernistiske tekster, hvor karaktererne ofte synes mere opløste. Disse tekster indeholder blot flere tomme pladser og negationer og kræver derfor en større indsats (det vil sige 'litterær bevidsthed') fra læserens side. Gennem sin undersøgelse får Cohan skabt en model for, hvordan læseren selv er en del af teksten; en model, der hverken er bedre eller dårligere end John Frows, men langt mere overskuelig.⁷⁰ En enkelt mangel er der dog: skønt Cohans/Isters beskrivelsesapparat kan vise, hvordan karakterer og betydning dannes, får de ikke redegjort for det processuelle eller temporale element i processen. Cohans eksempler slår 'punktuel' ned (som f.eks. i ovenfor anførte Dickens-eksempel), men undersøger ikke 'faktorernes' rækkefølge, hvilken indflydelse denne har på karakterdannelsen, etc.

Et forskningsfelts muligheder

John Frows og Steven Cohans koncepter til beskrivelse af den processuelle betydningdannelse, som ligger til grund for læserens konstituering af karaktererne, er et langt stykke af vejen udmærkede og indsigtsgivende. Men de har nogle mangler og problemer, som ikke umiddelbart lader sig løse. Det er min hypotese at disse kan om ikke løses, da i hvert fald 'omgås', med udgangspunkt i en anden konstruktion, som jeg vil præsentere i den kommende artikel,

nemlig Roland Barthes' tekstuelle analyse, som den kommer til udtryk i f.eks. *S/Z*. Med Barthes' tekstuelle analyse har man grundskitsen til et teoretisk og analytisk apparat, der kan være medvirkende til at afdække de processer, som indgår i læsningens betydningsdannelse – og dermed i konstitueringen af antropomorfe figurer på grundlag af tekstligt materiale. Dets bæredygtighed skal selvfølgelig demonstreres i et konkret analyseeksempel, og apparatet bør revideres/udvides, således det (bl.a.) i højere grad kan forklare de temporelle forhold knyttet til læseprocessen. Men herom senere.

Jeg har med denne artikel ønsket at vise, at et stort område inden for litteraturteorien ligger uudforsket hen. De udmærkede narrativ-karakterologiske tiltag, der de seneste år er fremkommet har ingenlunde udfyldt det hul, der synes efterladt af den hermeneutiske psykologisk-realistiske læsning og den formalistiske reductive analyse. Min hovedkonklusion er, at det er problematisk at forholde sig til litterære karakterer med de samme analysemetoder, som benyttes i omgangen med eller i analysen af virkelige mennesker (psykologien, psykoanalysen, etc.). Litteratur er dels et skriftmedie, dels fiktion. De to præmisser gør det nødvendigt at operere med en anden logik, end den vi benytter os af i vores normale omverdensforståelse. Heri er der selvfølgelig intet nyt; disse præmisser er allerede afgørende indsigter for den strukturelle litteraturvidenskab; men man har forsømt at integrere analysen af tekstens karakterer i den strukturelle tekstanalyse. Denne vigtige opgave står endnu tilbage at løse.

Et andet væsentligt forhold ligger i den omstændighed, at karaktererne (sammen med fortællerinstansen) er afgørende for det, man med et måske lidt forældet begreb kalder *indlevelse*. Og dette bør også undersøges og begrebsliggøres. Således må det søges forklaret, hvordan læseren selv bliver en del af det tekstuelle, og hvordan læserens investering sættes på spil via den temporale fremstillings suggestive modus. Pointen er, at læseren investerer sig selv i teksten, hvilket i karakterernes tilfælde betyder, at læseren selv færdiggestalter den person, der kun tegnes sporadisk: kropsligt (læseren kompletterer billedet af personernes udseende), psykisk (læseren konstruerer en psyke for karakteren, hvis en sådan ikke forklares i teksten) eller biografisk (læseren konstruerer/kompletterer karakterens fortid, såfremt en sådan ikke er givet).

