

Bente Tobiesen Meyer

Et portræt af den dialogiske kunstner

Om Bakhtin, Joyce og litteraturkritikken

Bakhtin er siden 'opdagelsen' af hans værk i 80'erne begyndt at ligne et interessant bud på 90'ernes litteraturkritik. Flere steder citeres han nu med samme hyppighed som en Northrop Frye, en Roman Jakobson eller en Jacques Derida, hævdes det,¹ og hermed peges der også på et udvalg af de kritiske traditioner, som Bakhtin siges at være i opposition til. Bakhtin, der selv delvist var opdraget i den formalistiske tradition, benævnes således skiftevis som postformalist, postmarxist og poststrukturalist for bare at nævne et par af de etiketter, der er blevet hæftet på ham her adskillige år efter hans død. Trods denne noget flertydige karakteristik af hans værk, har Bakhtin i løbet af de sidste ca. 15 år haft en forrygende gennemslagskraft, og begejstringen vil tilsyneladende ingen ende tage hos dem, der har taget ham til hjertet. Bakhtin er »en af de førende tænkere i det 20. århundrede«² hævder således hans udgiver og oversætter Michael Holquist, og også Todorov hylder ham som »den største litteraturteoretiker i det 20. århundrede.«³

Men, kunne man spørge med Paul de Man, er Bakhtin ikke blot offer for endnu en intellektuel heltedyrkelse, og hvorfor stilles der ikke flere kritiske spørgsmål til hans noget ustringente teser? En anden, måske ligeså problematisk side af Bakhtins berømmelse, er hans usædvanlige skæbne som den der trækkes frem af det stalinistiske mørke for at reformere og løse fastlåste problemstillinger i den aktuelle litteraturdebat. Uanset disse indvendinger har Bakhtin dog sat noget i gang, som det er værd at gå i dialog med.

Nærværende artikel vil, efter en indledende diskussion af Bakhtin-fænomenet og dets rolle i den aktuelle litteraturkritik, beskæftige sig med en Bakhtin-inspireret læsning af Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*,⁴ en læsning der forsøger at imødegå 80'ernes generelt hermetiske læsning af Joyces værk. Artiklens fokus vil være romanteorien⁵ og dennes muligheder for at diskutere med og overskride de mere snævert lingvistiske tolkninger af den tidlige modernistiske roman.

Kritikkens problem – Bakhtin ifølge Lodge

»De to søjler på hvilke en teori om kritikken må støtte sig« sagde I.A. Richards, »er en redegørelse for værdi («value») og en redegørelse for kommunikation«. Bakhtins teori har begge disse essentielle komponenter og har derfor givet nyt håb til de litteraturkritikere, som var begyndt at spekulere på, om der mon findes et liv efter poststrukturalismen.«⁶

Kan Bakhtin redde os fra dekonstruktionen? spørger David Lodge noget polemisk i sin personlige hyldest til Bakhtin, artikelsamlingen *After Bakhtin*⁷. Den aktuelle litteraturkritik befinder sig historisk såvel som bevidsthedsmæssigt »efter Bakhtin«, hævder Lodge, i den forstand at den til stadighed må forsøge at forvalte Bakhtins eftermæle – ulykkeligvis, mener han, uden at kunne referere til manden selv.

»Bakhtins dramatiske liv, den forsinkelse hvormed hans overordentligt originale værk er blevet modtaget har bidraget til den brede interesse for hans teorier og har måske ansporet til en noget ukritisk kult omkring hans navn«⁸

fastslår professor Lodge, uden dog selv at kunne frigøre sig fra det fascinerende i, at Bakhtin synes at have løst mange af litteraturkritikkens problemer 40 år inden de opstod. Bakhtin, hævder også Julia Kristeva,⁹ har haft en noget nær profetisk evne til at forudse den strukturalistiske analyses blindgyder og dermed implicit til at foregribe poststrukturalismen.

Bakhtin er en mand med en usædvanlig skæbne, fremhæver altså bl.a. Lodge, ikke alene på grund af hans turbulente tilværelse i det stalinistiske Rusland og efter, men især pga. hans potente eftermæle i 80'erne og 90'erne, som delvist synes at være funderet i en vis metaltræthed i omgangen med den aktuelle litteraturkritik. Dekonstruktionen – for nogle kritikere og praktikere 80'ernes svøbe – har således fundet sit modspil i Bakhtins kritik af den klassiske lingvistik, samt ikke mindst i romanteoriens fremhævelse af det differentierede og levende sprogs kreative og kommunikative muligheder. Hermed være ikke sagt, at Bakhtins tekst ikke har en værdi i sig selv, men blot at denne ubestridelige værdi også har en polemisk funktion, som det vil fremgå af det følgende.

»Hvis man leder efter en romanteori, der kan overskride modsætningen mellem det humanistiske og det post-strukturalistiske synspunkt og som kan tilvejebringe en ideologisk berettigelse for romanen, som er anven-

delig i forhold til hele dens historie, er den mest sandsynlige aspirant Michael Bakhtins værk«¹⁰

hævder David Lodge, der gennemgående opfatter sig selv som et talerør for de litteraturkritikere, som har følt sig klemte af dekonstruktionens stadigt voksende dominans på universiteterne. Lodge har således angiveligt oplevet på sin egen krop, hvordan et ellers velfungerende og inspirerende intellektuelt miljø igennem 80'erne i stadigt stigende grad er blevet esoterisk, selvrefererende og antihumanistisk i kølvandet på den dekonstruktive bølge. I en noget bitter ofensiv mod denne tendens fremhæver han, at det største tab i denne forbindelse har været bruddet med en konsensuspræget akademisk tradition samt en humanistisk grundopfattelse (jf. I.A. Richards ovenfor). For Lodge, såvel som for andre, har Bakhtin vist vejen ud af disse intellektuelle dødvande, selv om Lodge erkender, at Bakhtins teser bestemt hverken er modsigelsesfrie eller gennemgående stringente.

En af de Bakhtin-tekster som har haft samme virkning på Lodge som »en elektrisk pære der bliver tændt inde i hovedet på én«¹¹ er Dostojevski-bogen, som formåede at åbne perspektiver både bagud mod Lodges opdragelse i nykritikken og fremad mod den forkætrede dekonstruktion (de Man). For Lodge har det centrale problemfelt i hans kritiske karriere altid været at formulere en prosaens poetik – ikke mindst i relation til hans egen rolle som romanforfatter – og hos Bakhtin fandt han pludselig en sådan, endog formuleret som en næsten revolutionær vision.

»Måske er Bakhtins største bidrag til den aktuelle kritik i sidste ende dette at...han i rette øjeblik er kommet med en erklæring om kunstnerens kreative og kommunikative styrke«¹²

hævder Lodge med henvisning til Bakhtins fremhævelse af, at den kreative (prosa)kunstners største gave er »hans talent for indirekte tale«¹³. Væk er hermed både strukturalismens og post-strukturalismens aflivning af det kreative individ 'bag' teksten, væk er tilsyneladende også antihumanismen og den selvgenererende tekst, samt, ikke mindst, tropens centrale position i litteraturlæsningen, sådan som denne praktiseres af nykritikken og dekonstruktionen. Via Bakhtin får Lodge således vendt centrale problemfelter i de sidste fire årtiers litteraturkritik, og tilbage står dels den kommunikation (konsensus) og humanisme, som Lodge ser som nykritikkens styrke, dels prosaens værdi som erkendelsesområde og potent samtidskommentar.

