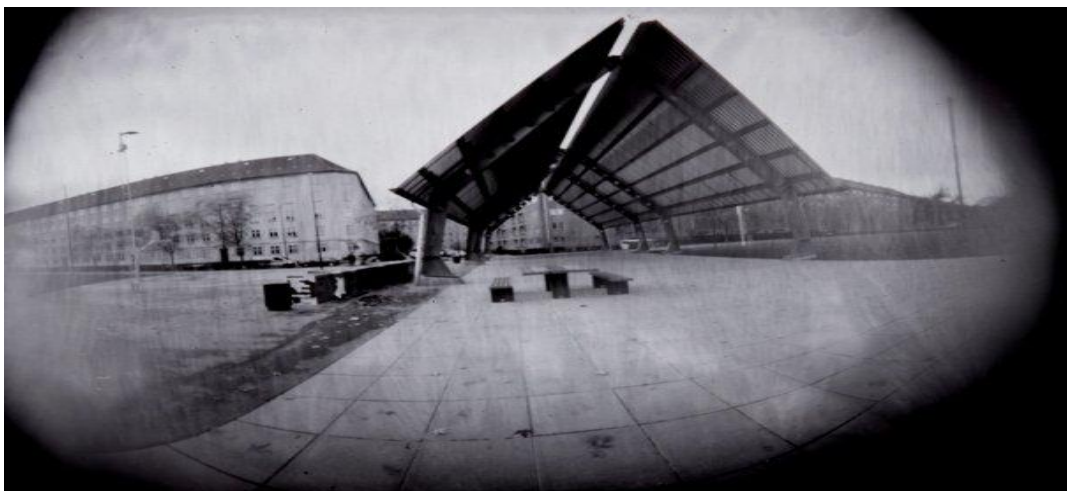


*Anita Bech Albertsen*

# Et tekstanalytisk

**MELLEMVÆRENDE**



En fænomenologisk funderet litterær metode

*Ph.d.-afhandling*

Syddansk Universitet  
Institut for Litteratur, Kultur og Medier  
2009

*Anita Bech Albertsen*

# Et tekstanalytisk

**MELLEMVÆRENDE**

En fænomenologisk funderet litterær metode

PÅ FORSIDEN

- Fotografi: "Can Poetry" af Dorthe Fredsgaard Svendsen, 2008.

# Indhold

<b>Indledning</b> .....	<b>6</b>
Afhandlingens formål.....	6
Baggrund og motivering .....	7
Afhandlingens emne og stofområde .....	10
Valg af værker .....	12
Teori og metode .....	13
Afhandlingens opbygning .....	15
Tak til:.....	19
<b>Kapitel 1</b> .....	<b>22</b>
<b>Et litteraturteoretisk boom – fænomenologiens renæssance</b> .....	<b>22</b>
Et litteraturteoretisk boom – bevidstløs teorioprøstning?.....	23
Hvorfor en fænomenologisk litterær metode? .....	28
Fra tekstanalyse til læsning – og tilbage igen.....	32
Fænomenologiens renæssance.....	38
Fænomenologi og litteraturdidaktik på elevens præmisser .....	39
Universitetsforskningen og intentionalitetsbegrebet .....	44
<b>Kapitel 2</b> .....	<b>55</b>
<b>Et narratologisk mellem spil – I krydsfeltet mellem kognitionsteori og fænomenologi</b> .....	<b>55</b>
Et ekspanderende forskningsfelt .....	58
Praksisrelateret narratologi.....	64
Det kognitive paradigme .....	67
Kognitiv narratologi .....	69
Imod en naturlig narratologi .....	79
Homo narrens – et naturaliseringsforsøg .....	85

Kognition, intentionalitet og narrativitet .....	87
Læsningens tidslige orden.....	89
Sammenfatning og videre perspektiver.....	98
<b>Kapitel 3.....</b>	<b>103</b>
<b>Grundtræk af en fænomenologisk litterær metode.....</b>	<b>103</b>
Mellem teori, metode og analyse .....	103
Om muligheden for en fænomenologisk analysemodel .....	109
Ingarden og virkningshistorien .....	113
Fænomenologisk reduktion og tekstanalyse.....	130
Et udkast til en fænomenologisk metode .....	140
Den mondiale tekstanalyse.....	144
Vosmar og eksistentialerne – en kognitionsteoretisk uddybning .....	151
Jeg’et som Null-punkt der Orientierung.....	155
Text world theory og værdimættet rum .....	158
En fænomenologisk analyse af Jan Sonnergaards ”Lotte” .....	162
Delkonklusion .....	173
<b>Kapitel 4.....</b>	<b>181</b>
<b>På kant med værket – Tendenser i nyere prosa.....</b>	<b>181</b>
En tradition af opbrud .....	183
Izers kritik af ’polyfon harmoni’ .....	186
Konkluderende .....	197
Izers kritik af ’Unbestimmtheitsstellen’.....	198
Avantgardens tradition og grænsesøgende hybrider .....	203
Litterære (al)readymades .....	206
Forfatterrollen – fra formgiver til remix’er .....	209
Narrativisering – mellem tradition og normbrud .....	212

Det selvbiografiske som litterært virkemiddel .....	214
Parodisk mimesis – simuleret autenticitet .....	218
Favntag med det frastødende .....	223
Kontekstkunstens faldgruber.....	229
Sammenfatning – et revideret metodeudkast .....	236
<b>Kapitel 5.....</b>	<b>243</b>
<b>Reduktionens æstetik – Et narrativt nulpunkt.....</b>	<b>243</b>
Det fænomenologiske værkbegreb og eksperimenterende prosa...244	
Minimalisme.....	250
Dansk middelklasse-minimalisme .....	254
Anti-narrative strategier .....	258
En metodisk mellemregning og stiliserede tekstverdener .....	262
Mellem ebbe og flod .....	265
Kortprosaens små verdener – for meget for lidt? .....	274
Konkluderende metodediskussion.....	279
En verden i spor - deautomatiseringens æstetik.....	280
Læserens intermezzo – et reduktionsforsøg.....	282
Tekstens vertikale forskydninger .....	283
En verden i lag .....	284
Værkets verden, værkets holdning.....	286
Sammenfatning .....	288
<b>Kapitel 6.....</b>	<b>291</b>
<b>Konklusion og perspektiver .....</b>	<b>291</b>
Konkluderende opsummering.....	291
Teoretisk fundamentforstærkning.....	296
Diskussion og refleksion .....	297

Perspektiverende bemærkninger.....	297
Fænomenologi og nyere litteratur.....	301
Den mondiale tekstanalyse.....	302
<b>English summary:</b> .....	<b>304</b>
<i>Between Text and Reader. A literary Method based on Phenomenology and cognitive theory</i> .....	<b>304</b>
<b>Bilag 1: uddybende spørgsmål til eksistentialerne</b> .....	<b>307</b>
<b>Bilag 2: Tekstverdensskemaer for <i>Men jorden står til evig tid</i></b> .....	<b>308</b>
<b>Bibliografi</b> .....	<b>311</b>

**Indledning**

# **Et tekstanalytisk**

**MELLEMVÆRENDE**

# Indledning

## Afhandlingens formål

Målsætningen for *Et tekstanalytisk mellemværende* er dobbelt. Afhandlingen søger for det *første* at udvikle en tidsvarende litterær metode på et fænomenologisk grundlag ved at omsætte en række fænomenologiske greb til tekstanalyse under inddragelse af kognitionsteoretiske perspektiver. Den forskningsmæssige motivering for afhandlingens metodeudvikling er dobbelt: 1) via fænomenologien og kognitionsteorien søger den at udvikle en metode, der med fokus på læserens meddigtning gør det muligt at arbejde med nyere litteraturs formsprog på en mere fyldestgørende måde, end rent formalistiske teoridannelser tillader og dette uden at relativere tekstfortolkningen. 2) Afhandlingen søger at etablere et grundlag for en litteraturpædagogik, der (modsat den udbredte praksis i fx Gymnasiet) betoner *vekselvirkningen* mellem læserens umiddelbare indlevelse og en teknisk orienteret læsestrategi. Hensigten hermed er at restituere teksten i den positionsforskydning mod subjektivismen, som den læserorienterede pædagogik har betydet for litteraturstudiet på flere uddannelsestrin.

Fordi det fænomenologiske begreb om det litterære kunstværk forstået som en organisk funktionshelhed ofte er blevet beskyldt for at indsmugle et klassisk normativt ideal om harmoni og kontinuitet, der langt fra modsvarer mere genstridige (post)moderne teksters formsprog søger afhandlingen for det *andet* at imødekomme kritikken af Ingardens værkbegreb for herigennem at undersøge, i hvilket omfang en fænomenologisk funderet analyse af nyere normbrydende prosaformer begrænses heraf. Derfor knytter afhandlingens metodeudvikling an til et dobbeltstudie af nyere normbrydende narrative former, der undersøges ud fra to overordnede perspektiver og strategier – fra et *kontekstuel* perspektiv via de 1) virkelighedshungrende strategier, der peger på udenomsværkslige forhold, (kapitel 4) og fra et *tekstimmanent* perspektiv via de 2) anti-narrative strategier (kapitel 5). For at kunne identificere disse normbrydende strategier kortlægger afhandlingen en række tendenser i nyere litteratur, der undersøges på baggrund af avantgardetraditionen og det værkbegreb, der knytter sig hertil, og som er forbundet med fænomener som paratakse, anti-linearitet, tilfældighed og tekstfragmentering. Udgangspunktet for denne gennemgang er 1990'ernes og 00'ernes adskillige eksperimenter med litterære former som punktromanen, minimalismen, kortprosaen og tværæstetiske litterære hybrider, der ikke alene trækker på andre kunst- og



medieformer såsom foto, film, montage, happenings, performances osv., men som også indgår i netværk som hybridiseringer af liv, virkelighed og værk.

## Baggrund og motivering

I midten af 1990'erne fik fænomenologien en litterær renæssance i Danmark. Som den første herhjemme illustrerede Jørn Vosmar en fænomenologisk funderet tekstanalyse i "Værkets verden, værkets holdning" fra 1969. Men den illustrative karakter af Vosmars arbejde er litteraturpædagogisk set på én gang dets styrke og begrænsning. Det sidste, fordi han ikke samtidig leverer de teoretiske og metodiske overvejelser bag sine tekstanalyser. Dette søger *Et tekstanalytisk mellemværende* at råde bod på ved en udredende fremstilling af Vosmars fremgangsmåde, der samtidig søges underbygget teoretisk.

På den baggrund synes afhandlingens metodeudvikling tiltrængt. Ikke mindst, når man betragter det sidste årtis litteraturvidenskabelige fænomenologiforskning, hvor der især har aftegnet sig to forskningstraditioner – en grundlagsteoretisk og en litteraturpædagogisk. *Et tekstanalytisk mellemværende* forsøger at placere sig midt mellem disse to ved at ville levere de teoretiske og metodiske overvejelser (kapitel 1-3) bag konkrete tekstanalyser (kapitel 5). Langt størstedelen af den hidtidige danske forskning har været af grundlagsteoretisk karakter og har især omhandlet integrationen af fænomenologien og den kognitive lingvistik og kognitionsforskningen som sådan. Det gælder fx Thomas Illum Hansens i skrivende stund ikke-publicerede Ph.d.-afhandling *Poetik og lingvistik* (2007), hvis mål er at sammentænke kognitiv sprogteori og fænomenologisk litteraturteori "med henblik på at udvikle en tekstanalytisk praksis der gør det muligt at kombinere en fænomenologisk nærlæsning med en sproglig analyse" (Illum Hansen 2007, s. 2). I *Et tekstanalytisk mellemværende* lægges snittet imidlertid anderledes. Hvor Illum Hansen centrerer sin undersøgelse om forholdet mellem kognitiv sprogteori og fænomenologisk litteraturteori, dér fikserer nærværende afhandling – i forsøget på at relatere den fænomenologiske litteraturteori til kognitionsteorien – sin undersøgelsesgenstand til tekstverdensniveauet, dvs. det mondiale niveau. Dette valg indebærer uvægerligt et fravalg af en lang række relevante teoriudviklinger inden for især den kognitive lingvistik.

Når afhandlingen søger at bygge bro mellem kognitionsteorien og fænomenologisk litteraturteori sker det på baggrund af en vis affinitet, der beror på et (af mange kognitionsteoretikere) underforstået slægtskab mellem den fænomenologiske tradition og det kognitionsteoretiske forskningsparadigme, og måske er dette grunden til,

at fænomenologien har fået en renæssance i Danmark i det samme tidsrum, hvor etableringen af et kognitionsteoretisk forskningsparadigme har fundet sted.

Oveni denne fornyede litteraturteoretiske interesse for fænomenologien kan man med en vis rimelighed også tale om en fænomenologisk impuls hos en række prosaister og digtere fra 1990'erne og 00'erne. Det gælder eksempelvis Merete Pryds Helle, Christina Hesselholdt, Hanne Ørstavik, Niels Lyngsø, Morten Søndergaard, Christian Dorph m.fl. I en dansk sammenhæng skal især Merete Pryds Helles og Niels Lyngsøs litteratur (i særdeleshed) fremhæves for at være kognitionsteoretisk motiveret, eftersom de køligt eksperimenterende fokuserer på de litterære former som analogier til verdenens former.

Den fænomenologiske impuls i denne litteratur viser sig som et særligt engagement, dvs. som en stræben efter i fiktionens form at udforske og beskrive subjektets før-refleksive oplevelse af verden i dens direkte givethed, før refleksionen inddæmmer dem. Fremstillingsteknisk betyder dette, at disse forfattere benytter en art epoché, idet fiktionen er kendetegnet ved et anonymt blik, der optisk registrerende glider panorerende gennem virkelighedsstumper, hen over de fremstillede genstandes og personers overflader på en sådan måde, at kun deres positioner, farver og bevægelser registreres og beskrives på linje med en kameralinse. Anderledes udtrykt, denne litteratur søger mod tingene selv og fjerner samtidig indtrykket af et meningstilskrivende (fortolkende) subjekt i fiktionen. En måde at gøre at gøre det på er ved at benytte parataktiske litterære former, der fjerner indtrykket af en medierende fortællerinstans, som i stedet forholder sig receptivt til det fremstillede, mere optisk registrerende (deskriptivt) end meningstilskrivende (fortolkende). For digternes vedkommende vil det sige montagedigtningen, der sidestiller elementer uden sammenhæng, mens prosaisterne fortrinsvist arbejder med fragmenterede, korte (og ofte flersporede) narrative former som eksempelvis kortprosaen, punktromanen og den minimalistiske stil. Et fællestræk for disse genrer er, at de sideordner begivenheder uden at formidle deres indbyrdes sammenhænge.

En måde prosaisterne typisk lader de fremstillede genstande stå uformidlede frem uden subjektiv meningstilskrivning er ved i varierende grad at nedskrive teksten til et neutralt narrativt nulpunkt. Det sker ved at reducere tekstens materiale, den episke kolorit og tekstens læserstyrende forklarende modus til et minimum. Denne reduktionens æstetik minimerer ikke blot tekstens materiale, men modarbejder også narrativitet i klassisk forstand – dvs. tidslig kontinuitet og sekventiel orden – via *subversive* segmenterings-, afbrydelses- og udeladelsesstrategier, der oveni reducerer tekstens kompositoriske materiale på en række væsentlige punkter bl.a. ved 1) at nedtone plottet og 2) marginalisere begyndelse, midte og slutning samt 3) ved at reducere det episke fedtlag,

hvorved omstændigheder, overgange, forklaringer og logiske følger udelades af narrationen. Ideen bag en sådan kognitiv-fænomenologisk farvet reduktionsæstetik er foruden de-antropomorferingen af tekstens beskrivelsesteknik også, at der populært udtrykt er maksimal virkning i et minimalt tekstkorpus, idet den desautomatiserer læsningen med henblik på at gøre læseren mere receptiv over for tekstens verden.

Niels Lyngsø kalder følgelig denne litteratur for ”verdensvendt” i sin poetologiske artikel ”For en verdensvendt poesi” fra *Ildfisken* 13/1995. Sammen med afhandlingen *En eksakt rapsodi* leverer disse tekster de systematiske overvejelser bag den æstetik, der driver fremstillingen hos omtalte forfattere. Med ”verdensvendt poesi” forstår Lyngsø en poesi, der forholder sig eksistentielt neutral og beskæftiger sig med ”de kognitive rørelser”(Lyngsø 1995, s. 7), menneskets omverden og bevidsthedens sansning og erkendelse af den.<sup>1</sup> Lyngsøs egen digtning er velsagtens det mest markante udtryk for tidens litterære interesse i kognitionsteori og fænomenologi, idet hans digte kan ses som en art sprogliggjort morfologisk-eksperimentel opdagelsesproces i virkelighedsfeltet. Den kunstneriske form kan altså ses som en form for epistemologisk metafor til at generere en ny virkelighedsopfattelse. Projektet i Lyngsøs trilogi: *Stof* (1996), *Force Majeure* (1999) samt *Morfeus* (2004) er verden. Heri går han undersøgende til verden for at finde ud af, *hvad* (: *Stof*) den er gjort af og i hvilken form (: *Morfeus*). Det gør han både sanseligt i digtets form og reflekterende i poetikkens. I poetikdelene af *Morfeus* formulerer Lyngsø endda en metafysik, en naturlig isomorfisme, der beskriver verdens og poesiers formgivning som analoge; de hører begge til ”Det morfiske felt”, som han kalder det.<sup>2</sup> Det forklarer forholdet mellem stof, kraft og form, altså de formlove, der bestemmer de måder, hvorpå dele (: stof) kan indgå i en helhed (: struktur) på. Drivkraften bag Lyngsøs digte er, som han selv formulerer det i ”For en verdensvendt poesi”:

Jeg er i mine digte meget interesseret i former, mønstre, processer, bevægelsesmåder, kort sagt strukturer, som går igen fra det ene vidt forskellige område af verden til et andet (1995: 10).

---

<sup>1</sup> Æstetikken bag den ”verdensvendte” litteratur er beslægtet med Robbe-Grillet’s Merleau-Ponty-inspirerede *nouveau roman*, hvortil flere af de danske og norske punktromaner fra 1990’erne griber tilbage – både idé- og formmæssigt. Karakteristisk for den ny romans æstetik er de-antropomorferingen af dens beskrivelsesteknik og dens perspektivisme. Hensigten med den ny romans overfladeæstetik er med Robbe-Grillet’s egne ord fra *På vej mod en ny roman* nærværets primat over teorierne ”Tingenes nærvær og overflade er alt der er [...] det er den ny romans nulpunkt” (1963: 10). For ”bevægelser og genstande vil være til stede, før de *er* noget” (21).

<sup>2</sup> Selvom Lyngsø i formuleringen af denne metafysik trækker store veksler på såvel Michel Serres’ taktilitetsfænomenologi som på morfodynamikken, så forholder han sig til disse teoretikere på en selvstændig og original måde i en poetiserende tone.

## Afhandlingens emne og stofområde

Udgangspunktet for denne afhandling er opfattelsen af tekstanalyse som en grundlæggende færdighed, der er kernen i enhver faglig beskæftigelse med litteratur i såvel undervisning som forskning – uanset, i hvilken teoretisk vindretning det omskiftelige litterære modelune blæser, og hvilke synsvinkler og problemstillinger en konkret læsning i øvrigt måtte have spundet for vognen. Men hvad skal der overhovedet forstås ved en tekstanalytisk læsepraksis, og hvorved adskiller den sig fra vores private lystlæsning i hverdagen? Ved analysens bevidste og systematiske brug af analyseredskaber og almene begrebsapparat, kunne man svare kort. Den bevidste analyse adskiller sig fra de rutinemæssige slutningsprocesser, der styrer vores spontane læsning.

Når udviklingen af en litterær metode i *Et tekstanalytisk mellemværende* knytter an til et analytisk studie af genstridige litterære former (kapitel 4-5), hænger det sammen med mit ønske om at ville forholde mig til de kritiske indvendinger, der har lydt mod fænomenologiens værkbegreb – dvs. forestillingen om det litterære kunstværk forstået som en harmonisk funktionshelhed, hvis enkelte dele er nøje samstemt efter hinanden og i samklang med en meningstotalitet. Den lineære narrative model, der knytter sig hertil siges at være epokalt begrænset til (overvejende) at gælde det 19. århundredes fortællinger. Således er de anti-narrative træk ved episodiske og fragmentariske litterære former som *nouveau roman*, punktromanen og kortprosaen en væsentlig udfordring for dette værkbegreb, fordi plottets enhed heri er opløst. En fænomenologisk grundide er nemlig, at plottet fungerer som værkets enhedsskabende organisationsprincip, der på én gang etablerer sammenhæng mellem værkets enkeltdele og sikrer læsningens operativitet. At et narrativt forløbs enkelte begivenheder tilsammen skematiserer en enhed, bestemmes ifølge Paul Ricoeur af selve den intentionale skabelsesakt, hvori dannelsen af et plot sker. For selve plotningen – altså den konfigurerende sammenstilling af begivenheder – gør, at der i det narrative forløb er impliceret en latent villen-sige, der forud kvalificerer og *samordner* så heterogene faktorer som agenter, mål, episoder, omstændigheder m.m. i en bestemt retning. Med andre ord er et narrativt forløbs slutning forberedt af den intentionalitet (: rettethed), der er inkorporeret i tekstsammenhængen, og som *forstrukturerer* begivenhederne indbyrdes.

Nyere normbrydende og anti-narrative former er interessante i relation til projektets primærsigte: at udvikle en fænomenologisk litterær metodologi på grundlag af Ingardens konstitutionsteori og Husserls reduktionsbegreb. For med perceptionsforlængende fremstillingsteknikker – fx blanding af narrative og lyriske strukturer, nedtoning af plottet, minimalistiske stilarter og forskellige cut-up-teknikker –

desautomatiseres læserens perception af genkendelige tekstmønstre, der i en fænomenologisk optik gør teksten essentielt forudsigende og således animerer til en bestemt læsning. En forudsætning for, at læseren kan lade sig lede af tekstens direktiver, er, at den qua sin intentionalitet fremviser en forholdsvis kohærent og forståelig struktur. Intentionaliteten viser sig i tekstens kohæsive mønstre og som den samordnende kraft mellem tekstens enkeltdele (: plottet), hvilket forudformer læsningen mod et bestemt mål.

Der er flere perspektiver forbundet med projektets undersøgelse af eksperimenterende narrative former i tilknytning til dets metodeudvikling, fordi undersøgelsen heraf gør det muligt:

- Forsøgsvist at komme kritikken af fænomenologiens enhedsforestilling i møde ved at inddrage litteratur, der netop med sin heterogene form synes at undergrave enhver meningsenhed, som er en central præmis for et fænomenologisk værkbegreb.
- I lyset af denne vanskeliggjorte litteratur er det muligt at efterprøve gyldigheden af en vigtig (strukturel) præmis for såvel Ingardens værkbegreb –
- ... som for på grundlag af Husserls reduktionsbegreb at udarbejde en fænomenologisk læsestrategi, der overordnet må bestå i at følge tekstens egne struktureringer og at anvende dette som en tekstens egen metode.
- På én gang at afdække læserstyrende faktorer på teksthøjniveau (kapitel 4) og at demonstrere en "fænomenologisk" tekstanalyse (kapitel 3 og 5).

Formålet med at afdække læserstyrende faktorer på teksthøjniveau i relation til normbrydende former er:

- 1) At afdække, i hvilket omfang deautomatiserende fortællestrategier undergraver tekstens læserdetermination og hermed muligheden for at anvende dens tekstmønstre som en tekstens egen metode.
- 2) At kunne *argumentere* for påstanden, at selv radikalt åbne tekster på trods af et minimum af læserstyrende episk væv alligevel i en vis udstrækning begrænser fortolkningens vilkårlighed, fordi læseren selv udbedrer – i Jonathan Cullers terminologi: naturaliserer – narrationens mangler ved hjælp af kognitive narrative skemaer. Afhandlingen henter belæg for dette i den kognitive narratologi.
- 3) På den baggrund søger projektet at integrere fænomenologien med kongitionsforskningen (og i særdeleshed) den kognitive narratologi.

Projektets tese er, at en brobygning mellem fænomenologisk litteraturfilosofi og den kognitive narratologi (især Text World Theory) vil være nødvendig for at kunne udvikle en fænomenologisk funderet metode, der gør det muligt at arbejde fyldestgørende med et (post)modernistisk formsprog. Sigtet med at inddrage kognitionsteoretiske perspektiver i projektets metodeudvikling er således at forfine og videreudvikle fænomenologiens teoretiske og metodiske vokabular i forhold til nyere litterære former og hermed gøre fænomenologiens tekniske terminologi smidigere af didaktiske hensyn.

Af samme grund har jeg bestræbt mig på i afhandlingen at forenkle præsentationen af fænomenologien – dog uden at ville forsimple dens begreber, hvilket er en vanskelig balancegang, når dens begrebsapparat og analyser ikke alene besidder en kompleksitet, men også er af relativt (filosofisk) teknisk karakter.

### **Valg af værker**

*Et tekstanalytisk mellemværende* benytter analysetekster fra 1990'erne og 00'erne på to forskellige måder, svarende til afhandlingens to centrale problemstillinger og perspektiver. Mens nogle tekster inddrages i metodeudviklingens navn for at demonstrere en fænomenologisk tekstanalytisk praksis (kapitel 3 og 5), inddrages andre i forbindelse med problematiseringen af Ingardens fænomenologiske værk- og forfatterbegreb for bl.a. at undersøge, hvorvidt der også i selv eksperimenterende narrative former findes læserstyrende faktorer på tekstniveau (kapitel 4). Det sidste er Peter Adolphsens *En million historier* (2007) et eksempel på. Qua "multi-path" narrativ benytter teksten tilfældighed som sit kompositionsprincip, hvilket forudsætter, at læseren interaktivt bestemmer det narrative forløb gennem en række trinvis valg. Spørgsmålet er, hvorvidt så radikalt åbne tekster alligevel har et harmoniserende moment, der kvalificerer tilfældighederne og således alligevel – til en vis grad – besidder en vis læserstyring på trods af den aleatoriske litteraturs radikale læserinddragelse? Yderligere analyseres (i kapitel 4) en række tekster, der undersøges for at problematisere Ingardens teori ud fra et *kontekstuel* perspektiv via indbyrdes sammenhængende virkelighedshungrende strategier som:

- 1) Readymaden
- 2) Det biografiske som litterært virkemiddel
- 3) Performancegenren

Som eksempel på punkt 1 og 2 benyttes Maja Lee Langvads *Find Holger Danske* (2006), mens Erlend Loes *L* (1999) og Preben Major Sørensen "Den opvækst jeg fortav" (2002) behandles i tilknytning til punkt 2. Dertil behandles Pablo L'ambías' *Rådhus* (1997) og Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) i forhold til punkt 2 og 3.

Dertil analyseres en række tekster (kapitel 5) ud fra en dobbeltambition om på én gang 1) at ville *problematisere* Ingardens værkbegreb ud fra et *tekstimmanent* perspektiv med afsæt i minimalistiske og subversive tekststrategier og 2) at ville *demonstrere* en fænomenologisk tekstanalytisk praksis i forhold til litteratur, der forfølger så forskellige æstetiske strategier som:

- 1) ... at dyrke den minimale form
- 2) ... at overskride genreskel
- 3) ... at anvende subversive snit-, afbrydelses- og udeladelsesteknikker, der anti-narrativt forhaler læsningen

Hans Otto Jørgensens ultra-kortprosatekst "Du dør sgu da ikke" fra *Hjort eller hare* (2002) anvendes som et radikalt teksteksempel på, hvad reduktionsæstetikken betyder i forhold til den fænomenologiske forestilling om tekstens læserdetermination. Denne tekst udfordrer Ingardens værkbegreb ved at mangle kontekstuel narrativt væv, altså omgivende forankrende fortælling. *Et tekstanalytisk mellemværende* foretager foruden analysen af Sonnergaards "Lotte" (kapitel 3) desuden to andre modelanalyser af henholdsvis Simon Fruelunds minimalistiske novelle "Flod" (1997) og Merete Pryds Helles punktroman *Men jorden står til evig tid* (1996).<sup>3</sup>

Når *Et tekstanalytisk mellemværende* næsten udelukkende inddrager skandinavisk litteratur fra 1990'erne og 00'erne udvalgt sker det ud fra et princip om en vis genremæssig spredning og ikke ud fra en naiv opfattelse af, at kun den nyeste litteratur rummer normbrud. Derfor drages der i afhandlingen ofte paralleller til den danske 60'er-avantegarde, idet den nyeste litteratur tager nogle tråde fra denne tradition.

## Teori og metode

Afhandlingen søger med udgangspunkt i Roman Ingardens almene teori om det litterære kunstværk prototypiske opbygning, der er en konstitutionsteori, at udvikle en immanent litterær metode, der blotlægger værkets intentionelle mønstre uden at reducere den med

---

<sup>3</sup> For god ordens skyld skal det her nævnes, at jeg tidligere har anvendt denne punktroman i en fænomenologisk analyse i Anita Nell Albertsen: "Roman i opbrud" in: *Synsvinkler*, 31, 2005.

et værkeksternt begrebsapparat, hvilket betyder, at selve udformningen af denne afhandlings generaliserede analysemodel ikke må have indbygget en forudbestemmelse af, hvilke konstitutive træk ved det litterære kunstværk, den fænomenologiske metode skal analysere. Udfordringen i denne afhandlings sammenhæng er altså at omsætte Ingardens almene teori til konkrete analyser af tekster forstået som singulære fænomener og med en egenartet konstitution.

Afhandlingens metodeudvikling sker ved syntetiserende at integrere en række af fænomenologiens filosofisk-metodiske principper, nemlig Edmund Husserls reduktionsbegreb fra bl.a. *Theorie der phänomenologischen Reduktion* (1923/24) med Ingardens konstitutionsteori fra *Das literarische Kunstwerk* (1931) og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1936) ud fra den betragtning, at reduktionen netop udgør en reflekterende afsøgning af konstitutionens niveauer. Da Jørn Vosmars mondiale analyse fra "Værkets verden, værkets holdning" (1969) kan opfattes som et forlæg til en sådan analyseprocedure, undersøges den nærmere med henblik på at videreudvikle den. Fænomenologiens metodiske greb videreudvikles under inddragelse af kognitionsteoretiske perspektiver – herunder Text World Theory. Afhandlingen trækker desuden på Paul Ricoeurs *Temps et récit* (I-III: 1983-85), der oftest inddrages i afhandlingen som fundamentforstærkning for Ingardens teori.

I et fagligt klima, hvor diskursiv tænkning har haft særligt gunstige livsbetingelser i en årrække, vil mit omsætningsprojekt i forhold til en fænomenologisk baseret metode givetvis kunne vække forundring ved at trække på denne teoretiske tradition, som i en poststrukturalistisk optik beror på forældede præmisser mht. dens begreb om bevidstheden. De filosoffer, der har haft størst indflydelse på de litteraturteoretiske nybrud de sidste årtier, er Derrida, Foucault og Deleuze, som alle har bidraget til en generel skepsis over for den bevidsthedsfilosofiske tradition, hvortil Husserls fænomenologiske projekt må henregnes. Husserls projekt fremstilles hyppigt som det sidste storstilede forsøg i filosofihistorien på at etablere et filosofisk system på grundlag af det menneskelige subjekt.<sup>4</sup> Foucault og Deleuze, der gennem en årrække har fået tiltagende betydning for litteraturforskere, forfægter derimod et filosofisk paradigme, hvor en sådan privilegering af subjektet er underkastet en art mistankens hermeneutik, der arbejder hen imod en radikal historisering af subjektet.<sup>5</sup> Men efter således gennem en

---

4 Efter Karl-Otto Appels *Transformation der Philosophie I-II* (1973) fremstilles den filosofiske udvikling i det 20. århundrede efter Jürgen Habermas typisk som en vending fra et bevidstheds- til et kommunikationsparadigme, hvilket også gælder Mogens Pahuus' *Mennesket og dets udtryksformer*. Fra bevidsthedsparadigme til kommunikationsparadigme (1989).

5 Foucaults genealogiske undersøgelser samler sig om mennesket som en historisk konstruktion, om fremkomsten af det borgerlige subjekt, som konstitueres via en række institutioner og diskurser. Han



årrække at have været et tabuiseret emne er bevidstheden nu atter vendt tilbage på den videnskabelige dagsorden bl.a. i form af kognitionsteorien, og når fænomenologien stadig kan siges at have aktualitet, skyldes det ikke mindst kognitionsforskningens gennemslagskraft inden for litteraturvidenskaben det seneste årti.<sup>6</sup> Når afhandlingen trækker på et – ifølge nogen – forældet paradigme sker det udelukkende ud fra en pragmatisk vurdering. For det, der taler for at omsætte fænomenologien til en decideret fortolkningsstrategi, er, at Roman Ingardens teori ikke alene sætter læserens meddigtning på begreb, men dertil tematiserer korrelationen mellem tekst og læser med sit detaljerede begrebsapparat. Det gør den særligt velegnet til at arbejde med nyere litteraturs læseraktiverende formsprog.

## Afhandlingens opbygning

Afhandlingen består overordnet af fire hovedelementer fordelt på seks kapitler:

- Diskuterende kritikhistorie (kapitel 1)
- Teori- og metodeudvikling (kapitel 2-3)
- Problematisering af det fænomenologiske værkbegreb i forhold til virkelighedshungrende og (anti-) narrative former (kapitel 4-5)
- Tekstanalyser af en minimalistisk tekst og en punktroman (kapitel 5)
- Konklusion og perspektiver (kapitel 6)

Overordnet består kapitel 1, *Et litteraturteoretisk boom – fænomenologiens renæssance* i en diskuterende redegørelse for fænomenologiens litteraturvidenskabelige forskningstradition og renæssance i Danmark. Den fænomenologiske litteraturvidenskabelige forskning fordeler sig i to overordnede indsatsområder: 1) en grundlagsteoretisk tradition og 2) to sideløbende litteraturdidaktiske forskningstraditioner – dels a) en forskning, der udgår fra DPU dels b) en, der udgår fra de universitære litteraturstudier. Hensigten med denne gennemgang er at identificere og fremhæve en lang række omsætningsproblemer, der er kendetegnende for forskningsfeltet.

---

analyserer blandt andet medicinen, fængslet, psykiatrien for at se, hvorledes disse italesætter – dvs. producerer – subjektet som tankefigur og paradigme.

<sup>6</sup> Dog skal det i denne sammenhæng understreges, at bevidsthedens status i kognitionsforskningen ikke er helt klar. Der tales ofte om 'mentale' eller kognitive processer, der ikke nødvendigvis kan forstås som bevidsthedsprocesser.

Kapitlet tager bredt afsæt i litteraturvidenskabens teorioprøstning for at få belyst, hvilken betydning den har haft for litteraturstudierne og især for disciplinen tekstanalyse. Min hensigt hermed er i et dobbeltgreb at argumentere for nødvendigheden af en fænomenologisk funderet litterær metode og samtidig at placere den fænomenologiske litteraturteori i feltet af andre læserorienterede tilgange med henblik på at belyse fænomenologiens fordele. Fælles for de læserorienterede teorier er, at de betoner læserens betydning for tekstuel sammenhæng og mening, og de mere radikale versioner af responsteorien hævder sågar, at tekstsammenhæng og mening udelukkende er resultatet af læserens meningssøgende forventningshorisont. I modsætning hertil udvikler Ingarden et begrebsapparat, der gør det muligt at forstå det konstitutive forhold mellem læseren og de tekstsammenhænge, der også er sprogligt funderede. I kapitlet argumenteres der følgelig for, at tekstanalyse derfor må anskues som et mellemværende mellem tekst og læser.

Overordnet er hensigten med kapitel 2, *Et narratologisk mellem spil – I krydsfeltet mellem kognitionsteori og fænomenologi* at afsøge det kognitionsteoretiske felt for at ud- og underbygge Ingardens teori for senere i afhandlingen at kunne udvikle en litterær metode på et fænomenologisk grundlag i kapitel 3. Det sker ved at videreudvikle Jørn Vosmars mondiale analyse, der samtidig søges motiveret teoretisk via kognitionsforskningen.

I kapitel 2 er den teoretiske udredning prioriteret højt, fordi den primære genstand for undersøgelsen i kapitlet er at afsøge berøringsfladerne mellem narratologien, kognitionsteorien og fænomenologien. Kapitlet er delt op i et historisk og i to alment teoretiske dele. Første del består i en diskuterende historisk redegørelse for narratologiens tværdisciplinære ambition med udgangspunkt i Meir Sternbergs kritik af den såkaldt kognitive vending inden for narratologien. Hensigten med det ultrakorte historiske rids er at vise, hvorledes narratologien allerede i Barthes formulering er styret af den ekspansionsiver, Sternberg hævder, stiller sig i vejen for kognitionsteoriens udvikling af en kohærent læser- og receptionsorienteret narratologi. Anden del af kapitel 2 afsøger og uddrager centrale problemstillinger, antagelser, undersøgelser og kerneområder af kognitionsforskningen, som kan være med til at bekræfte, korrigere og elaborere fænomenologiens begreb om læsning og narrativ forståelse – for i tredje del at relatere de kognitionsteoretiske indsigter til fænomenologien ud fra antagelsen om, at kognitionsteorien har noget væsentligt at bidrage med i forhold til fænomenologien og omvendt. Nærmere bestemt uddyber kognitionsforskningen Ingardens teori empirisk.

I afhandlingens kapitel 3, *Grundtræk af en fænomenologisk litterær metode*, fremlægges der et foreløbigt design for til en fænomenologisk litterær metode på grundlag af Ingardens konstitutionsteori, Husserls reduktionsbegreb, Jørn Vosmars mondiale analyse, som søges videreudviklet via Text World Theory, tekstverdensteorien, hvilket sker under inddragelse af kognitionsteoretiske perspektiver.

Indledningsvist tager kapitlet begrebsafklarende afsæt i en bred videnskabsteoretisk diskussion, der søger at præcisere forholdet mellem teori, metode og teori. Det sker ud fra påstanden om, at det litterære fagområdes teorioprøstning har gjort et grundigt videnskabsteoretisk serviceeftersyn påkrævet. Dernæst redegøres der mere udførligt for Roman Ingardens overordnede projekt, hans teori om det litterære kunstværks lagdelte struktur og særlige værensform samt for Ingardens virkningshistorie. Da han imidlertid ikke selv giver nogen form for retningslinjer for tekstanalyse, må man først udlede en række fortolkningsprincipper af teorien og sammenskrive dem til et metodisk synspunkt, som derefter må suppleres med analytiske greb forenelige med Ingardens konstitutionsteori. Til det formål griber kapitlet tilbage til Husserls fænomenologiske metode, den fænomenologiske reduktion, da den netop udgør en metodisk afsøgning af konstitutionens niveauer båret af det formål at udvide og udbyde vores umiddelbare erfaring af "sagen selv", i dette tilfælde vores oplevelse af tekstverdenen. Derefter søger kapitlet at videreudvikle til Jørn Vosmars mondiale analyse, som han demonstrer i "Værkets verden, værkets holdning" (1969), ved teoretisk at underbygge Vosmars fremgangsmåde og hans brug af eksistentialerne via kognitionsteorien, deiksisteori, Jurii Lotmans teori om litteraturens værdimættede rum m.m. I kapitlet argumenteres der for, at Vosmars fremgangsmåde er vanskelig at didaktisere, fordi han ikke var synderligt konkret. For han giver kun sparsomme og spredte anvisninger og sammenskriver heller ikke sin fremgangsmåde til en teoretisk begrundet metode. Afhandlingen søger derfor at tydeliggøre, hvorledes Vosmars fremgangsmåde er fænomenologisk funderet, og hvilke videre perspektiver der gives i Vosmars udkast til en metode. Afslutningsvist i kapitlet foretages der en kommenteret modelanalyse af Jan Sonnergaards novelle "Lotte" fra *Radiator* (1997) med henblik på at demonstrere den mondiale analyse tekstanalytisk for at afdække den styrker og svagheder og ikke mindst for at kunne vurdere eksistentialernes anvendelighed som analytiske redskaber. Dette sker for at kunne revidere og udbygge den mondiale analyse i forhold til nyere narrative former ved bl.a. at trække på tekstverdensteorien.

Kapitel 4, *På kant med værket – tendenser i nyere prosa*, og kapitel 5, *Reduktionens æstetik – et narrativt nulpunkt* behandler forskellige narrative former, som vanskeliggør læsningen ud fra to overordnede strategier, henholdsvis 1) de virkelighedshungrende strategier og 2) de anti-narrative strategier. Disse to kapitler udgør en argumentatorisk helhed. Hensigten med dem er nemlig at imødekomme en kritik, der har været rejst i forhold til Ingardens æstetik og værkbegreb, der er blevet afskrevet som normativt, klassisk og harmoniserende og derfor for snævert i forhold til nyere eksperimenterende former. Hensigten med kapitlerne er at undersøge, i hvilket omfang kritikken er berettiget. Det sker for at kunne indarbejde eventuelle forbehold over for Ingardens teori i selve udformningen af den fænomenologiske metode.

Kapitel 4, *På kant med værket – Tendenser i nyere prosa*, tager udgangspunkt i Wolfgang Isters kritiske indvendinger imod Ingardens værkbegreb. De omhandler især Ingardens 1) teori om det litterære kunstværks polyfone harmoni, 2) begreb om ubestemthedssteder og 3) implicite distinktion mellem sande/falske konkretioner af værket. Herfra undersøges det, i hvilket omfang Ingardens teori er for snævert bundet til et klassisk værkbegreb til at kunne arbejde fyldestgørende med nyere prosaformer, der eksperimenterer med genrerne og overskridelser af læserens veletablerede forventninger til teksten. Nærmere bestemt benyttes Peter Adolphsens interaktive "multi-path-narrative" *En million historier* (2007) til dette formål. Kapitel 4 kortlægger dertil en række sammenhængende tendenser og fremstillingsstrategier i nyere prosa via signifikante punktnedslag i dansk litteratur – i form af kontekstuelle strategier som: 1) *tværæstetiske hybrider*, der overskrider genrer-, kunst- og medieskel, 2) *virkelighedshungrende former* som readymaden og tendensen til at indskrive biografiske markører i den fiktive diskurs og endelig 3) *performancegenren*, der nedbryder grænsen mellem virkelighed og fiktion. Disse former diskuteres i forhold til avantgardetraditionens værkbegreb og opgør med det autonome kunstværk og forestillingen om en skabende forfatter. En grundlæggende påstand i kapitlet er, at fænomenologiens styrke i forhold til avantgardestrategierne er, at den insisterer på, at værket foruden en heteronom også har en autonom dimension. Fænomenologien opererer altså med et relativt autonomibegreb. I kapitlet argumenteres der følgelig for, at de normbrydende avantgardestrategier kun kan forstås på baggrund af den måde, vi ifølge kognitionsteorien og fænomenologien retter os mod litterære kunstværker på: som kompositoriske helheder.

Interessant i forhold til en fænomenologisk metode er spørgsmålet om, hvorvidt den kontekstkunst, der undersøges i kapitel 4, lader fortolkningen og læseoplevelsen

indstilles efter andre parametre end nærlæsningen? Konklusionen på dette spørgsmål er, at tekstanalysen følgelig må fokusere på værkets samspil med sin kontekst, og ikke mindst på hvilken måde læseren indgår i betydningsdannelsen. Dette kræver en udvidelse af den mondiale analyse med et diskursverdens-niveau.

Kapitel 5, *Reduktionens æstetik – Et narrativt nulpunkt*, er styret af en dobbeltambition om på én gang 1) at ville *problematisere* Ingardens værkbegreb ud fra et tekstimmanent perspektiv med afsæt i subversive tekststrategier og 2) at ville *demonstrere* en fænomenologisk tekstanalytisk praksis i forhold til litteratur, der er skrevet ud fra en reduktionens æstetik, nemlig en minimalistisk novelle samt en punktroman.

### **Tak til:**

Selvom det ofte kan føles sådan, er det at skrive en afhandling ikke noget man gør ganske alene. Denne afhandling er heller ingen undtagelse. Den havde næppe været mulig uden næring, hjælp og støtte fra mange sider, som jeg ønsker at nævne og takke her.

*Et tekstanalytisk mellemværende* har været længe undervejs, idet frøet hertil allerede blev lagt på min kandidatuddannelse. Det har siden dengang hentet næring i det tværfaglige forskningsnetværk FÆL (Fænomenologi, Æstetik og Litteratur) ved Syddansk Universitet, hvis hovedkræfter fra netværkets stiftelse har været Professor Bo Hakon Jørgensen, Professor Søren Harnow Klausen og Ph.d. Thomas Illum Hansen. Jeg skylder dem alle en stor tak for inspiration og uvurderlige kommentarer, der igennem årene har været medvirkende til mit projekts modning og tilblivelse.

Efteråret 2007 tilbragte jeg ved English Department, Ohio State University, hvor jeg arbejdede med tilknytning til forskningsnetværket *Project Narrative*, hvis hovedmedlemmer alle skal takkes her for deres grænseløse gæstfrihed og ikke mindst for at have givet mig muligheden for at være del af et så enestående intellektuelt stimulerende forskningsmiljø. Takken gælder Professor Frederick Luis Aldama, Professor Brian McHale, Professor Jim Phelan. En særlig tak skal dog rettes til Professor David Herman og hans kone Susan Moss for: utrættelig hjælp med opholdets praktiske rammer, *Dr. Herman's Studymix*, *The Incredible Hulk's* hårdtslående argumenter mod det narratologiske etablissement, sjove hyggestunder på 'The Golden Beet' og ikke mindst for inspirerende samtaler, der hjalp mig til at skærpe mine argumenter i kognitionsteoretisk retning. Samme tak gælder Dr. Jan Alber, Albert Ludwigs Universität, Freiburg, med

hvem jeg delte kontor under mit ophold i Ohio og interessen for anti-narrative former (extreme narration).

Mit projekt har ikke mindst fundet stor inspiration og faglig støtte i miljøet omkring Danskstudiet og Center for Narratologiske Studier, SDU Kolding. En særlig tak skal her gå til min vejleder lektor Per Krogh Hansen for lige dele konstruktive indspark og hans altid skarpe indvendinger.

For korrekturhjælp og udviklingen af afhandlingens layout skylder jeg Produktionschef og redaktør ved Museum Tusculanum, Julie Bjørchmar Kølle, stor tak. Det samme gælder Dorthe Fredsgaard Svendsen for at stille sit fotografi (på forsiden) til rådighed.

Den største tak gælder dog min mand Morten Bech for hans kærlighed, enorme tålmodighed og omsorgsfulde støtte undervejs.

Kapitel 1

ET LITTERATURTEORETISK BOOM -

# fænomenologiens

RENÆSSANCE

# Kapitel 1

## Et litteraturteoretisk boom – fænomenologiens renæssance

No methods of legal, biblical, or literary construction have ever been devised which are not in some instances either misleading or useless.  
(E.D. Hirsh 1967).

“Sometimes theories have been learned “in the abstract” [...] They were more often than not read as texts not unlike those that they were actually intended to open up” (Iser 2006). Med disse ord peger Wolfgang Iser i *How to Do Theory* (2006) ikke alene på den centrale rolle, teori kom til at spille i løbet af 1970’erne og 80’erne inden for litteraturvidenskaben, men også på resultatet heraf, nemlig at den ofte inddrages i tekstlæsningen, undertiden for teoriens egen skyld, hvad der næsten kan få teksten til at ligne et tilfældigt alibi for teoritung refleksion.

Den litteraturteoretiske knopskydning er ikke gået ubemærket hen, idet der løbende har lydt teorikritiske og decideret teorifjendtlige røster inden for feltet. Allerede i 1982 forfattede Steven Knapp og Walter Benn Michaels et teorikritisk essay ”Against Theory”, hvor de argumenterer for, at litteraturteori beror på den fejllantagelse, at tekstfortolkning kan drives af værkeksterne regler. Teorikritikken har også haft røster i den danske litteraturforskning – fx Knud Wentzel med *Tekstens metode* (1981) og Erik A. Nielsen og Svend Skriveres *Dansk litterær analyse* (2000). Begge udgivelser argumenterer for, hvorledes arbejdet med skønlitteratur ikke nødvendigvis skal være drevet af metodeteori for at være metodisk. Metode er noget, man finder i teksten, eftersom teksten selv udstyrer sin læser med fordomme om den og på den måde udstikker en fortolkningsstrategi for læseren. Implicit definerer Nielsen og Skriver altså teori som noget, der tilsidesætter læserens naturlige hermeneutiske anlæg for litteraturtilegnelse på baggrund af en forforståelse af teksten. For den, der studerer fortolkningsteori, udvikler primært sine ”teoretiske evner og sin evne til at danne begreber” (Nielsen & Skriver 2000,



s. 11), hvorimod den, der arbejder ud fra tekstens metode, snarere udvikler sin iagttagelsesevne og evne til at generalisere det iagttagede.

Litteraturvidenskabens teorioprøstning tjener nøjagtigt det samme formål som opgøret med teoriens dominans, nemlig at gøre forskningen mere selvbevidst. Interessant er i denne sammenhæng imidlertid ikke, hvor meget eller hvor lidt teori fylder i litteraturstudiet, men derimod, som titelspørgsmålet på Ivers bog lyder: *How to Do Theory?* For fænomenologiens vedkommende er dette *hvordan* særligt presserende. For uden en omsætning af teorien til en decideret litterær metode, vil fænomenologien i ingardens forstand højest kunne fungere som en art litterær ontologi, idet Ingarden giver forrang til ontologiske spørgsmål.

Ud fra hans systematiske indsigt i det litterære kunstværks prototypiske opbygning kan man imidlertid udarbejde en nærlæsningsstrategi, der i særlig grad interesserer sig for den tekstverden, der de seneste år er blevet tildelt en særlig interesse inden for den kognitive narratologi i form af Text World Theory, tekstverdensteorien. Ved at trække på Husserls reduktionsbegreb, Ingardens konstitutionsteori og Jørn Vosmars mondiale analyse søger jeg at deducere en mere systematisk metodik end kognitionsteorien tilbyder.

### **Et litteraturteoretisk boom – bevidstløs teorioprøstning?**

Som fagdisciplin er litteraturteorien af nyere dato, og dens fremkomst markerer et skift inden for litteraturforskningen. Man taler ligefrem om en litteraturteoretisk vending, som har haft afgørende betydning for universitetsfagenes indholdsmæssige vægtning og udformning (Holmgaard 1998, s. 17-51). For sideløbende med 1970'erne og 80'ernes teorioprøstning, blev den teoretiske aktivitet en integreret dimension i de litterære universitetsfag, hvilket i det lange løb har fortrængt gamle læsetraditioner. Tekstfortolkning blev længe anset for at være en aktivitet, der ikke krævede nogen særskilt refleksion over egne procedurer, og hvor tekster tidligere blev fortolket ud fra deres plads i forfatterbiografien samt i litteratur-, stil- og genrehistorien, er selve det at orientere sig i nye teoretiske retninger nu blevet en selvstændig disciplin i den litteraturvidenskabelige virksomhed. Med til billedet hører, at der i anden halvdel af det 20. århundrede har været en øget interesse for litteraturteoretiske problemstillinger på bekostning af mere litteraturhistoriske emner, hvorfor der har været et stigende behov for at få afklaret det begrebsapparat, litteraturforskningen bygger på.

Den historiske baggrund for det litteraturteoretiske boom i 80'erne er bl.a. den tilstand, som litteraturkritikken befandt sig i slutningen af 1940'erne og 50'erne. Strukturalismen var stærkt medvirkende til, at litteraturstudiet overhovedet blev teoretiseret. Teori blev et middel til at objektivere indsigter i kampen mod den almindeligt udbredte impressionistiske litteraturkritik, den udbredte biografisme og historisme, og den blev anset for at være nødvendig for, at litteraturkritikken kunne skille tekstforståelse fra personlig smag. Teori skulle urede den forvirring, den impressionistiske litteraturkritik havde skabt, netop ved at videnskabeliggøre studiet af litteratur og adskille tekstforståelse og personlig smag, dvs. ved at have et intersubjektivt tilgængeligt redskab til i en eller anden forstand at validere tekstfortolkning og således at sandsynliggøre den over for andre via teori og metode. Det er netop, hvad Wellek og Warren hævder i *Theory of Literature* (1949), hvor de skelner mellem litteraturteori, litteraturhistorie og *literary criticism*. Mens teori er et generelt studie "of the principles of literature, its categories, criteria, and the like" (Wellek & Warren [1949] 1993, s. 39), dækker 'kritik' og litteraturhistorie studier af konkrete værker. Det videnskabelige ved litteraturteorien består ifølge Wellek og Warren i lige dele "generalizing and individualizing methods" (ibid., s. 17.).

Efter en lang periode med en næsten enerådende nykritik i Danmark trives teoripluralismen som didaktisk synspunkt i dag i såvel undervisnings- som forskningssammenhænge, hvor selve knopskydningen af litteraturteoretiske retninger ikke har ført til nogen nævneværdig indbyrdes kamp på dogmer mellem de eksisterende teoridannelser. I en vis grad kan pluralismen siges at have gjort op med forestillingen om ét privilegeret teoretisk standpunkt. Alene de konstant skiftende præmisser for fortolkning må kalde til en ydmyg indstilling hos litteraturforskeren, der må forholde sig til det teoretiske felt ud fra en bevidsthed om de enkelte teoriers begrænsede rækkevidde og udsigelseskraft. Ingen teori kan længere opfattes som fyldestgørende til at beskrive samtlige aspekter ved en tekst. Til gengæld har de hver især deres styrke i kraft af en høj begrebslig detaljeringsgrad, hvorfor der er opstået en slags arbejdsdeling mellem de forskellige teorier, når de anvendes i en tekstanalytisk praksis. For nogle teorier egner sig ganske enkelt bedre til at behandle visse genrer eller aspekter ved tekster end andre. Mens strukturalismen er særligt velegnet til at arbejde med eventyr og folkeviser, men derimod fungerer mindre godt i forhold til digte, så er netop digtlæsning en af nykritikkens styrker. Postkolonialismen egner sig glimrende til at behandle noget oversat i tekstens periferi, idet den fokuserer på problemstillinger som race, identitet, kolonialisme osv. Det gør den særligt velegnet i forhold til tekster, der mere eller mindre direkte berører disse temaer,

mens den er mindre anvendelig som tekstnær metode. Dette forhold tilskynder til fleksible læsninger, der foregår på tværs af væsentlige teoretiske skel. Netop fordi man som tekstanalytiker står over for en teoripluralisme, kan man se både begrænsningerne i sin egen tilgang og det frugtbare i andre perspektiver på ens analysetekst. Derfor er det bredt accepteret at læse efter et eklektisk princip, hvor forskellige teories særlige perspektiver og begreber sammensættes til flersidige tekstanalytiske strategier.

Hvad der imidlertid står i skarp kontrast til den teoretiske oprustning inden for litteraturvidenskaben er, at de nyeste danske litteraturhistoriske udgivelser totalt fortrænger de sidste fyre års teoretiske nybrud og således ignorerer væsentlige perspektiver fra nyhistorisme, køns- og etnicitetsteorier, dekonstruktion, socialkonstruktivismen m.m. Det gælder for eksempel Jens Anker Jørgensens og Knud Wentzels (red.) *Hovedsporet* (2005) og Klaus P. Mortensens og May Schacks (red.) *Dansk litteraturs Historie* (2008), der i modsætning til nogle af de danske litteraturhistorier fra det 20. århundrede ikke efterlader fremtiden noget billede af, hvilke teoretiske paradigmer der har gjort sig gældende på de danske universiteter i begyndelsen af det 21. århundrede.<sup>7</sup> På flappen til *Hovedsporet* bryster redaktørerne sig ligefrem af ikke at have noget metodisk program, hvilket kan virke en kende naivt i en teoribevidst tid. Især fordi "heller ikke litteraturhistorie kan skrives ganske uhildet, men derimod implicerer et litteratur- og historiebegreb samt et periodiserings-, selektions-, klassifikations- og struktureringsprincip. Sådanne forhold ville teori- og metodebevidste litterater vel oftest have søgt at berøre og underbygge videnskabeligt med en hale af metarefleksioner. Særlig kritisk er det dog, at ingen af de nyere litteraturhistorier bare som et minimum forholder sig til nyhistorismens, poststrukturalismens og dekonstruktionens problematisering af historieskrivningen per se – og især den monolitiske af slagsen. At størstedelen af *Hovedsporet* insisterer på den skematiske fremstilling ved at "fokusere på det absolut relevante" (Jørgensen & Wentzel 2005, s. 19) (relevant for hvem?) og med egne ord "koncentrerer sig om det historisk repræsentative" (ibid.) (ifølge hvis historieopfattelse?) for at kunne fremskrive en sammenhængende enhed – dvs. et hovedspor i den danske litteraturs historie – kunne vel i sig selv have trængt til at blive fulgt op af mere teoretisk

---

<sup>7</sup> De mest indflydelsesrige danske litteraturhistoriske værker markerer i langt højere grad et ideologisk standpunkt. Det gælder eksempelvis Oluf Friis' *Den danske Litteraturs Historie* fra 1945, hvor litteraturhistorien anlægges som et social- og idehistorisk projekt på et materialhistorisk grundlag. Friis undersøger den danske litteratur ud fra en påvirknings- og udvekslingsoptik, hvor fremmede litterære og kulturelle strømninger modtages i Danmark og bliver omsat til et dansk udtryk for at sendes ud i verden igen. Johan Fjord Jensens *Dansk litteraturhistorie* (1983-1985) er ligeledes en konsekvent social- og idehistorisk fremstilling, der tilmed inddrager værkers brugs- og produktionssammenhænge.

reflekterede begrundelser i stedet for at præsentere dette valg som naturgivet.<sup>8</sup> Længere tid siden er det jo ikke, at en litteraturforsker som David Perkins ligefrem spurgte *Is Literary History Possible?* (1992). Hans svar var negativt. For i en postmoderne kontekst er det umuligt at fastholde mening og ideen om en enhedskultur – endsige at opretholde ideen om historisk enhed, der kun lader sig skrive frem, hvis man samtidig ser bort fra og undertrykker kulturelle og etniske forskelligheder, der falder ved siden af hovedsporet. Resultatet af litteraturhistoriske periodiseringer er det samme; forfatterskaber, der ikke umiddelbart passer ind under periodiseringens hat, får ikke plads i historiske fremstillinger, der følger en bestemt fasetæknings stofprioritering. Anderledes udtrykt, historieskrivning er i en eller anden grad en konstruktion med fra- og tilvalg af stof og derfor en mere eller mindre objektiv fremstilling, hvilket et lille årti med kanondebat og kulturkamp i Danmark blot synes at understrege. I et felt af politiske problemstillinger lægger *Hovedsporet* sig mellem nationalisme og globalisering, og begrundelsen for, at værket koncentrerer sig om en stærkt reduceret version af dansk litteratur, falder i mystiske, ja nærmest nationalromantiske, vendinger med henvisning til en kollektiv dansk bevidsthed og identitet, der ”er under kraftig beskydning for tiden” (Jørgensen & Wentzel 2005, s. 18) – pga. indvandring, en medieåret globalisering, EU m.m. I artiklen ”Dansk litteraturhistorie – en politisk sag” i *Kritik* 166/2003 uddyber Knud Wentzel synspunktet. Et eminent sted at opkvalificere danskheden er netop litteraturhistorien, der kan ses som den store fortælling om ”danskhed som værdi- og forestillingsverden” (Wentzel 2003, s. 57). Påstanden er, at identitetens sted er historien, og at dansk litteratur åbner for en historisk række af bevidstheds- og udtryksformer, der repræsenterer en væsentlig bestanddel af vores identitet. Så det, *Hovedsporet* leverer, er en art identitetsskabende overlevering.

Set i det lys er *Hovedsporet* skrevet på forældede principper. Hvad der yderligere bidrager til det indtryk er, at udgangspunktet for litteraturhistorien er opfattelsen af Dansk som et nationalt dannelsesfag.<sup>9</sup> Dertil lægger den sig i tråd med fordums danske

---

<sup>8</sup> Marianne Stidsens afsnit om 1965-2000 er dog en undtagelse, idet hun formidler periodens litteratur som noget uhyre broget og sammensat og ved at trække på teoridannelser, som litteraturhistoriens øvrige skribenter helt ser bort fra.

<sup>9</sup> Den klassiske forestilling om, at Dansk skulle tjene som nationalt dannelsesfag og således bidrage til dannelsen af en dansk identitet hos eleverne i den danske folke- og gymnasieskole, har igennem en årrække været under kraftig beskydning. Kritikken har gået på, at der i dette dannelsesideal var impliceret etniske, religiøse og nationale hierarkier, der privilegerede etnisk danskhed. De idealer, fremtidens danskfag derimod sigter mod, kan ifølge slutrapporten for projektet ”Fremtidens danskfag – en diskussion af danskfaglighed og et bud på dens fremtid” beskrives med begreber som demokrati, selvkritik og kulturel tolerance (jf.: <http://pub.uvm.dk/2003/danskfag/1.html#11>). Litterat og kønsforskser Maja Bissenbakker Frederiksen har netop (7.11.2008) forsvaret afhandlingen *Dannelse og dissonanser* ved Københavns Universitet, der diskuterer danskfagets opfattelse af køn og etnicitet i forhold til dannelse.

litteraturhistorier ved at binde fremstillingens perspektiv til forfatterskaber, perioder samt nationale og idehistoriske sammenhænge.<sup>10</sup> Muligvis har redaktørerne fundet Perkins' historieskeptiske opfattelse for radikal til at gå i brechen for det modsatte synspunkt. Men i kølvandet på poststrukturalistiske og dekonstruktive teoridannelser er Perkins nu ikke ene om kritikken af historieskrivningen. Michel Foucault, Jean-François Lyotard og andre efter dem har rejst spørgsmålet om historien. Foucault i sin kritik af kontinuitets- og identitetstænkningen, hvor han fremlægger et alternativt polyfont historiebegreb, der flerstrengt udlægger historien som et diskontinuert forløb. Udgangspunktet i Foucaults tankegang er, ligesom det er tilfældet for Lyotards radikale opgør med alle Store Fortællinger, at undgå totaliserende generaliseringer og i stedet fremdrage forskellene i historien og inkludere det marginaliserede i den historiske fremstilling.<sup>11</sup>

Selvom et sådant historiebegreb er almindeligt udbredt og særdeles tidstypisk, fravælges det uden videre i *Hovedsporet*. Resultatet er, at disse nye danske litteraturhistorier virker underligt overflødige, eftersom de ikke genfortolkende sender vores syn på fortidens litteratur i nye retninger ved enten at udfolde en ny kanon i forhold til tidligere litteraturhistorier eller ved at skifte litteraturhistorisk paradigme til et mere komplekst et af slagsen – med blik for globalisering, køn, etnicitet og et kultur- og traditionsbladet Danmark.<sup>12</sup> Et paradigmeskift ville eventuelt kunne gøre det muligt at gå mere radikalt til værks som litteraturhistoriker ved at forene divergerende fremstillinger af det samme stof og indtænke nyere litteraturteoretiske begreber i historieskrivningen som eksempelvis etnicitet og køn – ikke mindst i forhold til kanon. Måske ville netop en mindre berøringsangst i forhold til teori i nyere dansk litteraturhistorieskrivning kunne føre til nye måder at konceptualisere litteraturhistorien på.

---

<sup>10</sup> En måde at føre litteraturhistorieskrivningen bort fra de traditionelle nationale enhedskonstruktioner af sprog, nation og folk, der ofte bindes til forfatterskaber, periodiseringer m.m., og ind i nutidens globaliserede kultur og tænkning, kunne være at arbejde ud fra litteraturhistoriske tilgange, der strukturerer fremstillingen ud fra stedets princip og binder den til kulturelle knudepunkter. Anne Marie Mai har med reference til litteraturhistorikeren Mario J. Valdés foreslået noget sådant. Valdés argumenterer for et flerstrengt syn på litteraturhistorien ved at ville skabe en bredere kulturel kontekstualisering af litteraturen. Hans begreb om kulturelle knudepunkter (*cultural nodes*) betegner forandringer i den litterære kultur, og de kan både være stedslige, tidslige, institutionelle eller skabes af forestillingsfigurer.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze fremhæver i sin monografi *Foucault* (1986), at den historiske tilgang, der går på tværs af Foucaults værker, kan opfattes som en særlig metode for Foucaults filosofiske tænkning, en metode, hvis hovedprogram er at tænke anderledes – en bestræbelse, der videreføres som program inden for queer-teorien. Queer betyder noget i retning af mærkelig, skæv, altså det fra normen afvigende. Som begreb er *queer* snarere en ikke-kategori eller samlebetegnelse for alt det udgrænsede, der falder uden for enhver norm og fast identitet.

<sup>12</sup> En lidt banal indvending kunne her være, at det hører med til billedet, at Danmark også før 1864 har haft betydelige kulturelle, religiøse og nationale mindretal. København var indtil 1814 hovedstad i et flersproget multinationalt og -religiøst rige (katolske, jødiske og calvinistiske mindretal) med hoveddelene Danmark, Norge og Holsten. Tysk (forstået som sprog og kultur) fyldte eksempelvis meget i København indtil 1850'erne, og i tidsrummet 1814-1850 var 1/3 tysktalende og 2/3 dansktalende.

## Hvorfor en fænomenologisk litterær metode?

Når jeg oftest foretrækker begrebet tekstanalyse her i afhandlingen frem for 'læsning', sker det ud fra opfattelsen, at det terminologiske skift, der er sket i løbet af 1980'erne og 90'erne fra analyse til 'læsning', har bidraget til den udbredte begrebsforvirring, der gør sig gældende i aktuelle forsknings- og undervisningssammenhænge, hvor 'læsning' udligner litteraturtilegnelsens forskellige niveauer.<sup>13</sup> I min brug af 'analyse' ligger der ingenlunde en accept af en gammelvidenskabelig forestilling om tekstanalyse som noget rigtigt og udtømmende. Alene mangfoldigheden af modstridende og beslægtede analysestrategier kalder på en art postmoderne besindelse hos litteraturforskeren, der i kraft af teoripluralismen konstant mindes om de enkelte læsestrategiers begrænsede rækkevidde og udsigelseskraft. Under disse betingelser må enhver litterær metode være mere eller mindre analytisk reduktiv, eftersom de teorier, hvorfra de er afledt, ofte fokuserer på bestemte dimensioner ved værket.

Det er således ud fra en pluralistisk forståelse af det litteraturteoretiske felt og ud fra accepten af en klar arbejdsdeling mellem de forskellige tilgange til litteratur, at jeg med denne afhandling søger at udvikle en tidssvarende tekstanalytisk metode på et fænomenologisk grundlag. Hvad der taler for at omsætte fænomenologien til en decideret fortolkningsstrategi er, at Roman Ingardens teori ikke alene sætter læserens meddigtning på begreb, men dertil tematiserer korrelationen mellem tekst og læser med sit begrebsapparat. Det gør den særligt velegnet til at arbejde med nyere litteraturs læseraktiverende formsprog – og dertil på en mere fyldestgørende måde, end fx formalismen tillader, og uden, som gymnasiepædagogikken har gjort, at relativere tekstfortolkningen, hvilket vi skal vende tilbage til senere.

En ofte fremsat indvending imod Ingardens litteraturteori er imidlertid, at den er utidssvarende, fordi den hviler på et klassisk værkbegreb, til hvilket der knytter sig en klassisk narrativ model, hvor forløbet skal forstås som en lineær og kontinuerlig progression.<sup>14</sup> I forhold til nyere ikke-plotbaserede prosaformer vanskeliggør den klassiske narrative form ikke i samme grad læsehandlingen, og almindeligvis vil læseren ifølge Ingarden slet ikke bemærke fiktionens grundlæggende skematiske og underbestemte karakter. For den klassiske teksts vedkommende vil plottet være centralt; det understøtter

---

<sup>13</sup> Når 'læsning' anvendes i afhandlingen vil det oftest være som samlebetegnelse for alle de arbejdsfaser, litteraturtilegnelsen gennemløber.

<sup>14</sup> Kritikken af Ingardens værkbegreb er bl.a. fremsat af Wolfgang Iser, hvilket vil blive behandlet mere udførligt senere i afhandlingen.

læseakten. Plottet etablerer nemlig et (forudsigeligt) tekstmønster og indordner handlingens detaljer i en meningsfuld enhed (Paul Ricœur 1990; III, s. 169). Spørgsmålet er dog, i hvilket omfang en fænomenologisk funderet analyse af nyere prosaformer vil begrænses af Ingardens traditionelle litteraturbegreb. Nyere litteratur accentuerer jo netop tekstens skematiske – stiliserede karakter – dvs. den ubestemthed eller underbestemthed, som ifølge Ingarden er essentiel for enhver tekst.

På trods af, at fænomenologien delvist implicerer et narrativetsbegreb, der langt fra modsvarer nyere ikke-plotbaserede narrative former og deres mangel på narrativ enhed, kohæsion og teleologi, så kan fænomenologien omvendt siges at kompensere for dette ved at tilskrive litteraturens stemningsudtryk en erkendelsesmæssig værdi. For stemninger virker ud fra en fænomenologisk betragtning i lighed med plottet også læserstyrende, fordi de er medkonstituerende for den erfaringshorisont, inden for hvilken de fremstillede genstande i tekstverdenen opleves. Stemningsbegrebet er ganske anvendeligt i forhold til nyere ikke-plotbaserede narrative former, der etablerer narrativ orden ud fra organisationsprincipper af mere æstetisk karakter.

I artiklen ”Punkt, linie, flade. Refleksioner over fortælling og erfaring” (1994) fremfører Frederik Tygstrup argumentet, at vi må opgive forestillingen om fortællingens plot, hvis vi vil forstå nyere ”narrative” former, idet:

... for at komme på sporet af en mulig erfaringskonstruktion skal vi ikke længere gå efter det narrative i romanen, konfigurationen, den røde tråd, plottet, ikke efter en lineær betydningsproduktion, men en litterær tekstur, en tekstuel vævning (Tygstrup 1994, s. 84).

Karakteristisk for eksempelvis den nordiske punktroman er netop, at den erstatter eller nedtoner plottets funktion med en art tekstuel vævning, tilvejebragt ved seriel repetition af simple geometriske figurer i den litterære tekstur, hvori der skabes et genkendeligt mønster via repetitionen af disse bestemte figurer.<sup>15</sup> Det gælder eksempelvis Merete Pryds Helles *Men jorden står til evig tid* (1996), der betoner det figurativt topologiske aspekt ved romanen, eftersom den er struktureret efter et topologisk organisationsprincip, der anvender netværket som formmodel. Netværksstrukturen tilvejebringes på grund af de horisontale og vertikale bevægelsesretninger, som de kredsløbslignende stofudvekslinger mellem natur, mikroorganismer, biologiske processer, teknik og mennesker tegner i

<sup>15</sup> Teknikken anvendes også i Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe* (1959) og i Mark Danielewskis *House of Leaves* (2000), hvor de begge benytter labyrinten som struktureringsprincip, Danielewski med en håndgribelighed, som sætter spor i bogens typografi, der mimer labyrinten og dertil lader læseren føle sig fanget i (tekst)labyrinten – i lighed med bogens karakterer. I ”Beyond the Poetics of Plot” vælger Brian Richardson at kalde sådanne alternative organisationsprincipper for ”aesthetic” orderings” (Phelan & Rabinowitz 2008, s.169). Ifølge Richardson har de æstetiske organisationsprincipper ikke anden funktion end at tilfredsstille behovet for tekstuel symmetri.

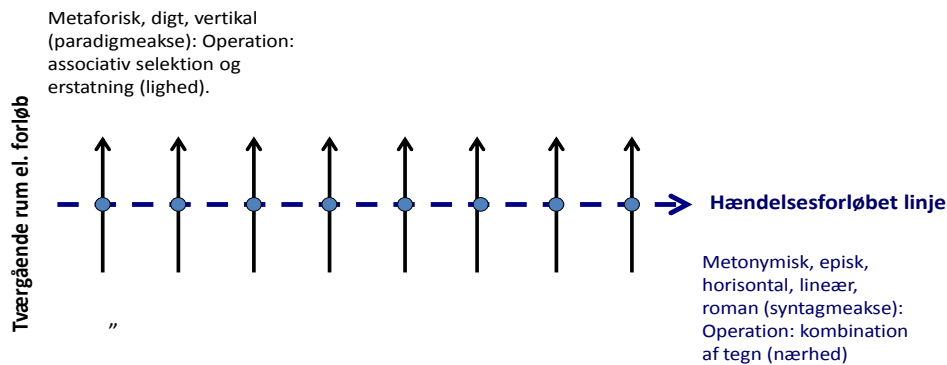
romanen. Netværket duplikeres på alle de virkelighedsniveauer, som romanen forsøger at favne. Denne figurative metode er hentet fra minimal art, hvis udtryk består af simple og serielt gentagne geometriske figurer.