Oven på denne problematik rejser der sig imidlertid en række nye interessante perspektiver: fungerer teksten for læseren via en indlevelse i de antropomorficerede dele (dvs. karaktererne og den evt. fortællerinstans) af teksten eller gennem en total tekstlig virkningsflade, hvori de antropomorfe og de ikke-antropomorfe virker side om side? En reflekteret karakteranalyse bør således forsøge at redegøre for forskellene i læserens forholden sig til de forskellige tekstlige elementer/niveauer (stilistiske træk, deskriptive passager (rum),

temporale forskydninger (tid) – altsammen sat i forhold til de antropomorficerede elementer). Endnu et vigtigt perspektiv er karakterens forbindelse til indlevelsesforholdet mere specifikt: Appellerer forskellige karakterer i den samme tekst til forskellige læsergrupper?

Til de problemer, som traditionelt ikke bliver taget op i litteraturanalysen, men som også må indgå i en mere omfattende forståelse af karakteren i teksten, hører endelig spørgsmålet om selve 'konstruktionen' af karaktererne i læsningen: Hvilken tekstlig konfiguration kræver læseren for at danne realistiske (virkelighedsnære, mimetiske) karakterer? Michael Riffaterre har i sin *Fictional Truth*⁷¹ argumenteret for, at sandhed i fiktion primært er et spørgsmål om lingvistisk perception; det vil sige et resultat af semiosis og ikke mimesis. Argumentet lyder således, at sandheden i fiktion ligger i dens retoriske kraft og ikke i ligheden med virkeligheden. Sandheds- eller virkelighedsillusionen i en fiktionstekst afhænger ikke af, hvorvidt den 'mimer' den virkelighed, vi befinder os i til daglig; den er resultatet af en specifik tropologisk fremstilling og for så vidt et tekstligt forhold. Noget lignende vil man formentlig kunne hævde om karakterer. Riffaterres synspunkt kan fint kombineres med min tidligere pointe om, at vi ikke blot ureflekteret kan applicere de analytiske og fortolkningsmæssige tilgange, som vi anvender i forbindelse med virkelige personer, på karaktererne, men nødvendigvis må operere med en anden logik – fiktionens logik. Denne sammenstilling opfordrer til, at karakterernes 'mimetiske modus' forsøges bestemt ud fra rent funktionelle tekstlige perspektiver i deres samspil med læserens betydningskonstituerende evne.

Dette har videre berøring med endnu et underbelyst spørgsmål, nemlig forholdene omkring de 'ikke-mimetiske' karakterer – det vil sige de karakterer, som synes at adskille sig fra vores dagligdagslogik. Fra eventyrenes verden kender vi således til antropomorficerede genstande og dyr, der fungerer som karakterer. Fra science fiction, antropomorficerede maskiner, o.lign. Disse er mere eller mindre uproblematisk, da det som regel kun er deres ydre fremtoning, der er os fremmed. Deres tankeverden, 'personlighed' og sprog er normalt genkendelig. Mere interessant forholder det sig i den modernistiske og post-modernistiske litteratur, hvor karakteren som mimetisk gestalt ofte problematiseres direkte ved hjælp af kraftig fortegning eller reduktion. Herved får vi figurer frem, der ikke umiddelbart lader sig forstå ud fra sædvanlige 'omgangsformer'. Ikke desto mindre opretholder vi (som tidligere nævnt) ideen om et forholdsvist stabilt subjekt i denne type tekster, selv om identifikationsmønstret ikke kan forklares ved hjælp af mimesis. At subjektet ikke synes genkendeligt i forhold til vores 'virkelighedskategorier', udelukker imidlertid ikke indlevelse og identifikation; der er blot sket en yderligere forskydning i tekstens logik og tropologiske mønstre. Spørgsmålet er, hvordan det kan være, at

vi som læsere lever os ind i tekster, der tilsyneladende forsøger at modarbejde eller opløse det, man umiddelbart kunne tro skulle give muligheden for indlevelsen: det antropomorficerede.

Orienteringen mod de litterære karakterer åbner således mange ubesvarede spørgsmål. De kommende års litteraturvidenskab kunne passende sætte sig den opgave, at sætte karakterbegrebet i forhold til andre litterære termer og vurdere deres samspil, således at et restaureret karakterbegreb med tiden kan indføjes som en vigtig del af litteraturforskningens vokabular.