Lodges bog er en i høj grad bevidst selvbiografisk vinklet status over de sidste tre-fire årtiers litteraturkritik. Derfor fortaber den sig ofte i idiosynkra-

sier og uhensigtsmæssig, polemiserende bitterhed – dette er vel i sig selv det problematiske i at benytte den selvbiografiske synsvinkel. Til gengæld fremsætter Lodge en reel kritik af dekonstruktionen/poststrukturalismen, formuleret som et ærligt indlæg fra en intellektuel, der har været hele den nykritiske, strukturalistiske og poststrukturalistiske mølle igennem – uden at finde et standpunkt, som kunne afspejle de konstante humanistiske og kommunikative værdier, han finder i prosaen. Derudover peger han på, hvorfor og på hvilken måde Bakhtin er interessant for den aktuelle litteraturkritik, uden helt at glemme påpejningen af romanteoriens svage sider. Det mest problematiske hos Bakhtin ser Lodge således som hans tese om det monologiske over for det dialogiske sprog, for »hvis sproget i sig selv er dialogisk, hvordan er så den monologiske diskurs mulig?« (AB, p.90). Lodges spørgsmål er absolut relevant for en kritik af Bakhtin, en kritik der kan pege på, at Bakhtin på visse områder ikke helt har sluppet forbindelsen til formalismen.

Romanen og tropen – Bakhtin, de Man og formalismen

»Jakobson arbejder med lyrik, fordi han deler Pushkins forkærlighed for orden; Bakhtin, derimod, elsker romaner, fordi han er et leddeløst monster («baggy monster»)« hævder Holquist og Emerson i introduktionen til *The Dialogic Imagination*¹⁴, og peger dermed på det på en gang inciterende og problematiske i Bakhtins forfatterskab. Den noget nær anarkistiske dynamik Bakhtin tillægger sprogprocessen, sniger sig ind i hans egen begrebsdannelse og komplicerer bl.a. forståelsen af, hvor han egentlig skal placeres i den litteraturkritiske tradition. »Det er ikke på forhånd til at afgøre om Bakhtins diskurs i sig selv er dialogisk eller blot selvmodsigende« hævder således de Man i sin på én gang intelligente og arrogante kritik af Bakhtins dialogisme¹⁵, der i høj grad angriber tesernes eksoteriske karakter og teoretiske uklarhed. Den manglende stringens i værket er måske noget som Bakhtins tilhængere gør meget lidt ud af (Lodge inkluderet) – til gengæld er Bakhtins entusiasme mht. romanens muligheder i den konstante reference til et heterogent og levende sprog et godt udgangspunkt for en kritik, som foretrækker det eksoteriske frem for det esoteriske.

Bakhtin er dog ikke alene monstrøs i sin interesse for romanen. Der eksisterer faktisk en egentlig diskrepans imellem prosa og digt i hans genreteori, en kendsgerning som også Holquist/Emerson-citatet synes at pege på. Genreteorien kan i høj grad angribes i og med Lodges spørgsmål til Bakhtins adskillelse af det monologiske og det dialogiske sprog. Som de Man fremhæver det,

er Bakhtin her fanget i en binaritet, der synes at være et paradoks eller måske ligefrem en selvmodsigelse. Det er, som om Bakhtin i sin iver efter at modsætte sig den formalistiske/lingvistiske tekst- og sprogopfattelse må kreditere prosaens kreative potentiale for enhver pris og således ser sig nødsaget til at udgrænse eller reelt afvise den lyriske teksts kvaliteter og litterære karakteristika. Som det hedder i essayet »Ordet i romanen«,

»Poetisk sprog«, »sprogets individualitet«, »billede«, »symbol«, »episk stil« og andre generelle kategorier som er udarbejdet og anvendt af stilistikken såvel som hele gruppen af konkrete stilistiske redskaber indbefattet i disse kategorier...er alle rettet mod de sprogligt og stilistisk enstemmige genrer, mod de poetiske genrer i den snævre betydning af ordet...Alle disse kategorier og den meget filosofiske opfattelse af poetisk diskurs, som de er funderet i, er for snæver og indskrænket og kan ikke tilpasse sig romanens skønlitterære diskurs« (*DI*, p.266).

Bakhtins ærinde i denne introduktion til romanteorien er naturligvis at (gen)etablere romanens status i opposition til formalismen, samt at fremskrive den metode, som kan læse romanens sproglige univers – heraf polemikken mod stilistikken. Heteroglossia, dvs. forestillingen om et sprog der ikke er en abstrakt kode, men er funderet i en social og historisk sproghandling, er et af de mange begreber, som i denne forbindelse bliver Bakhtins løftestang ud af formalismens angiveligt restriktive sprogopfattelse. Et andet centralt begreb er selvfølgelig det dialogiske, forstået som den dynamik hvorved diskurser interagerer og smelter sammen til »hybrider« – sproget, hævder Bakhtin, tilhører aldrig det enkelte menneske, men er altid delvist defineret af en potentiel adressat, det sproglige udtryk er mindst halvt en andens. Endelig fremhæves det, at det litterære prosaværk (romanen) internaliserer og fremviser denne sproglige forskellighed, sådan at teksten realiserer og iscenesætter en verbal og semantisk decentring af den ideologiske verden.

I modsætning til dette har den traditionelle stilistiske analyse konsekvent reduceret spørgsmålet om form til en vurdering af den enkelte kunstners sproglige univers og kunnen, understreger Bakhtin – og i øvrigt adskilt form og indhold, et brud som Bakhtin heler. »Form og indhold i diskursen er ét, i det øjeblik vi forstår, at den sproglige diskurs er et socialt fænomen«,¹⁶ understreger Bakhtin, og det som stilistikken må beskæftige sig med, er derfor stiliseringen af de forskellige diskurser eller stemmer i teksten – i prosaen vel at mærke. Lyrikken og epikken,¹⁷ hos Bakhtin pr. definition kanoniske og monologiske genrer, sætter sig uden for denne analytiske metode, og kan således tilsyneladende knap nok læses. Karakteristisk for især lyrikken er f.eks., at

dens udtryksmuligheder alene befinder sig i forholdet mellem ordet og dets objekt (referent), og altså ikke er modtagelig for stratifikation, heteroglossia osv.;

»Uanset hvordan man forstår det indbyrdes forhold mellem betydningerne i et poetisk symbol (en trope) er dette forhold aldrig af dialogisk art; det er umuligt under nogen omstændigheder eller på noget tidspunkt at forestille sig en trope ... blive omsat til de to meningsudvekslinger i en dialog, det vil sige to synspunkter fordelt på to stemmer« (*DI*, pp.327-28).

Konsekvensen af dette, kunne man mene, måtte være, at lyrikken (centreret i tropen) må læses formalistisk og prosaen dialogisk. »For Bakhtin er tropen en forsættelig (»intentional«) struktur som er rettet mod et objekt og som sådan et rent epistem og ikke en del af den sproglige virkelighed; dette udelukker rent faktisk troper fra den litterære diskurs«, argumenterer Paul de Man¹⁸ mod denne åbenbare binaritet og begunstiggelse af romanen fra Bakhtins side. Dialogismens tilsyneladende ophævelse af skellet mellem prosaisk dagligsprog og poetisk sprog (jf. Jakobson) har åbenbart skabt et nyt skel mellem romanens dynamiske (»centrifugale«) sproglige energier og den kanoniske, enstemmede lyrik, hvis fundament er tropen.