Hanne Ørstavik benytter samme teknik i punktromanen *Hakk* (1994), og i essayet "Streker, linjer, kanter, bånd" (2004) leverer hun de systematiske refleksioner bag sin reduktionsæstetik, der bryder det fiktive rum ned til en række geometriske grundfigurer, der, qua ontologiske strukturer, farver såvel fysiske landskaber som vores sprog, kognition, eksistentielle forholdsmåde og forhold til andre. Ørstavik er optaget af, hvor få streger der skal til for at konstituere et fiktivt rum, der bliver til via de "linjer og strukturer rundt dem [personerne i fiktionen]. Jeg streker disse linjene opp i teksten så de skal bli tekstens rum" (Ørstavik: 2004, s. 111). Og i hendes punktprosa skal der ganske få streger til. De gør det muligt for læseren at forbinde tekstblokke og at orientere sig i fiktionens rum.

Som Kjærsti Skjeldal fremhæver i "Det voksne barn må have et navn" (1996) anvendes den norske digter Jan Erik Volds velkendte definition "Prosa er en linje, poesi er et punkt" (Vold 1969) ofte som udtryk for punktromanens blanding af den lange og den korte form. Denne form har både kontinuitet og brud som strukturelle egenskaber og kan følgelig læses som både autonom (punkt) og som fragmenter af en sammenhæng (roman). Udtrykt metaforisk, så består læserens arbejde følgelig i 'at trække perler på en narrativ tråd' (Skjeldal 1996: 10), hvilket på én gang peger på punktromanens henholdsvis metaforiske og metonymiske dimension og på de operationer, den meddigtende læser foretager. Mens punktet (det metaforiske) forudsætter en vertikal, associativ og selektiv meddigtning, så fordrer den metonymiske dimension en lineær meddigtning, der kombinerer tegn (Jf. figur 1.1.).

Punktromanen har både kontinuitet og brud som strukturelle egenskaber og kan følgelig læses som både autonom (punkt) og som fragmenter af en sammenhæng (roman).





**Figur 1.1.:** *Punktromanens strukturelle egenskaber og betydningsdimensioner*

Hvor romanbegrebet implicerer narrativitet – altså en kausal-temporal relation mellem tekstens tilstande – ekskluderer poesien med sin punktuelle intensitet: forløb. Punktromanens poetiske moment ligger i dens sideordnede fortællespor, der er holdt i lyrikkens hovedtempus, præsens. De udgør kondenserede øjebliks- og stemningsbeskrivende punkter, der anti-narrativt modarbejder plotopbygning.

En måde at gribe litteraturens mere stemningsmæssige kvaliteter an på er ved at trække på Roman Ingardens teori om litteraturens metafysiske kvaliteter. For fænomenologien er litteraturens stemningsudtryk noget, der har helhedskarakter, idet stemning angår måden, hvorpå enkelte genstande, farver, former, lys/mørke m.m. er indbyrdes samstemte inden for den tidsrumlige sammenhæng, som tekstverdenen udgør. Stemninger virker læserstyrende, fordi de er medkonstituerende for den erfaringshorisont, som de fremstillede genstande opleves inden for, dvs. at stemninger har helhedskarakter. De angår fremstillede situationer som helhed som en særlig oplevelseskvalitet, der giver sig til kende som en særlig farvning, stemthed i fiktionens beskrivelse af omverdensemner, følelser, fornemmelser m.m. Jørn Vosmar hævder noget tilsvarende i disputatsen *J.P. Jacobsens digtning*, hvor han i lidet konkrete vendinger foreslår en analytisk fremgangsmåde, der inddrager tekstens stemningsudtryk. Den kan foregå, så:

Forskellen mellem den »vage« og umiddelbare oplevelse af JPJs tekst og den »klare« fortolkning fremtræder, ikke som et brud, men som en kontinuert overgang, i hvilken de af teksten fremkaldte forestillinger ved at fastholdes og struktureres gradvis gennemtrænges af forståelse (Vosmar 1984, s. 72-73)

Hermed berører Vosmar noget centralt for det fænomenologiske stemningsbegreb. Stemninger går forud for den refleksive forståelse, men de styrer læserens opmærksomhed, og derfor må værkets verden fornemmes under læsningen, for siden hen at blive gjort til genstand for analyse.

### **Fra tekstanalyse til læsning – og tilbage igen**

'Læsning' anvendes hyppigt af teori-kritiske positioner for at undgå al tale om 'analyse' og 'metode' ud fra en respekt for den enkelte teksts enestående karakter, der tænkes at gå tabt i metodestyrede læsninger. Teori-fjendske retninger vender sig især imod brugen af teksteksterne abstrakte analyseformer, der i kraft af deres indbyggede tvangsmekanisme af analytiske forskrifter reducerer teksten til en bestemt struktur på et værkeeksternt grundlag, og som Nils Gunder Hansen meget betegnende kalder "en art funktionel analafabetisme på litteraturtilegnelsens område" (Hansen 2004, s.15). Hvad der i en teori-kritisk kontekst kan virke appellerende ved 'læsning' er givetvis dets dagligsproglige klang af umiddelbarhed og intuitiv indlevelse, der er bundet til den subjektive læseroplevelse, hvorved betegnelsen således på én gang venligt favner fortolkningspluralismen og lægger abstrakt almene og (dermed) ufølsomme analyseformer bag sig.

Det uheldige ved denne brug af 'læsning' er dog, at den udligner de faser, det videnskabelige arbejde med litteratur nødvendigvis må gennemløbe. En sådan slørende udligning har pædagogiske konsekvenser, fordi det bidrager til den fortsatte begrebsforvirring omkring forholdet mellem analyse, metode og teori. Dertil inkluderer den litteraturvidenskabelige fremstilling jo et utal af videnskabelige sproghandlinger, som også sløres ved brugen af 'læsning' – fx redegørelse, sammenligning, analyse, fortolkning, diskussion, argumentation, vurdering, problematisering, sandsynliggørelse m.m. Den videnskabelige genre fordrer jo netop brugen af sådanne sproghandlinger, der gør fremstillingen acceptabel ud fra videnskabelige normer, der afkræver forskeren at kunne dokumentere sin undersøgelse af et fagligt relevant problem og sandsynliggøre dem via brugen af teori og metode med henblik på at overbevise sine fagfæller om rigtigheden af ens resultater og konklusioner.

Hovedårsagen til, at 'tekstanalyse' foretrækkes frem for 'læsning' i afhandlingen, er imidlertid ambitionen om at ville omsætte fænomenologiske greb til tekstanalyse for at

restituere teksten i den positionsforskydning mod subjektivismen, som udbredelsen af den læserorienterede litteraturpædagogik har betydet for danskfaget på flere uddannelsestrin. 'Læsning' ligger ikke kun i tråd med nutidens teori- og metodepluralisme, men signalerer netop noget, der er mindre forpligtet på teksten, mindre videnskabeligt og mere causerende. Jørgen Holmgaard begrundet i sin disputats *Teoriens topik* det terminologiske skift fra 'analyse' til 'læsning' med den udbredte relativisme og med selve fremkomsten af læserorienterede teoridannelser som dekonstruktionen, receptionsteorien og reader-response-criticism. Fælles for den mangfoldighed af litteraturteoretiske positioner, der gives inden for feltet 'læserorienterede', er groft sagt antagelsen, at betydningen ikke er i skriften, men bliver til under læsningen. De tildeler læseren (forstået som både en teoretisk konstruktion og empirisk læser), dennes deduktive forventningshorisonter, læseprocessen og læserens reception og reaktion på teksten en særlig interesse.

De enkelte positioner vurderer dog tekstens objektive status og hermed dens læserstyrende kraft forskelligt. I den læserorienterede del af det litteraturteoretiske spektrum gør der sig to overordnede opfattelser gældende mht., hvor betydningsdannelsen finder sted:

- Betydningen *konstrueres* af læseren og/eller et læserfællesskab (Fish: *Interpretative Communities*).
- Betydningsdannelsen er et *mellemværende* mellem tekst og læser:
  - Læserperspektivet accentueres
  - Teksten tildeles forrang

I spændingsfeltet mellem disse to lejre, findes disse teoriers problem par excellence, nemlig hvor fri læserens subjektivitet kan være, uden at teksten mister sin objektive status og detroniseres? Selve fremkomsten af de læserorienterede litteraturteorier markerer en positionsforskydning mod subjektivismen, der også udgør deres problem. Mest radikalt subjektivistisk er bl.a. Stanley Fishs position, idet han forskyder hele betydningsdannelsen mod læserens position for polemisk at spørge *Is There a Text in This Class?* fra 1980. Spørgsmålet er herefter ikke, hvad teksten gør ved læseren, men det modsatte. Ud over skriften går intet forud for læserens fortolkning, der konstruerer teksten, eftersom "Interpretation is the only game in town" (Fish [1980] 1995, s. 341). Hvad teksten er i sig selv, kan vi alligevel ikke svare på, og derfor kan vi som læsere ikke komme bagom fortolkningen. Ifølge synspunktet spiller læseren en altafgørende rolle, når tekstmeningen fastlægges. Mening er ikke noget, der dechifrerer ud af teksten; læseren må derimod

tilskrive teksten den. Set på den baggrund er spørgsmålet om en objektiv fortolkningsprocedure uvæsentligt. Det gælder snarere om at finde ud af, hvordan læseren producerer værket's mening. Det litterære kunstværk får mening og struktur, fordi det læses på en særlig måde, hvilket Jonathan Culler er inde på i *Structuralist Poetics* (1979), hvor han skriver:

We also tend to think of meaning and structure as properties of literary works, and from one point of view this is perfectly correct: when the sequence of words is treated as a literary work it has these properties [...] The work has structure and meaning because it is read in a particular way (Culler [1975] 2002, s. 132).

For de mere radikalt subjektivistiske teoridannelser har tekstmeningen ikke den stabilitet, man implicit forudsætter med den traditionelle objektive tekstanalyse, og kendetegnende for de læserorienterede litteraturteorier er, at de vanskeligt lader sig operationalisere som deciderede metoder. Argumentet for at indføre 'læsning' til fordel for tekstanalyse hænger altså sammen med den postmoderne erfaring af, at objektiv beskrivelse ikke er mulig, fordi betydning ikke er stabil. For hermed kan man ifølge Holmgaard inden for litteraturvidenskaben:

... ikke længere bevise eller sandsynliggøre noget over for nogen, skønt denne videnskabsteoretiske problemstilling endnu i strukturalismen blev debatteret seriøst (Holmgaard 1998, s.27).

Ikke alene er strukturalismens tiltro til objektiviteten i nyere tid blevet sat til vægs, men derudover begrundes Holmgaard forskningens forkærlighed for 'læsning' med et pluralistisk fagligt felt, der i stigende grad anerkender, at ethvert udsagn om en tekst nødvendigvis altid kun vil have partiel og provisorisk gyldighed. I den forbindelse er det ikke uvæsentligt, at det litterære kunstværk har ændret status, hvilket Roland Barthes – bl.a. i "Tekstteori" (1973) – kæder sammen med det fænomen, han kalder det lingvistiske (det klassiske) tegns krise. Det klassiske tegn udgør en lukket enhed, der "stopper meningen, forhindrer den i at skælve, i at fordobles, i at komme på afveje; det samme gælder den klassiske tekst" (Barthes 2004, s. 273). I *S/Z* (1970) indfører Barthes distinktionen mellem den 'læselige' (fr.: *lisible*) og den 'skrivelige' (fr.: *scriptible*) tekst, der svarer til modsætningen mellem den klassiske værk og Teksten.<sup>16</sup> Teksten er et fragment, en produktivitet, et polysemisk rum og er således i højere grad end værket afhængigt af læserens produktive indsats; de skrives, når de læses. Derimod er det klassiske værk ligesom det klassiske tegn en forseglede, afsluttet enhed, der besidder en vis integritet i

---

<sup>16</sup> Barthes benytter denne skelnen mellem det klassiske værk og teksten i flere af sine essays – herunder "Tekstteori" og "Fra værk til tekst".

forhold til læsersubjektet. Hvor værket lukker sig om et indhold, rummer Teksten en modstand mod indholdet, og derfor kan teksten ikke fastlægges i en bestemt fortolkning; den har heller ingen privilegeret indgang, og derfor anvendes netværket, ”vævets fletværk” (Barthes 2004, s. 271), ofte som formanalogi for Teksten. Sat på spidsen er begrebet om læsning et følgefænomen til tegnets krise, og bruddet med tekstanalysen modsvares af bevægelsen væk ”Fra værk til tekst”, som et andet Barthes-essay fra 1971 hedder. Med dette brud kan tekstanalysen heller ikke fungere som et metasprog, der står uden for eller over teksten; den må derimod blive ét med det sprog, teksten beror på. Ifølge synspunktet må man altså for at sige noget om teksten selv producere tekst. Læserens konstituerende bevægelse i arbejdet med teksten er gennemkrydsningen, læsningen, der på én gang åbenbarer dens flerstemmighed og udsætter dens mening; det er en læsning efter forskelle. Tilsvarende søger tekstanalysen at sige noget objektivt om værket, der anskues som en sammenhængende og kohærent enhed af betydning, som det er analytikerens opgave at beskrive gennem sin analyse. Barthes fraskriver sig dog ikke helt muligheden for at sige noget objektivt om Tekstens struktur, idet hans begrebspar værk og tekst blot fungerer som en slags idealtyper – dvs. som analytiske tankekonstruktioner, der kan klarlægge og isolere egenskaber og momenter ved tekster generelt – end som egentlige klassificerbare objekter. For hverken teksten med stor T eller det klassiske værk par excellence er skrevet, og man må ifølge Barthes især ”ikke lade sig forlede til at sige: Værket er klassisk, teksten avantgardistisk” (Barthes 2004, s. 258). Så når det alligevel er muligt til en vis grad at sige noget objektivt om Tekstens strukturer, er det i kraft af dens klassiske moment.

I forlængelse heraf bør det understreges, at når jeg alligevel insisterer på ’tekstanalyse’, hænger det sammen med, at det ifølge fænomenologien og den kognitive narratologi er muligt at karakterisere tekstens mønstre, der ikke er tekstens alene, men også er oplevelses- og forståelsesmønstre, altså bevidsthedens. Menneskets bevidsthed er nemlig kendetegnet ved altid at være engageret og rettet mod fænomener; den er intentionel. Intentionalitet er bevidsthedens rettedhed mod fænomener, enten reflektivt i bevidstheden eller i omverdenen; bevidstheden er således karakteriseret ved sin væren-bevidst-om-noget, hvilket selvsagt inkluderer en genstand, idet bevidsthed ofte er bevidsthed *om* noget, altså bevidsthed og objekt er givet samtidig.<sup>17</sup>

Både kognitionsteorien og fænomenologien interesserer sig for, hvorledes genstande (teksten) og subjektet (læseren) altid er korrelerede i fortolkningen. Således er

---

<sup>17</sup> Det skal dog nævnes, at bevidstheden ikke altid er intentionel. Der findes eksempelvis ikke intentionale oplevelser (Ty: *Empfindungen*). Dertil kan man tilføje Heideggers begreb om angst, der netop er kendetegnet ved ikke at have nogen genstand.

teksten ikke bare et objekt, der skal dechifreret af et subjekt. For tekster er mere end tegn. Det er først via læserens konkretiserende læsehandling, at den levendegøres. Litteraturen folder sig først ud i mødet med læseren; indtil da udgør ordene på papiret blot et tekstskelet, der får kød og blod under læsningen, idet læseren medopfatter ting, der ikke står direkte i teksten. I en fænomenologisk optik er det således meningsløst at sætte skriften lig det litterære kunstværk, for som Wolfgang Iser koncist udtrykker det i forlængelse af Roman Ingarden: "dort also, wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, liegt der Ort des literarischen Werks" (Iser 1994, s. 253). Herved bryder fænomenologien med såvel rent strukturalistiske teorier, der udelukkende fokuserer på værkets tegnkarakter, som med konstruktivistiske og subjektivistiske teorier.

Fænomenologien bryder således ikke med formalismen; den indtager en mellemposition. Som Merleau-Ponty fremhæver, har fænomenologien i sit begreb om verden og rationaliteten forenet den mest yderliggående subjektivismen med den yderste objektivisme. Anderledes udtrykt peger den på forholdet mellem tekst og læser som et betydningskonstituerende *mellemværende*, hvor læseren indtager en dobbeltrolle som loyal meddigter og aktiv recipient. Fordi fænomenologien ikke forskyder betydningsdannelsen fuldstændigt mod læserens position ligesom en del læserorienterede teoridannelser, men i stedet fastholder et begreb om tekstens intentionalitet, er det muligt at sammentænke en læser-, værk- og forfatterinkluderende tilgang via fænomenologien, fordi tekstens erfaringsmønstre, der er aktive under læseakten og tilmed styrer denne, også udspringer af forfatterens og læserens livsverden. Litteratur kan siges at fremstille menneskets oplevede omverdensforhold, og forenklet udtrykt fastholder litteraturen førsproglige krops- og oplevelsesbaserede mønstre i en sproglig struktur. Disse tekstmønstre udgør tilsammen tekstens intentionalitet, der indirekte er tekstens måde at rette sig mod omverdenen på. I denne sammenhæng er fænomenologiens stemningsbegreb interessant, fordi stemninger vil være kondenserede i fiktionens tid- og rumfremstilling og være baseret på en førrefleksiv sansebåren forståelse af omverdenen.

Den kognitive narratolog Monika Fludernik hævder noget tilsvarende i *Towards a "Natural" Narratology* med begrebet om *experientiality* (oplevelsesmæssighed), der på én gang referer til en førsproglig kropsbaseret kognitiv struktur og til det materielle aftryk, denne struktur afsætter i teksten.<sup>18</sup> Litteratur omtaler således ikke denne

---

<sup>18</sup> Af teoretiske omveje trækker Monika Fludernik mere eller mindre bevidst på flere af fænomenologiens grundantagelser, hvilket hænger sammen med, at hun med udviklingen af sin model fra *Towards a 'Natural' Narratology* har ladet sig inspirere af Paul Ricœurs teori om den tredobbelte mimesis. Ricœurs tænkning er ikke alene fænomenologisk funderet. Han er desuden en af de mest velunderrettede franske formidlere af fænomenologiens historie og dertil med Herbert Spiegelbergs ord "one of the few Frenchmen who are aware of the Original Phenomenological Movement" (Spiegelberg 1994, s. 587).

oplevelsesmæssighed på et tematisk niveau; den er derimod udtryk for *experientiality*. For litteraturen nøjes ikke med at være oplevelsesorienteret i den forstand, at den blot tematiserer, hvad og hvorledes man oplever. At litteraturen er oplevelsesorienteret betyder derimod, som fænomenologien netop præciserer, at der på et strukturelt niveau i teksten gør sig et intentionelt oplevelsesmønster gældende i værkets stil. Fænomenologien begrundede sådanne førsproglige strukturer ud fra bevidsthedens førrefleksive fornemmelse for sin egen tidslighed, rumlighed og kropslighed. At de er førrefleksive betyder, at de blot registreres i bevidstheden forud for enhver bevidst tematisering og således præger oplevelsen af fænomenet som en særlig farvning. Anderledes udtrykt: Sådanne fornemmelser har afgørende betydning for den horisont, inden for hvilken genstande erfares. Hvad der bliver aktiveret gennem læsningen er et intentionelt mønster, en bestemt rettedhed mod en meningshelhed. Denne rettedhed er motiveret af førsproglige meninger, bestående af et komplekst netværk af intentionelle mønstre, der får fænomener til at fremtræde på en bestemt måde i teksten.

Fænomenologiens begreb om tekstens intentionalitet gør det altså muligt at tale om fænomenet overfortolkning, hvilket også er muliggjort af Ingardens værkbegreb. Ingarden ser heterogenitet og autonomi som to dimensioner ved det litterære kunstværk. Det er på én gang henholdsvis organisk helhed og en skematisk konstruktion. Hvad det vil sige, at det litterære kunstværk er en skematisk konstruktion, præciserer Ingarden i *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks*, nemlig at "manche seiner Schichten [...] enthält 'Unbestimmtheitsstellen' in sich" (Ingarden [1936] 1968, s.12). Værkets rent skematiske natur gør det på den ene side objektivt rekonstruerbart og på den anden side i en vis udstrækning til en polysemisk konstruktion i kraft af dets ubestemthedssteder. Med dette værkbegreb gør Ingarden det muligt at holde stand over for værkets detronisering i avantgardens tidsalder, idet han med begrebet ubestemthedssted placerer et fortolkningsmulighedsfelt midt i værkets struktur, der samtidig begrænser det. Ved et sådant dobbeltgreb undgår Ingarden både at reducere det litterære kunstværk ud fra enten en objektivistisk værkorienteret eller en subjektivistisk læserorienteret tilgang. Fænomenologien søger ikke bagom teksten, men derimod at udlede de bevidstheds- og oplevelsesmønstre, dvs. de intentionelle mønstre, som findes i teksten. Tekstuel intentionalitet er resultatet af forfatterens intentionelle bearbejdning af sproget, og er udtryk for en art narrativ sans for tekstens slutning, idet alle tekstens udsagn, påstande og informationer er kvalificerede i en bestemt retning. På den ene side er det læseren, der i selve læseakten konstituerer og hermed udfolder teksten som intentionel struktur. Under læsningen aktiveres der et intentionelt mønster, der er tekstens måde at rette sig mod

verden på. På den anden side er denne struktur allerede konstitueret som en følge af forfatterens intentionelle bearbejdning af sproget.

### **Fænomenologiens renæssance**

Det teoretiske boom inden for litteraturforskningen har ført til, at fænomenologien i midten af 1990'erne fik en litteraturvidenskabelig renæssance i Danmark, hvilket et udpluk af de sidste femten års udgivelser vidner om.<sup>19</sup> I den eksisterende fænomenologisk inspirerede litteraturforskning tegner der sig overordnet to traditioner – en grundlagsteoretisk og en litteraturpædagogisk. Mens førstnævnte næsten ikke (hvis overhovedet) forsøger at operationalisere fænomenologien metodisk, er der omvendt inden for den litteraturpædagogiske tradition en udbredt tendens til, at dens foreslåede pædagogiske praksis kun glimtvis har berøringsflader med fænomenologien og receptionsæstetikken, som den hævdes være udledt af.

Langt størstedelen af den fænomenologisk orienterede litteraturvidenskabelige forskning i Danmark har hidtil været grundlagsteoretisk. I de senere år har den især omhandlet integrationen af fænomenologien og den kognitive semiotik/lingvistik og har beskæftiget såvel semiotikere som litterater. Det gælder bl.a. Peer F. Bundgård (Bundgård 2004, 2006), Frederik Stjernfelt (Stjernfelt 1997) og Thomas Illum Hansen med den upublicerede ph.d. afhandling *Poetik og lingvistik* (2007). Dertil præsenterer sidstnævnte i *Tidens øje – Rummets blik* (2001) fænomenologien som en grundlagsteori om sprog, betydning og erkendelse uden at operationalisere dens fortolkningsprincipper, idet hensigten med bogen ifølge Illum Hansens egne ord ikke er ”at demonstrere en tekstvidenskabelig metode, men [at] argumentere for en tværvideenskabelig synkretisme” (Illum Hansen 2001, s. 9). Retfærdigvis skal det dog nævnes, at han andetsteds i bogen opstiller et ”Udkast til en metodisk ikke-metode” (Illum Hansen 2001, s. 91) i punktform, hvilket sker med henvisning til Robert Magliolas sammenligning af Husserls trinvis reduktion med Genéveskolens generiske kritik, som især George Poulet og Jean Pierre Richard praktiserer som en immanent analyse af værkets litterære omverdensgestaltning. Illum Hansen fastslår, at en måde at praktisere en fænomenologisk funderet analyse på er ved, at læseren søger at få et tentativt greb om tekstens erfaringsmønster for at bruge dette som en art tekstens egen metode. En sådan fremgangsmåde er muliggjort af oplevelsens og tekstens intentionelle mønstre.

---

<sup>19</sup> Af fænomenologisk inspirerede udgivelser kan eksempelvis nævnes Dan Zahavi (1996), Frederik Stjernfelt (1997), Thomas Illum Hansen (2001), (2004) og (2008), Bo Hakon Jørgensen (2003).



Konsekvensen af forskningens overvejende grundlagsteoretiske fokus er, at den metodiske udvikling af og de didaktiske perspektiver i fænomenologien kun har haft sekundær interesse igennem en årrække, siden retningens danske pioner Jørn Vosmar i 1969 udgav sin artikel "Værkets verden, værkets holdning" i *Kritik* 12. Her demonstrer han en fænomenologisk inspireret analysegang, og den illustrative karakter af Vosmars arbejde er på én gang dets styrke og begrænsning. Det sidste, fordi han ikke samtidig leverer de teoretiske og metodiske overvejelser bag sine tekstanalyser og med egne ord kun opridser "konturerne af en metode" (Vosmar 1969, s. 89). Didaktisk set er det uheldigt, at han hverken motiverer sine analyser teoretisk eller sammenskriver sin analytiske fremgangsmåde til et til et systematisk metodisk synspunkt.

### **Fænomenologi og litteraturredidaktik på elevens præmisser**

Den fænomenologisk funderede litteraturredidaktiske forskningstradition omfatter både forskning fra de litterære universitetsfag og Danmarks Pædagogiske Universitet, der med en række afhandlinger – herunder Bo Steffensens *Når børn læser fiktion* (1993)<sup>20</sup> samt Lars Handestens ph.d.-afhandling *Sæt litteraturen er til* (1994) og Vibeke Hetmars *Litteraturpædagogik og elevfaglighed* (1996) – har bidraget til at udbrede en (fænomenologisk inspireret) læserorienteret litteraturpædagogik i folke- og gymnasieskolen.<sup>21</sup> Her har man taget de læser- og læsningsorienterede litteraturteorier til sig – ikke mindst receptionsæstetikken. I gymnasiet ser man kloningen mellem receptionsæstetik og konstruktivistisk pædagogik som et kærkomment alternativ til den nykritisk distancerede, strukturelle analyse, som tidligere har været praktiseret på bekostning af elevernes mere oplevelsesprægede tilgange til litteratur.<sup>22</sup> Samtidig gør læserorienteringen det muligt at uddrive et gammelt spøgelse af litteraturundervisningen: mesterfortolkningen, der blokerer for elevens eget initiativ og tekstforståelse, hvilket Malene Orth argumenterer for i sin artikel "Hvorfor læserorienteret litteraturpædagogik i gymnasieskolen?" (2000). Ved at opgive ideen om mesterfortolkningen bliver:

---

<sup>20</sup> Er en omarbejdet og mere pædagogisk udgave af Steffensens disputats *Fiktion som teksthandling* fra 1991.

<sup>21</sup> Dertil arbejder Jonna Byskov og Marianne Keinecke med positioner, der er inspireret af reader-response-kritikken og fokuserer på elevfaglighed og meddigtning.

<sup>22</sup> Konstruktivismen er en psykologisk læringsteori, hvis grundide er den individualiserede skolegang. Tankegangen er, at eleven aktivt skaber sin egen viden. Konstruktivistisk didaktik inddrager metoder til at styrke elevernes mulighed for at konstruere viden ud fra deres egen forforståelse. Tilsvarende opfattes læreren snarere som vejleder for hver enkelt elev betragtet som et unikt individ end som en styrende underviser.

Lærerens fortolkning [...] ét fortolkningsbud blandt andre. Den enkelte elev får herved mulighed for at afprøve og udvikle centrale personlige kompetencer som kommunikationsevne, selvstændighed, kritisk vurderingsevne og (selv)refleksion ved at forholde sig spørgende til lærerens og klassekammeraternes begrundelser for fortolkningen (Orth 2000, s.30).

Den læserorienterede pædagogik går godt i spænd med en tidstypisk tendens inden for litteraturpædagogikken til at sætte elevens forforståelse i centrum for at gøre det litterære stof relevant for eleven. Med afsæt i ganske få af receptionsæstetikens og reader-response kritikens kerneantagelser og nøglebegreber – såsom læserens meddigtning, lystlæsning, fortolkningspluralisme, tomme pladser m.v. – tager den læserorienterede pædagogik udgangspunkt i elevernes personlige verden, i deres oplevelser, erfaringer og associationer, hvilket gør læsningen til et overvejende selvrefleksivt projekt. Fordi mange elever har vanskeligt ved at udtrykke deres tekstforståelse i et sprog, der matcher lærerens fagsprog, ser fortalene for at inddrage læserorienterede arbejdsmetoder i litteraturundervisningen dem som mulige redskaber til at fokusere på elevernes personlige kompetencer, der i forskellige elevaktiverende arbejdsformer gøres til genstand for refleksion. For de fleste elever ankommer til gymnasieskolen med litterære kompetencer, som de først skal have udviklet et sprog og en begrebsverden for. Analyse og fortolkning kræver nemlig ikke kun elevens umiddelbare indlevelse forankret i lystlæsning, men også en distanceret teknisk orienteret læsestrategi.

En væsentlig præmis for Orths argumentation er en udtalt forståelse i uddannelsessystemet af, at der findes en modsætning mellem elevernes oplevelsesbaserede lystlæsning og tekstfortolkningen, der er funderet i en teknisk orienteret læsestrategi. Ønsket om at inkorporere læserorienterede arbejdsformer udspringer af et lærerbehov for at imødekomme elevernes lystlæsning og er grundet i et bestemt kompetencebegreb, der forstår udviklingen af elevernes litterære kompetencer hierarkisk, hvor de spontane, lystbetonede oplevelses- og kropsbaserede læsninger opfattes som udtryk for de mest simple former, som søges aflært med tiden, mens detaljerede analyser foretaget på grundlag af et avanceret tekstanalytisk begrebsapparat anses for at være de mest kompetente. En væsentlig præmis for denne afhandling er derimod den kognitionsteoretiske påstand om, at selv de mest komplekse litterære kompetencer er kropsligt og oplevelsesmæssigt baserede. I modsætning hertil synes litteraturpædagogikkens hierarkisering af de litterære kompetencer at bero på antagelsen om en skarp modsætning mellem oplevelse og analyse. Modsætningen er imidlertid kun tilsyneladende. For uanset uddannelsesstrin forudsætter og inkluderer tekstlæsning, at vi trækker på vores realverdenserfaring – herunder vores evne til empatisk aflæsning at

tilskrive andre mennesker bestemte bevidsthedstilstande ud fra deres adfærd – en evne, vi også benytter for at kunne forstå og motivere fiktive karakterer psykologisk. Men oplevelses- og lystlæsningen bliver vel først problematisk, idet eleven ikke formår selvforfølgende at fordybe sig i tekstens fremmederfaring, men i stedet ser den som et tilfældigt incitament for en spejlende selvtematisering uden forpligtelse på teksten. Bo Steffensen betegner en sådan læseform som ”en narcissistisk og projektiv fortolkning af én selv og teksten” (Steffensen [1993] 2005, s. 53). Centralt for pædagogikken må derfor være at lære eleven at suspendere sig selv for at få øje på teksten.

Bo Steffensen peger i *Når børn læser fiktion* på en læserorienteret fortolkningsmetodik ”fem spørgsmål”<sup>23</sup>, som han i forlængelse af Wolfgang Iser og fænomenologien kalder for en ”dialektisk læsning”(Steffensen [1993] 2005, s. 211), hvis formål er at fastholde interaktionen mellem tekst og læser for at udelukke en alt for subjektivistisk analysemetodik. Steffensens ”metode” er udformet som en spørgeramme, hvis pointe er, at læreren rives ud af sin docerende rolle, og den skaber ifølge Steffensen uden elevernes viden herom grobund for en fortolkning:

1. Læs teksten.
2. Find de fem ting, som du synes er vigtigst at få svar på, så du synes, du rigtigt har forstået teksten.
3. Formuler de fem ting som spørgsmål.
4. Diskuter de forskellige foreslåede spørgsmål med klassen/holdet/gruppen. Specielt hvilke begrundelser der er for, at det er de vigtigste spørgsmål?
5. Svar på spørgsmålene. Diskuter svarene.

Det er således eleven og ikke læreren, der stiller spørgsmål til teksten. Metoden tilskynder til argumenteret fortolkningspluralisme uden ifølge Steffensens udsagn at have en radikal subjektivismen til hensigt. Dertil søger han med metodens rudimentære karakter at undgå analytiske forskrifter på et værkeksternt grundlag, der reducerer teksten til bestemte strukturer og relationer, der ikke er tekstens egne, men metodens. Spørgsmålet er dog, hvorvidt den praktiske konsekvens af Steffensens ”metode, der er konkret læserstyret i forhold til den enkelte tekst” (Steffensen 2008, s. 345) tværtimod netop er udtryk for en radikal subjektivismen, når denne metode – eller måske rettere spørgehorisont – først trækker i arbejdstøjet? For fokuserer den ikke så entydigt på læseren, at resultatet bliver, at elverne overgives til deres egen oplevelshorisont? Noget sådant må uvægerligt underminere den transaktionsteoretiske ide om en form for ligevægtstilstand mellem tekst og læser, som Steffensen eksplicit argumenterer for med sin såkaldte dialektiske metode.

---

<sup>23</sup> Denne spørgemodell giver han i sin artikel ”Receptionsæstetik” i Fibiger et. al (red.): *Litteraturens tilgange* (2008, s. 345).

Hvori det dialektiske egentlig består, er nemlig vanskeligt at se, ligesom det er uklart, hvorvidt Steffensens fem spørgsmål overhovedet kan åbne elevernes øjne for teksten og dens verden. I en fænomenologisk optik kan tekstens betydning *for* den analyserende ikke stå alene uden at inkludere betydningens opbygning *i* teksten, eftersom læserens udfyldning af de tomme pladser i en receptionsteoretisk optik i høj grad er styret af tekstens suggestive mønstre, der i vid udstrækning også er førsproglige kropsbaserede erfaringsmønstre, som er aktive under læseakten. En litterær metode, der inddrager læseren, må nødvendigvis være såvel læser- som værkororienteret, og må ikke mindst via sit begrebsapparat fremhæve korrelationen mellem tekst og læser.

Hvad læserorienteringen hævdes at kunne tilføje litteraturundervisningen, og som appellerer til dens fortalere, er ifølge Vibeke Hetmar den produktive metadiskurs, den kaster af sig, og hvor læreren og eleverne ”analyserer og fortolker læsninger. Og min læsning vil med stor sandsynlighed på flere punkter adskille sig fra din”(Hetmar 1998). Læsningens metadiskurs producerer således en masse sprog omkring selve det at læse, hvilket medvirker til at udvikle elevernes bevidsthed om selve læringsprocessen. Sidegevinsten skulle være, at eleverne udvikler centrale personlige kompetencer som kommunikationsevne samt evnen til diskussion, evaluering, problemløsning og konstruktion af betydning m.m. Bag opfattelsen ligger der en enorm tiltro til eleven som et styrende centrum for selve kundskabsudviklingen.<sup>24</sup>

De fleste læserorienterede teorier synes at have indbygget en modvilje mod håndfaste metodiske anvisninger, hvilket vanskeliggør omsætningen af disse teorier i konkrete litteraturmetodikker. Men i gymnasiepædagogikken synes manglen på en håndfast læserorienteret litterær metode at have ført til en *total* didaktisering af teorien (jf. fem spørgsmål) i stedet for at omsætte den til en decideret litterær metode. Anderledes udtrykt har den læserorienterede didaktik været tilbøjelig til at identificere ’litterær metode’ med selve undervisningsmetoden. For jo vanskeligere omsættelig en litteraturteori er, desto mere vil man som underviser nok føle sig nødsaget til at ty til en decideret undervisningsmetodik i stedet. Det er givetvis årsagen til, at receptionsteoretiske

---

<sup>24</sup> Behovet for elevcentrerede og elevaktiverende arbejdsformer hænger tæt sammen med en generel pædagogisk tendens til individualisering på mange niveauer i uddannelsessystemet. I Monika Vitereks forskningsrapport *Individualisering i ett skolsammanhang* (2006) fra Myndigheten för skolutveckling præsenterer hun de individualiseringsbestræbelser, der siden 1990’erne har fyldt stadigt mere i den svenske grundskole, og som har givet eleverne en øget indflydelse på deres egne læreprocesser. Rapporten peger samtidig på de negative resultater af en elevcentreret pædagogik, der stik imod hensigten ifølge rapportens analyser er forbundet med et lavere elevengagement. Rapporten henter belæg herfor i mange studier, som også peger på en sammenhæng mellem en høj grad af individualisering i undervisningen og en ringere kundskabstilegnelse: ”Många forskare ser samband mellan en hög grad av individualisering genom eget arbete och sämre studieresultat” (Viterek 2006, s. 120).

nøglebegreber som meddigtning og tomme pladser overføres med en næsten ukritisk bogstavelighed til elevcentrerede og elevaktiverende arbejdsformer i den pædagogiske praksis, som er foreslået af både Steffensen og Hetmar. Med udgangspunkt i Bo Steffensens *Når børn læser fiktion* og med reference til receptionsæstetikken taler Malene Orth ligefrem om læserorienterede arbejdsformer, der griber eleverne, hvor de er:

Hver tekst har sine "tomme pladser", der fordrer læserens medskab og lægger op til alternative arbejdsmåder i litteraturundervisningen [...] Eksempler på skriftligt medskabende arbejde kan være at skrive videre på centrale episoder, eller eleverne kan få til opgave at skrive en indledning eller afslutning på fiktionen (Orth 2000, s. 31).

Steffensens metode "fem spørgsmål" passer fortrinligt til de læringsbaserede aktiviteter, som ifølge den konstruktivistiske pædagogik skal forbedre elevernes ansvar for egen læring. Der skelnes i den læserorienterede litteraturpædagogik mellem en *gen-*, *med-* og *omskabende* arbejdsform. I citatet ovenfor eksemplificerer Orth den medskabende skriftlige arbejdsform, hvis formål er at tydeliggøre elevens indlevelse og tekstforståelse ud fra dennes evne til at aflæse tekstens særegne udtryk og genremarkeringer, hvilket vurderes ud fra en sammenligning med originaltekstens faktiske begyndelse eller afslutning. Denne type meddigtning har ifølge Steffensen "en øvelse i at skabe kohærens i en tekst – ud fra bestemte genreforventninger" (Steffensen 2008, s. 342).

Sammenfattende udtrykt er faren ved en sådan praksis, at den let tager farve af processkrivningens didaktik; eleven bliver bogstaveligt talt skribent. I værste fald vil kloningen af receptionsæstetik og den konstruktivistiske pædagogik falde ud som en 'blød tekstlæsning', der minder om processkrivningen på sit overdrev: en sludrende omgang uforpligtende causeri over elevens personlige reaktion på teksten og vigtigst af alt: på bekostning af mere teknisk og tekstorienterede læsestrategier. Nok har man med sådanne arbejdsformer fået uddrevet mesterfortolkningen fra klasseværelset, men de mange muligheder, der ligger i fortolkningspluralismen kræver til gengæld en højere grad af lærerstyret metakommunikation og langt mere forpligtende kritiske refleksioner over, hvad eleven egentlig foretager sig i arbejdet med teksten. Omvendt er fordelene ved denne didaktik, at æstetisk nydelse, forståelse og respons kommer i spil på én gang i undervisningens forløb, hvilket dog ikke kan overskygge de adskillige problemer, der er forbundet med såvel den læserorienterede litteraturpædagogiske forskning som dens foreslåede pædagogiske praksis. De har overvejende dissonans karakter, idet teori og den foreslåede pædagogiske praksis ikke stemmer overens. Desuden mangler der et vigtigt mellemlid i transformationen af teorien til konkrete elevaktiverende arbejdsformer, nemlig en decideret litterær metode.

Med sit begrebsapparat insisterer den fænomenologisk inspirerede del af receptionsæstetikken – herunder Iser – på korrelationen mellem tekst og læser, og selvom Bo Steffensen selv kalder sin metode for en dialektisk læsning, der ”understreger det gensidige afhængighedsforhold mellem tekst og læser” (Steffensen [1993] 2005, s. 211), så synes både ”fem spørgsmål” qua deres udformning og den gymnasiale reception heraf (Malene Orth) teoriufuldsomt at fokusere entydigt på elevens personlige reaktioner på teksten, uden at dens effekter og kunstneriske midler samtidig undersøges med den konsekvens, at man pædagogisk set dårligt kan præcisere, hvad der sætter grænser for fortolkningen. Medmindre en sådan pædagogik følges op at en mere begrebsorienteret tekstanalytisk tilgang vil en sådan pædagogik have tilbøjelighed til at munde ud i en ren oplevelsesbaseret, impressionistisk litteraturtilegnelse, der ikke inddrager objektiverende tekstiagttagelser og dermed tilsidesætter elvernes udvikling af en sprogfornemmelse og begrebsverden.

### **Universitetsforskningen og intentionalitetsbegrebet**

Det modsatte synspunkt gør sig imidlertid også gældende inden for den litteraturpædagogiske forskning i fænomenologien, der er udgået fra de litterære universitetsfag. Bo Hakon Jørgensen fremhæver i *Intentionalitet* (2003), at en fænomenologisk analyse ikke må reduceres til en rent oplevelsesbaseret fortolkning uden inddragelse af objektiverende tekstiagttagelser. Han forsøger i denne tekstanalytiske lærebog at typologisere fænomenologien i en spørgsmålsbaseret maiuetisk læsepraksis, bestående af 20 konkrete spørgsmål til tekster fordelt på tre læsninger.<sup>25</sup>

Ambitionen i *Intentionalitet* er at gøre fænomenologien tekstanalytisk praktiserbar for universitetsstuderende fra andet studieår ved ”at opstille en spørgemodell for litterære tekster på et fænomenologisk grundlag” (Jørgensen 2003, s. 53). Dette forehavende gennemfører han dog ikke uden et par indledende parader over for den mulige kritik fra filosofisk hold, som dette forsøg på at ”overføre fænomenologisk filosofi til litterær analyse” (ibid., s. 7) ville kunne afføde i kraft af fænomenologiens grundlagsvidenskabelige karakter. Og kritik er, hvad *intentionalitet* har høstet på trods af bogens ellers sympatiske forehavende med at didaktisere fænomenologisk filosofi og

---

<sup>25</sup> Denne spørgeramme er opdateret genbrug fra Jørgensens Blixen-disputats *Siden hen* (1999), som han med egne ord i mellemtiden har ”foretaget udeladelser for at ”stramme” det [spørgerammen] op i fænomenologisk retning” (ibid., s. 67).

litteraturteori.<sup>26</sup> Kritikken har især omhandlet Jørgensens forståelse af fænomenologien, for, som Peer F. Bundgård skriver i sin anmeldelse i *Kritik* 166 med henvisning til bogens indledende begrebsafklarende gennemgange af Husserls, Heideggers og Merleau-Pontys filosofi, kræver sådanne et exceptionelt røntgenblik og ikke mindst ”en meget stor fortrolighed med stoffet, som Hakon Jørgensen ikke helt forekommer mig at have” (Bundgård 2003, s. 75).<sup>27</sup> Hvad Bundgård går i kødet på og finder særligt problematisk er Jørgensens opsummering i slagordsform ”Groft sagt er en fænomenologisk litterær analyse derfor: nykritik plus *intentionalitet*” (Jørgensen 2003, s. 9). Indvendingen går primært på, at hvis man tager intentionalitetsbegrebet alvorligt, kan man ikke samtidig fastholde nykritikken, da den insisterer på autonomi og søger at ekskludere forfatterens og læserens intentioner. Jørgensens synspunkt lyder jo unægteligt paradoksalt.<sup>28</sup> Et godt stykke af vejen er jeg enig i kritikken, eftersom Jørgensens tilsyneladende synes at sammenblande to definitioner af intentionalitet – en, der er tæt forbundet med den dagligsproglige betydning af ’intention’, med Husserls brede, fænomenologiske intentionalitetsopfattelse. Omvendt er intentionalitetsbegrebet overordentligt komplekst, så hvor vidt er en sådan kritik overhovedet berettiget?

Den dagligsproglige betydning af ordet intention er ’en viljesbestemt bevidst hensigt’, altså noget, en person har til formål aktivt at gøre. Flere steder i *Intentionalitet* virker det, som om Jørgensen tilslutter sig en sådan voluntaristisk opfattelse af intention, der minder om den dagligsproglige brug af termen. Tag fx formuleringer som disse:

Værket har en *hensigt*, det *vil* noget; det er en motiverende handling. (Jørgensen 2003, s. 10).

Fænomenologien er en bevidsthedslære om, hvad vi *gør* med verden, idet vi beskæftiger os med den. For vi *vil* altid noget med verden, vi har *intentioner* med den. (Ibid., s. 14).

Intentionen. Vi har aldrig en sag uden at *ville* noget med den. Bevidstheden *vil* noget, den er intentionel. (Ibid., s. 19).

---

<sup>26</sup> Med undtagelse af Lars Bukdahls lovprisende anmeldelse af *Intentionalitet* i *Weekendavisen* (25.07.03) høstede bogen overvejende hård kritik bl.a. i Mikkel Bruun Zangenbergs anmeldelse i *Politiken* (18.10.03) og i Peer F. Bundgårds fra *Kritik* Nr. 166/2003. Med til det kritiske kor hører også min egen anmeldelse af bogen i *Synsvinkler* Nr. 29/2003. På trods af min store sympati for Jørgensens projekt retter mine kritiske indvendinger sig især, nu som dengang, imod tvangsmekanismen i den spørgemodell, bogen opstiller, manglen på teoretisk motivering af modellen samt de terminologiske uklarheder i bogen, som næppe er hensigtsmæssige i en lærebog.

<sup>27</sup> Noget tilsvarende hævder Mikkel Bruun Zangenberg i sin anmeldelse af Jørgensens bog, idet han hæfter sig ved dens terminologiske selvmodsigelser og uklarheder, og især ved Jørgensens brug af intentionalitetsbegrebet.

<sup>28</sup> Søren Harnow Klausen påpeger i ”På sporet af intentionaliteten” (2006) det karikerede ved denne type udsagn, som præsenterer noget, der i virkeligheden er en total omstyrtelse af nykritikken, som en mindre justering af den, og for at tydeliggøre mekanismen i Jørgensens hastige opsummering skriver Klausen, at udsagnet ville svare til påstanden: ”den tredje vej i økonomisk politik er planøkonomi plus markedskræfternes frie spil” (Harnow Klausen 2006, s. 55).

Alligevel veksler han næsten ubekymret mellem denne aktive intentionalitetsopfattelse, og den mere tekniske filosofiske fagterm, man finder anvendt i moderne filosofi og i fænomenologien, hvor intentionalitet intet har med hensigt eller vilje at gøre. Med fænomenologien ville Husserl som bekendt bedrive streng videnskab, hvilket bl.a. kommer til udtryk i hans begrebsafklarende redegørelser i *Logische Untersuchungen II/1* (1900), hvor han på det kraftigste advarer imod at hæfte prædikater, der i gængs forstand hører til viljeslivet, på intentionalitetsbegrebet:

Was andererseits die Rede von Akten anbelangt, so darf man hier an den ursprünglichen Wortsinn von *actus* natürlich nicht mehr denken, der Gedanke der Betätigung muß schlechterdings ausgeschlossen bleiben. (Husserl [1900] 1993, s. 379)

Ifølge Husserls udsagn må den aktive og viljesmæssige betydning, der traditionelt knytter sig til intentionalitet, simpelthen forblive udelukket, hvilket tydeligvist modsiger Jørgensens definition. Husserl anvender nemlig et langt mere teknisk og bredere begreb om intentionalitet, der refererer til bevidsthedens genstandsrettethed, altså til det forhold, at den er kendetegnet ved altid at være engageret og selvoverskridende rettet mod fænomener; mentale tilstande er altid *om* noget. Intentionalitet omfatter således i Husserls konception alle former for rettethed, hvad enten de er vilkårlige, villedede eller ligefrem modvillige. Derfor giver det ingen mening at basere en definition af intentionalitet på viljesbegrebet. Til gengæld formulerer Jørgensen sig helt i tråd med den husserlske fænomenologi, når han hævder:

Til enhver opfattelse af den sag hører sagen selv, til enhver tanke hører noget tænkt. (Jørgensen 2003, s. 19)

Hermed tilslutter han sig tilsyneladende Husserls forestilling om intentionalitet som en egenskab ved bevidsthedsfænomener som tænkning, fantasi, hallucinationer, drømmeri, sanseerfaringer m.m., der altid er rettede imod en genstand, hvad enten denne er virkelig eller fiktiv. Bevidstheden er 'Bewußtsein von Etwas'. Og dog, for i selv samme sætning hedder det videre i antropomofiserende voluntaristiske vendinger:

– enhver bevidsthedsakt har noget over for sig, som akten *søger* henimod [sic] for at få bekræftelse (evidens). (Ibid.)



Her peges der atter på en viljesbestemt intention, da Jørgensen tilskriver bevidsthedens akter en aktiv *søgen* hen imod noget, hvilket givetvis skal opfattes metaforisk.<sup>29</sup> Men for at undgå at lægge sig for tæt op ad en dagligdags betydning af 'intention' havde vendingen, at 'akten er rettet imod sin genstand', måske været mere hensigtsmæssig.

Man må uvægerlig spørge sig selv, hvorfor Jørgensen veksler så ubekymret mellem de to definitioner, når Husserl så eksplicit pointerer, de bør holdes skarpt adskilt? Er det mon blot et udslag af terminologisk slaphed, som Zangenberg hævder i sin anmeldelse? Problemstillingen er dog mere speget end som så. For, som Søren Harnow Klausen pointerer i sit bidrag til Bo Hakon Jørgensen-festskriftet *En Dumhed bragt i Form*, har Husserl selv "svært ved at fastholde sondringen i sin fulde skarphed" (2006, s. 47), hvilket i særdeleshed gælder for hans senere værk. Harnow Klausen argumenterer meget overbevisende og med udgangspunkt i en begrebshistorisk redegørelse for, at det, der i *intentionalitet* umiddelbart ligner begrebsforvirring og terminologisk skødesløshed, faktisk har et sagligt grundlag, og at det i vurderingen af Jørgensens intentionalitetsbegreb er relevant:

... at huske på at der hvor intentionaliteten ikke blot foreligger i sin tavse grundform, men udtrykkes ved hjælp af tegn, må der også være en anden form for intentionalitet på spil. Der må være en egentlig *udtryksintention*, dvs. en akt hvorved den i sig selv tavse intention knyttes til udtryksmediet. (Harnow Klausen 2006, s. 43)

Med andre ord er det vanskeligt i en litterær kontekst helt at undgå et mere voluntaristisk begreb om intention.<sup>30</sup> Også Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Jacques Derrida og Paul Ricœur griber med mellemrum til de samme metaforiske voluntaristiske formuleringer à la Jørgensens. Det skal ses i lyset af, at teksten som udtryk er en frivillig, besluttet og intentional yderliggørelse, der forudsætter et sammenfald af intentioner i en mere viljesmæssig forstand, eftersom der ikke findes noget tegn uden et intentionalt subjekt til at give det liv. Både forfatteren og læseren må intendere, at der til et givent udtryk hører en bestemt betydning. dvs. har et bestemt betydningsmæssigt potentiale. Roman Ingarden, Jacques Derrida og Paul Ricœur behandler alle intentionalitet som et

---

<sup>29</sup> Harnow Klausen læser denne formulering hos Jørgensen metaforisk og påpeger samtidig med reference til bl.a. John Searle, at det i faglitteraturen er en ganske udbredt og naturlig metafor: "Ofte siger man at akten (eller dens indhold) *foreskriver* hvordan dens genstand skal være, og det er jo en mindst lige så antropomorf talemåde som at sige at akten søger hen imod genstanden" (Harnow Klausen 2006, s. 51).

<sup>30</sup> Harrison Hall fremhæver noget lignende i sin anmeldelse fra *The Journal of Philosophy*, Vol. 75/Nr. 1, 1978 af Anna-Teresa Tymienieckas *Beyond Ingardens Idealism/Realism Controversy with Husserl* (1976), at "Ingardens 'intentional' has little in common with Husserl's. For Ingarden, 'intentional' seems to mean actively and purposively produced [...] For Husserl, to say that consciousness is intentional is simply to say that it is directed toward some objective, that it is 'of something'" (Hall 1978, s. 48).

teleologisk begreb, der gør, at tegn med Derridas ord "altid bebos, livgives af en *bedeuten*, i betydningen *villen-sige*" (Derrida [1967] 1997, s. 62), hvilket svarer til den 'søgen hen imod' en bestemt betydningsintention, som Jørgensen taler om. Tilsvarende hævder Ingarden med sin sætningslære, at de enkelte dele i den sproglige kædes strøm af tegn holdes sammen af "Intentionalen Satzkorrelaten" (Ingarden [1931] 1972, s. 196), der forud kvalificerer udsagn, sætninger og informationer i en bestemt semantisk retning, fordi som Wolfgang Iser formulerer det med henvisning til Ingardens teori om betydningsenhedernes lag:

...each sentence can *achieve* its end only by aiming at something beyond itself. Since this is true of all sentences in a literary work, the correlates constantly intersect, ultimately giving rise to the semantic *fulfillment* at which they have aimed. (Iser 2006, s. 17)

Når Iser således taler om at fuldføre (eng. *achieve its end*) og en tilfredsstillelse, opfyldelse (eng. *fulfillment*) af en bestemt betydningsintention, beskriver han i lighed med Jørgensen intentionalitet inden for en teleologisk, voluntaristisk forståelsesramme.<sup>31</sup>

Isoleret betragtet kan man muligvis forklare og forsvare det begrebsligt uafklarede omkring Jørgensens intentionalitetsbegreb mod de indvendinger, der er blevet rejst i kritikken af *Intentionalitet*, hvilket Harnow Klausen gør i artiklen "På sporet af intentionaliteten". Hermed er han i hvert fald med til at nuancere litteraturkritikkens diskussion af intentionalitet ved at minde om, at dette bevidsthedstræk endnu ikke er fuldstændigt forstået filosofisk samt ved at påpege begrebets både historiske og faglige kompleksitet, hvorfor "man skal være forsigtig med at fælde kategoriske domme over bestemte opfattelser af det" (Klausen 2006, s. 58).<sup>32</sup>

Personligt er jeg langt mere skeptisk over for brugen af reduktionsbegrebet i *Intentionalitet*. Skønt både Ingarden og Vosmar, som Jørgensen trækker på, lægger sig i forlængelse af Husserls konstitutions- og reduktionsbegreb, hvor reduktion anvendes i betydningen at *tilbageføre* det konstituerede til det konstituerende, da anvender Bo Hakon Jørgensen alligevel reduktion i dagligdagsbetydningen: at *bortskære*, altså med Jørgensens egne ord er "reduktionen den trinvisse bortskæring" (Jørgensen 2003, s. 19), og med hans spørgemodell hævder han at have "åbnet mulighed for at foretage en reduktion af teksten ind mod dens intention, som en række afskæringer (dvs. satte parenteser)"

<sup>31</sup> Tilsvarende hedder det i Klaus Helds forord til Reclam-udgaven af Edmund Husserls *Die phänomenologische Methode*, at "Husserl gebraucht die Wörter 'Intention' und 'intendieren' durchaus ähnlich wie unsere Alltagssprache, wo sie ein *Streben* mit einer *Absicht* bezeichnen" (2002, s. 24).

<sup>32</sup> Som fx Zangenberg meget bombastisk gør det i sin anmeldelse, idet han kalder Jørgensens brug af 'intentionalitet' for en "monumental misforståelse". Overordnet set synes intentionalitetsbegrebet i anmeldelserne af bogen blot at fungere som en art fikspunkt for en langt mere generel kritik af bogens præcise definitioner af en række yderst centrale fænomenologiske begreber.

(Jørgensen 2003, s. 67). Her forfalder Jørgensen ikke alene atter til u hensigtsmæssige voluntaristiske formuleringer ved at hævde, at reduktionen afsøger tekstens intention. Hvad den søger at blotlægge er imidlertid ikke dens hensigt, men derimod de intentionelle mønstre, der organiserer værkets verden. Desuden skaber denne formulering ligeledes forvirring omkring, hvad Jørgensen overhovedet forstår ved reduktion og ikke mindst reduktionens forhold til epochéen. Husserl beskriver selv dette forhold som en funktionel enhed, og til tider betegner han epochéen som reduktionens mulighedsbetingelse. På trods af, at Husserl således tildeler epochéen rollen som en art metodisk forberedelses- og indledningsmanøvre til reduktionen, definerer Jørgensen – uagtet ordningsrækkefølgen af momenterne i den fænomenologiske reduktion – alligevel epochéen ”som en fornyet reduktion i refleksionen” (Jørgensen 2003, s. 20). Ud fra selve udformningen af den spørgemodell, Jørgensen præsenterer i *Intentionalitet*, og som er gengivet nedenfor i en reduceret udgave, ser det omvendt ud, som om han med anvisningen til læseren om at redegøre for den trinvis indgang til teksten (jf. pkt. 1 i første læsning) slet og ret identificerer epochéen med reduktionen. Jørgensens forslag til en fænomenologisk metode forløbende i tre tempi er udformet som 20 spørgsmål til teksten.

**FØRSTE LÆSNING:**

- 1) Redegør for den trinvis indgang til teksten.
- 2) Markante træk i dannelsen af den æstetiske opfattelse.
- 3) En skitseagtig bestemmelse af tekstens æstetiske objekt.
- 4) Reduktioner med henblik på en væsensskuen af teksten.
  - 5) Kort redegørelse for tekstens fire stemmer efter dens

**ANDEN LÆSNING:**

- Spørgsmål 6-9: beskrivelse af genstandslaget  
Spørgsmål 10-14: Sproglige iagttagelser [Betydningsenhedernes lag]

**TREDJE LÆSNING:**

- Spørgsmål 15-16: billedsprog [det må dog høre til på betydningsenhedernes lag].  
17) Brud i stilen [mønsteret i sproglige virkemidler].  
18) Tomme pladser/ubestemthedssteder.  
19) Modtagerforudsætninger i teksten.  
20) Stillingtagen til den æstetiske værdi [normativ del af modellen]

(Jørgensen 2003, s. 68 [mine kommentarer])

Skønt Ingarden i *Das literarische Kunstwerk* hævder, at det konstituerede genstandslag (Vosmar: verdensplan), værkets forestillede virkelighed, er ”das Erste, was dem Leser ins Auge fällt, wenn er den Bedeutungsintentionen des Textes folgt” (Ingarden [1931] 1972, s. 229), tildeler Jørgensen i sin tretrinsraket for en fænomenologisk læsning derimod først genstandslaget (verdensplanet) væsentlig interesse i sin anden læsning, som tilmed har

”til hensigt at bekræfte eller falsificere de udkastede tolkninger fra første læsning” (Jørgensen 2003, s. 74). Mine hovedindvendinger imod spørgerammen går overvejende på vilkårligheden i modellen, på antallet af spørgsmål og især på rækkefølgen af spørgerammens første og anden læsning. Hvad Jørgensen placerer i anden læsning, vil jeg på baggrund af Husserls konstitutions- og reduktionsbegreb nemlig hævde, hører til før selve den fænomenologiske reduktion, fordi tekstens verden er det første, der umiddelbart fornemmes under selve læsningen af teksten, og derfor må læserens konkretiserende læsning nødvendigvis have en privilegeret status i en fænomenologisk funderet metode. Det er ikke de sproglige betydninger, læseren i første omgang bemærker – med mindre teksten anvender sproglige mærkværdiggørelseskneb, der har til hensigt at deautomatisere læsningen ved at suspendere læserens konventionelle (prototypiske) sproglige repræsentationsmønstre. I sådanne tilfælde vil de sproglige formuleringer træde i forgrunden af læserens bevidsthed netop i kraft af “the intentional violation of the norm of the standard” (Jan Mukarovsky 1932, s. 18), hvorved sproget tiltrækker sig så meget opmærksomhed, at den intentionelle projektion af et sagforhold ud fra sætningsbetydningen vanskeliggøres. At læseren primært fæstner sit blik ved tekstverdenen er dog ikke ensbetydende med, at læseren slet ikke registrerer skrift som et materiale, men i det øjeblik, hvor læseren aktualiserer tekstens betydningspotentialer, da glider de konstituerende lag ud i periferien af læserens opmærksomhedsfelt til fordel for tekstens projicerede verden.

Dertil har jeg vanskeligt ved at se, hvorfor Jørgensen skelner mellem en anden og tredje læsning, da flere af spørgsmålene i tredje læsning allerede er indeholdt i anden læsning. Modellens punkter kunne sagtens reduceres, eftersom de spørgsmål i tredje læsning, der vedrører tekstens billedsprog og dens stilbrud, må høre hjemme under sproglige iagttagelser (punkt 10-14, anden læsning), ligesom læseren primært bemærker tekstens ubestemthedssteder, som modellen undersøger i tredje læsning, på genstandslaget (punkt 6-9, anden læsning). Overordnet savner jeg en klar strukturering af spørgerammen ud fra det væsentlighedsprincip, der netop udmærker fænomenologien i forhold til formalistiske tilgange til litteratur, og som Jørn Vosmar beskriver i ”Værkets verden, værkets holdning”: “der må overalt gælde det væsentligheds- og økonomiprincip, at man kun inddrager et underordnet plan, når det kan tjene til belysning af et overordnet” (s. 98). Et sådant princip forudsætter, at det er den første læsning, der fastlægger rammerne for den videre fortolkning, der må tegne sig som en proces, hvor den løbende inddragelse af tekstiagttagelser sker ud fra en selektion.

Bogens didaktiske sigte taget i betragtning må Jørgensens begrebsforvirring omkring reduktionsbegrebet siges at have haft anseeligt større negative pædagogiske konsekvenser end dens upræcise anvendelse af intentionalitetsbegrebet, fordi Jørgensens brug af reduktionsbegrebet har haft afgørende betydning for selve udformningen af spørgemodellen. Så snart Jørgensens metode trækker i arbejdstøjet i form af bogens tre modelanalyser, springer et særligt træk ved disse én i øjnene; der synes at være en næsten skabelonagtig tvangsmekanisme indbygget i modellen. Personligt vil jeg argumentere for en langt mere simpel fortolkningsmodel, der integrerer et væsentlighedsprincip i stil med det, Vosmar plæderer for. Det betyder, at inddragelsen af tekstiagttagelser udelukkende skal legitimeres ud fra deres deskriptive relevans i forhold til de af tekstens konstitutive træk, der har betydning for læserens forståelse af det konstituerede. Anderledes udtrykt bør interessen for tekstens indre opbygning være motiveret af et ønske om at fremme forståelsen af den tekstverden, læseakten fremkaldte i læserens bevidsthed.

I lighed med Peer F. Bundgård (Bundgård 2003) har jeg svært ved at få øje på, hvad der egentligt er fænomenologiens bidrag til Jørgensens spørgeramme, eftersom den ikke synes at være direkte afledt af bogens indledende begrebsafklarende røntgenbilleder af henholdsvis Husserls, Heideggers og Merleau-Pontys filosofi – ej heller af (i en litterær sammenhæng) mere relevante fænomenologisk inspireret litteraturteorier, nærmere bestemt Genéveskolen, Wolfgang Isters receptionsæstetik og Roman Ingardens litteraturfilosofi. I forlængelse af *Intentionalitet's* terminologiske uklarheder hævder Jørgensen lidt for hastigt, at:

Den fænomenologiske metode taget som filosofisk metode indeholder seks hovedgreb i Husserls udformning: intentionalitet, reduktion, epoché, væsensskuen, aspekter (skygger-perspektivisk) og aktmaterie/aktform (Jørgensen 2003, s. 18).

Påstanden beror imidlertid på en kategorifejltagelse<sup>33</sup> ud fra den betragtning, at disse elementer begrebsliggør elementer på forskellige virkelighedsniveauer – på et henholdsvis deskriptivt og præsriptivt niveau, som Jørgensen blander sammen. Mens intentionalitet, afskygning og aktmaterie/aktform deskriptivt indfanger væsenstræk ved bevidstheden og dens genstande, hører begreber som epoché, reduktion og væsensskuen til fænomenologiens undersøgelsesmetode.

---

<sup>33</sup> En kategorifejl er en filosofisk betegnelse og består i, at man i sin ræsonneren starter i et domæne og springer til et andet.

Langt mere didaktisk tilgængelig end *Intentionalitet* er Thomas Illum Hansens model for en procesorienteret litteraturpædagogik udviklet på grundlag af fænomenologien fra *Procesorienteret litteraturpædagogik* (2004). I lighed med Bo Hakon Jørgensen er det Illum Hansens ambition at opbygge undervisningen som en spørgende tilgang til litteratur. Han foreslår en fremgangsmåde, der bør praktiseres som en langsamlæsning til at indkredse værkets intentionelle mønstre for at skærpe læserens opmærksomhed over for værkets verden. I modsætning til den af Bo Steffensen foreslåede metode ”fem spørgsmål” fastholder Illum Hansen med sin model det dialektiske ved ”at forpligte læseren på sin egen oplevelse af værkets verden”(Illum Hansen 2004, s. 18).

## Opsummering

Belært af de omsætningsproblemer, der knytter sig til fænomenologien, og som både gør sig gældende inden den grundlagsteoretiske og den litteraturpædagogiske forskningstradition, søger jeg i denne afhandling på én gang at levere de teoretiske og metodiske overvejelser bag konkrete tekstanalyser og følgelig at mediere de to eksisterende litteraturvidenskabelig forskningstraditioner inden for fænomenologien. Den grundlagsteoretiske tradition aflægger hyppigt et så nidkært troskabsløfte i den filosofiske sagligheds navn, at den må træde vande på det teoretiske overdrev. Den antyder højest fænomenologiens potentiale som æstetisk teori uden at udarbejde strategier for en tekstanalytisk praksis. Set fra et litteraturpædagogisk synspunkt er denne prioritering uheldig, fordi den teoretiske motivering af den læserorienterede litteraturpædagogik netop er dens svaghed, idet den forholder sig troløst uforpligtet over for den teori, den hævdes at være afledt af, og dens procedurer modsvarer ikke altid teoriens betragtningsmåde. Begge traditioner er således forbundet med en række metodiske omsætningsproblemer, der også melder sig i studerendes tekstanalyser, og som kan diagnosticeres via symptomer som fx:

- En udpræget teorifokusering:
  - Karakteriserer fremstillinger, der nøjes med at påpege fænomenologiens potentiale som litterær metode uden at aflede et metodisk synspunkt fra teorien og omsætte dette tekstanalytisk
- Dissonans mellem teori og analytisk praksis
- Blind kalkering af filosofiske termer uden omsætning til et litterært genstandsfelt

Forskningens udprægede teorifokusering har betydet, at den metodiske udvikling af de didaktiske perspektiver i fænomenologien i en vis udstrækning er blevet forsømt. Litteraturpædagogisk er det uheldigt. For med til billedet hører jo, at en stor del af

litteraturstudiet er kommet til at handle om teori – og om nødvendigheden af den. I studerendes tekstanalyser omsættes teorien ofte slet ikke med problemer (som skitseret i punkt 2-3) til følge. Særligt problematisk er det, når eksempelvis filosofiske termer, der vedrører genstande fra et bestemt domæne, uelegant kalkeres direkte til det æstetiske domæne uden at være motiveret af en formel lighed mellem disse domæners genstande. En sådan overførsel er dybt problematisk og beror på en kategorifejltagelse, eftersom visse filosofiske termer ikke kan anvendes direkte som fortolkningsredskaber, idet de ofte begrebsliggør ting, der intet har at gøre med den æstetiske oplevelse. Visse teoridannelser som eksempelvis fænomenologien må først undergå en transformation og sammenskrives til et metodisk synspunkt for at kunne fungere som tekstanalytisk redskab.

Hvad der imidlertid står i skærende kontrast til fagområdets teorioprustning og selvrefleksive tilgang til grundlagsteoretiske problemstillinger er, at litteraturforskningen trænger til et grundigt videnskabsteoretisk serviceeftersyn på flere punkter. Et sådant ville kunne bidrage til en langt større faglig selvrefleksion inden for litteraturstudierne. Mest tiltrængt er i den henseende en grundlæggende begrebsafklaring og præcisering af forholdet mellem teori, metode og analyse i mange lærebøger om tekstanalyse, hvilket vil blive behandlet mere udførligt i kapitel 3. Men i første omgang skal vi stifte bekendtskab med de teoretiske positioner, denne afhandling trækker på, præsenteres.

## Kapitel 2

### ET NARRATOLOGISK

# Mellemspil

## I KRYDSFELTET MELLEM KOGNITIONSTEORI OG FÆNOMENOLOGI

The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances - as though any material were fit to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, painting, [...] stained glass windows, cinema, comics, news items, conversations.

*(Barthes 1966, s. 79).*



## Kapitel 2

# Et narratologisk mellemspil – I krydsfeltet mellem kognitionsteori og fænomenologi

The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances - as though any material were fit to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, painting, [...] stained glass windows, cinema, comics, news items, conversations.  
(Barthes 1966, s. 79).

Når *Et tekstanalytisk mellemværende* trækker på såvel den fænomenologiske som den kognitionsteoretiske tradition, sker det ikke uden forbehold, og set i lyset af det forrige kapitels problematisering af teorioprustningen inden for litteraturvidenskaben er det relevant at spørge til, hvad den fænomenologiske og kognitionsteoretiske tilgang konkret kan bidrage med i forhold til tekstanalyse? For begge teoridannelser ligner mest af alt en slags fortolkningens metateorier, der har bevidsthedens og dennes processer som deres primære undersøgelsesgenstand. Derfor fungerer de i en litteraturvidenskabelig kontekst ofte som grundlagsteoretiske forklaringsrammer, eftersom de begge interesserer sig for de bevidsthedsmæssige forudsætninger, altså de kognitive operationer, der ligger til grund for læsningen, betydningskonstitutionen og læserens narrative forståelsesproces. Herved udmærker de sig primært som deskriptive redskaber, idet de leverer svar på spørgsmål som ”Hvilke kognitive operationer udfører læseren under læsningen?” og ”Hvordan bidrager bevidstheden til betydningsdannelsen?” Johanna Gavins og Gerard Steen beskriver indledningsvist i *Cognitive Poetics in Practice* (2003), hvorledes kognitionsteorien tænkes at bidrage til studiet af litteratur:

[Cognitive poetics] suggests that readings may be explained with reference to general human principles of linguistic and cognitive processing, which ties the study of literature in with linguistics, psychology, and cognitive science in general [...] this special position of literature is

grounded in some of the most fundamental and general structures and processes of human cognition and experience. (Gavins & Steen 2003, s. 2, min kursiv)

Hermed understreger de kognitionsteoriens overvejende deskriptive sigte, nemlig at *forklare* læsninger med reference til forskellige kognitive principper og operationer. Kognitionsteorien kan følgelig siges at levere en deskriptiv terminologi, for, som Peter Stockwell hævder, "cognitive poetics is a *way of thinking about literature*" (Stockwell 2002, s. 7). En oplagt indvending imod kognitionsteorien, forstået som litterær tilgang, er således, at dens primære undersøgelsesgenstand ikke er teksten selv, men derimod den menneskelige bevidsthed som mulighedsbetingelse for betydningskonstitutionen. En lignende indvending kan fremsættes i forhold til afhandlingens inddragelse af Ingardens prææstetiske undersøgelser af litteraturens betydningskonstitution, hvis generalitetsniveau uvægerlig må gøre enhver empiriker skeptisk. For svarer Ingardens ontologiske teori overhovedet til praksis? Da den kognitive poetik omvendt inddrager empirisk forskning, er omdrejningspunktet for dette kapitel spørgsmålet om, hvorledes kognitionsforskningen og fænomenologien gensidigt kan befrugte hinanden i forhold at kunne basere tekstanalyse på et fænomenologisk grundlag under inddragelse af kognitionsteoretiske perspektiver.