Noter

1. In A.-J. Greimas: *Strukturel semantik*, Kbh. 1974.
2. Her ifølge *Gyldendals Fremmedordbog*, Kbh. 10. udg 1987, p. 273 og *Politikens Nudansk Ordbog*, Kbh., 14. udg. 1990, p. 537. *Nudansk Ordbog* kategoriserer i øvrigt begrebets betydninger som følger: »1. *beskaffenhed, særpræg*; et landskab af barsk k. 2. *sindslag; personlighed* han har, er en fast k. 3. *bedømmelse (af præstation)* få gode karakterer«, men glemmer en fjerde – nemlig betydningen som fællesbetegnelse for tal, bogstaver og tegn. Det centrale er dog, at vi befinder os i 'gruppe to'.
3. Jørgen Lorenzen: *Gads Fagleksikon: Litteratur*, Kbh. 1976, p. 94. Det bør dog til leksikonets ros nævnes, at det trods alt behandler karakteren. Et andet (og mere brugt) opslagsværk: I.F. Hansen, m.fl.: *Litteraturhåndbogen*, Kbh., 1990, har slet ikke 'karakter' anført i registeret.
4. E.M. Forster: *Aspects of the Novel – and related writings*, London 1974, p. 30f (herefter forkortet AON).
5. For nærværende er denne 'begrebsforvirring' væsentlig at opholde sig ved, da det karakterbegreb (eller de karakterer), jeg i det følgende vil behandle, tilhører den brede definition, hvilket betyder, at hvor ikke andet er angivet, skal 'karakter' forstås som 'tekstens person', 'det i teksten personificerede' eller 'tekstens subjekt'.
6. Det første dokumenterede karakterologiske studie er Teofrasts *Karakterés*, da. udg.: *Mennesketyper eller Karakterés*, Kbh. 1963 (med en introduktion og efterskrift ved Henrik Haarløv, som flg. støtter sig til). Teofrast (ca. 372-288 f.Kr.) studerede ved Platons Akademi, men blev senere tilknyttet Aristoteles' private universitet Lykeion i Athen, hvor han (da Aristoteles af politiske grunde forlod Athen) fik overdraget professorstolen i ca. 323 f.Kr. Teofrasts forskning var i høj grad en fortsættelse af det aristoteliske virke, og hans produktivitet har tilsyneladende været ganske høj, da man har kendskab til 231 titler på værker inden for forskellige fagområder. Ud af disse er der dog kun bevaret to. Dels et omfattende botanisk værk og dels *Karakterés*. *Karakterés* er en samling små skildringer af 30 forskellige utiltalende mennesketyper, beskrevet med det pågældende karaktertræk som overskrift – f.eks. *Sleskhed, Bondskhed, Grov hævningssløshed* og *Skidtvigtighed*. Beskrivelserne er i en ironisk-humoristisk, men koncis tone, alle skrevet efter den samme formel: en nærmest leksikalisk definition af karaktertrækket efterfulgt af eksempler og kendetegn. Selv om dens tone som sådan ikke just oser af videnskabelighed, indeholder *Karakterés* nogle signifikante træk, der giver den anden værdi end den

rent underholdningsmæssige. Det væsentligste er de reminiscenser, vi finder af Aristoteles' kategoriseringsforsøg, der ganske kort (og særdeles mangelfuldt) kan beskrives som et forsøg på at finde frem til dels fænomenernes form (det essentielle), dels stoffet (det accidentielle). Således frembragte Aristoteles en videnskabelig metode, der forsøgte at holde iagttageren (eller analytikeren) skarpt adskilt fra sit materiale, og hvor det generelle var det primære – enkeltfænomenerne får først deres berettigelse set i lyset af de almene love. Det er netop den 'metode' vi finder praktiseret i *Karaktéres*. *Karaktéres* kan derfor betragtes som den første europæiske adfærdspsykologi og dermed en fortsættelse af Aristoteles' etiske arbejde, da psykologi dengang henregnes til det etiske fagområde. Derudover peger *Karaktéres* også på individet som socialt fænomen. Genren (de små humoristiske karakterbeskrivelser), får i øvrigt en renaissance i begyndelsen af det 17. århundrede gennem bl.a. Joseph Hall, Sir Thomas Overbury og John Earle.