Det felt, som Bakhtin åbner for litteraturkritikken, er altså prosaens, specifikt romanens, og det er da også herfra han kan kritisere formalismen. Som David Lodge fremhæver det, sprænger Bakhtin den metafor-metonymi-dikotomi,¹⁹ som er Jakobsons bud på at beskrive prosaens og lyrikkens forskellighed, og sætter dermed endeligt prosaen fri af den 'tropiske' læsning:

»For romanforfatteren findes der ingen virkelighed uden for hans socio-heteroglotte perception – og der findes intet sprog uden for de heteroglotte hensigter, som stratificerer denne virkelighed« (*DI*, p.330)

hævder Bakhtin, og peger dermed på den postformalistiske tendens i sin opfattelse af det litterære sprog.

Bakhtins roman er en transformativ og transgressiv dynamik, ikke en statisk genre. I romanen ser Bakhtin en mulighed for at realisere heteroglossia, for at lejre sprogets forskellige udtryk og accenter, uden at sætte et endeligt skel mellem den historiske/socialt sproglige praksis og den litterære stilisering af diskurserne. Romanen er et postnationalt mikrokosmos svarende til den makrokosmos, som er den polyfone europæiske sprogkultur, ligesom romanens historie rækker længere tilbage end den snævre nationale kulturs.

I alle disse aspekter er romanen isoleret fra lyrikken, der ifølge Bakhtin sprogligt og bevidsthedsmæssigt må henføres til en anden sfære og en anden logik. I denne sfære synes individet (kunstneren) at stå alene med sit sproglige udsagn og sin kunstneriske erkendelse qua sin udelukkelse fra den dialogiske dynamik: »Sproget i den lyriske genre er et fuldstændigt og enestående ptolemæisk univers uden for hvilket intet andet eksisterer og intet andet er nødvendigt« (*DI*, p.286). Den lyriske bevidsthed er blind og døv for omverdenens foranderlighed og andethed og må derfor kredse om sin egen selvforståelse i en i øvrigt tom verden.

Konsekvensen af dualismen i Bakhtins genreforståelse bliver på den anden side, hvis man vender sig mod prosaen, at de prosaer, som engagerer sig i heteroglossia, må overskride forestillingen om det isolerede, fremmedgjorte individ. Hermed relaterer Bakhtins teser direkte til Joyces roman og til de hermetiske læsninger af hans tekst.

Bakhtin, Joyce og modernismen

Det kan ikke undre nogen, der har beskæftiget sig bare overfladisk med Bakhtin, at de fleste af hans teorier på eminent vis kan forholde sig til modernistiske problemstillinger og tekster, på trods af, at disse tilsyneladende ikke har haft Bakhtins primære interesse.²⁰ Spørgsmålet om romanens status og erkendelsespotentiale, i sig selv et modernistisk grundproblem, samt hele diskussionen omkring sprogets metastatus og æstetiske kvaliteter gennemsyrrer romanteorien i dens dialogiske definition. Hertil kan føjes Bakhtins påpegning af, at prosateksten er en åben form, der tilpasser sig differentierede stilarter, diskurser og genrer, og ikke mindst at den parodierer, overskrider og transformerer disse diskurser.

»Kun moderniteten – når den er befriet for ‘Gud’ – frisætter romanens menippæiske kraft«, hævder Julia Kristeva,²¹ med henvisning til Bakhtins tese om romanens over 2000 årige historie. For Bakhtin er romanen ikke – som det traditionelt fremhæves – skabt af det 18. og 19. århundredes borgerlige kultur, men er en mere heterogen størrelse, funderet i heteroglossia og en karnevalesk folkekultur. Romanens modernitet griber for Bakhtin bl.a. tilbage til den sokratiske dialog, til Menippus’ satire og til 1600-tallets barokke tradition, inden den folder sig ud i sin genkendelige form i det 18. århundrede. Det er altså bl.a. Bakhtins fortjeneste at have forbundet en karnevalesk og folkelig sprogkultur med de stadig mere komplekse fortællestrukturer og stilistiske eksperimenter i især det 19. århundredes romantradition. I og med Bakhtins roman-teori kan der ikke længere føres bevis for romanens død i det 20. århundrede,

men snarere for dens vitalitet i et århundrede hvor ikke alene Gud, men mange andre institutioner og ideologier er afgået ved døden.

James Joyce er en af de store modernister, der i 80'erne er blevet beriget med en Bakhtin-læsning. Flere Bakhtin-forskere har i denne forbindelse undret sig over, at den ellers så belæste Bakhtin har kunnet overse Joyce og hans betydning for den dialogiske tese, for »alle Bakhtins største ideer synes bedst og mest indlysende illustreret i *Ulysses* og *Finnegan's Wake*« (JB, p.17). Kershner kunne her have tilføjet *A Portrait of the Artist as a Young Man* – en tekst han selv læser på oplysende vis via Bakhtins romanteori. Udeladelsen af Joyce fra Bakhtins værk forstår Clark og Holquist i øvrigt som en konsekvens af den stalinistiske censur; »Bakhtin havde i realiteten to muligheder med hensyn til Joyce, at angribe ham eller ikke at nævne ham« (sm.st.).

Genkalder man sig de Mans kritik af Bakhtins eksoteriske tekst, må man sige, at i relation til Joyce er problemet snarere, at Joyces veldokumenterede uudgrundelighed til stadighed producerer »materiale til konstruktionen af et stort, måske uendeligt, antal af James Joyces.«²² Joyces tekst, utvivlsomt en af de mest komplekse og væsentlige i dette århundrede, er næsten konstant udsat for genlæsninger, som enten bekræfter, fornyer eller dekonstruerer den eksisterende Joyce-kanon. Bakhtin og Joyce har altså set fra et overfladisk perspektiv dette tilfælde, at de for det første er »leddeløse monstre«, for det andet begge forholder sig radikalt-revolutionært til sproglige magtstrukturer og literære kanoner. Graver man lidt dybere end dette, bliver det dog tydeligt, at Bakhtin og Joyce på prosaens område bla. deler interessen for det talte sprog, for tekstens processuelle aspekter (>work in progress<) og ikke mindst for en romantype, der har et bredere historisk spektrum end det 19. århundredes dannelsesroman. Joyces irske modernisme er som Bakhtins dialogiske roman præget af folkekulturens sproglige manifestationer, af en postnationalistisk kulturforståelse²³ og af revisionen og transformationen af de ideologiske diskurser.

Orienterer man sig i de sidste ca. 15 års produktion af Joyce-tolkninger, kunne man i modsætning hertil godt få det indtryk, dels at Joyce stort set udelukkende beskæftiger sig med intertekstualitet og med tekstens signifiantforskudninger, dels at han opfatter sig som værende isoleret i disse specifikt sproglige problemstillinger.²⁴ Jeg vil her gerne argumentere for, at man med Bakhtins romanteori kan åbne op for (endnu) en anden Joyce, der befinder sig centralt i et socialt-kulturelt og historisk spændingsfelt, der, omend det i høj grad er sprogligt defineret, på afgørende måde udfordrer forestillingen om den poststrukturalistiske Joyce. De eksisterende Joyce-læsninger er funderet i et hermetisk lingvistisk univers og tager ikke hensyn til Joyces engagement i heteroglossia, i prosakulturen og dens sociale og historiske dynamik.