En central påstand i Shaun Gallaghers og Dan Zahavis *The Phenomenological Mind* (2008) er, at fænomenologien har noget væsentligt at bidrage med i forhold til kognitionsforskningen.<sup>34</sup> Grundantagelsen i dette kapitel er med omvendt fortegn, at kognitionsforskningen *konsoliderende, bekræftende, korrigerende* og *videreudviklende* kan tilføje væsentlige perspektiver til fænomenologien ikke alene på et teoretisk plan; den kan tillige tilføre fænomenologien en empirisk klangbund. Den teoretiske gennemgang af især den kognitive narratologis indsigter er prioriteret højt i dette kapitel, fordi fremstillingens primære sigte er at afsøge kognitionsteoriens mulige berøringsflader med fænomenologien. Jeg vil undervejs belyse fænomenologiens aktualitet i forhold til kognitionsteorien og vice versa ved løbende at trække paralleller mellem Ingardens teori om læsningens tidslige perspektiver og nyere kognitivt funderede teorier om læsning og narrativ forståelse med henblik på at fremstille dette som et bud på en læsningens grundlagsteori. Det sker for senere i kapitel 3 reviderende at kunne opgradere Jørn Vosmars mondiale analysemodel i retning af Text World Theory, der er et forholdsvist nyt

---

<sup>34</sup> Thomas Illum Hansens Ph.d.-afhandling *Poetik og lingvistik* beror også på den overordnede antagelse om et gesidigt berigelsesforhold mellem, i Illum Hansens tilfælde: fænomenologien og den kognitive lingvistik, idet han i sin afhandling er interesseret i "hvorledes kognitionsforskningen ikke blot kan være med til at konsolidere, men også videreudvikle Ingardens litteraturteori" (Illum Hansen 2007, s. 58).

delstudie i den (hovedsageligt) angloamerikanske forskning inden for den kognitive narratologi.

En grundlæggende antagelse inden for den kognitive narratologi er, at den narrative analyse må tage hensyn til, hvorledes bevidstheden fungerer, hvilket David Herman berører i "Cognitive Approaches to Narrative Analysis" (2009):

Study of the cognitive dimensions of stories and storytelling has become an important subdomain within the field of narrative analysis. Concerned both with *how* people understand narratives and with narrative *itself* as a mode of understanding (Herman 2009, s. 79).

Den såkaldte kognitive vending vedrører med andre ord et bevidsthedsorienteret kursskifte inden for narratologien mod narrativitetens kognitive mulighedsbetingelser. Narratologiens opgave bliver hermed at redegøre for de mentale processer, der er involveret i litteraturlæsning. I modsætning til formalistiske teoridannelser, der sætter parentes omkring læseren og de kognitive processer, der ligger til grund for læserens narrative forståelse og betydningskonstitution, berører både fænomenologien og kognitionsteorien betydningens forankring i menneskets oplevelse, kognition og perception. Således betragtet kan begge teorier – ligesom semiotikken – opfattes som metavidenskaber.

I sin introduktion til *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (2003, s. 4) hævder David Herman, at der har fundet en narrativ vending sted inden for en lang række fagvidenskaber. Denne tværvideenskabelige udbredelse af narratologien er ifølge Herman sket takket være kognitionsvidenskabernes udviklingsarbejde. At kognitionsforskningen overhovedet er smeltet sammen med narratologien skyldes denne forsknings interesse for bevidsthedens (fra naturens side) spontant narrativiserende perceptionsmåde og meningskonstitution.

Den kognitive vending inden for narratologien har høstet en del kritik fra mere klassisk sindede narratologer – ikke mindst for dens ekspansionsiver, hvilket Meir Sternbergs artikel "How (not) to advance toward the narrative mind" (2009) er et godt eksempel på. Sternberg koncentrerer sin kritik af kognitivismen omkring det faktum, at den i sin (ukritiske) ekspansionsiver mister det kritiske blik. Ifølge Sternbergs argumentation har dette ikke bragt den kognitive narratologi videre frem mod "a comprehensive theory of narrative based on the turn inward" (Sternberg 2009, s. 455). Tværtimod:

Nothing has so impeded the advance "toward a cognitive narratology" as the uncritical (if anything, self-congratulatory) attitude prevalent among both practitioners within cognitivism and abroad,

especially regarding fundamentals [...] They tend to ignore [...] the multiple weaknesses [...] the *inconsistencies between programme and performance* (ibid., min kursiv)

Principielt deler jeg Sternbergs opfattelse af, at der findes inkonsistenser mellem den kognitive narratologis program og analytiske praksis, hvilket især kan siges at gælde for Text World Theory,<sup>35</sup> men inkonsistensen synes at have andre grunde end kognitivismens ekspansionsiver, som Sternberg peger på som årsag. Narratologien har jo allerede i Roland Barthes' formulering et tværdisciplinært sigte, og når kognitionsteorien er fundet sammen med narratologien er det netop sket med fælles fodslag i en tværdisciplinær ambition? Indledningsvis i dette kapitel skal vi belyse denne problemstilling via en kort redegørelse for narratologiens historie med henblik på at undersøge rimeligheden i Sternbergs kritik. For ud fra en umiddelbar betragtning synes det, som om der er en vis rimelighed i at sammenligne kognitivismens imperialisme med semiologiens tværdisciplinære og transmediale ambitioner i 1960'erne.<sup>36</sup>

### **Et ekspanderende forskningsfelt**

I årtusinder har mennesker i såvel vestlige som ikke-vestlige kulturer brugt historiefortælling og skabt narrativer, både mundtlige, billedlige og skriftlige. Narrativer synes, som Barthes pointerer i det ovenfor citerede uddrag fra det programmatisk essay "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", at være allestedsnærværende. I alle kulturer fortælles der historier. Ikke kun fiktion og litterære genrer såsom romanen, dramaet, eposset o.l. har narrative træk, men også historieskrivning, menneskelige gestikulationer, malerier, film og tegneserier rummer narrative elementer. Barthes understreger allerede i essayets begyndelse, at narratologiens mål er en transmedial, -kulturel, -historisk og transgenerisk strukturel undersøgelse af narrativer af enhver art, såvel naturlige narrativer som artefakter, såvel verbale (skrevne eller talte) som billedlige (malede eller filmede).<sup>37</sup> Set i dette lys kan den kognitive narratologi således ikke siges at have patent på sin tværdisciplinære ambition; den findes allerede hos Barthes.

---

<sup>35</sup> Hvilket jeg kommer nærmere ind på i kapitel 3's sammenfatning.

<sup>36</sup> Semiologiens projekt var netop også af grundlagsvidenskabelig karakter, idet den muliggjorde en fokusforskydning inden for litteraturteorien mod de strukturelle mulighedsbetingelser for tekstmening. Tilsvarende kan den kognitive narratologi omvendt siges at forskyde interessen mod de bevidsthedsmæssige forudsætninger for, *hvordan* tekster overhovedet kan have betydning.

<sup>37</sup> I "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" anvender Barthes ikke selv betegnelsen narratologi, da ordet narratologie først blev dannet som en neologisme af Tzvetan Todorovs i *Grammaire du Décaméron* fra 1969 med tydelig reference til fagbetegnelser som biologi, sociologi osv. Alligevel er termen retrospektivt blevet anvendt om andre teoretikers studier. Det gælder foruden det netop omtalte Barthes-essay fx også Vladimir Propps *Morphology of the Folktale* (1928) samt A. J. Greimas' *Structural Semantics* (1966).

Narrativitet betegner de kvaliteter, der gør sproglige udtryk narrative og adskiller dem fra ikke-narrative udtryk, og ifølge Barthes vil man altså kunne finde narrative elementer i forskellige udtryksformer på tværs af genrer, substans, form, kultur og historie.<sup>38</sup> "Narratologi" betegner i ordets bredeste betydning studiet af fortællinger, og den beskæftiger sig med alle former for narrative diskurser og deres strukturelle organisering. Oprindeligt var dens interesseområde begrænset til de episke genrer i den aristoteliske taksonomi, og de russiske formalisters studier tog primært afsæt i litterære tekster. Det var først med den klassiske narratologis opblomstring i 1960'erne, der er en udvækst på den franske strukturalisme og semiologi, at litteraturvidenskaben under indtryk fra bl.a. Ferdinand de Saussures strukturelle lingvistik, den russiske og tjekiske formalisme samt Claude Levi-Strauss' teori om myters dybdestrukturer ændrede sit fokus fra, *hvad* narrativer betyder til, *hvordan* de betyder som narrativer.<sup>39</sup>

Barthes, Greimas, Genette og Todorov tog alle del i den strukturalistiske revolution, og under indtryk af den moderne og postmoderne litteraturs selvrefleksivitet tilegnede de sig Saussures sprogteori med henblik på at udvikle en generaliseret teori om narrativitet inden for semiologiens rammer til at beskrive og klassificere "the infinite number of narratives" (Barthes; 1966: 82). Deres særlige interesse for narrativer blev dertil stimuleret af bl.a. proto-strukturalisten Vladimir Propps *Morphology of the Folktale* (1928), hvori han beskriver de strukturelle lovmæssigheder i eventyr og deres implicerede byggeplan. Dette arbejde blev siden fortsat af strukturalisterne og af gode grunde nuanceret og forbedret.

---

<sup>38</sup> 'Narrativitet' defineres forskelligt, men her skal især nævnes tre forskellige definitioner, der hver især betoner: art, grad eller form (engelsk: mode). På engelsk findes der tillige flere betegnelser for narrativitet, nemlig *narrativehood* og *narrativity*, alt afhængig af hvilken definition man tilslutter sig. Mens 'narrativehood' især knytter sig til definitioner, der hviler på en artsbestemmelse ud fra teksters stereotype narrative kvaliteter (enten er en tekst narrativ, eller også er den det ikke), da anvendes 'narrativity' overvejende af teoretikere, der enten definerer narrativitet som noget, der kan variere i grad eller i form. Til eksempel betoner Gary Saul Morson gradsforskelle i narrativitet (nogle tekster er mere narrative end andre) i sin artikel "Narrativeness" (2003), hvor han skriver "Narrativeness may be defined as the quality that makes narrative not mere present but essential. It comes in degrees" (60). I stedet for at tale om varierende grader af narrativitet skelner andre narratologer mellem forskellige modus af narrativitet, fx Marie-Laure Ryan i "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors" (1992), hvor hun opregner en række 'modes of narrativity'. I modsætning til en definition, der betoner enten arts- eller gradsforskelle, er Ryans konception mere rummelig og tværmedial anvendelig, fordi den tager højde for, at nogle narrative træk vil være mere dominerende i visse tekst- og udtryksformer end i andre.

<sup>39</sup> Semiotikken er betydningsvidenskab. Dens kerneantagelse er, at mennesket uddrager mening af dets oplevelser. Semiotikken er studiet af produktionen, receptionen, overførelsen og fortolkningen af betydningsbærende enheder via tegn, hvad enten dette involverer tegn i naturen, menneskets tale eller skrifttegn. Den søger at forstå, hvorledes den oplevede verden kan være betydningsbærende for mennesket, og omvendt hvorledes dette gør verdenen betydningsfuld. Således kan semiotikken ses som en art betydningsgrundlagsvidenskab, og dens generaliseringsgrad er større end narratologiens. Ikke desto mindre vedkendte den franske strukturalisme sig eksplicit i kraft af Barthes', Greimas' og Todorovs værker, at den havde en plads i semiotikken.

Strengt taget er det først med semiologiens voksende indflydelse i 1960'erne, at studiet af narrativer gøres fri af et snævert litterært genstandsområde, da semiologien er bredere orienteret, end litteraturteorien havde været hidtil. Semiologien muliggør en sådan fokusændring, fordi dens bidrag til litteraturvidenskaben netop er at redegøre for de strukturelle mulighedsbetingelser for teksters mening. Den søger at overføre lingvistikens begreber og modeller til alle former for udtryk på tværs af medier og humanistiske discipliner. Sidst i 60'erne blev semiologien derfor en vigtig indfaldsvinkel til kulturstudier generelt, ikke mindst takket være Roland Barthes' banebrydende arbejde. I *Elements of Semiology* (1964) definerer han dens grænseoverskridende projekt således:

[...] semiology therefore aims to take in any system of signs, whatever their substance and limits; images, gestures, musical sounds, objects, and the complex associations of all these, which form the content of ritual, convention or public entertainment: these constitute, if not language, at least systems of signification (1967 [1964], s. 9).

I modsætning til mange litteraturteorier er semiologiens projekt tværvidenskabeligt. Den kan ses som en art betydningens grundlagsvidenskab – en grundlæggende videnskab om tegn. Barthes undersøger således et vidtfavnende udvalg af kulturelle udtryk såsom reklamer, fotografier, brydekampe, mode o.l. som regelstyrede semiotiske systemer, da semiologien inkluderer alt, hvad der kan opfattes som tegn. Tilsvarende undersøger han også narrativer og narrativitet inden for semiologiens brede rammer, idet han i "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" søger en universel narrativ grammatik. Værket demonstrer strukturalismens objekt og metode, og Barthes beskriver heri narrativens, *discourse*,<sup>40</sup> strukturelle lovmæssigheder i analogi med sætningsstrukturens, fordi det er rimeligt at antage et lignende organiseringsprincip strukturerer andre semiotiske systemer, og:

---

<sup>40</sup> 'Discourse' benyttes primært inden for to fagområder. For det første i lingvistikken, hvor termen betegner en sproglig enhed, der består af flere sætninger, eksempelvis en tekst, en samtale o.l. I "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" benytter Barthes 'discourse' (fransk: *discours*) om narrativets udtryksplan, dets *hvordan*, modstillet 'story' (fransk: *histoire*), der betegner dets indholdsplan, dets *hvad*. Denne distinktion mellem discourse og story svarer til strukturalismens skel mellem henholdsvis et materielt udtryk, *signifiant* (form), og et begrebsmæssigt indhold, *signifié*. 'Discourse' har tillige en substans, et medium, hvori diskursen udfoldes: sprog (tale eller skrift), billede (maleri, fotografi eller film) osv. For det andet benyttes 'discourse' inden for sociologien, hvor en diskurs er en institutionelt funderet måde at tænke og opfatte på, dvs. en social ramme, der bestemmer, hvad der kan siges om et givent emne. Udbredelsen af termen skyldes bl.a. den lingvistiske vending inden for især socialvidenskaberne og de humanistiske studier. Her spiller Michel Foucaults tænkning en ganske betydelig rolle. Hos Foucault dækker diskursbegrebet en regelstyret praksis, som frembringer en kæde af sammenhængende udsagn, eksempelvis forskellige videnskaber.

Structurally, narrative shares the characteristics of the sentence without ever being reducible to the simple sum of its sentences: a narrative is a long sentence, just as every constative sentence is in a way the rough outline of a short narrative. (Barthes 1966, s. 84).

Mens lingvistikens objekt er syntaksen, dvs. forløbsorganiseringen af tegn inden for den enkelte sætning, som er den største enhed inden for sprogvidenskabens felt, så findes den strukturalistiske narratologis objekt "Beyond the sentence" (ibid., s. 82), nemlig den narrative diskurs. Narrativer er, ligesom sætninger er det, formet af gentagelige strukturmønstre i det narrative syntagma, hvilket ingenlunde betyder, at narrativer er summen af sætninger, men ifølge Barthes derimod en kompleks hierarkisk struktur. Barthes skelner mellem tre deskriptive niveauer: det laveste og mest granulerede er det *funktionelle* niveau. Over det ligger *aktions-* eller *aktantniveauet* og øverst placeret er det *narrative* niveau (discourse). Barthes skelner ligeledes mellem horisontale, distributive, relationer mellem enheder på det samme niveau og vertikale, integrerende relationer mellem enheder på forskellige niveauer.

Blandt strukturalismens største meritter står uden tvivl dens bidrag til forskningen i episke teksters opbygning. Men den strukturalistiske narratologis raison d'être er beskrivelsen af den "sociale intuition", de trans-tekstuelle koder, der konstituerer menneskets narrative kompetencer, og ud fra hvilke læseren er i stand til intuitivt at identificere forskellige narrativt organiserede diskurser som narrative på trods af deres indbyrdes forskelle. Overordnet sigter Barthes' narratologiske arbejde således på det samme forskningsobjekt, som Saussure havde specificeret for semiologien: systemet, *la langue*, ud fra hvilket uendeligt mange narrative meddelelser, *la parole*, afledes, og på grundlag af hvilket de enkelte narrativer kan forstås som manifestationer af grundlæggende strukturer. De enkelte narrativers betydningsdannelse understøttes altså af det samme semiotiske system; det er umuligt at kombinere, dvs. at producere, et narrativ uden reference til et implicit system af enheder og regler. Med systemet menes mængden af sproglige enheder og de konventioner, der styrer disse enheders indbyrdes relationer, med andre ord: en narrativ grammatik: "Discourse has its units, its rules, its 'grammar'" (Barthes 1966, s. 83), som Barthes skriver i "Introduction". En sådan narrativ grammatik forklarer forekomsten af regelstyrende narrative mønstre, der er genkommende i forskellige narrative diskurser på trods af deres umiddelbare indholdsmæssige forskellighed.

Sammenfattende udtrykt er den kognitive narratologi ligesom den strukturalistiske ikke alene styret af en tværvideenskabelig ambition, men også af et funderingsprojekt. Eksempelvis søger Jean Matter Mandler i *Stories, Scripts, and Scenes*.

*Aspects of Schema Theory* (1984) at påvise en kognitivt baseret narrativ grammatik, der betegner regelstyrede invariante kognitive strukturer. Hvor strukturalismen søger genkommende narrative mønstre i sprogsystemet, altså i trans-tekstuelle koder, begrundes kognitionsteorien genkommende narrative strukturer med menneskets øvrige mentale udrustning og de kognitive mekanismer, der forbindes med selve beherskelsen af det narrative regelsystem. Det jeg vil fremhæve i forhold til Meir Sternbergs kritik af kognitivismen er, at dens projekt i virkeligheden har meget til fælles med strukturalismen, idet de begge søger at udvikle et deskriptivt metasprog til på et generelt niveau at beskrive narrative mønstre. Til forskel for strukturalismen tillader den kognitive tilgangsvinkel os dog at studere disse strukturer – ikke som aporistiske størrelser – men snarere som produktet af en række kognitive mekanismer og processer. Leonard Talmy formulerer denne forskel på følgende måde i kapitlet ”A Cognitive Framework for Narrative Structure” (2000):

Unlike some approaches that limit their scope of attention to the confines of the narrative alone or that deny the existence of individual minds, the approach here describes a wealth of structural interrelationships that could be observed only by the adoption of a wider scope that includes the existence of both generative and interpretative mental activity. (Talmy 2000, s. 418)

Talmy pointerer efterfølgende, at det, man i gængs forstand betegner som narrative strukturer, ikke er særegne for fortællinger. Han plæderer nemlig for en ””overlapping system model” of cognitive organization” (ibid., s. 420). Med andre ord relaterer han det narrative system til andre kognitive systemer, idet menneskets mentale evne til at danne konceptuelle mønstre ikke er et eksklusivt narrativt fænomen, men derimod kendetegner andre kognitive systemer som fx ”perception, reasoning, affect, memory, anticipatory projection, and cultural structure” (ibid.). Hvert af disse kognitive systemer har både særegne og generelle strukturelle kendetegn. Kognitionsteorien begrundes således narrativ *strukturlighed* ved at naturalisere disse genkommende mønstre; de er blot produktet af menneskets grundlæggende mentale evne til at danne konceptuelle strukturer, der relaterer sig til spatiale, temporale, dynamisk-kausale og mentale relationer mellem genstande og rum i mentale repræsentationer.

Netop i kraft af dette naturaliserende funderingsprojekt har den kognitive narratologi vist sig – ligesom semiologien – at kunne befrugte andre vidensområder end det strengt litterære – og tilmed i akademiske egne som medicin og retsvidenskab langt fra narratologiens akademiske arnested i de humanistiske discipliner.

At der har været en bred velvillighed overfor narratologiens indsigter i fjernere egne hører naturligvis ikke kun til kognitionsteoriens meritter, men skal også ses i lyset af,



at fremvæksten af den moderne fysik – herunder kvantemekanikken – har ført til en bevidstgørelse om naturvidenskabens narrative elementer, idet dens tankeeksperimenter ofte involverer sådanne. Det er netop dette forhold Jean-Francois Lyotard peger på i *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir* (1979).<sup>41</sup> Værket er, som titlen delvist afslører, en status over videnstilstanden i de vestlige postmoderne og postindustrielle informationssamfund. Lyotards udgangspunkt er, at al viden(skab) har et narrativt element, og at de fleste videnskabskomplekser indskrives sig i fortællinger, der legitimerer dem. Både det moderne og det postmoderne forstås ud fra disse epokers indstilling til metanarrativer, *grand récit*,<sup>42</sup> der refererer til præeksisterende socio-kulturelt sikrede systemer af viden.

De store fortællinger er kendetegnet ved, at de som totaliserende tankekonstruktioner snarere vedrører abstrakte størrelser – fx kollektive anskuelser – end partielle budskaber i konkrete tekster. De fungerer efter et teleologisk princip, idet de reduktionistisk skaber mening ved at sammenfatte det heterogene til en kohærent historie. Lyotards pointe er, at mange af modernitetens store fortællinger – fx oplysningsprojektets fortælling om uendeligt fremskridt og frihed – med det *polycentriske samfunds* epistemologiske tilstand, dvs. den dominerende perspektivisme, relativisme og kulturelle pluralisme, har mistet deres videnslegitimerende kraft.<sup>43</sup> Derfor foreslår han, at de store fortællinger må erstattes af en diversitet af små fortællinger, *petit récit*, af lokale sprogspil, der er partielle, dvs. viden, der er situeret i en afgrænset (social) kontekst, og som følgelig har begrænset gyldighed.<sup>44</sup> Mistilliden over for metanarrativerne er simpelthen skæringspunktet for overgangen mellem det moderne og det postmoderne. Mens de er kvintessensen af moderniteten, forholder det postmoderne sig fornuftskritisk over for metanarrativerne, fordi de totaliserende ignorerer heterogenitet og kaos, samtidig med de legitimerer magtstrukturer.

---

<sup>41</sup> Herefter henviser jeg til værkets danske oversættelse: *Viden og det postmoderne samfund*, Slagmarks Skyttegravsserie, 2. oplag, 2001.

<sup>42</sup> Lyotard bruger begge betegnelser *grand récit* og *metanarrative*. På dansk kaldes de også store fortællinger, mens man på engelsk anvender ”master narrative”. Lyotard modstiller metanarrativerne *petit récit*, små fortællinger.

<sup>43</sup> ”Det polycentriske samfund” er Lars Qvortrups betegnelse fra *Det hyperkomplekse samfund* (1998). Hermed referer han til et samfund, der er baseret på socialkonstruktivistiske antagelser og ikke har ét eviggyldigt ”centralperspektiv”, men derimod en mangfoldighed af lige gyldige og historisk foranderlige iagttagelsespositioner, hvortil der knytter sig lokale kontekster og diskursive registre, som fx værdisæt. Qvortrup omtaler de samfundstyper, der gik forud for det polycentriske som deo- og antropocentriske samfund, hvor henholdsvis Gud og mennesket står i centrum

<sup>44</sup> Sprogspil (tysk: Sprachspiel) er Ludwig Wittgensteins term fra *Philosophische Untersuchungen* (1953), og det betegner den sproglige interaktion mellem mennesker, der er forbundet med en livsform. Sammen med sprogspillet danner livsformen en ramme med et underliggende regelsæt, der bør overholdes af sprogspillet deltager, hvis man vil forstå hinanden. Et ords betydning er følgelig dets brug inden for sprogspillet, og ethvert sprogspil fastsætter sine egne regler.

Det postmodernes fravær af metafysisk rygdækning i form af en altfavnende videnskabelig grand narrative er måske den rette baggrund at holde det sidste tiårs narrative vending inden for en bred skare af fagområder op på. Formuleret i tråd med Lyotard kunne man næsten få mistanken om, at selve denne interesse for narratologiens emner dækker over en epistemologisk krise i vores kultur: Et virvar af små fortællinger er det, der står tilbage, når troen på sikker viden eroderes. Nuvel, krise eller ej, narratologiens undersøgelsesfelt synes i princippet uendeligt, eftersom narrativitet er at finde overalt.

### **Praksisrelateret narratologi**

Narratologien har det sidste tiår lagt navn til et mylder af teoretiske nyorienteringer inden for en række fag: narrativ medicin, narrativ pædagogik, narrativ teologi, narrativ jura (eng: narrative law) m.m., hvilket jo i sig selv taler for rimeligheden i at påstå en narrativ vending inden for disse fag. Her ses narratologien som en kærkommen mulighed for at forny eller ligefrem erstatte forældede forskningsparadigmer med mere procesorienterede og mindre totaliserende teoridannelser og undersøgelsesstrategier, der er forenelige med brugen af diskursanalyse og i det hele taget med kvalitative metoder, der er velegnede redskaber til at indhente viden om enkeltindviders synspunkter. Følgelig anvender disse forskere overvejende narratologien som en art hjælpevidenskab, idet de som led i deres undersøgelser går i retning mod at producere diskursive narrativer inden for deres respektive fagområder.

Inden for praksisrelaterede fag som medicin, jura, psykoterapi, pædagogik o.l. inkorporeres narrativ teori og storytelling i deres praksisformer, hvor begrebet "narrativ kompetence" er centralt og anvendes i praksis både på terapeut- og patientniveau. Reelt betegner den narrative kompetence ikke én evne, men snarere et fællesmenneskeligt repertoire af narrative kompetencer til fx via plotning (Ricoeur: emplotment) at skabe mening og sammenhæng i et forløb (sygdoms- eller livsforløb), til mindreading (evnen til at læse og forstå andres bevidsthed på grundlag af deres adfærd), til at skabe "mulige verdener" (hvis-nu-scenarier) o.l. Narrativ medicin kan eksempelvis defineres som den kliniske praksis, der søges praktiseret i læge-patient-forholdet og med udgangspunkt i den narrative kompetence (den empatiske evne) til at genkende, tilegne sig, fortolke og til at blive bevæget af sygdomshistorier. Disse praksisformer interesserer sig primært for vores narrative repertoire på et eksistentielt og socialt niveau. Dvs. de terapeutiske praksisser benytter sig af, som Herman skriver i forordet til *The Cambridge Companion to Narrative* (2007), at:

Narrative, in other words, is a basic human strategy for coming to terms with *time, process, and change*. (Herman 2005, s. 3, min kursiv)

På et eksistentielt niveau benytter vi os af narrativer til at komme overens med de forandringer, som tid, sygdom og livet som sådan bringer.

Baggrunden for omsætningen af narrativ teori til organisatoriske og problemløsende strategier i faglige kontekster er netop en af den kognitive narratologis landvindinger, idet den betoner, hvorledes vi selv i vores mindste dagligdags gøremål benytter os af narrative bevidsthedsprincipper som *forudsigelse, evaluering, planlægning* og *forklaring*, som Mark Turner pointerer i *The literary Mind* (1996).<sup>45</sup> At narrativ teori nu også har vundet terræn i terapeutiske praksisser synes blot at accentuere, hvad Barthes tidligt indså, at undersøgelsesfeltet for narratologien synes uendeligt. I "Stories as a Tool for Thinking" (2003) får det David Herman til at overveje, hvad der gør narrativer og hermed narrativitet til et allestedsnærværende og multidisciplinært fænomen:

What is it about narrative (viewed as a cognitive artifact) that explains its multi-situational serviceability, the richness and longlastingness of its processes and products, its power to organize thought and conduct across so many different domains of human activity? (Herman 2003, s. 163).

Med afsæt i Jerome Bruners arbejde begrundes Herman narrativers tvær-videnskabelige anvendelighed med, at de grundlæggende er "domain-general tools for thinking" (Herman 2003, s. 165). Anderledes udtrykt kan han – i lighed med andre kognitive narratologer – begrunde narrativers tværdisciplinære anvendelighed, fordi han ser dem som basale kognitive redskaber, der er betingede af vores erfaring og kropslige tilstedeværelse i verden. Hovedparten af vores oplevelser, viden og tænkning er organiseret som historier. Mennesket bruger altså fortælling og narrativer som kognitive redskaber til at strukturere sin erfaring af verden, af andre og sig selv, og til at forlige sig med tid, dvs. proces og forandring. Kognitiv forskning understreger, at mennesket ligefrem anvender fortællende mønstre i indlæring, forståelse og erindring, ja, at narrative mønstre både støtter og fremmer sådanne mentale processer. De egenskaber, der ifølge Herman gør fortællinger særligt velegnede som erkendelses- og vidensgenererende værktøjer, er primært deres tidlige organisering "narrative is a primary means of mapping processes not directed toward any particular goal – that is, mere temporal *flux* – onto patterns of temporal *progression*" (Herman 2003, s. 170). I kraft af deres tidlige organisering tilvejebringer fortællinger altså gunstige betingelser for enhver meningskabende aktivitet.

---

<sup>45</sup> Jeg citerer dog fra den danske oversættelse *Den litterære bevidsthed*, Haase, 2000.

Louis Mink fremhæver i "Narrative Form as a Cognitive Instrument" (1978), at fortællinger ligefrem kan formidle mellem flere domæner af viden – mellem erfaringens enkelthed og en abstrakt teoretisk forståelse af forekomster.

Det, jeg især vil trække frem med dette historiske grundrids, der belyser narratologiens tværvideenskabelige ambition, er, at denne ambition ingeniende kan opfattes som et udslag af selvtilfreds akademisk kådhed inden for den kognitive narratologi, sådan som Meir Sternberg hævder, når han beskylder kognitivismen for at være stivnet i en ufrugtbar selv-gratulerende attitude.<sup>46</sup> Lidt karikeret kan man derimod hævde, at narratologiens grænseoverskridende karakter allerede er impliceret i formuleringen af Barthes' semiologisk grundede narratologi, idet den definerer narrativitet som et tværmedialt og transdisciplinært semiotisk fænomen. Med andre ord er narratologiens interdisciplinære projekt allerede indeholdt i både semiologiens og kognitivismens karakter af grundlagsvidenskaber. Af samme grund er det vanskeligt at klandre den kognitive poetik<sup>47</sup> for ikke at levere en decideret metode, da den først og fremmest søger at definere de kognitive mulighedsbetingelser for mening.

Med andre ord tilbyder den kognitive poetik først og fremmest 1) en detaljeret analyse af de sproglige mønstre i tekster, som kombineres med 2) en systematisk redegørelse for de mentale processer og repræsentationer, der er involveret i fortolkningsprocessen. I forhold til strukturalismen forskyder den således fokus mod selve læseakten og i særdeleshed mod, *hvordan* læseren skaber mening. Narratologien har i kraft af sit kognitive paradigmeskifte ændret udgangspunkt fra at være udelukkende tekstfokuseret mod at være overvejende bevidstheds- og læserorienteret – "overvejende", fordi der nok snarere er tale om et mellemværende mellem tekst og læser, hvilket også er fænomenologiens udgangspunkt. I den forbindelse er det interessant at undersøge nærmere, hvilke teoretiske perspektiver dette kognitionsteoretiske paradigmeskifte kan tilføje *Et tekstanalytisk mellemværende* i forhold til udviklingen af en litterær metode på et fænomenologisk grundlag. Dette spørgsmål skal vi opholde os ved i den følgende gennemgang af den kognitive narratologis grundantagelser og kernebegreber.

---

<sup>46</sup> Man kan i den forbindelse fremhæve Peter Stockwell som en besindig kognitivist, der i modsætning til Sternbergs kritik netop gør opmærksom på den kognitive poetiks begrænsninger i *Cognitive Poetics*, idet han her ønsker "to point out that the cognitive poetic understanding of how these issues are integrated is still in its early stages" (Stockwell 2002, s. 151).

<sup>47</sup> Kognitiv poetik anvendes som dansk betegnelse for *cognitive poetics*, der overfører kognitionsforskningens, overvejende kognitionspsykologiens, indsigter til litteraturvidenskabens genstandsfelt. Som disciplin er den kognitive poetik forholdsvis ny, og i Peter Stockwells introduktion til teoridannelsen i *Cognitive poetics* (2000) inkluderer han deiksisteori, Text World Theory, studiet af *skemaer, scripts* og deres rolle for læsningen.

## Det kognitive paradigme

Kognitionsforskningen er ikke nogen veldefineret disciplin, men et tværvideenskabeligt netværk af forskellige videnskaber, der bindes sammen af interessen for at studere mentale og kognitive processer så som perception, tænkning, kategorisering, erindring o.l. (af lat. *Cognitio: indlæring, opfattelse og forståelse*). "Cognitive science" anvendes ifølge Lakoff og Johnson "for any kind of mental operation or structure that can be studied in precise terms"(Lakoff and Johnson 1999)). Den undersøger kognition og sprog i et tværfagligt felt bestående af så forskellige discipliner som lingvistik, kunstig intelligens studier (AI), psykologi, qua bevidsthedsfilosofi: fænomenologien, fysik, neurovidenskab, biologi, antropologi, litteraturstudier m.m.

Overordnet undersøger kognitionsteorien forholdet mellem fænomener som sprog, perception, bevidsthed, viden, erindring som forankrede i og betinget af virkelige, transcendent omverdensforhold, hvilket den har til fælles med fænomenologien. Kognitivismen ser altså sproget som en del af det mentale orienteringsberedskab, der sætter mennesket i stand til at kategorisere og orientere sig i en omverden; det skal forstås på baggrund af mentale og kropslige kompetencer. Med andre ord er disse forhold betingede af, at vores bevidsthed er bundet til vores kropslige tilstedeværelse i verdenen, og man taler derfor om "the embodied mind" (Lakoff & Johnson 1999).

I USA har den kognitive lingvistik de seneste årtier tegnet sig som forskningsretning og som et decideret forskningsfællesskab mellem et bredt felt af filosoffer og lingvister – heriblandt Mark Johnson, George Lakoff, Ronald Langacker, Leonard Talmy, Gilles Fauconnier og Mark Turner. Især Lakoff, Turner og Johnson har med overlappende projekter haft en fælles agenda: at forstå sprog og kognitive processer generelt med reference til litterære fænomener som metaforen og imagination, at fundere kognition i en kropslig erfaring samt at udvikle en nonreduktiv materialistisk tilgang til bevidstheden, der ophæver enhver traditionel subjekt-objekt-dikotomi.

Denne såkaldte amerikanske skole inden for kognitionsforskningen, der har dybe rødder i den kontinentale fænomenologi, har i løbet af det sidste tiår ligeledes konsolideret sig som et nyt forskningsparadigme inden for de humanistiske fagområder i Danmark. Mest markant er i den henseende det forskningsprogram med Per Aage Brandt og Peer F. Bundgård i spidsen, som er opstået under betegnelsen kognitiv semiotik,<sup>48</sup> og den af

---

<sup>48</sup> "Kognitiv semiotik" er en betegnelse for den særlige danske forskningsretning inden for kognitionsteorien, som er opstået ved Center for Semiotisk Forskning, Århus Universitet, der tilmed udbyder en kandidatuddannelse i kognitiv semiotik. I artiklen "Kognitiv semiotik – et forskningsparadigme for humaniora" fra *Kognitiv semiotik* gør Per Aage Brandt i en art semiotikkens tilstandsrapport rede for den kognitive semiotik som nyt forskningsprogram.

Bundgård m.fl. redigerede antologi *Kognitiv semiotik – En antologi om sprog, betydning og erkendelse* (2003) kan ses som en slags manifestation af, at et nyt forskningsparadigme også har set dagens lys i Danmark i kognitionsteoriens skikkelse. Antologien leverer nemlig en række nøgletekster, som ifølge Bundgårds indledende artikel har haft stor betydning for semiotikkens kognitive vending, og som ligefrem tæller som klassikere inden den kognitive lingvistik og den morfodynamiske semiotik.

”Morfodynamisk semiotik” (af gr.: *Morphé – form, skikkelse*) refererer til René Thoms banebrydende katastrofeteori og Jean Petitots betydningsteori af katastrofeteoretisk tilsnit, og den søger at forstå oprindelsen af de naturlige former fysisk-matematisk og på dette grundlag at redefinere kognitions- og perceptionsteoretiske, semantiske og fænomenologiske udlægninger af formbegrebet. Thom søger at vise, hvorledes katastrofeteoretiske modeller kan anvendes til at beskrive tænkningens og sprogets struktur. Hermed er han i stand til at redegøre for den strukturelle overensstemmelse mellem betydningens univers og den fremtrædende verden. Morfodynamikken er en teori om betydningens forankring i menneskets perception og oplevelse, og således er den kognitive lingvistik og morfodynamikken beslægtede, men ikke identiske tilgange til betydningsfænomenet.

I dette teoretiske felt er der mange ligheder med den kontinentale fænomenologi. Mere eller mindre uafvidende tager kognitionsteorien fænomenologiske ærketemaer op og genindfører dem i en ny ramme. Fælles for dem er antagelsen om isomorfi mellem forskellige virkelighedsdomæner, altså at der er en struktur-lighed mellem eksempelvis tænkning og perception, og at betydningens grundstrukturer ikke er sprog- eller subjektimmanente, men derimod har rod i førsproglige, perceptive strukturer, som er udledt af menneskets interaktion med dets naturlige omgivelser, den verden, det indgår i. Sat på spidsen kan man sige, at erkendelsen således danner former, der er analoge med omverdenens strukturer, ja, de ligefrem uddrages af disse omverdensstrukturer. Ifølge den kognitive lingvistik er der til eksempel en isomorf relation mellem to niveauer som perceptionen og prædikation, idet sproget er direkte forankret i perceptionen.

Både den kognitive lingvistik og den kognitive semiotik følger i en vis grad fænomenologiens forsøg på at grundlægge kognitive fænomener som erkendelse, forståelse og viden på menneskets livsverden og i særdeleshed på en *Kroppens fænomenologi*, der også er titlen på Maurice Merleau-Pontys 1. del af *Phenomenologi de la perception* (1945). Hans kerneantagelse er, at bevidstheden er forankret i en kropslighed. Ligesom han med denne tese om den situerede og legemliggjorte erfaring søger at forklare det uproblematiske og før-refleksive i perceptionen, ser kognitionsteorien

subjektet som kødeligt inkarneret i en række elementære erfaringsdomæner, som udgør livsverdenen.

Merleau-Pontys tese videreføres af Mark Johnson og George Lakoff i form af tesen om "the embodied mind",<sup>49</sup> nemlig at menneskets oplevelser er strukturerede i kraft af en række billedskemaer, der er afledt af det faktum, at det er forankret i en oplevende krop, indfældet i en omverden. Den er en væsentlig præmis for at kunne hævde, at betydningsstrukturer (fx syntaktiske og narrative) uddrages af omverdensstrukturer – eller at førstnævnte er udviklet i analogi med sidstnævnte. Det inkarnerede subjekt strukturer således abstrakte domæner og forhold via metaforisk afbildning fra et kropsligt oplevet domæne til et konceptuelt rum. En central antagelse for fænomenologien, kognitionsteorien – herunder den kognitive narratologi – er, at de mest fundamentale kropslige erfaringer skaber strukturer (skemaer) i vores bevidsthed, hvilke igen kan forklare visse narrative strukturer og vice versa.

Inden for sprog- og litteraturvidenskaben har det kognitive forskningsparadigme betydet en teoretisk nyorientering inden for især fire fagdiscipliner: kognitiv lingvistik, kognitiv litteraturteori (eng: cognitive stylistics/poetics), kognitiv metafor-teori (blendingsteori og billedskemateori) og kognitiv narratologi (herunder skemateori, possible worlds-, -tekstverdens- og diskursverdensteorier).

### **Kognitiv narratologi**

Internationalt har det kognitionsteoretiske forskningsparadigme ført til et hamskifte inden for narratologien, hvilket ingenlunde skal ses som en total devaluering af den klassiske narratologis begreber, men snarere som en korrigerende udvidelse af dens genstands- og virkefelt. Den kognitive narratologi er et interdisciplinært forskningsfelt i skæringspunktet mellem narratologi, bevidsthedsfilosofi og kognitionsteori.

De første forsøg på at ekspandere narratologiens strukturalistiske begrebsramme mod kognitionsteorien blev dog ikke gjort af litteraturforskere, men ved at kognitionspsykologiske forskere begyndte at inddrage narrativ teori i deres empiriske studier af tekstforståelse. Primært koncentrerede denne forskning sig om formalismens forskningsobjekt par excellence: en narrativ grammatik. Nogle af de første til gøre det

---

<sup>49</sup> Tesen om den inkarnerede bevidsthed er central i Mark Johnsons *The Body in the Mind. The bodily Basis of Reason and Imagination* (1987) og i Lakoff og Johnsons fælles udgivelse *Philosophy in the Flesh* (1999). Den griber tilbage til Merleau-Ponty, der i *Phenomenologie de la Perception* skelner mellem to forskellige former for embodiment. For det første refererer begrebet til kroppens medfødte kapaciteter og rumlighed – at den har arme, ben, en bestemt størrelse og bestemte evner. Altså, mennesket er (som krop betragtet) en funktion af dets legemliggjorte kapaciteter.

narrative skema til et kognitionspsykologisk emne er Teun A. Van Dijk og Walter Kintsch, og i "Cognitive Psychology and Discourse: Recalling and Summarizing Stories" (1977) behandler de tekstuelle strukturer inden for rammerne af deres undersøgelse af de kognitive processer, der er involverede i læserens forståelse og erindring af tekster. Kognitionspsykologiens kapitalisering af narrativ teori har ikke kun været frugtbart for dette forskningsfelt, men har tillige virket stimulerende tilbage på narratologien og ført til en elaborering af dens konceptuelle ramme i forhold til læseren og læseprocessen.

Forskningsmæssigt søger den kognitive narratologi i et dobbeltgreb at klarlægge, hvorledes narrativt organiserede systemer på én gang er udtryk for og fremmer kognitive processer. Den studerer det indbyrdes forhold mellem fortælling og bevidsthed ud fra to hovedperspektiver, der subsumerer to dominerende forskningsstrategier inden for feltet, og som David Herman betegner som henholdsvis "making sense of stories" og "sense-making stories" og (Herman 2003)). Mens førstnævnte fokuserer på, hvilke mentale processer læseren må udføre for at kunne forstå narrativt organiserede fremstillinger, lægger den anden hovedvægten på narrativer som redskaber til at fremme og støtte kognitive processer. Fordi bevidstheden benytter narrative principper, kan fortælling nemlig anvendes i strategisk øjemed i flere praktiske sammenhænge. Dels inden for corporate storytelling, hvor fortælling anvendes som ledelses- og markedsføringsværktøj i problemløsende formidlingsstrategier. Dels anvendes fortællende mønstre til at fremme indlærings-, forståelses- og erindringsprocesser i såvel en pædagogisk som i en terapeutisk praksis, idet fortællinger er velegnede til at formidle mellem forskellige domæner af viden.

Hvad angår "making sense of stories", da beskæftiger dette område sig overordnet med narrativ forståelse, læserens følelsesmæssige fordybelse i tekstverdenen (Gerrig 1998)), og med forskellige aspekter forbundet med læseprocessen. Herunder forhold som mental repræsentation og de kognitive processer, der omsætter tekster til komplekse forestillede verdener på trods af teksters, af natur, skematiske (diagrammatiske) fremstilling af karakterer, begivenheder, hændelsesforløb og rum-tid-fremstilling. Narrativ forståelse er betinget af vores evne til at udfolde detaljerede og komplekse mentale repræsentationer af hele fiktive verdener på grundlag af spinkle tekstskeletter. Hvad der gør læseren i stand til at fuldende selv radikalt skematiske fortællinger eller til at restituere tekster, der forekommer inkonsistente eller uforståelige, er en række automatiske mentale processer, som kognitionsteorien beskriver via delstudier som:

- Theory og mind studier (ToM)



- Possible world theory og/eller text world theory
- Skemaer, frames og scripts

### *Theory of Mind-studierne*

Kognitionsteorien interesserer sig for de mentale processer, der er involveret i læsningen og anvender "Theory of Mind" (ToM) synonymt med "mind reading" om vores hverdagsevne til empatisk aflæsning af at tilskrive andre bestemte bevidsthedstilstande ud fra deres adfærd og tale – dvs. til intuitivt at "make sense of the actions of others" (Baron-Cohen 1995), s. 21). Når vi læser litteratur, benytter vi os ligeledes af vores evne til mindreading, der er en "intentional strategy" (Dennett 1987), ud fra hvilken vi forstår en agent som et målstyret væsen, der udfører intentionelle handlinger i overensstemmelse med sine mentale tilstande. Vores ToM gør os i stand til at korrelere karakterers adfærd med bestemte følelser, ønsker, behov, sindstilstande og tankegange m.m. på trods af litteraturens skematiske karakter, hvor noget altid forbliver underrepræsenteret, forudsat og tilbageholdt i fortællingen. Ifølge ToM-teorien skal der ikke meget til, før læseren tilskriver følelser og tanker til en karakter, hvilket typisk sker på baggrund af ganske få handlingsmarkører. Netop læserens parathed til at korrelere en bestemt adfærd med bestemte følelser og tanker kan udnyttes stilistisk af forfatteren, der fremstillingsteknisk kan underrepræsentere sine karakterer psykologisk og lade deres handlinger træde i stedet for mentale tilstande, hvilket vi skal undersøge nærmere i forhold til Simon Fruelunds i den henseende "underfortalte" novelle "Flod" i kapitel 5. Når forfattere som Simon Fruelund kan eksperimentere med psykologisk underrepræsentation af sine karakterer, sker det ud fra en tiltro til, at læseren kan gøre fortællinger følelsesmæssigt kohærente takket være dennes evne til mindreading.

Tæt forbundet med vores ToM er evnen til at kontrollere og holde rede i forskellige kilder i metarepræsentationer som "Anita Albertsen hævder, at Meir Sternberg argumenterer imod, at...". Narratologen Lisa Zunshine undersøger dette bestemte aspekt af ToM, som hun kalder for "source-monitoring capacity", der dækker over læseres evne til at afkode metarepræsentationer som "A vil have B til at tro, at C tror, at D ville have E til at overveje F's følelser omkring G" og følgelig til at navigere mellem adskillige indlejrede intentionalitetsniveauer i fortællingers metarepræsentationer (Zunshine 2006). Overordnet set sætter denne (hverdags)evne os i stand til at skelne mellem forskellige intentionalitetsniveauer i den informationsstrøm, der kommer imod os i kraft af vores

evne til mindreading, og den tillader os at tilskrive varierende sandhedsværdier til forskellige kilder i sådanne metarepræsentationer. Anderledes formuleret, selvom "A vil have B til at tro, at C", så kan det alligevel være, B ikke tror på A, og en sådan diskrepans i metarepræsentationen kan læseren godt aflæse, fordi han/hun er i stand til at skelne de forskellige intentionalitetsniveauer i komplekse metarepræsentationer fra hinanden. Mange litterære tekster er netop afhængige af læserens evne til at holde styr på, *hvem* tænker, føler, mener, *at ...* under de og de omstændigheder, fordi fiktive tekster kan være komplekse repræsentationer af interagerende bevidstheder.<sup>50</sup> Zunshine nævner detektivromanen som en genre, der i særdeleshed stimulerer både vores source-monitoring capacity og ToM.

Alt i alt kan den empirisk funderede ToM-teori følgelig siges at udvide Roman Ingardens ide om læserens konkretiserende læsning, der må komplettere tekster pga. deres (ontologisk set) skematiske karakter, fordi ToM-teorien med begrebet mindreading mere specifikt udpeger en konkret (hverdags)evne hos den empiriske læser til at komplettere tekstens ufuldstændighed på tekstens agent- og/eller karakterniveau. Selvom fænomenologien opererer med livsverdensbegrebet, må kognitionsteorien dog siges at være langt mere optaget af menneskets hverdagsdispositioner for at læse litteratur, idet, som Jonanna Gavins og Gerard Steen skriver i deres introduktion til *Cognitive Poetics in Practice* (2003),

Cognitive poetics [...] sees literature not just as a matter for the happy few, but as a specific form of *everyday human experience* and especially cognition that is grounded in our *general cognitive capacities* for making sense of our world. (Gavins & Steen 2003, s. 2, min kursiv)

I en sådan teori, der tager udgangspunkt i vores hverdagsdispositioner, ligger der følgelig et didaktisk potentiale i forhold til at udvikle en tekstanalytisk metode beregnet på de lavere uddannelsestrin i Folkeskolen, før der overhovedet har fundet en begrebsorienteret indlæring af tekstanalytiske redskaber sted.

### *Text World Theory*

Et andet kognitionsteoretisk delstudie er Text World Theory, der bærer en vis lighed med Possible Worlds Theory og Gilles Fauconniers begreb om "mentale rum" fra bl.a. *Mental Spaces* (1994). Tekstverdensteorien udgør en tosidet undersøgelse af, hvorledes: a)

---

<sup>50</sup> Lisa Zunshine henfører ligesom andre ToM-teoretikere denne evne hos læseren til den konstante sociale stimulation, vi udsættes for i hverdagslivet i de komplekse sociale sammenhænge, vi indgår i.

tekstverdener konstitueres via sproget (tekstverdener forstået som fiktion), og b) hvordan vi benytter dem i mentale processer (tekstverdener forstået som kognitive instrumenter) – både i hverdagen, og når vi læser fiktion. Sidstnævnte forskningsområde kan minde om Fauconniers projekt med at udvikle en generel teori om forholdet mellem de såkaldte mentale rum og semantiske områder, idet han pointerer, at de mentale rum har en konstitutiv rolle i dannelsen og forståelsen af sproglige udtryk.

Tekstverdensteoriens centrale påstand er, at vi fra naturens side er udstyret med veludviklede kognitive ressourcer til både at opfatte og til at konstruere holistiske repræsentationer af viden, organiseret i klynger, dvs. detaljerede virkelighedsmodeller, som vi også anvender under læsningen af fiktion. Via disse modeller er vi i stand til at lagre perceptuelt detaljerede gestalter som steder, ansigter, scenarier og komplekse handlinger som viden i bevidstheden. Tekstverdener medvirker qua mentale globale repræsentationer af virkeligheden i de kognitive processer, der omsætter tekster til komplekse forestillede verdener på trods af fiktionens, af natur, skematiske (: diagrammatiske) fremstilling af karakterer, genstande, begivenheder, hændelsesforløb samt af tid og rum.

TWT har visse berøringsflader med Roman Ingardens konstitutionsteori, der netop er en undersøgelse af det bevidsthedsmæssige grundlag for sprogets evne til at projicere tekstverdener. Flere kognitionsteoretikere udvikler næsten fænomenologiske modeller for læseprocessen. Det er Ray Jackendoff's *Semantics and Cognition* (1983) og *Consciousness and the Computational Mind* (1987) gode eksempler på, idet han her i stil med Ingarden forestiller sig læseakten som en *bottom-up* bevægelsesproces fra 1) den skrevne teksts perceptuelle input i form af en række perceptuelle moduler bestående af genkendelse af a) tekstens enkelte bogstaver og b) fonologiske og c) syntaktiske enheder. Denne genkendelse er en forudsætning for, at læseren på et overordnet niveau kan 2) forstå dette input som en mental repræsentation. Pointen med Jackendorffs model er, at ting kun kan repræsenteres mentalt via bevidsthedens ubevidste organisering af verdenen. Udviklingen af mentale repræsentationer slutter dog ikke ved punkt 2, eftersom de efterfølgende niveauer i læseprocessen er af særlig betydning for projektionen af tekstverdens ontologiske indhold, dvs. dens forestillede indhold af karakterer, genstande, begivenheder o.l. Det er netop denne sekundære aktivering af læserens evne til at skabe forestillingsbilleder af tekstverdenen, som Jackendoff's model søger at begrunde sprogligt. Samtidig forklarer den, hvorfor og hvordan tekster kan fremkalde et bestemt oplevelsesindhold, og hvorledes læseren forestillingsmæssigt transporteres ind i eller opsluges af tekstverdenen. Den amerikanske kognitionspsykolog Richard Gerrig benytter i

*Experiencing Narrative Worlds* (1993) ligefrem metaforen om at blive ”transported to a narrative world” (Gerrig 1993, s. 3). Metaforen henviser til læserens imaginative projektion af en tekstverden, der ifølge Gerrig både er kognitivt og følelsesmæssigt integreret i den narrative forståelsesproces. Gerrig ønsker således at ændre fokus fra selve teksten til oplevelsen af tekstverdenen.

En central pointe inden for tekstverdensteorien er, at den ikke behandler realverdenen og tekstverdenen som kognitivt separate størrelser, men derimod som noget, der undersøges på fundamentalt samme måde. Konsekvensen af synspunktet er ifølge Gerrig, at fiktive tekster ligesom realverdenen har en følelsesmæssig og en håndgribelig effekt på læseren. Men hvad skal der egentlig nærmere bestemte forstås ved Gerrigs transportmetafor? Synspunktet kan minde en del om fænomenologiens ide om litteraturen som en art fremmederfaring, idet metaforen henviser til læsningens empatiske dimension. Læserens narrative forståelsesproces er betinget af, at vedkommende transporteres ind i tekstverden, hvilket først og fremmest indebærer, at han eller hun tilpasser sig tekstens fremmederfaring, dvs. til nye betingelser og overtager de i teksten foregivede attituder, perceptioner og overbevisninger.

Oftentimes sker dette ved, at læseren benytter sig af et indlevelsespunkt i teksten, altså ved at projicere sit eget kropslige nulpunkt over i tekstens deiktiske nulpunkt. Dette aspekt ved transportteorien er interessant set i forhold til Vosmars mondiale analyse (jf. kapitel 3), idet hans analytiske brug af eksistentialerne netop tager udgangspunkt i en identifikation af et indfølingspunkt i tekstverdenen – i *jeg*-eksistentialet. Herom senere. At vi under vores empatiske læsning faktisk påtager os en imaginær kropslighed, bundet til et bestemt punkt og perspektiv i tekstverdenen, understreges af, at vi foretager en ændring i vores realverdensbaserede indstilling, der gør det muligt for os at forstå, at det ”du”, der indirekte er henvendt til en karakter i tekstverdenen ikke skal tages som en læserhenvendelse. At transportteorien kan opfattes som en kognitionsteoretisk pendant til fænomenologiens opfattelse af litteraturlæsning som en art fremmederfaring, understreges af, at den associeres med ”an aspect of ’dressing up’ in another’s ideas” (Stockwell 2002, s. 153). Et argument for, at teksten bidrager med en sådan fremmederfaring, er, at læseren efter sin forestillingsmæssige tur-retur ind i den fiktive verden kan vende forandret tilbage til realverdenen pga. den litterære erfaring.

I forhold til Possible-World-semantikken (fx Kripke 1972, Lewis 1986), der går forud for TWT, er alle tekstverdenteoriens konceptuelle niveauer – dvs. discourse-world,

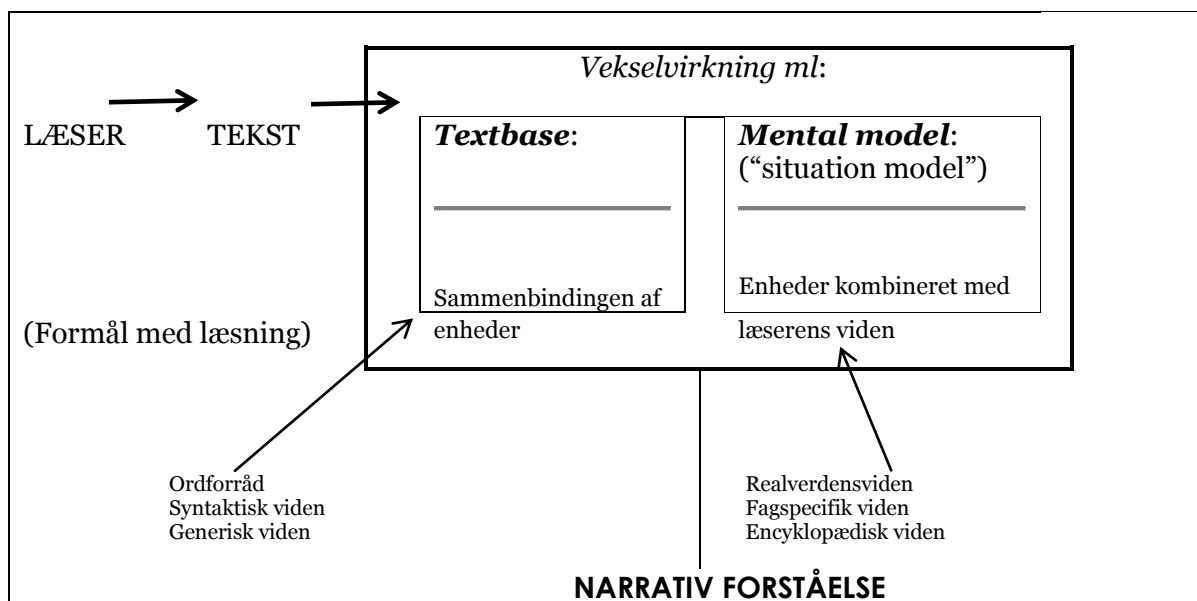
text-world og sub-world(s) – konstitutionelt ækvivalente.<sup>51</sup> Til trods for tekstverdenen er konstrueret via mentale akter, er den alligevel ligeså detaljeret som den diskursverden, hvorfra den udspringer. Begge teoridannelser fremhæver det, Marie-Laure Ryan har kaldt ”the principle of minimal departure” i *Possible Worlds, Artificial Intelligence* (1991), eller ”the reality principle”, som det hedder i Kendall Waltons *Mimesis as Make-Believe* (1990). Med udgangspunkt i dette princip konkretiserer læseren tekstverdener, og han eller hun udfylder tekstens ubestemthedssteder ud fra antagelsen om, at den på trods af sin ontologiske ufuldstændighed, er en ontologisk fuldstændig størrelse ligesom realverdenen. Med andre ord fungerer ”the principle of minimal departure” som en forudforståelse af realverdens fuldstændighed, der er den baggrund, hvorpå tekstens ubestemthed kan opfattes. Dette læseprincip om minimal afvigelse kan kun undermineres af teksten selv, hvis dens tekstskemaer modificerer det og får læseren til at forvente en bestemt type tekstuelle normbrud. Det er fx tilfældet i forhold til fantastisk litteratur og magisk realisme, hvorefter førstnævnte er karakteriseret ved at etablere en realistisk normvirkelighed for siden hen at undergrave den via overnaturlige hændelser, der ikke lader sig tolke inden for tekstens overvejende realistiske diskurs.

Som Uri Margolin pointerer i ”Experiencing Virtual Worlds” (Margolin 2002, s. 707), overtager Marie-Laure Ryan væsentlige pointer fra Roman Ingarden i sin bestemmelse af de fiktive verdeneres ontologi i *Possible Worlds, Artificial Intelligence*, og i *Narrative as Virtual Reality* (2001) er det hendes erklærede mål at tilvejebringe en ”phenomenology of art experiencing” (Ryan 2001, s. 2). Udgangspunktet for Ryan er, at ethvert kunstværk (uanset medie) søger at skabe alternative virtuelle verdener. Værker er ifølge Ryan *virtuelle* på to måder. 1) De entiteter eller domæner, værker projicerer, er fiktive og udgør alternativer til den faktiske verden, og dertil er kunstværker 2) ontologisk heteronome, hvilket – formuleret i tråd med Ingardens teori – betyder, at de er strukturer af tegn, der kun bliver til æstetiske objekter i et konkretiserende mellemværende med læseren, hvori illusionen skabes af at være til stede i den fiktive verdens tid og rum og af at være optaget af hændelserne i den.

Inden for kognitionsteoretiske positioner er transportmetaforen yderst central i forhold til læserens narrative forståelse, eftersom forståelsesprocessen betinges af læserens imaginative projektion af tekstverdenen. Kognitionspsykologer skitserer den narrative forståelsesproces som resultatet af en interaktion mellem a) en tekstbase og b) en mental model under inddragelse af c) kontekstuel viden.

---

<sup>51</sup> Et hyppigt fremført argument imod tekstverdensteorien er dog, at den blot er en tam udgave af logikernes possible-world-teori. Denne kritik kan man eksempelvis støde på i Asil Bas og Donald C. Freemans *Challenging the Boundaries* (2007).



**Figur 1.2.:** Konstruktion - Integrationsmodel for narrativ forståelse

Når vi læser litteratur, memorerer vi ikke hele bøger. I stedet bevarer vi en mental repræsentation af teksten, der komprimerer hovedessensen af dens mening samt en generaliseret fornemmelse for tekstens struktur og dens kulturelle betydning og herunder dens betydning for den enkelte læser. En sådan repræsentation er dog resultatet af læseprocessen, der forløber som en vekselvirkning mellem makro- og mikrostrukturer. Den narrative forståelsesproces starter med tekstbasen (jf. figur 1.2.), der refererer til læseprocessens ord-for-ord-syntetisering af enheder, hvilket sker under inddragelse af læserens sproglige viden. Allerede på dette stadie af forståelsesprocessen, før teksten er læst helt til ende, begynder læseren at konstruere en makrostruktur, hvilket vil sige en hierarkisk repræsentation af forbundne udsagn, der tilsammen repræsenterer essensen af det litterære kunstværk forstået som en meningshelhed. Det sker altså på grundlag af mikrostrukturen, tekstbasen, bestående af samtlige udsagn, læseren støder på under læsningen, der foregår sideløbende med en række slutningsprocesser.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Figur 1.2. er inspireret af van Dijk & Kintschs "situation model" (mentale model) og skelen mellem den lokale og globale tekstmeneing, mikro- og makrostrukturen, fra *Strategies of discourse comprehension* (1983).

Med andre ord forklarer kognitionsteorien forståelsesprocessen via en såkaldt "construction-integration" model (CI model), hvilket svarer til en tofaset proces. Første fase er en bottom-up *konstruktionsfase*, hvor ordbetydninger aktiveres, udsagn formes og slutninger foretages, hvorved den makrostrukturelle repræsentation skabes. Denne repræsentation opnår sammenhæng via anden fase i forståelsesprocessen, *integrationsfasen*, der har til formål at opløse tekstens lokale inkonsistenser, hvilket sker i kraft af vekselvirkningen mellem tekstbasens detaljer og en "situation model". Sidstnævnte er kognitionsteoriens betegnelse for mentale repræsentationer af de omstændigheder, teksten beskriver. Integrationsfasen er således reguleret af kognitive principper som kohærens, relevans og signifikans og styrer forståelsesprocessen frem mod en kohærent global repræsentation. Det, figur 1.2. således viser, er, at når vi læser en tekst, så kombinerer vi ideer udledt af teksten med vores baggrundsviden og erfaringer til en kohærent mental repræsentation af den beskrevne situation i teksten. Selve konstruktionen af en sådan mental repræsentation er en iterativ proces, hvor læseren konstant opdaterer repræsentationen i takt med læsningens progression, hvilket sker i forhold til en række forskellige dimensioner i teksten: 1) tid og sted, 2) fokale enheder og 3) de kausale (og intentionelt motiverede) forbindelser mellem den pågældende situation beskrevet i teksten og de situationer, der går forud herfor. I Rolf Zwann og Gabriel Radvanskys "Situation Models in Language Comprehension and Memory" (1998) påviser de, at der er empirisk evidens for, at læsere er sensitive i forhold til ændringer af disse dimensioner, og at sådanne ændringer fører til en momentan nedsættelse af læsehastigheden.<sup>53</sup>

Formålet med kognitionsteoriens CI-model for narrativ forståelse er at reintegrere kognition i forhold til de mere følelses- og motivationsmæssige aspekter ved oplevelsen, hvilket den gør ved at foreslå en anden form for vidensstruktur end script- og skemabaseret viden. Både CI-modellen og skemateori vedrører, hvorledes læseren inddrager kontekstuel viden under læsningen. Mens skemateori fremstiller viden som et genkaldelsessystem, hvor viden genfremkaldes via "opslag" i menneskets mentale register eller skematiserede repræsentation af viden, dér foreslår CI-modellen, at mening er en konstruktion, og at fremkaldelse af viden lige så meget synes at foregå ved association som ved at skabe logiske og skematiserede forbindelser inden for et domæne, og som Peter Stockwell fremhæver "Therefore it offers a framework for understanding in terms of an

---

<sup>53</sup> Zwaan og Radvansky påviser eksempelvis, at tekstens markering af en ændring i forhold til fortællingens tid (fx via vendingen "en time senere") automatisk fører til en momentan nedsættelse af læsehastigheden. Dette begrundes de med, at læseren opdaterer sin "situation model". Det samme sker, hvis teksten skifter fra en protagonist til en anden.

associative **knowledge net**, comprising propositions, schemas and frames, which is more loose and chaotically organised by associations” (Stockwell 2002, s. 154).

### *Skemaer, frames og scripts*

Udgangspunktet for den kognitive narratologi er ligesom for fænomenologien, at fortællinger bliver til i et processuelt mellemværende mellem tekst og læser, hvor læseren anvender skemaer i betydningsdannelsen. Men hvor kognitionsteorien opfatter perception som en projektion af konceptuelle og skematiske strukturer, der insisterer Roman Ingarden i stedet på, at det skematiske niveau hverken kan reduceres til det perciperende subjekts eller den perciperede genstands egenskaber.

Den kognitive narratologi ser det narrative skema som et grundlæggende kognitivt skema, og den finder således en vis korrespondance mellem kognitive og narrative strukturer. I *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory* (1984) hævder Jean Matter Mandler ligefrem eksistensen en kognitivt baseret ”story grammar”, et regelsystem:

The contention of all story grammars is that stories have an underlying, or base, structure that remains relatively invariant in spite of gross differences in content from story to story (Mandler 1984, s. 22).

Interessen for en sådan story grammar udspringer af et forsøg på at formalisere den narrative kompetence, der sætter mennesket i stand til at skabe narrativer, til at fortolke fortællinger som narrative. Fortællinger bliver til, idet vi anvender kognitive skemaer, der er mentale repræsentationer af stereotypiseret viden organiseret i klynger, ud fra hvilken al ny viden forstås i kraft af mønstergenkendelse, dvs. ud fra dens lighed med eller afvigelse fra skemaet. Skemateori er et komplekst tværvidenskabeligt forskningsfelt, hvor der råder stor uenighed omkring definitionen af begreber som skema, scripts og frames fagene imellem. I en kognitionspsykologisk kontekst vedrører skemateori, hvorledes menneskets kognition er struktureret omkring både statiske (frames) og dynamiske (scripts) vidensrepræsentationer, der genererer forventninger om, hvorledes handlingssekvenser forløber (Mandler 1984). Peter Stockwell peger i *Cognitive Poetics* på tre områder i en litterær kontekst, hvor skemaer opererer: 1) *verdensskemaer*, der vedrører indhold, 2) *tekstskemaer*, som repræsenterer vores forventninger til måden, hvorpå verdensskemaerne tager sig ud for os i form af deres sekventialitet og strukturelle organisering og endelig 3) sproglige skemaer. De indeholder vores forventninger til den lingvistiske stil, via hvilken et givet emne optræder.



En væsentlig betingelse for, at vi kan udfolde en fiktiv verden ud fra skematiske tekster, er, at vi udfylder tekstens ubestemthedssteder vha. vores forestillingsevne. Det gør vi bl.a. ved at trække på et utal af scripts, der indeholder stereotypiseret viden om, hvilke standardiserede handlingssekvenser, der typisk følger hinanden i bestemte situationer og ved velkendte begivenheder (fx det at gå i skole, at bage en kage, at holde fødselsdag osv.). Scripts forklarer, hvorledes læsere er i stand til at opbygge komplekse semantiske repræsentationer, tekstverdener, på basis af ganske få sproglige hints. Tekster kan således økonomisere med sine oplysninger og perspektivisk afkorte handlingsforløb (Jf. Ingardens begreb om perspektivisk afkortning). Uden scripts ville læseren være ude af stand til at foretage de mest simple slutninger omkring tekstens forløb – fx at en maskeret, forfulgt mand, der kommer løbende ud af en bank, givetvis er bankrøver, selvom teksten ikke eksplicit nævner, at der er tale om et bankrøveri. Mens scripts er repræsentationer for temporale processer, er frames (skemaer) relativt statiske og skaber forventninger om, hvordan erfaringsdomæner er strukturerede.

Det, kognitionsteorien kalder for "contextual frame theory" (Stockwell 2002, s. 155), undersøger, hvorledes læseren under læseakten sporer referencer til karakterer og begivenheder ved at trække på en kontekstuel ramme, dvs. en mental repræsentation for de omstændigheder, der er impliceret i en aktuel kontekst. Informationen i en sådan ramme (eng: frame) kan være både episodisk eller ikke-episodisk, og læseren må kunne holde styr på, hvilken information der gælder i en bestemt kontekst, og denne viden er arrangeret i kontekstuelle rammer. Men hvorledes styrer læseren så disse kontekstuelle rammer? Svaret er, at det gør læseren på flere forskellige måder. Først og fremmest er karakterer og objekter ofte bundet til den ramme, hvori de optræder. Undtagelser herfra er fx spøgelseshistorier eller science fiction settings.

### **Imod en naturlig narratologi**

Monika Fludernik var en af de første narratologer til at trække på kognitionsforskningens indsigter, og i *Towards a "Natural" Narratology* (1996) er hendes hovedærinde at fundere narratologien på basis af kognitionsteorien, nemlig ved at:

...redefine narrativity in terms of cognitive ('natural') parameters, moving beyond formal narratology into the realm of pragmatics, reception theory and constructivism" (Fludernik 1996), xi).

Fludernik søger at udvide den klassiske narratologis genstandsfelt mod en større tværfaglig anvendelighed ved at redefinere narrativitet ud fra kognitive, naturlige

parametre, der korrelerer med menneskets realverdenserfaring, baseret på bevidsthedens kropslige forbindelse til verdenen. Samtidig søger hun at kompensere for den klassiske narratologis negligering af læserens betydningskonstituerende rolle, idet *Towards a "Natural" Narratology* markerer et fokusforskydning inden for narratologien mod en receptionsteoretisk begrebsramme i et forsøg på "to emphasize the *receptional* and *creative* aspect of narrativity" (Fludernik 1996), s. 373). Således betoner hun i overensstemmelse med fænomenologien – og med afsæt i Ricoeur – læseren som aktivt medskabende i betydningskonstitutionen.

I *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* (1999) foreslår David Herman betegnelsen "postclassical narratology" i forsøget på at gruppere de forskellige forsøg, der er blevet gjort i forhold til at overskride den klassiske strukturalistiske narratologis begrænsninger – herunder dens forbigåelse af læseren, kontekstuelle forhold m.m. Såvel Hermans som Fluderniks kognitive narratologi placeres under fællesbetegnelsen postklassisk narratologi. Men præfixet post- refererer ingenlunde til en total devaluering af den klassiske narratologi, idet de postklassiske positioner<sup>54</sup> bl.a. trækker på den klassiske narratologis terminologi og analytiske redskaber. Den væsentligste forskel mellem den klassiske og de nye former inden for disciplinen er, at sidstnævnte vægter analysen af kontekstuelle forhold højere end den klassiske narratologi, hvilket vil sige både tekstens og læserens kontekst. Hvor strukturalismen populært sagt søgte at udvikle en generel teori om narrativitet, fokuserer den postklassiske narratologi derimod på de omstændigheder, der gør enhver læsning forskellig. Samtidig tillægges den enkelte læser en så vigtig rolle for betydningsdannelsen, at også dennes kulturelle dispositioner har betydning i forhold til narratologien.

I *Towards a "Natural" Narratology* anvendes "naturlig" (eng. natural) med tilknytning til tre teoretiske kilder, som Fluderniks trækker på i sin udformning af den model, hun opstiller i værket. Mere specifikt henviser "naturlig" til hverdagens narrativer (eng: natural narrative), der udspringer af "spontaneous conversational storytelling" (Fludernik 1996), s. 13), og som kognitivt korrelerer med perceptuelle parametre i menneskets oplevelse. Fludernik argumenterer for, at mere eksperimenterende litterære teknikker i sidste ende kan føres tilbage til basale teknikker benyttet af naturlige narrativer, hvis *experientiality* (da: oplevelsesmæssighed) i det hele taget er prototypisk for konstitutionen af narrativitet.<sup>55</sup> Oveni benyttes "naturlig" om den kognitive lingvistik

---

<sup>54</sup> Herman opregner seks nye (postklassiske) narratologiske tilgange: en feministisk, en lingvistisk, en kognitiv, en retorisk, en filosofisk og en postmoderne.