7. Menander (340-290 f.Kr.) skrev over 100 dramaer, men man har kun kendskab til en lille del af disse – og heriblandt kun et i sin helhed: *Den bidske bonde*.
8. Det er dog ikke kun i komedien, karakteren indtager en central plads. I den største af de dramatiske genrer – tragedien – finder vi ligeledes helstøbte figurer, der var genkendelige fra grækernes hverdag. Men hvor det i komedien var typerne, der blev benyttet, var det i tragedien oftere historiske eller religiøse figurer, som man hentede fra myterne. Både fortællingen og karaktererne lå således forholdsvis fast i tragedien, men man tillod alligevel en vis tilpasning til det formål værket måtte have. Sofokles lader således i *Antigone* kong Kreon forbyde, at Antigones bror bliver begravet, hvilket er Sofokles' eget påfund og uden belæg i myten. Tragedierne har udover at underholde haft den funktion at skabe en fælles referenceramme i form af dels en konkret historisk og kulturel bevidsthed, dels efterlignelsesværdige forbilleder; Guder og helte må betragtes som personer, hvis handlingsmønstre, arketyper og intersubjektive interaktioner var kulturelt 'normative'. Mytternes funktion som mønstergyldige illustrationer kaldte grækerne *paradeigma* og romerne *exemplum* (jvf. begreberne paradigmatiske og eksemplariske). Omvendt viste de også, hvor ubetydelig disse karakterer (ligeegyldigt hvor ædle de måtte være) var i konfrontationen med deres skæbne. (Her tænkes på f.eks. Sofokles' *Kong Ødipus*, hvor Ødipus – trods sine gode hensigter – slår sin far ihjel og gifter sig med sin mor, fordi hans skæbne er blevet sådan bestemt.)
9. Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York 1982, p. 151.
10. Robert Scholes & Robert Kellogg: *The Nature of Narrative*, New York 1966, p. 160 ff.
11. Hvilket blandt andet kommer frem gennem Jesu revision af Mose-loven. Jesus siger således: »I har hørt, at der er sagt: 'Du maa ikke bedrive Hor'. Men jeg siger jer, at enhver som ser paa en andens Hustru, saa han begærer hende, har allerede bedrevet Hor med hende i sit Hjerte« (Matt. 5.27-28).
12. Op. cit. p. 69.
13. Blandt Forsters kendte romaner er *A Room with a View* (1908) og *Howards End* (1910).
14. »The Art of Fiction« in Leon Edel (ed.): *Henry James. The future of the novel. Essays on the art of fiction*, New York 1956, p. 15f.
15. Henry James: *The Art of the Novel*, New York & London 1934, p. 127f.
16. Blandt de 'runde' karakterers forfattere fra det 19. og 20. århundrede nævner Forster naturligvis også Tolstoj, Dostojevskij, Proust, Fielding og Charlotte Brönte. I