Joyces dialogiske portræt

Joyces ungdomsroman og fiktive selvportræt *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1904-14, udg. 1916) er en præ-modernistisk kunstnerroman, der udforsker den rebelske og æstetisk bevidste dubliner Stephen Dedalus' dannelsesproces i den irske hovedstad omkring 1904. Navnet Dedalus refererer til arkitekten i Ovids myte, den Daedalus, der skaber Minotaurens labyrint, og som mister sønnen Ikaros, da de begge forsøger at flygte fra Kreta. Stephen er ifølge denne implicite allegori tekstens arkitekt, såvel som dens protagonist. Denne tekst er kompositorisk og indholdsmæssigt labyrintisk, i og med at den skabende kunstners sproglige eksperimenter og erfaringer væver sig ind i portrættet af den unge mand. Heri ligger også tekstens begyndende modernisme: den tilsyneladende (selv)biografiske referentialitet, som findes i Joyces portræt (Stephens ungdom ligner Joyces) kompliceres og udstilles i og med tilstedeværelsen af den sproglige arkitekt. Romanen er, som Richard Brown formulerer det, »en fiktion der i en eller anden forstand handler om sig selv«, og som fra begyndelsen fremstår som »selvtolkningens og selvopdagelsens skønlitterære genre.«²⁵ Set fra et forfatterkapspektiv er Joyces interesse for kunstnerfiguren og selvportrættet et tegn på, at han for alvor begynder at forstå sig selv som kunstner, omend denne kunstneridentitet problematiseres.

For en læser som J.P. Riquelme fremkalder den metatekstuelle fremstilling af Stephens ungdomshistorie følgende kommentar, udløst af hans forsøg på at tolke den komplekse fortællestruktur i romanen,

»Selv om Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* hverken er så indlysende idiosynkratisk som *Tristram Shandy* eller så usædvanlig som Joyces senere tekster, er den som dem kun marginalt en roman, hvis vi ved det ord forstår en prosafortælling, der underkaster sig realismens konventioner... I *A Portrait* er de foruroligende elementer som rejser spørgsmålet om bogens marginale status mest fremtrædende i begyndelsen og slutningen... Titel, indskrift og dagbog er indgangene og udgangene i Joyces værk. De fremstår for læseren som marginaler for erkendelsen, marginaler som skal passeres og udfyldes i læseprocessen.«²⁶

I dette portræt af romanens karakteristika kan man hæfte sig ved flere ting – romanen er kun marginalt en roman i traditionel forstand, hævder Riquelme, begyndelsen og slutningen er tekstens ind- og udgange, og det er her at læseren må gøre sig sine »marginale« erfaringer med teksten. Riquelme læser altså tilsyneladende portrættet som en egentlig modernistisk roman, dvs. den er »scriptible« i Barthes' forstand og sprænger i og med sin problematisering af

portrættet genrens grænser. Men Riquelmes portræt af romanen peger også på dens postmodernisme, dvs. han potenserer i sin tolkning de sider af teksten, som problematiserer dens referentialitet og læserens mulighed for endegyldigt at forstå den mere end 'marginalt'. Riquelme uddyber senere denne analyse af teksten ved hjælp af begreber som »forskydninger« og »maskeringer«.

Som det vil fremgå, er Riquelme en poststrukturalistisk læser, der interesserer sig for, hvordan Joyce ideligt dekonstruerer portrættets tilsyneladende referentialitet og dermed problematiserer sit subjekts status via de sproglige maskeringer. Riquelmes tekst er en interessant og intelligent læsning af *A Portrait*, men han forbigår i sin forestilling om tekstens iboende gådefuldhed chancen for at komme tættere på Joyces tekst end netop den marginaliserede position tillader. Der er en vis berøringsangst forbundet med Riquelmes sugestive tolkninger af portrættets transformationer og af diskursernes intertekstualitet.

I min læsning af romanen vil jeg dog delvis erklære mig enig med Riquelme: begyndelsen og slutningen på Joyces roman er væsentlige indgange til forståelsen af tekstens væsen – til gengæld findes en af de helt centrale erkendelsesmuligheder i portrættet efter min mening i dets midte, der hvor teksten er mest lukket og tolkningsmæssigt problematisk.

Der var engang...

»Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down the road met a nicens little boy named baby tuckoo...

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Burne lived: she sold lemon platt.

O, the wild rose blossoms
on the little green place.

He sang that song. That was his song.

O, the green wothe botheth....« (AP, p.7)²⁷

Joyces selvportræt handler om begyndelser, såvel sprogligt som tematisk. Eventyrets »once upon a time« indleder således romanen, for dog hurtigt at problematiseres som begyndelse: eventyret er et fragment, som fortælles af Stephens far til sin søn, der i øvrigt synes at have en vis identifikatorisk andel i det (»He was baby tuckoo«). Remsen »once upon...« mister derfor hurtigt

sin autoritet som begyndelse: eventyret er blot en af flere mulige begyndelser. Disse andre begyndelser adskiller sig radikalt fra eventyrrammens ukomplicerede og almene tone: Den genkendelige og tidsløse remse brydes af en sansemæssigt åben og springende bevidsthed, som komplicerer spørgsmålet om begyndelsen. Denne bevidsthed er naturligvis Stephens, han er sønnen, som lytter til faderens historie og til utallige andre stemmer, som han præges af og som forvandles i hans forsøg på at imitere de voksnes stemmer («O, the green wothe botheth«).

Det er netop som konsekvens af denne lydhørhed og af ønsket om at imitere og forvandle de udsagn og indtryk, som svirrer omkring ham, at Stephens synsvinkel sprænger den generelle og tilsyneladende autoritative indledning. Sætningen »His father told him that story« markerer således et skift fra historien om baby tuckoo til Stephens historie, hvorved eventyret mister sin status som oprindelig tekst eller begyndelse, idet det bliver åbenbart, at »baby tuckoo« er en (af faderen) allerede læst eller fortalt tekst. Udskiftningen af eventyrrammen med Stephens associative og impressionistiske tilgang til sin omverden komplicerer således forholdet mellem fortæller, tekst og begyndelse betragteligt: Stephen er ikke alene både fortæller af en allerede fortalt historie, men optræder også som eller forestiller sig at være protagonist i samme historie («He was baby tuckoo«). Tabet af begyndelsens almenhed («once upon«) er altså forbundet med en usikkerhed mht. tekstens udsigelsesforhold, eller man kunne sige, at Stephens åbenhed over for andres udsagn bryder teksten op i en uigennemsigtig udveksling af diskurser.

Ud over denne differentiering af begyndelsens kliché, synes der i teksten at være mindst to differentierede bevidstheder, som taler i og gennem Stephens stemme; såvel kunstneren som barnet Stephen er tilstede i den begyndelse, som både portrætterer sprogtilegnelsen («O,the green wothe...») og stiliserer dens forskellige udtryk og inspirationer. Som hos andre modernister finder man hos Joyce en fascination af og en delvis tilbagevenden til barnets sproglige og bevidsthedsmæssige sfære, og det er da også i romanens begyndelse, at det sproglige udtryk er mest modernistisk. Til gengæld komplicerer de to stemmer eller bevidsthedsniveauer igen spørgsmålet om begyndelsen, for hvis barnets sprogtilegnelse kan siges at fungere som en troværdig begyndelse på 'selvportrættet', må kunstnerens sproglige færdighed jo opfattes som tilhørende dets slutning. Som så ofte hos Joyce er værkets struktur cyklisk – begyndelsen og enden griber ind i hinanden – barnets inderliggørelse af de sproglige inspirationskilder kan ikke differentieres fra kunstnerens eksteriorisering og objektivisering af de samme diskurser.