<sup>55</sup> Da det er vanskeligt at oversætte Fluderniks term 'eksperientiality' direkte til dansk anvendes i mangel af bedre Fluderniks egen engelske terminologi. Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen gør dog et forsøg i

med speciel reference til en østrigsk lingvistisk skole, *Natürlichkeitstheorie*, der integrerer skemateori og prototypeteori i studiet af, hvorledes bevidsthedens kropslige forankring i verden kommer til udtryk i kognitive processer som eksempelvis kategorisering. Endelig henviser ”naturlig” til termen *naturalization* (da: naturalisering), formuleret i Jonathan Cullers *Structuralist Poetics* (1975), der betegner en restituerende fortolkningsproces, hvor tekstens inkonsistenser og mærkværdigheder naturaliseres på en meningsfuld og kohærent måde med henblik på at bringe det fra normen afvigende i overensstemmelse med en overordnet ramme (eng: frame). Fludernik viderefører begrebet under betegnelsen *narrativization* – en læsestrategi, der naturaliserer og reducerer narrative inkonsistenser og mærkværdigheder med opmærksomheden rettet mod fortolkende at gentænkte teksten som fortælling ud fra naturlige parametre og ved at trække på narrative skemaer.

Mens formalistiske teorier definerer narrativitet som en kvalitet ved teksten alene og ofte med udgangspunkt i sekventialitet og plot, refererer ”narrativitet” i en kognitionsteoretisk sammenhæng både til en abstrakt kognitiv struktur og til det materielle aftryk, denne struktur afsætter i tekster. Fludernik baserer således ikke sin definition på plot alene, men bestemmer derimod narrativitet som medieret (dvs. en repræsentation af) menneskelig experientiality, der også subsumerer plot, sekventialitet m.m. Med andre ord bygger narrativitet på en repræsentation af (og er i kraft af) bevidsthed, idet en fundamental betingelse for narrativitet med Fluderniks ord er ”a projection of consciousness – the character’s, that of the narrative voice, or the reader’s” (Fludernik 1996); hvor der er fremstilling af menneskelig bevidsthed, er der følgelig også narrativitet.<sup>56</sup> En sådan nyfundering af narrativitet på basis af experientiality gør det muligt at behandle eksperimenterende litteratur fra det 20. århundrede med anti-narrative træk – herunder Robbe-Grilletts *nouveau roman* – som narrativer, på trods af deres ikke-plotbaserede struktureringsprincipper, hvorved de ud fra en traditionel opfattelse formelt set mangler narrativitet.

Inden for den kognitive narratologis rammer er fortællingens *hvad* eller indhold menneskelig experientiality, der medieres vha. bevidstheden. Fludernik definerer følgelig narrativitet som ”mediated experientiality” (Fludernik 1996), s. 50), og medieringsprocessen illustrerer hun vha. nedenstående diagram:<sup>57</sup>

---

oversættelsen af det tekstuddrag fra *Towards a "Natural" Narratology*, der indgår i deres *tekstantologi Narratologi* (2004). Her oversætter de begrebet til det danske ”opleve(leses)mæssighed” (117). Fludernik anvender experientiality som et overbegreb der samler alle narrativitetens forskellige dimensioner.

<sup>56</sup> Med begrebet experientiality markerer Fludernik, at fortællingens centrale mål er at repræsentere menneskelig opleven. Hermed tilslutter sig Käte Hamburgers tese om, at fortællinger er den eneste form for diskurs, der kan skildre menneskelig bevidsthed, hovedsageligt andres bevidsthed.

<sup>57</sup> Diagrammet er gengivet fra Fludernik (1996, s. 50).

**I. Menneskelig *experientiality*** = fortællingens emne  
(ANGÅR TEKSTENS *HVAD*)



**II. Mediering (narrativisering) vha. bevidstheden**  
(en kompleks naturlig kategori med flere mulige *rammer* at vælge mellem)

ANGÅR TEKSTENS *HVORDAN*:

- 1) Prætekstuelle realverdensskemaer
- 2) Makro-tekstuelle rammer for narrativ mediering:  
FORTÆLLEN, SEEN, OPLEVEN og HANDLEN
- 3) Kulturspecifikke skemaer
- 4) Læserens narrativisering



**Narrativitet = medieret *experientiality***

Figur 2.2.: Fluderniks model for medieret *experientiality* (narrativitet)

Medieret *experientiality* er således et nødvendigt og tilstrækkeligt kendetegn for narrativitet. I sin model skelner Fludernik mellem fire niveauer i den narrative transmission, der er baseret på kognitive parametre. Niveau I i Fluderniks model angår fortællingens *hvad*, mens niveau II vedrører fortællingens *hvordan*. På dette niveau placerer Fludernik fire punkter (jf. figur 2.2.'s punkt 1-4), der henviser til fire niveauer i den narrative transmission eller udsigelse af *experientiality*. Såvel læse- som forståelsesprocessen benytter forskellige kognitive operationer, redskaber og forståelsesskemaer for, at læseren kan konstruere tekstens materiale som fortælling, dvs. kan aktualisere *experientiality*, der betegner "the quasi-mimetic evocation of 'real-life experience'" (Fludernik 1996, s.12). Ud fra denne model forstås læse-, fortolknings- og forståelsesprocesser som naturligt strukturerede på baggrund af prototypiskhed. De fire niveauer – fortællingens *hvordan* – henviser til 1) prætekstuelle realverdensskemaer, der udgør "holistic frames that comprise a number of natural parameters" (Fludernik 1996, s. 372) – herunder læserens forforståelse af intentionel, målrettet handling og kronologisk handling. Fortællingens *hvordan* omfatter desuden 2) de fire makrotekstuelle rammer for narrativ mediering: FORTÆLLEN, SEEN, OPLEVEN og HANDLEN;<sup>58</sup> 3) Kulturspecifikke

<sup>58</sup> Den medierende bevidsthed kan ifølge Fludernik være placeret på tekstverdensniveau i en protagonist, på narrationens niveau i en fortæller eller hos en selfrefleksiv forfatterstemme og endda på læserens niveau (Fludernik 1996, s. 372).

generiske og historiske skemaer, der er relative, idet visse narrative former og genrer forsvinder, mens nye opstår. Men når læsning og narrativ forståelse ifølge Fluderniks model sker på baggrund af prototypikalitet (skemaer, frames og parametre, der er afledt af vores kropslige erfaringer), hvorledes forklarer den så nye normbrydende fortælleformer og læserens optagelse af dem i sit mentale repertoire af generiske former? Svaret ligger på modellens sidste niveau 4), der vedrører receptionen/læsningen og er:

...exclusively concerned with *narrative* parameters. It circumscribes reader's attempts at making sense of texts, particularly of texts which resists easy recuperation on the basis of parameters from levels I to III. (Fludernik 1996, s. 46).

Det fjerne niveau i modellen inkluderer således læserens narrativisering, der er en dynamisk meningsskabende naturaliseringsproces, som benytter elementer fra de tre underliggende niveauer i forsøget på at gøre det fremmedartede velkendt og med henblik på at konstituere narrativitet. Narrativisering gør med andre ord læseren i stand til at "recognize as narrative those kinds of texts that appear to be non-narrative according to either the natural parameters of levels I and II or the cultural parameters of level III" (ibid.). Fludernik nævner Robbe-Grillet's nouveau roman, *La Jalousie* (1957), som et konkret eksempel på en vanskeliggjort litterær form, der frem for plottet dyrker perspektivismen, som lader et anonymt blik glide panorerende gennem virkelighedsstumper i fiktionen hen over tingenes og personernes overflade. Blikket er rent optisk registrerende og bevæger sig gennem et mylder af detaljer, data og billeder i en kaotisk fremadskriden og registrerer positioner, farver, linjer og bevægelser på linje med en kameralinse – og ud fra et overfladeæstetisk motto "Tingenes nærvær og overflade er alt der er [...] det er den ny romans neutrale nulpunkt" (Robbe-Grillet 1963, s. 24). Hyppigt er *La Jalousie* blevet narrativiseret som en "fortælling" om en jaloux ægtemands observationer af konen og dennes mulige elsker gennem nogle vinduespersienser.

Fluderniks model rummer mange perspektiver og gode pointer, der har stor betydning for mit projekt. Først og fremmest har den – i modsætning til Ingardens teori – en forklaringskraft også på et diakront niveau i forhold til de vanskeliggjorte narrative former, der undersøges i kapitel 4 og 5, idet modellen beskriver, hvorledes læseren forstår og fortolkende tilpasser sig normbrud på baggrund af de forventninger, som skabes i kraft af prototypiske mentale repræsentationer som frames og skemaer. Vigtigst i forhold til mere eksperimenterende litteratur er dog, at modellen pga. sin interdisciplinære karakter ikke ekskluderer fx ikke-plotbaserede former som *La Jalousie*, der inden for et klassisk narratologisk paradigme ville falde uden for kategorien narrativ, for, som Jan Alber

skriver i "The "Moreness" or "Lessness" of "Natural" Narratology" (2002), så tillader Fluderniks rekonceptualisering af narrativitet os:

... to define a great number of plotless narratives from the twentieth century as narratives fully satisfying the requirement of experientiality, since such texts operate by means of a projection of consciousness without necessarily needing any actantial base structure (Alber 2002, s. 55).

Set i forhold til (post)moderne ikke-lineære komplekse former kan læserens narrativiserende praksis dog synes paradoks, eftersom de jo ganske ofte søger at undvige netop lineære narrationsformer. Et væsentligt spørgsmål er her, hvorvidt læserens narrativisering af tekster som *La Jalousie* således ikke blot reducerer tekstens kompleksitet ved eksempelvis som i mit forsøg på at restituere *La Jalousie* som narrativ ved at karakterisere dens fremstillingsteknik på linje med en kameralinses panorering. Skal man følge Fluderniks argumentation, er dette forsøg blot et eksempel på narrativiseringens funktionsmåde, idet den forsøger at korrelere teksten i forhold til "the VIEWING frame" (rammen for SEEN).

Men på hvilken måde er naturlige parametre så forbundne med narrativiseringen? Fluderniks svar lyder, at de naturlige parametre og rammer (frames) kun er indirekte ansvarlige for narrativiseringen, eftersom "Natural parameters do not effect narrativization, but narrativization utilizes natural parameters as part of a larger process of naturalization applied by readers to the unfamiliar" (Fludernik 1996, s. 46). Naturalisering er altså en proces, der har til formål at "familiarize the unfamiliar" (ibid.). Mens narrativisering og naturalisering betegner fortolkningsprocesser, refererer naturlige parametre og frames til kognitive kategorier af synkron karakter, og de korrelerer med læserens realverdensviden og -forståelse.

Fludernik har udviklet sin model med henblik på at anvende den som forklaringsramme for et større forskningsprojekt vedrørende de narrative formers historie. Den fungerer altså overvejende på deskriptivt niveau og tager ligesom fænomenologien højde for, hvorledes læserens bevidsthed bidrager konstitutivt til betydningsdannelsen, altså den opererer med et aktivt læserbegreb i modsætning til den strukturalistiske narratologi. Men i modsætning til fænomenologien<sup>59</sup> – i Ingardens version – er Fluderniks teori styret af et naturaliseringsprojekt, der består i at formulere

---

<sup>59</sup> Med til billedet hører, at en række fagfilosoffer i de seneste år har arbejdet på at naturalisere fænomenologien vha. kognitionsteorien og dens empiriske forskning. Det gælder eksempelvis F.J. Varelas "Neurophenomenology: A methodological remedy for the hard problem" in *Journal of Consciousness Studies*, 3(4), 1996, s. 330-349. Spørgsmålet optager ligeledes Gallagher og Zahavi i *The Phenomenological Mind*, idet, som de fremhæver, "Husserl constantly emphasized the limitations of a naturalistic account of consciousness" (Gallagher & Zahavi 2008, s. 28).

narratologien på grundlag af kognitionsforskningens resultater under hensyntagen til, hvorledes menneskets kognitivt er udrustet.

### **Homo narrens – et naturaliseringsforsøg**

Fluderniks naturaliseringsprojekt i forhold til narratologien lader sig forstå på baggrund af, at fortælling synes at være en universel menneskelig adfærd. Sociologen Walter Fisher har i *Human Communication as Narration* (1987) ligefrem slået for, at vi burde kalde homo sapiens for homo narrens. Fortælling synes at være et universelt fænomen. Vi skaber fiktive beretninger, og vi beretter om virkelige hændelser. Vi lytter til livshistorier eller læser forfatteres mesterlige fiktive fremstillinger. Vi erfarer fortællinger visuelt og auditivt via gestik, bevægelse og ord. Adskillige forskere fra meget forskellige fagområder synes at bekræfte ideen om homo narrens. Mens psykologen Gregory Bateson hævder, at "thinking in terms of stories must be shared by all [...] minds" (1979, s. 14), pointerer filosofen Alasdair MacIntyre i samklang med Paul Ricoeur, at vi "understand our lives in terms of narrative" (1991, s. 197). Men hvad skyldes denne universalitet?

En bred vifte af neurobiologer, kognitive psykologer, AI-forskere (artificial intelligence) og filosoffer har fremsat påstanden om, at mennesket fra naturens side er udstyret med en evne til at opfatte og konstruere fortællende mønstre. Man er begyndt at interessere sig for bevidstheden spontant narrativiserende perceptionsmåde, meningskonstitution og erindring. Grundideen inden for disse forskningsområder er, at der findes narrative strukturer på selv de mest basale erfaringsmæssige niveauer, idet bevidstheden anvender mikro-narrativer eller proto-fortællinger. Denne evne forklares evolutionspsykologisk som produktet af urmenneskets overlevelsesmæssige behov for hurtigt at kunne sortere informationer for at undgå potentielle farer og for at kunne interagere socialt via narrativ fantasien. Narrativ fantasien gør det fx muligt for mennesket via forestillingsevnen at omsætte sansningen af raslende blade til en fortælling med såvel plot som aktanter, der er styrede af behov og mål: »Et rovdyr lurker i buskadset bag mig og har nu udset sig mig til sit næste måltid«. Dertil sætter narrativ fantasien mennesket i stand til at agere som social skakspiller, altså i stand til kalkulerende at forudsige endnu ikke-realiserede muligheder i en social kontekst. Den narrative fantasien er således både en betingelse for overlevelse og for at kunne begå sig i et socialt felt af adskillige skakspillere i konstant skiftende positioner. Den er uundværlig for vores kognition, fordi den gør hverdagslivet lettere.

Bevidsthedsprocesser som perception, meningskonstitution og erindring har altså narrativ struktur. Kognitionsforskningen interesserer sig primært for de ikke-

æstetiske aspekter ved narrative strukturer, som den naturaliserer ved at forklare dem evolutionshistorisk som funderede i mennesket biologi, motiverede af førsproglige erfaringsstrukturer. I *Consciousness Explained* (1991) beskriver den amerikanske filosof Daniel Dennett hjernen som en virtuel maskine, der narrativt skaber den virtuelle virkelighed, den perciperer via sin egen skabende forestillingsevne. Hverdagsbevidstheden anvender konstant narrative principper, når den forestiller sig virkeligheder og konstruerer betydning. Denne narrative fantasieren udgør simpelthen vores fundamentale, kognitive orienteringsberedskab, hvilket Mark Turner berører i *The literary Mind* (1996).<sup>60</sup>

Den litterære bevidsthed er ikke en separat bevidsthed forbeholdt litterære studier, for selv i vores mindste dagligdags gøremål benytter vi os af narrative bevidsthedsprincipper, hvoraf parabel, historie (eng.: story) og projektion er de mest basale. Den litterære bevidsthed *er* bevidstheden. Den er en litterær evne, der generelt er uundværlig for vores kognition; den gør hverdagslivet lettere. Når vi orienterer os i realverdenen, må vi ofte skabe ad-hoc forklaringer, små historier, og når vi mødes af uforklarlige omstændigheder, opfinder vi ifølge Turner en kausalitet, fordi:

Disse små spatielle historier er, hvad et menneske har i stedet for en kaotisk oplevelse. Vi ved, hvordan de forløber. De er den ubemærkede viden, der gør livet muligt. Vi behøver ikke bekymre os om vore bevægelser eller om vor interaktion med verden, for vi har fuld tillid til disse historier (Turner [1996] 2000, s. 30).

Vores bevidsthed anvender med andre ord narrative principper for at kunne forklare, fortolke og forstå, og et af vores skarpeste mentale principper i betydningskonstruktionen er parablen, som Turner ukonventionelt definerer som "*en projektion af historie*" (ibid., s. 21). Metaforisk projicerer vi historier på hverdagssituationer for at kunne forstå dem. Vi benytter os af parablens bevidsthedsprincip, når vi planlægger, tænker, opfinder, beslutter, ræsonnerer og forestiller os ting. Kognitionsteorien beskriver altså, hvorledes mennesket i kraft af dets særdeles veludviklede kognitive ressourcer til at opfatte og konstruere fortællende mønstre er i stand til ikke alene at forstå narrativer, men også til i bevidstheden selv at fuldende fortællinger ved at etablere spatiotemporale og kausale forbindelser mellem forskellige tilstande eller begivenheder og integrere dem i en overordnet meningsstruktur. Narrativ fantasieren inkluderer bl.a. det slutningsarbejde, hverdagsbevidstheden udfører, når den støder på noget ikke-ekspliciteret, noget uvist i fremtiden osv.

---

<sup>60</sup> Jeg citerer dog fra den danske oversættelse *Den litterære bevidsthed*, Haase, 2000.



## Kognition, intentionalitet og narrativitet

Det kognitionsteoretiske projekt tegner sig overordnet som en naturalisering af menneskets tænkning. Mange kognitionspsykologiske eksperimenter tager afsæt i det formalismens grundide om et narrativt skema, hvilket eksempelvis gælder psykologen Jean Mandlers arbejde. Hun ser med direkte henvisning til formalismens studier af det narrative skema dette som et grundlæggende kognitivt forståelsesskema: "Research on stories has been quite likely and we have learned a lot about cognitive structures from it" (Mandler 1984, s. xi). Kognitionsforskningen importerer således formalismens begreb om et narrativt skema, og den undersøger narrative strukturer som udtryk for grundlæggende kognitive strukturer.

Som allerede nævnt anvender både fænomenologien og kognitionsteorien skemabegrebet, der overordnet refererer til er de invariante, gentagne og gentagelige mønstre i vores oplevelser, som den sproglige betydning fastholder og gengiver. Både fænomenologien og kognitionsteorien hævder, at en central komponent i menneskets erkendelse er anlægget for at stilisere vores erfaringer, hvilket gøres ved hjælp af skemaer – herunder 1) *sanseskemaer*, der betegner de førbegrebslige skemaer, der er virksomme i perceptionen. Nogle af denne type skemaer ligger eksempelvis til grund for perceptuel kategorisering og mønstergenkendelse. Dertil hører Ingardens begreb om de skematiserede aspekter ligeledes til her, da de vedrører de fremstillede genstandes perspektiviske fremtrædelse i fiktionen. Ingarden pointerer netop, at det litterære værks betydning er funderet i perceptionsskemaer og med dem følgelig også en førsproglig livsverden. En anden type skema er 2) *begrebsskemaer*, der muliggør genkendelse og genkaldelse af kategoriale fænomener (disse skemaer ligger til grund for slutning, generalisering, genkaldelse af fortiden m.m.).

I en kognitionsteoretisk sammenhæng refererer "narrativitet" både til en abstrakt kognitiv struktur og desuden til det materielle aftryk, denne struktur afsætter i tekster, i tale, i sprogtegn og i tredimensionale visuelle medier. Årsagen er, at sproglige frembringelser ikke kan opfattes som afgrænsede objekter, men som Frederik Stjernfelt pointerer, derimod er en "privilegeret kilde til, hvorledes de kognitive og mentale strukturer generelt tager sig ud – privilegeret fordi de sproglige strukturer foreligger i en anderledes tydelig empiri" (Stjernfelt 1997), s. 253). Monika Fludernik synes at uddybe synspunktet i *Towards a "Natural" Narratology* (1998) ved at definere narrativitet som medieret experientiality. Anderledes udtrykt anvender fortællinger (qua medierede af

bevidstheden) dennes kognitive strukturer, og hvor der er fremstilling af menneskelig bevidsthed, er der følgelig også narrativitet.

I sin K&K-artikel "Kognition og narrativitet" (2006) hævder Peer F. Bundgård noget lignende, idet han forsøger at godtgøre det narrative skemas rødder i vores perception af intentionel bevægelse. Ved et narrativt skema forstår Bundgård følgelig:

[...] en handlings- og adfærdsregulerende forståelsesstruktur, som aktiveres så snart en intelligent organisme er vidne til det, som forekommer den at være intentionelle, målorienterede handlinger, hvis umiddelbare betydning er afhængig af det mål, de tænkes at forfølge (Bundgård 2006, s. 110).

I modsætning til Monika Fludernik fører Bundgård dog narrativitetens oprindelse længere tilbage til oplevelsen af fremtrædende omverdensstrukturer. Det sker givetvis med reference til René Thoms katastrofeteori, hvis grundide er, at der gives almene formlove, som bestemmer fænomeners tilsynkomstmåder, uagtet hvilket substrat de forekommer i. Derfor findes der en vis isomorfi – eller struktur-lighed – på tværs af forskellige virkelighedsdomæner. I sin artikel forsøger Bundgård altså at give et "udkast til en naturalisering af det narrative skema" (Bundgård 2006, s. 112).

Det synes plausibelt at antage, at studiet af subjektive bevidsthedsformer vil kunne belyse og forklare visse narrative strukturer og vice versa. Især fænomenologiens undersøgelse af subjektivitet vil kunne bidrage til forståelsen af fortællinger, både hvad angår deres indre struktur, læserens reception og forfatterens konfigurerende skrivehandling, der ifølge Paul Ricoeur afsætter genkendelige narrative og kohæsive mønstre i teksten. Roman Ingarden leverer i *Das literarische Kunstwerk* (1931) og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1936) en avanceret og præcis terminologi for bevidsthedens meddigtende arbejde under læsningen. Ingardens værk kan uddybe kognitionsteoriens påstand om bevidsthedens narrative strukturer, fordi hans teori præciserer kognitionsteoretikernes påstand om bevidsthedens generelle evne til at aflæse intentionel handling i såvel tekstuelle udtryk som i en fiktionsekstern virkelighed. Ingardens fænomenologisk funderede teori om det litterære kunstværks opbygning har visse berøringsflader med den strukturalistiske narratologi, da begge teoridannelser studerer princippet for den tidslige, lineære fordeling af betydningsenheder i det narrative syntagma. Men i modsætning til den strukturalistiske narratologi fastholder Ingarden i et dobbeltgreb dog syntagmets strøm af ord og tegn med funktionsforholdet mellem tekst og læser. Han beskæftiger sig med forholdet mellem sproglige mønstre og bevidsthedens intentionelle oplevelsesmønstre.

## Læsningens tidslige orden

Ligesom Fluderniks model inkorporerer et dynamisk og tidsligt element, undersøger Ingarden i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* det litterære kunstværk med afsæt i læsererfaringen og berører heri læseakten og dens tidslige perspektiver. Det bringer ham i berøring med Husserls analyse af den indre tidsbevidsthed,<sup>61</sup> hvis vekselvirkning mellem retention og protention<sup>62</sup> ifølge Ingarden også farver tekstens sekventielt ordnede kæde af sætninger – bl.a. i form af tekstens frem- og tilbagegribende kohæsive mønstre. Samstemmende hævder kognitionsteoretikeren Leonard Talmy i ”A Cognitive Framework for Narrative Structure” (2000), at de narrative strukturer skyldes vores mønster-skabende kognitive system, der hviler på oplevede sekvenser over tid. Anderledes udtrykt ser han i lighed med Bundgård det narrative skema som et grundlæggende kognitivt skema.

Samstemmende med Ingardens analyse af læsningens tidslige aspekter – og med reference til Ricoeur – peger Monika Fludernik på læsningens konstitutionsorden som den indre tidsbevidstheds, idet:

The cognitive order of the reading process is therefore closer to the *experience* of time than to the notion of clock-time extending from the past into an infinite future (Fludernik 2003), s. 120).

Ifølge Fludernik inkluderer det mest basale niveau i menneskets experientiality en art temporaliserende genfortolkning af narrativer, eftersom læseren projicerer en kognitiv temporal struktur under narrativiseringsprocessen, hvor ”readers impose narrative frames on textual material that may be recalcitrant to an automatically ’narrative’ apperception” (Fludernik 2003), s. 121). De mangler, der måtte være ved en teksts temporale organisering, kompenserer læserens narrativisering således for.

Synspunktet er foreneligt med Roman Ingardens værkkonception, eftersom det litterære kunstværks semantiske enhed ifølge Ingarden beror på såvel værkets skematiske konstruktion som på læserens indstilling. *For det første* bindes sætninger sammen af det, Ingarden i kalder for ”Intentionalen Satzkorrelaten”(Ingarden [1931] 1972, s. 196), der forud kvalificerer udsagn, påstande og informationer i en bestemt retning, mod en bestemt meningsenhed. Spidsformuleret udgør disse korrelater *spor* i skriften efter forfatterens intentionale skrivehandling, og de konstituerer et narrativt mønster. De

---

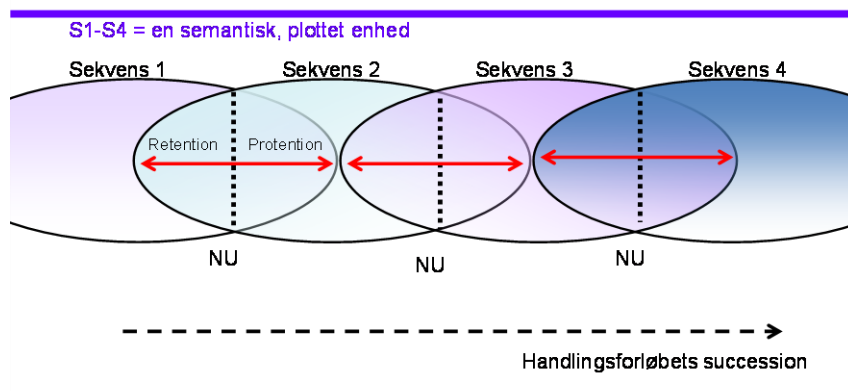
<sup>61</sup> Fra *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917), Den Haag, 1966.

<sup>62</sup> Både Ingarden, Ricoeur og Iser trækker på Husserls betegnelser *protention* og *retention* om henholdsvis den umiddelbare bevidsthed om fremtiden og fortiden, som sammen med den umiddelbare bevidsthed om nuet, giver bevidsthedsstrømmen enhed.

betegner den intentionalitet (rettethed), som alle værkets sætninger beboes af, og som gør det muligt for læseren på baggrund af kohæsion (sætningernes grammatiske griben-ind-i-hinanden) – og på trods af tekstens skematiske opridsning af hændelsesforløbet – at forbinde delsætninger til sætninger, og atter sætninger til narrative enheder, dvs. til højere betydningsenheder som fortællinger, noveller, romaner o.l.. Men ikke kun sætninger forbinder sig med hinanden via intentionale korrelater; det samme gælder ”auch ganze Systeme von Sachverhalten [...] wie gegenständliche Situation, komplizierte Prozesse zwischen den Dingen, Konflikte” (Ingarden [1936] 1968, s. 29). Hermed viser Ingarden, hvorledes enhver sætning og fremstillet situation peger ud over sig selv i samme bevægelsesmønster som den indre tidsbevidsthed – nemlig ved som tilbagegribende og foregribende udsagn at være henvisninger til noget andet i teksthelheden.

*For det andet* konstituerer læseren ifølge Ingarden under selve læseakten værket som en intentional struktur, idet læsningens nu aldrig udgør et punkt i tiden. Da læseren under læseakten også projicerer den indre tidsbevidsthed, lader han sig lede af de intentionale sætningskorrelaters forstrukturerede indbyrdes spil. Qua læsningens udstrækning er nu-fasen således altid farvet af det- allerede-læste uden for læserens opmærksomhedsfelt og af en foregribelse af det kommende. Ingarden ser følgelig læseprocessen som en syntetisk proces ”in den Fluß des Satzdenkens” (Ingarden [1936] 1968, s. 32), hvori teksten konstitueres sætning for sætning, og læseren veksler mellem løbende at modificere forventninger og at transformere sine erindringer om det allerede læste.

Læseren forsøger under læseakten fortløbende at stykke et billede sammen af fremstillingens genstand, og for at kunne forklare læseaktens tidslige perspektiver og læsningens passive identitetssynteser i tekstfladen overtager Ingarden Husserls begreb om den indre tidsbevidsthed. Figur 3.2. illustrerer, hvordan hvert læseøjeblik gør en del af værket nærværende for læseren (her markeret med fire tekstsekvenser). I kraft af læsningens udstrækning er læsningens NU altid farvet af det-allerede-læste og af en foregribelse af det kommende i tekstfladen, hvilket betyder, at læsningens øjeblik aldrig er punktuel, men derimod har en vis udstrækning. Med andre ord er nu’et altid farvet af et spil mellem *retention* og *protention*, mellem at læseren løbende modificerer sine forventninger og transformerer sin erindring om det læste. Under læseakten gøres de forestillede genstande i læserens opmærksomhedsfelt nærværende for læseren, hvilket Husserl betegner som *Vergegenwärtigung*. Anderledes formuleret er det ifølge Ingarden ikke muligt at erkende værket i ét nu, der omfatter samtlige læsefaser.



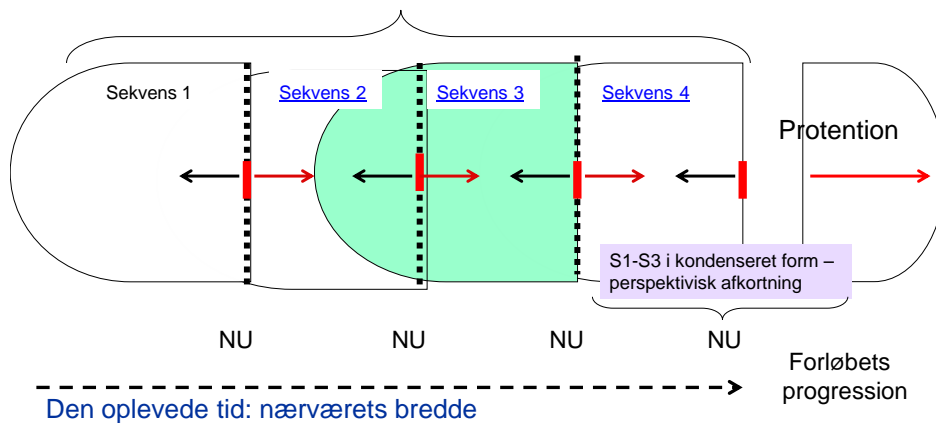
**Figur 3.2.:** Læseaktens tidslige perspektiver hos Ingarden

Det aspekt ved læseakten, der vedrører det-allerede-læste kalder Ingarden for *aktiv hukommelse* (ty.: lebendigen Gedächtnis), og ideen bag er beslægtet med Husserls begreb om retention, hvilket svarer til den del af det læste, der stadig er aktivt inden for læserens opmærksomhedsfelt.<sup>63</sup> Men ifølge Ingarden (1936, §16) er aktiv hukommelse mere omfattende end retentionsbegrebet. For mens retentionen blot vedrører de tilbageholdte impressioner, der er med til at konstituere en foreliggende genstand, som er inden for det levende nærværs rækkevidde, dér fører den aktive hukommelse derimod:

...uns deutlich über den Bereich der aktuellen Gegenwart hinaus. Es ist eine der Weisen, in welchen sich für das Ich die Vergangenheit, bzw. das Vergangene konstituiert. Es scheint, daß man im "lebendigen Gedächtnis" manchmal Tatsachen behalten kann, die von unserer Gegenwart relativ weit entfernt sind (Ingarden [1936] 1968, s. 102).

I modsætning til retentionen omfatter den aktive hukommelse derimod samtlige kendsgerninger, genstande og sekvenser inden for fiktionen. Selvom noget ikke længere er nærværende i læserens opmærksomhedsfelt, kan visse dele af værket således godt være aktive i læserens hukommelse og farve læsningens nu-fase, hvilket er søgt sammenfattet i figur 3.2.

<sup>63</sup> 'Aktiv hukommelse' er den danske oversættelse af 'lebendigen Gedächtnis', hvis direkte oversættelse snarere ville være 'levende hukommelse'. En sådan oversættelse ville imidlertid være misvisende i forhold til, hvad Ingarden forstår ved 'lebendigen Gedächtnis', nemlig at noget allerede læst holdes aktivt i hukommelsen. I Ruth Ann Crowleys og Kenneth R. Olsons engelske oversættelse af *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* anvendes begrebet *active memory*.



**Figur 4.2.:** *Ingardens begreb om aktiv hukommelse*

Som figur 4.2. illustrerer, beskriver ”aktiv hukommelse”, hvordan bevidstheden opererer under læsningen, og hvordan læseren er i stand til at syntetisere de forskellige faser af læseakten som tilhørende den samme læseoplevelse. Fordi det er de færreste værker, der kan være i læserens aktive hukommelse på én gang, vil de allerede læste sekvenser (jf. figur 4.2.) være tilbageholdt ”in abgekürzter, kondensierter Gestalt” (Ingarden [1936] 1968, s. 103). Læserens bevidsthed kondenserer spontant tekstens mangfoldighed af udsagn og informationer til enkelte stemninger, udtryk og sprogmelodier. Læsningen fungerer således ved en perspektivisk afkortning af det læste, når den syntetiserer tekstsekvenser til en helhed, hvilket Ingarden er inde på, når han skriver:

...der Leser ”fasse” auf eine ”besondere Weise“ gewisse bereits gelesene Sätze oder ganze Satzmannigfaltigkeiten zusammen, weil diese Zusammenfassung, eine gewisse Kondensierung des Sinnes, gewöhnlich gewissermaßen automatisch, ohne besonderes überlegen oder Nachdenken des Lesers über diese Sätze und ohne eine besondere Operation des Zusammenfassens zustande kommt (Ingarden [1936] 1968, s. 101).

Det betyder, at bevidstheden ikke tilbageholder enhver beskrevet detalje, information og begivenhed i læserens opmærksomhedsfelt, men derimod vil allerede læste sætninger og intenderede sagforhold i læsningens nu-fase forekomme i en kondenseret og førtematisk

form – eksempelvis som en stemning. Hvad handlingsforløbet angår, beholder læseren blot kulminationsfaserne i tekstens begivenhedsforløb i sin aktive hukommelse.

Kognitionspsykologiske studier af reaktionstiden i læserens narrative forståelse synes at uddybe Ingardens teori, idet de peger på, at igangværende begivenheder i læsningens nu-fase er mere aktive i læserens bevidsthed end allerede læste begivenheder, ligesom proksimalt placerede objekter i fiktionen er mere aktive end distalt placerede.<sup>64</sup> Sådanne indsigter kan give os empirisk belæg for, hvorledes læse- og forståelsesprocessen faktisk forløber i modsætning til fænomenologiens fundamentalfilosofiske perspektiv. Tilsvarende berører kognitionspsykologien noget lignende som Ingarden med dens CI-model for narrativ forståelse. Menneskets kognitive system kan nemlig kun holde et begrænset antal informationer i den aktive hukommelse, hvilket ifølge Rolf Zwaan betyder, at:

...it is important which older information is kept in an active state and which is transferred to longterm memory. Various linguistic cues inform the reader what information is important to keep active” (Zwaan 2005, s. 534).

Som eksempel på sådanne lingvistiske markører nævner Zwaan fx vendinger i stil med ”De fandt *denne her* fugl i skolegården” i talte narrativer. Brugen af *denne her* i stedet for *en* skaber en forventning hos tilhøreren (læseren) om at skulle høre mere om den pågældende fugl, hvorfor den holdes aktiv i hukommelsen.<sup>65</sup>

I en fænomenologisk optik foregår læsningen også som et syntagmatisk slutningsarbejde bl.a. på baggrund sproglige markører – i Ingardens terminologi: funktionsord – for sammenhænge på tværs af de i tid og rum adskilte afsnit i tekstfladen, hvilket følgende konstruerede teksteksempel i fire afsnit kan eksemplificere:

---

<sup>64</sup> Denne problematik belyses bl.a. i Rolf Zwaans ”The Immersed Experiencer: Toward an Embodied Theory of Language Comprehension” in: Brian H. Ross (ed.): *The Psychology of Learning and Motivation*, Vol. 44, s. 35-62.

<sup>65</sup> Ann Morton Gernsbacher og Susan Shroyer har i ”The Cataphoric Use of the Indefinite *this* in Spoken Narratives” (1989) undersøgt betydningen af brugen af *this* i forhold til læserens aktive hukommelse.

## Eks 1: Fortælling bestående af fire sekvenser

<b>1. Studenten <i>Alfred</i> kører <u>svedende</u> hen ad <b>cykelstien</b>.</b>
<b>Ubestemthed:</b> <i>Betydningsindholdet af ordet student:</i> 1. Person med studentereksamen, 2. Person ved højere læreanstalt. Hvorfor sveder han? Er det varmt, eller hører han <i>for</i> hurtigt? Kører han på knallert eller cykel?
<b>2. Han <u>når</u> ikke at se glasskårene på <b>stien</b>.</b>
<b>Ubestemthed:</b> Er <i>han</i> Alfred? Er stien cykelstien? Ser han ikke glasskårene, fordi han kører for hurtigt? <b>Kohæsion:</b> <i>han</i> , verbernes tempus, stien.
<b>3. Senere trækker han <b>hjem</b>,</b>
<b>Ubestemthed:</b> Hvorfor trækker han hjem? Blev det for varmt at køre? Eller punkterede han? <b>Kohæsion:</b> 'Senere' markerer en tidsfølge.
<b>4. <b>hvor</b> han <b>straks</b> tager sine briller på.</b>
<b>Ubestemthed:</b> Hvorfor tager han sine briller på straks? Kunne han ikke se glasskårene, fordi han kørte for hurtigt? Eller fordi han ikke havde sine briller på? <b>Kohæsion:</b> <i>hvor</i> fungerer grammatisk tilbagevisende til hjem.

Disse fire sekvenser danner tilsammen en semantisk enhed, idet deres betydningsindhold griber ind i hinanden, og de viser, at selv de simpleste fortællinger rummer narrative konsistensbrud, som er forbundne med tids- og rumfremstillingen. Ingarden kalder disse brud for ubestemthedssteder; de viser sig overalt i teksten, hvor man på grundlag af den ikke kan sige noget om en fremstillet genstand eller et hændelsesforløb. Konstitutionen<sup>66</sup> betegner læserbevidsthedens aktive *medvirken* i den proces, der realiserer det litterære kunstværks betydning, nemlig ved aktiviteterne aktualisering<sup>67</sup> og konkretion (ty.: Konkretitation).<sup>68</sup> Når læseren konkretiserer de i værket skematisk fremstillede genstande og tids-rumlige forløb, *medintenderer* han ubeskrevne aspekter, der i teksten udgør ubestemthedssteder, hvorved forestillingsevnen giver tekstens skelet kød og blod. De er således selve mulighedsbetingelsen for forestillingsevnen konstitutive aktivitet.

På trods af eksemplets skematiske karakter ved vi dog som læsere, at tiden er kontinuerlig, hvorfor vi gennem læseakten konkretiserer de ubestemte tidsafsnit i forløbet. Samtidig demonstrer tekststykket, hvorledes tekstbinding og -forståelse hænger sammen

<sup>66</sup> Husserl forstår konstitutionen som den aktivitet, bevidstheden udfører, når den bringer sine genstande til givethed og forsyner dem med mening. Konstitutionen er altså ikke bevidsthedens skabelse af genstanden, men snarere det forhold, at den gennem en række akter leverer de nødvendige betingelser, uden hvilke genstande ikke ville kunne erfares.

<sup>67</sup> Aktualisering er en betegnelse for læserens levendegørende, betydningstilskrivende læseakt, hvorunder læseren fuldbyrder en del af et ords potentielle betydningsindhold – både ud fra tekstsammenhængen og dets fulde meningsregister.

<sup>68</sup> 'Konkretisation' er Ingardens tyske betegnelse for selve frembringelsen af det æstetiske kunstværk, der på én gang er afhængig af en bestemt tekststruktur og af læserens forestillingsevne samt erfaringshorisont.



med tekstens konfiguration af historiens sekvenser. Tekstforståelsen beror på, om der kan skabes en overordnet sammenhæng mellem dem.

Allerede første sekvens i teksteksemplet rummer en række ubestemthedssteder. Af teksten fremgår det ikke direkte, hvorfor Alfred sveder. Er det mon, fordi det er for varmt, eller kører han blot for hurtigt? Dertil oplyser teksten intet om, hvilket fartøj han kører på. Umiddelbart kan det enten være en knallert eller en cykel. Begge dele er mulige ud fra de to første tekstsekvenser. At Alfred sveder, kunne tale for, han kører på cykel, hvilket yderligere underbygges af oplysningen i anden sekvens, nemlig at han ikke når at se glasskårene på cykelstien. Hvad teksten heller ikke eksplicit begrundet, er, at Alfred i tredje sekvens må trække hjem, hvilket der gives to mulige forklaringer på. 1) Enten blev det for varmt at køre (en sådan læsning kvalificeres af 1. sekvens' oplysning om, at han sveder) eller 2) han må trække hjem, fordi han punkterer. Enten fordi han kører for hurtigt (hvilket understøttes af informationen om, at han ikke *når* at se glasskårene på cykelstien), eller fordi han ikke har sine briller på. fjerde sekvens kvalificerer den læsning, at Alfred straks tager sine briller på, da han kommer hjem, fordi han ikke kunne nå at se glasskårene på stien uden sine briller, og derfor punkterer han. Antageligt vil de fleste læsere på trods af handlingsforløbets ubestemthedssteder være enige om et sådant begivenhedsforløb i tekststykket. Hvis årsagen til hans punktering skulle være, at han kører for hurtigt bliver den fjerde sekvens til et overflødigt tegn i det narrative forløb; den falder herved uden for plottets enhed.

Kognitionsforskningens forklaring på, hvorfor de fleste læsere givetvis ville forstå, at Alfred punkterer, fordi han har glemt at tage sine briller på, ville være langt enklere, idet den begrundet vores intentionalitetstilskrivende læsning ud fra naturlige parametre, som et grundelement i vores hverdagskognition. Tidlig kognitionsforskning, eksempelvis de undersøgelser, Heider og Simmel foretog allerede i 1944 (Baron-Cohen 1995), peger på menneskets spontane evne til at fortolke hændelsesforløb som intentionelle og målstyrede, også selvom disse forløb udelukkende skildres via rent abstrakte (geometriske) figurers bevægelser. Narrativitet afhænger nemlig af, hvorledes begivenhedssekvenserne er forankrede i eller tilskynder læseren til at aktivere sin realverdenensviden.

Disse undersøgelser godtgør, at det kun er ganske bestemte bevægelsestyper, der udløser, at vi tilskriver dem intentionalitet, nemlig når bevægelserne er tidsligt korrelerede med hinanden på en bestemt måde. Det er altså bl.a. den tidslige korrelation mellem sekvenserne i teksteksemplet ovenfor, der kohæsivt understøttes af tidsmarkøren *senere*, og som vækker læserens intentionalitetstilskrivende fortolkning. Fordi vi har en yderst veludviklet evne til at udfolde detaljerede og komplekse scenarier ud af uhyre

skematiske tekster a la teksteksemplet foroven, opfatter vi på trods af tekstens konsistensbrud og netop i kraft af dens tidlige organisering Alfred som et målstyret individ, der handler i overensstemmelse med sit uheld, den punkterede cykel. Vi forstår hans behov for straks at tage sine briller på som motiveret af dette uheld, selvom teksten ikke selv trækker kausale tråde mellem de to begivenheder.

Tekststykket viser altså, at semantisk kohærens beror på såvel læserens indstilling som på værkets tegnkarakter, dets semantiske rettedhed, hvorfor en ren formalistisk tilgang ikke kan beskrive betydningsdannelsen fyldestgørende. I en fænomenologisk optik er selve informationen om, at Alfred straks tager sine briller på, da han kommer hjem, forberedt af den intentionalitet, som er inkorporeret i tekstsammenhængen og som *forstrukturerer* sætningerne indbyrdes i kraft af plottet. Hver enkelt begivenhed er udelukkende defineret ud fra dens bidrag til plottets enhed. Selve plotningen gør, at der i det narrative forløb er impliceret en latent villen-sige, der forud kvalificerer og *samordner* så heterogene faktorer som agenter, mål, episoder, omstændigheder m.m. i en bestemt retning. Allerede i anden sætning hed det jo, at Alfred ikke kunne nå at *se* glasskårene på stien, hvorfor læseren under sin læsning må drage den slutning, at det er grunden til, han tager sine briller på, da han når hjem. Denne aktualisering af et bestemt betydningsindhold sker dog ikke i teksten, men i læseren, der må aktivere det i syntaksen *forstrukturerede* sammenspil mellem korrelaterne. Hvad der imidlertid gør læseren i stand til at sammenkæde begivenhederne i en kausalfølge er ikke alene sekvensernes temporale organisering, men tillige hverdagsbevidsthedens kognitive evne til *mindreading*.

Mindreading har intet med tankelæsning i ordinær forstand at gøre, men betegner derimod vores evne til empatisk *aflæsende* at tilskrive andre mennesker bestemte bevidsthedstilstande ud fra deres adfærd, hvilket sker med henblik på interpersonel forståelse og på at kunne forudsige andres adfærd i social interaktion og kommunikation. Daniel Dennett betegner i *The Intentional Stance* (1987) denne evne til at tilskrive en agent intentionale tilstande (tro, ønsker, tanker, hensigter, håb, erindring, frygt osv.) som en "intentional strategy or adopting the intentional stance" (Dennett 1987, s. 15).<sup>69</sup> Den intentionale strategi består i at behandle det objekt, hvis adfærd man ønsker

---

<sup>69</sup> Med begrebet "Theory of Mind" og mindreading trækker kognitionspsykologer som Simon Baron-Cohen eksplicit på Daniel Dennett's *The Intentional Stance*. Teorien om the intentional stance tjener som fundamentforstærkning i Dennetts senere teorier om den frie vilje, bevidstheden og evolution. Dennett modstiller *the intentional stance* med to andre kognitive strategier, vi kan benytte os af i forsøget på at forstå genstande, nemlig *the physical stance* og *the design stance*. Når vi indtager *the physical stance*, der er vores mest konkrete tilgang til genstande, så interesserer vi os ifølge Dennett for deres masse, energi, hastighed og kemiske sammensætning. Eksempelvis når vi forudsiger, hvor en billardkugle vil ende på grundlag af dens

at forstå og forudsige, som en rationel agent med bestemte forestillinger, ønsker og andre mentale tilstande, dvs. ved at forstå objektet som et målstyret væsen, der udfører intentionale handlinger og bevægelser i overensstemmelse med sine mentale tilstande.<sup>70</sup> Når vi eksempelvis forudsiger, en fugl, vi iagttager, vil flyve væk, når den opdager en kat nærme sig den, så indtager vi the intentional stance, altså vi benytter mindreading.

I *Mindblindness – An Essay on Autism and Theory of Mind* (1995) fremhæver Simon Baron-Cohen, at de fleste mennesker – undtaget individer med Asperger's syndrom og andre autistiske lidelser – har en veludviklet universel evne til at aflæse intentionelle bevægelser i kraft af vores mindreading system, der spiller en væsentlig rolle for vores intentionalitetstilskrivning og hermed genkendelse af andres følelser og intentioner ud fra deres adfærd.<sup>71</sup> Grundlaget for dette mindreading system er ifølge Baron-Cohen fire mekanismer, herunder den mest basale og ontogenetisk først udviklede: "the Intentionality Detector" (forkortet ID).<sup>72</sup> ID er en perceptuel mekanisme, der sætter os i stand til at fortolke bevægelsesstimuli i forhold til viljesbestemte – dvs. elementære mål- og behovsstyrede – mentale tilstande. Men hvordan fungerer ID i vores kognitionsapparat? Mekanismen aktiveres, hvornår som helst der foreligger et perceptuelt input – uanset stimulus form (visuel, taktil, auditiv) – der kan identificere noget som agent. Alt, der bevæger sig ved egen drift kan betragtes som en agent, og vi tolker dennes handlinger som målrettede.

ID aktiveres ligeledes under læsningen af fiktion, hvilket mit konstruerede teksteksempel foroven eksemplificerer. Som læsere tilskriver vi intentionalitet til den bevægelse, Alfred udfører, idet vi tillægger den et mål, og vi forstår alle hans handlinger på baggrund af opnåelsen af dette mål, hvilket forlener hver af handlingssekvenserne i tekststykket med en rettedhed mod en bestemt betydningsenhed. Anderledes udtrykt er det, der spiller en afgørende rolle i læsningen af fortællinger, allerede et grundelement i hverdagskognitionen, hvilket Monika Fludernik berører i *Towards a Natural*

---

aktuelle bane på billardbordet. The design stance er aktivt, når vi ønsker at forklare systemer som sammensatte af klart observerbare og operative dele, fx levende organismer, fjernsyn, computere o.l. Her interesserer vi os for genstandes formål, funktion og design, hvilket er tilfældet, når vi fx slutter, at en fugl vil flyve, når den begynder at baske med vingerne, på grundlag af at vinger er designede med flyvning som formål.

<sup>70</sup> Ifølge Daniel Dennett indtager vi the intentional stance, anvender mindreading, fordi det virker. Hans argument er pragmatisk, hvorfor han ikke interesserer sig for spørgsmålet om, hvorvidt der overhovedet gives mentale tilstande i levende organismer.

<sup>71</sup> 'Theory of Mind' forkortes undertiden til ToM og benyttes inden for kognitionspsykologien om en specifik kognitiv evne til at forstå andre mennesker som intentionelle agenter, dvs. en evne til at tilskrive dem mentale tilstande – interesser, behov, overbevisninger, følelser og intentioner – på baggrund af deres adfærd.

<sup>72</sup> ID svarer til det, A. Leslie i kalder ToMM<sub>1</sub> (Theory of Mind Mechanism, System 1) i sin artikel "ToMM, ToBy, and Agency: Core architecture and domain specificity" in: Hirschfeld, L. & Gelman, S. (ed.): *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture* (1994).

*Narratology*. Ifølge hendes model udgør realverdenens naturlige oplevelsesparametre det mest basale kognitive niveau, og disse parametre er ligeledes aktive under læsningen af fortællinger. På dette niveau findes de skemata, der rummer vores forudsatte forståelse af handling, mål, tankevirksomhed, emotioner, motivation osv. Det betyder bl.a., at vi naturligt *forud*forstår handling som en målrettet, mentalt motiveret proces eller som en reaktion på det uventede. Med andre ord forbinder vi under vores mindreading teleologi – (altså retning i tid og plotning) – med agenteres målorientering.

### **Sammenfatning og videre perspektiver**

Med den kognitive vending inden for narratologien har dette litterære forskningsfelt forskudt fokus mod et receptionsorienteret perspektiv, hvilket er fænomenologiens udgangspunkt. Fænomenologien beskæftiger sig netop med betydningens forankring i menneskets oplevelse, kognition og perception, hvilket også er kognitionsteoriens interessefelt. Af samme grund er det oplagt at udbygge slægtskabet mellem – eller måske ligefrem at bygge bro mellem – disse teoridannelser. Til et sådant brobygningsprojekt knytter der sig imidlertid en række udfordringer og forhindringer. For mere traditionelle fænomenologer er en forhindring eksempelvis Husserls idé om en ikke-reduktiv naturalisme, og for visse kognitivistere kan fænomenologien være svær at sluge, idet bevidsthedsfilosofien i nyere tid opfattes som et forældet filosofisk paradigme.

Flere fagfilosoffer – herunder Shaun Gallagher og Dan Zahavi – har gennem det sidste årti ligefrem argumenteret for, at fænomenologien som bevidsthedsfilosofi kan tilføre den empirisk baserede kognitionsforskning noget med dens kerneantagelser vedrørende bevidsthed, tid, perception, intentionalitet, den kropsligt inkarnerede bevidsthed (eng: the embodied mind), kognition m.m.<sup>73</sup> For selv empiriske og eksperimentelle videnskaber trækker på filosofiske antagelser, og hertil leverer fænomenologien en transcendentale undersøgelse af bevidstheden. I artiklen ”On the naturalizing of phenomenology” (2004) fremhæver Morten Overgaard, at ”Contemporary consciousness research seems to be in the strange situation of *not having very sophisticated descriptions* of its object of research” (2004, s. 365, min kursiv). Og et sådant beskrivelsesapparat har fænomenologien netop udviklet. Således betragtet kan den forsyne kognitionsforskningen med en række grundlagsantagelser, og hermed tilbyder fænomenologien ”unique resources that can enhance or complement the natural science of the mind” (Gallagher & Zahavi 2008, s. 41). Omvendt kan kognitionsforskningen siges

---

<sup>73</sup> Gallagher og Zahavi har gjort brobygningsprojektet mellem fænomenologien og kognitionsforskningen til deres program i såvel *The Phenomenological Mind* (2008) og i tidsskriftserien *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, som de redigerer.

at aktualisere, uddybe og – nogle vil også hævde – naturalisere fænomenologien. Mens fænomenologien udgør en transcendental undersøgelse af a priori betingelser for oplevelse, er kognitionsforskningen empirisk baseret. Generelt betragtet forstår man en transcendental undersøgelse som en, der interesserer sig for de nødvendige, a priori, betingelser for oplevelse. Med andre ord er bevidsthed betingelsen sine qua non for overhovedet at kunne bedrive videnskab, hvilket empirisk kognitionsforskning ser bort fra ved blot at forudsætte sin genstand. I modsætning til Ingardens fænomenologiske undersøgelser har den kognitive narratologi empirisk klangbund, idet den bl.a. inddrager empiriske kognitionspsykologiske undersøgelser. For at underbygge fænomenologiens analyser empirisk og uddybe den med nyere teoriudviklinger er det derfor oplagt inddrage kognitionsteoretiske perspektiver i forhold til at udvikle en fænomenologisk litterær metode.

Set på baggrund af fænomenologiens og kognitionsteoriens berøringsflader og det brobygningsprojekt, der har været i gang blandt en række fænomenologisk-kognitionsteoretisk funderede fagfilosoffer det seneste tiår virker de (overvejende angloamerikanske) kognitive narratologers manglende inddragelse af og forholdet sig til den fænomenologiske tradition besynderlig.<sup>74</sup> Det virker underligt, at Ingardens værk helt overses i forhold til at blive behandlet mere systematisk, især når flere af de kognitive narratologer mere eller mindre indirekte trækker på Ingardens teori. I og med fænomenologien ignoreres som den historiske baggrund for kognitionsforskningen, synes repræsentanterne for den kognitive narratologi ikke at erkende fænomenologiens aktualitet i forhold til kognitionsteorien. Det kan der være et hav af gode grunde til.<sup>75</sup> En af de mere oplagte findes i de forskellige traditioner, hvorfra kognitionsteorien og fænomenologien udspringer af – i henholdsvis en angloamerikansk forskningstradition og i en kontinental. Oveni kan man fremhæve fænomenologiens analyser og terminologi, der er af relativt vanskelig og særdeles teknisk karakter, hvilket ikke umiddelbart harmonerer med kognitionsteoriens langt mere hverdagsproglige tilgang. Yderligere kan man få den

---

<sup>74</sup> I en dansk sammenhæng kan man fremhæve semiotikforskere som Peer F. Bundgård og Frederik Stjernfelt, der beskæftiger sig med sammenhængen mellem fænomenologien og kognitionsteorien. I antologien *Kognitiv semiotik* (2003) gælder det især den del af fænomenologien, der er helliget semiotikken ud fra den betragtning, at kognitionsforskningens centrale begreber er semiotiske: repræsentation, symbol, information, kode m.m.

<sup>75</sup> Ofte nævnes Ingardens teori i en sidebemærkning uden nærmere uddybning, selvom den har stor betydning for TWT og Possible World Theory (PWT) – herunder bl.a. Peter Stockwells *Cognitive Poetics* og Marie-Laure Ryans Possible World Theory (Margolin 2002). En undtagelse er her Ruth Ronen (1994), der udførligt behandler Ingardens teori ud fra en PWT-optik. Fludernik trækker ligeledes på den fænomenologiske tradition og med direkte reference til Paul Ricoeur og Käte Hamburger, hvilket kan forklare visse ligheder med Ingardens teori. Ricoeur forholder sig i *Temps et récit* til Ingarden og Husserl, ligesom Käte Hamburger berører *Das literarische Kunstwerk* i *Die Logik der Dichtung* (1957).

mistanke, at fænomenologien forties ved ikke at blive behandlet mere udførligt inden for narratologien som en forløber for kognitionsteorien, fordi kognitionsteorien på visse punkter "genopfinder" fænomenologiens indsigter – blot i en ny forklædning. Især i forhold til Monika Fludernik forekommer det underligt, at hun ikke trækker mere eksplicit på fænomenologien, da hun inddrager både Paul Ricoeur og Käte Hamburger i sin undersøgelse i *Towards a "Natural" narratology*. Dertil er hendes forehavende jo også styret af et naturaliseringsprojekt foreneligt med det, fagfilosofien også er beskæftiget med.

Sammenfattende skal det understreges, at selvom den kognitive vending har betydet en fokusforskydning inden for narratologien, så betyder dette ikke, at den klassiske narratologis terminologi og analytiske redskaber er sat ud af kraft. Den klassiske narratologis program kan komprimeres i tre overordnede indsatsområder, nemlig i dens forsøg på 1) at formulere en narrativ grammatik, 2) dens forsøg på at beskrive og klassificere forskellige narrative fremstillingsteknikker, dvs. en narrativ poetik, og endelig 3) dens forsøg på at udvikle en retorisk analyse af narrative former. Med sidstnævnte mener jeg selve analysen af teksters narrative overfladestrukturer, der udføres med henblik på at vise, hvorledes teksters sproglige udformning determinerer deres mening og effekter. Den kognitive narratologi tager tråden op i forhold til strukturalismens projekt med at ville formulere en narrativ grammatik på et nyt grundlag. Strukturalismens projekt med at grundlægge en narrativ grammatik er styret af spørgsmål som "kan vi konstruere et grundlæggende begrebsapparat, der forklarer forekomsten af genkommende regelstyrende narrative mønstre?". Denne problemstilling har blot givet næring til nye spørgsmål inden for den kognitive narratologi, der netop interesserer sig for, hvorledes sproglige hints i en narrativt organiseret diskurs kan udløse lagret viden – i form af eksempelvis læserens stereotyperede viden omkring situationer og begivenheder – og oveni købet på en måde, der sætter læseren i stand til at identificere en fortælling som en sådan. Hvor strukturalismen søger systemet, på grundlag af hvilket de enkelte narrativer kan forstås strukturelt, dér spørger den kognitive narratologi ikke kun til selve den narrative struktur, men også til de strukturerede måder, hvorpå læseren tilskriver narrative mønstre til bestemte begivenheder i tekster. Med andre ord devaluerer den kognitive narratologi ikke den klassiske narratologi og dens indsigter; den udvider blot rammerne ved at kontekstualisere og naturalisere narratologien. Dertil tilføjer den et diakront og interdisciplinært perspektiv i forhold til den klassiske narratologi, hvorfor den bredt favner historisk varierende fortælleformer.

Omdrejningspunktet for dette kapitel har været at undersøge, hvilke perspektiver kognitionsforskningen kan bidrage med i forhold til afhandlingens overordnede projekt at udvikle en litterær metode på et fænomenologisk grundlag. Først og fremmest synes kognitionsforskningen at uddybe Ingardens analyser empirisk, hvilket muliggør, at udarbejdelsen af en litterær metode kan tage hensyn til, hvorledes menneskets hjerne faktisk fungerer, når vi læser og fortolker litteratur.

I forhold til en tekstanalytisk praksis baseret på fænomenologien er det især Text World Theory, der er interessant fænomenologiens mondiale analyse, som vi skal beskæftige os mere udførligt med i kapitel 3. TWT giver nemlig flere plausible forklaringer på en række klassiske problemstillinger: 1) den specificerer, hvorledes kontekstuel viden kan inddrages efter et økonomi- og væsentlighedsprincip, som det Jørn Vosmar plæderer for i "Værkets verden, værkets holdning". 2) TWT behandler tekst og kontekst som en uadskillig enhed, hvilket kan være en fordel, når man arbejder med kontekstkunst. Det vil blive belyst nærmere i kapitel 4. Og endelig 3) TWT har til hensigt at beskæftige sig med teksten ud fra et globalt perspektiv i stedet for at nærme sig teksten via sproglige detailanalyser. En tekstverdensanalyse vil derimod bestå i en identifikation af 1) verdenskonstituerende elementer så som: tid, sted, personer og objekter og af 2) præpositioner, der angiver mentale processer (følelser, tanker, vurderinger m.m.) og præpositioner, som angiver materielle handlinger. Denne del af analysen er af relativ mekanisk karakter, men tjener som fundament for en videre analyse af, hvorledes den projicerede tekstverden forudsætter og beriges af det intertekstuelle og kontekstuelle materiale, læseren trækker på under sin infererende læseproces, hvor tekstens implikationsmønstre får læseren til at konkretisere tekstens ubestemthedssteder på en nærmere bestemt måde.

**Kapitel 3**

**GRUNDTRÆK AF EN**

# **fænomenologisk**

**LITTERÆR METODE**



## Kapitel 3

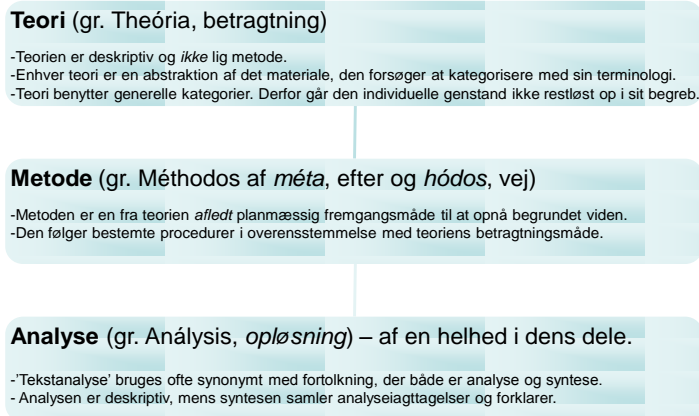
# Grundtræk af en fænomenologisk litterær metode

### Mellem teori, metode og analyse

Uanset om man som litteraturforsker er teorikritisk eller ej; ingen læsninger er uhildede. Til grund for enhver læsning vil der altid ligge underforståede præmisser og antagelser om litteratur, og derfor må enhver faglig beskæftigelse med litteratur både i undervisnings- og forskningssammenhæng være ledsaget af en eller anden grad af selvrefleksiv aktivitet fra tekstfortolkerens side for, at denne kan kvalificere sine påstande om teksten fagligt, og til dette formål benyttes teori. Men hvad er teori, og hvorledes inddrages den i tekstlæsningen?

Inden for litteraturvidenskaben kan begrebet teori både referere til litteraturteori i snæver forstand, men også til den teori, som litteraturteoretikere har ladet sig inspirere af, og som oprindeligt ikke udsprang af litteraturforskning som sådan. Det gælder eksempelvis fænomenologien, dekonstruktionen, feminisme m.v.

Etymologisk set er ordet teori afledt af det græske *theória*, der betyder betragtning og spekulation. I en bred videnskabelig forstand er en teori et system af antagelser inden for et givent fagområde, hvor den som begrebslig forståelsesramme kan anvendes til at beskrive, forklare og forudsige fænomener. Inden for litteraturvidenskaben anvendes teori med henblik på at videnskabeliggøre litteraturlæsning for i så høj grad som muligt at suspendere den subjektive faktor og hermed at modvirke den impressionistiske tilgang til litteratur. Det er muligt i kraft af teoriens almene deskriptive terminologi, der sætter læseren i stand til at suspendere sin personlige oplevelse af en given tekst, netop fordi teorien er en abstraktion af det materiale, den forsøger at kategorisere med sin almene terminologi.



**Figur 1.3.:** *Forholdet mellem teori, metode og analyse*

Imod denne model vil man kunne indvende, at en given metode strengt taget ikke behøver at være afledt af teorien. Tanken med figur 1.3 er nemlig ikke at tilbagevise bottom-up-tilgange helt; den skal derimod forstås som et nyttigt memento i litteraturpædagogiske sammenhænge, hvor fremgangsmåden ganske ofte identificeres med slet og ret teori.<sup>76</sup> Hermed ikke sagt, at en konkret analyse ikke kan kombineres med teorien. Den kan sagtens inddrages i analysen, såfremt teorien udstikker retningslinjer herfor. Hvad jeg efterlyser i undervisningssammenhænge er blot en grundlæggende tydeliggørelse og videnskabsteoretisk præcisering af sammenhængene og forskellene mellem teori, metode og analyse.

Enhver litteraturteori er ligesom filosofien selvrefleksiv, idet den er en systematisk refleksion over litteratur; den definerer og reflekterer over egne begreber. Litteraturteori forholder sig til en række videnskabs- og erkendelsesteoretiske grundlagsspørgsmål som – ”Hvad er litteratur?”, ”- Hvor vidt kan vi drive fortolkningen af en tekst, uden der er tale om overfortolkning?” Og ”Hvad skal vi grunde fortolkningen på?” Samtidig søger den at klarlægge og forstå de måder, vi læser på, at definere den æstetiske oplevelse samt at indkredse det litterære kunstværks væsen og dets ontologiske status ved (med varierende vægtning) at definere værket i forhold til de gængse parametre, der indvirker på fortolkningsprocessen: *tekst* (dens verdenslag, sprog og struktur), *forfatter* (forfatterskab og biografi), *læser* (reception og kognition) og *kontekst* (omverdensforhold, historiske, kulturelle, sociale og kønspolitiske forhold).

<sup>76</sup> Forvekslingen af teori og metode var netop et af de symptomer på de omsætningsproblemer, der knytter sig til de teorifokuserede fremstillinger, som vi beørte i kapitel 2's opsummering.

Mens teorier forsyner os med en række præmisser, der udgør grundlaget for en begrebsramme, tilvejebringer metoder redskaber til at lede fortolkningsprocessen. Når teori og metode alligevel ganske ofte sammenblandes i faglitteraturen, kan det muligvis tilskrives en generel tendens inden for litteraturforskningen, der går mod øget teoretisk fokus og tilsvarende mindre fokus på metodespørgsmål. Måske bidrager teorier som fænomenologien, dekonstruktionen, feminismen m.v. også til denne tendens. For selvom teorier hentet fra andre fagområder – fx filosofi – har været relevante for litterære problemstillinger og nogle af dem endda har haft metodiske implikationer for litteraturvidenskaben, er deres terminologi ikke altid blevet bearbejdet til et litterært genstandsområde, hvilket kan gøre den praktiske omsætning af teorien vanskelig i både undervisning og forskning.<sup>77</sup> Kun sjældent og særdeles stedmoderligt redegør tekstanalytiske lærebøger for, hvorledes tekstanalyse forholder sig til teori og metode. Nogle gange forveksles teori slet og ret med metode, og skribenten vil typisk skrive sig udenom sin begrebslige usikkerhed ved at trække på tvetydige udtryk som 'tilgang', 'perspektiv' og 'vinkel', der netop i kraft af deres ubestemthed kan referere til såvel 'metode' som 'teori'.

En sådan begrebsforvirring findes eksempelvis i den nyeste udgave af *Litteraturens tilgange* (2008), "hvor en litterær tekst gennemgås ved hjælp af den skitserede teoretiske tilgang [...] Efter analysen er der endvidere en opsummering, hvor metoden bliver vurderet" (Fibiger, Lütken et al. 2008, s.9). En teoretisk tilgang og en metode er imidlertid ikke det samme. Når bogen ifølge eget udsagn anvender betegnelser som litteraturteori og litteraturkritik "synonymt med metode" (Fibiger, Lütken et al. 2008, s.10) beror det på en kategorial sammenblanding af teoriens deskriptive niveau med metodes præskriptive. Etymologisk er ordet metode afledt af det græske ord *méthodos*, der er en sammenstilling af *metá* (dvs.: *efter, hen til*) og *hodós* (dvs. *vej*), og således skulle metode ifølge *Historisches Wörterbuch der Philosophie* være en "Nachgang im Verfolgen eines Zieles im geregelten Verfahren" (Ritter & Gründer 1971; Bd. 5), dvs. en planmæssig fremgangsmåde for en systematisk analyse i en generaliseret videnskabelig praksis. En metode er således betragtet et sæt regler for tænkning, der enten på forhånd er fagligt anerkendt eller, hvis den eksempelvis er afledt af teori fra et andet fagområde, er anvendt fagligt acceptabelt, dvs. i overensstemmelse med teoriens betragtningsmåde. I streng forstand må en litterær metode følgelig forstås som en af teorien afledt planmæssig fremgangsmåde til at opnå

---

<sup>77</sup> Muligvis af samme grund sætter Peer F. Bundgård lighedstegn mellem 'fænomenologisk litteraturteori' og 'metode' i sin anmeldelse af Bo Hakon Jørgensens *Intentionalitet* (2003) i *Kritik* 166, når han skriver: "For hvis den fænomenologiske litteraturteori er en metode, som ikke har sans for teksters indre opbygning, er den en forholdsvis ubrugelig metode". (2003, s. 75)

begrundet viden om en given tekst, og den følger bestemte procedurer i samklang med teoriens betragtningsmåde.

Hvad der hyppigt volder besvær i både studenteropgaver og forskningsartikler er, at fagets metoder forveksles med den skriftlige fremstillings metode, dvs. den konkrete fremgangsmåde, der forløber i tid – nærmere bestemt mellem problemformuleringens spørgsmål til konklusionens svar. Det er tilfældet i artiklen ”Roman Ingarden’s The Literary Work of Art”, hvor Jeff Mitscherling forveksler ’metode’ med sin konkrete fremgangsmåde i artiklen, idet han skriver:

I isolated one stratum and examined its elements, then discussed its effect upon the reader; I then isolated a second stratum and observed how it contributed to this effect [...] I shall now analyze Poe’s statement “step by step”, comparing it with Ingarden’s views as I proceed. (Mitscherling 1985, s. 371)

Selvom Mitcherling hævder, at hans læsning af Poe er metodedrevet, viser den sig ved nærmere eftersyn blot at være styret af teori, mere præcist Roman Ingardens stratumteori, som han tillige forveksler med en decideret lagdelt metode, der kan appliceres direkte på tekstanalyse. Hvad Mitscherling præsenterer som metodeovervejelser er altså i virkeligheden en præsentation af artiklens konkrete fremgangsmåde, dens teorirefererende heuristik, hvor han løbende konfererer med Ingardens stratumteori. En sådan fremgangsmåde er typisk for fremstillinger, der udelukkende trækker på teori, som ikke er operationaliseret til en litterær metode. Pædagogisk set er de uheldige, fordi sådanne fremstillinger bidrager til den fortsatte misforståelse vedrørende forholdet mellem litteraturkritik, fortolkning, analyse, teori og metode.<sup>78</sup> Teori er dog ikke det samme som metode; den er en af teorien afledt praksis. Når eksempelvis det nykritiske autonomidogme bestemmer den litterære tekst som et selvgældigt studieobjekt uafhængigt af forfatteren, læseren og dens kontekst, fører dette til et metodisk princip om nærlæsning, fordi teksten ud fra dette litteratursyn antages selv at rumme de informationer, der er nødvendige for en fortolkning.