- dansk sammenhæng er det oplagt at henvise til det moderne gennembruds store forfattere: Henrik Pontoppidan, J.P. Jacobsen og Herman Bang. De runde karakterer trives endnu i dag i bedste velgående i realismens genrer.
17. Jeg refererer med disse kategoriale benævnelser ikke til de specifikke fag, der har påtaget sig disse titler, som navn for deres 'skole', 'retning' el.lign. (i hermeneutikkens tilfælde Gadamer), men mener med den hermeneutiske orientering blot den analytiske praksis, der fortolker tematisk/indholdsmæssigt, og med den formalistiske orientering den praksis, der søger formalistiske forhold og struktureringsprincipper. Desuden er oversigten ikke fuldstændig. Den er blot ment som eksemplificerende polerne i karaktertilgangen.
 18. A.C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*, New York 1955.
 19. Jeg betragter her biografismen under ét og undlader at skelne mellem 'digterportrættet' (som findes i f.eks. Sainte-Beuves og Georg Brandes' arbejder) og den 'genetisk-biografiske' metode (f.eks. udtrykt gennem Vilh. Andersens forfatterskabsmonografier).
 20. Jørgen Bonde Jensen viser i artiklen »Af en endnu Levendes Papirer. Titlen på Søren Kierkegaards papir om H.C. Andersen« (in *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, 1995), hvor udbredt denne metode har været, ved at opregne en række forskellige tolkninger af titlen på Søren Kierkegaards *Af en endnu levendes Papirer*. Spørgsmålet er, hvem der er den 'endnu levende'; det vil sige, hvem Kierkegaards titel refererer til. Det påfaldende er, at Villy Sørensen (i *Digtere og Dæmoner*, Kbh. 1959) er den første, som forbinder titlen med bogens indhold. Indtil da er den blevet læst som refererende til alle mulige tekst-eksterne forhold vedrørende Kierkegaard (Poul Møllers død, faderens død, m.m.).
 21. Jvf. Ødipus-komplekset, narcissisme, etc. Begrebet 'litteratur' her dog forstået med det forbehold, at også myter kan indregnes herunder.
 22. Sigmund Freud: »Das Unheimliche« in *Gesammelte Werke* bd. XII, Frankfurt 1947, note 1, p. 244f.
 23. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, London 1990, p. 33.
 24. Op.cit.
 25. John Frow: »Spectacle Binding. On Character« in *Poetics Today* vol. 7, nr. 2, Tel Aviv 1986.
 26. Hans Robert Jauss: »Levels of Identification of Hero and Audience« in *New Literary History* vol. 5, nr. 2, 1974.
 27. Leo Bersani: *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, New York 1984, p. 5.
 28. For en overbliksgivende introduktion, se Lise Busk-Jensen: »En saltomortale over atlantens gab. 1980'ernes feminism« in *Kritik* nr. 91/92, Kbh. 1990.
 29. Jvnf. Peter Madsen: »Strukturalistisk litteraturvidenskab – kritisk videnskab eller Hvad bærer teksten?« in *Poetik*, nr. 17, Kbh., 1972 og Torben Kragh Grodal: »Tematisk og strukturel litteraturanalyse i Frankrig i efterkrigstiden« in Morten Gierasing & Ralf Pittelkow (red.): *Litteraturkritik. Aspekter af det 20. århundredes litteraturkritik*, Kbh. 1979.
 30. Vladímir Propp: *Morphology of the Folktale*, Austin & London 1968.
 31. Op. cit., p. 20.
 32. Boris Tomashevsky: »Thematics« in Lee T. Lemon & Marion J. Reis (eds.): *Russian Formalist Criticism*, Lincoln 1965. I formalismen betyder 'motiv' ikke som vanligt 'handlingsbegrundelse', men derimod det *irreducible* tematiske element, man finder frem til ved at reducere et værk til dets tematiske elementer (loc. cit. p.

67).

33. Tzvetan Todorov: »Narrative-Men« in *The Poetics of Prose*, Oxford 1977, p. 69.
34. Roland Barthes: »Introduction to the Structural Analysis of Narratives« in *A Barthes Reader*, London 1993, p. 276f. og Roland Barthes: *S/Z*, Oxford & Cambridge 1993, p. 178.
35. Aristoteles: *Om Digtekunsten*, Kbh. 1975, p. 37.
36. Man kan som John Frow, der opererer med en lignende skelnen (loc.cit. p. 227), begrunde den manglende problematisering af disse stærkt divergerende syn på, hvad karakteren er, med, at karakterkonceptet *ikke* er specifikt for den litteraturteoretiske diskurs, men nødvendigvis er afhængigt af de kulturelle skemata, hvorved vi definerer selvets natur – her forstået som enten semiotisk orienterede skemata, hvor selvet er resultater af lingvistiske strukturer, eller af 'humanistisk ekspressive' skemata, hvor selvet er i sig selv beroende, således at karakteren er en faktisk person. Frows pointe er, at man blot har reproduceret disse skemata, når man har arbejdet med karaktererne, i stedet for at problematisere dem.
37. Dette selvfølgelig kun for så vidt vi ser bort fra de strategier, der opererer med et opløst subjekt, hvilket jeg tillader mig her.
38. Samuel Beckett: *Den unævnelige*, Fredensborg 1964. Den danske oversættelses titel mister desværre den dobbeltbetydning, der ligger i den oprindelige franske titel (og Becketts egen engelske oversættelse (*The Unnameable*)), da der også kan være tale om *det* unævnelige.
39. Alain Robbe-Grillet: *På ved mod en ny roman*, Fredensborg 1965, p. 15.
40. Op. cit. p. 20.
41. Op. cit. p. 21f.
42. Op. cit. p. 28.
43. For en opsamlende og diskuterende gennemgang af eksempler på denne tendens, se Christine Brooke-Rose: »The Dissolution of Character in The Novel« in Thomas C. Heller, m.fl. (eds.): *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford 1986. Brooke-Rose inddrager som eksempler John Barths *Lost in the Funhouse* (1968), Richard Brautigans *Trout Fishing in America* (1967) og Thomas Pynchons *V* (1963).
44. Jvf. Forster.
45. Brooke-Rose citerer Mas'ud Zavarzadeh for denne pointe. Det bør dog påpeges at disse strategier ikke udelukkende er den post-moderne romans påfund. Kafka, surrealisterne, Joyce, etc. er foregangsmænd.
46. Dansk udgave: Nicholson Baker: *Rulletrappen*, Kbh. 1991. Også her er der et problem i oversættelsen. Mezzaninen er ikke rulletrappen, men derimod det sted, rulletrappen fører hen. Den engelske titel referer således til 'endepunktet' for Bakers roman, som på grund af den uendelig store mængde data og associationer, der skal beskrives, inden det nås, kommer til at ligge uendelig langt væk.
47. Søren Ulrik Thomsen: *Hjemfalden*, Kbh. 1991, p. 37.
48. Den retoriske trope 'comparatio' er nært beslægtet med metaforen. Den er i klassisk retorik ofte vurderet lavere end metaforen, da den ikke tager skridtet fuldt ud, og lader billedet stå for sig selv, men i stedet benytter sig af det forbindende og forklarende 'som' (Jvf. Ulla Albeck: *Dansk Stilistik*, Kbh. 1968, p. 116f og p. 130f). For mig at se giver denne 'vurdering' dog mulighed for at bruge comparatio tematisk! Ved at benytte sig af comparatio i stedet for metafor peger digteren på sin utilstrækkelighed i forhold til det, der ønskes skildret. Og derved skabes der egentlig et stærkere udtryk end i metaforens tilfælde.