Med Riquelme kunne man naturligvis hævde, at Joyces begyndelse er en art marginalisering eller udgrænsning af den dannelseshistorie, som han øn-

sker at problematisere, jf. det dobbelte portræt af mennesket og kunstneren. Det er vel heller ikke ukorrekt, at begyndelsens sproglige udtryk er marginalt sammenlignet med den realistiske romans. Dog: vender man sig mod Bakhtin bliver det tydeligt at *A Portraits* begyndelse – eller begyndelser – er udtryk for Joyces dialogiske bevidsthed, for hans »talent for indirekte tale«. Centralt i indledningsafsnittet står således netop fragmenterne af et talt/sunget/fortalt sprog, der ikke vægter en mere metaforisk sprogstruktur (tropaen), men fremstilles som levende, dynamisk og materielt differentieret (heterogent). Joyces modernistiske stilisering af diskurserne på romanens første sider sprænger fra starten forestillingen om et homogent sprog og viser dermed læseren, hvordan han/hun skal forholde sig til teksten som sådan.

Forholder man sig til portrættets dialogiske begyndelse, må man hævde, at Joyce her bekender sig til en mundtlig fortælletradition, der dels er anonym (kollektiveret snarere end individualiseret), dels er funderet i en ikke-skriftlig kultur. I det omfang teksten peger på sin egen intertekstualitet, er denne således forankret i en før-skriftlig kultur, eksempelvis folkeeventyrets og folkevisens, og skaber dermed et spændingsforhold mellem det skrevne og det talte ord, mellem sunget og genfortalt tekst. Klicheen »once upon« peger således både på Stephens konkrete erindring om eventyrets individualisering via faderens stemme – og på en fortælletradition, som ligger meget langt væk fra romanens fortalte tid (århundredeskiftets Dublin). »Once upon« forankrer på denne måde teksten i en fortid, som både markerer Stephens begyndelse i det 20. århundredes 'borgerlige' kultur og begyndelsen til den folkelige fortælletradition, som *A Portrait* synes at have lært af. I denne forstand er Joyces tekst ikke marginaliseret i forhold til romanens udtryksmuligheder, den er 'romanen selv' i Bakhtins forstand, en karakteristik, der ikke bliver mindre aktuel i og med tolkningen af den øvrige (knap så modernistiske) tekst. Stephen er ikke, som Riquelme antyder det, isoleret i en selvrefererende subjektproblematik, som læseren må »skrive« sig ind i, han er engageret i heteroglossia, i sprogets materialitet og foranderlighed. Dermed sprænger han også grænserne for det som Bakhtin kalder den lyriske genres ptolemæiske univers; nok befinder subjektproblematikken sig centralt i Joyces tekst, men den er ikke afskåret fra en social og historisk sprogpraksis, der indbefatter det andet menneskes (sproglige) erfaring. Stephens rolle i romanen er således netop i høj grad bugtalerens, jævnfør hvordan han både assimilerer og parafraserer andres diskurser (eventyret, faderens fortælling, sangen om rosen). Som Bakhtin formulerer det, er »det enkelte menneskes ideologiske tilblivelse...en proces hvorved andres ord assimileres selektivt« (*DI*, p.341), subjektet er aldrig alene i det sprog som gives, og som er træfpunktet mellem 'dig' og 'mig'.

Tekstens »andet« er således hos Bakhtin i højere grad end hos poststrukturalisterne funderet i et konkret historisk/socialt vilkår, dvs. i subjektets/kunstnerens kommunikation med det andet menneskes sproglighed og erfaring. En kort ekskurs til Edward Saids bog om begyndelser²⁸ vil eksemplificere hvorledes andetheden kan omfattes af forskellige traditioner:

Said hævder i *Beginnings, Intension and Method* at begyndelsen altid er i dialog med det, som gik forud for den; den bærer spor af tanken, af det uformelige, som tog form og blev til en start. Begyndelsen – det vil sige den sproglige formulering af en tilstedeværelse – skiller sig derfor ud fra noget andet, den former det, som før var uformeligt og måske ubeskriveligt. Dette uformelige, sprogets negation, findes både før begyndelsen og i begyndelsen, tekstens »ubekendte« eller »andet« er tilstede i tekstens nu, jf:

»Det store før-virkelige (»prior reality«) – uanset om vi kalder det historien, det ubevidste, Leonardo, Gud eller skriveprocessen – er det Andet..., tilstede før, som er altafgørende for Nuet. Det ubekendte er en metafor for en følt før-tilstedeværelse (»precedence«), som kommer til syne i tilbageblik som en efterligning af det allestedsnærværende ubehag, som en trussel om overhængende invasion, altid parat til at nedbryde vores skrøbeligt udførte præstation.« (pp.74-75)

Saids noget poetiske og upræcise, men tilsyneladende binære forestilling om den sproglige begyndelse og dennes andet, fastholder teksten i rollen som en skrøbelig struktur, hvis tilstedeværelse altid trues af sammenbrud fra den iboende negativitet. For Bakhtin er tekstens lakuner i modsætning hertil som nævnt et udtryk for dens engagement i den kommunikative udveksling, som karakteriserer heteroglossia og den centrifugale decentralisering af ideologiske diskurser. Andetheden – dvs. det skrevnes heterogenitet – er for Bakhtin tekstens mulighed for at integrere stadigt større områder af sprogets udtryksmåder og udnytte dem kreativt, samt en mulighed for (sprogligt) at møde og at ind sættes i det andet menneskes erfaring. Som det hedder i *The Dialogic Imagination*: »Som en levende social-ideologisk ting...befinder sproget sig på grænsen mellem jeget og den anden« (p.293). Bakhtin kan i denne forstand opfattes som en reformator af det poststrukturalistiske synspunkt som Said står for: i og med det dialogiske princip genindsættes det historiske, kommunikativt erfarende og ikke mindst talende subjekt i teksten. I denne proces bliver 'den anden' (sprogligt) nærværende og sprogets iboende andethed bliver en kreativ styrke.

Midt i helvede

I Peter Brooks formalistisk inspirerede narrativitetsdiskussion *Reading for the Plot*²⁹ bruges Jakobsons metafor-metonymi begreb til at beskrive fortællingens logik:

»Man starter med en inaktiv »sammenbrudt« metafor og arbejder sig igennem teksten til en reaktiveret, transaktiv metafor, en metafor som har genindsat sin forskel via en metonymisk proces« (p.27).

Plot eller narrativ struktur er ifølge denne logik karakteriseret ved, at begyndelse og midte er udspændt i et metaforisk forhold på hver sin side af en ubestemmelig (metonymisk) midte. I Brooks fortælling optræder således tekstens to yderpunkter i en relation, der forudsætter tekstens modsigelsesfrie lukning, af Brooks kaldet »en forventning om tilbageblik« (*RP*, p.23).

Brooks fortælling ligner en klassisk realistisk tekst, og hans afhandlings fokus er da også det 19. århundredes store prosatradition, eksempelvis Stendhal, Balzac og Dickens. Til gengæld kan Brooks' narrative formel sættes i dialog med Joyces tekst og Bakhtins, for så vidt som den perspektiverer læsningen af *A Portraits* interessante midterafsnit.

Joyces roman kan i modsætning til Brooks' 1800-tals tekst betegnes som værende permanent ubestemmelig (ifølge Brooks: metonymisk kontingent), ikke mindst i dens begyndelse og slutning, som bla. Riquelme fremhæver det i sin analyse af tekstens ind- og udgange. Begyndelsens mange begyndelsesforsøg bliver i denne forstand det kompositoriske princip i romanen, der gennemgående, via 'bugtaleren' Stephen, bekender sig til tilblivelsens dynamik.