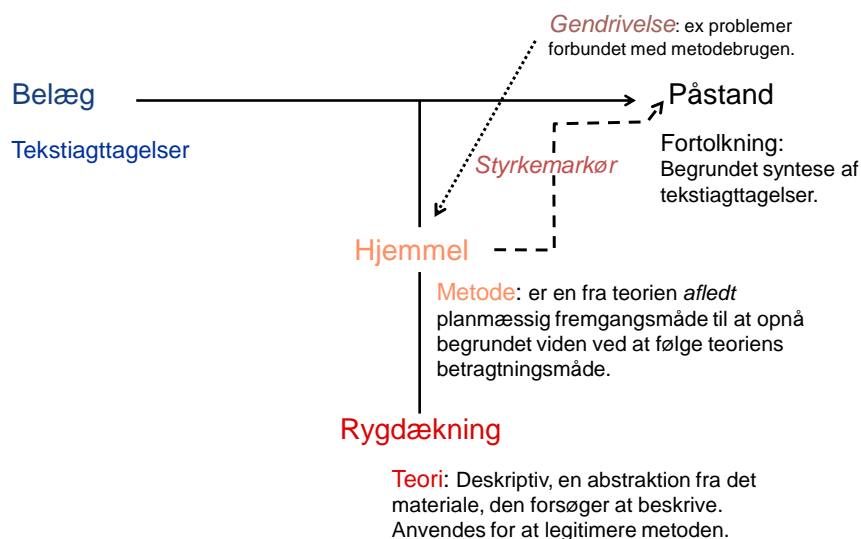
På baggrund af den begrebsforvirring, der tilsyneladende råder inden for området litterær analyse, kan det synes nødvendigt at redegøre for den indbyrdes videnskabelige funktionelle relation mellem fortolkning, analyse, teori og metode, selvom det givetvis kan

---

78. På dansk anvendes ’kritik’ oftest primært som betegnelse for den æstetiske kvalitetsvurdering, en litteraturanmelder foretager i sin anmeldelse af et værk. Dog benytter nogle litteraturteoretiske lærebøger som fx *Litteraturens tilgange* ’litteraturkritik’ på samme måde, som *literary criticism* anvendes i en engelsksproget kontekst. *Literary criticism* er en samlebetegnelse for den videnskabeligt uddybende beskæftigelse med litteratur og inkluderer aktiviteter som fortolkning, analyse, diskussion og vurdering af litteratur. Således svarer *literary criticism* i vid udstrækning til det danske litteraturvidenskab.

virke rationalistisk undertvingende. Til at beskrive og anskueliggøre denne relation vil jeg benytte Stephen Toulmins argumentationsmodel fra *The Uses of Argument* (1969), ifølge hvilken et argument består af tre obligatoriske grundelementer: en påstand, et belæg og en hjemmel.

Påstanden er det centrale element i argumentet, mens dets belæg er de informationer, der støtter påstanden og skal sandsynliggøre argumentet over for andre. Således vil man kunne opfatte fortolkningen som den argumentation eller den overordnede påstand, man ønsker at fremsætte om en analysetekst og overbevise nogen om. Man skaffer sig belæg for sin fortolkning med tekstanalytiske iagttagelser, hvilket den vandrette pil markerer (Jf. figur 2.3.).



**Figur 2.3.:** En litterær fortolkning forstået som et argument

Som etymologien for ordet tekst (af latin *textus*, vævning og sammenføjning) antyder, er tekster noget sammensat, og tekstanalysens (af græsk: *analysis*, opløsning) opgave er at opløse en given tekst i dens bestanddele for, at tekstanalytikeren isolerende kan undersøge dens enkeltdele med henblik på at nå en fagligt nuanceret forståelse af teksten. Analysen afdækker altså tekstens form- og indholdsmæssige karakteristika, der ikke er umiddelbart iøjnefaldende, bl.a. ved at identificere dens elementer og struktur, dvs. hvorledes tekstens enkeltdele er sammenføjede og virker sammen, så de danner tekstens betydning og særpræg. På denne baggrund kan tekstanalytikeren nå frem til en begrundet fortolkning af teksten. Fortolkning er et mere vidtfavnende greb, idet den beror på både analyse og

syntese. Mens analysen er opløsende og deskriptiv, samler og forklarer syntesen tekstiagttagelser. En fortolkning forudsætter altså en analyse for at kunne samle tekstiagttagelser og forsøger samtidig at forklare enkeltdelene ud fra en overordnet meningsstruktur.

Som illustrationen viser, fungerer den litterære metode som hjemmel for påstanden. Hjemlen er det systematiske metodiske synspunkt for *hvordan* og med hvilke midler teksten bør analyseres. Hjemlen deles blandt fagfæller og får dem til at acceptere, at analyseiagttagelserne (belæg) virkelig sandsynliggør fortolkningen (påstand). Således forbinder metoden analyseiagttagelser og fortolkningen. Yderligere er illustrationen tænkt som en eksemplificering af det funktionelle forhold mellem teori og metode, der gør sig gældende, og hvor litteraturteorien kan betragtes som en art rygdækning, dvs. som dokumentation for metodens (hjemlens) gyldighed og anvendelighed. Et vilkår for metodebrugen inden for såvel litteraturvidenskaben som andre æstetiske fag er imidlertid, at den i sig selv ikke giver analysen absolut validitet, fordi ingen tekst kan analyseres ud fra én enkelt teori og metode, da de forskellige teorier hver især fokuserer på bestemte dimensioner ved det litterære kunstværk. Selvom andre fagfæller ikke nødvendigvis tilslutter sig en given teoris betragtningsmåde, vil den alligevel kunne bruges som rygdækning til at legitimere metoden. Hvad der ville kunne berettige en gendrivelse, ville være en ukorrekt metodebrug, altså hvis den anvendte metode ikke stemmer overens med teorien.

En væsentlig grund til den udbredte uklare sondring mellem teori og metode i forsknings- og undervisningssammenhænge er givetvis, at litteraturstudiet råder over ganske få operationelle metoder, men derimod et væld af teoridannelser og begreber, der oftest trækkes ind i læsninger for at præcisere tekstuelle træk. Resultatet heraf må uvægerligt blive teorirefererende beskrivelser af tekstens egenskaber. Dertil er den store interesse for metode, der prægede litteraturstudiet i nykritikkens storhedstid, gradvist blevet erstattet af andre tilgange til litteratur, der i højere grad tager afsæt i teoretiske begreber eller i teksten for at udvikle en teoretisk forståelse af den. Det synes at være en stadig mere udbredt praksis, at teksttilegnelsen snarere tangerer teori- og begrebsbaserede læsninger end deciderede metodeorienterede læsninger. Omvendt kan man på baggrund heraf næppe konkludere, at den øgede teorifokusering er foregået helt på bekostning af metoderne. Interessen og behovet for tekstanalytiske metoder er nemlig ikke forsvundet i uddannelsessystemet, hvilket alene udbuddet af litterærmetodiske

udgivelser vidner om<sup>79</sup> Hvad der imidlertid har forskudt sig er opfattelsen af, hvad metoder overhovedet er for noget – en opfattelse, der sætter metode lig teori.

Jeg har i det foregående primært haft en begrebsafklaring for øje og med den grundlæggende terminologi om teori, metode og analyse på plads, skulle det nu være muligt at vende sig mod mit hovedærinde, at udvinde en operationel metode på et fænomenologisk grundlag.

## Om muligheden for en fænomenologisk analysemodel

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins. Er wird sich also wohl entschliessen müssen, beides zu verbinden.  
(Schlegel 1969, s. 109).

Med *Logische Untersuchungen* (1900-01) grundlagde Edmund Husserl fænomenologien som filosofisk retning med den videnskabelige hensigt at 'gå til sagen selv' ved at tage udgangspunkt i en beskrivelse af den måde, genstande fremtræder på.<sup>80</sup> Fænomenologi (af gr. phainomenon, *det, der viser sig* og logos, *lære*) betyder *læren om det, der viser sig* – direkte for en bevidsthed. Fænomenet må qua fremtrædende altid forstås i relation til en betragter, for hvem det fremtræder. Bevidstheden er til gengæld kendetegnet ved dens *intentionalitet* – dens rettedhed mod en genstand. I tråd hermed må en fænomenologisk tilgang til litteratur tage afsæt i en beskrivelse af den oplevede tekst, sådan som den viser sig umiddelbart for et subjekt under læsningen, hvilket har afgørende betydning for, hvorledes den videre analyse og fortolkning forløber. Først derefter undersøger den refleksivt forudsætningerne for oplevelsen.

Roman Ingarden var den første til at bringe fænomenologien i berøring med et litteraturvidenskabeligt genstandsfelt, selvom hans egentlige projekt i de æstetiske hovedværker *Das literarische Kunstwerk* (1931) og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1936) er af fundamental filosofisk karakter. Mens han med førstnævnte ud fra et ontologisk perspektiv leverer en konstitutionsteori om kunstværkets lagdelte opbygning, tegner *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* sig som et "receptionsteoretisk" korrektiv hertil, hvor læseakten og dens tidslige aspekter

<sup>79</sup> Heraf kan nævnes af nyere udgivelser nævnes Anders Østergaard (red.): *Skud* (1992), Hans Lauge Hansens *Tegn, tekst og tolkning* (1993), Erik A. Nielsens og Svend Skrivners *Dansk litterær analyse* (2000) og Johannes Fibiger et al. (red.) *Litteraturens tilgange* (2001, 2008).

<sup>80</sup> Samlet betegnes fremtrædelser, tilsynekomster og fremtoning 'fænomener' af fænomenologien.

undersøges, lige som læserens reception undersøges ud fra et epistemologisk perspektiv. Begge værker er manifestationer af Ingardens optagethed af grundlagsteoretiske problemstillinger, og ved at undersøge det litterære værks essentielle opbygning og særegne værensform mellem det reale og ideale, dets på én gang autonome og heteronome karakter, søger han kritisk skyts til sit livslange opgør med Husserls transcendentale idealisme. Samlet set fremstår Ingardens æstetiske teori særdeles omfattende, eftersom den både indbefatter:

- 1) En *konstitutionsteori* om, hvorledes det litterære kunstværk er opbygget af flere indbyrdes afhængige strata.
- 2) En *receptionsteori* om, hvorledes læserens reception af teksten og en række subjektive operationer er med til at give det konkret eksistens, eftersom læseren via sin konkretiserende læsning ikke alene forestiller sig værkets genstandslag, men konkretionen gør ligefrem de fremstillede genstande nærværende for læseren.<sup>81</sup>
- 3) En *æstetisk teori* om, hvorledes samklangen mellem værkets enkelte strata kan være udtryk for særlige stemningsmæssige og æstetiske kvaliteter.

I "Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining Its Range" (1975)<sup>82</sup> præciserer Ingarden kortfattet sit hovedprojekt som en diskussion af "the problem of idealism and realism, with the aesthetic problems playing then a secondary role" (Ingarden 1975, s. 260). Hovedærindeet for Ingarden er altså slet ikke litteraturvidenskabeligt, men derimod filosofisk, eftersom han udfolder en værkets ontologi med henblik på at problematisere de mere idealistiske elementer i Husserls tænkning ved at sætte spørgsmålstejn ved metafysikkens gængse distinktion mellem idealisme og realisme.<sup>83</sup> Til formålet benytter han det litterære kunstværk pga. dets mellemstatus mellem det reale og ideale, og fordi det er en genstand, hvis rene intentionalitet er hævet over enhver tvivl. Hermed menes

---

<sup>81</sup> Med henvisning til Husserls begreb om re-præsentation (*Vergegenwärtigung*) fremhæver Ingarden i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* konkretionen som en særlig form for forestilling, idet han i §16 skriver "Man müßte mindestens sagen, daß es eine besondere Weise des "Vorstellens" gibt, welche uns die so "vorgestellten" Gegenstände eben "gegenwärtig" macht. Husserl spricht von einer "Vergegenwärtigung"" Ingarden, R. ([1936] 1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag. Den litterære re-præsentation, der får genstandslaget til at fremtræde kvasi-perceptuelt i forestillingen, må ikke forveksles med opfattelsen af sproglige tegn som arbitrære og med en almen henvisningsfunktion.

<sup>82</sup> Ingarden præsenterede denne tekst som et paper på Institute of Aesthetics ved Amsterdam Universitet den 17. marts 1969. Den er trykt i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 33, 1975, s. 257-269.

<sup>83</sup> Husserl definerer ontologien som en (gr.: *eidetike* – videnskaben om det anskuede) væsenslære udarbejdet på grundlag af en fænomenologisk væsensskuen. Denne præmis går Ingarden også ud fra med sin ontologiske analyse af det litterære kunstværks *væsentlige* opbygning.



der, at værket på én gang er afhængigt af en indstiftende læserbevidsthed, men dog ikke kan reduceres til blot at være tilstande i en bevidsthed. Ingardens værkkonception kan følgelig ses som en mulig udvej i forhold til de læserorienterede litteraturteoriens fælles problem: spørgsmålet om fortolkningens grænser. I modsætning til de mere radikalt subjektivistiske teoridannelser muliggør Ingarden med sin dobbeltbestemmelse af tekstens autonome og heterogene karakter inddragelsen af læserens rolle uden detroniserende at reducere tekster til rene stimuli for læserens private tilbøjeligheder. Således betragtet kan værkets verden ikke reduceres til blot at være tilstande i en bevidsthed – hverken læserens (psykologiserende receptionsteori) eller forfatterens (biografisme). Omvendt udelukker Ingardens værkbegreb også en streng objektiv og værkorienteret tilgang. For værket kan ikke opfattes som en udelukkende objektiv struktur, idet den ikke kan reduceres til sprog alene (lingvistik); det er mere end tekst, fordi det først levendegøres ved læserens mellemkomst. Sprogets abstrakte udtryk oversættes af læseren til konkrete forestillingsbilleder, idet sproget via læserens konkretiserende mellemkomst projicerer en tekstverden og således fremkalder konkrete forestillingsbilleder hos læseren.

Den kognitive poetik tilslutter sig eksplicit Ingardens teori om det litterære kunstværks heterogenitet, idet kognitionsteorien også søger at integrere læseren som en fast bestanddel i den litterære analyse uden (som det oftest gøres) at behandle læserens engagement som et appendiks til selve tekstanalysen (Stockwell 2002, s. 135-36). Kun ved at inddrage læserbegrebet og ved at udvikle en metodik for inddragelsen af læserperspektivet i selve tekstanalysen er det muligt at behandle litteratur som en heteronom størrelse. I lighed med tekstverdensteorien trækker fænomenologien store veksler på gestaltpsykologien. Begge teoridannelser beskæftiger sig med mennesket som et meningsføgende væsen, der betydningsgørende organiserer sanseoplevelser ved at danne helheder. Det er fx tilfældet, når vi opfatter lyde som sammenhængende melodier. Det samme gælder i forhold til det litterære kunstværk. Når læseren konkretiserer de oplysninger, der findes i sproglig form, vil der ikke være information nok i disse til, at læseren alene ud fra tekstens informationer kan skabe en meningsfuld helhed, hvilket Alfred-eksemplet i kapitel 2 eksemplificerer. Læseren skaber helhed og anskueligt fylde ved at konkretisere tekstens ubestemthedssteder og på baggrund af tekstens implikationsstruktur udføre et slutningsarbejde, hvor han trækker på sin viden og erfaring for at kunne få et forestillingsbillede, der fremstår i en anskuelig fylde, som går langt ud over, hvad teksten selv angiver.

Hermed gør Ingarden læseren til bærer af konkretionen og aktualiseringen af værket, men hvilket læserbegreb er det fænomenologien opererer med set i forhold til en læsertypologisering? Er det en personlig læser af kød og blod eller snarere en størrelse etableret af teksten? Mens Ingarden grundlæggende anskuer den empiriske læsning som et korrelationsforhold mellem tekst og læser og benytter et læserbegreb, der henviser til den konkrete reale læser (Ingarden [1936] 1968, § 11), omfortolker Wolfgang Iser hans begreb om ubestemthedssteder til en slags koblingspunkter mellem tekst og læser. Hermed gør Iser ubestemthedsstederne "zur Basis einer Textstruktur, in der der Leser immer schon mitgedacht ist" (Iser [1974] 1994, s. 248), og han indfører begrebet om den *implicitte læser*, som defineres på følgende måde:

... der implizite Leser [besitz] keine reale Existenz; den er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. (Iser [1976] 1994, s. 60)

Med antagelsen om den *implicitte læser* refererer Iser følgelig ikke til en empirisk størrelse, men derimod til en læser, som er impliceret i teksten – som helheden af de fororienteringer, en tekst tilbyder læseren som receptionsbetingelse. Anderledes formuleret henviser den *implicitte læser* til en størrelse, der er etableret af teksten – en modellæserrolle, som den faktiske læser skal spille for at kunne afkode teksten. Det betyder derfor ingenlunde, at Iser ikke ligesom Ingarden opererer med et begreb om den reale aktive læser. De faktiske læsere kan blot have forskellige kompetencer og være mere eller mindre villige til at afkode tekstens betydning.<sup>84</sup>

Selvom Ingarden primært opfatter læseren som en konkret læser, fungerer denne også samtidig som en formel betingelse for, at sætningsmeningerne overhovedet opstår og projicerer en tekstverden, dvs. læseren er en aktiv størrelse, der bidrager til, at værkets konkrete forestillingsverden bliver skabt med læseakten. Hos Ingarden afsætter læsningen altså ikke bare et aftryk i en passiv læserbevidsthed. Tekstverdenen er derimod resultatet af en aktiv bearbejdelse af tekstens betydningsenheder, som forløber via en række betydningskonstituerende kognitive processer. Sammenfattende kan de opregnes på følgende måde:

---

<sup>84</sup> Iser anser begrebet om den *implicitte læser* for at være et boldværk mod subjektivismen, eftersom han hermed indsætter et skel mellem *læserens oplevelse af værket* og *studiet af værket selv*. Derfor virker hans kritik i *Der Akt des Lesens* af, at Ingarden skulle operere med det skel mellem *sande og falske konkretioner* blot at ramme Iser selv. Der er forskel på Iseres udlægning af Ingardens teori og på, hvad Ingarden reelt hævder, nemlig at visse konkretioner er mere i stil (eller tro i forhold til) værket end andre. Med denne påstand ønsker Ingarden blot det samme som Iser: et boldværk mod subjektivismen, hvilket vil blive uddybet senere i afhandlingen (jf. Iser's kritik af Ingarden i kapitel 4).

1. *Konkretionen*: der er en særlig form for levendegørende forestilling, hvor læseren a) udfylder tekstens ubestemthedssteder, hvorved han/hun b) ikke alene forestiller sig genstandslaget. Men konkretionen er også c) en særlig form for forestilling, hvor de fremstillede genstande gøres nærværende for læseren. (Ingarden [1936] 1968, § 11; § 16)
2. *Aktualisering*: betegner læserens betydningstilskrivende læseakt, hvorunder læseren fuldbyrder en del af et ords potentielle betydningsindhold – både ud fra tekstsammenhængen og dets fulde meningsregister.
3. *Inferencer*: som henviser til læserens mere eller mindre spontane slutninger, der er motiverede af tekstens implikationsmønstre.
4. *Aktiv hukommelse*:<sup>85</sup> vedrører læsningens tidslige aspekt, og refererer til det forhold, at det, der ikke længere er genstand for læserens tematiske bevidsthed under læseakten, sagtens kan være aktivt i dennes hukommelse og farve oplevelsens nu, om end i en kondenseret form – i ”eine gewisse Kondensierung des Sinnes” eller i en ”kondensierter Abkürzung”. (Ingarden [1936] 1968, s. 101)

## Ingarden og virkningshistorien

Det er vanskeligt at overvurdere den indflydelse, Ingardens arbejde har haft inden for litteraturvidenskaben. Virkningshistorisk løber der et vidtforgrenet netværk fra Ingarden i den teoretiske fødekæde af en broget skare af litteraturteoretiske skoler og retninger, der er forbundne på kryds og tværs, og som i varierende grad henter deres næring i et fænomenologisk rodnet – enten ved at trække direkte på Ingardens værk og/eller på centrale idéer i den fænomenologiske tradition. Årsagen hertil er dels hans arbejdes fundamentale karakter, dels det forhold, at arbejdet forener en indfølelsesæstetisk tilgang med en formalisme, hvilket gør det relevant for såvel læserorienterede teoretikere og skoler – eksempelvis *Genève-skolen* (George Poulet), *Konstanz-skolen* (Hans Robert Jaus og Wolfgang Iser) *empirisk receptionsforskning* (Norbert Groeben og S. J. Schmidt)<sup>86</sup> – som for formalistiske positioner fx Pragerstrukturalismen (især Jan Mukarovsky) og nykritikken (Rene Wellek og Austin Warren). Dertil synes den kognitive narratologi at trække på centrale antagelser hos Ingarden. Et eksempel er det delstudie inden for kognitionsforskningen, der betegnes som Text World Theory

<sup>85</sup> Ingardens begreb om *aktiv hukommelse* er allerede blevet beskrevet mere udførligt i kapitel 2.

<sup>86</sup> Dertil trækker både Paul Ricœur og Umberto Eco eksplicit på såvel Husserls som Ingardens værk.

(tekstverdensteori), hvilket betegner studiet af de globale mentale repræsentationer af de verdener, der vækkes af narrativer. Teorien undersøger i lighed med Ingardens konstitutionsteori, hvorledes læseren konstituerer en tekstverden på grundlag af tekstuelle markører.<sup>87</sup>

Størst betydning har Ingarden dog haft for to af de mest dominerende litteraturteoretiske traditioner i det 20. århundrede, nemlig receptionsæstetikken og nykritikken. Mens førstnævnte overtager mange af Ingardens væsentligste kerneantagelser og viderefører begreber som ubestemthedssteder, konkretion, aktualisering osv., ligger Ingardens ide om det litterære kunstværk som en lagdelt organisk funktionsenhed til grund for nykritikerne René Welleks og Austin Warrens stratumteori i *Theory of Literature* (1949). Heri misforstår de fuldstændigt Ingardens stratumteori og ser helt bort fra hans teori om de skematiserede aspekters lag, der berører de kognitive betingelser for læserens reception. I *Theory of Literature* formulerer Wellek på baggrund af Ingardens stratumteori en teori om kunstværkets grundstruktur, bestående af fem lag:

- 1) The Sound Stratum.
- 2) The Stratum of Units of Meaning and Syntactic Structures.
- 3) The Stratum of Objects Represented.
- 4) The Particular Viewpoint of the Representation.
- 5) The Stratum of Metaphysical Qualities.

Ifølge Wellek udgør det litterære kunstværk en struktur af normer, der eksisterer på alle strata.<sup>88</sup> Om end den er udviklet på baggrund af Ingardens stratumteori, så er nykritikernes lagteori værkororienteret, og den ser helt bort fra læserens rolle og fra samspillet mellem værkets lag, der determinerer læsningen. I forordet til tredjeudgaven af *Das literarische Kunstwerk* fra 1965 gør Ingarden derfor indsigelse mod Welleks mangelfulde reception af teorien om værkets lagdeling og især mod hans overtagelse af idéen om værkets metafysiske kvaliteter, som ifølge Ingarden snarere er væsensegenskaber ved værket end et egentligt lag.<sup>89</sup> Wellek opfatter ifølge Ingarden blot

---

<sup>87</sup> Flere af text world teoretikerne er givetvis ikke bevidste om denne indflydelse fra Ingardens teori om det litterære kunstværks opbygning. Angelsaksiske teoretikere henviser sjældent direkte til Ingardens œuvre. Kognitivisten Peter Stockwell er imidlertid en undtagelse, eftersom han i *Cognitive poetics* (bl.a. side 134, 181) henviser til Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk* og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*.

<sup>88</sup> Ingarden anfører senere dette som en misforståelse af sin teori, og hvad Wellek egentlig mener hermed fremgår ikke klart. Dette pointerer Johan Fjord Jensen ligeledes i *Den ny kritik*: ”han mener ikke moralske, livsanskuelsesmæssige værdibegreber, snarere [...] system af sprogligt-æstetiske konventioner” (Fjord Jensen 1962, s. 111).

<sup>89</sup> I *Theory of Literature* nævner Wellek ifølge Ingardens forord til tredjeudgaven af *Das literarische Kunstwerk* kun Ingardens værk to gange, og begge gange rummer Welleks gengivelse af hans stratumteori

stratumteorien som en art lagkagemodel, hvor "diese Schichten [nur] aufgezählt werden" (Ingarden [1931] 1972, s. xx). Denne simple opregning er givetvis betinget af, at nykritikernes version af stratumteorien er værkorienteret og helt overser tekstens læserstyring og læserens rolle for betydningsdannelsen. En konsekvens af deres simple og tilfældige opregning af værkets lag er, at Wellek og Warren efter forgodtbefindende kan tilføje endnu et lag, hvorfor de helt overser en strukturel egenskab ved værket, nemlig at lagene hver især spiller en strukturel rolle i værkets opbygning og er indbyrdes ordnede i en "Aufeinander-folge der Teile" (Ibid., s. xxi), der bestemmes af konstitutionsretningen mellem de lag i erfaringen, tekstverdenen er opbygget af, og samspillet mellem lagene er med til at styre læserens konkretion af teksten. Konstitution<sup>90</sup> betegner ikke bevidsthedens skabelse af genstanden, men derimod det forhold, at den gennem en række bevidsthedsakter leverer de nødvendige betingelser, uden hvilke genstande ikke ville kunne erfares. Konstitutionen er således den proces, der under læserbevidsthedens aktive medvirken lader det litterære kunstværk gestalte en fiktiv verden via sproget, nemlig ved læserens aktualisering<sup>91</sup> og konkretion. Udgangspunktet for Ingardens konstitutionsteori for det litterære kunstværk er Husserls teorem om at undersøge og beskrive konstitutionens niveauer og hermed, hvorledes erfaringens genstand er opbygget af forskellige lag.

I *Das literarische Kunstwerk* undersøger Ingarden det litterære kunstværks almene træk på tværs af genrer og konkrete værker. Hvad han søger hermed er en bestemmelse af de konstitutive forudsætninger for overhovedet at kunne gestalte en tekstverden via sproget – et projekt, Ingarden har til fælles med Text World Theory. Men hvorledes er det muligt, at det litterære kunstværk projicerer en tekstverden, der fremstår med en vis selvstændighed? Og hvori består sprogbetydningens evne til at udkaste en forestillet verden egentlig? Hvorledes det er muligt begrunder Ingarden ud fra Husserls forestilling om, at sproglig betydning er intentionel, fordi den er skabt af intentionelle bevidstheder, og den er funderet i en betydningsgivende bevidsthedsakt. Fordi Ingarden leverer svar på disse spørgsmål, ligger der et potentiale i hans teori i forhold til TWT, hvor den kan tjene som teoretisk fundamentforstærkning.

---

store fejl. Ingarden påpeger dertil misforholdet mellem de relativt få gange, Wellek eksplicit refererer til *Das literarische Kunstwerk* set i forhold til, hvor meget Wellek trækker på værkets antagelser: "In den Anmerkungen und in der Bibliographie wird der Titel meines Buches einige Male angegeben. Ein Leser, der mein Buch nicht kennt, kann daraus nicht ersehen, in welchen maße sich das Buch René Welleks an meine Ausführungen anlehnt" (Ingarden [1931] 1972, s. xx).

<sup>90</sup> Ifølge *Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 4* er den formelle betydning af 'den fænomenologiske konstitution' "[Konstitution] ist mit dem Begriff Intentionalität als deren Leistung gegeben: >>Aufbau<< von gegenständlicher Identität durch Mannigfaltigkeiten von Bewußtseinsakten" (Ritter 1976, s. 1004).

<sup>91</sup> Aktualisering betegner læserens levendegørende, betydningstilskrivende læseakt, hvorunder læseren fuldbyrder en del af et ords potentielle betydningsindhold – både ud fra tekstsammenhængen og dets fulde meningsregister.

For at udfolde synspunktet yderligere vil jeg kort berøre det fænomenologiske tegnbegreb. Inden for en saussuresk inspireret sprogteori skelnes der normalt mellem et tegns udtryks- og indholdsplan, dvs. signifiant og signifié, mens spørgsmålet om tegnets referent ekskluderes. Den fænomenologiske sprogteori beskriver derimod en triadisk relation mellem et (fysisk) tegn, betydningen og en rent intentionel genstand. Med andre ord medfører betydningens intentionalitet, at den altid har en genstand, hvad enten den eksisterer reelt eller som en genstand i en forestillet virkelighed (fiktion), dvs. den retter sig altid mod noget forskelligt fra sig selv. Mens det inden rammerne af en klassisk saussuresk sprogteori ikke er muligt at komme til forståelse af de referentielle eller verdenskonstituerende egenskaber ved narrativer, er det muligt med den fænomenologiske tegnteori som platform, idet den inkluderer tegnets referent, altså de (muligvist) reelt eksisterende genstande, som ifølge Ingarden hører til værkets genstandslag.

I Ph.d.-afhandlingen *Poetik og lingvistik* (2007, s. 12-17) berører Thomas Illum Hansen det særlige ved fænomenologiens tegnfunktion, idet han i oversigtsform fremhæver de kognitive og kulturelle processer, der principielt betragtet tager del i tegndannelsen. Det gælder:

**Den betydningsgivende akt**, der er den bevidsthedsakt, hvori betydning skabes ved at knytte et tegn til betydning.

**Sedimentering**, der betegner det forhold, at betydningsdannelsen ikke alene beror på et enkelt individ, men også ved at den gentagne brug af et tegn og dets betydning med tiden bundfældes og bliver en fast bestanddel af vores fælles sprog.

**Yderliggørelse** (ty: *ausweisen*) **og kundsgørelse** anvendes synonymt og som betegnelse for, at tegnfunktionen objektiverer og fikserer intentionalitet i fysiske tegn, der hermed bliver intersubjektivt tilgængelig. Til grund for denne synonyme brug ligger der "et fænomenologisk udsigelsesbegreb: at det ud-sagtes manifestationskvalitet gør os i stand til at sanse at der foreligger et subjekt som faktisk vil sige *noget til nogen*". (Illum Hansen 2007, s. 13: min kursiv)

**Skematisering**: er en kognitiv stiliserende proces, hvor "den sproglige betydning udelukkende fastholder og gentager de væsentlige gestaltstrukturer, dem der har betydning for vores måde at gestalte og kategorisere vores omverden på" (Illum Hansen 2007, s. 14).

**Den referentielle funktion**: er en væsentlig del i tegnfunktionen, eftersom vi har brug for prototypisk at udpege og udtrykke fænomener med en vis prægnans.

**Motivation**: dækker over det forhold, at sproglige strukturer bygger på før-sproglige oplevelses- og opmærksomhedsstrukturer.

Noget tilsvarende gælder på værkniveau. Ligesom tegnfunktionens yderliggørelse fikserer intentionaliteten, kan det samme siges at gælde for det litterære kunstværk, der netop er noget ekspressivt ud-sagt, dvs. en villet i-værk-sætning fra dets forfatters side, hvis

intentionale skrivehandling knytter intentionalitet til værket. Ingarden hævder, at denne intentionalitet kan specificeres helt ned i de kohæsive (grammatiske) mønstre på ord- og sætningsniveau.

Ifølge Ingarden er værkets lag indbyrdes ordnede efter overordningsgraden, der netop bestemmes af konstitutionsretningen – af funderingsforholdet mellem dem – dvs. fra de betydningskonstituerende lag i værket: 1) ordlydslaget og 2) betydningsenhedernes lag, der er nødvendige betingelser for det overordnede lag: 3) det konstituerede genstandslag.<sup>92</sup> Genstandslaget er det repræsenterede lag, mens 4) aspektlaget udgør et perspektivisk præsenterende lag. Ifølge Husserls konstitutionsteorem må den fænomenologiske beskrivelse af en genstand – i Ingardens tilfælde det litterære kunstværk – redegøre for, hvorledes erfaringsgenstanden er opbygget af de forskellige lag, der indgår i konstitutionen. For det litterære kunstværk er det følgende lag.

### *Ordlydslaget*

Det første lag, Ingarden undersøger, er lydlaget (ty: *Schicht der sprachlichen Lautgebilde*), som også betegnes som sproglydsfigurerens lag. Dette lag udgør det første konstitutionsniveau, fordi det sammen med betydningsenhedernes lag fungerer som de betydningskonstituerende lag i det litterære kunstværk. Ordlydslaget begrænser sig ikke til sprogets mindste lydlige enheder, *fonemerne*; de inkluderer nemlig også sætningers og sætningshelheders lydmønstre. Således angår ordlydslaget det litterære kunstværks rytme, tempo og stemningskvalitet. Dette lag rummer ifølge Ingarden musikalske kvaliteter, som påvirker oplevelsesindholdet i læserens konkretion i kraft af deres stemnings- og følelsesmæssige kvaliteter. Et banalt eksempel på, hvordan sprogets lydlag fastlægger oplevelsesindholdet er sætningen ”Den unge kvinde stod på toget”. Betonere man verbet *stod*, vil læseren forestille sig, at den unge kvinde stod oven på toget i stedet for, at hun gik ind i toget. Sproglydene har to funktioner: 1) en *primær* funktion, der er ordlydenes funktion, nemlig at bestemme ordenes betydningsintention, dvs. at få læseren (tilhøreren) til at mobilisere en intentionel opmærksomhed på en nærmere bestemt måde. Dertil har sproglydene 2) en *sekundær* funktion, der er det konkrete lydmaterials betydning for det

---

<sup>92</sup> Grundlaget for Ingardens stratumteori er Husserls konstitutionsbegreb, som han retter sit kritiske skyts imod i sin idealisme-realisme-diskussion med Husserl. Husserls konstitutionsbegreb er også omgærdet af en vis uklarhed, og Bernhard Waldenfels betegner det til eksempel som „Husserls nie völlig durchgeklärter Konstitutionsbegriff“ (Waldenfels 1992, s. 28). Ingardens udgangspunkt for undersøgelsen af det litterære kunstværk er ikke desto mindre det husserlske princip om at undersøge de lag, som genstande i erfaringen er opbygget af. Husserl forstår konstitutionen som den aktivitet, bevidstheden udfører, når den bringer sine genstande til givethed og forsyner dem med mening. Konstitutionen er altså ikke bevidsthedens skabelse af genstanden, men snarere det forhold, at bevidstheden gennem en række akter leverer de nødvendige betingelser, uden hvilke genstande ikke ville kunne fremtræde.

ud-sagtes manifestationskvaliteter, der styrer læserens konkrete mentale indhold. Med andre ord udgør sprogets lydfigurer en klangbund for sprog betydningerne, hvilket er med til at farve værket's stemning og de forestillinger, læseren gør sig under læseakten. Hermed tildeler Ingarden lyd materialets æstetiske kvaliteter en vigtig rolle i litteraturen, idet:

Man könnte sagen, daß eine ihrer wesentlichsten Funktionen darin liegt, die den durch sie gemeinten Gegenständen zuhörigen „Ansichten“ *paratzuhalten* und den Gegenständen eine anschauliche Fülle zu geben. (Ingarden [1931] 1972, s. 41, §10)

Lyd materialets æstetiske kvaliteter spiller altså ifølge Ingardens argumentation en særlig rolle i litteraturen, fordi de har betydning for tekstverdenens og dens genstandes anskuelige fylde i læserens bevidsthed.

Når Ingarden overhovedet interesserer sig for lydlaget, selvom det blot foreligger som et potentiale, læseren må aktualisere og udfylde med konkret lyd materiale, så hænger det bl.a. sammen med, at dets gestaltkvaliteter strukturerer læserens aktualisering. Sproglydsfænomener som stød, trykfordelinger, betoning o.l. ligger sammen med sproglydfigurer af højere orden – herunder orden, tempo, rytme og sætningsmelodi – til grund for det litterære kunstværks manifestationskvaliteter (Ingarden [1931] 1972; §10, s.51-54), altså dets stemningsmæssige kvaliteter, der ellers er begrebsligt ubestemmelige. Som, Ingarden fremhæver i *Das literarische Kunstwerk*, så er ”die lautliche Seite der Sprache in bezug auf das künstlerisch Wertvolle nicht irrelevant“ (ibid., s. 55). Lydlaget er altså med til at fastlægge det litterære kunstværks æstetiske egenverdi.

### *Betydningsenhedernes lag*

Betydningslaget (ty: *Schicht der Bedeutungseinheiten*) er det andet lag, Ingarden analyserer, og er det mest centrale i værket, eftersom det med sit betydningskonstituerende materiale er de øvrige ontiske grundlag: som en kombination af ord i sætninger, sætningshelheder og hele tekstflader, hvor hver enkelt sætning ”wird in einer zeitlich ausgedehnten subjektiven Operation gebildet” (Ingarden [1931] 1972, s. 105).

Ingarden bestemmer det litterære kunstværk som en organisk funktionshelhed, hvor de enkelte ord betydninger fastlægges på baggrund af sætnings betydningen, sætningshelheden og i sidste ende hele tekstfladen i forhold til hver enkelt ords fulde meningsregister, hvoraf kun en del af dette indhold er aktualiseret i sætningerne, mens resten af ordets betydningsindhold forbliver i et potentielt beredskab til en eventuel senere bestemmelse. Læseren stilles altså løbende under læseprocessen over for det hermeneutiske problem at afgøre, hvilken del af de enkelte ords fulde meningsregister, der er aktualiseret i det pågældende værk. I *Das literarische Kunstwerk* kalder Ingarden dette



meningsregister for begrebets ideale mening, og han beskriver forholdet mellem denne idealitet og det litterære kunstværk på følgende måde:

Das, was jeweilig von dem idealen Sinn des Begriffs aktualisiert wird, macht den aktuellen Bestand der Bedeutung aus. Was dagegen in dem betreffenden Begriff noch außerdem enthalten ist und dem aktualisierten Bestand unmittelbar folgt, bildet den potentiellen Bestand der betreffenden Bedeutung, also etwas, was ebenfalls aktualisiert werden kann. (Ingarden [1931] 1972, s. 89)

Ingarden går altså ud fra, at der eksisterer en række ideale meningsenheder, de såkaldte almenbegreber, som kan aktualiseres på forskellig vis i forskellige ordbetydninger. Mens sidstnævnte hører til det litterære kunstværk, gælder dette ikke for de ideale begreber.

Betydningen af isolerede ord holdes i en potentialitet, der ytrer sig på to forskellige måder. Dels som *tomme* potentialiteter – ”die leere Potentialität” (Ingarden [1931] 1972, s. 91) – der forbliver uudnyttede i tekstsammenhængen og viser sig som ubestemthedssteder i teksten. Dels som *parate* potentialiteter – ”parate Potentialität” (ibid.) – der aktualiseres senere i tekstsammenhængen. De enkelte ordbetydninger er foranderlige og indstiftes først af den empiriske læser, der under sin læsning blot aktualiserer en del af et begrebs ideale mening – dvs. fulde meningsregister. Ingarden skelner i *Das literarische Kunstwerk* mellem tre ordklasser, der besidder hver deres funktion i de større teksthelheder:

#### 1. *Nominale ordbetydninger* (Substantiver):

For denne ordklasse gør forskellige betydningselementer sig gældende:

- Den intentionale retningsfaktor:
    - *Konstant/variabel*: (afhænger af, hvorvidt nominet betegner bestemte genstande).
    - *Aktuel/potentiel*: (bestemmes af, om nominet anvendes om noget aktuelt eksisterende).
    - *Enstrålet/flerstrålig*: (afhænger af, hvorvidt nominet kan referere til flere genstande).
    - *Bestemt/ubestemt*: (determineres af, om nominet angiver et bestemt antal).
  - Det materielle indhold
  - Det formale indhold
  - Det eksistentielle karakteriseringsmoment<sup>93</sup> (ty: Das Moment der existentialen Charakterisierung)
  - Den eksistentielle position (ty: Das Moment der existentialen Position).
- *Verbale ordbetydninger* (finitte verber).

---

<sup>93</sup> Bo Hakon Jørgensen (2003, s. 59) oversætter ”existentialen Charakterisierung” til ”den eksistentielle karakter”, hvilket er upræcist, fordi ”karakter” henviser til den måde, noget *er* på. Herved går det processuelle ved betydningskonstitutionen, som ”existentiale Charakterisierung” derimod peger på, tabt. Derfor har jeg valgt at oversætte begrebet til (det på dansk ukorrekte) *karakterisering*. Jørgensen sætter desuden de to sidste betydningsmomenter lig hinanden, hvilket er problematisk, da der er tale om to vidt forskellige momenter. Ingarden gør utvetydigt opmærksom herpå: ”der existentialen Charakterisierung darf aber nicht mit dem Moment der existentialen Position verwechselt werden” (Ingarden [1931] 1972, s. 70).

- *Funktionsord* (Adjektiver og bindeord); *her, der, efter, foran* m.m.: ord, der har betydning i forbindelse med andre ord og ofte markerer tekstsammenhænge. Er grundlaget for narrative mønstre.

Først og fremmest skelner han ud fra deres forskellige intentionalitet mellem de *nominale* ordbetydninger, der refererer til noget værende, ofte fysiske genstande, og de *verbale* ordbetydninger, hvis intentionale korrelat er virksomhed.

Nomina besidder hele fem forskellige betydningsmomenter, der kan forekomme i en ordbetydning. Disse momenter udgør forskellige og af hinanden afhængige funktionsenheder. Først og fremmest har nomina en *intentional retningsfaktor*, idet substantiver refererer til noget værende i modsætning til de verbale ordbetydninger, hvis intentionale korrelat er virksomhed og qua processuelt udpegende tidsliggørende. Den intentionale retningsfaktor udpeger, hvilket intentionalt korrelat ordlydens betydning henviser til, og kan bevæge sig fra at være *potentiel* og *variabel* til at være *aktuel* og *stabiliseret*, efterhånden som et ords betydning præciseres af konteksten i forhold til ordet fulde meningsregister. Et eksempel på en aktuel og stabil intentional retningsfaktor findes i udtrykket "Polens hovedstad", hvor denne faktor er entydig, "einstrahlig", da dens intentionale korrelat helt utvetydigt er Warszawa. Derimod er retningsfaktoren for ordet student flertydig, "mehrstrahlig" (ibid.), eftersom "student" både kan betyde person, der har taget studentereksamen eller en person, der er studerende ved en af de højere læreanstalter. Konteksten er altafgørende for en eventuel tvetydighed.

Nomina har yderligere et *materielt* og et *formalt* indhold. Mens det moment af ordbetydningen, der bestemmer genstandens kvalitative beskaffenhed, kaldes det materielle indhold, udpeger det formale indhold den måde, hvorpå det materielle indhold behandles som enten en ting, beskaffenhed, proces o.l.<sup>94</sup>

Der findes desuden et *eksistentielt karakteriseringsmoment* i den nominale ordbetydning, og denne del af betydningen angiver genstandens værensmodus i det fiktive univers. Dette gør sig fx gældende i forbindelse med udtrykket "Polens hovedstad", hvor den pågældende by ikke blot nævnes som by, men samtidig karakteriseres som dennes givethedsmåde i det fiktive univers, nemlig som real. Nominas sidste betydningsmoment er den *eksistentielle position*, der tilskriver genstanden real eksistens.

Som allerede nævnt analyserer Ingarden desuden de verbale ordbetydninger. Ligesom nominerne har det et intentionalt indhold, eftersom de projicerer en bestemt

---

<sup>94</sup> Hermed griber Ingarden tilbage til Husserls meningsteori, idet Ingarden ligesom Husserl sammenkobler intenderede genstandes mening med deres givethedsmåde. Ingardens begreber om materielt indhold og formalt indhold svarer til Husserls begreber om henholdsvis aktmaterien og -kvalitet.

proces og udfolder en begivenhed eller mere overordnet betragtet: virksomhed. Omvendt kan de ikke gøre dette alene uden en bærer af selve processen. De verbale ordbetydninger er med andre ord karakteriseret ved at have en tidsliggørende fremstillingsfunktion, og i lighed med de nominale ordbetydninger, består de verbale også af flere betydningsmomenter, nemlig 1) en intentional retningsfaktor, 2) et materielt indhold og 3) et formelt indhold.

I modsætning til nominernes intentionale retningsfaktor er verbernes ditto ikke rettet mod et objekt, men derimod subjektrettede, idet de er valente. Kort sagt de kræver en bærer af den virksomhed, som de projicerer. Ud over at kunne være enstrålet (einstralich) ved at vise hen til et subjekt kan verbernes retningsfaktor kan være flerstrålet (mehrstrahlich) og således vise hen til to eller tre valente led. Med andre ord kan de være mono-, di- (bi-) eller trivalente. Monovalente (intransitive) verber forbindes kun med en aktant, som er verbets subjekt, mens divalente verber kræver to aktanter, et subjekt og et direkte objekt. Endelig forbindes trivalente verber med et subjekt, et direkte objekt og et indirekte objekt.<sup>95</sup> Det materielle indhold af de verbale ordbetydninger bestemmer, hvilken form for virksomhed der projiceres, og hvilken type subjekt verbet implicerer. De verbale ordbetydningers formelle indhold er derimod knyttet til deres valens.

Pointen med sådanne overvejelser er, at forfattere via ordbetydningernes intentionale projektion kan styre læserens forestillingsbilleder. Sammenligner man eksempelvis sætningerne "Han larmer ude på gaden" og "en larmen ude på gaden", er det tydeligt, hvorledes den verbale projektion er mere dynamisk og tidsliggørende end den nominale projektion, der virker tingsliggørende og statisk. Den nominale projektion kan således anvendes stilistisk med henblik på at afpersonalisere menneskelig aktivitet til at skabe statiske billeder i fiktionen.

Den tredje ordklasse, Ingarden interesserer sig for, er de rene funktionsord, der ikke selv er i stand til at projicere en genstand, fordi de udgør en lukket ordklasse (pronominer, konjunktioner, præpositioner og partikler) uden noget intentionalt korrelat. De rene funktionsord har kun mening i relation til andre ord; de afspejler intentionale

---

<sup>95</sup> Mens verbet i "Julius sover" fuldendes af et subjekt (monovalens – intransitivt verbum), kompletteres verbet i "Bent spiser en ko" af et subjekt og et direkte objekt (divalens), mens verbet i "Nikolaj forærer sin kone en bil" kræver et subjekt, indirekte objekt og et direkte objekt (trivalens). Med andre ord har disse verber forskellige participantstrukturer og knytter henholdsvis en, to eller tre semantiske roller til sig. Begrebet valens er oprindeligt lånt fra kemi af L. Tesnière, der introducerede valensgrammatikken. Valens dækker over verbernes evne til at knytte andre ord grammatisk til sig.

kombinationsformer.<sup>96</sup> Vi skal senere i kapitlet se nærmere på præpositionerne i forbindelse med den kognitive lingvistik.

I *Das literarische Kunstwerk* under Ingarden desuden sætningen som en betydningsenhed af højere orden, der er konstitueret af ordbetydninger. Han bestemmer overordnet sætningen som:

Eine *funktional-intentionale* Sinneinheit, die sich in einer Mehrheit von Wortbedeutungen als ein abgeschlossenes Ganzes aufbaut [...] Die Wortbedeutungen gehen in ihn als seine Bestandteile ein, aber nichtdestoweniger ist er keine einfache Summe oder Menge von ihnen, sondern eine ihnen gegenüber durchaus neue Gegenständlichkeit, die eigene Eigenschaften hat. (Ingarden [1931] 1972; §19, s. 111-112)

En pointe er her, at de enkelte sætninger har deres egen gestalkvalitet,<sup>97</sup> der ikke kan reduceres til de enkelte ords betydninger. Omvendt er sætningen som enhed en heteronom størrelse, fordi sætningsbetydningen er afhængig af de enkelte ords betydningsintentioner, som den syntatiske funktion syntetiserer til en betydningsenhed. Når Ingarden betegner sætningen som funktionel, henviser han til det forhold, at den udgør en betydningsenhed på et højere niveau på grundlag af de enkelte ordbetydningers funktion inden for sætningen. Den er intentionel, fordi dens primære funktion er syntetiseringen af de nominale og verbale intentionalitetsformer. En sådan syntese er rettet imod den gensidige modifikation af disse former, i og med de nominale og verbale ordbetydninger begrænser hinanden og fremsætter et bestemt intentionalt korrelat, altså et bestemt sagforhold. Hvor nominale ordbetydninger projicerer genstande og verbale ordbetydninger virksomhed, dér projicerer sætningsbetydningen et sagforhold.

Sætninger indgår igen i større sætningssammenhænge, der er en betydningsenhed på et højere niveau. En sætningssammenhæng har sin egen kompositionelle struktur, som skyldes sætningernes betydningsenheder og indbyrdes ordningsfølge.<sup>98</sup>

### *Genstandslaget*

De fremstillede genstandes lag (Ty: *Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten*) udgør den projicerede tekstverden. Dette lag er det sidste lag i konstitutionen, men som

---

<sup>96</sup> Ingardens skel mellem nominer og rene funktionsord er dog ikke helt uproblematisk, fordi deitiske "shifters" som: der, her og nu er svært klassificerbare. De er først og fremmest funktionelle, men er samtidig i kraft af deres deitiske funktion også intentionale eller referentielle.

<sup>97</sup> 'Gestalt' (ty.: skikkelse, form) betegner en helhedsdannelse, som er mere end summen af de enkelte dele, og hvor helhedens egenskaber ikke kan reduceres til egenskaber ved enkeltdelene, hvilket er tilfældet for det litterære kunstværks strata. Gestalkvaliteten angår en række egenskaber, som strukturelt tilkommer kun den sansede helhed i og med helheden.

<sup>98</sup> Sætningernes indbyrdes ordningsfølge vil blive berørt mere udførligt i kapitel 4.

sagt det lag, læseren primært hæfter sin opmærksomhed på under læsningen. Det betyder dog ikke, at han eller hun ikke registrerer skriftmaterialet, men under sin aktualisering af tekstens betydningspotentiale, lader betydningens intentionalitet de konstituerende lag glide i baggrunden for læserens opmærksomhed. Med andre ord mens de andre lag er fremstillende, er genstandslaget det fremstillede. Laget består af såvel genstande som sagforhold, der tilsammen gestalter en tekstverden, og sagforholdene er ”in ihrer Darstellungsfunktion das Darstellende, die sich in ihnen konstituierenden Gegenstände das Dargestellte“ (Ingarden [1931] 1972, s. 201, min kursivering). Hermed fremhæver Ingarden, at genstandslaget på én og samme tid er fremstillet (genstande) og fremstillende (sagforhold). Ifølge Ingarden fungerer sagforhold nemlig:

wie viele Fenster [...], durch die wir in ein und dasselbe Haus (jedesmal von einem anderen Standpunkt und von einer anderen Seite aus, in einen anderen Teil oder auch durch dasselbe Fenster zum zweitenmal usw.) hineinblicken können. (Ingarden [1931] 1972, s. 201)

Sagforholdenes funktion som vinduer ind til de fremstillede genstande, og deres fremstillingsfunktion består i, at de kan:

1. fremstille, *hvordan* genstandene er (æbler er søde),
2. *hvorledes* genstandene fremtræder (min mand ser meget træt ud om morgenen).
3. og endelig fremstille hændelser, som involverer genstande (min søn løber væk herfra).

Ingarden betegner således sagforholdene som genstandenes ”Selbstdarstellung” (ibid.), fordi de både er en integreret del af genstandslaget, samtidig med de er del af en fremstillingsfunktion.

Ingardens ontologiske bestemmelse af det litterære kunstværk som en på én gang ”schematisches Gebilde” (Ingarden [1936] 1968, s. 49) og en ”eine organische Ganzheit“ (Ingarden & Fieguth 1976, s. 7) forklarer, hvorfor dets gestaltning har dobbeltkarakter af autonomi og heteronomi. Hvad det vil sige, at værket er en skematisk konstruktion, præciseres kortfattet i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, nemlig at ”manche seiner Schichten [...] enthält ’Unbestimmtheitsstellen’ in sich” (Ingarden [1936] 1968, s. 12). At værket delvist er værensheteronom vil altså sige, at det er afhængig af den intentionelle bevidsthed, der konkretiserer ubestemthedsstederne, dvs. giver dem bestemthed. Det, at teksten er en skematisk konstruktion, hænger sammen med, at sprogliggørelsen af forfatterens oprindelige fantasibilleder fungerer ud fra sprogets begrænsede økonomi: visse træk ved de fremstillede genstande, personer og begivenheder angives, andre gør ikke. De fleste ubestemtheder bliver aldrig æstetisk relevante og derfor overset. Hvis vi atter trækker Alfred-eksemplet fra kapitel 2 frem, står der fx ikke, om

Alfred har en familie. Den information er ligegyldig for historien, og derfor tænker vi ikke over det som læsere. I modsat fald ville fortællingen blive stående i en uendelig udtømming af sin første beskrivelse. Med Ingardens enkle begreb om ubestemthedssteder forklarer han, hvordan en tekstverden kan fastholde sin læser. ”Fordi læseren selv er med til at skabe den”, lyder forklaringen.

Ubestemtheden gør sig ikke alene gældende i forhold til de enkelte fremstillede genstande, men også for genstandslaget som helhed. Mens reale genstande er ontologisk fuldstændige; de optræder som bestemte med bestemte former, strukturer og farver, så er litterært fremsatte genstande ontologisk ufuldstændige, fordi de ikke kan være entydigt bestemte i enhver henseende i litteraturen. Sagt på en anden måde er de skematiske i kraft af, at de fremstår med adskillige ubestemtheder, og denne ubestemthed viser sig overalt i teksten, hvor man på grundlag af den ikke kan sige noget om en fremstillet genstand eller et hændelsesforløb. De fremstillede genstande, personer, begivenheder og forløb optræder altså altid i en diagrammatisk stiliseret form i fiktionen, fordi det er umuligt ved hjælp af et endeligt antal ord og sætninger at fremstille dem i deres reale totalitet af mulige aspekter.

Ubestemtheden kan således siges at være selve mulighedsbetingelsen for forestillingens konstitutive aktivitet, fordi læseakten som tematisk orienteret konkretion retter sig mod de i teksten eksplicit bestemte aspekter og spontant kompletterer de fremstillede genstande ved at udfylde ubestemthederne. Det sker ved at tillægge dem ontologisk fuldstændighed (bestemthed). Når læseren konkretiserer de i teksten skematisk fremstillede genstande og tids-rumlige forløb medintenderer han ubeskrevne aspekter ved det beskrevne, hvilket oftest sker spontant og uden at læseren bemærker ubestemthedsstederne. Til eksempel forventer læseren uden videre, at karaktererne har en næse, ører og et kontinuerligt livsforløb, selvom teksten kun beskriver få udvalgte sekvenser heraf. Det hænger bl.a. sammen med, at kontinuiteten er et væsenstræk ved tid og rum, og derfor medfremstilles den og det i fiktionen ikke fremstillede tid og rum alligevel.

Som eksempel på ubestemte mellemrum i fiktionens fremstilling af rum og tid nævner Ingarden selv den fremstillingsteknik, hvor forfatteren skematiserende afkorter det narrative forløb ved at foretage store spring i rum og tid uden at føre sin læser hele vejen fra det ene punkt til det andet i fiktionen, dvs. at føre temporale forbindelsestråde i den. For skematisk at afkorte handlingsforløb med henblik på at øge fortælletempoet kan forfatteren økonomisere med sine oplysninger vedrørende rum og tid ved foretage store spring.

### *Aspektlaget*

Ingardens teori om de skematiserede aspekters lag (ty: *Schicht der schematisierten Ansichten*) er den litteraturteoretiske pendant til Husserls perceptionsteori. Som Thomas Illum Hansen koncist udtrykker det, opererer Ingarden både ”med et repræsenteret lag (genstandslag) og et perspektivisk præsenterende lag (aspektlaget)” (Illum Hansen 2007, s. 3).

Ingardens trækker både på skemabegrebet og Husserls aspektlære, ifølge hvilken fysiske genstande aldrig kan udtømmes fuldstændigt i deres fremtrædelse for vores bevidsthed. Vi perciperer dem aldrig i deres totalitet, men de fremtræder altid i et bestemt udsnit heraf, i en bestemt afskygning, eller anderledes formuleret ud fra et bestemt aspekt (ty: *Ansicht*), der varierer alt efter forhold som ændringer i genstanden, vinkel, lysvirkning eller den bevidsthed, der oplever den. At en genstand fremtræder i et begrænset perspektiv skyldes placeringen af den perciperendes krop i forhold til genstanden, men et givet aspekt ved en genstand ledsages altid af en intentionel bevidsthed om dens horisont af mulige aspekter, eksempelvis dens bagside. Tilsvarende opfatter Ingarden det litterære kunstværk som en skematiseret konstruktion. Kognitivt set spiller dette lag en afgørende rolle for tekstens betydningsdannelse. Det rummer de førrefleksive erfarings- og gestaltstrukturer, skemaer, der er virksomme som forudsigelige mønstre i forfatterens konfiguration af værkets enkeltdele.

\*\*\*\*\*

Det, der kendetegner den nykritiske Ingarden-reception er, at en central pointe ved Ingardens teori går tabt med nykritikernes overtagelse, idet de ikke redegør for det indbyrdes strukturelle forhold lagene imellem, altså det funderingsforhold, hvor det ene lag er en nødvendig betingelse for det næste, der igen er en nødvendig betingelse for det derpå følgende og så fremdeles. Efter Ingardens udsagn indebærer denne fejltagelse, at Wellek får svært ved: ”wichtige Probleme der literarischen Kunst zu behandeln”. En uheldig konsekvens af nykritikkens overtagelse af stratumbetragtningen er, at den herved gradvist antager stadig mere en ad-hoc-karakter, hvor man uagtet den konstitutionsteori, der ligger bag stratumbetragtningen, efter behag tilføjer lag uden at redegøre for deres strukturelle bidrag til værkets opbygning. Det gælder især, hvis man tager i betragtning, hvad stratummodellen er blevet brugt til i eksempelvis det danske uddannelsessystem. Her har den dannet grundlag for en litteraturpædagogisk praksis, der forudsatte, at tekstanalysen tegner sig som en procedure forløbende fra lag til lag frem mod de overordnede meningssammenhænge i værket.

Opfattelsen kommer direkte til udtryk i Finn Brandt-Petersens *Tekstlæsning* (1967), hvor stratumteorien forenkles markant og meningsenhedernes lag differentieres

yderligere i forhold til Ingardens samt Wellek og Warrens teori.<sup>99</sup> Skønt Brandt-Pedersen pointerer, at lagmodellen ikke er nogen metode (Brandt-Pedersen 1967, s. 97), og at dens anvendelse kan forekomme én at være unaturlig set i forhold til, at enhver tekst kræver sin egen fremgangsmåde, så foreslår Brandt-Pedersen alligevel at gå frem efter lagenes rækkefølge med det forbehold, at "Lagenes rækkefølge kunne overvejes, og man måtte så først udrede et princip for denne rækkefølge" (Brandt-Pedersen 1967, s. 21). Et sådant princip havde Ingarden jo faktisk allerede søsat med sin konstitutionsteori. Brandt-Pedersen foreslår en analytisk praksis, der tager afsæt i en undersøgelse af tekstens grafiske lag for derefter lag for lag at arbejde sig frem mod udsagnet, eftersom "Den lagdelte model viser sig at være meget anvendelig i det praktiske tekstlæsningsarbejde" (ibid., s. 18).

I store dele af uddannelsessystemet blev det med den danske nykritik almindeligt at omfortolke nykritikken i retning mod sprogbeskrivelse, igennem hvilken man som tekstanalytiker skaffede sig adgang til en bestemmelse af tekstens mening. Jørn Vosmar gjorde med sin artikel "Værkets verden, værkets holdning" indsigelse imod den danske nykritiske litteraturpædagogiske tradition. I artiklen forfægter han en æstetisk holisme, ud fra hvilken han gør op med enhver atomiserende filologi, idet han søger at få adgang til værkets holdning uden om nykritikkens systemiserede sprogbeskrivelse gennem en fænomenologisk analyse af tekstverdenen og dens emner. Såvel fænomenologien som kognitionsteorien udmærker sig netop ved at insistere på en perceptuel/kognitiv holisme, for som Gallagher og Zahavi skriver i *The Phenomenological Mind*:

We should not think of perception as being built up out of small atoms of sense data; nor can we think of it as a collection of separate sense modalities. Indeed, we have good reason to think that perception is itself part of a larger whole. (Gallagher & Zahavi 2008, s. 94)

Vosmars æstetiske holisme ligger fuldstændig i tråd med den måde, tekstverdensteorien beskriver læserens konstitution af hele tekstverdener på. Den kognitive teori ser netop læserens tekstverdenskstitution som en grundlæggende kognitiv evne (Jf. Herman 2009, s. 128), hvilket også er udgangspunktet for Vosmar. Hans fremgangsmåde kan ses som den modsatte proces af konstitutionen, nemlig som en top-down læsestrategi, der med afsæt i tekstverdenen arbejder baglæns mod de formale strukturer, der understøtter læserens holistiske konstruktion (tekstverdenen).

Ingardens fænomenologiske litteraturteori leverer en særdeles detaljeret beskrivelse af det litterære kunstværk, og styrken ved teorien er dens komplekse, adækvate og strengt formale begrebsapparat, der betoner læser-tekst-interaktionen. Imidlertid er

---

<sup>99</sup> Brandt-Pedersen tilføjer den nykritiske stratummodel et grafisk lag og udvider meningsenhedernes lag til betydningsenhedernes lag, det syntaktiske lag og planstrukturlaget, selvom de to sidstnævnte jo egentlig hører til under betydningsenhedernes lag.



Ingardens teori så almen, at han ikke selv giver retningslinjer for tekstanalyse på et fænomenologisk grundlag, hvilket, som han selv understreger i forordet til andenudgaven af *Das literarische Kunstwerk* fra 1959, er en uheldig, men uundgåelig ufuldkommenhed ved teorien om det litterære kunstværks struktur og værensform:

Ich bin mir voll bewußt, daß das Buch für Literaturforscher viel zugänglicher und plastischer wäre, hätte ich eine Reihe konkreter Analysen der einzelnen Kunstwerke gegeben. (Ingarden [1936] 1968, s. xviii)

Han begrundet selv sit fravalg af konkrete tekstanalyser med, at hans projekt ellers havde været for omfattende, og supplerer sin begrundelse yderligere med en påmindelse om hans oprindeligt filosofisk anlagte, overvejende ontologiske, projekt i forordet til tredjeudgaven af det omtalte værk fra 1965, nemlig at:

[...] die dem literarischen Kunstwerk gewidmeten Betrachtungen von vornherein nur einen Teil einer viel umfassenden Problematik bildeten und in einer weiterreichenden theoretischen Absicht geführt wurden. (Ingarden [1936] 1968, s. xix)

Selvom Ingardens projekt ikke var litteraturvidenskabeligt anlagt, påpeger han i tredjeudgavens forord, at det i efterrationaliseringens lys, forekommer ham, at han i virkeligheden med sine grundige ontologiske analyser af det litterære kunstværks struktur og værensform har villet grundlægge en fænomenologisk æstetik.

På trods af Ingarden utvetydigt gør opmærksom på, at hans primære interesse med *Das literarische Kunstwerk* ikke er litterær analyse og fortolkning, er det ikke desto mindre en udbredt misforståelse blandt litterater, især i en angloamerikansk forskningstradition, at hans stratumteori i sig selv er en metode, og at den kan appliceres direkte på tekstanalyse. Wolfgang Iser er heller ingen undtagelse, når han i *How to do Theory* i fremstillingen af Ingardens stratumteori hævder, at man kan udlede en metode af den blot ved at ændre fokus fra, hvad de enkelte af værkets lag repræsenterer til, hvordan de fungerer, idet:

Ingarden conceived the stratified model in terms of semantics, whereas the method – as the practice of theory – lays bare the way it functions. (Iser 2006, s. 23)

Men i kraft af sin bestemmelse af det litterære kunstværk som en funktionshelhed betoner Ingarden jo netop selve repræsentationsfunktionen lagene imellem, og fastlægger nærmere bestemt genstandslaget som det i kunstværket repræsenterede lag, mens aspektlaget fungerer som et perspektivisk repræsenterende lag. På trods af udsagn om det modsatte synes Iser slet ikke at transformere Ingardens stratificerede model til en

decideret metode i *How to do Theory*. Han ser i sin analytiske anvendelse af stratumteorien – og i lighed med Welles og Warren – helt bort fra den hierarkiske orden mellem værkets strata.

For at kunne omsætte Ingardens almene konstitutionsteori til en litterær metode må man således først udlede en række fortolkningsprincipper af teorien og sammenskrive dem til et metodisk synspunkt, der må suppleres med analytiske greb forenelige med Ingardens fænomenologiske teori, idet den udelukkende vedrører generelle træk ved tekstens opbygning og den måde, hvorpå læsere er med til at give værket eksistens. Til det formål er det oplagt at gribe tilbage til Husserls fænomenologiske metode, dvs. den fænomenologiske reduktion, idet den netop er en metodisk afsøgning af konstitutionens niveauer med formålet at udvide og uddybe vores umiddelbare erfaring, 'sagen selv'. I en tekstanalytisk sammenhæng må reduktionen praktiseres som en afsøgning af konstitutionens niveauer: af betydningens bliven-til, og i denne afsøgning tematiseres korrelationen mellem læsersubjektets ydelser og værkets suggestive kraft i forhold til værkets givethedsmåde. Dette for at få læserens meddigtning til at fremstå i et klarere lys. Under reduktionen vendes opmærksomheden fra værkets verden mod dets konstituerende erfaringsmønster, hvilket vil sige, at der gør sig et omvendt forhold mellem konstitutionen og reduktionen gældende. En sådan tekstanalytisk fremgangsmåde demonstrer Vosmar bl.a. i "Værkets verden, værkets holdning". Han hævder i overensstemmelse med fænomenologien, at værkets holdning (et konglomerat af stemning og livsanskuelse) ligger implicit i "digtets konkrete verden" (Vosmar 1969, s. 98). Bag opfattelsen ligger Husserls meningsbegreb, der sammenkobler mening og givethedsmåde – den måde, hvorpå fiktive genstande er intenderede. Alene i kraft af deres fremtrædelsespræg i det litterære univers er de fiktive genstande nemlig på forhånd beboede med en bestemt semantisk rettedhed, en villen-sige-noget-bestemt.

Flere litteraturteoretikere har tidligere peget på en fænomenologisk nærlæsningsstrategi praktiseret som en art fænomenologisk reduktion.<sup>100</sup> I en udenlandsk sammenhæng gælder det fx Robert R. Magliola (Magliola 1977, s. 43-53), der fremhæver Genéveskolens læsepraksis som analog til den husserlske reduktion, idet Genève-kritikerne fokuserer på rumtidslige tekstmønstre i deres nærlæsningsstrategi og gradvist fører analysen fra tekstens konstituerede elementer mod de konstituerende. Deres generiske kritik kan, som Thomas Illum Hansen fremhæver i "Fænomenologisk læsning" (2008)<sup>101</sup>, sammenfattes i en trinvis tilgang, gående fra læserens konkrete reception af

---

<sup>100</sup> Det gælder fx Jørn Vosmar (1969 og 1984), Thomas Illum Hansen (2001, s. 92-94) og senest Bo Hakon Jørgensen (2003).

<sup>101</sup> Artiklen er publiceret i Fibiger, Johannes et al. (red.): *Litteraturens tilgange*, 2008.

værket til en analyse af dets konstitution. Dette sker i tre trin. Først og fremmest i form af en *konkretiserende læsning*, hvor læseren trækker på sin fortrolighed med omverdenen og sproget, idet han gribes af tekstens parate potentialitet og ledes af de styrende mønstre i teksten. Når tekstens intentionelle mønstre herigennem aktiveres, udløses tekstens fremmederfaring, lyder argumentet hos Genève-kritikerne. For det andet reguleres den fænomenologiske reduktion af endnu et fortolkningsprincip, nemlig *beskrivelsen* af tekstverdenen. Tredje trin i Genève-kritikernes praksis er selve *reduktionen*, hvor læseren søger at tilbageføre den fremstillede verden til de læserstyrende lag og mønstre i teksten, som har skabt læserens oplevelse af tekstverdenen.

George Poulet bliver ofte fremhævet som Genève-kritikernes frontfigur og ganske ulig skolens grundlæggere, Albert Béguin og Marcel Raymond, hvis kritik han videreudvikler i en fænomenologisk retning med udgangspunkt i den husserlske parole "zu den Sachen selbst", så nægter han at anerkende litteraturens essentielle bundethed til kontekstuelle forhold og ekskluderer derfor tekstens historiske og biografiske elementer. Spørgsmålet er dog, hvorledes man overhovedet kan forstå litterære frembringelser uden i en eller anden grad at trække på kontekstuelle forhold. Idealet for Poulets læsepraksis er den immanente analyse af teksten, der fokuserer på den i værket indlejrede erfaring og bevidsthed. I essayet "Phenomenology of Reading" tager Poulet afsæt i "the remarkable transformation wrought in me through the act of reading" (Poulet 1969, s. 55). Denne transformation, som læsningen indskriver i læseren, ophæver ifølge Poulet grænsen mellem tekst og læser, hvilket på den ene side forvandler teksten fra at være en rent materiel størrelse til en fremmed bevidsthed, der invaderende tager bolig i læseren, som derved bliver "the subject of thoughts other than my own (ibid., s. 56). På den anden side projicerer læseren også sig selv ind i teksten. Udgangspunktet for Poulets teori er altså den konkrete læseerfaring, der kan betegnes som en art fremmederfaring – eller som J. Hillis Miller karakteriserer Genéveskolens program, nemlig som "the consciousness of the consciousness of another, the transposition of the mental universe of an author into the interior space of the critic's mind" (Leitch 2001, s. 1318). Samtidig benytter han Poulet den værkmetafor, Genéveskolen er kendt for, nemlig værket forstået som en fremmed bevidsthed: "the consciousness of another, no different from the one I automatically assume in every human being I encounter, except that in this case the consciousness is open to me" (Leitch 2001, s. 1321). Med andre ord søger Poulet i sin analytiske praksis forfatterbevidsthedens nærvær gennem sproget, og særligt den spontane erfaring af grundlæggende kategorier som tid og rum, idet han baserer sin nærlæsningsstrategi på tidsrumlige mønstre i teksten. For Poulet indebærer fortolkningen af litteratur et samspil mellem teksten og læseren, for hvem det er opgaven empatisk at identificere sig med tekstens fremmederfaring, hvilket aktualiserer tekstens inkarnerede erfaringsmønstre. Hensigten er altså ikke at tilbageføre teksten til forfatterens erfaringsverden, for:

... biographical interpretation is in part false and misleading [...] The subject who is revealed to me through my reading of it is not the author, either in the disordered totality of his outer experiences, or in the aggregate [...] Yet the subject which presides over the work can exist only in the work (Poulet 1969, s. 58).

Som J. Hillis Miller også fremhæver i ”The Literary Criticism of George Poulet” (1963), forsøger Poulet ikke at tilbageføre den tekstens inkarnerede bevidsthed til et teksteksternt grundlag. Det er ikke forfatteren som sådan, der er det interessante for Poulet. Set fra et litteraturdidaktisk synspunkt er der en række problemer forbundet med Genève-skolens praksis. Først og fremmest er deres tekstanalytiske fremgangsmåde lidet prototypisk og derfor pædagogisk svær at omsætte til praksis. En yderligere ulempe er, at den benytter de abstrakte kategorier tid og rum som analytiske fikspunkter, og som vi senere skal se i forbindelse med Jørn Vosmars mondiale analyse, så mangler disse kategorier analytisk præcision.

## Fænomenologisk reduktion og tekstanalyse

Ved fremstillingen af Edmund Husserls (1859-1938) filosofi melder det særlige problem sig, at hans tænkning er præget af en løbende modifikation og udvikling.<sup>102</sup> Husserl introducerede i årene efter *Logische Untersuchungen* (1900-1901) en fænomenologisk metode, den fænomenologiske reduktion.<sup>103</sup> Overordnet indebærer reduktionen en *tilbageføring* af de oplevede genstande til de akter, hvori de bliver konstituerede. Fænomenologien er interesseret i fænomenet, i hvorledes genstande opleves, eller som det også hedder inden for traditionen, hvordan genstande er givet for subjektet i oplevelsen. Således betragtet er fænomenologien forbundet med den grundige beskrivelse, analyse og fortolkning af oplevelsen. For at forstå, hvad teorien kan bidrage

---

<sup>102</sup> Set fra et fagfilosofisk synspunkt synes der følgelig at være to muligheder i forhold til at behandle Husserls værk: Enten at man i fremstillingen heraf bestræber sig på at følge udviklingen i hans filosofi eller derimod vælger at fiksere ens fremstilling på én enkelt fase. En gængs måde at inddele Husserls tænkning på efter W. Szilasi: *Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls* (1959) er følgende: 1) Den præ-fænomenologiske fase fra *Philosophie der Arithmetik* (1891) til sidst i 1890'erne, 2) Den deskriptive fase, der når sin afslutning med *Logische Untersuchungen* (1900/01), 3) Den transcendental-fænomenologiske fase, der spænder fra 1905-07 til 1920'erne (hovedværket er her *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913)) og endelig 4) Den genetiske fænomenologi: fra 1920'erne frem til Husserls død. Pga. denne afhandlings litteraturdidaktiske sigte er det nødvendigt at lade denne faseinddeling ude af betragtning for i stedet at kunne forme fremstillingen ud fra en standarddefinition af reduktionsbegrebet.