49. 'At dø' og 'en dør' implicerer således begge overgange, hvorfor den betydningsforskydning, vi oplever i 'dør', egentlig også kan betragtes som en fortætning, jvnf. Freuds begreber om forskydning og fortætning i drømmearbejdet.
50. Paulus' andet Brev til Korinterne, 3.6.
51. Geoffrey Hartman: »Shakespeare's Poetical Character in *Twelfth Night*« in Patricia Parker and Geoffrey Hartman (eds.): *Shakespeare and the Question of Theory*, New York & London 1985. Se i øvrigt Claus Bratt Østergaards kritiske gennemgang heraf i »*Twelfth Night* – et sprogspil. Om sprogets plads i dekonstruktionen« in Tania Ørum (red.): *Til værks. Dekonstruktionen som læsemåde*, Kbh. 1994.
52. J. Hillis Miller: *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven & London 1992.
53. Jvf. antologien *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.
54. Lars-Åke Skalin: *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiske språkspelet*, Uppsala 1991.
55. Nils Gunder Hansen: »Nærlæsningens grænser: The Making of a Psycho-Nanny« in Tania Ørum (red.): *Tæt på teksten*, Kbh. 1994, p. 25.
56. Loc.cit. p. 29.
57. Loc.cit. (se note 25) p. 238f.
58. Frow hævder, at »i vores kultur er blikket kodificeret langs kønslinier [gender lines] på en sådan måde at bæreren af blikket normativt er mandlig og objektet for blikket normativt er kvindelig« (loc.cit. p. 239). Disse kønsspecificerede identifikationspositioner (som udelukkende er socioseksuelle, normative strukturer, der kan indtages af både mænd og kvinder) definerer Frow yderligere ved at tilføje, at det maskuline blik involverer enten voyeuristiske eller fetischistiske identifikationsmodi, mens det feminine blik er narcissistisk, da det involverer identifikation på udsigelsesniveauet med objektet for blikket. (Frow henter denne distinktion i Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« in *Screen* 16:3, 1975.) Disse distinktioner producerer ifølge Frow en minimal struktur for mulige identifikationspositioner, som ligger *inden* identifikationerne med karaktererne – altså nogle overordnede positioner, som læseren indtager i læseprocessen, og som kan skifte gennem læsningen, da »investeringen af libidinal energi i filmkigning eller læsning af en skreven tekst typisk er diffus i stedet for monolitisk« (loc.cit. p. 239).
59. 'Suture' henter Frow hos Jacques-Alain Miller. Udgangspunktet for 'suture' er metaforen og de to analytiske distinkte funktioner, man kan sige den udfører. Den første ved at teoretisere syntagmet som en relationskæde af fravær og nærvær, i form af den syntagmatiske sammenbinding af faktiske lingvistiske enheder, hentet i paradigmatisk kategorier. Og den anden ved at teoretisere formationen af subjektet gennem dets relation til spillet mellem fravær og nærvær, i det Lacan kalder 'den symbolske orden', således forstået, at subjektet i sproget bliver konstitueret som en bevidsthedseffekt af interrelationen mellem signifiant'er. Subjektet »glider i signifikantkæderner« og »manglen som definerer denne relationalitet er subjektets eksistensmodus« (loc.cit. p. 240). For Miller er konstitueringen af subjektet således en inskription i og en effekt af signifiant-kæden, og han mener at 'suture' benævner subjektets relation til dets diskurskæde. Inden for filmvidenskaben har man overtaget begrebet 'suture' til beskrivelse af forskellige forhold. Dels som betegnelse for en bestemt form for 'cinematic cutting', hvor kæden af betegnende billeder ikke blot skifter fra billede til billede, men kobles via et fraværende subjekt fra billede til billede. Jean-Pierre Oudart (som introducerede begrebet i filmvidenskaben) brugte det som betegnelse for 'sammensyningen' af filmen ved skiften i 'point of view cutting' mellem henholdsvis impersonel synsvinkel og en bestemt karakters