Hvis tekstens dialogiske muligheder og transgressioner især åbnes i dens to ekstremer, lukkes de dog tilsyneladende i dens midte, hvor en ca. 25 sider lang helvedesprædiken dominerer fortællepositionen. »Joyce skænker seksogtyve sider af sit personlige kongedømme til prædikantens skrækindjagende ord, som om han ville betale sin gæld til den Gud, som er så grådig efter at helbrede sjælene«, fremhæver Héléne Cixous og fortsætter, »den midterste cirkel i hans åndelige indkredsninger ofres til fjendens ord.«³⁰ I *A Portraits* midte gives ordet til en kanonisk tekst, formidlet af jesuitterskolens rektor, en tekst der fremstår som ideologisk og retorisk ortodoks, og som i sin udstrakte træghed modarbejder læserens dialog med teksten. Prædiken er således i udpræget grad monologisk i Bakhtins forstand og fremstår som en udtalt fjende af den dialogiske kreativitet, der præger den øvrige tekst. Dog er indhold og udtryk her i harmoni: prædikenens tema er netop det nødvendige i at fornægte og fortrænge kroppens logik (seksualiteten), et budskab der gives til jesuittersko-

lens halv voksne drenge, deriblandt Stephen. Monologen er, som Bakhtin ville hævde det, fortrængningens diskurs, sådan at forstå at den ikke er modtagelig for stratifikationer, for den historiske virkeligheds heteroglossia.

Helvedesprædikenen er dog problematisk på flere måder: dels modarbejder den bogens generelle kompositoriske princip ved at fremstå som et autoritativt udsagn, dels forholder den læseren læsningens lyst og læsningens tolkning ved at fremstå som entydig og uimodsigelig; skal prædikenen læses som en ironisering over kirkens selvforståelse, kunne man spørge, eller bør den i en eller anden forstand tages alvorligt, eksempelvis som udtryk for et bestemt filosofisk system?

Til gengæld giver prædikenen et godt indblik i den sproglige og ideologiske magt, som Stephen først underlægger sig og senere modsætter sig i sin stadige tilblivelse som kunstner og som seksuelt væsen. Det er da også i denne forbindelse, at man bla. skal forstå prædikenen – dvs. som en diskurs der har en fundamental rolle i Stephens kunstneriske og bevidsthedsmæssige dannelse. I portrættet af Stephen bliver det tydeligt, hvordan to sproglige principper, det monologiske og det dialogiske kan eksistere side om side i den samme tekst uden nødvendigvis at undergrave forestillingen om romanens centrifugale univers.

I »Ordet i romanen« omtaler Bakhtin et sprogligt forhold, som især gør sig gældende ved subjektets dannelse:

»Når bevidstheden begynder at arbejde på en uafhængig, eksperimenterende og skarpsindig måde er det første der sker, at den indvendigt overbevisende diskurs (»internally persuasive discourse«) og den autoritative diskurs (»authoritative discourse«) adskilles, samtidig med at der sker en afvisning af det virvar af diskurser som ikke betyder noget for os, som ikke berører os.« (DI, p.345)

Bakhtin angiver her den proces, hvorved han ser subjektet udskille sig fra den sproglige/ideologiske magt, der forvaltes af samfundets institutioner. »Autoritativ diskurs« er en sådan institutionel magtdiskurs, der i den historiske/sociale kontekst fremstilles som værende urørlig og ukrænkelig. Den autoritative diskurs er omgærdet af en form for tabu-bevidsthed, den har en ideologisk privilegeret status, idet den forvaltes og bæres af samfundets patriarker. En sådan diskurs har selvfølgelig ingen fremtid i romanens univers, da den ikke kan hybridiseres eller forvandles af den dialogiske dynamik, jf.:

»Den autoritative diskurs kan ikke repræsenteres – den kan kun overføres. Dens inert, dens semantiske lukkethed og forkalkning, omfanget af

dens forhærdelse, dens selvtilstrækkelighed, det utilladelige i at en fri stilistisk udvikling skulle etableres i forhold til den – alt dette umuliggør den kunstneriske repræsentation af den autoritative diskurs...Den indgår i den kunstneriske kontekst som et fremmedlegeme...den er ikke omgivet af et intenst og kakofonisk dialogisk liv, og konteksten omkring den dør, ordene tømmes for kraft« (*DI*, p.344).

Stephens erfaring med helvedesprædikenen svarer i høj grad til den fremstilling af den autoritative diskurs, som Bakhtin giver i de to citater. Præsternes diskurs internaliseres eksempelvis af Stephen i en sådan grad, at han ikke kan tænke sig selv andet end i relation til dens særlige logik og retorik, jf. følgende passage hvor han fantaserer om sin egen død:

»And while the friends were still standing in tears by the bedside the soul of the sinner was judged. At the last moment of consciousness the whole earthly life passed before the vision of the soul and, ere it had time to reflect, the body had died and the soul stood terrified before the judgmentseat...« (*AP*, p.104)³¹

Stephens bevidsthed er totalt bemægtiget af prædikenen, dels på det leksikalske plan (»ere«), dels i hans selvfremstilling, der er anonymiseret i begreber som »the soul« »the sinner« osv. Den indre monolog er altså stort set sprogligt uadskillelig fra den autoritative diskurs – et tegn på, at Stephen endnu ikke kan frigøre sig fra den ortodokse og kanoniske fremstilling af subjektets status som en falden synder m.m. På grund af Stephens internalisering af denne lukkede diskurs, kommer helvedesprædikenens ord til at fylde teksten ud i et omfang, som peger ud over dens umiddelbare funktion; prædikenen er således ikke blot en diskurs af mange, som Stephen er i kontakt med i sin dannelsesproces, den er den mest grundlæggende erfaring i hans tilblivelse. Stephen mærker så at sige på sin krop, hvordan den autoritative diskurs griber ind i og determinerer hans erkendelses- og handlingsmuligheder, eksempelvis da han i en periode totalt fornægter sine sanser og endog sin egen stemme, i håb om at fortrænge den syndefulde krop.

Et andet aspekt af Bakhtins tese om den autoritative diskurs relaterer til dens funktion i romanen; den manglende dialogiske kreativitet, som følger af denne døde diskurs eller kliche, karakteriserer den som et fremmedlegeme i romanens transformative, dialogiske univers. Denne karakteristik vil være genkendelig for læseren af *A Portraits* træge, men sprogligt potente midtersider. Men man kunne også mene, at prædikenen på læsningens plan netop må indsættes i den centrifugale dynamik, i og med dens kontekstuelle berørings-

flade med tekstens øvrige diskurser. For Bakhtin er romanen således ikke alene i konstant dialogisk forandring via dens forbindelse til heteroglossia, den er også forankret i øjeblikkets synkrone rum. Læsningens og fortællingens »nu« må være det forvandlingspunkt, hvorfra den autoritative og fortidige (patriarkernes) diskurs dialogiseres i den kontekstuelle berøring med de øvrige diskurser. Prædikenen eksisterer ikke for læseren, som den i et vist omfang gør for Stephen, i et tekstmæssigt tomt rum, den er placeret i en roman, der alle andre steder end i midten profilerer sig som en åben og i Bakhtins forstand dialogisk tekst. Romanens diskurs er altid dobbeltbundet, kunne man konkludere med Bakhtin, prosatekstens styrke ligger i dens samtidige fremvisning og parodiering af alle diskurser.