<sup>103</sup> Særligt i *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913), *Cartesianische Meditationen* (1931), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936).

med rent litterærmetodisk, er det nødvendigt kort at opholde os ved den fænomenologiske reduktion.

Som filosofisk metode har reduktionen ført til en række filosofiske analyser af relativt teknisk og formel karakter, og udgangspunktet for den er ideen om filosofien som en absolut begrundet videnskab. Sidste instans for en sådan videnskab må ifølge Husserl søges i den umiddelbare erfaring, for som Husserl skriver i *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913):

Das unmittelbare "Sehen", nicht bloß das sinnliche, erfahrende Sehen, sondern das Sehen überhaupt als originär gebendes Bewußtsein welcher Art immer, ist die letzte *Rechtsquelle* aller vernünftigen Behauptungen (Husserl [1913] 2002, s. 36, min kursiv).

Fænomenologiens grundlæggende dictum er, at enhver erkendelse må tage afsæt i erfaringen, altså i selve det forhold, at et emne er givet for bevidstheden.<sup>104</sup> Men selvom den fænomenologiske metode består i en undersøgelse af verden fra et første-persons perspektiv, skal den imidlertid ikke opfattes som en form for introspektion af vores oplevelser, da dens undersøgelsesfelt ikke er private tanker, men derimod intersubjektivt tilgængelige fremtrædelsesstrukturer.<sup>105</sup> Fænomenologien tilbyder således en kontrolleret tilgang til vores første-personsoplevelser, hvilket er en reflektiv proces, der handler om at beskrive verden, og hvorledes den fremtræder i oplevelsen. Indledningsvist er det på sin plads at præcisere, hvad der egentlig ligger i oplevelsens såkaldte førstepersonsperspektiv, hvilket Natalie Depraz, Francisco Varela og Pierre Vermersch sammenfatter i *On Becoming Aware. A Pragmatics of Experiencing* (2003) på følgende måde:

Experience is always that which a *singular* subject is subjected to at *any given time and place*, that to which s/he has access "in the first person". The experience of a given subject is at once precise, concrete, and individuated. It is centered on particular spacio-temporal parameters. (Depraz et. al. 2003, s. 2)

Udgangspunktet for en tekstanalyse baseret på fænomenologien må derfor være den førstepersonlige tilgang til værkets verden, hvilket vil sige en både præcis, konkret og individuel tilgang, baseret på rum-tidslige parametre og på, at vores oplevelser er struktureret via en række gestaltskemaer, der er forbundet med kroppens før-prædikative erfaring af sin egen rumlighed og tidslighed. Det første mål for den fænomenologiske

---

<sup>104</sup> Etymologisk betyder *fænomenologi* jo læren om det, der viser sig (af gr. *Phainomenon*; det, der viser sig og *logos* lære).

<sup>105</sup> Af samme grund kan fænomenologien forstået som en litterær metode således ikke betragtes som en subjektivism, idet den baserer sig på intersubjektivt tilgængelige fremtrædelsesstrukturer.

metode er at udvide og uddybe den umiddelbare erfaring, altså det, der viser sig under førstegangslæsningen.

Umiddelbart er det vanskeligt at fremstille reduktionen som et entydigt begreb, for som Ingarden pointerer i sin forelæsning "Probleme der husserlschen Reduktion" fra 1967:

Es ist zur Zeit Sitte, daß man sagt, es gibt zwei Reduktionen, nämlich die eine ist die eidetische Reduktion und die andere ist eben diese, 'transcendentale phänomenologische' Reduktion (Ingarden [1967] 1976, s. 1).

Der er således flere varianter af reduktionsbegrebet, og det er særdeles omstridt, hvad der egentlig skal forstås ved "reduktion" – også hos Husserl selv.<sup>106</sup>

Lad os tage den fænomenologiske metode nærmere i betragtning. Ligesom andre metoder søger den via sin metodik at undgå fordomme af enhver slags og subjektive udlægninger.<sup>107</sup> Man kan lettest beskrive reduktionen som en tankebevægelse, hvis udgangspunkt er den naive eller *naturlige indstilling* til, hvad der kan gøres til genstand for erkendelse. Epochéen sætter ind som en suspension af vores naive ontologiske stillingtagen, dvs. som en metodisk forberedelse af reduktionen. Reduktionen munder ud i en *refleksiv indstilling*, hvor ikke verdenen gøres til undersøgelsens genstand, men derimod den transcendentale subjektivitet, hvilket kan illustreres på følgende måde:

*Indstilling:*

Den naturlige indstilling  
(objektorienteret)



Fænomenologisk  
indstilling  
(refleksiv)

Epoché



*Reduktion*

*Emne:*

Verdenen



Transcendental  
subjektivitet

<sup>106</sup> Husserl-forskningen taler ligefrem om, at han har, ikke bare tre eller fire forskellige veje til reduktionen, men også flere. I *Husserls fænomenologi* (1997) opregner Dan Zahavi tre, nemlig den cartesianiske, den psykologiske og den ontologiske vej.

<sup>107</sup> Inden for visse fagområder – fx inden for samfundsvidenskaberne – forveksles den fænomenologiske tilgang dog ofte med kvalitative interviews, der baseres på de interviewedes subjektive oplevelser af et givet fænomen. Fænomenologien udgør imidlertid ikke en subjektiv tilgang til oplevelsen.

Anderledes formuleret er der ikke kun tale om, at reduktionen via epochéen fører til en indstillingsændring fra den naturlige indstilling<sup>108</sup> til en reflektiv indstilling, men også om en ændring i erkendelsens genstandsområde fra verdenen til den transcendentale subjektivitet<sup>109</sup>, altså den verdenskonstituerende subjektivitet. Den naturlige indstilling er en præ-filosofisk verdensopfattelse, og for den naive bevidsthed er det en selvfølge, at det enkelte menneske lever i en verden, der eksisterer, hvad enten den erkendes eller ej.<sup>110</sup> Populært sagt betegner reduktionen en tilbageføring af genstandene til de akter, hvori de bliver konstitueret, og den tegner sig som en reflektiv bevægelse, hvor man gradvist vender sin opmærksomhed fra den konstituerede genstand mod de konstituerende akter. Skal den fænomenologiske metode sikres mod ubegrundede antagelser, kræver reduktionen forberedelse, nemlig via det metodiske kunstgreb epochéen<sup>111</sup>, der er en slags epistemologisk kyskhedsløfte, hvorved der sættes parentes omkring enhver dogmatisk indstilling til verdenen og enhver reference til den objektive virkelighed. I stedet rettes opmærksomheden mod det direkte givne, fænomenet.

Det, der i en litterær sammenhæng skal suspenderes via epochéen, er læserens naturlige dogmatisme – alle den skolede læsers forhåndsantagelser vedrørende fx tekstens forfatter, dennes biografi, den teksthistoriske placering, stilart, virkemidler m.m.<sup>112</sup> Kort sagt alle læserens forhåndsantagelser vedrørende teksten suspenderes med epochéen for, at læseren i stedet kan tage afsæt i den konkretiserende billeddannelse, hvorfra analysen og fortolkningen udfoldes. Følgelig udføres epochéen i to faser: 1) via *suspensionen* af forhåndsantagelserne vedrørende teksten og 2) som en opmærksomhedsændring, der forskyder fokus mod tekstverdenen, sådan som den fremtræder for os.

Mit genstandsfelt taget i betragtning vil det være mest hensigtsmæssigt at forholde sig til en formulering af reduktionsteorien, der er forholdsvis let at omsætte til en tekstanalytisk metode, selvom det i en filosofisk kontekst kan forekomme at være et

---

<sup>108</sup> *Den naturlige indstilling* er Husserls terminologi for vores vanemæssige interesseorientering og udtryk for, at vi lever i det objektive. De bevidsthedsstrukturer, der er fænomenologiens emneområde, ignoreres normalt til fordel for objektet, der viser sig i dem.

<sup>109</sup> *Transcendental subjektivitet* er en samlebetegnelse for en læng række immanente fænomener, der bliver tilovers efter gennemførelsen af reduktionen.

<sup>110</sup> Den naturlige indstilling lader sig ifølge Husserl sammenfatte i en såkaldt generaltese vedrørende forholdet mellem det erkendende subjekt og verdenen, nemlig at mennesket for det første er orienteret mod en bevidsthedstrascendent væren. Generaltesen er, at verden *er*, uanset om den erkendes eller forudsættes i en konkret erkendeakt.

<sup>111</sup> Reduktionen og epocheen udgør en funktionel enhed, og i mange fremstillinger anvendes betegnelserne synonymt.

<sup>112</sup> Dette metodegreb står i skærende kontrast til, hvad en række litterater hævder i: Kjerkegaard et al. (red.); *Selvskreven* (2006) mht. inddragelse af forfatteren og dennes biografi i forbindelse med litterære former, der anvender det (selv)biografiske som litterært virkemiddel. Denne problemstilling vil blive behandlet mere udførligt i kapitel 4.

radbrækkende projekt. Når det alligevel gøres, er det, fordi min fremstilling primært sigter på reduktionsteoriens operationelle karakter. Af samme grund har jeg valgt at basere den følgende gennemgang på bl.a. Herbert Spiegelbergs detaljerede redegørelse for fænomenologiske metode i kapitlet ”The Essentials of the Phenomenological Method” fra hans fænomenologihistoriske mamutværk *The phenomenological Movement* (Spiegelberg [1960] 1994), der netop i kraft af sin overskuelighed udfolder en relativt didaktiserbar fremstilling af den fænomenologiske reduktion.<sup>113</sup>

Men hvad kendetegner den fænomenologiske metode? Og hvorved adskiller den sig fra andre videnskabelige metoder? Det essentielle ved den fænomenologiske reduktion præsenterer Spiegelberg indledningsvist ved at opregne en række trinvisse momenter, som han mener, karakteriserer metoden. Han præsenterer den i en række trin, der hver især er motiveret af et tidligere trin, nemlig:<sup>114</sup>

1.	Undersøge/opleve bestemte fænomener	Anskuelse, analyse, deskription
2.	Undersøge fænomeners generelle essens	Ideationen /eidetisk variation
3.	Erkende essentielle relationer mellem essenser	Eidetisk anskuelse
4.	Iagttagelse fremtrædelsesmåder	Nuancering
5.	Iagttagelse bevidsthedens konstitution af fænomenet	Afsøgning af konstitutionens niveauer
6.	Suspendere troen på fænomenets eksistens	Epoché
7.	Tolke fænomenets mening	Tolkning

Når det kommer til den praktiske anvendelse af den fænomenologiske metode, så stemmer den ordningsfølge, Spiegelberg opstiller, ikke helt, idet trin 4, altså det at iagttage fænomenets fremtrædelsesmåder foregår parallelt med selve oplevelsesakten, trin 1, ligesom trin 6., epochéen, fungerer som en metodisk forberedelse af selve reduktionen.

<sup>113</sup> Jeg baserer desuden min gennemgang på Dan Zahavis og Shaun Gallaghers *The Phenomenological Mind*, 2008 samt Dan Zahavis *Husserls fænomenologi* (1997).

<sup>114</sup> Her gengivet i min danske oversættelse af Herbert Spiegelbergs opregning (Spiegelberg [1960] 1994, s. 682). De første tre trin praktiseres ifølge Spiegelberg af alle, der anser sig selv for at være fænomenologer. De resterende 4 trin anvendes kun af en snævrere gruppe. I min gennemgang af Spiegelberg koncentrerer jeg mig især om de fire første trin.



En fænomenologisk funderet litterær metode baseret på Husserls reduktionsbegreb og Ingardens værkbegreb må for at kunne ”gå til sagen selv” sætte ind på genstandslaget (verdensplanet) og suspendere skematismen, der i læseprocessen har stiliseret erfaringen ved at gennemtrænge tekstens væv som bestemte suggestive mønstre. Reduktionen kan præsenteres som en trinvis litterær metode, hvor de enkelte trin forudsætter de tidligere. En nærlæsningsstrategi baseret på fænomenologien må således deles op i en række forskellige tempi eller faser, idet litteraturtilegnelsen forudsætter en række forskellige operationer, nemlig:

1. Den konkretiserende læsning
2. Den mondiale analyse/ beskrivelse
3. Reduktionen
4. Den syntetiserende fortolkning (jf. figur 2.3.)

Spørgsmålet om, hvordan den fænomenologiske metode kan omsættes til en litterær metode, der tager højde for disse fire niveauer i litteraturtilegnelsen, bliver omdrejningspunktet for min fortsatte fremstilling af den fænomenologiske reduktion.

#### 1. *Undersøge/opleve det særlige fænomen*

Det første trin, Spiegelberg beskriver i sin fremstilling af reduktionen er den fænomenologiske undersøgelse og beskrivelse af fænomenet, hvilket inkluderer tre operationer, som er tæt forbundne, nemlig a) *den intuitive griben* eller observation af fænomenet, b) den *analytiske* undersøgelse samt c) *deskriptionen*.

I fortolkningsprocessen svarer punkt a) til den *konkretiserende førstegangslæsning*, hvor læseren fanges af tekstens parate potentialitet og samtidig styres af dens intentionelle mønstre. Det er på dette niveau, Ingardens konstitutionsteori hører hjemme, idet den konkret forklarer, hvordan læseren via konkretionen kompletterer tekstens skematiske konstruktion på baggrund af sin viden om og fortrolighed med sproget og omverdenen. En grundantagelse i denne afhandling er, at tekster, der umiddelbart yder læsningen modstand, vil tvinge læseren til at opsøge den nødvendige viden – fx via en kontekstualisering af teksten. Dette forhold bliver undersøgt nærmere i kapitel 4 og 5, der behandler tekster, som vanskeliggør læsningen ud fra to overordnede strategier, henholdsvis de virkelighedshungrende strategier og de anti-narrative strategier. Herom senere.

Ifølge Jørn Vosmars ”Værkets verden, værkets holdning” udstikker den første læsning af teksten præmisserne for den videre fortolkning, og den fænomenologiske reduktion retter sig først og fremmest mod at udvide og uddybe vores umiddelbare

erfaring af testverdenen. Det, Spiegelberg betegner som *den intuitive griben* eller observation af fænomenet (pkt. a) i den fænomenologiske beskrivelse, svarer i en fænomenologisk funderet litterær analyse til den spontane læseoplevelse, hvor læseren ifølge Ingarden og Vosmar gribes af den forestillede virkelighedsoplevelse – dvs., en tekstverden bestående af ”personer, begivenheder og omverdensemner” (Vosmar 1969, s. 80), idet hun/han følger tekstens betydningsintentioner under sin konkretiserende læsning (Ingarden [1931] 1972, s. 229). Tekstverdenen er altså læsningens umiddelbare genstand. På trods af dette fremføres det i flere fremstillinger af fænomenologisk litteraturteori, at fænomenologiens metodiske princip ”zu den Sachen Selbst”s fordring udelukkende retter sig imod teksten forstået som sprog. Dette gælder fx. Atle Kittangs artikel ”Tekst og Tolkning” (1991), hvor han skriver:

Fra fenomenologien kommer kravet om å konsentrere seg om «saken selv», *det språklige kunstverket*, uten å dvele ved omstendighetene det springer ut av eller forutsetningene tolkeren selv bringer med seg. (Kittang 1996, s. 84)

Denne udlægning af fænomenologiens metodiske fordring er ikke i overensstemmelse med hverken Husserl eller Ingarden. Kittangs beskrivelse minder allermost om en karakteristik af nykritikkens autonomidogme, der dog er inspireret af det fænomenologiske immanensprincip, *epochéen*. ”Sagen selv” er imidlertid ikke kunstværket forstået som sprog, men derimod fænomenet: Altså det, der viser sig direkte for en læserbevidsthed, nemlig kunstværkets fremstillede verden af genstande (Ingarden: ”Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten”) – eller i Jørn Vosmars terminologi: værkets verden.

Ingarden tildeler læserens konkretiserende læseakt en særstatus, i og med det er læserens konkretion og aktualisering, der kompletterer tekstens skematiske konstruktion og således kompenserer for dens ubestemthed og narrative konsistensbrud ved, at læseren trækker på sin sproglige viden og realverdenserfaring i det omfang, tekstens underbestemthed<sup>115</sup> tvinger læseren til at trække herpå. Hvad denne realverdensviden mere specifikt indebærer, giver den kognitive narratologi et mere detaljeret svar på, hvilket allerede er blevet berørt i kapitel 2 med introduktionen af begreber som ToM, scripts, skemaer og Text World Theory. En fælles antagelse for disse kognitionsteoretiske

---

<sup>115</sup> Tekstens under- og overbestemthed er foreslået af Thomas Illum Hansen i *Procesorienteret litteraturpædagogik* (2004). *Underbestemthed* henviser til, at teksten med dens tomme pladser og ubestemthedssteder forudsætter læserens udfyldning og fortolkning. Dette udfyldningsarbejde er både styret af tekstens mønstre (overbestemthed), læserens kropsligt baserede erfaringsmønstre og af historisk-kulturelle parametre.

delstudier er, at konkretionen integrerer erfarings- og tekstskemaer og reguleres af *den mindste afvigelses princip* (jf. kapitel 2), der fungerer som en art kontekstualiseringens økonomiprincip, som regulerer læserens inddragelse af baggrundsviden i det omfang, det er nødvendigt for at kunne konkretisere tekstens ubestemthedssteder. Et sådant princip er væsentligt på dette niveau i den fænomenologiske fremgangsmåde. Det er nemlig vigtigt for at kunne holde fortolkningsprocessen åben for at kunne give en før-teoretisk beskrivelse af tekstverdenen (genstandslaget), hvilket er ensbetydende med, at generiske, sproglige, inter- og ekstratekstuelle forhold inddrages relativt sent i den fænomenologiske fortolkningsproces.

Næste trin i den fænomenologiske beskrivelse (pkt. b) er ifølge Spiegelbergs gennemgang den analytiske undersøgelse af fænomenet, selvom denne sjældent forekommer som en særskilt procedure i den fænomenologiske beskrivelse. Analysen foretages også ud fra en intuitiv tilgang, og dens sigte er med Spiegelbergs ord "to trace the elements and the structure of the phenomena obtained by intuiting. It does not in any sense demand dissecting them into separate parts" (Spiegelberg ([1960] 1994, s. 691). Det, Spiegelberg på dette niveau kalder for analyse, består altså udelukkende i at identificere fænomenets forskellige bestanddele. I den litterære analyse svarer dette til den delproces i den foreløbige oplevelse/beskrivelse og karakteristik af læsningens umiddelbare genstand, tekstverdenen, hvor læseren 1) identificerer de enkeltd dele, det fiktive erfaringsunivers består af (karakterer, genstande, begivenheder m.m.). og samtidig 2) udforsker disse bestanddeles indbyrdes relationer. Det sker for at afsøge tekstverdenen for at få essentielle erfaringsmønstre til at træde frem.

Sidste trin i den fænomenologiske beskrivelse er deskriptionen (pkt. c), og den går oftest "hand in hand with the preceding steps" (ibid., s. 693). Disse trin lader sig kort sagt ikke isolere fra hinanden i praksis. Ligesom den intuitive gripen (pkt. a), den empatiske tilgang til tekstverdenen, og analysen (pkt. b) udgår også deskriptionen fra observationen af fænomenet. Den tegner sig ifølge Spiegelbergs definition som en "predication. But predication, as phenomenology has brought out increasingly, presupposes pre-predicative experience. And this pre-predicative experience deserves first attention" (ibid.). Dette trin handler altså om at oprette et beskrivelsesforhold til fænomenet, in casu tekstverdenen, hvilket vil blive berørt nærmere i afsnittet om Jørn Vosmars mondiale tekstanalyse. Punkterne b) og c) svarer hver især til kognitive delprocesser i den mondiale analyse, der udgør det andet niveau i fortolkningsprocessen (jf. punkt 2 ovenfor).

Den mondiale analyse/beskrivelse retter sig mod det under læseakten konstituerede og intentionalt projicerede genstandslag, der efter læsningen med Ingardens ord fremstår i en perspektivisk afkortning (jf. kapitel 2). Pointen hermed er, at værket ikke kan overskues udefra i alle dets detaljer efter endt læsning. Selvom den konkretiserende oplevelseslæsning ifølge Vosmar udstikker rammerne for læserens fortolkning af teksten, må læsningen alligevel suppleres med en mere systematisk beskrivelse og uddybende analyse af de mønstre, der kendetegner tekstverdenens fremtrædelse. Til det formål benytter Vosmar den mondiale analyse, der kan opfattes som en uddybning af den konkretiserende læsning.

Den mondiale analyse former sig som en langsomlæsning, der fokuserer på den under læsningen projicerede tekstverden, og idealet herfor er at give en hverdagsproglig karakteristik af tekstverdenen med udgangspunkt i læserens fortrolighed med hverdagens erfaringsmønstre. Hensigten med den mondiale analyse er at indkredse tekstens intentionale mønstre (fx genstands-, omverdens-, erkendelses- og bevidsthedsmønstre), der fremtræder i et tidsrumligt perspektiv, uden at reducere disse mønstre med et teksteksternt begrebsapparat. Samtidig registreres det, hvorledes tekstens mønstre virker læserstyrende i forhold til den konstituerede tekstverden.

## *2. Undersøge fænomenets generelle essens (ideationen/den eidetiske variation)*

Andet trin i Spiegelbergs gennemgang af den fænomenologiske reduktion er den eidetiske variation, hvor man søger fænomenets væsen eller egenhed (ty: Eigentümlichkeit). Den eidetiske variation betegner den metodiske afdækning af genstandenes væsen – deres hvadhed. Den er en avanceret form for begrebsanalyse, hvor vi ved fantasiens hjælp søger at forestille os objektet anderledes, end det faktisk er. Herigennem får man kortlagt det spillerum, inden for hvilket objektet kan forandre sig uden at miste sin identitet. Således sætter den eidetiske variation os i stand til at skelne mellem en genstands tilfældige egenskaber, altså de egenskaber, der kan varieres, uden genstanden mister sin identitet, og dens invariante væsenstræk. Det er denne strategi, Vosmar benytter sig af i form af kommutationsprøven. Ingarden benytter et lignende greb i sin undersøgelse af sætningsrækkefølgens konstitutive funktion, idet han varierer ordningsrækkefølgen mellem dem, hvilket vil blive berørt mere udførligt i kapitel 4.

### 3. Erkende essentielle relationer mellem essenser – den eidetiske anskuelse

Tredje trin i Spiegelbergs gennemgang af reduktionens momenter er en udvidelse af den eidetiske variation og dennes arbejde med at skue genstandens væsen. I kraft af den eidetiske variation udses de generelle mønstre og frasorteres de kontingente strukturer inden for et givent genstandsområde, der via den eidetiske anskuelse generaliseres til at gælde andre genstandsområder. Resultatet af anskuelsen er en øget indsigt i det pågældende genstandsområde, idet kendskabet til genstandens væsen øges, når man generaliserer fra en væsensstruktur til andre strukturer.

Genéve-kritikerne benytter bl.a. dette greb i deres læsning af hele forfatterskaber, hvor ”de skelner mellem værkernes gennemgående og enkeltstående erfaringsmønstre” (Illum Hansen 2001, s. 93). Formålet med den eidetiske anskuelses udvidede analyse er således at undersøge, hvorledes de enkelte dele indgår i en gennemgående helhed, og ifølge Spiegelberg er der to måder at undersøge dette på, eftersom der findes to forskellige typer essentielle relationer.

For det *første* findes der interne relationer i en væsensstruktur, og analysen af disse vil samle sig om, hvorvidt de enkelte dele i strukturen er essentielle for den eller ej. En sådan analyse vil vi typisk udføre i forhold til en teksts intentionelle mønstre, hvilket svarer til at afprøve enkelte genstandselementer i forhold til tekstens generelle struktur. For det *andet* kan man via den eidetiske anskuelse undersøge relationen mellem forskellige væsensstrukturer, hvilket svarer til Genéveskolens praksis med at læse intentionelle mønstre på tværs af de enkelte værker i et forfatterskab. I kraft heraf læses de enkelte værker på baggrund af generelle væsensstrukturer i det samlede forfatterskab.

Den eidetiske anskuelse er ikke en akt, der er knyttet til sansningen, men derimod den aktform, der bringer os genstanden i dens direkte nærvær, og den forløber som den grundige iagttagelse, der afsøger de fremstillede genstande for essentielle strukturer. I *J.P. Jacobsens digtning* (1984) anvender Vosmar anskuelsen som en tekstanalytisk strategi til at undersøge tekstfænomener som multiplicitet, iteration og graduation som de essentielle strukturer, der fastlægger omverdensmønsteret i J.P. Jacobsens forfatterskab. På dette niveau i reduktionen undersøges det, hvilke sproglige konstellationer og stilistiske virkemidler, der har særlig affinitet til et givet mønster.

#### 4. Iagttagelse af fremtrædelsesmåder<sup>116</sup>

Fænomenologien er ikke kun en systematisk undersøgelse af fænomenet i betydningen, *hvad* der fremtræder, hvad enten det handler om gennemgående eller enkeltstående erfaringsmønstre, men den inddrager ligeledes måden, *hvorpå* noget fremtræder. Med andre ord vedrører dette fjerde trin de intentionale genstandes *givethedsmåde* (ty.: Erscheinungsweise) – dvs. måden, hvorpå de fiktive genstande er intenderede i tekstverdenen. Sproglige betydninger angiver nemlig forskellige måder at rette sig mod situationer og genstande på, hvilket har betydning for den fiktive verdens fremtrædelsespræg. Fænomenet viser sig nemlig altid fra forskellige vinkler, mod forskellige baggrunde. Det hænger sammen med, at bevidstheden opererer med et fokus og en periferi, hvilket betyder, vi kan fokusere vores oplevelse til visse dele af fænomenet, men til gengæld taber vi periferien af syne. At vi som læsere bliver bevidste om de forskellige fremtrædelsesformer, er det egentlige mål med den fænomenologiske analyse. For alene i kraft af deres fremtrædelsespræg i det litterære univers er de fiktive genstande på forhånd beboede med en bestemt intention, en bestemt villen-sige, hvilket ifølge Vosmar er nøglen til værkets holdning, eftersom genstandes rumlige placering ofte er værdiladet. Herom senere.

#### **Et udkast til en fænomenologisk metode**

Forsøger vi nu at omsætte denne gennemgang af den fænomenologiske reduktion til et foreløbigt design for en fænomenologisk metode, er det vigtigt at fremhæve en række forbehold i forbindelse hermed. Min brug af reduktionsbegrebet har givetvis et særdeles selektivt præg set fra et fagfilosofisk synspunkt, idet jeg udelukkende inddrager de dele, der stemmer overens med Ingardens konstitutionsteori ud fra den betragtning, at der gør sig et omvendt forhold mellem reduktionen og konstitutionen gældende.

Selvom Spiegelbergs detaljerede fremstilling af reduktionens forskellige momenter har tjent som udgangspunkt for at kunne udvinde et foreløbigt design for en fænomenologisk læsestrategi, så er der for overskuelighedens skyld en vis ræson i at nedbarbere hans trinvis inddeling til fire niveauer. Dertil harmonerer rækkefølgen i hans opstilling ikke med den fænomenologiske metode, sådan som den typisk præsenteres. Eksempelvis i Zahavi og Gallaghers gennemgang i *The Phenomenological Mind* (2008, s. 19-28). Her inddeler de i modsætning til Spiegelberg metoden i fire basale trin, nemlig: 1) epochéen, 2) reduktionen, 3) den eidetiske variation og 4) den intersubjektive verifikation, hvis mål er at undersøge, i hvilken grad de identificerede strukturer er intersubjektivt

---

<sup>116</sup> Som Spiegelberg ganske rigtigt pointerer i sin gennemgang, er det ikke alle fænomenologer, der tildeler dette niveau nogen interesse.

tilgængelige. Da epochéen praktiseres som en forberedelse til reduktionen, er Zahavi og Gallaghers trinfølge, hvor de placerer den allerede på første trin, mere i overensstemmelse med diverse standardfremstillinger af den fænomenologiske reduktion end Spiegelbergs. Dertil ækvivalerer deres opstilling i højere grad med ordningsfølgen i litteraturtilegnelsens forskellige faser.

Det fjerde punkt i deres trininddeling, den *intersubjektive verifikation*, er desuden yderst relevant set i forhold til Vosmars væsentligheds- og økonomiprincip om, at læseren ”kun inddrager et underordnet plan, når det kan tjene til belysning af et overordnet” (Vosmar 1969, s. 98). Dette væsentlighedsprincip står nemlig i verifikationens tjeneste under reduktionen, hvor læserens konstitutive ydelser tematiseres i forhold til tekstens betydningsdannelse på baggrund af læserens konkretion af tekstverdenen. Det sker med afsæt i verificerende spørgsmål som:

- 1) Hvilke sproglige konstellationer, der førte til den konkrete aktualisering af de pågældende skematiserede aspekter?
- 2) Hvorvidt den pågældende konkretion overhovedet lader sig retfærdiggøre som andet end læserens private forestillinger?

Denne verifikation tjener altså til at bekræfte eller sandsynliggøre læserens konkretion og empatiske identifikation af værkets holdning (jf. afsnittet om den mondiale analyse) som andet end et resultat af læserens private fornemmelser. Verifikationen udgør altså en dobbeltundersøgelse af 1) hvordan tekstuelle forhold former læserens fortolkning og omvendt 2) hvordan læseren bidrager til tekstens betydningsdannelse. En sådan undersøgelse er mulig i kraft af fænomenologiens fokus på læser-tekst-interaktionen.

Med afsæt i Spiegelbergs trinvis opstilling af reduktionens momenter har jeg med nedenstående opstilling syntetiseret en skitse til en fænomenologisk metode (jf. højre side i punktopstillingen) under hensyntagen til det forhold, at litteraturtilegnelsen forløber i forskellige faser (jf. venstre side i punktopstillingen). Når den konkretiserende læsning overhovedet tildeles en plads i min grundskitse for metoden, hænger det sammen med den konkretiserende læsnings privilegerede status inden for fænomenologien, idet læseren her intuitivt gribes af tekstens parate potentialitet, lader sig styre af dens intentionale tekstmønstre og tillige gribes af tekstens fremmederfaring, dens forestillede virkelighedsoplevelse. Yderligere er det konkretionen, der udstikker rammerne for det videre analytiske arbejde med teksten. Sammenfattende udtrykt består den fænomenologiske fremgangsmåde i en gradvis ændring af læserens opmærksomhed og indstilling, gående fra læseaktens kompletterende og kontekstualiserende spontane opleven mod en gradvist mere refleksiv indstilling hos læseren.

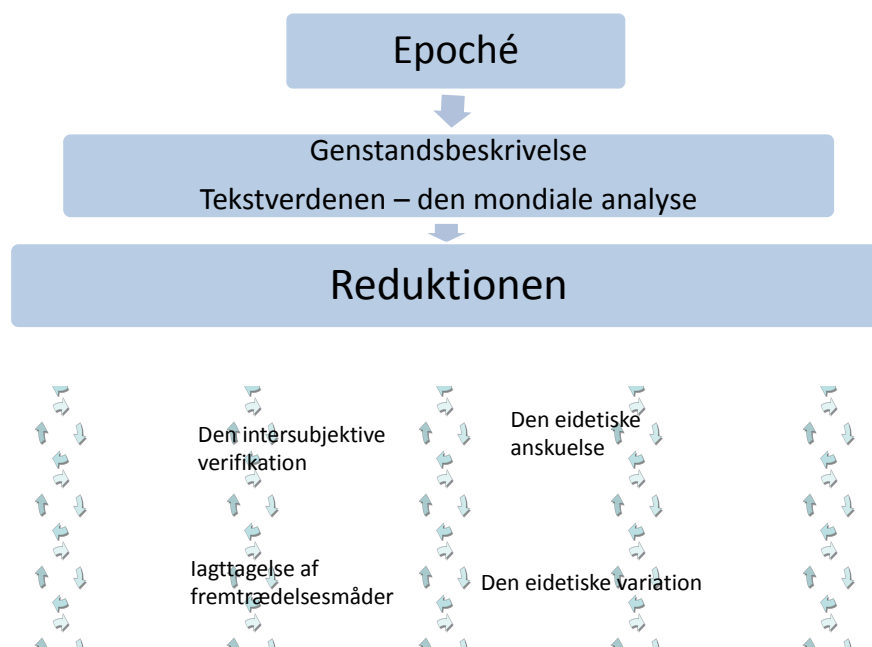
Litteraturlægningsfaser	Spiegelberg	Grundrids af en fænomenologisk metode
<b>1. Den konkretiserende læsning</b>	<b>1. Oplevelse:</b> a) Anskuelse – den intuitive griben	1. Konkretionen 2. Epochéen
<b>2. Den mondiale analyse</b>	b) Analyse c) Den fænomenologiske deskription	3. Den mondiale analyse
<b>3. Reduktionen</b>	<b>2. Den eidetiske variation</b> <b>3. Den eidetiske anskuelse</b> <b>4. Iagttagelse af fremtrædelsesmåder</b>	<b>4. Reduktionen:</b> a) Den eidetiske anskuelse b) Den eidetiske variation c) Iagttagelse af fremtrædelsesmåder d) Den intersubjektive verifikation
<b>4. Den syntetiserende fortolkning</b>		

Fremgangsmåden for selve den fænomenologiske reduktion er søgt illustreret med figur 3.3. Første trin er her epochéen, hvorved læserens forhåndsviden og –antagelser vedrørende teksten og dens kontekstuelle forhold suspenderes med henblik på en opmærksomhedsændring, der forskyder læserens fokus mod tekstverdenen. Dette niveau i den fænomenologiske tilgang svarer til *analysen* (pkt. 1b) og *deskriptionen* (pkt. 1c) hos Spiegelberg, der begge foretages ud fra en intuitiv tilgang. I vores fænomenologiske analyse er der dog ingen grund til at udhæve disse delprocesser i forhold til den mondiale analyse, idet de indgår som tilbagevendende kognitive processer i selve observationen af tekstverdenen.

De buede pile i figur 3.3. viser, at den opmærksomhedsændring, der sker, når reduktionen anvendes som læseprincip, udføres i en rekursiv bevægelse mellem reduktionens momenter. Reduktionen betyder kort sagt, at man tilbagefører det konstituerede genstandslag, tekstverdenen, til de konstituerende akter, hvorved den subjektivitet, der er mulighedsbetingelsen for enhver fremtrædelse, afsløres. Reduktionen er således en langstrakt analyse, der tematiserer forholdet mellem subjekt og genstand.



Derigennem får vi kendskab til subjektets ydelser i konstitutionen af genstanden. Hermed følger min gennemgang den vej til reduktionen, som i Husserlforskningen går under betegnelsen *den ontologiske vej* til reduktionen.



**Figur 3.3.:** Udkast til en fænomenologisk metode

Metodens grundide er, at man via reduktionen vender blikket fra tekstverdenen mod de mulighedsbetingelser for tekstverdenens fremtrædelse, som subjektet leverer. Set i en litteraturmetodisk sammenhæng kan en sådan fremgangsmåde, der tematiserer læserens konstitutive ydelser i forhold tekstens betydningsdannelse, være særlig relevant i forhold til nyere litterære former, der radikaliserende indskriver en særdeles aktiv læserfunktion. En sådan litteratur gør det desto mere nødvendigt med en terminologi, der sætter læserens meddigtning på begreb – for at kunne skelne den betydning, der opstår i et konstituerende mellemværende mellem tekst og læser, fra læserens narcissistisk projektive betydningstilskrivning. Kort sagt for at have et metodisk vokabular til rådighed for at kunne vurdere, hvorvidt en konkretion overhovedet lader sig retfærdiggøre som andet end læserens private forestillinger. Denne problemstilling vedrørende nyere litterære former berøres mere udførligt i kapitel 4 og 5. Men først skal vi i det følgende berøre den mondiale analyse.

## Den mondiale tekstanalyse

I en dansk sammenhæng var Jørn Vosmar den første til at præsentere en fænomenologisk læsestrategi i den programmatisk artikel "Værkets verden, værkets holdning" fra *Kritik* 12 (1969), hvor han hæver kun "at opridse konturerne af en metode" (Vosmar 1969, s. 89).

I disputatsen *J. P. Jacobsens digtning* (1984) beskriver han i en ultrakort opsummering af sin fremgangsmåde i om det at foretage "en fænomenologisk reduktion, dvs. midlertidigt se væk fra såvel iagttageren som objektet og koncentrere sig om at beskrive det oplevelsesmæssigt givne" (Vosmar 1984, s. 84). Uden at uddybe fremgangsmåden yderligere anvender Vosmar reduktionen som læsestrategi med henblik på at undersøge de essentielle strukturer, der fastlægger omverdensmønsteret hos J.P. Jacobsen, og som Vosmar udførligt klassificerer som multiplicitet, iteration og graduation.<sup>117</sup>

Litteraturpædagogisk set er det vanskelige ved Vosmars fremgangsmåde, at han ikke er synderlig eksplicit hverken i artiklen eller i disputatsen. Han giver kun sparsomme og spredte anvisninger og sammenskriver heller ikke sin fremgangsmåde til en teoretisk begrundet metode, hvor han i mere detaljerede vendinger præciserer, på hvilken måde hans konkrete analyser trækker på fænomenologien. At Vosmar kun delvist udestillerede sine metodiske greb vanskeliggør ikke alene didaktiseringen af hans arbejdsgang, men det kræver desuden et ekstraordinært omsætnings- og udredningsarbejde fra studerendes side at arbejde med hans udkast til en metode. Set på den baggrund er det underligt, han ikke uddyber og udbygger den i disputatsen og i mere håndfaste vendinger udfolder et systematisk metodisk synspunkt og kvalificerer sit metodeudkast teoretisk.

I modsætning til Vosmar ønsker jeg at systematisere den fænomenologiske tilgang til en mere håndfast metodik, idet man hermed undgår de narcissistisk projektive læsninger, som Steffensens metode 'fem spørgsmål' qua sin rudimentære udformning synes at tilskynde til i praksis. Omvendt, i det sekund en metodes systematik uddarter sig som en udtalt tvangsmekanisme som den, Bo Hakon Jørgensens spørgemodell synes at implicere, da undermineres ethvert væsentlighedsprincip. Resultatet heraf bliver ofte en ophobning af irrelevante tekstanalytiske iagttagelser, der vanskeliggør fortolkningsprocessen (jf. figur 2.3.).

---

<sup>117</sup> Som tidligere nævnt søger Bo Hakon Jørgensen også at basere sin metode på en form for reduktion. I *Tidens øje – Rummets blik* beskriver Thomas Illum Hansen dertil Genévekritikernes metodiske "ikke-metode eller procedure, der skematisk fremstillet kan sammenlignes med Husserls trinvis reduktion" (Illum Hansen 2001, s. 92).

I *J.P. Jacobsens digtning* fremsætter Vosmar noget, der kunne ligne en kamufleret efterlysning af en litterær metode, som til forveksling harmonerer med den metodiske programmerklæring fra "Værkets verden, værkets holdning". I disputatsen begrunder han implicit nødvendigheden af en fænomenologisk tilgang ud fra ønsket om at kunne beskrive J. P. Jacobsens særlige stil og stemningskunst:

[...] en analysemetode, der gennem værkernes objektbeskrivelser kan aflæse forholdet til objektet [...] Forholdet tematiseres sjældent, men gør sig kun gældende som en farvning, en stemthed i beskrivelsen af omverdensemner, følelser, fornemmelser og drømme. (Vosmar 1984, s. 72-73)

En sådan aflæsning er for Vosmar selve nøglen til en bestemmelse af værkets holdning, fordi de fremstillede genstandes særlige *vendthed* eller farvning fører til den subjektivitet, som deres fremtrædelse er korreleret med. Subjektet er det krydsningsfelt, hvor verdenen fremtræder. Bevidstheden og erfaringen udgør nemlig en gensidig implikation, der gør, at de fremstillede genstandes fremtrædelsesstruktur kun kan beskrives fyldestgørende ved at inddrage de konstituerende bevidsthedsakter. Det er jo blikket, som ser genstandene, tanken, der genkalder sig synet, og lidenskab, som fordrejer dem. Selvom Vosmar primært synes at interessere sig for stemningsmættede omverdensbeskrivelser i litteraturen, sker dette med henblik på at undersøge, hvorledes subjektive oplevelsesmønstre er indskrevet i sådanne beskrivelser.<sup>118</sup>

I forhold til formalistiske tilgange som nykritikken er Vosmar altså i første omgang mere optaget af den verden, sproget udkaster, end af selve sprog materialet. I "Værkets verden, værkets holdning" hævder han ligefrem, at noget går tabt i tekstanalysen, hvis den forsømmer tekstens forestillede virkelighed til fordel for detaljerede lingvistiske analyser. Et sådant fokus vil ikke sjældent føre til unødigt omstændelige sproglige detailiagttagelser ofte med minimal betydning for værkets overordnede elementer. I værste fald inviterer sådanne læsninger blot til fejlslutninger, fordi læseren føler sig forpligtet til at bruge samtlige analytiske iagttagelser til noget. Derfor har nykritikken ifølge Vosmar ikke holistisk øje for omverdensskildringens affinitet til værkets totalholdning og lader værkets stemningsværdi være ubenævnt. Hvad der yderligere bidrager til Vosmars skepsis over for nykritikken er, at den i modsætning til fænomenologien ikke har øje for litteraturens evne til at virke igennem det usagte – via en art ubestemthedens kommunikation, hvilket Vosmar betegner som "et mysterium der gør én skeptisk over for den så højt priste

<sup>118</sup> Et tilsvarende synspunkt finder man i Robbe-Grillet's programskrift for *nouveau roman* i *På vej mod en ny roman* (1963). På trods af den nye romans overfladeæstetik, hvor "Tingenes nærvær og overflade er alt der er [...] det er den nye romans neutrale nulpunkt", så tilsigter den udelukkende en total subjektivitet. Den interesserer sig nemlig kun for de fremstillede genstande, fordi man igennem tings *vendthed* ikke kan undgå at blive ført til den subjektivitet, som genstandenes fremtrædelse er korreleret med – dvs. verden som forestillet, erindret, erfaret, perciperet m.m.

»sproglige iagttagelse« (Vosmar 1969, s. 77). Hvad der ikke står, det står der således alligevel. For via forestillingsevnen danner læserens sig alligevel billeder af det ikke-ekspliciterede i teksten. At noget fraværende taler til læseren hænger ifølge Ingarden sammen med, at bevidstheden medintenderer noget mere end det ekspliciterede i teksten. Foruden de egentligt opfattede afskygninger af en genstand har enhver oplevelse nemlig en horisont, som den fortolkende bevidsthed medintenderer i selve forestillingen. Tilsvarende gælder de enkelte ord eller tekstenheder. De optræder i forskellige kontekster, der bestemmer hvilke potentielle betydningsmomenter, der implicit skal medintenderes. Afgørende for det ubestemtes kommunikation er desuden, at kunstværkets mere æstetiske kvaliteter er medbestemmende for læserens konkretion af ubestemthedsstederne – eksempelvis det poetiske sprogs stemningskvalitet, dets lydmalende og billedskabende dimension, der suggestivt animerer til en bestemt læsning.

Vosmar hævder i overensstemmelse med fænomenologien, at værkets holdning (et konglomerat af stemning og livsanskuelse) ligger implicit i tekstens fremstillede verden (Vosmar 1969, s. 98), hvilket sætter læseren i stand til empatisk at identificere værkets holdning ud fra dets verdensplan (jf. figur 4.3.). I Vosmars optik er værkets holdning på én gang en måde at opleve verden på som helhed, en måde at være til på og endelig en måde at have verdenen på. Bag opfattelsen ligger Husserls meningsbegreb, der sammenkobler mening og givethedsmåde – den måde, hvorpå fiktive genstande er intenderede i den fiktive verden. Thomas Illum Hansen fremhæver i *Tidens øje – Rummets blik* netop fænomenologiens fortrin som, ”at den insisterer på at *anskue*, før den vil *gennemskue*, hvilket til gengæld privilegerer læserens øje for det litterære kunstværks givethedsmåde” (Illum Hansen 2001, s. 9). Hermed præciserer han samtidig en central pointe hos både Ingarden og Vosmar. Sidstnævnte gør indsigelse mod nykritikkens analytiske udgangspunkt: den systematiserede sprogbeskrivelse. For nok viser nykritikeren stor semantisk følsomhed over for tekstens ord, men han forholder sig til gengæld skødesløst til den kontekst, hvori ordene optræder. Den bevægelse, man foretager i en nykritisk læsning, gående fra de sproglige iagttagelser (del) mod det mest overordnede i værket (helhed), udsagnet, tegner ifølge Vosmar en cirkelbevægelse. Derfor arbejder han metodisk set *top-down*, samtidig med han beskylder nykritikken for at være kunstfremmed, fordi den overser den forestillede virkelighed.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> På dette punkt foregriber fænomenologisk litteraturteori væsentlige pointer i den nyere kognitionsforskning og nærmere bestemt inden for feltet Text World Theory, der interesserer sig for de perceptuelle helheder, tekstverdener udgør qua globale mentale repræsentationer af ofte særdeles komplekse helheder.

Litteraturpædagogisk set er det uhensigtsmæssigt, at Vosmar ikke udfolder sin metode, men kun leverer en skitse til en sådan. Mere uheldigt er det dog, at han i "Værkets verden, værkets holdning" ikke blot som et minimum i artiklen løbende knytter metodiske kommentarer til sin analyse af Johannes V. Jensens digt "Envoi" og samtidig uddyber, på hvilken måde han trækker på fænomenologien. Derfor er der særlig grund til at stoppe op og gennemgå Vosmars metodeudkast med henblik på at tydeliggøre, hvorledes hans fremgangsmåde er fænomenologisk funderet, eftersom jeg i kapitel 4 agter at revidere og udbygge hans mondiale analyse i forhold til nyere narrative former ved bl.a. at trække på Text World Theory.

Som allerede nævnt peger Vosmar i *J.P. Jacobsens digtning* på en nærlæsningsstrategi udført som en art fænomenologisk reduktion, og overordnet kan hans mondiale analyse beskrives som en form for eidetisk variation af tekstverdenen med de aprioriske grundstrukturer, eksistentialerne: jeg, tid, rum og omverden som rekursbasis.

I "Værkets verden, værkets holdning" betegner Vosmar selv sin fremgangsmåde i sin analyse af Johannes V. Jensens digt "Envoi" for en kommutationsprøve, men han anvender den som en art eidetisk variation. Den består i at variere tekstverdenen ved udskiftningen af enkelte ord inden for et paradigme af mulige ord med henblik på at afsløre de intentionelle ords betydning for det konstituerede genstandslag (verdensplan). For hvor meget kan man via fantasien ændre ved teksten, før værkets verden ændrer karakter og dermed også stemningsværdi og holdning? Via den eidetiske variation skulle det være muligt at forstå den fiktive verdens væsentlige egenskaber og samtidig fastlægge fortolkningens mulighedsfelt. Umiddelbart kan det lyde kryptisk. Lad os derfor til eksempel se på Vosmars mondiale analyse af indledningsstrofen til "Envoi", der lyder:<sup>120</sup>

Nu breder Hylden  
de svale Hænder  
mod Sommermånen

Vosmars analyse af strofens stemningsbillede tegner sig som en indfølelse beskrivelse af det rum og den tid, der skabes med hyldens intentionelle gestus mod sommermånen. Da strofen er en omverdensbeskrivelse, tager han afsæt i en undersøgelse af, hvorledes omverdenen er gestaltet. Den fremstiller tre omverdensemner,<sup>121</sup> nemlig hylden, hænder og sommermånen, og Vosmar konstaterer derefter den kosmiske spændvidde i billedet: fra den jordfæstnede hyld til månen, der bindes sammen via verbet "breder ... mod".

<sup>120</sup> Er gengivet fra "Værkets verden, værkets holdning" (1969, s. 91).

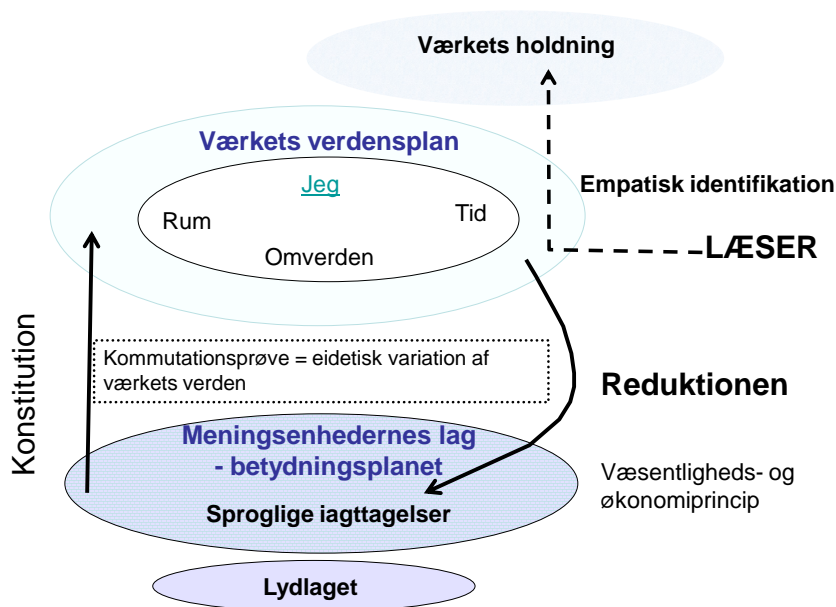
<sup>121</sup> Vosmar anvender betegnelsen omverdensemner om de emner, der i tekstens fremstillede univers optræder med et vist objektivt præg.

Sammenholdt med ordet hænder gengiver verbet en menneskelig gestus. Ved hjælp af den eidetiske variation (kommutationsprøven) argumenterer Vosmar for, at strofen fremstiller et hvilende nu fri for spændinger på rummets vertikale akse: mellem digtes kosmiske (månen) og jordiske dimensioner (hylden), og hvor hverken fortid eller fremtid har indflydelse på øjeblikket. Afgørende for en sådan læsning er, hvorledes hændernes bredende gestus mod månen skal tolkes. For når hylden breder hænderne mod månen, er det mon så et udtryk for en fremtidsvendt aktiv stræben efter at udligne afstanden? Og rummer denne gestus et moment af forventning eller forhåbning? Vosmar undersøger betydningen af den intentionelle gestus i forhold til værkets verden ved forsøgsvist at udskifte "breder... mod" med "strækker", hvorved ikke alene hyldens gestus fuldstændigt ændrer karakter, men også strofens totalstemning. Afstanden mellem hylden og månen opleves i kraft af verbet strækker nu som en afstand.<sup>122</sup> Det indskrives på én gang et begær eller en stræben i horisontal retning i tekstverdenen og således også en spænding på den vertikale akse i det fiktive rum, hvilket implicit er et holdningsudtryk i relation til fakticiteten, der med "strækker" søges transcenderet. Vosmar afviser, at "breder ... mod" skal forstås i betydningen strækker (ulykkelig stræben) med henvisning til strofens "samstemthed mellem lys, farve og temperatur. Tilbage bliver da kun det *dybe, hvilende velvære*" (Vosmar 1969, s. 93). Imod Vosmar vil man kunne indvende, at han ikke demonstrer sin metode i forhold til prosatekster. Det, der umiddelbart kan tale imod en fænomenologisk tilgang i forbindelse med længere prosatekster, er, at det med udgangspunkt i eksistentialerne er vanskeligt at håndtere større tekstflader.

I forlængelse af Roman Ingardens konstitutionsteori fra *Das literarische Kunstwerk* formulerer Vosmar i "Værkets verden, værkets holdning" en lagmodel for værkets hierarkisk ordnede struktur, bestående ikke af fire strata (som hos Ingarden), men af tre. Nævnt i deres konstitutionsorden er det: ordlydslaget, meningsenhedernes lag (betydningsplanet) og værkets overordnede stratum, verdensplanet, hvilket er illustreret i venstre side af figur 4.3 i som tre cirkler. Til grund for stratumbetragtningen ligger Husserls konstitutionsteori og princippet om at undersøge lagene i erfaringsgenstanden.

---

<sup>122</sup> Oplevelsesindholdet af verberne "breder" og "strækker" er imidlertid forskelligt, idet "breder" synes at være forbundet med en horisontal bevægelse i rummet og 'strækker' med en vertikal. I "Envoi" fungerer præpositionen 'mod' dog som retningsmarkør for hyldens bredende gestus, nemlig mod månen.



**Figur 4.3.:** Jørn Vosmars lagmodel og fremgangsmåde

Som figur 4.3 viser, gør der sig en omvendt orden gældende for konstitutionen og reduktionen. Sidstnævnte forstår Husserl som sagt i betydningen at tilbageføre det konstituerede til det konstituerende. Den fænomenologiske reduktion kan altså overføres til tekstanalyse og fungere som et metodisk kunstgreb, hvorved læseren vender sin opmærksomhed ved trinvist at tilbageføre det konstituerede genstandslag mod de erfaringsmønstre, der etableres via det betydningskonstituerende materiale: lyd- og betydningsenhedernes lag.

Figur 4.3 viser desuden, at den mondiale analyse, altså analysen af den fremstillede verden, er udgangspunktet for en tekstanalytisk arbejdsgang a la Vosmars, idet værkets holdning ifølge ham ikke fremtræder som et produkt af sproglige virkemidler, ”men vises at ligge implicit i digtets konkrete verden” (Vosmar 1969, s. 98). I første omgang kan den fænomenologiske læser derfor se bort fra (: epochéen) de af nykritikken højt priste sproglige virkemidler, altså de underordnede lag i værket, og gå direkte til værkets verden, hvilket er i samklang med Ingardens opfattelse af genstandslaget som det, der primært fanger læserens opmærksomhed under læsningen.

En fænomenologisk analyse á la Vosmar kan ske ved, at læseren som metodisk forberedelsesmanøvre udfører en art *epoché*, hvorved der sættes parentes om de sproglige iagttagelser, dvs. de underordnede lag i værket. Han tager i stedet afsæt i det for læserens oplevelsesmæssigt givne: værkets verden, hvortil tekstanalytikeren i første omgang

etablerer et beskrivelsesforhold ud fra en immanent analyse, hvor de fire tidligere nævnte eksistentialer tjener som rekursbasis for analysen. Herudfra skulle læseren så være i stand til *empatisk* at identificere værkets holdning, hvilket svarer til den stiplede pil gående fra læseren mod 'værkets holdning' i højre side af figur 4.3. At en sådan holdningsidentifikation er mulig, tilskriver Vosmar det, at "Det mest abstrakte i værket, dets holdning, er altså til stede i og med det mest konkrete, sansningerne eller, læserpsykologisk udtrykt, forestillingerne"(Vosmar 1969, s. 81). Læserens opgave er på dette trin at følge tekstens egne intentionelle mønstre – dens overbestemthed.

Tredje trin i Vosmars metodeudkast er reduktionen, hvor læseren tilbagefører de mønstre, der har styret konstitutionen af den fremstillede verden og hermed animerende har bidraget til læserens holdningsidentifikation. Ledetråden er her spørgsmålet om, hvorvidt denne identificerede holdning kan retfærdiggøres som værkets og ikke blot som læserens projektive fortolkning.

Det skal understreges, at den mondiale analyse ingenlunde skal forstås som en resumerende tilgang til teksten. Hensigten på dette niveau er at indkredse tekstens intentionelle mønstre uden at forme tekstens egne bevægelser efter en ekstern metodes struktur og begrebsapparat. Hvor strukturalismen fokuserer på tekstens dybdegrammatiske mønstre, er Vosmar interesseret i det fiktive univers' omverdensmønstre, sådan som de viser sig i et konkret tids-rumligt perspektiv. Det gælder til eksempel:

- *Bevidsthedsmønstre* (i form af tekstens perceptions-, følelses- og erkendelsesmønstre).
- *Genstandsmønstre*: (der vedrører forholdet mellem fiktionens karakterer, begivenheder og genstande).
- *og de sproglige mønstre*, der betinger den fiktive verdens fremtrædelsespræg.

De fire eksistentialer er antropologiske apriori. De er qua ontologiske strukturer en forholdsmåde, den daglige eksistens altid anvender, dvs. man kan hverken forestille sig eksistens eller sprog uden disse koordinater, og således udgør de qua semantiske universaler et paradigme i enhver ytring, for som Vosmar pointerer:

Vi oplever i kategorierne tid og rum, og vi er os bevidst at være et jeg, der er placeret i en omverden, som rummer andet og andre end dette jeg. (Vosmar 1969, s. 89)

Udtrykt på en anden måde. Det, litteraturen tilbyder, er en situationsbundet oplevelse, hvori tid, rum, omverden og jeg er irreducibile faktorer, ligesom de også er det i vores forhold til tilværelsen som helhed. Eksistentialerne er principielt uadskillelige og indbyrdes afhængige, idet de implicerer hinanden, men tematisk lader de sig adskille.



Vosmar betragter deres indbyrdes forhold som et firedimensionalt korrelationssystem (sic), inden for hvilket enhver oplevelse kan placeres og beskrives i forhold til grænser. Han hævder hermed, det er muligt at beskrive oplevelsens kvalitet ved at klarlægge deres indbyrdes forhold i korrelatsystemet, idet:

... ved at ændre position i forhold til den ene akse ændrer man også position til de øvrige, idet de fire akser som nævnt er konstituerende og hinanden implicerende strukturer i bevidstheden. (Vosmar 1984, s. 75)

Vil man i en litterær fortolkning redegøre tilfredsstillende for værkets holdning, kommer man ifølge Vosmars argumentation ikke uden om eksistentialerne. Når man arbejder med dem analytisk, kan man i første omgang søge at lokalisere det rum-tidsligt placerede orienteringscentrum, jeget, altså den i teksten implicerede iagttagersposition for dernæst at undersøge tekstens fremstillede verden med udgangspunkt i de øvrige eksistentialer enkeltvis.

Når Bo Hakon Jørgensen i sin artikel "Om eksistentialer" indledningsvist fastslår, at eksistentialerne "har været anvendt med stort held i mange analyser og har vist sig at have udpræget pædagogisk værdi" (Jørgensen 2008, s. 15), deler jeg ikke umiddelbart hans synspunkt. For Vosmar er ikke synderlig konkret, hvad definitionen af eksistentialerne angår, hvorfor de fremstår særdeles diffuse og en kende for plastiske set i forhold til deres funktion som tekstanalytiske redskaber.<sup>123</sup> Vosmar giver heller ingen håndgribelige metodiske anvisninger for deres anvendelse, og at han dertil blot berører eksistentialernes teoretiske motivering og legitimeringsgrundlag stedmoderligt i form af en noget sparsom Heidegger-henvisning, gør heller ikke sagen lettere.

### **Vosmar og eksistentialerne – en kognitionsteoretisk uddybning**

Vender vi os mod kognitionsteorien, kan den imidlertid skaffe os et sådant grundlag og ikke mindst uddybe Vosmars påstand om, at "De fire eksistentialer er solidariske med sætningsstrukturen, dvs. de indgår nødvendigvis som paradigmer i enhver ytring" (Vosmar 1969, s. 100). Lad os se nærmere på udsagnet med kognitionsteoretiske briller. Kognitionsteorien interesserer sig nemlig for feltet mellem sprog, perception, bevidsthed, viden og kategorisering som gensidigt betingede og som afhængige af vores omverdensforhold, dvs. af vores kropsligt inkarnerede bevidsthed. Eksistentialerne kan således præciseres i forhold til dette felt.

---

<sup>123</sup> I flere studieopgaver har jeg set eksistentialerne anvendt tekstanalytisk med en sådan bogstavelighed, at de ofte udlægges som analysetekstens konkrete tid, rum, omverden osv., hvilket jeg tolker symptomatisk, nemlig som et udtryk for, at eksistentialerne ikke er defineret fyldestgørende fra Vosmars side.

I George Lakoff og Mark Johnsons programskrift *Metaphors We Live By* (1980) leverer de mange af den kognitive lingvistikks grundlæggende principper. Indledningsvist konstaterer de, at:

...metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. (Lakoff & Johnson 1980, s. 3)

Dagligsproget indeholder adskillige metaforer (bordben, hjerterum, salathoved o.l.), der indgår naturligt i vores sprog og tænkning. Traditionelt betegnes sådanne metaforer som døde metaforer, hvis billedlige indhold gradvist er blevet udvisket gennem deres optagelse i dagligsproget. De er dog ikke udelukkende sproglige fænomener, argumenterer Lakoff og Johnson, men derimod resultatet af vores spontant metaforiserende kognitive processer. For at kunne forklare såvel kognitive som sproglige strukturer fyldestgørende må man inkludere den verden, hvori disse er indlejrede, fordi vores kropsliggjorte erfaring har en konstitutiv betydning for dannelsen af begreber. Overordnet hviler kognitionsteorien på tre nært sammenhængende hypoteser, som kan resumeres på følgende måde:<sup>124</sup>

2. Embodiment-hypotesen
3. Formspacialiserings-hypotesen
4. Den lokalistiske hypotese

*Embodiment-hypotesen.* Qua vores kropslighed interagerer vi med verden, hvilket har afgørende betydning for de begreber, vi gør os om den. Kognitionsteorien hviler på grundantagelsen, at vores oplevelser er præstruktureret i forhold til vores kropsligt inkarnerede bevidsthed (eng: *the embodied mind*). Vores oplevelser er strukturerede i kraft af en række billedskemaer med hver deres orientationsværdi,<sup>125</sup> der er knyttet til vores kropsbaserede førrefleksive erfaring af os selv som:<sup>126</sup>

- En organisk helhed (Del/helhedsskemaet).
- Som vertikalt oprejst (Op/ned-skemaet).
- Med et ydre og et indre (Beholderskemaet)
- Som bundet til et bestemt perspektiv (figur/baggrund samt center/periferi-skemaet).
- Og med et horisontalt bevægelsespotentiale (Vejskemaet).

---

<sup>124</sup> Denne fremstilling er baseret på Peer F. Bundgaards præsentation af det kognitionsteoretiske forskningsparadigme i indledningen til *Kognitiv semiotik* (2003).

<sup>125</sup> Orientation henviser til den bevidsthedsfunktion, der indebærer en fornemmelse for de tre dimensioner: rum, tid og jeg.

<sup>126</sup> Inspireret af George Lakoff fremstilling fra *Women, Fire, and Dangerous Things* ([1987] 1990, s. 283).

Disse billedskemaer beror på de givne orientationer eller regioner, som den erfarende krop før-prædikativt tillægger det oplevede rum. Vores praktiske evne til at orientere os i et oplevet rum og til at forsyne dette med dimensioner og retninger, der udfolder sig i forhold til det orienteringscentrum, vores krop udgør, kan ikke alene overføres til måden, hvorpå vi konceptualiserer dette rum. Men også de strukturer, der viser sig i vores begrebsapparat, gør sig gældende som et grammatisk strukturerende princip på sætningsniveau, hvilket bringer os til næste centrale tese inden for kognitionsteorien.

*Formspacialiserings-hypotesen.* Det inkarnerede subjekt strukturerer abstrakte domæner, ved, som Lakoff sammenfatter det i *Women, Fire, and Dangerous Things* (1987):

... a metaphorical mapping from physical space into a "conceptual space". Under this mapping, spatial structure is mapped into conceptual structure. More specifically, image schemas (which structure space) are mapped into the corresponding abstract configurations (which structure concepts). The Spatialization of Form hypothesis thus maintains that conceptual structure is understood in terms of image schemas plus a metaphorical mapping. (Lakoff [1987] 1990, s. 283)

Ifølge tesen tager bevidstheden således aktivt del i organisationen af en perciperet verden, og de billedskemaer, der strukturerer rummet, overføres via metaforisk afbildning på en konceptuel struktur. Der gives ifølge teorien med andre ord et før-sprogligt (konceptuelt) niveau, indeholdende skemaer, som er aktive i såvel perceptionen som i organisationen af det konceptuelle domæne af virkeligheden, og følgelig gør der sig en strukturel overensstemmelse gældende mellem det perciperede og det abstrakte konceptuelle domæne. Sat på spidsen vil det altså sige, at teksters gennemgående ordensstrukturer – fx grammatiske eller narrative – har deres oprindelse i et kropsligt oplevet domæne. Populært udtrykt er betydningsstrukturerne udviklet i analogi med omverdensstrukturerne, hvilket berører indholdet af den sidste kognitionsteoretiske hypotese, der skal berøres her i fremstillingen.

*Den lokalistiske hypotese.* I Jean Petitots artikel "Den lokalistiske hypotese, morfodynamiske modeller og kognitive teorier: bemærkninger til et notat fra 1975" (1988) genopliver<sup>127</sup> han den lokalistiske hypotese, der forenklet udtrykt bygger på ideen om en kognitiv kobling af syntaks og perception via topologiske skemaer, idet sprogets strukturer anses for at udspringe af kognitive strukturer - især perceptions- og handlingsstrukturer.

---

<sup>127</sup> Petitot fremhæver, at den lokalistiske hypotese er en af lingvistikens ældste. I værket *Morphogenèse du sens* (1985) sammenfatter Petitot dens historie, som han fører tilbage til de byzantiske grammatikere Theodor Gaza og Maximus Planudes. Udbredelsen af kendskabet til den er i nyere tid især sket med Louis Hjelmslevs værk *La catégorie des cas* (1935).

Hypotesen indebærer, at ”de grundlæggende syntaktiske strukturer *oprindeligt er udsat for en tvang* fra lokaliseringsprocessernes topologiske struktur i rum-tiden” (Petitot [1988] 2003, s. 221). Det er således topologiske skemaer, der strukturerer sprogets indhold, og som har en positionel gestaltkarakter, svarende til struktureringen inden for andre kognitive områder. Sprogets evne til at beskrive, intendere og træffe omverdensfænomener skyldes ifølge Petitot en art ”ikonisk >>isologi<< – en billedlighed – mellem syntaksens og det rum-tidslige indhold” (ibid., s. 220).

Selvom disse hypoteser griber ind i hinanden, er der imidlertid forskel på, hvorledes kognitionsteoretikere prioriterer dem indbyrdes. Mens Lakoff og Johnson betoner kropsliggørelse og ’metaforisk afbildning’ (embodiment-hypotesen og formspatialiserings-hypotesen), forfægter Langacker og Talmy en overvejende lokalistisk position, der viser, hvorledes sprogets semantiske indhold er organiseret af topologisk-geometriske og positionelle skemaer.

Den kognitive lingvist Leonard Talmys viser, hvorledes grammatiske strukturer determinerer læserens repræsentation af tekstverdenens elementer og dens forestillingsindhold. Særligt interessant i relation til den mondiale analyse og fænomenologiens sammenkobling af mening og givethedsmåde er Talmys analyse af præpositionernes (deiksismarkørernes) semantik. Præpositionerne har en *intratekstuel*, referentiel funktion, der i en fænomenologisk analyse kan udpege fiktionens implicerede iagttagerposition. For præpositionerne har en retningsmarkør, der enten kan være *distal* eller *proksimal* og følgelig indskrives en forudsat iagttagers perspektiv og position i tekstverdenen, hvilket kan eksemplificeres med disse to sætninger:

1. Båden ligger *på* vandet (Distalt perspektiv – afstand mellem båden og iagttagerpositionen).
2. Båden ligger *i* vandet (Proksimalt perspektiv – iagttagerens nærhed til objektet).

Sætningerne angiver altså ikke bare en præpositionel relation mellem vandet og båden, men implicerer også en iagttagerpositions perspektiv i rummet, og når præpositionen *varieres* i det samme sagforhold, gør perspektivet det ligeledes. Men ikke nok med det. Sætningerne konstituerer tilmed sagforholdet på to forskellige måder. For når båden ligger *på* vandet, påvirker det forestillingsindholdet af ’vand’, nemlig forstået som en flade, mens præpositionen *i* repræsenterer vandet som volumen. Dette skyldes præpositionernes skematiske indhold. Skemaerne tilfører det forestillede rum abstrakte og idealiserede relationskomplekser, der ligner dem, som hører til i vores perception, eksempelvis figur/baggrund, center/periferi samt op/ned.

Sådanne kognitionsteoretiske betragtninger er interessante i forhold til den mondiale analyse, fordi de fortæller os noget om, hvordan vi under læsningen konstituerer fiktionens fremstillede virkelighed blandt andet ved hjælp af billedskemaer. Skemaerne kan ikke mindst sige os noget om de fremstillede genstandes givetheds måde i det fiktive rum, der ifølge Vosmar er nøglen til værkets holdning. For kognitionsteorien spiller vores hverdagserfaring af fysisk rum og tidens progression en væsentlig rolle for, hvorledes vi konstruerer de mentale repræsentationer, som tekstverdener udgør. Centralt for denne hverdagserfaring er også vores fornemmelse for det tids-rumligt forankrede referencepunkt, vi udgør i kraft af vores kropslighed.

### **Jeg'et som Null-punkt der Orientierung**

Både Vosmars og Ingardens undersøgelser af genstandslaget samler sig om fiktionens tid-rum, som Ingarden behandler udførligt i *Das literarische Kunstwerk* i §34-§36. Ingarden hævder, at de fremstillede genstande anskueliggøres i forhold til et rum-tidsligt placeret "Orientierungszentrum (der "Null-punkt der Orientierung", wie Husserl sagt)" (Ingarden [1931] 1972, s. 243) – dvs. et i fremstillingen inkarneret perciperende subjekt, der er bundet til at percipere det fremstillede fra et givent punkt i tid og rum. Ingarden opregner samtidig en række mulige placeringer af dette orienteringscentrum i fiktionen, nemlig i form af enten 1) en eksplicit eller implicit fortæller eller 2) én eller flere af fiktionens karakterer eller 3) en anonym iagttagersposition, dvs. "eine unsichtbare und selbst nicht zur expliciten Darstellung gelangende Person" (Ingarden [1931] 1972, s. 244).<sup>128</sup>

Udgangspunktet herfor er, som Ingarden eksplicit peger på, Husserls begreb om det inkarnerede subjekt. I *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II* karakteriserer han i §41 kroppen<sup>129</sup> som kendetegnet ved at være utematiseret til stede i enhver erfaring som det absolutte nulpunkt, det indeksikalske 'her', i forhold til hvilket enhver erfaret genstand er orienteret. Rundt om dette nulpunkt udfolder alt andet sig. Al rumlig væren må nødvendigvis fremtræde på en sådan måde, at noget synes nærmere eller fjernere, eller som oppe eller nede i forhold til dette "Nullpunkt der Orientierung", og, som Husserl skriver:

---

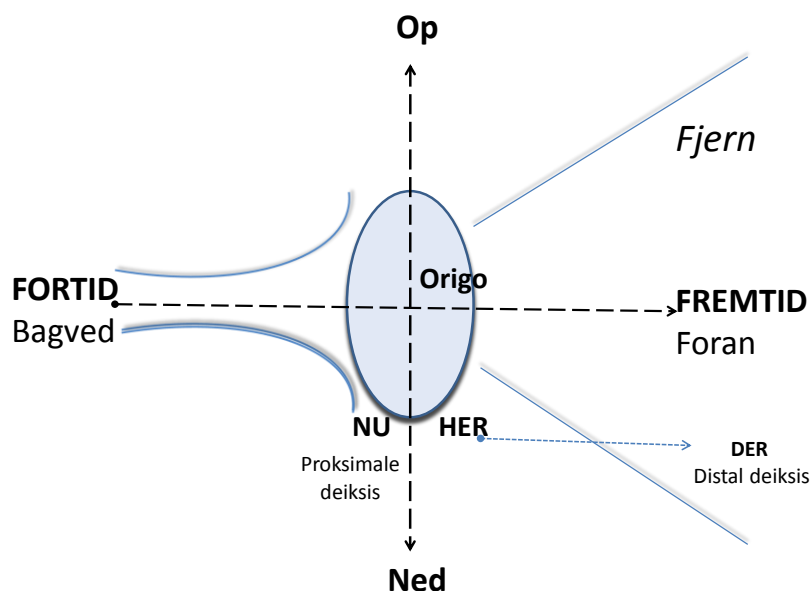
<sup>128</sup> Det sidste er tilfældet for Robbe-Grilletts nouveau romans overfladeæstetik, der dyrker perspektivismen. Den ny roman berettes fra et neutralt nulpunkt ved at lade et optisk registrerende anonymt blik panorere hen over de fremstillede personers og genstandes overflader. En sådan fremstillingsteknik lader tingenes nærvær og overflade være alt, der er.