synsvinkel.

60. Loc.cit., p. 248f.
61. Sigmund Freud: »The Interpretation of Dreams« in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* Vol. 4, 1953, p. 323. Her ifølge loc.cit. p. 243f.
62. Loc.cit.
63. Loc.cit. p. 246.
64. Steven Cohan: »Figures beyond the Text. A Theory of readable Character in the Novel« in Mark Spilka & Caroline McCacken-Flesher (eds.): *Why the Novel Matters. A Postmodern Perplex*, Bloomington & Indianapolis 1990, p. 113.
65. Cohan leverer en kort, men overbevisende kritisk gennemgang af nogle af de væsentlige positioner inden for disse orienteringer. (loc.cit. p. 113ff), bl.a. Todorovs (strukturealist) og Bersanis (poststrukturealist) for blot at nævne nogle af dem, jeg i det foregående har været omkring. Cohan viser i sin gennemgang, via noget man kunne betegne som en 'dekonstruktiv manøvre', hvordan disse alligevel 'sniger' karakteren ind ad bagvejen – hvad enten den defineres som et 'paradigm of traits' eller en opløst subjektstruktur.
66. Tzvetan Todorov: »Reading as Construction« in S.R. Suleiman & I. Crosman (eds.): *The reader in the text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton 1980.
67. Loc.cit. p. 117.
68. Loc.cit. p. 120. Citeret af Cohan fra Charles Dickens: *Bleak House*, New York 1977, p. 116.
69. Loc.cit., p. 131. Cohan citerer Leo Bersanis *A future for Astyanax* her, men gør samtidig opmærksom på, at hans synspunkter adskiller sig væsentligt fra Bersanis trods deres tilsyneladende identiske konklusioner.
70. Cohan forsøger desuden at forfølge en skelnen, Iser vil indføre, mellem 'fortolkning' og 'reception', således at fortolkningen af en teksts karakterer er den forståelse, vi danner os af disse som 'repræsenterende' subjekter, mens receptionen er det virtuelle billede vi danner os. Jeg finder ikke Cohans argumentation videre overbevisende, hvilket dog nok skyldes, at jeg heller ikke mener, at Iseres forsøg på at skelne er det. Stanley Fish leverer under den polemiske titel »Why No One's Afraid of Wolfgang Iser« (in Stanley Fish: *Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford 1989) en skarp kritik af Iseres projekt, og et af de punkter han slår ned på, er netop den omtalte differentiering (jvf. Fish, p. 80ff). I modsætning til Fish mener jeg dog, at dele af Iseres apparat kan bruges, jvf. min gennemgang af Cohans artikel.
71. Michael Riffaterre: *Fictional Truth*, Baltimore 1990.