Eksil, dialog og paralyse

Joyces dialogiske portræt interesserer sig ubetinget for subjektets dannelse, men ikke som en reduktion af ydre muligheder i forhold til en voksende personlig kerne. Romanens interessefelt er snarere de sproglige begyndelser, dvs. den proces hvorved subjektet på én gang assimilerer og distancerer sig fra de eksisterende diskurser. Bakhtins begreber autoritativ diskurs og indvendigt overbevisende diskurs er absolut dækkende for polerne i denne proces, sådan at forstå at i romanens og protagonistens univers har den kanoniske tekst sin tid, inden den endeligt må bryde sammen i en kakofonisk stemmeføring, der giver kunstnersubjektet mulighed for at begynde sin egen fortælling. Joyces roman skildrer mest tydeligt i sin helvedesplagede midte, hvordan det kreative individ må bryde med den autoritative diskurs' paralyserende inertie for at finde frem til et større rum af subjektive og intersubjektive sproglige erfaringer. Hvis prædikenen i en vis forstand repræsenterer et guddommeligt metasprog, er det dette metasprogs autoritet, som romanen vil udforske og nedbryde.

Det er barnets sprogtilegnelse, der bliver idealet for Stephen (og for Joyce) i og med opløsningen af den religiøse diskurs, dvs. barnets på én gang legende og autoritetstro forhold til sprogets erkendelsespotentialer, jf. romanens begyndelse. Der hvor barnets og kunstnerens sproglige erfaringer støder sammen opstår den dialogiske tekst, en tekst der kun i snæver forstand er intertekstuel, eftersom den favner meget mere end det i litterær forstand tekstlige. Joyces *A Portrait* repræsenterer et univers af stemmer, som nok tekstualiseres, men som afbildes og interagerer i deres mangfoldighed i subjektets tilblivelseshistorie, som heteroglossia.

I sin interesse for begyndelserne, for den dialogiske tilsynekomst af jegets sprog i og delvist adskilt fra den andens sproglige tilstedeværelse bryder Joy-

ces kunstnersubjekt med dannelsens isolation. For Stephen er der aldrig tale om endegyldigt at finde sin egen stemme, end ikke når han på romanens sidste sider skriver sin dagbog – teksten er altid brudt af pronominet dobbelthed i fortællingens *style indirect libre* og af den sproglige heterogenitet og kommunikative andethed. Det er den »babyloniske« og dialogiske selvforståelse snarere end den autoritative, finitte selvopfattelse, som portrættet fremstiller og producerer.

Joyces dialogiske (selv)portræt skal i forfatterskabet ses på baggrund af bla. hans flugt fra det provinsielle og småborgerlige Dublin, et historisk og kulturelt univers, som Joyce i novellesamlingen *Dubliners* (1914) omfatter med begrebet *paralysis*, dvs. lammelse. Joyces barndomsby fremstår i novellerne som et dødsmerket og klaustrofobisk sted, der stækker eller lammer dublinfolkenes drømme om forløsning og selvopfyldelse. Joyce selv formår dog at flygte fra dette dublinske dødvande og at finde nye muligheder og kreative åbninger på Kontinentet, i de første år (1904-15) i Pola (Østrig-Ungarn) og Trieste (Italien). Meget er blevet sagt og skrevet om Joyces eksil, men man kan hæfte sig ved, at begge de nævnte byer (Pola og Trieste) er præget af en sproglig turbulens, som J.P. Riquelme beskriver som følger:

»...i Pola og Trieste oplevede han (dvs. Joyce) forskellen mellem Dantes italienske sprog, som han havde studeret, og moderne italiensk, og han hørte ikke bare italiensk, men italiensk som triestinerne taler det og den triestinske dialekt, som udlændinge talte den.«³²

Joyces udlændighed synes altså at generere en egentlig dialogisk erfaring, dvs. er erfaring om sprogets heterogenitet, ikke kun i forholdet mellem forskellige nationale sprog, men også inden for det enkelte nationalsprog. For Joyce har dette sidste fænomen naturligvis ikke været en fuldstændig ny erfaring, da eksempelvis konflikten mellem de britiske imperialisters rigssprog og de irske undersåtters variant af samme har været ham særdeles velkendt. Alt i alt må man dog hævde, at eksilet sandsynligvis har været et afgørende fundament for Joyces arbejde med den dialogiske form – og selvsagt den bevægelse som har skabt muligheden for og kimen til den modernistiske kunstner. I og med *Dubliners* teksten og via eksilet er der således skabt en mulighed for at kunstneren Joyce og hans *alter ego* Stephen (der også eksileres) kan bryde med lammelsens univers og frisætte den begyndende dialogiske kunstner i Dublins gader. Den sproglige hjemkomst til Dublin, den by som Joyce aldrig siden i litterær forstand forlod, er for den dialogiske kunstner (Joyce og Stephen) ikke en endelig afklaring af subjektets konstitution og tilhørsforhold, den er en evig dialog mellem barn og kunstner, mellem Joyce og Stephen og mellem Dublin og

Kontinentet. Ikke mindst er kunstnerens »hjemkomst« i *A Portraits* begyndelse en repræsentation af subjektets engagement i den dialogiske dynamik og denne dynamiks konsekvenser for kunstneren og for prosaen. Endelig synes ikke alene oprindelsen til Joyces dialogiske roman at bero på historiske forhold i Dublin og i Europa før krigen, værket benytter sig konstant af den dialogiske bevægelse mellem diskurser, som måtte have været levende eller i alle tilfælde kurante i Joyces samtid. Diskursernes historicitet bliver tydelig i det øjeblik, man som moderne læser konfronteres med dem, for ikke alene prædikenen, men utallige andre sproglige forekomster synes uigenkendelige og uigennemtrængelige for en nutidig læser – et forhold som blot og bar (ud)dannet læsning ikke synes at kunne rette op på.

Kunstnerens portræt og Bakhtins humanisme

I sin analyse af Joyces *A Portrait*, en analyse som finder romanen både problematisk og egentlig mangelfuld, fremhæver Wayne C. Booth:

»De store dyk ned i den indre synsvinkel, i de forskellige »streams-of-consciousness« som modernisterne dyrker...kan meget vel gøre os blinde over for muligheden af at foretage vurderinger som ikke deles af fortælleren eller det reflekterende subjekt.«³³

Den modernistiske romans grundproblem, mener Booth, er manglen på et metasprog, der kan orientere læseren om tekstens 'mening', forfatterens distance eller tilbagetrukthed i forhold til sit værk umuliggør forståelsen af teksten, der »ikke kan læses...kun studeres« (*RF*, p.325).

Der er ingen tvivl om, at Joyce i sin kunstneriske og processuelle udformning af selvportrættet kommer til at slette de spor, der vedrører det læselige og genkendelige subjekt, som Booth efterlyser. Til gengæld præsenterer værket læseren for diskursernes realitet, med Bakhtin forstået som den heterogene sprogpraksis der både skaber og usynliggør subjektet. Diskursernes heterogenitet i romanens rum afspejler den konstante sproglige evolution, som omgiver og præger subjektet i hans sociale og historiske tilblivelse.

Det er i denne forbindelse, at det bliver relevant at spørge til den humanisme, som Lodge tilsyneladende forbinder Bakhtin med i sin kamp mod dekonstruktionens skepticisme og antihumanisme. For Lodge eksisterer der således en nogenlunde lige linie mellem I.A. Richards værdi- og kommunikationsbegreb og Bakhtins socialt og historisk funderede humanisme. Altså: Lodge vil gerne støtte forestillingen om et kreativt og identificerbart subjekt, både i

rollen som protagonist, forfatter og som kritiker. Selv om Lodge formodentlig aldrig ville erklære sig enig med Booths misantropiske kritik af Joyces modernisme, ligger hans subjekttopfattelse således ikke så langt fra sidstnævntes.

Man kan selvfølgelig hævde, at Lodge i sin vrede over Paul de Mans påstand om litteraturens konstitutionelle adskillelse fra den empiriske virkelighed lægger ekstra vægt på spørgsmålet om tekstens fundament i den virkelige verden og i et helt og genkendeligt subjekt. Men spørgsmålet forbliver: hvis Bakhtin skal genindsætte humanismen i tekstens og kritikens univers, hvilken humanisme er det da Bakhtin repræsenterer?