<sup>129</sup> Husserl skelner imidlertid mellem to forskellige måder, hvorpå vi kan erfare kroppen, nemlig som *Körper* (den erfarede objektive krop) og *Leib* (den fungerende subjektive krop).

Das gilt hinsichtlich aller Punkte der erscheinenden Körperlichkeit, die nun in Relation zueinander ihre Unterschiede hinsichtlich dieser *nähe*, dieses *Unten* oder *Oben* usw. haben, als welche hierbei eigenartige, sich wie Dimensionen abstufende Erscheinungsqualitäten sind. *Der Leib hat nun für sein Ich die einzigartige Auszeichnung, da er den Nullpunkt all dieser Orientierungen in sich trägt.* [...] So besitzen alle Dinge der Umwelt ihre Orientierung zum Leibe, weil denn alle Ausdrücke der Orientierung diese Beziehung mit sich führen. (Husserl 1952; §41, s. 158, min kursiv)

Således fremhæver Husserl ikke alene kroppens blotte funktion som orienteringscentrum, men han præciserer ligeledes, at enhver omverdenserfaring er formidlet og muliggjort af menneskets kropslighed. Dertil er vores erfaring af perceptuelle objekter ledsaget af en før-refleksiv kropslig fornemmelse for kroppens eget bevægelsespotentialer og position i rummet.

En lingvistisk pendant til Husserls påstand om et orienterings nulpunkt findes hos i Karl Bühlers deiksisteori (af gr.: *deiktikos*, at udpege). I *Sprachtheorie* (1934) introducerer han nemlig termen *origo* (jeg, her, nu), der udgør ytringens henholdsvis personale, temporale og spatiale lokalisation i et deiktisk center (jf. figur 5.3.), der også er kropsligt funderet, eftersom han beskriver origoet i et deiktisk felt, hvor mennesket "in relation zu seiner optischen Orientierung auch seinen Körper verspürt und zeigend einsetzt" (Bühler [1934] 1982, s. 129).



**Figur 5.3.:** Perceptionen af tid og rum i tekstverdenen

Tekstverdener er også deitiske rum, hvis grænser determineres af tekstens deiktiske og referentielle elementer. Origoet skal ifølge Bühler forstås som et koordineringssystem til at

organisere dimensionerne person (*personale deiksis*: personlige pronominer), rum (*spatiale deiksis*: stedsadverbier og præpositioner) og tid (*temporale deiksis*: tidsadverbier og tempusformer) i en ytring, og han betegner det som "das Koordinatensystem der subjektiven Orientierung" (ibid., s. 102). Ifølge synspunktet peger deiksisbegreber således altid på dette implicerede referencepunkt i såvel ytringer som tekstverdener.

Vosmar viderefører i lighed med Ingarden Husserls ide om et absolut nulpunkt i den fremstillede verden, og hans jeg-eksistentialer lader sig samtidig forstå i analogi med Böhlers begreb om origoet, nemlig som en art rumtidsligt nulpunkt for perceptionen i den forestillede verden. I Vosmars korte gennemgang af eksistentialerne hævder han nemlig, at verdenen i såvel tale- som oplevelsessituationen:

[...] kan anskues fra individets stadi. De nævnte koordinater er paradigmerne *jeg – andre; her – andre steder og nu-andre tidspunkter*. (Vosmar 1969, s. 100)

I lighed med Bühler refererer Vosmar således til de tre deiksisparadigmer (person, sted, tid) og til det deitiske center (individets stadi), ud fra hvilket omverdens referencepunkter er bestemt (andre, andre steder og tidspunkter).

Sammenfattende udtrykt kan Vosmars jeg-eksistentialer forstås som et i teksten rum-tidsligt indfældet orienteringscentrum for perceptionen og/eller forestillingerne i tekstverdenen, hvilket figur 5.3 illustrerer. Jeg-eksistentialen angår således enhver iagttagers position i teksten, og går man Vosmar på klingen og studerer, hvordan han anvender eksistentialerne i *J.P. Jacobsens digtning*, vil en tekstanalyse med udgangspunkt i jeg-eksistentialen kunne foregå ved at spørge til:

- Hvor langt kan jeg se? (spørgsmålet angår perceptionens mondiale/kosmiske rækkevidde).
- Hvordan sanser jeg verdenen?
  - I en drøm, via fantasien, perceptionen m.m.?
  - Er der noget, som fremmer/begrænser sigtbarheden? Tåge, hallucinationer, lys osv.
- Hvor er iagttagers position placeret rum/tidsligt?
  - Bevæger positionen sig, således at genstandene fremtræder, som de løbende tager sig ud fra iagttagers synsvinkel?
- Er der andre/andet inden for iagttagers synskreds?
  - Hvad er jegets relation til disse?
  - Er der eksempelvis spændinger til stede i relationen?

Jegets rum-tidslige placering i tekstverdenen underbygges og etableres bl.a. ud fra spatiale og temporale deiksismarkører, der er kropsligt afledte og dermed bundet til et bestemt perspektiv. Som figur 5.3 viser, er der en nær sammenhæng i måden, hvorpå vi

konceptualiserer tid og rum. Karakteristisk for tekstverdenens kvasi-perceptuelle fremtrædelse er, at den fremstår konkret som en syntetiseret helhed af tid og rum. Mikhail Bakhtins betegnelse for denne syntese af tid og rum er kronotopen (gr.: *kronos* og *topos*), og han definerer den som ”a formally constitutive category of literature [i hvilken] spatial and temporal indicators are fused”(Bakhtin [1937-8] 1981, s. 84-85).

### **Text world theory og værdimættet rum**

Nyere forskning inden for Text World Theory beskæftiger sig ligeledes med litteraturens tids-rumlige givethedsmåde, hvor tid og rum er forskellige, men uadskillige. Sprogets deiktiske elementer har stor betydning for den rumtidslige konstitutionen af tekstverdenen, hvilket tekstverdensteoretikeren Paul Werth er inde på i *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* (1999), hvor han med reference til kognitive lingvistiske undersøgelser fremhæver, at deiksismarkørerne fungerer som ”world-building-elements” på et mikro-strukturelt niveau.

TWT bygger på kognitionsteoretiske antagelser og låner fra den kognitive lingvistik undersøgelse af, hvorledes sproglige strukturer er forbundne med vores kropsligt inkarnerede erfaring. I hverdagen sætter deiksis os i stand til at formidle vores omverdenserfaring, ligesom læseren støtter sig til sprogets deiktiske tids-rumlige udpegninger, når tekstverdenen konstitueres under læseakten. Fælles for hverdagssituationen og den litterære kvasi-perceptuelle fremtrædelse er tendensen til at konceptualisere tid som et rumligt fænomen, ofte med en retningsmarkør i forhold til en imaginær kropslighed, dvs. som om fiktionens rum-tid blev oplevet af et inkarneret subjekt, hvilket kan siges at være tilfældet i de følgende ideomatiske vendinger:

1. At lægge fortiden bag sig
2. At se frem til
3. Tilbage i fortiden
4. *Fremtiden* ligger foran os

Som eksemplerne viser, konceptualiserer vi typisk *fortiden* som noget bag os (: distalt perspektiv), nutiden som noget i det samme fysiske punkt (her) i rummet som os (: proksimalt perspektiv), mens det danske ord *fremtiden* i sig selv indikerer noget foran os. Den fænomenologiske læsning tager udgangspunkt i syntesen af rum-og tid, der fornemmes under læsningen, og som også kendetegner oplevelsen af tid og rum i hverdagen.

Med den i teksten forudsatte iagttagerposition er der ligeledes indskrevet et bestemt perspektiv i rummet, der bestemmer perceptionens intentionelle retning og



afstanden mellem to poler, en subjektiv og en objektiv: fra henholdsvis perceptionens eller opmærksomhedens nulpunkt (jeget) til den perciperede genstand. Afstanden kan enten karakteriseres som distal (distance) eller proksimal (nærhed), og den er korreleret med graden af perceptionsfeltets udstrækning, hvilket zoom-teknikken i det følgende tekstuddrag fra Merete Pryds Helles punktroman *Men jorden står til evig tid* (1996) kan tjene som eksempel på:

En stubmark. Morgendis. Luften er tung af væde. Himlen er koksgrå, men langsomt blandes en hvid, krystalliseret farve i det grå. Som om himlen var en sø, jorden spejlede sig i. En matteret glasflade. Luften er mælkehvid, tynd.

Det er køligt. Imellem stubbene sidder en hasselmus og skubber små sorte kugler ud af sin tarm. De sorte kugler er fyldt af knappenålsstore hvide prikker. De hvide prikker er levende, de er cirka 1 millimeter lange. (Pryds Helle 1996, s. 20)

I dette tekstuddrag fra landskabssporet i *Men jorden står til evig tid* er mennesket fraværende, hvorfor synsvinklen er flyttet ud i naturen. Fra de anonymt perciperede korte sanseregistreringer, der indledningsvist opridser landskabets horisontale linjer, bevæger tekststykkets andet afsnit gradvist perceptionens nulpunkt mod forskellige mikrouniverser og biologiske livscyklusser via tekstens zoomteknik. Sammenholdt med andet afsnit viser det første, hvorledes det distale perspektiv heri er forbundet med et globalt opmærksomhedsfelt, hvor ikke alene himlen fremtræder som flade, men også stubmarken perciperes som gestalt (masse). Tilsvarende betyder det proksimale perspektiv i andet afsnit, at opmærksomhedsfeltet er lokalt forankret, og marken perciperes følgelig som en multipleksitet (stubbene) og med større detaljeringsgrad. På den baggrund kan man sammenfattende udlede en art prototypisk for den perspektiviske afstand. Indskriver en tekst et distalt perspektiv i fremstillingen, vil dette også have tilknyttet et større (globalt) opmærksomhedsfelt, hvilket modsvares af de fremstillede genstandes ringe detaljeringsgrad og grovere strukturering (jf. masse, flade), hvilket skemaet nedenfor illustrerer.

<b>Perspektivisk afstand</b>	Proksimalt perspektiv	Distalt perspektiv
<b>Perceptionens opmærksomhedsfelt</b>	Lokal fiksering	Global fiksering
<b>Fremstillingsmodus</b>	Stor detaljeringsgrad	Færre detaljer i fremstillingen
	Forstørrelse af enkelte genstande (figur), mens andre træder i baggrunden af opmærksomhedsfeltet (baggrund).	Formindskelse af genstande, der indgår i større forskelsudlignende helheder (masse, flade).
<b>Forestillingsindhold</b>	Stubbe	Stubmark (masse), Himlen – en matteret glasflade (flade)

Sådanne kognitivt-lingvistiske betragtninger peger på, hvordan menneskets kropsligt inkarnerede erfaringer afspejles i sprogets strukturer og i fortolkningen heraf. De kan give os et fingerpeg om de rumlige dimensioner i tekstverdenen, og selve den perspektiviske afstand kan ses som en konkret fysisk forankring af en (impliceret) iagttagerspositionen i forhold til den fortolkede omverden. Men tekstens spatio-temporale afstands- og retningsmarkeringer af rumlige modsætninger som nær/fjern, højt/lavt, foran/bagved m.m. kan – som Jurij Lotman påpeger i *The Structure of the Artistic Text* ([1971] 1977) – også være korreleret med holdningsindikerende værdimættede begrebspaar som godt/ondt, meningsfuld/meningsløs, velkendt/fremmed o.l. Ud fra en strukturalistisk-semiotisk tilgang undersøger Lotman i kapitlet ”The Problem of Artistic Space” således det iboende metaforiske og emotive potentiale i et værdimættet rum, der med andre ord er et semantisk ladet rum, som er funderet i menneskets kognitive apparat,<sup>130</sup> eftersom:

The most general social, religious, political, and ethical models of the world, with whose help man comprehends the world around him at various stages in his spiritual development, are invariably invested with spatial characteristics – sometimes in the form of oppositions such as “heaven vs. earth” or “earth vs. the nether regions” (a vertical tri-partite structure organized along the vertical axis)” (Lotman [1971] 1977, s. 218).

I Lotmans semiotik indtager kategorien verden en central plads, og han fremfører denne kategori for at kunne forklare, hvordan det litterære kunstværk former et uendeligt univers gennem dets rumligt begrænsede system. Ligesom Ingarden understreger han det litterære kunstværks stratificerede struktur som en vigtig betingelse for konstruktionen af tekstverdenen. Men hvor Ingarden betoner konstitutionsprocessen i detaljer fra

<sup>130</sup> Allerede i *The Structure of the Artistic Text* anser Lotman semiotiske systemer for at være modeller, der forklarer den verden, hvori vi lever. Han betragter altså allerede på dette tidlige tidspunkt semiotikken som en kognitiv videnskab.

ordlydslaget og opefter, der angiver Lotman med værkets lagdeling i adskillige strata den universelle fuldkommenhed, vha. hvilken tekstverdenen kan afspejle en tekstekstern virkelighed.<sup>131</sup> På trods af store indbyrdes forskelle mellem disse teoretikers begrebssystemer, hvorpå de hver især udvikler deres argumenter vedrørende tekstverdenen, så anvender de begge verden som en betegnelse, der dækker over et bestemt trin i læserens proces med at forstå den litterære komposition – såvel på et syntaktisk niveau som dens semantik.

For Lotman har kunstværket en dobbelt natur. Dels ser han det som et udtryk for forfatterens erkendelse af verden, dels som en meddelelse af denne erkendelse til andre. Mens han opfatter det naturlige sprog som et *primært* modellerende system, en slags model af verdenen, er det litterære kunstværk, idet det har sproget som sit materiale, et *sekundært* modellerende system, dvs. et afledt system. Det litterære kunstværk skaber ikke alene et system af analogiforhold i relation til verdenen, men er som kunstnerisk meddelelse også en selvgyldig virkelighed. Med andre ord tildeler værket relativ autonomi, idet han tager hensyn til værkets eller systemets egenart og dets afhængighed et større system, dvs. verdenen.<sup>132</sup> I kraft af tekstens sekundære verdensudkast overtager topologiske, rumlige, kendetegn som ydre/indre, foran/bagved, oppe/nede osv. en vigtig funktion i teksten. Med andre ord er den rumlige struktur i teksten analog med "the space of the universe, and the internal syntagmatics of the elements within a text becomes the language of spatial modeling" (Lotman [1971] 1977, s. 217). Ikke ulig kognitionsteorien finder denne "spatial modeling" ifølge Lotman også sted i forhold til abstrakte begreber, der ikke er rumlige. Eksempelvis gør matematikken og fysikken flittig brug af at konceptualisere fænomener som rumlige fænomener – fx med betegnelsen faserum. Selv på et supra-tekstuel, rent idemæssigt modellerende niveau, fungerer sprogets rumlige relationer som et af de mest basale midler til at forstå virkeligheden på baggrund af, idet "The concepts "high-low", "right-left", "near-far", "open-closed", "demarcated-not demarcated" prove to be the material for constructing cultural models with completely non-spatial content" (ibid.).

Efter denne teoretiske uddybning og udredning af Jørn Vosmars metode, vil det nu være på sin plads med dette afsæt at foretage en mondial analyse.

---

<sup>131</sup> Lotman opfatter teksten som bestående af flere systemer: et leksikalsk, grafisk, metrisk, fonologisk osv. system, og det opnår sin virkning gennem konstante sammenstød og spændinger mellem disse systemer.

<sup>132</sup> Dette grundsynspunkt har visse ligheder med Roman Ingardens dobbeltbestemmelse af kunstværkets autonomi og heteronomi.

## En fænomenologisk analyse af Jan Sonnergaards "Lotte"

Som led i at kunne elaborere Vosmars "metode" og især vurdere eksistentialernes anvendelighed som analytiske redskaber vil det være oplagt at foretage en (kommenteret) analyse af Jørn Vosmar af Jan Sonnergaards novelle "Lotte" fra *Radiator* (1997), hvilket sker trinvist og synkront med den uddybende gennemgang af de øvrige eksistentialer.

Eftersom en gængs indvending imod Vosmars tilgang har været, at den fokuserer blindt på den sansebundne oplevelsesdimension ved litteraturen, og dertil privilegerer bestemte litterære former, der spontant appellerer til læserens billeddannelse med stemningsmættede omverdensskildringer, anvendes "Lotte" som mønstereksempel på en analyse i stil med Vosmar, idet novellen ud fra en stilmæssig og strukturel betragtning adskiller sig væsentligt fra den litteratur, Vosmar siges at have favoriseret.

"Lotte" er qua klassisk spøgelseshistorie organiseret efter den fantastiske fortællings narrative skema, og dens virkning har en særlig affinitet til dens strukturelle udformning. På den ene side appellerer den til læserens meningstilskrivende slutningsarbejde, og på den anden side fremkalder dens særlige fortælle teknik en bestemt læserreaktion i kraft af tekstens nøje kalkulerede udeladelser, antydninger, forhalinger og forsinkelser af informationer i tekstforløbet's strenge økonomi.

At mit valg af et teksteksempel er faldet på netop "Lotte" hænger sammen med mit ønske om at tage kritikken af Vosmars litteraturvalg på ordet og samtidig demonstrere, at den fænomenologiske tilgang også kan anvendes i forhold til prosa og i forhold til tekster, der kalder på mere strukturelle analyser. I forhold til "Lotte" er spørgsmålet, om man ikke også ud fra en fænomenologisk tilgang vil kunne afdække den fantastiske tøven, Tzvetan Todorov i *Introduction à la littérature fantastique* (1970) søger at bestemme og begrunde strukturelt ved at hævde, at der findes en særlig affinitet mellem den fantastiske tøven og tekstens forløbsorganisering. Interessant ved den fantastiske genre er omvendt, at den forudsætter en aktiv læserfunktion, idet tekster af denne genre: "til forskel for mange andre genrer [indeholder], talrige henvisninger til den rolle, som læseren skal spille" (Todorov [1970] 1989, s. 83).<sup>133</sup>

Første trin i en fænomenologisk analyse af "Lotte" er at uddybe vores spontane læseoplevelse, hvilket foregår ved en nærlæsning, hvor læseren etablerer et deskriptivt forhold til værkets verden med den mondiale analyse – for herigennem at blive fortrolig med tekstverdenen ved at fokusere på tekstens genstands- og bevidsthedsmønstre.

---

<sup>133</sup> Her citeres der fra Jan Gejels danske oversættelse af *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

Første skridt<sup>134</sup> er at lokalisere det tids-rumligt placerede orienteringscentrum i tekstverdenen, der i "Lotte" er den repræsenterede jegfortæller, bartenderen Martin, hvis diskurs ikke kan underkastes sandhedsbeviset, fordi han selv optræder på handlingens og personernes niveau. Allerede fra tekstens begyndelse sås der tvivl om Martins pålidelighed som fortæller i kraft af tekstens indirekte karaktertegn. Han er drikfædig, en lurendrejer, der af foragt for barens klientel af ynkeligt københavnerudskud med øgenavne som Bubbers Badekar og Lommelærke snyder sig til disses penge ved forskellige fiksfakserier. Af eksistentiel lede og kedsomhed drives han ofte til dagdrømmerier sat i gang af impulser fra virkeligheden:

Og jeg læste aviserne, som nogle gange gav min *fantasi* stof til uendelig udsvævelse. Det varede en time eller to. Så dukkede de første gæster op, og jeg måtte ned på jorden i en fart. (Sonnergaard 1997, s. 106, mine fremhævelser)

En eftermiddag fostrer Martin i en rus et drømmebillede "af en idealkvinde" (Sonnergaard 1997, s. 116). Umiddelbart derefter "blev alt vendt på hovedet" (ibid., s. 117). En kvinde kommer ind i baren; hendes lighed med idealkvinden er uovertruffen.

Martins karaktertræk taget i betragtning må man som læser uvægerligt tvivle på eksistensen af denne kvinde, fordi hans tilgang til virkeligheden er løgnen, bedrageriet, fantasien, rusen, drømmen og hallucinationen, hvilket teksten et par sider før kvindens opdukken i baren antyder med formuleringer som: "Når jeg drømte. Om alternativer. Om en kvinde og et andet liv" (ibid., s. 115). Sætningen komprimerer samtidig det problemkompleks, Martin eksistentielt forholder sig til. Der falder løbende indikationer i teksten på, at Lotte, som er inkarnationen af Martins drømmekvinde i baren, ikke er virkelig: "Så med ét var hun der, og jeg måtte gnide mig i *øjnene*, for det var meget *uvirkeligt*" (ibid., s. 138).

Hvad der intensiverer spændingen i fortællingen, er de løbende karakteristikker af Lotte, der insinuerer hendes overjordiske væsen, som indledningsvist beskrives med en særlig betoning: "Hun havde langt, sort hår og hun var bleg. *Meget bleg*" (ibid., s. 118, min kursiv). Da Martin spørger til hendes profession, svarer hun dobbelttydigt, "Gør lykke i de højere kredse" (ibid., s. 129), og at hun kun kommer i baren for ikke at "miste jordforbindelsen" (ibid.), hvilket både kan referere til en høj placering på den sociale rangstige, i dette tilfælde en nordsjællandsk luder i den mondæne ende af skalaen, men også til et spøgelse, der nægter at forlade denne verden til fordel for det hinsides. Således udnytter Sonnergaard det flertydige potentiale, der ligger i dagligsproglige floskler.

---

<sup>134</sup> I den del af analysen af "Lotte", der sker med afsæt jeg-eksistentialet, forholder jeg mig til de tidligere opstillede spørgsmål vedrørende jeg-eksistentialet.

Betydningsindholdet af tekstens tvetydige formuleringer holdes i fortællingens interne økonomi antydet i en parat potentialitet,<sup>135</sup> som senere lader sig aktualisere i tekstens forløb. De er med til at etablere en tvivl, der på et syntaktisk niveau understøttes af løbende modaliserende udtryk som ”Det var, *som om* de begge to havde sagt farvel til et eller andet”(ibid., s. 124, min kursiv), som det hedder om Lotte og hendes veninde.<sup>136</sup>

Under læsningen af ”Lotte” er man konstant spændt ud mellem to fortolkningsmuligheder: om Lotte er et spøgelse eller blot Martins drømmekvinde med ”en krop der var så fuldendt, at den transcenderede det menneskelige og blev et ideal” (ibid., s. 145). Begge muligheder foreligger helt indtil fortællingens slutning. For som modtræk til den tvivl, ”Lotte” etablerer omkring pålideligheden af Martins diskurs, fremføres det ene sandhedsvidne efter det andet i form af barens fordrukne stamgæster. Ved at stamkunderne interagerer med Lotte, registrer de hende, idet hendes debut som kunde i baren noteres af stamkunderne ved, at ”der blev helt stille ved disken” (ibid., s. 118). Barens klientel bekræfter samtidig hendes eksistens, idet de taler om hende til Martin, og Martins chef spørger sågar ”-Hvem var de piger, du snakkede så meget med?” (ibid., s. 136), da hun altid ledsages af den samme veninde og dertil en ung fyr. Selvom fortællingen med disse sandhedsvidner søger at etablere et realitetssystem, der fiktionsinternt skal sikre det overnaturliges realitet, sker dette uden at eliminere muligheden, at det hele blot har været et udslag af Martins hallucination.

Denne mulighed er sandsynlig i kraft af Martins accelererende og kraftige indtagelse af alkohol og euforiserende stoffer, der bedøver såvel hans dømme- som perceptionskraft, hvilket understreges af den hyppighed, teksten refererer til hans syn og øjne:

Men *bølgerne* af lys og kulde fra dagens blanding af coke og sprut forhindrede mig i at afgøre, hvad jeg egentlig mest syntes: Om han var irriterende eller rørende. Det var *forvirrende* (ibid., s. 137, mine fremhævelser).

Karakteristisk for Martins måde at percipere sin omverden på er, at hans perspektiv er begrænset qua sedimenteret. Sedimenteringen af hans perception underbygges tekstuelte ved gentagende referencer til filmmediet: ”for det hele var jo en film” (ibid., s. 142) og ”hun dukkede op i små klip, ligesom i en rockvideo” (ibid., s. 145). Hans perceptioner

---

<sup>135</sup> Er Roman Ingardens terminologi, hvilket refererer til, at det er et træk ved tekstens opbygning, at tekstkonteksten kvalificerer potentielle betydningsmomenter. Det betyder, at de medintenderes under konstitutionen. At betydninger holdes i en parat potentialitet vil sige, at tekstens mønstre får læseren til at slutte på en bestemt måde og aktualisere de betydninger, der holdes parat.

<sup>136</sup> Her inddrager jeg sproglige iagttagelser, dvs. jeg foretager en reduktion af den fremstillede verden og den fantastiske tøven, fortællingen etablerer hos læseren, ved at føre disse tilbage til de sproglige mekanismer, der medkonstituerende for denne tøven.

beskrives med sansekvaliteter såsom: tågede, bølgede, flimrede, forvirrede, uvirkelige, diffuse m.m.<sup>137</sup>

De overnaturlige spor falder hyppigere i en støt stigende kurve frem mod fortællingens endelige kulminationspunkt i fortællingens slutning, hvor Martin efter en bytur med sin chef, Lotte og to andre dyrker hård sex med Lotte, hjemme i hendes soveværelse stærkt påvirket af stoffer. Psykedelisk forvrængende udvisker de virkelighedens faste konturer og sedimenterer Martins rum- og tidsfornemmelse, hvor diffuse glimt af Lotte, overskrævs på ham, bølger ind i de små sekvenser, han er ved bevidsthed under seancen. I disse glimt destrueres Lottes krop sekventielt, og ledsages af Martins tøven:

Hun strippede for mig. Det flimrede med hvide lys for mine øjne, og hun dukkede op i små klip [...] Der kom hele tiden bølger af tåge indover [...] jeg fik fejlopfattelser og *hallucinationer*. Kroppen så lige *pludselig* ud, *som om* den blev sprættet op på kryds og tværs, og blodet gav sig til at fosse ud over det hele. Sekundet efter lignede hun en mumie, pakket ind i sterile, hvide bandager fra top til tå. Men da jeg glippede med øjnene skiftede det igen, hun lignede Frankensteins Monster, med lange røde ar overalt på kroppen, og sår, der var syet sammen med klodsede uskønne sting. Og så stod hun der igen, i fuld figur og så usigeligt smuk og levende, at det var en åbenbaring (Ibid., s. 145, mine fremhævelser)

Hermed indtræffer fortællingens overnaturlige hændelse, som tekstforløbet nøje har forberedt læseren på via en række detaljer. Ordet pludselig markerer det brud, som hændelsen udgør med tekstens realitetssystem. I det citerede tekststykke søger jegfortælleren bortforklarende at tilskrive den overnaturlige hændelse status som hallucination, men samtidig angives der syntaktisk en usikkerhed omkring, hvorledes hændelsen skal forklares, med det modaliserende 'som om'.<sup>138</sup> Hvad foregår der egentlig i dette flimmer? Tager Martin livet af hende? Teksten *tøver* med at afgøre: hallucination eller spøgeri? Martins rationelle forklaring på begivenheden stabiliseres dog ikke endeligt i det videre forløb, hvor en række beviser derimod fortællerteknisk tjener til at destabilisere denne forklaring. Eksempelvis vågner han dagen efter hændelsen op i Lottes lejlighed. Alle hendes møbler og billeder er væk; lejligheden støvet, dækket af spindelvæv og døde fluer. Og "det var sært" (ibid., s. 148). Martin går uforstående rundt i lejligheden "og jeg så konturerne af to eller tre mennesker. De *kikkede* på mig" (ibid., s. 149). Oplysninger, der via indikationerne på det overnaturlige destabiliserer forklaringen: hallucination.

Sammenfattende udtrykt har målet med analysen med udgangspunkt i jegeksistentialet været at tydeliggøre de intentionelle bevidsthedsmønstre (sans-, viljes-,

---

<sup>137</sup> "Lotte" indskrives sig i den temastruktur for de fantastiske fortællinger, som Todorov benævner jegtemaer – eller blikkets temaer; de vedrører perceptionens vanskeligheder, og den fantastiske tøven består i læserens valg mellem to tolkningsmuligheder i forhold til det overnaturlige: hallucination eller virkelighed?

<sup>138</sup> Modalitet anvendes her for at markere fortællerens usikkerhed omkring udsigelsens indhold.

følelses- og erkendelsesmønstre), der kendetegner fremtrædelsen af verdenen i "Lotte", og som organiserer værkets verden. Karakteristisk for novellens intentionelle bevidsthedsmønstre er den tvivl, der herigennem etableres og knytter sig til Martins perception af omverdenen.

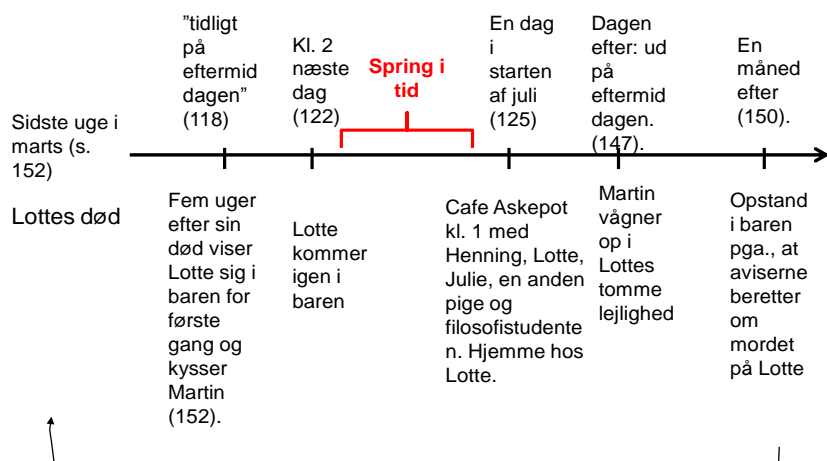
Som tekstanalytiker kan man arbejde med *tids*-eksistentialet ved eksempelvis at undersøge, hvilke tidsoplysninger teksten giver, og der ud fra undersøge, hvilket *erfaringsmønster* der gør sig gældende for tidsoplevelsen i det fiktive univers. Undersøgelsen kan ske ud fra spørgsmål som disse:

- Hvilke tidsoplysninger findes der i teksten?
- Hvorledes forholder fortid, nutid og fremtid sig til hinanden i tekstens erfaringsunivers?
- Hvilke markante ubestemthedssteder (spring) er der mht. tid i teksten?
  - Er der markante tidslige spring? Og hvad betyder dette for tekstens erfaringsunivers?
- Hvilken form for tid arbejder teksten med?
  - Fortid, nutid, øjeblikket, fremadskridende tid m.m.
- Hvad er erfaringsmønsteret for tidsoplevelsen i teksten?

"Lotte" berettes retrospektivt; begivenhederne ligger forud for fortællertidspunktet. Der fortælles fra en bedrevidende og efterrationaliserende position "for hvis man tænker nærmere efter, var der masser af tegn på, at der bag al denne fest og latter lå noget, der var knap så morsomt" (ibid., s. 124). Der er påfaldende få tidsoplysninger og implicite markeringer af tid i "Lotte", og illustrationen nedenfor over tekstens tidsmarkeringer anvendes i denne sammenhæng som en art maieutik til afdækning af den fiktive verdens tidslige fremtrædelsesmønster.

Karakteristisk for "Lotte" er, at der ikke finder nogen markering af tid sted, før Lotte dukker op i baren. Indledningsvist beretter Martin om sit rutinearbejde, og fraværet af tidsmarkører underbygger dels oplevelsen af hans livsforløbs mangel på progression før Lottes opdukken, dels understreger det rutinepræget af hans arbejde; den ene dag ligner den næste og er uden nævneværdig betydning. Samtidig giver dette fravær os et fingerpeg om tekstens intentionelle mønstre; tiden og hermed progressionen indtræder først sammen med Lotte, der er tekstprogressionens omdrejningspunkt. Hvad der taler yderligere herfor er desuden, at beretningen springer et par måneder i tid fra anden gang, Lotte viser sig i baren, til byturen i starten af juli, hvor Martin og Lotte dyrker sex i hendes lejlighed.





**Figur 6.3:** Tidslinje for "Lotte"

Karakteristisk for tekstens tidlige erfaringsmønster er Martins eskapistiske trang til at transcendere nutiden – at flygte fra "sumpen" (ibid., s. 125) bl.a. vha. drømmen, fantasien og ikke mindst via Lotte samt indtagelse af alkohol og stoffer. Han forholder sig overvejende til fremtiden, ja, drømmer om en "lys fremtid" (ibid., s. min kursiv) langt væk fra baren og dens ynkelige klientel. Lotte indgår i denne drøm som adgangsbilletten til at kunne avancere på den sociale rangsstige: "jeg bildte mig ind, at hun ville hive mig ud af sumpen" (ibid.). Med prædikatet *lys fremtid*, der i tekstens erfaringsunivers modstilles "sumpen", sker der værditilskrivning i forhold til fremtiden. Det er til den, Martin knytter sine forhåbninger om noget bedre.

Selve den ovenfor citerede episode, hvor Martin og Lotte har sex, og hvor hendes krop sekventielt gennemgår en metamorfose fra levende til død, indebærer samtidig en transformation af novellens rum-tidslige kategorier, der også trodser grænsen mellem ånd og materie. I denne metamorfose gennemgår Lotte en kropslig nedbrydning, der forløber i fem hovedsekvenser:

1. Lottes striptease – som Martin perciperer i små klip
2. Opsprætningen af Lottes krop
3. Sekundet efter ligner hun en mumie i bandager
4. Frankensteins Monster
5. Åbenbaring – Lotte atter i fuld figur

Med Lottes metamorfose bryder tekstverdenens tidslige kontinuitet og logik sammen, idet Martin perciperer hendes gradvise forvandling i korte hovedsekvenser. Der er ingen markering af nogen form for kausalitet mellem disse sekvenser, ligesom teksten heller ikke udpeger nogen sadistisk aktør bag Lottes kropslige nedbrydning. Den finder blot sted næsten som i et drømmesyn hos Martin, idet metamorfosen ikke blot trodser enhver tidslig logik, hvor der med sekunders mellemrum veksles mellem kroppens forskellige tilstandsformer. Men også rummets logik brydes. Forbrydelsens forankring til et bestemt sted overskrides nemlig, i og med Martin perciperer Lottes krop i forskellige tilstandsformer, hvilket under normale omstændigheder ville indebære, at kroppen havde været genstand for en ydre påvirkning (jf. bandagerne og de klodsede uskønne sting), der ville have flyttet den i rumlig forstand, hvis ikke enhver rum-tidslig logik havde været sat ud af kraft i forbindelse med den overnaturlige hændelse.

En måned efter denne episode, er der en voldsom opstandelse i baren, idet aviserne "utvetydigt" (ibid., s. 151) beretter om mordet på Lotte og to andre og desuden henviser til et bestemt bordel i Nordsjælland. Hun er død af de snitsår, som Martin også bemærkede ved hende i fortællingens begyndelse: "Hun havde en grim rød misfarvning på håndledet" (ibid., s. 129) og under den kropslige forvandling, der er fortællingens egentlige overnaturlige hændelse. Avisernes overskrifter leverer således det endelige vidnesbyrd om, at hun må have været et spøgelse, i fortællingens sidste sætning, idet rationalitetens sandhedsvidner par excellence – "Retsmedicinerne" (ibid., s. 152) – anslår hendes dødstidspunkt til "fem uger *inden* hun første gang viste sig i vores bar" (ibid.). Sætningen forløser hermed endeligt læseren fra sin tøven mellem at afgøre, om Lotte er levende eller død, idealkvinde eller spøgelse. Det sidste er naturligvis tilfældet.

Det, som analysen med udgangspunkt i tidseksistentialet afdækker, er tekstens tidslige erfaringsmønstre. Fordi tekstens tidslige og rumlige logik bryder sammen i forbindelse med den overnaturlige hændelse og udvisker virkelighedens faste konturer, tøver man også som fænomenologisk læser i forhold til den overnaturlige hændelse i "Lotte," ikke mindst pga. den måde teksten gestalter tid og rum på i forbindelse hermed.<sup>139</sup>

*Omverdens*-eksistentialet vedrører den fiktive verdens fremtrædelsespræg som helhed, der konstitueres af bestemte sansekvaliteter og omverdenssemner.<sup>140</sup> En analyse af en tekst med udgangspunkt i dette eksistentiale kan undersøge følgende:

---

<sup>139</sup> Det er altså ikke nødvendigt at foretage en strukturel analyse af "Lotte" for at kunne begrunde læserens tøven ved, som Todorov gør det i *Den fantastiske litteratur*, at påvise, på hvilke steder i tekstens formale struktur læserens tøven gør sig gældende. Det er muligt at påvise på tekstens mondiale niveau.

<sup>140</sup> Med "omverdenssemne" mener Vosmar de størrelser, der i tekstens univers fremtræder med et vist objektivt præg, dvs. "giver os en ret umiddelbar og tvingende oplevelse af at opleve eller beskæftige os med det samme, som andre personer oplever eller beskæftiger sig med" (Vosmar 1969, s. 107).

- Hvordan er omverdenen gestaltet?
- Er nogle omverdensemner særligt dominerende i den fiktive verden?
  - Hvilken relation er der mellem disse?
- Hvilke oplevelses- og stemningskvaliteter ligger der implicit i omverdenens fremtrædelsesmønster?
- Hvilken omverdenstype fremstiller teksten?
  - Ex noget ustruktureret og kaotisk peger på meningsløshed.

Omverdens-eksistentialt og rum-eksistentialt hænger nøje sammen, hvorfor nærværende fremstilling gør kort proces i forhold hertil. Undersøgelsen af en tekst med udgangspunkt i dette eksistentialt kan lette arbejdet med rum-eksistentialt, idet denne undersøgelse kan hjælpe os med at lokalisere omverdensemner, der er særligt vigtige for omverdensmønsteret, idet de er dominerende i teksten. Fordi omverdensmønsteret i "Lotte" bedst lader sig beskrive i sammenhæng med rum-eksistentialt og for at vige uden om gentagelser, vil jeg haste videre dertil.

Rum-eksistentialt vedrører mønsteret i det fiktive erfaringsunivers, der lader sig indordne i et værdi-koordinatsystem af vertikalt og horisontalt rettede værdier. Som allerede nævnt i forbindelse med Jurij Lotman, så er det fiktive univers et semantisk (fortolket) rum og hermed samtidig et værdimættet rum. Ifølge Ruth Ronens *Possible worlds in literary Theory* (1994) referer både Ingarden og Lotman til:

... the concept of *world* in order to identify *the value added to a set of objects by virtue of which that set becomes a domain, an integrated system*. It is by virtue of this added value that art can represent a world for us (Ronen 1994, s. 101).

Rum-eksistentialt er det vanskeligste at få fat på hos Vosmar, men det lader sig forstå på baggrund af Lotmans teori. Lotman præciserer i *The Structure of the Artistic Text*, at "Historical and ethnical linguistic models of space" (Lotman [1971] 1977, s. 218) udgør basis for konstruktionen af et verdensbillede – en holistisk konceptuel model uløseligt forbundet med enhver kultur. Det er på baggrund af sådanne rumlige modeller, at teksters verdener får betydning. Eksempelvis vil man i mange tekster (og kulturer) kunne finde en modstilling af oppe vs. nede, Himlen vs. Jorden, lys vs. mørk osv., hvortil der knytter sig værdier som henholdsvis godt vs. ondt, og typisk knyttes "oppe" kulturelt sammen med spiritualitet, mens "nede" ofte forbindes med hverdagslivet (Lotman [1971] 1977, s. 217-231).

Rum-eksistentialt hos Vosmar må altså ikke forveksles med tekstens sceneri, men det vedrører derimod den fortolkede omverden, der implicerer en værditilskrivning.

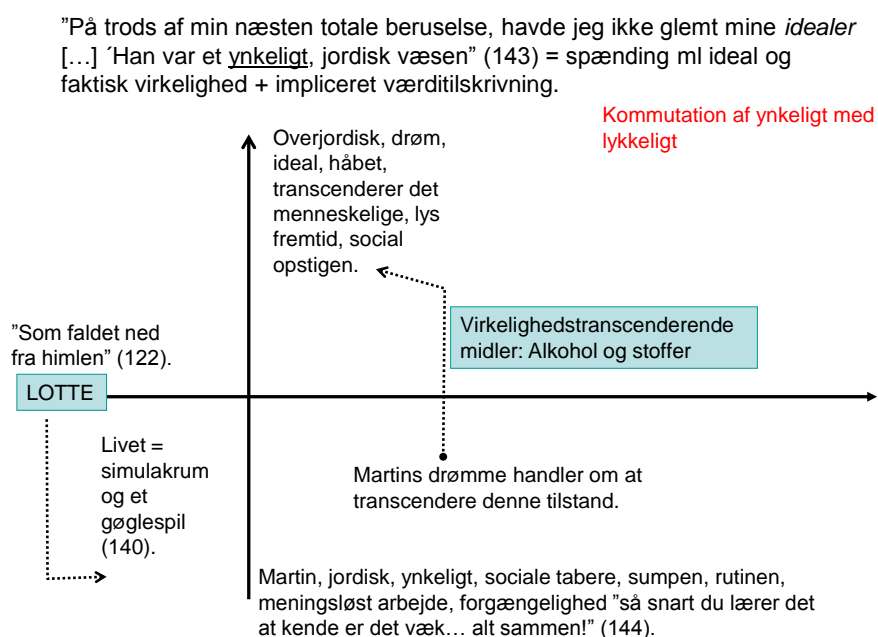
Kort sagt angår dette eksistentiale tekstens værdirum. I forbindelse hermed kan der undersøges følgende:

- Hvad er den kosmiske spændvidde i erfaringsuniverset?
  - Findes der spændinger eller udligninger på akserne (den vertikale og horisontale)?
- Hvilke bevægelsesretninger (vertikale og/eller horisontale) binder sceneriet sammen?
- Hvilke værdier knytter der sig til genstandene placeret på de forskellige akser?
- Hvor er sceneriet placeret i rummet?
- Hvilke markante ubestemthedssteder findes der mht. tekstens rumfremstilling?

Koordinatsystemet kan anvendes som et redskab til at placere de forskellige genstande i tekstens univers af vertikalt og horisontalt rettede værdier. Mens verdensaksens vandrette linje ofte har med erfaringsuniversets jordiske, dennesidige, nutidige, udstrakte dimension m.m. at gøre, gælder den vertikale akse de metafysiske, overjordiske, transcendentale, fremtidige dimension i tekstens oplevede rum. Måden, man kan anvende koordinatsystemet på, er først og fremmest at finde den kosmiske spændvidde i tekstens fremstillede rum, altså ved spørgende at undersøge, hvilke dominerende omverdensemner tekstens univers er spændt ud imellem, og dernæst at undersøge, hvorvidt der finder en værditilskrivning sted.

I "Lotte" er rummet på den vertikale akse spændt ud mellem det jordiske og det overjordiske, hvilket illustration 7.3. viser. Lotte-skikkelsen befinder sig qua spøgelse i et limbo mellem jordisk og overjordisk. Novellen markerer dette med, at hun beskrives "Som faldet ned fra himlen" (ibid., s. 122). Hun er inkarnationen af alt det, Martin længes efter; hun "*transcenderede* det menneskelige" (ibid., s. 145, min kursiv). Lotte har således samme funktion som de virkelighedstrascenderende stoffer, Martin indtager i store mængder. Teksten knytter desuden Martins drømmerier sammen med det transcendentale, eftersom den metaforisk sidestiller hans opvågnen til barens realiteter med "jeg måtte *ned på jorden* i en fart" (ibid., s. 106, min kursiv). Der er således spændinger inden for rummets vertikale akse, idet der finder en polariserende værditilskrivning sted til henholdsvis det overjordiske, ideale, drømmen, håbet, fremtid m.m. på den ene side og på den anden Martins hverdag befolket af sociale tabere, sumpen, rutinen og ikke mindst forgængeligheden af alt dette: "så snart du lærer det at kende er det væk... alt sammen!" (ibid., s. 144), som Lotte hævder. Lotte er netop i sin limbotilstand mellem døden og livet selve legemliggørelsen af spændingen mellem den ideale og faktiske virkelighed i novellen, og hun beskriver livet som et "simulakrum og et gøglespil" (ibid., s. 140).

Undersøger man, hvilken værditilskrivning der finder sted i forhold til genstandene/begrebernes placering på den vertikale akse, vil dette give en os et fingerpeg om værkets holdning, der som allerede nævnt ifølge Vosmar betegner værkets stemning og dets livsanskuelse i ét. Sætningen ”På trods af min næsten totale beruselse, havde jeg ikke glemt mine *idealer* [...] Han var et ynkeligt, jordisk væsen”(ibid., s. 143) udtrykker den spænding på den vertikale akse, som gentages på adskillige tekstniveauer. Virkeligheden synes ifølge ”Lotte” at være meningsløs, uvirkelig og rutinepræget i sig selv: ”Det blev aldrig andet end tomt. Rutinen udsugede mig, så jeg efterhånden ikke kunne noget som helst. Jeg var *baren*, og lige netop derfor var jeg *ingenting*” (ibid., s. 117). Lotte udfylder Martins meningsvakuum, idet han drømmer om, at hun hiver ham ud af sumpen (ibid., s. 125). Men Lotte er netop en illusion, en fiktion og et flygtigt gøglebillede i sig selv. Værkets holdning synes at være, at virkeligheden er ligeså meningsløs som de illusioner, vi giver vores tilværelse mening med, hvilket novellen selv udtrykker med den imperativiske kortform: ”STOP MAKING SENSE” (ibid., s. 126).



**Figur 7.3.:** Det fortolkede rum i "Lotte"

Den mondiale analyse er imidlertid blot første hovedetape i en fænomenologisk analyse à la Vosmar. Næste trin i fortolkningsprocessen er reduktionen. Men inden vi forsøger at tilbageføre den i "Lotte" identificerede holdning til de tekstmønstre, der har styret

konstitutionen af den fremstillede verden og hermed animerende har bidraget til læserens holdningsidentifikation, skal det opsamlende siges, at den fænomenologiske nærlæsning, den mondiale analyse af bevidstheds- og genstandsmønstre som tekstanalytisk tilgang ikke har patent på at interessere sig for tid og rum.

De fleste metodiske tilgange vil inddrage tidslige og rumlige forhold i tekstanalysen – eksempelvis tempus, fortalt tid og fortælle tid, suspense, fabula/sjuzet m.m., der typisk er den formale analyses genstand. Hvad der imidlertid er det særlige ved fænomenologiens måde at analysere tiden og rummet på er, at den insisterer på at gøre det indefra og med afsæt i konkretionen, hvilket er ensbetydende med, at den videre analyse reguleres af et selektionsprincip. Fordelen ved at analysere, ikke meningsenhedernes lag, men verdenslaget, skulle ifølge Vosmar være indlysende, for "De iagttagelser, der gøres, er relevante, fordi de fører frem mod og tillader en præcis bestemmelse af det, der er digtets overordnede begreb: dets holdning" (Vosmar 1969, s. 98).

Under reduktionen spørges der til læserens konstitutive ydelser i betydningsdannelsen. For at undersøge, hvorvidt den empatisk identificerede holdning kan retfærdiggøres som værkets holdning og ikke som læserens egen oplevelse, *tilbageføres* (: reduktionen) den empatisk identificerede holdning til et netværk af sproglige fænomener, der har en særlig affinitet til værkets holdning. Reduktionen sker altså ifølge Vosmar ud fra en art væsentligheds- og økonomiprincip om kun at inddrage et underordnet plan i værket, når det kan tjene til belysning af et overordnet (jf. figur 4.3). Ledetråden for reduktionen er tre spørgsmål:

1. Hvordan konkretiserer vi en given tekst?
2. Hvor går grænsen for *mulige* konkretioner, uden at værkets verden skifter karakter?
3. Hvad sker der ved *kommutation* af enkelte ord eller dele i forhold til teksthelheden?

Til at besvare disse spørgsmål udfører Vosmar en kommutationsprøve (: eidetisk variation), der udføres ved udskiftning konstitutive elementer eller ved at variere ordningen af dem i et forsøg på at indkredse værkets særegenhed. Det kan dreje sig om variationen af enkelte ord eller større tekstenheder i tekstens sammenhæng med henblik på at undersøge, hvor meget man via fantasien kan ændre, altså hvilke konkretioner der er henholdsvis mulige og umulige i forhold til værkets totale stemningsværdi og genstandsområde, før værkets verden skifter væsenskarakter og hermed betydning. Formålet med reduktionen er at undersøge fortolkningens grænser.

Spørgsmålet er, hvorvidt vi med rimelighed kan kalde stemningen, der præger "Lotte", for meningsløshed? Novellens stemning er i høj grad præget af den måde, genstandene er intenderede i tekstverdenen. Signifikant er rumtiden. Både rum- og tidsoplevelsen er nemlig præget af de spændinger, der findes på rummets vertikale akse – mellem det jordiske (fakticitet) og overjordiske (ideal) – og af og den polariserende værditilskrivning, der finder sted i forhold til de fremstillede genstandes placering på akse (jf. figur 7.3). Sammenholdes dette med novellens tidlige erfaringsmønster, der er karakteriseret ved Martins fremtidsvendte eskapisme, kan man med sikkerhed sige, at der heri ligger en stemnings- og holdningsmarkør, hvilket kommer tydeligt til udtryk i sætningen "På trods af min næsten totale beruselse, havde jeg ikke glemt mine *idealer* [...] Han var et ynkeligt, jordisk væsen" (ibid., s. 143). Ved en kommutationsprøve (: eidetisk variation) kunne man forsøgsvis udskifte jegets afstandstagende værditilskrivning, dvs. ordet ynkeligt, med "lykkeligt", hvorved stemningen fuldstændigt skifter karakter, og sætningens polarisering af det ideale og det jordiske opløses til en harmonisk tilstand uden spændinger mellem det ideale og jordiske. En sådan ændring vil også placere jeget helt i fakticiteten uden den transcendentale stræben, der karakteriserer novellens bevidsthedsmønster. Det, der yderligere kvalificerer identifikationen af værkets holdning som meningsløshed, er Martins perceptuelle usikkerhed og hans tøven mellem to fortolkningsmuligheder i forhold til at afgøre, hvorvidt Lotte er levende eller død, idealkvinde eller spøgelse. "Meningsløs" er et prædikat, der netop hæftes på noget, hvis indhold er uklart, uforståeligt og uden fornuftig begrundelse. Den usikkerhed, der knytter sig til jegets perception har en særlig affinitet til tekstens ord- og sætningsniveau, eftersom sætningerne inkorporerer en dobbeltydighed mht. Lottes rumlige placering i tekstverdenen ved at udnytte det flertydige potentiale, der ligger i dagligsproglige floskler.

## Delkonklusion

Der er adskillige problemer forbundet med en fænomenologisk tilgang som Vosmars. For det første er den svær at operationalisere tekstanalytisk, hvilket skyldes flere forhold. For det første kræver Vosmars fremgangsmåde en udførlig udredning. For hvori består hans metode egentlig? Sammenfattende kan den opsummeres via følgende punktopstilling.

1. Indledningsvis udfører Vosmar en art *epoché*, hvorved der sættes parentes om bl.a. sproglige iagttagelser – dvs. de underordnede (konstituerende) lag i værket.

2. Dernæst tager han afsæt i det for læseren oplevelsesmæssigt givne: værkets verden, som analyseres vha. eksistentialerne: *jeg, tid, rum og omverden*.

- først lokaliseres det tids-rumligt placerede orienteringscentrum i teksten (iagttagerspositionen/ jeget). Siden hen inddrages de øvrige eksistentialer.

3. Herfra skulle det så være muligt *empatisk* at identificere værkets *holdning*.<sup>141</sup>

4. For at undersøge, hvorvidt denne holdning kan retfærdiggøres som andet end læserens private oplevelse, *tilbageføres* (reduktionen) den empatisk identificerede holdning til et netværk af sproglige fænomener, der har en særlig affinitet til værkets holdning.

- Det sker ud fra et *væsentligheds- og økonomiprincip* om kun at inddrage et underordnet plan, hvis det tjener til belysning af et overordnet.
- ... og via *kommutationsprøven* (eidetisk variation), dvs. ved at udskifte enkelte ord eller større sætningshelheder i tekstens sammenhæng undersøges tekstverdenen. Spørgsmålet er her, hvor meget man kan ændre, før værkets verden skifter væsenskarakter. Formålet med kommutationen er at afsøge fortolkningens grænser.

For det andet kan det være vanskeligt at få et fast greb om længere tekster som eksempelvis romaner i forhold til kommutationsprøven. For i modsætning til digtanalyser á la Vosmars analyse af "Envoi", må udskiftningen her 1) enten foregå med en større tekstflade som referencepunkt for at kunne vurdere, hvorvidt romanens totalstemning ændrer karakter i forbindelse med kommutationen, eller foregå ved 2) at fiksere kommutationsprøven til bestemte tekstpassager i romanen. Det sidste gør selvsagt kommutationen til en langstrakt proces i forhold til romanen, idet en mulighedsbetingelse for udskiftningen vil være en forudgående selektion af centrale tekstpassager fra læserens side.

For det tredje er Vosmars metode vanskelig at operationalisere, fordi den savner analytiske kategorier, hvilket min teoretiske uddybning i indeværende kapitel har vist. Dertil gør eksistentialernes abstrakte karakter dem vanskelige at benytte som konkrete analytiske redskaber; de savner præcision og ikke mindst en teoretisk uddybning. Desuden er de nært forbundne og overlapper i nogen grad hinanden, hvilket kan føre til redundante analyser, hvis tekstanalysen tvangsmæssigt gennemløber samtlige eksistentialer.

---

<sup>141</sup> Jeg minder her om, at værkets holdning ifølge er Vosmar et overbegreb for værkets enhed, der er en menneskelig forholdsmåde over for tilværelsen som helhed. Begrebet dækker over værkets stemning og livsanskuelse i ét.



Omvendt er der en lang række fordele forbundet med Vosmars metode og i det hele taget en fænomenologisk tilgang til litteratur, hvilket gør, den er vanskelig at komme udenom som litterær metode. En væsentlig fordel er først og fremmest, at den opererer med et aktivt begreb om læseren, der ikke alene fuldender tekstens ontologiske ubestemthed, men fænomenologiens læserbegreb underminerer heller ikke tekstens objektive status, fordi teksten via sin overbestemthed er med til at styre læsningen bl.a. via førtematiske stemninger. I modsætning til andre teoridannelser lader fænomenologien altså ikke tekstens stemning være ubenævnt, men betoner derimod hvorledes stemninger i kondenseret og førtematisk form kan præge læserens opmærksomhedsfelt under aktualiseringen og konkretionen. Såvel Vosmar som Ingarden betoner stemninger som noget, der medaktualiseres som en affektiv farvning af tekstverdenen. En ofte fremsat indvending mod fænomenologien har været, hvori den egentlig adskiller sig fra nykritikken. Hertil vil man kunne svare: fænomenologiens stemningsbegreb – blandt andet. I modsætning til fænomenologien mangler nykritikken ikke alene følelsesabstrakter, men også et decideret stemningsbegreb. Derfor sker påvisningen af værkets holdning fra en nykritisk tilgang ved, at man udpeger et netværk af relationer mellem de forskellige betydningsenheder, hvorved den helt overser stemningers medkonstituerende rolle i betydningsdannelsen.

En yderligere fordel ved fænomenologien er dens grundantagelse om, at værkets holdning ikke fremtræder som et produkt af analysen af sproglige virkemidler, men den ligger allerede i værkets konkrete verden, der ifølge Ingarden og Vosmar er umiddelbart tilgængelig for læseren. Med andre ord hævder Vosmar, at omverdensskildringen har en vis affinitet til værkets holdning, idet han betoner den organiske enhed af abstrakt og konkret; det mest abstrakte i værket, dets holdning, ligger allerede implicit i tekstverdenen. At fænomenologien tager afsæt i værkets verden og ikke i sproglige detailanalyser betyder således, at "De iagttagelser, der gøres, er relevante, fordi de fører frem mod og tillader en præcis bestemmelse af det, der er digtets overordnede begreb: dets holdning" (Vosmar 1969, s. 98). Formålet med en fænomenologisk analyse af værkets verden er vha. en højt udviklet semantisk lydhørhed at få tekstverdenen til at stå frem i forestillingen med en klarhed, der rummer forståelsen i sig.

Set i en litteraturdidaktisk sammenhæng er en tekstanalytisk fremgangsmåde, der tager udgangspunkt i tekstverdenen, eller som det hedder hos Vosmar: verdensplanet, fordelagtig, fordi den i første omgang tegner sig som en hverdagsproglig karakteristik med udgangspunkt i læserens fortrolighed med realverdenen og prætekstuelle naturlige oplevelsesparametre. En sådan tekstanalytisk fremgangsmåde kræver altså i første

omgang en forudsætningsløs indstilling fra læserens side, idet han/hun i første omgang blot investerer sin fortrolighed med omverdenen og sproget i forbindelse med den mondiale analyse. I den mondiale analyse benytter vi populært sagt nogle af de samme kognitive redskaber, som vi benytter i hverdagen (jf. kapitel 2). En lignende påstand er fremsat af tekstverdensteoretikeren Johanna Gavins, idet hun skriver:

Again, this is the result of my psychological projection into a text-world which, because of the essentially *analogue nature* of mental representation, I assume to operate in the same way as my real world until the text tells me otherwise. (Gavins 2007, s. 42-43)

For kognitionsteorien er det således det analoge forhold mellem vores mentale repræsentationer (tekstverdenen) og realverdenen, der gør, at vi, når vi læser litteratur, betjener os af nogle af de samme kognitive evner, som vores hverdagsbevidsthed trækker på. Set i lyset af, at fundamentet for både den mondiale tekstanalyse og TWT er en fagterminologisk forudsætningsløshed hos læseren, så ligger der et litteraturdidaktisk potentiale i disse teorier, der gør dem velegnet i forhold til elever i både Folke- og gymnasieskolen. Den mondiale analyse kan således betragtes som danne rammen for en lempelig indførelse af eleven i et gradvist mere teknisk fagsprog.

En ulempe ved Vosmars mondiale analyse i dens nuværende form er dog, at eksistentialerne forekommer for upræcise til at kunne anvendes som konkrete tekstanalytiske redskaber. En måde at overvinde dette problem på kunne være at trække på de analytiske greb, der ligger i Text World Theory. Udgangspunktet er her, at mennesket konstruerer mentale modeller, tekstverdener, af dets hverdagsoplevelser. Både fænomenologien og TWT betoner menneskets tilbøjelighed til at organisere deres viden i helheder, altså til at danne gestalter. Ligesom Vosmar beskriver, hvordan læseren har en umiddelbar fornemmelse for tekstens helmening og under læsningen lader sig gribe af tekstens forestillede virkelighedsoplevelse, så betoner også TWT tekstverdenernes holistiske natur. Vosmars betragtningsmåde har meget til fælles med Text World Theory, idet begge positioner fokuserer på, hvorledes læseren projicerer et rent intentionalt genstandslag, dvs. hele tekstverdener. Med andre ord interesserer begge positioner sig for tekster forstået som holistiske repræsentationsformer. I stedet for at praktisere sproglige detailanalyser fokuserer begge tilgange på hele tekstverdener.

TWT synes at trække på Ingardens konstitutionsteori, idet TWT beskriver konstitutionen af tekstverdenen som en proces, hvor tekstens betydningskonstituerende enheder fastlægger tekstverdenen. Tekstverdener er ifølge TWT ligeledes deitiske rum, hvis grænser defineres af tekstens deiktiske og referentielle elementer, hvilke Paul Werth

betegner som 1) *world-building elements*. De definerer tekstverdenens tids-rumlige grænser og tilvejebringer tekstens *setting*, der bestemmes af a) *tid* (t), der lader sig udvinde af verbernes tempusformer og tidsdeiksis; b) *sted* (s), som udvindes af tekstens stedsadverbier, adverbielle bisætninger og navneordsforbindelser samt c) *karakterer* og d) *objekter*, der identificeres ud fra navneord (herunder egennavne og stednavne). Dertil skabes tekstverdenen også i kraft af 2) *function-advancing propositions*, der i narrative tekster driver fortællingen fremad. De konstituerer såvel tilstande, handlinger, begivenheder og processer (herunder konflikt, progression, forandring og regression) som ethvert fremsat argument eller forudsigelse i forbindelse med tekstverdenens objekter og/eller karakterer.

Tilsvarende opererer Ingarden overordnet med tre ordklasser, først og fremmest mellem nominale og verbale ordbetydninger ud fra deres forskellige former for intentionalitet. De nominale ordbetydninger hos Ingarden svarer til det, Werth kalder for *world-building elements*. Nominalerne har en intentional retningsfaktor, idet de refererer til noget værende; de har en tingsliggørende funktion i betydningsdannelsen. Derimod svarer de verbale ordbetydninger hos Ingarden til *function-advancing propositions* i TWT. Verbale ordbetydningers intentionale korrelat er derimod ikke genstande, men virksomhed; de har en tidsliggørende funktion.

I *Cognitive Poetics* (2002) præciserer Peter Stockwell relationen mellem tekstens verdenskonstituerende elementer og de funktionsfremmende udsagn således:

World-building elements constitute the background against which the foreground events of the text will take place. They include an orientation in time and place, and they create characters and other objects that furnish the text world (Stockwell 2002, s. 137).

Stockwell trækker her på Paul Werths opfattelse af forholdet mellem 1) de verdenskonstituerende elementer og 2) de funktionsfremmende udsagn som modelleret over gestaltpsykologiens figur/baggrund-distinktion. For mens førstnævnte konstituerer en spatio-temporal kontekst, beskriver funktionsfremmende udsagn handling inden for denne kontekstuelle ramme.<sup>142</sup> I modsætning til Werths egen påstand om *text world theory's* generelle anvendelighed, gældende for alle typer diskurser, så redegør han primært for teorien ud fra narrative af realistisk tilsnit med det resultat, at TWT terminologisk implicit synes at være skræddersyet til primært at analysere fortællende tekster.

---

<sup>142</sup> Denne distinktion minder om det traditionelle skel mellem narrativ *setting* og *plot*, og Paul Werth foretrækker betegnelsen ”*function-advancing*” frem for ”*plot-advancing*”.

Man vil kunne hævde, at det, der udmærker TWT's analytiske redskaber i forhold til Vosmars eksistentialer, er, at visse tekstverdensteoretikere (eksempelvis Gavins) benytter overskuelige tekstverdend-diagrammer til at analysere og kortlægge tekstverdenen på grundlag af 1) world-building elements: Time, Location, Characters og Objekts og 2) Function-advancing propositions, der lader sig udvinde af bl.a. tekstens finitter verber. Som redskaber vækker disse diagrammer efter min overbevisning reelt større forundring end klarhed i hvert fald i forhold til længere tekster.<sup>143</sup> En svaghed ved TWT er imidlertid fænomenologiens styrke. Hvor Peter Stockwell hævder, at TWT "is founded not on the analysis of sentences but on entire texts and the worlds that they create in the minds of readers" (Stockwell 2002, s. 137), dér synes det tværtimod, som om det modsatte gør sig gældende. For en faldgrube ved tekstverdensteoriens analytiske vokabular – herunder brugen af tekstverdenddiagrammerne – er, at analysen fikseres på et sprogligt niveau, fordi dens redskaber snarere er rettet mod dette niveau og ikke, som den selv hævder: på et globalt tekstverdendniveau – i stil med fænomenologiens mondiale analyse. Problemet er altså her, at TWT i modsætning til fænomenologien netop mister det globale perspektiv, fordi den straks går til tekstverdenens konstituerende sproglige materiale.<sup>144</sup> Vosmars eksistentialer har omvendt en generalitetsgrad, der modsvarer den mondiale analyses globale perspektiv, men er til gengæld sparsomt definerede som analytiske redskaber. Med andre ord modsvarer TWT's analytiske vokabular ikke det konstitutionsniveau, hvorpå tekstverdendanalysen hævdes at sætte ind, men den strandeder derimod ofte ved en analyse af tekstverdenens sproglige funderingsforhold, som den fænomenologiske tilgang først vender sig imod under reduktionen. Anderledes formuleret mangler TWT det væsentligheds- og økonomi, som afhandlingens fænomenologiske metode inkorporerer i sit design ved at skelne klart mellem det konstituerede verdenslag, som undersøges via den mondiale analyse, og tekstens verdenskonstituerende elementer, som undersøges via reduktionens afsøgning af konstitutionens niveauer. Netop fordi TWT-analysen i sit design ikke opererer med et klart skel mellem det globale verdendniveau og de sproglige iagttagelser tangerer den ofte sproglige detailanalyser, der fører til ophobninger af irrelevante tekstanalytiske iagttagelser.

Denne problematik vil blive uddybet nærmere i det følgende med henblik på at videreudvikle fænomenologiens mondiale analyse, ligesom omdrejningspunktet for de følgende kapitler vil være en undersøgelse af, hvorledes fænomenologien arter sig som

---

<sup>143</sup> Symptomatisk for TWT's brug af disse tekstverdenddiagrammer er ligeledes, at tekstverdensteoretikerne overvejende trækker på kortere teksteksempler som fx kontaktannoncer, fodboldreportager m.m. Det er eksempelvis tilfældet for Stockwell (2002) og Gavins (2007).

<sup>144</sup> Følgelig giver jeg isoleret betragtet Meir Sternberg ret i hans mere generelle kritik af kognitivismen, altså at der skulle findes en række inkonsistenser mellem dens program og praksis.

metode i forhold til nyere narrative former, der anvender narrative strategier til at forsinke og de-automatisere læsningen. "Lotte" er forholdsvis klassisk i sin opbygning, og nyere formeksperimenter udfordrer i langt højere grad end Sonnergaards novelle grænsesøgende værkets rammer ved ikke blot at gennembryde grænsen mellem liv og værk med et væld af selvbiografiske markører i fiktionen – men også ved, som det eksempelvis er tilfældet for Claus Beck-Nielsens værk – at forsøge på helt at opløse værket i konteksten. Netop fordi kontekstbegrabet er centralt i TWT, vil vi kunne drage nytte af den i forhold til den mondiale analyse, for, som Stockwell skriver i *Cognitive Poetics*:

Yet until recently there has not been a principled means of understanding exactly how readers construct and engage with the context arising from reading a literary work. Cognitive poetics offers just such a means of understanding (Stockwell 2002, s. 92).

## Kapitel 4

### PÅ KANT MED VÆRKET

# Tendenser i

## NYERE PROSA



Kurt Schwitters: Merzbild 25a – Sternenbild (1920)

"texts evoke expectancies though they may not fulfil them"

Jerome Bruner: "Labov and Waletzky, thirty years on" (1997, s. 63).

## Kapitel 4

### På kant med værket – Tendenser i nyere prosa

"texts evoke expectancies though they may not fulfil them" (Bruner 1997, s. 63).

Roman Ingardens æstetik og værkbegreb er ofte blevet afskrevet som normativt, klassisk og harmoniserende og følgelig for snævert i forhold til nyere litterære former. En af de mest fremtrædende litteraturforskere, der har rejst denne kritik, er Wolfgang Iser. Det gør han i *Der Akt des Lesens* (1976) – og dette på trods af, han trækker kraftigt på Ingardens terminologi og antagelser fra *Das literarische Kunstwerk* og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*.

Iserns kritik retter sig hovedsageligt mod Ingardens forestilling om det litterære kunstværks polyfone harmoni, hvilket knytter an til antagelsen om, at teksten er bundet sammen af intentionelle mønstre, der styrer læserens konstitution af tekstverdenen. Teorien om værkets polyfone harmoni beskriver, hvorledes de fire strata i det litterære kunstværk tilsammen bidrager til dets identitet ved at frembringe et kontinuerligt univers. Problemet med denne antagelse er ifølge Iser, at Ingarden hermed indsmugler et klassisk normativt ideal om harmoni og kontinuitet, der langtfra modsvarer mere genstridige (post)moderne teksters formsprog. Wolfgang Iser fremhæver eksempelvis Joyces *Ulysses*, der i modsætning til Ingardens teori deautomatiserer læserens perception af genkendelige tekstmønstre, som i en fænomenologisk optik gør teksten essentielt forudsigende. De kritiske indvendinger imod Ingardens værkbegreb, som Iser rejser, omhandler især Ingardens:

- ... teori om det litterære kunstværks polyfone harmoni.
- ... begreb om ubestemthedssteder.
- ... implicitte distinktion mellem sande/falske konkretioner.

Omdrejningspunktet for de følgende kapitler er – med udgangspunkt i Iserns kritiske indvendinger mod Ingardens teori – at undersøge, i hvilket omfang den er for snævert bundet til et klassisk værkbegreb til at kunne arbejde fyldestgørende med nyere

prosaformer, der eksperimenterer med genrerne og overskridelser af læserens veletablerede forventninger til teksten.

1990'erne og 00'erne har budt på et væld af hybridformer,<sup>145</sup> der kombinerer, transformerer og nedbryder forskellige narrative sub-genrer, mens de importerer ikke-litterære diskurser og udtryksformer og benytter narrative strategier, der imiterer organisationsprincipperne i fx fotografi, musik, internettet, film m.m. Hybriditeten har taget bo i litterære sub-genrer som kortprosa, romaner og noveller, hvori der indflettes andre genrer som opskriften, western, filmdrejebogen, afhandlingen o.l., og selve dyrkelsen af knapheden og det fragmenterede har frembragt litterære hybridformer på kanten af, hvad der kan kaldes værker i klassisk forstand.

Interessant er i den forbindelse, hvorvidt denne eksperimenterende prosas fremstillingsformer kan siges at udfordre det fænomenologiske værkbegreb. For via brugen af forskellige fremstillingsteknikker søger denne prosa at nedbryde værkets rammer – ofte i et forsøg på at opløse det helt i konteksten. Det sker eksempelvis via en række indbyrdes sammenhængende strategier:

- 1) I form af tværæstetiske hybrider, der overskrider genrer-, kunst- og medieskel, hvilket gør det nødvendigt at betragte tekster som deludsagn i sammenhæng med ekstratekstuelle kunstprojekter.
- 2) Virkelighedshungrende former, hvilket bl.a. tæller readymaden og tendensen til at bruge et væld af (selv)biografiske markører i fiktionen, der tvinger læseren til at overveje forfatteren (eller virkeligt eksisterende personer) som en del af tekstens betydning.
- 3) Via performancegenren, der nedbryder grænsen mellem verden og værket, virkelighed og fiktion, således at virkelighed og performance kolliderer og interfererer, hvorved fortællingen breder sig ud i et tredimensionalt virkeligt rum. Læseren må følgelig forholde sig til værkets kontekst.

For senere i afhandlingen at være i stand til at vurdere den fænomenologiske metodes eventuelle svagheder og styrker i forhold til nyere prosaformer, vil det være på sin plads at skitsere en række tendenser og fremstillingsstrategier i nyere prosa via signifikante punktnedslag i dansk litteratur. Kendetegnende for disse former er, at de i højere grad end klassiske tekster vanskeliggør læsningen i kraft af en række fremstillingsstrategier, som

---

<sup>145</sup> Fascinationen af de normbrydende generiske blandingsformer er intet nyt fænomen i litteraturhistorien. Taler vi om genrehybrider, er romantikken en oplagt reference – bl.a. Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799). Dertil kan et par internationale klassikere også nævnes i hybriditetens navn fx Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1759-1767) og af James Joyce's *Ulysses* (1922). I en dansk sammenhæng findes der desuden tidlige eksempler på narrativ hybriditet – eksempelvis H.C. Andersens *Fodreise* (1829), Ernesto Dalgas' *Lidelsens Vej* (1903), Martin A. Hansens *Jonathans Rejse* (1950) m.fl.



søges kortlagt i dette og næste kapitel. Ud fra en formodning om teoriens fortsatte aktualitet er jeg mere specifikt interesseret i løbende at diskutere disse tendenser og strategier i forhold til Ingardens værkbegreb – med henblik på en finjustering af den fænomenologiske metode i forhold til at kunne arbejde mere fyldestgørende med genstridige narrative former.

### **En tradition af opbrud**

Efter mindst hundrede års debat om værkbegrebets relevans og fortsatte eksistens i den moderne verden synes grundene til at genoverveje dette begreb – set på historisk afstand fra det 21. Århundrede – at være vokset i antal op gennem litteraturhistorien. Lige siden romantikkens eksperimenter med fragmentet er der blevet gjort forsøg på at finde alternativer til værkbegrebet – en bestræbelse, der ikke er blevet mindre med det 20. århundredes avantgardebevægelser, der har søgt at ophæve kunsten som kunstværk ved at gøre den til en del af en livspraksis.