For det første må man sige, at hvis man skal karakterisere det subjekt, som opstår af og i Bakhtins romanteori, er det et subjekt, der evigt dannes i en sproglig dialog – dette gælder såvel subjektet i teksten, som det uden for den. For det andet må man sige, at dette subjekt har sine rødder i en mere omfattende tradition end renæssancens dannede eller oplysningstidens borgerlige menneske. Alt i alt altså humanisme i en mere bred forstand end den som Lodges veluddannede og intellektuelle elite formodentlig repræsenterer. Grundlaget for Bakhtins humanisme må netop utvivlsonst siges at gå bag om oplysningstiden og den dannede elite, ned i massernes centrifugale sproglige praksis og i menneskets kommunikative tilstedeværelse i det sociale og historiske rum. Hos Bakhtin som hos Joyce finder man en fascination af det levende sprog og dets muligheder for at indgå i og transformeres af romanens diskursive dynamik.

Bakhtins romanteori har altså tilsyneladende for en overfladisk betragtning dette tilfælles med poststrukturalismens tekstforståelse, at det subjekt som kommer til syne i teksten aldrig kan frigøre sig fra sin subjektivitets sproglighed. Subjektet er aldrig 'sig selv' i Bakhtins dialogiske univers, men ikke som hos poststrukturalisterne som en konsekvens af sprogets manglende referentialitet. Den afgørende forskel imellem de to traditioner er og bliver spørgsmålet om sprogets konstitution og fundament – en kendsgerning der får de Man til at fremhæve at »Det man må beundre Bakhtin for ... er hans håb om, at man ved at sætte af i romanens poetik kan få adgang til hermeneutikkens styrke« (»D&D«, p.113). Det forbliver nok en personlig sag, om man vil tilslutte sig dette håb eller endegyldigt fornægte det.

Ser man på Joyces skæbne som en central figur i den europæiske modernisme, må man hævde at hans omfattende dialogiske bevidsthed i høj grad er knyttet til konkrete sproglige erfaringer i Dublin og på Kontinentet. Via eksilet kommer han i kontakt med et omfattende katalog af sproglige praksiser i Europas kulturelt og sprogligt heterogene byer, eksempelvis Pola, Trieste og Zürich. Det er denne sproglige forskellighed, som bidrager til at skabe modernisten Joyce, dvs. til at frisætte prosaens kraft fra bl.a. kirkens autoritative sprog-

lige magt. Men også den irske folkekulturs styrke opdages af Joyce i denne proces, som det eksempelvis fremgår af *A Portraits* begyndelse.

I forlængelse af dette kan Joyces værk forstås som en encyclopædi af talte, fortalte, skrevne og tænkte diskurser, der finder sin kreative energi i sammen-sætningen og dialogiseringen af den sproglige forskellighed. Det er roman-formen der frisætter disse dialogiske og centrifugale muligheder i Joyces for-fatterskab og indsætter Dublins irske mikrokosmos i den altfavnende europæi-ske modernisme. Joyces tekst er aldrig som Bakhtins lyriske genre blind og døv for det andet menneskes og den sociale konteksts tilstedeværelse, kunst-neren er aldrig isoleret i sin egen sproglige sfære, men er centralt placeret i et menneskeligt univers. Vil man forstå Joyces såvel som Bakhtins styrke, må man altså for en tid forlade elfenbenstårnet og bevæge sig derhen, hvor sprog-et praktiseres, og hvor teksten skabes i menneskets billede.

Noter

1. If. R.B. Kershner: *Joyce, Bakhtin and Popular Literature*, London 1989 (Herefter: *JB*).
2. M. Holquist (ed.): *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, Texas 1992 p.xv (Herefter: *DI*).
3. If. Paul de Man: »Dialogue and Dialogism«, *Poetics Today*, 1983, vol.IV (Her-efter: »D&D«).
4. James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London 1988 (opr. 1916) (Herefter: *AP*). Dansk oversættelse v. Ove Brusendorff, Gyldendal 1962, titel: *Por-træt af kunstneren som ungt menneske*. Da oversættelsen kan kritiseres bringes ci-tater fra romanen på engelsk i selve artiklen og i oversættelse i en tilhørende note.
5. Fortrinsvis *The Dialogic Imagination*.
6. David Lodge: *After Bakhtin*, London & New York 1990.
7. Herefter: *AB*.
8. *AB*, p.88.
9. Julia Kristeva: »Word, Dialogue and Novel«, i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Rea-der*, Southampton 1986, herefter *WDN*.
10. *AB*, p.21. 11.
11. *AB*, p.7.
12. sm.st.
13. sm.st.
14. *DI*, p. xviii.
15. »D&D«, p.112.
16. *DI*, p.259.
17. Dvs. det klassiske heroiske epos.
18. »D&D«, p.111.
19. Roman Jakobson: »Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Distur-bances« i Jakobson og Halle: *Fundamentals of Language*, The Hague & Paris 1956, dansk oversættelse in *K&K 78* (1990).

20. *JB*, p.17.
21. *WDN*, p.55.
22. Craig Hansen Werner: *Dubliners. A Pluralistic World*, New York 1988.
23. Jf. Magalaner & Kain: *Joyce, the Man, the Work, the Reputation*, Oxford 1990, p. 21 »I *Ulysses* bliver det regionale kosmisk...og en af de mest irske forfattere fremstår som en central skikkelse i den europæiske tradition«.
24. Et eksempel på denne tendens er Derek Attridge og Daniel Ferrer (eds.): *Post-Structuralist Joyce*, Cambridge 1984.
25. Richard Brown: *James Joyce. A Post-Culturalist Perspective*, London 1992 p.31.
26. R.P. Riquelme: »The Preposterous Shape of Portraiture«, p.50 i *Teller and Tale in Joyce's Fiction*, 1983.
27. »Der var engang – og hvor dejligt var alting ikke dengang – en buhko, der kom spadserende hen ad vejen, og denne buhko, som kom spadserende hen ad vejen, mødte den sødeste, lille dreng, og han hed lille Tuckoo...
Den historie fortalte hans fader ham: hans fader så på ham gennem et glas: han havde hår i hele ansigtet.
Lille Tuckoo, det var ham selv. Buhkoen kom hen ad den vej, hvor Betty Burne boede: hun solgte citronstænger.
Oh, de vilde rosenblomster
På den lille, grønne mark.
Han sang den sang. Det var hans sang.
Oh, de vilde roser – » (Portræt af kunstneren..., p.7).
28. Edward Said: *Beginnings, Intension and Method*, NY 1985 (Herefter: *BIM*).
29. Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Massachusetts/London 1992 (herefter: *RP*).
30. Hélène Cixous: *The Exile of James Joyce*, London 1976, p.292.
31. »Og medens vennerne endnu stod grædende ved dødslejet, var synderens sjæl dømt. I det sidste øjeblik bevidsthed passerede det jordiske liv forbi sjælens øje, og før det havde fået tid til at overveje, var legemet dødt, og sjælen stod lammet af angst foran domstolen« (*Portræt af kunstneren...* p.114).
32. »The use of Translation and the Use of Criticism«, p. xviii in Fritz Senn: *Joyce's Dislocutions. Essays on Reading as Translation* (ed. J.P. Riquelme) 1984.
33. Wayne C. Booth: »The Problem of Distance in A Portrait of the Artist«, p.234 i *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London 1961.