Opfattelsen af litterære kunstværk forstået som en autonom størrelse har således længe været genstand for kritik, og i de seneste år er problematiseringen heraf tiltaget – ikke mindst pga. 1990'ernes og 00'ernes adskillige eksperimenter med litterære former som: punktromanen og litterære tværestetiske hybrider, der ikke alene trækker på andre kunst- og medieformer såsom foto, film, montage, happenings, performances osv., men også indgår i netværk som hybridiseringer af liv, virkelighed og værk. Denne kontekstkunst rejser et centralt spørgsmål: Hvor porøs værkets ramme egentlig kan være, uden at det i sin virkelighedshunger helt opløser sig helt i konteksten? Interessant er i den forbindelse, hvorvidt denne kontekstkunst gør, at fortolkningen og oplevelsen må indstilles efter helt andre parametre end nærlæsningen, fx på totaloplevelsen eller efter en fokusering på værkets samspil med sin kontekst, og ikke mindst på hvilken måde læseren indgår i betydningsdannelsen.

Opblomstringen af eksperimenterende prosaformer har ikke alene ført til en genvakt interesse for avantgardens tradition, men har ligeledes udløst en fornyet refleksion over det autonome værkbegreb, ifølge hvilket det litterære kunstværk er at forstå som en organisk helhed.<sup>146</sup> For hvad skal der overhovedet forstås ved autonomi? Hermed menes der kort formuleret et værk, som etablerer sine egne love inden for et endeligt og afsluttet tekstfelt; det må altså forstås ud fra egne præmisser. Dertil besidder

---

<sup>146</sup> Af nyere udgivelser, der forsøger at bevare samtidslitteraturens og -kunstens forbindelse til det 20. århundredes avantgardebevægelser ved at relatere nyere kunst og litteratur hertil, kan nævnes Julie Bjørchmar Kølles *Kortslutninger* (2008) og antologien *En tradition af opbrud – Avantgardens tradition og politik* (2005), som er redigeret af Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg.

det en vis suverænitet i relation til teksteksterne fænomener – dvs. i forhold til forfatteren, læsere, andre tekster og kontekstuelle forhold i det hele taget. Når vi tilsvarende benytter os af et autonomt læseprincip, retter vi opmærksomheden mod tekstens interne struktur – mod dens indre betydningsspil og mulige indre spændinger. Vi benytter et nærlæsningsprincip, hvis mål er at afkode tekstens forskellige betydningslag. Omvendt vil en heteronom læsemåde være optaget af at gøre tekstens eksterne referencer til en del af selve værket.

Spørgsmålene, der melder sig i forbindelse med de virkelighedshungrende fremstillingsstrategier, nyere prosaformer benytter sig af, er først og fremmest, hvor grænserne mellem tekstinterne og –eksterne forhold egentlig går? Og for det andet: hvordan kan man overhovedet skelne mellem, hvad der bør indlemmes i en læsning, og hvad der bør ekskluderes, hvis man udelukkende benytter et heteronomt læseprincip? Spurgt på en anden måde, hvor meget kontekst er nødvendig for vores forståelse af en tekst?

I det 20. århundrede førte avantgardens opgør med kunstinstitutionen og dens forsøg på at bringe kunsten i berøring med livsverdenen til en fornyet refleksion over det klassiske, autonome værkbegreb. Omdrejningspunktet i Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) er netop forholdet mellem autonomi og livspraksis, idet han søger en "Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis". Det avantgardistiske projekt går dog ikke ud på at *genforene* kunsten med hverdagslivet, men derimod at ophæve kunst til livspraksis. Claus-Beck-Nielsens eksperimenter med navn, krop, død og biografi kan ses i denne sammenhæng, idet liv og værk hænger intimt sammen i hans forfatterskab; virkelighed og performance kolliderer, og fortællingen breder sig ud i et tredimensionalt rum, hvilket gør det vanskeligt for læseren at overskue, hvor værket begynder eller slutter, og hvor verden og livet tager over.

Samtidig med avantgarden søger et opgør med de stiliserede formkonventioner, der knytter sig til det borgerlige, autonome såkaldt "organiske" værk, foreslår den alternative kategorier og måder at anskue litteratur på. Bürger præsenterer det heteronome, "uorganiske" værk som en modbevægelse til den klassiske værkopfattelse. Hvad han grundlæggende problematiserer, er det autonome-organiske værks kontinuitet, afsluttethed, selvstændighed og ikke mindst dets helhedskarakter, hvor delene i værket harmonisk lader sig underordne helheden, og hvor helheden er at forstå som mere end summen af sine dele. Men som Bürger pointerer:

Das avantgardistische Werk negiert nicht Einheit überhaupt [...] sondern einen bestimmten Typus von Einheit, den das organische Kunstwerk charakterisierenden Bezug von Teil und Ganzen (Bürger 1974, s. 77).

Mere specifikt er den type enhed, Bürger retter sit kritiske skyts imod, det autonome værks syntagmatiske strukturmønster, hvilket inkluderer en horisontal organisering af plotelementer. Forestillingen om det litterære kunstværk som en organisk funktionshelhed er netop en central præmis for Roman Ingardens værkbegreb, hvor de enkelte ordbetydninger fastlægges på baggrund af sætningernes, som igen fastlægges ud fra endnu større tekstsammenhænge og så fremdeles, idet Ingarden skriver:

Diese verschiedenen "Funktionen" der Schichten und der Teile des Werkes bilden das zweite Moment, das eine Analogie zwischen dem Werk, bzw. seiner Konkretisation und dem *Organismus* zu sehen erlaubt (Ingarden [1936], s. 78; min kursiv).

Imod dette organiske værkbegreb fremhæver Bürger det uorganiske værk, hvor elementerne fremtræder og hænger i en art komponeret kaos af fragmenter, løsrevet fra helheden og paradoksalt nok – alligevel bidragende til en form for helhed. Bürger leverer en negativ definition af det uorganiske, avantgardistiske værk, idet han afgrænser det fra det organiske. Mens det uorganiske, avantgardistiske værk blotlægger sine produktionsbetingelser og gør disse til sit indhold, søger det organiske værk "seines Produziertseins unkenntlich zu machen" (Bürger 1974, s. 97). Hvor det autonome værk insisterer på kontinuitet, afsluttethed og helhed, nævner Bürger collage, readymaden og montage som de ypperste avantgarde-strategier for det uorganiske værk, hvortil fænomener som paratakse, anti-linearitet, tilfældighed og tekstfragmentering knytter sig. Både montagen og readymadens karakter af artefakt og konstruktion gør dem til genuine udtryk for avantgardens grundprincip, fordi de med deres sammensætning af heterogene virkelighedsfragmenter – med reference til forskellige kontekster – ifølge Bürger nedbryder det organiske værks skin af totalitet. Samtidig ændrer readymaden, som Marcel Duchamp introducerer i 1910'erne med bl.a. værket *Fountain* (1917), kunstværkets ontologiske status ved at pege på kontekstens betydning, hvilket vi skal vende tilbage til senere.

Med sine de-automatiserende strategier problematiserer avantgarden ikke alene de institutionaliserede kriterier for æstetisk produktion, men det uorganiske værk peger desuden performativt på sig selv som konstruktion. De anvendes således med henblik på at befri værket fra konventionel betydning og for at suspendere læserens automatiserede genkendelse. Underforstået er her, at det autonome værks former er transparente og

derfor uden videre kan perciperes af læseren.<sup>147</sup> Avantgardestrategierne søger omvendt at de-automatisere læserens genkendelse for i stedet at fremstille tingene, som blev de sanset for første gang.

Med dette lidt grove nedslag i en overordnet forskel mellem to forskellige værkopfattelser og ditto læsemåder – et restriktivt (autonomt) og et ekspansivt (heteronomt) værkbegreb – slår vi lige ned i kernen af en af fænomenologiens styrker i forhold til nyere litteratur. Ingardens teori accentuerer ikke blot læserens konstitutive ydelser, men leverer desuden et tekstbegreb, hvor tekstens 'Unbestimmtheitsstellen' i en vis grad forudsætter en polyfon værkstruktur, der på én gang kan konceptualisere modernistiske litterære former og holde stand over for værkets detronisering i avantgardens tidsalder. Hermed fastholder han i et dobbeltgreb tekstens autonomi og heteronomi, altså placerer et fortolkningens mulighedsfelt i værkets struktur, der populært sagt samtidig begrænser det. Mens værkets autonome dimension udgør dets uafhængige karakter qua funktionel-intentionel helhed, refererer dets heteronomi til selve det forhold, at værket på den anden side er afhængigt af læserens konstitutive aktivitet – dvs. at læseren må aktualisere tekstens betydning i kraft af sine kognitive kompetencer, der i sidste ende er funderet i perceptionsskemaer og hermed i en førsproglig livsverden.<sup>148</sup>

### **Iser's kritik af 'polyfon harmoni'**

I *Der Akt des Lesens* søger Wolfgang Iser med sin teori om 'der wandernde Blickpunkt' (da.: det vandrende blikpunkt) at give en mere mundret version af Ingardens analyse fra *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, hvor han med udgangspunkt i bl.a. Husserls teori om den indre tidsbevidsthed i § 12 samt i § 15-19 undersøger, hvorledes den perspektiviske fremtrædelse uophørligt modificeres under læseakten. Generelt har Ingarden-receptionen været præget af en tendens til at anvende enkelte elementer fra hans teori. Iser er heller ingen undtagelse med sin receptionsæstetik. På trods af det åbenlyse teoretiske slægtskab mellem Iser og Ingarden er førstnævnte – en blandt flere litteraturforskere – der har rejst kritik af Ingardens forestilling om det litterære kunstværks 'polyfone harmoni'. Denne skepsis er overvejende blevet formuleret som en

---

<sup>147</sup> Bürger trækker således på de russiske formalisters begreb om 'defamilisering', der som strategi søger at befri kunsten for konventionel betydning med henblik på at skabe grundlaget for at kunne opfatte de fremstillede genstande på ny.

<sup>148</sup> For en mere udfoldet fremstilling af forholdet mellem en fænomenologisk sprog- og litteraturteori og kognitionsforskningen, se Thomas Illum Hansens Ph.d. afhandling *Poetik og lingvistik*, hvor han belyser fænomenologiens aktualitet i forhold til nyere teorier om sprogets fundering i kognitive processer og perceptionen.

ekstern kritik,<sup>149</sup> dvs. ud fra en modernistisk litteraturopfattelse, ifølge hvilken litteratur per definition rummer mislyde og er af grænseoverskridende karakter.<sup>150</sup>

Lad os se nærmere på Isers kritik af forestillingen om værkets polyfone harmoni, der beskriver det stemte forhold, der ifølge Ingarden eksisterer mellem værkets enkelte lag og elementer, uanset hvor brudfyldt, uhomogen og selvmodsigende et værk måtte være. Problemet med betegnelsen "polyfon harmoni" er, at Ingarden ikke udfolder dette begreb tilstrækkeligt, men blot benytter sig af denne vage metafor, hvilket er en kritik, Eugene Kaelin bl.a. har fremsat i "The Debate Over Stratification within Aesthetic Objects" (1990).<sup>151</sup> Til tider beskriver Ingarden den polyfone harmoni som det litterære kunstværks organiske enhed (ty: organische Ganzheit) (Ingarden [1936] 1968, s. 73-76) og andre gange som det æstetiske objekts struktur, hvilket hænger sammen med deres indbyrdes forbundethed: "Ich nenne sie die "Qualität des *Zusammenklanges*", seit Ehrenfels wird sie gewöhnlich „Gestalt“ oder „Struktur“ oder auch „Ganzheit“ genannt" (Ingarden [1936] 1968, s. 212, min kursiv).<sup>152</sup> Betraget som metafor, er kildeområdet for 'polyfon harmoni' musikkens flerstemmige harmonier, hvori de enkelte stemmer er tænkt som selvstændige melodier, der er i samklang med hinanden. Metaforens målområde er det litterære kunstværks forskellige strata, der hver især har deres æstetiske kvaliteter, som relaterer sig til hinanden i en polyfon harmoni af forskellige stemmer. Den tvetydige dobbelthed, der ligger i dette harmonibegreb, hænger sammen med opfattelsen, at værket ville falde fra hinanden i vilkårlige brudstykker uden et harmoniserende moment i dets polyfone struktur. Ved første øjekast ser noget sådant ud til at gøre sig gældende som en kalkuleret effekt fra forfatterens side i den eksperimenterende prosa, vi skal undersøge i indeværende og i det næste kapitel.

---

<sup>149</sup> Her trækker jeg på en videnskabsteoretisk distinktion, hvor intern kritik bedrives ved at undersøge et teoretisk standpunkt indefra med henblik på at påvise fejlslutninger, inkonsistenser o.l., altså med afsæt i teoriens egne præmisser, mens en ekstern kritik bedrives ud fra et andet teoretisk udgangspunkt end den kritiserede teoris. I sidstnævnte tilfælde beror uenigheden på forskellige præmisser. Et eksempel herpå ville være, at liberalismen blev kritiseret ud fra et marxistisk standpunkt.

<sup>150</sup> Eksempelvis søger den dekonstruktive kritik at undgå læsningens identitetstvang at fokusere på tekstens heterogenitet og dens indre forskelle og modsætninger, der undergraver en meningsenhed, eftersom en sådan er udelukket alene pga. sprogets heterogenitet.

<sup>151</sup> Eugene Kaelin: "The Debate Over Stratification Within Aesthetic Objects" in: *Texts on texts and Textuality – A Phenomenology of Literary Art*, 1999.

<sup>152</sup> Også i en note i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (§24; s 212) henviser Ingarden til Christian von Ehrenfels (1859-1932), der med sin afhandling *Über Gestaltqualitäten* (1890) betragtes som en af grundlæggerne af gestaltpsykologien. Ligesom Henry Bergson (1859-1941) var han en af de første til at beskrive fænomenet gestalt og den såkaldte gestaltkvalitet. Man kalder både litterære kunstværker og melodier for gestalter, 'helheder' eller 'totaliteter'. Melodier består også af mere end af enkeltdele, altså enkelttoner, idet de – i Ehrenfels terminologi – består af 'Übersummativität' (egenskaber, der ikke lader sig erkende ud fra delene) og kan samtidig transporteres. En melodi genkendes og opleves eksempelvis som samme melodi, selvom den transporteres over i en anden toneart en den, hvori den tidligere er blevet spillet.

Selvom Ingarden i *Das literarische Kunstwerk* omhyggeligt søger at præcisere, at den polyfone harmoni meget vel kan være dissonant, tilfredsstillende dette ingenlunde Iser. I både *Der Akt des Lesens* og senere i *How to do Theory* (2006) hævder han nemlig, at Ingarden med sit harmonibegreb indsmugler et klassisk normativt ideal. Hvad Iser dog overser i sin kritik, er, at Ingarden ikke regner værkets harmonistruktur for at være en kalkuleret effekt fra forfatterens side, men derimod for en gestaltkvalitet ved værket, der fremtræder på trods af lagenes forskelligartethed og som et følgefænomen af forfatterens kunstneriske bearbejdelse af et materiale, hvilket i sidste ende muliggør den æstetiske erfaring.

Noget lignende hævder Paul Ricœur i *Temps et Récit* (1985/87) om forfatterens konfigurerende skabelsesakt med sit begreb om 'den narrative funktions skematisme' (eng.: 'schematism of the narrative function').<sup>153</sup> Ifølge Ricœur skematiserer det narrative forløbs enkelte begivenheder tilsammen en enhed, hvilket bestemmes af den intentionale akt, hvori dannelsen af et plot sker, nemlig som forfatterens konfigurerende sammenstilling af historiens begivenheder – en "grasping together" (Ricœur [1983] 1990; I, s. 68). Det, Ricœur forstår ved forestillingsevnen konfigurerende funktion, er den temporale syntetisering og samordning af heterogene faktorer som karakterer, mål, episoder, omstændigheder m.m. – eller formuleret på en simplere måde: evnen at danne et plot, der forvandler en række begivenhedssekvenser til en fortælling. Selve plotningen gør, at der i det narrative forløb er impliceret en latent villen-sige, der forud kvalificerer tekstens heterogene elementer i en bestemt retning. Med andre ord er et narrativt forløbs slutning forberedt af den intentionalitet, der er inkorporeret i tekstsammenhængen, og som strukturerer begivenhederne indbyrdes. Ricœur beskriver plottets funktion som at ordne den sproglige kædes strøm af tegn til et begribeligt hele: "the configurational arrangement transforms the succession of events into a meaningful whole [...] which makes the story followable" (Ricœur [1983] 1990, s. 67). På den måde kan plottet siges at modellere læsehandlingen, fordi det etablerer et (forudsigeligt) tekstmønster og indordner handlingens detaljer i en meningsfuld enhed, der er betinget af den narrative skematiseres forstrukturerede sammenspil mellem forløbets begivenheder, personer og omstændigheder.

Fordi harmonien således er en gestaltkvalitet ved værket, dvs. den egenskab, der gør, at de enkelte dele i værket opfattes som en helhed, der er andet og mere end summen af enkeltdelene, da må det vel også gælde mere eksperimenterende prosa, der dog ifølge Iseres argumentation kan ses som et dementi "dessen, was der klassischen Kunst

---

<sup>153</sup> Her refereres der til *Time and Narrative*, den engelske oversættelse af *Temps et Récit*.

wesentlich war: die Harmonie, die Versöhnung, die Aufhebung der Gegensätze, die Kontemplation der Vollkommenheit” (Iser [1976] 1994, s. II). Iser hævder yderligere, at det modsatte gør sig gældende i moderne litteratur, idet ”hier herrscht „Mißklang“ als zentrale Kommunikationsbedingung” (Iser [1976] 1994, s. 270). Men herimod vil man kunne indvende, at selv radikalt eksperimenterende tekster som eksempelvis Peter Adolphsens *En million historier* (2007), der benytter integrationen af ”tilfældighed” som kompositionsprincip, har et harmoniserende moment, der kvalificerer tilfældighederne, hvilket vi skal se nærmere på i det følgende.

Organisationsprincippet i *En million historier*<sup>154</sup> følger grundideen fra ’hoved-krop-ben-billedbøger’ og består i, at hver enkel side af tekstens i alt ti sider er blevet skåret op i seks horisontale tekstspor á hver to tekstlinjer, så disse spor frit kan kombineres efter læserens bladre-initiativ og (tilfældige) valg mellem de enkelte spors ti nummererede strimler, hvilket vil sige ud fra et printalssystem, svarende til tekstens samlede sideantal (0-9). Tekster á la *En million historier* kaldes ofte ’multi-path’-narrativer, idet de inkorporerer læserens successive valgprocesser i selve tekstens struktur, hvor læseren i hvert tekstspor konstant må vælge mellem et netværk af 10 forgrenede tekstalternativer med henblik på at konstruere mening så godt som muligt i tekstlabyrinten. Derfor kaldes sådanne former også ’interaktive narrativer’, fordi de mimer hypertextfænomenet.<sup>155</sup> Espen Aarseth berører i sin artikel ”Multi-path-narrative”<sup>156</sup> det kritiske spørgsmål, hvorvidt multi-path-narrativer ”are in fact narratives, instead of artistic or playful games or experiments that use narrative fragments and devices, along with other mechanisms” (Herman et al 2005, s. 324). Dette spørgsmål skal vi vende tilbage til i det følgende.

I overensstemmelse med Queneaus potentialitetslitteratur åbner *En million historier* et stort, men på grund af kombinationselementernes overskuelige antal dog et begrænset felt af mulige kombinationer, mere præcist  $10^6$  – altså tilsammen en million konstellationer af 10 forskellige begyndelser, der i overensstemmelse med tekstens ’læseren-vælger-selv-system’ hver især har ti mulige fortsættelser, der igen har atter ti

---

<sup>154</sup> Adolphsen henviser i bogens indledning til Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes* fra 1961 som inspirationskilde for det narrative princip i *En million historier*. Queneau tilhørte Oulipo ”*Ouvroir de littérature potentielle*” (’værksted for potentiel litteratur’), der var en gruppe af digtere og matematikere, hvis fælles projekt gik ud på at skabe litteratur ved at anvende tvungne fremstillingsteknikker, ofte baseret på matematiske principper, til at generere nye ideer.

<sup>155</sup> Hypertekstualitet er behandlet systematisk i Espen Aarseths *Cybertext* (1997). Mens ’hypertekst’ refererer til en tekst bestående af tekstfragmenter, som forbindes via links, da henviser ’hypertekstualitet’ til en fragmenteret læsning, hvor læseren selv bestemmer det narrative forløb gennem en række trinvis valg.

<sup>156</sup> Aarseths artikel er trykt i Herman, Jahn & Ryan (ed.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005, s. 323-324).

mulige fortsættelser og så fremdeles.<sup>157</sup> Kompositorisk er *En million historier* resultatet af en aleatorisk cut-up-teknik, hvor hver af bogens i alt ti sider synes at udgøre originaltekster, der fysisk er skåret op med henblik på, at de enkelte dele kan omarrangeres til nye tekster. I bogens indledende ”brugsanvisning” foreslår Adolphsen forskellige objektive tilfældighedsprincipper, der skal afgøre, hvilke linjer der skal danne en enhed, fx: ”En dato, et beløb, vindhastigheder i vejruddisigten eller ved hjælp af en 10-sidet terning” (Adolphsen 2007). I kraft af sin tilfældighedsæstetik synes teksten at have en vis lighed med den danske 60’er-avantgardes fortælle-datamater,<sup>158</sup> hvis tilfældighedsæstetik er computergeneret vha. generative grammatiske regler, der opregner alle sprogets grammatisk mulige strukturer. Hos Adolphsen er det dog ikke en computer, der udgør systemet i selektionen, men derimod læserens selektive valgprocesser. Brian McHale hævder i *Postmodernist Fiction* (1989), at ”it is often difficult to distinguish *overdetermined*, machinegenerated texts [...] from what ought to be their diametric opposite, *underdetermined*, aleatory texts” (McHale 1989, s. 160; min kursiv). På trods af den aleatoriske litteratur er tilfældighedsgenereret (: underdetermineret) og computerpoesien maskingenereret (overdetermineret), så er de alligevel funktionelt set ækvivalente.

*En million historier* er på trods af sit kompositoriske tilfældighedsprincip kendetegnet ved en harmonistruktur, der netop kvalificerer tilfældighederne. Man vil – i kraft af overskueligheden i tekstens få delkomponenter – nemlig hurtigt kunne bladre sig frem til forholdsvis helstøbte veje i sporenes aleatoriske vildnis, hvilket nedenstående kombination 6-6-8-2-4-9 eksemplificerer:

#### 6-6-8-2-4-9

(1 /6) Regnen var hørt op, så Heinz trak bukserne op og trådte ud fra lokummet. Gårdspladsen var glinsende og våd. Han tænkte på porno igen, ligesom dengang, hvor (2/6) han havde vist gården frem for en mulig lejer, og samtidig var en orne sluppet fra inseminørerne. Daskende stiv proptrækkerpik. Gårdspladsen, hvor der dengang var (3/8) en tårevædet genforening. Det var den sædvanlige rytme i deres forkvaklede forhold. Malerierne på væggene var rene forhånelser, stoisk ligeglade med alt andet end (4/2) varm æblegrød, som dengang han var lille: Ned i underbukserne. ”He...” begyndte han at skose sig selv, men kom så i tanke om

<sup>157</sup> Tekstens kompositoriske tilfældighedsprincip markeres konkret med, at der til bogen medfølger en lille ti-sidet terning, svarende til bogens samlede sideantal.

<sup>158</sup> Hans-Jørgen Nielsens introducerer i essaysamlingen *Nielsen og den hvide verden* (1969) betegnelsen ’datamaskinepoesi’. I Danmark er Vagn Steens *Digte* (1964) et af de første eksempler på denne form for digtning, hvis metode er den generatives grammatiks, dvs. den består i datamatens automatiske udfyldning af tomme pladser (markeret ved x og y) i formel-sætningen ”har du X (-) er han Y”. Computeren leverer således efter et aleatorisk princip ord fra to forskellige lagre til udfyldning af formlens ubestemte.



en gemt og glemt slikpose. Han kravlede (5/4) op i en luftballon. Skipperen var en yppig dame fra Holbæk-egnen, Karoline, der betjente gasventil og styreror med en kælen rutine. De dalede. ”Hvor kan jeg finde (6/9) de eksklusive rettigheder. Til det hele”. ”Og hvorfor det?” spurgte hun. ”Jeg er biologisk determinist og ved, at mænd altid søger eneret på alle kusser.” ”Og plasticposer” (Adolphsen 2007).

Det skal her understreges, at *polyfon harmoni* ingeniørligt refererer til en kontinuerlig fremstilling. Med det in mente kan man anskue ”6-6-8-2-4-9” som en intentionel helhed på trods af tekstens sekventielle struktur og konsistensbrud, idet den som helhed betragtes ikke alene trækker intentionelle genstandsmæssige og kohæsive mønstre, men de enkelte delelementer kongruerer ligeledes tematisk. De omhandler alle i mere eller mindre grad samme emneområde, nemlig seksualiteten.<sup>159</sup> Allerede mellem de to første kombinationselementer (dvs. spor 1 / strimmel 6 og spor 2 / strimmel 6) er der trukket intentionale narrative strukturer i form af genstandsmønstre og kohæsive mønstre på tværs af de adskilte afsnit i tekstfladen. Først og fremmest er der et genstandsmæssigt sammenfald mellem ”gårdspladsen” i (1/6) og ”gården”/ ”gårdspladsen” i (2/6). Dertil er der grammatiske sammenhænge i forløbet mellem (1/6) og (2/6), eftersom ”han” (2/6) viser kohæsivt tilbage til ”Heinz” og ”han” i (1/6). Dertil stemmer udsagnsordenes tempus i de to tekstspor overens. Netop i kraft af disse intentionale narrative strukturer, kan man, hvis vi vender tilbage til spørgsmålet rejst af Aarseth omkring, hvorvidt ”multi-path-narrativer” overhovedet kan betragtes som narrativer, svare ja til dette spørgsmål i forhold til *En million historier*. Sådanne strukturer vidner nemlig om en forfatters bevidste (intentionale) i-værk-sættelse. At der mellem de enkelte tekstspor i *En million historier* findes sådanne kohæsive mønstre hænger nemlig sammen med, at deres indbyrdes sammenføjning følger en række generative produktionsregler,<sup>160</sup> hvilket er nødvendigt for, at der kan dannes syntaktisk korrekte sætninger på tværs af de enkelte spor i *En million historier*, uanset hvilke strimler der veksles mellem. Eksempelvis indledes spor 5 – strimmel for strimmel – konsekvent af et adverbialled i helsætninger, der allerede begynder i spor 4. Adverbialledet består af præpositionsforbindelser á la ”over en trillebør” (5/0), ”op på en støvet trampolin” (5/1), ”ud ad det nærmeste vindue” (5/2) osv.<sup>161</sup> De enkelte spor følger i deres begyndelse og slutning – med en vis variation – det samme grammatiske skema, dvs. en regelstyring, hvilket betyder, at uanset hvordan sporene

<sup>159</sup> Tematisk markeres ”seksualitet” med ord som: porno, inseminørerne, ”daskende stiv proptrækkerpik”, genforening, forkvaklede forhold, underbukserne, ”betjente gasventil og styreror med en kælen rutine” og kusser.

<sup>160</sup> Med ”generative produktionsregler” henviser jeg til, at sammenkoblingen af sætningerne på tværs af tekstsporene er reguleret ud fra bestemte regler for sætningsdannelse.

<sup>161</sup> Tilsvarende indledes spor 3 af, hvad der fungerer som genstandsled (”en gibbernakker”, ”en ødelagt paraply”, ”en lægeerklæring” osv.) i en helsætning påbegyndt i spor 2. Det samme gælder for spor 4 og spor 6, der ligeledes indledes med et genstandsled.

kombineres indbyrdes, da vil de kunne forbindes af læseren i kraft af intentionelle kohæsive mønstre.

At læse *En million historier* er en dobbeltoplevelse udi sprogets elasticitet, og hvor stor betydning tekst*helheden* har for, hvilken del af et ords fulde meningsregister læseren aktualiserer under læsningen. I ”6-6-8-2-4-9” hedder det – som allerede citeret – i spor 5, strimmel 4: ”op i en luftballon. Skipperen var en yppig dame fra Holbæk-egnen, Karoline, der betjente gasventil og styreror med en kælen rutine. De dalede. ”Hvor kan jeg finde...”. Når denne tekststrimmel indgår i en kontekst, hvor seksualiteten tematiseres, er man tilbøjelig til at læse ”gasventil” og ”styreror”, der betjenes med *kælen* rutine, som seksuelle metaforer. Dette hænger ifølge Ingardens *Das literarische Kunstwerk* sammen med, at de enkelte ord eller større tekstenheder optræder i forskellige kontekster, der:

seinerseits suggeriert welche potentiellen Momente der Bedeutung mit diesen Worten implizite mitvermeint sind bzw. werden sollen (Ingarden [1931] 1972, s. 91).

Indgår tekststrimmel (5/4) derimod i kombinationen 4-4-4-4-(4)-4 i stedet for i ”6-6-8-2-(4)-9”, ændres tekst*helheden* til et ulykkescenarie ”af forvredet metal, brændt gummi, benzinstank og blod” (Adolphsen 2007 (4/4)), hvor man hører ”bremser hvine, glas knuses, metal krølles og mennesker skrig” (Adolphsen 2007 (6/4)). I en sådan ramme af omgivende tekst vil man være tilbøjelig til at hæfte sig ved, at Karoline betjener luftballonens gasventil og styreror med kælen *rutine*, hvilket konnoterer sikkerhed.

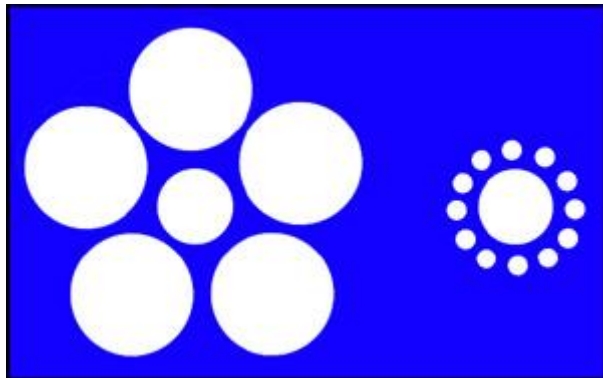
Betragtet som formeksperiment problematiserer *En million historier* ikke det fænomenologiske værkbegreb nævneværdigt på trods af tekstens fragmentering af sit materiale. Tværtimod synes den delvist at underbygge væsentlige pointer hos Ingarden – først og fremmest hans antagelse om det litterære kunstværk forstået som en organisk funktions*helhed*, hvor de enkelte ordbetydninger fastlægges på baggrund af sætningernes, der igen bestemmes ud fra endnu større tekstsammenhænge og så fremdeles.<sup>162</sup> Med andre ord peger han på den kendsgerning:

... daß der Sinn der einzelnen Sätze – wenigstens in sehr vielen, wenn nicht sogar in allen Fällen – erst dadurch voll bestimmt wird, daß er mit anderen Sätzen im Zusammenhang steht, die ihm folgen oder vorangehen (Ingarden [1936] 1968, s. 96).

---

<sup>162</sup> Noget tilsvarende hævder Jurii Lotman i *The Structure of the Artistic Text* (1970). Heri beskriver han i lighed med Ingarden værkets stratificerede system, hvor hvert enkelt ord er forbundet med andre via formale strukturer i teksten. Således er det enkelte ords mening altid overbestemt, altså resultatet af forskellige determinanter, der virker sammen.

Ifølge Ingarden følger sætningerne altså deres konstitutionsorden, hvilket vil sige en sekventiel orden ("Ordnung der Aufeinanderfolge").<sup>163</sup> Når Ingarden i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* understreger, at læseakten tegner sig som en konkretion, hvor de enkelte ordbetydninger og udsagn i det litterære kunstværk forstås ud fra deres gestaltfunktion, altså ud fra selve det forhold, at de indgår i og er med til at frembringe værket som helhed, så betyder det ikke, at det konkrete værk partout må udgøre en kompositorisk helhed. Derfor er det muligt at behandle en tekst som *En million historier* inden for rammerne af fænomenologien. Samtidig med påstanden om kunstværkets "parate potentialitet" pointerer Ingarden, at det er et konstitutivt træk ved teksters opbygning, at tekstkonteksten kvalificerer potentielle betydningsmomenter, så læseren medintenderer dem under læsningen. En stor del af tekstens mønstre er derfor implikationsstrukturer, der animerer til bestemte slutningsmønstre, altså tilskynder læseren til at udføre et nærmere bestemt slutningsarbejde og til at aktualisere betydninger, der ikke er ekspliciterede direkte i teksten. Også inden for kognitionsforskningen og gestaltpsychologien gives der eksempler på lignende gestaltprincipper, hvor konteksten influerer på de enkelte dele i helheden. Et eksempel herpå er Hermann Ebbinghaus' optiske illusionsfigur (jf. nedenfor).



Perciperer man de to midtercirkler i illusionsfiguren, vil man på trods af, at de er lige store, typisk opfatte den i højre side som den største, fordi de omgivende cirkler er væsentligt mindre end de cirkler, der omgiver den centrerede i venstre side af figuren. Med andre ord hænger dette forhold sammen med den måde, hvorpå hjernen bearbejder

---

<sup>163</sup> Ingarden hævder både i *Das literarische Kunstwerk* og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, at værkets enkelte dele indbyrdes er ordnede efter en "Ordnung der Aufeinanderfolge" (Ingarden [1931] 1972, s. 328; [1936] 1968, s. 96). I den engelske oversættelse af sidstnævnte *The Cognition of the literary Work of Art* (1973) er 'Ordnung der Aufeinanderfolge' oversat til det litteraturteoretisk mere præcise ord: 'sequential order' (Ingarden 1973, s. 95).

perceptuelle informationer, nemlig som en sammensmeltet helhed/enhed. Ebbinghaus' figur illustrerer det gestaltprincip, Ingardens værkkonception ligeledes trækker på, når han hævder, at tekstkonteksten kvalificerer de enkelte betydningsmomenter i teksten.

I *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* ændrer Ingarden (forsøgsvist) ordningsfølgen mellem sætningerne i et mindre tekstuddrag bestående af fire helsætninger med henblik på at demonstrere, hvorledes de enkelte tekstdele forholder sig til teksthelheden, og hvor grundlæggende læsningens sekventielle konstitutionsorden er for læserens tilbøjelighed til at knytte bestemte tekstbånd (Ingarden [1936] 1968, s. 95-97). Konkluderende hævder Ingarden, at man ikke kan omarrangere sætningerne indbyrdes uden at ændre og ødelægge værket og ikke mindst "seiner Einheit des Sinnes und überhaupt des künstlerischen Ganzen" (Ibid.). Årsagen hertil er, at en omrokering af sætningsrækkefølgen ofte ændrer, slører eller ligefrem ødelægger forbindelsen mellem sætningerne, fordi dette ikke alene forandrer sætningernes betydning. Men der skal kun ganske få syntaktiske omstruktureringer til for, at teksthelheden ligeledes ændres og tilmed også dens komposition, dens dynamiske udfoldelse af begivenheder og selve det tempo, hvori den udfolder tanker. Med andre ord opstår der i den kompositionelle struktur mellem sætningerne en gestaltet dynamik, som ikke kan reduceres til nogen egenskab ved de enkelte sætninger. Det er på den baggrund Vosmar benytter den eidetiske variation, altså kommutationsprøven, som netop udføres inden for rammerne af værkets total karakter med formålet at afsøge grænserne for mulige konkretioner, uden teksten skifter væsens karakter og hermed betydning. Ingardens eksempel illustrerer samtidig ordningsfølgens betydning for værkets sammenhæng, linearitet og dynamik.

Vender vi nu atter blikket mod *En million historier*, så bryder det tilfældighedsprincip, der er indlejret i tekstens komposition ikke den sekventielle orden, Ingarden her berører, eftersom de enkelte spors samtlige strimler følger et bestemt syntaktisk skema, hvor der benyttes reference- og sætningsbindinger, morfologisk identitet, tema-remastrukturer o.l. Dette gør det muligt at kombinere sporene indbyrdes på trods af, der sker en udskiftning af strimlerne i de enkelte spor. Noget sådant er kun muligt i kraft af, at *En million historier* har et harmoniserende moment, der kvalificerer tekstens heterogene elementer og gør en æstetisk oplevelse af kompositionen mulig.

På sin vis kan Adolphsens tekst ses som en art demonstrationsstykke for Ingardens sprog- og litteraturteori, fordi dens kompositionsform på én gang peger på sprogets flertydighed og dermed de enkelte ords elastiske evne til at indgå i varierende tekstsammenhænge og samtidig angiver den – i overensstemmelse med Ingardens teori – at konteksten er altafgørende for, hvilken del af et ords fulde meningsregister læseren aktualiserer. Centralt er i den forbindelse Ingardens nok så smidige begreb om parat

potentialitet, der dækker over det forhold, at ordbetydninger kun aktualiserer en del af deres materielle indhold. Ordbetydningerne har i det litterære kunstværk altså både en aktuel og en potentiel del, hvor den potentielle del dækker over en art tekstuel implikatur,<sup>164</sup> en underforstået mening, der er med til at skabe sammenhæng mellem sætningerne, mens ”parat” henviser til en form for medaktualisering af bestemte ordbetydninger, betinget af konteksten. Vender vi nu tilbage til mit konstruerede teksteksempel med Alfred fra kapitel 2, eksemplificerer det, hvorledes en betydning implicit bliver aktualiseret af tekstkonteksten:

Studenten Alfred kører svedende hen ad *cykelstien*. Han når ikke at se *glasskårene* på *stien*. Senere *trækker* han hjem, hvor han straks tager sine briller på.

Her bliver selve det forhold, at Alfred kører på cykel indirekte aktualiseret af tekstsammenhængen, fordi læseren ud fra tekstens implikationsstruktur slutter sig hertil – nemlig ud fra oplysninger som, at Alfred kører på cykelstien, at han ikke ser glasskårene på den, og at han senere trækker hjem. Ud fra en forventning om, at ordningsfølgen mellem sætningerne afspejler en tidsfølge, bliver Alfreds punktering indirekte aktualiseret, fordi læseren binder tekstens oplysninger om glasskårene på stien og Alfreds trækken-hjem sammen i en kausalfølge. ”Parat potentialitet” fremhæver således den strukturerende kraft, der er virksom både på ord- og sætningsniveau samt i større sætningssammenhænge, og som samler tekstens mening på tværs af sætninger.

Imidlertid er det ikke kun sproget, der ifølge Ingarden binder en tekst sammen, men også genstandsmønstre, der er betingede af forfatterens kunstneriske bearbejdelse af sproget samt af hans konfigurerende sammenstilling af heterogent materiale. Disse intentionelle mønstre i teksten er med andre ord betingede af, at ”the productive imagination fundamentally has a synthetic function” (Ricœur [1983] 1990; I, s. 68), som Ricœur ikke ulig Ingarden understreger i *Time and Narrative*. Indbildningskraftens syntetiserende funktion viser sig i tekster som en samordnende kraft mellem tekstens enkeltdele, der syntetiserer heterogene faktorer som karakterer, miljø, begivenheder m.m. til en tekstlig helhed, hvilket afsætter intentionale genstandsmønstre<sup>165</sup> i teksten, der er betingede af de før-refleksive erfarings- og gestaltstrukturer, skemaer, der er virksomme som forudsigelige mønstre i forestillingsevnen.

Beslægtet med den fænomenologiske ide om værkets polyfone harmoni er I.A. Richards’ dobbeltbestemmelse af digtningen som en på én gang spændingsfyldt og

---

<sup>164</sup> ”Implikatur” er den engelske sprogforsker og filosof H. P. Grices terminologi for den underliggende eller underforståede mening i en ytring, der er medkonstituerende for tekstens sammenhæng, og i forbindelse med konversations implikatur er det forståelsen af ytringen afhængig af den sproglige kontekst.

<sup>165</sup> Genstandsmønstre angår måden, hvorpå fiktionens karakterer, begivenheder og genstande er samordnede pga. den narrative funktions skematisme.

balanceret ligevægt, "balanced poise", der i *Principles of Literary Criticism* (1924) beskrives som "stable through its power of inclusion, not through the force of its exclusions" (Richards [1924] 2001, s. 232). Richards formulerer her med udgangspunkt i Coleridges begreb om digterens syntetiserende imagination, der skaber balance mellem heterogene tekstelementer, et psykologisk farvet begreb om værkets modsætningsfyldte enhed. Richards opfatter værket som en imaginativ syntese – et produkt af forfatterens indbildningskraft. En væsentlig forskel mellem fænomenologiens begreb om polyfon harmoni og nykritikkens "balanced poise" er dog, at Ingardens begreb skal ses i sammenhæng med et afpsykologiseret værkbegreb, hvor der blot er tale om en potentiel imaginativ syntese, der findes immanent i værket, og som først aktualiseres ved læseres mellemkomst.

Hvis vi relaterer fænomenologiens pointe vedrørende den narrative funktions skematisme til *En million historier*, da vil man også her kunne påvise en sådan potentiel samordnende kraft på tekstens genstandsniveau, idet man her finder intentionale mønstre. Især må man hæfte sig ved, at visse tekstkombinationer (nemlig 0-0-0-0-0-0, 1-1-1-1-1-1, 2-2-2-2-2-2 osv.) er mere helstøbte end eksempelvis "6-6-8-2-4-9". Dette forhold afslører tekstens produktionsbetingelser, nemlig at de enkelte helsider udgør "originale tekster", dvs. oprindelige teksthelheder, der har været genstand for en aleatorisk cut-up-procedure. Hvad der taler for noget sådant er, at der i helsideteksterne – herunder "6-6-6-6-6-6" – i højere grad end bladre-varianter som fx "6-6-8-2-4-9" er trukket intentionale genstandsmønstre mellem de enkelte tekstspor (Jf. mine kursiveringer i teksten nedenfor):

#### **6-6-6-6-6-6**

(1 /6) Regnen var hørt op, så Heinz trak bukserne op og trådte ud fra *lokummet*. *Gårdspladsen* var glinsende og våd. Han tænkte på porno igen, ligesom dengang, hvor (2/6) han havde vist *gården* frem for en mulig lejer, og samtidig var en *orne* sluppet fra *inseminørerne*. Daskende stiv proptrækkerpik. *Gårdspladsen*, hvor der dengang var (3/6) en *stendysse*, ikke ulig dem man ser på postkort. Hans bedstefar var galningen. Hen mod slutningen af livet fostrede hans sære hjerne de mærkværdigste projekter, fx. (4/6) en gigantisk *mælkejunge* på taget. Men dér sagde kommunen stop. En naturstridighed af en dims blev heller ikke virkeliggjort, om end han påstod, han teleporterede sig (5/6) syv meter gennem luft, træ, metal og mursten og genopstod på den anden side. Flonk! *Malkepigen* Karin troede ham ikke. "Viden er jo også en slags tro. Du behøver kun (6/6) en renfærdig hjerne. Gerne i flødesovs" Gastronomi var hans hemmelige passion. "Er det en middagsinvitation?" spurgte hun. "Ja, men kun i billedlig forstand", lød svaret. (Adolphsen 2007, min kursiv).

De kursiverede ord er verdenskonstituerende elementer, der tilsammen peger på tekstverdenens setting, nemlig en bondegård med lokum, avlsdyr, malkepige og en mælkejunge på taget. Udskiftes blot en enkelt strimmel, nemlig (5/6) med (5/7), der lyder: ”forover og anråbte den gud, han ellers påstod ikke at tro på. Hans barndoms præst, *Kassandra*, havde forudsagt, at han ville ende med at tro. Han nægtede: ”Aldrig, det er” (Adolphsen 2007), da brydes tekstens intentionale genstandsmønster. Resultatet af en sådan kommutation er, at teksten ændrer total karakter, fordi udskiftningen fører en religiøs dimension ind i teksthelheden, som ikke er til stede i ”6-6-6-6-6-6”.

### Konkluderende

Ud fra min korte analyse af *En million historier* skulle det gerne fremgå, at denne tekst – trods sin vanskeliggjorte form – blot bekræfter Ingardens forståelse af værket som en intentionel-funktionel helhed. Altså, en sætningssammenhæng er en højere betydningsenhed, som har sin egen kompositionelle struktur, der ikke alene er funderet i sætningernes betydningsenheder, men også i sætningernes indbyrdes ordningsfølge – dvs. i deres temporal-sekventielle struktur. Af særlig betydning for sætningernes indbyrdes sammenhænge er deres kohæsive mønstre (deres grammatiske griben-ind-i-hinanden), der skabes på baggrund af det, Ingarden kalder funktionsord. Det er i kraft af de grammatiske referencebindinger, at de enkelte sætninger peger ud over sig selv – og på trods af tekstens ontologisk set skematiske karakter – at delsætninger forbinder sig til sætninger, og at sætninger igen forbinder sig sætningssammenhænge og videre til højere betydningsenheder som fortællinger, noveller og romaner o.l. Ved at insistere på tekstens læserstyrende intentionelle mønstre adskiller Ingardens teori sig grundlæggende fra de mere radikale grene inden for reader-response-teorien, hvor tekstsammenhænge opfattes som resultatet af læserens meningsføgende forventningshorisont.

Der er imidlertid en væsentlig forskel på kompositionsprincippet i *En million historier* og Ingardens forsøg på at reorganisere den temporale rækkefølge af sætningerne i en given tekst. For mens disse eksempler bygger på en syntagmatisk variation på den horisontale akse, da beror det kompositoriske tilfældighedsprincip i *En million historier* derimod på paradigmatiske variation af hele tekstudsnit på den vertikale akse. Dertil er det, der varierer i *En million historier* ved, at læseren udskifter en enkelt tekststrimmel med en anden i et givet tekstspor, det semantiske indhold.

En yderligere forskel er, at mens *En million historier* i kraft af sit aleatoriske kompositionsprincip ikke finder hvile i en afrundet og færdig helhed, der er Ingardens værkbegreb netop forbundet med forestillingen om en sådan helhed, eftersom sætningerne i det afsluttede værk er struktureret indbyrdes på en ganske bestemt måde, der ikke lader sig ændre. *En million historier* rummer derimod et potentiale for en

mangfoldighed af forskellige historier. Sammenfattende formuleret, så rejser Adolphsens tekst som formeksperiment ikke et decideret problem i forhold til Ingardens værkbegreb, men derimod et generelt hermeneutisk problem vedrørende forholdet mellem del (de enkelte tekstkombinationer) og helhed (samtlige tekstkombinationer). For hvorledes kan teksten i praksis analyseres i sin fulde helhed? Alene det faktum, at det ifølge Adolphsens forord vil tage læseren 694 døgn at læse samtlige kombinationsmuligheder, gør det praktisk umuligt at analysere den. Selve læsningen af *En million historier* kan derfor umiddelbart virke sekundært i forhold til selve ideen bag dens kompositionsprincip.

### **Iser's kritik af 'Unbestimmtheitsstellen'**

I *Der Akt des Lesens* forsøger Wolfgang Iser at elaborere Ingardens fænomenologiske værkbegreb ved at fremhæve de problemer, der knytter sig hertil – herunder forestillingen om værkets "Unbestimmtheitsstellen", på grundlag af hvilket Iser udvikler sit eget begreb om tekstens "tomme pladser" (ty.: Leerstellen). I forhold til Ingardens abstrakt filosofiske teori trækker Iser på de mellemliggende års tekstteoretiske udvikling og behandler således det litterære kunstværk ud fra et mere funktionelt syn.

Som det skulle være fremgået tidligere i afhandlingen, opfatter Ingarden det litterære kunstværk som en skematisk konstruktion, hvilket vil sige, at mange af værkets strata indeholder ubestemthedssteder (Ingarden [1936] 1968, s. 12), der kræver læseres konkretiserende udfyldning. Med 'ubestemthedssteder' præciserer Ingarden en væsensforskel mellem den imaginære og den reale verden. Hvor sidstnævnte er en uendelig og uudtømmelig mangfoldighed, udgør den imaginære verden derimod kun et tekstskelet med adskillige ubestemthedssteder. Selvom tekstens skematiske karakter gælder flere tekstniveauer, indfører Ingarden et særskilt strata for de gestaltskemaer, der bestemmer genstandenes mulige fremtrædelse. De berøres i teorien om de skematiserede aspekters lag, der griber tilbage til Husserls perceptionsteori, dvs. hans aspektlære, der beskriver, hvorledes vi aldrig perciperer genstande i deres totalitet. De er derimod givet for os i et bestemt udsnit – i specifikke afskygninger eller aspekter. Omvendt er det genstandenes beskaffenhed, der determinerer, hvilke aspekter eller afskygninger, de kan give sig i. Eksempelvis ser jeg kun min computer fra en bestemt side, når jeg skriver, og jeg må intendere den fra en anden vinkel, hvis jeg vil have dens skjulte aspekter til at fremtræde. Når vi alligevel oplever genstande i deres totalitet, skyldes det vores fortrolighed med, hvordan de ellers vil kunne fremtræde for os. Selvom jeg ser min computer fra dens forside, har jeg yderligere en tavs viden om dens bagside – en viden, der ikke er sprogligt funderet, men derimod beror på en perceptuel vane. Mennesket har



en vis evne til at stilisere sine erfaringer og til at danne aspektskemaer, hvilket gør det muligt for os at genkende og ikke mindst genkalde diverse aspekter ved genstande, også når de ikke umiddelbart fremtræder for os. Det hænger sammen med, at perceptionen af genstande altid er ledsaget af en intentional bevidsthed om genstandens fraværende aspekter.

I det litterære kunstværk eksisterer de skematiserede aspekter kun som et potentiale, eftersom de fremstillede genstande qua sprogligt formidlede jo ikke giver sig i sansekonkrete aspekter. Til enhver fremstillet genstand hører der således et skema – dvs. et regelstyret mangfoldighed af skematiserede aspekter. På grund af aspekternes stiliserede og skematiske karakter, betegner Ingarden aspektlaget som “de skematiserede aspekters lag”. Og han argumenterer for, at skematiserede aspekter ligger til grund for de forestillinger, læseren gør sig under læsningen.

Forenklet gengivet betoner Ingardens teori om de skematiserede aspekter vekselvirkningen mellem 1) de *bestemte* aspekter (: skemaet, der forudbestemmer læsningen), som styrer læserens konkretion i kraft af tekstmønstre, og 2) de *ubestemte* aspekter (: læserens mulighed for at udfylde hullerne i skemaet), der blot udkaster en skitse til, hvordan læseren skal forestille sig tekstverdenen. I modsætning til reale genstande er de litterært fremsatte genstande, personer, begivenheder og forløb ontologisk ufuldstændige, eftersom de altid optræder i skematiseret form i fiktionen – dvs. i diagrammatisk – da det ikke er muligt vha. et endeligt antal ord og sætninger at fremstille dem i de reale genstandes totalitet af mulige aspekter. Det er netop skematiseringen, der gør tekstverdenen og dens genstande intersubjektivt tilgængelige. Typisk er læseren slet ikke bevidst om de mange ubestemthedssteder, en tekst rummer, fordi læsningen er tematisk orienteret mod det eksplicit bestemte i teksten. På et spontant plan foregår der samtidig en konkretiserende komplettering af det ubestemte, hvorved læseren tillægger den fremstillede genstand ontologisk fuldstændighed i lighed med reale genstande.

I hovedtræk går Iseres kritik af Ingardens begreb om tekstens ubestemthedssteder ud på, at Ingarden ifølge Iser forsyner sin konception med en vis uklarhed, hvilket han i *Der Akt des Lesens* søger at illustrere ved at pege på en række sammenhængende problemer forbundet med ”ubestemthedssteder”.

Først og fremmest kritiserer Iser begrebet for at efterlade læserens meddigtende aktivitet et temmelig begrænset spillerum, eftersom Ingarden fokuserer på tekstens styring af læseren. Det betyder dog ikke, at man uden videre kan afskrive Ingardens teori som klassisk og harmoniserende – heller ikke, selvom der i nogle af Ingardens senere tilføjelser til *Das literarische Kunstwerk* falder lejlighedsvis bemærkninger omkring det

problematiske ved moderne litteratur.<sup>166</sup> Ingardens skuffelse over moderne tekster skyldes i henhold til Iser's kritik det faktum, at de i mindre grad end mere klassiske tekster styrer læserens konkretion af tekstens ubestemthedssteder. For når antallet af ubestemthedssteder vokser i nyere litterære former, så bliver det ifølge Iser vanskeligere at fastholde ideen om værkets polyfone harmoni. Af samme grund kritiserer han Ingarden for ikke at ville opgive denne ide. Thi skal den fastholdes, må der tilsvarende være en øvre grænse for tekstens grad af ubestemthed – altså for hvor meget der kan overlades til læserens kreative aktivitet. Overskrides denne grænse, så vil værkets polyfone karakter sprænges eller slet ikke forekomme (Iser [1976] 1994). Fordi Ingarden anerkender, at teksters ubestemthedsgrad kan variere fra tekst til tekst, så må han for at kunne fastholde ideen om værkets polyfoni samtidig begrænse læserens konstitutive aktivitet, som ifølge *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* består i:

... sich den vom Werk ausgehenden Suggestionen und Direktiven zu *fügen* und keine ganz beliebigen, sondern die durch das Werk suggerierten Ansichten zu aktualisieren (Ingarden [1936] 1968, s. 57; min kursiv).

Men hvis læserens meddigtning udelukkende består i at rette sig efter tekstens direktiver, så bliver læserens meddigtende rolle alt for begrænset, hævder Iser og peger på, at dette synspunkt strider med Ingardens egen argumentation. På hvilken måde præciserer Iser dog ikke nærmere i *Der Akt des Lesens*. Heller ikke Iser's påstand om, at der i Ingardens konkretionsbegreb er impliceret en dobbeltsidig kommunikation mellem tekst og læser, underbygges yderligere i hans argumentation, og på denne mangelfulde baggrund vurderer Iser begrebet om tekstens ubestemthedssteder til at være udynamisk, fordi der skulle være indbygget en skævhed mellem tekst og læser i teorien.

Dette bringer os i berøring endnu en problemstilling, Iser's rejser i forbindelse med sin kritik af ubestemthedsbegrebet, nemlig Ingardens konkretionsbegreb. Det problematiske herved er ifølge Iser, at Ingarden anvender ”konkretitation”:

... wie ein Kommunikationsbegriff [...] ohne ein solcher zu sein. Den er bezeichnet nicht die Interaktion zwischen Text und Leser, sondern die Aktualisierung der vom Text parat gehaltenen Ansichten [...] und das heißt, statt eines reziproken Verhältnisse meint er ein unilineares Gefälle vom Text zum Leser (Iser [1976] 1996, s.271).

---

<sup>166</sup> Iser henviser bl.a. til en note hos Ingarden omkring moderne tysk lyrik, der er ”kühl und intellektuell und sucht die äußere Welt in scharfen, oft groben Zügen zu zeichnen. Das lyrische Ich steht dieser (dargestellten) Welt in einer kühlen Distanz gegenüber und bietet sie gewissermaßen dem Leser an, damit er tätig auf sie reagiere“ (Ingarden [1936] 1968, s. 278n). Iser synes at tage fejl på dette punkt i sin kritik af Ingarden. For det, Ingarden her vender sig imod hos disse lyrikere, er de fremstillede verdeneres overdeterminerthed i disse lyrikeres digte og ikke, som Iser hævder: en flertydig ubestemthed.

Følgelig kritiserer Iser Ingarden for med sit konkretionsbegreb at fokusere for ensidigt på tekstens læserdetermination frem for på læser-tekst-interaktionen. Iserns kritik kan derfor virke tendentiøs, eftersom hans reception af Ingardens teori har et særdeles selektivt præg. For Iser søger ikke nødvendigvis at forstå teorien på dens egne præmisser. Dertil er hans kritik i alt for høj grad styret af hans eget elaborerende projekt i forhold til Ingardens teori. Derfor overser han eksempelvis helt, at Ingarden tillægger aspektlaget en konstitutiv funktion, og i forhold til Ingarden forskyder Iser fokus fra tekstens læserdetermination til den dynamiske tilfældighed, der ligger i vekselvirkningen mellem læser og tekst. Følgelig beskæftiger Iser sig primært med skematiseringens funktion som en art 'tekstens appelstruktur' - dvs. Iser underforstår tekstens ubestemthedssteder som en form for koblingspunkter mellem tekst og læser. Ud fra dette interaktionsteoretiske perspektiv kommer Iser til at overse en helt central problemstilling hos Ingarden, nemlig hvorledes teksten via sproget kan forberede de aspekter, læseren aktualiserer – altså hvordan teksten kan styre læserens opmærksomhedsfelt og forestillingsindhold under læsningen. Her spiller deiktiske ord en central rolle, men også billedsprog, samspillet mellem værkets strata samt kombinationen af sagforhold har stor betydning herfor.

Med sin antagelse om tekstens ubestemthedssteder gør Ingarden værket åbent for læserens konkretiserende meddigtning. Principielt burde dette ifølge Iser kvalificere et bredt mulighedsfelt af forskellige konkretioner af værket, hvorved vi nu berører endnu et kritikpunkt vedrørende 'ubestemthedssteder'. For på trods af denne åbenhed skelner Ingarden til Iserns store fortrydelse "zwischen richtigen und falschen Konkretisationen des Werks" (Iser [1976] 1994, s. 269). Nærlæser man visse tekstpassager i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, virker Iserns kritik umiddelbart rimelig, da dette skel synes at være impliceret i store dele af Ingardens argumentation, hvor han forudsætter, at nogle konkretioner er 'mere tro' i forhold til værket end andre.<sup>167</sup> Det, Iser i sin gengivelse af Ingardens argumentation benævner "rigtige" konkretioner, svarer hos Ingarden selv til konkretioner, der yder teksten en vis troskab, hvorimod de såkaldte "falske" gælder læserens rent subjektive konkretioner. Iser beskylder Ingarden for at indføre en distinktion mellem 'værket for læseren', der opstår i kraft af konkretionen, og 'værket i sig selv'. Hvad der imidlertid underbygger Iserns kritik er, at Ingarden gentagne gange i begge sine litteraturfilosofiske værker understreger den betydelige rolle, ubestemthedsstederne spiller i selve konkretionsprocessen. Hos Ingarden tjener de ifølge Iserns udsagn netop "in

---

<sup>167</sup> Det gælder fx på side 142, 156, 169, 178 i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, hvor Ingarden hævder, at visse værker er sværere at konkretisere i overensstemmelse med værket selv "Und deswegen ist es oft viel schwieriger, die im Werk dargestellte Welt und auch alle übrigen Momente seiner vielschichtigen und vielphasigen Ganzheit getreu zu erfassen" (Ingarden [1936] 1968, s. 169, min kursiv).

erster Linie dazu, Text und Konkretisation voneinander zu sondern" (Iser [1976] 1994, s. 272). Som belæg herfor henviser Iser til Ingardens formulering fra *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, hvor han skriver:

Nun, das Prinzip der *Unterscheidung* des *literarischen Kunstwerks selbst von seinen Konkretisationen* liegt in der Behauptung, daß das Werk selbst Unbestimmtheitsstellen sowie verschiedene potentielle Elemente [...] enthält, während sie in einer Konkretisation zum Teil beseitigt, bzw. aktualisiert werden (Ingarden [1936] 1968, s. 250, min kursiv).

Således indfører Ingarden ganske givet et skel mellem teksten selv og læserens konkretioner, samtidig med han peger på de forskellige roller, henholdsvis tekstens ubestemthedssteder og dens potentielle elementer spiller under konkretionsprocessen; mens ubestemthedsstederne skaffes af vejen, aktualiseres de potentielle elementer i teksten. Men når Ingarden refererer til "das Prinzip der Unterscheidung", synes han ikke at operere med det skel mellem *sande* og *falske* konkretioner i tankerne, som Iser hævder. Tværtimod peger han indirekte på de to poler, der er korrelerede under konstitutionsprocessen, nemlig på 1) teksten med dens ubestemthedssteder og parate potentialitet og 2) på læserens konstitutive kognitive operationer, dvs. udfyldningen af tekstens ubestemthedssteder og aktualiseringen af dens potentialitet. Denne del af Isers kritik synes følgelig at bero på et fejlskøn. For i det citerede tilskrives læserens konkretioner på ingen måde nogen form for sandhedsværdi i forhold til værket. Ingarden funderer højest over, hvordan nogle konkretioner er mere i tråd med værkets stil end andre. Dertil hævder han i §19 i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, at uden læserens konkretion „hat man im Grunde noch keine Erfahrung vom Werk und alle eventuell ohne sie unternommenen Denk- und Betrachtungsakte, die sich auf das Werk beziehen würden, sind letztlich gegenstandslos“ (Ingarden [1936] 1968, s. 149). Følgelig kan læseren ikke nå bagom sin egen oplevelse af værket, hvorfor det heller ikke giver mening at tale om sande og falske konkretioner heraf. Når Ingarden alligevel finder det nødvendigt at gøre opmærksom på, at visse konkretioner yder værket større retfærdighed end andre, hænger det sammen med, at en sådan implicit sondring kan fungere som bolværk mod enhver form for relativiserende litteraturkritik, der følger et subjektivistisk princip om, at alle læsninger af et værk er lige adækvate. Hvis det var tilfældet ville det være umuligt at tale om fejl- og overfortolkning.

Til Ingardens forsvar skal det dog her nævnes, at der er en vis rummelighed forbundet med ubestemthedsbegrebet. For på trods af, at teksten selv sætter grænser for, hvorledes den kan læses, så levner Ingardens teori ikke desto mindre plads til gradforskelle mht. tekstens læserstyring og hermed meddigtningens andel i

betydningsdannelsen, hvilket har stor betydning i forhold til nyere litteratur. Læser man en tekst med stor læserstyrende kraft, tvinges man i konkretionen heraf til at være det tro, eftersom:

Werke, in denen dem Leser die Ansichten mit einer so großen *suggestiven Kraft* aufgezwungen werden, werden ihrer Ansichtschicht viel getreuer *rekonstruiert* als Werke, in welchen die Ansichten eher idealiter bestimmt und den dargestellten Dingen zugeordnet werden, ohne daß sie dem Leser aufgezwungen wären (Ingarden [1936] 1968, s.61, min kursiv).

Anderledes formuleret, kunstværket med stor læserstyrende kraft (: suggestiv kraft) er som helhed organiseret på en langt mere definitiv måde, end det er tilfældet for megen nyere litteratur. Det indeholder flere direktiver til læseren end langt løsere organiserede – dvs. åbne – tekster, der således tilbyder læseren et større kreativt spillerum med flere fortolkningsmuligheder.

Wolfgang Iser har i modsætning til Ingarden et litteraturhistorisk blik på ubestemtheden, idet han i ”Die Appellstruktur der Texte” (1974) hævder, at den har været litteraturhistorisk voksende siden det 18. århundrede. I modsætning til Ingarden ser han også nyere litteraturs ’åbenhed’ som et udslag af en bevidst fortællestrategi – en art ’antydningens poetik’. Nyere litteratur baserer sig på det ubestemtes kommunikation, og gør sig åbent for at stimulere læserens frie reaktion, dennes kreative bidrag, og Iser opregner i artiklen et helt katalog af formale betingelser for ubestemthedssteder – herunder diverse snit-, montage- og sedimenteringsteknikker, der virker som perceptionsforlængende Verfremdungseffekter, altså deautomatiserer læsningen. Flere af disse strategier er at finde i avantgardens katalog over vanskeliggjorde fremstillingsteknikker, som vi skal opholde os ved i dette og i kapitel 5.

### **Avantgardens tradition og grænsesøgende hybrider**

Det er set før i litteraturhistorien – den minimalistiske nedskrivning af teksten og hybriderne mellem den lange (episke) og korte (lyriske) form, samt mellem fakta og fiktion. I Danmark skete nogle af de mest radikale formfornyelser og prosaeksperimenter allerede i anden halvdel af 1960’erne hos Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Lundbye, Svend Åge Madsen m.fl.<sup>168</sup>

Den eksperimenterende prosa fra 1990’erne og 00’erne – herunder kortprosaen, punktromanen og minimalismen – henter i vid udstrækning inspiration i 1960’ernes

---

<sup>168</sup> En vigtig brik til at forstå den danske 60’er-avantgade skal findes i den amerikanske minimalisme. Den vil blive behandlet mere udførligt i næste kapitel.

prosaeksperimenter. Det gælder eksempelvis Merete Pryds Helles punktroman *Men jorden står til evig tid* (1996), der griber både ide- og formmæssigt tilbage til Alain Robbe-Grillet's Merleau-Ponty-inspirerede *På vej mod en ny roman* (1963), hvor han skriver sig op mod den klassiske romans forudsigelige regelæstetik og i det hele taget de vaneforestillinger, den slæber med sig – fx normen om en kohærent, umiddelbart forståelig narrativ konfiguration.

I interviewet ”Jagten på sjælen gennem kroppen” uddyber Christina Hesselholdt slægtskabet mellem 60’ernes og 90’ernes prosaeksperimenter, idet hun hævder:

Alle de eksperimenterende former for prosa havde en storhedstid i 1960’erne [...] Og den kunstneriske form blev i et vist omfang en fragmenteret eller springende form. Det sker altså så nu igen, hvor det ser ud til at 1990’erne kommer til at tage nogle tråde op fra 60’erne (Emborg & Sørensen 1994, s. 101).<sup>169</sup>

Dertil lader de danske 60’er-prosaeksperimenter sig udmærket forstå ud fra et bürgerisk begreb om avantgarden, eftersom Bürger kredser om avantgardens overskridelse af grænsen mellem kunst og livspraksis. Det samme kan siges om nyere prosaeksperimenter, og selvom den lader sig behandle udmærket inden for avantgardetraditionens begrebsramme, er denne ramme imidlertid ikke metodologisk interessant set i denne afhandlings sammenhæng. Denne påstand kræver en nærmere uddybning.

Blandt avantgardeforskere cirkulerer der forskellige definitioner af avantgardebegrebet, og overordnet betragtet kan avantgarden forstås som rent formelle nybrud, hvilket vil sige de ændringer i stil eller fremstillingsmåde, der indtræffer i kunstarterne i det 19. og 20. århundrede.<sup>170</sup> I denne meget brede forstand kan avantgardebegrebet dække forskellige historiske bevægelser og derfor også anvendes som forståelsesramme for de fremstillingsstrategier i 90’ernes og 00’ernes litteratur, som vi skal se nærmere på i indeværende og i det næstfølgende kapitel i afhandlingen.<sup>171</sup> De litterære fremstillingsstrategier, vi i denne afhandlings sammenhæng skal undersøge med henblik på at udfordre og elaborere Ingardens værkbegreb, lader sig sagtens forklare ud fra en avantgarde tankegang. Men sigtet i nærværende afhandling er netop at udvikle en metode med henblik på litteraturpædagogisk at styre uden om det korps af teoridannelser af dekonstruktivistisk tilsnit, der søger at underminere tekstens sammenhænge, og som

---

<sup>169</sup> Interviewet er tryk i Gert Emborg & Ivan Z. Sørensen (red.): *Skumhedens tid* (1994).

<sup>170</sup> Sådan bruges betegnelsen eksempelvis af Renato Poggioli i *Theory of the Avant-Garde* (1962), hvor der trækkes tråde til romantikken.

<sup>171</sup> En anden måde at behandle avantgarden på inden for forskningen er at se dens æstetiske nybrud som udtryk for dens samfundskritiske engagement og kritiske potentiale i forhold til kunstinstitutionen som sådan – dvs. at behandle den som en kritisk utopisk og subversiv bevægelse.

derfor lægger sig i umiddelbar forlængelse af avantgardens normbrydende æstetik og praksis.

En sådan normbrydende æstetik synes også kun at være mulig på baggrund af den måde, vi kognitivt retter os mod litterære kunstværker på: som kompositoriske helheder. Under læseakten, der forløber som en konkretion, forstår vi jo de enkelte ordbetydninger og udsagn ud fra deres gestaltfunktion – altså det forhold at de er medkonstituerende for værket forstået som et kompositorisk hele. Min antagelse er følgelig, at fænomenologiens styrke i forhold til avantgardens subversive fremstillingsstrategier netop beror på, at fænomenologien insisterer på, at værket foruden en heteronom også har en autonom dimension. Min påstand er derfor følgende: at med et sådant relativt autonomibegreb, da skulle det også være muligt at behandle forskellige avantgardestrategier. Men denne påstand skal nu i det følgende efterprøves i forhold til forskellige virkelighedshungrende strategier i nyere prosa, der søger at nedbryde værkets rammer. Lad os se nærmere på nogle af disse strategier.

Med betegnelsen virkelighedshunger komprimerer Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen i *Virkelighedshunger* (2002) et signalement af nyrealismen hos en række af tidens forfattere, herunder Claus Beck-Nielsen og Pablo Llambías, der ihærdigt søger at nedbryde det litterære kunstværks i-rammesættelse og blande sig med virkeligheden udenfor, eftersom:

Kunstnerne i 90'erne udvikler en række nye strategier, hvormed de i stigende grad forsøger at knytte kunsten til virkelighedens sociale rum. Man kunne noget forenklet sige, at 1980'ernes dogme om at "alt er repræsentation" erstattes af halvfemsernes dogme om at "alt er virkeligt", selv repræsentationen. Værkerne ændrer sig parallelt hermed fra at tematisere labyrinten, kopien, spejlingen, *meta-forholdet* etc. [...] til at fremstille sig selv som bevægelse, handling, affektskabelse, begivenhed (Timm Knudsen & Thomsen 2002, s. 10).

Til en af disse virkelighedshungrende strategier kunne man føje brugen af biografiske referencer, der peger på teksteksterne fænomener. I den forstand er virkelighedshungeren i nyere prosa rundet af det 20. århundredes avantgardetradition. For i *Theorie der Avantgarde* nævner Bürger – med reference til Picassos indflettede kurvefletværk i et maleri – avantgardens indlemmelse af realitetsfragmenter som en måde for avantgarden at bryde det organiske kunstværks autonomi på.

Avantgardeværket par excellence er Marcel Duchamps *Fountain*, der er et masseproduceret porcelænspissoir vendt på hovedet, placeret på en sokkel og signeret med: R. Mutt. I *Theorie der Avantgarde* portrætterer Peter Bürger readymaden som et angreb en på kunstverden, hvor en signatur tæller mere end selve værkets kvalitet, ja, på selve kunstinstitutionen som sådan. Den litterære readymade indkaspler som

virkelighedshungrende formeksperiment avantgardens søgen ud over det konventionelle værks rammer, dvs. dets autonomi, med dets anvendelse af forefundne realitetsbestanddele. Readymaden aktiverer som kunstgenstand en refleksion over den medkonstituerende funktion, som ekstratekstuelle forhold – herunder institutionelle, lingvistiske vilkår (som udgivelse med titel, genremarkering o.l.) og inter-subjektive relationer (anmeldere og læsere) – har i relation til dens værkstatus. Interessant er det, hvorledes man må forholde sig til readymades tekstanalytisk. Er det overhovedet muligt tekstanalytisk at inkorporere sådanne kontekstuelle faktorer, der jo er medbestemmende for, at den i det hele taget hæver sig som kunst over sin dagligdags genstandsmæssighed?

### Litterære (al)readymades

Readymaden, forstået som litterær teknik, er ofte blevet fremhævet som en kunstnerisk strategi, der peger på det udenomsværkslige, hvor læserens opmærksomhed tvinges bort fra tekstens egenskaber mod en forståelse af den i dens sociale sammenhæng, og hermed peger den ud over den konventionelle teksts autonomi. Termen ready-made dækker dens tredobbelte karakter af både metode, begivenhed, og hvad man i mangel af bedre kunne kalde: værk.<sup>172</sup> Betragter man readymaden som værk, så kan den dels forstås som en konkret genstand, dels som en effekt eller oplevelse.

Readymades er langt fra tænkt som et litterært fænomen, selvom den med tiden er blevet det. I de seneste 20 års danske litteratur har forfattere som Per Højholt anvendt readymaden i *Praksis 5: Nuet druknet i latter* (1983); Lars Bukdahl i *Readymade!: stævnemøder og moderne digte* (1987) og Peter Adolphsen med ”Ready-made” fra *Små Historier 2* (2000), ligesom den er genopstået som avantgardestrategi hos en nyere forfatter som Maja Lee Langvad. Hun benytter sig af en ready-made-teknik i den konceptuelle<sup>173</sup> digtsamling *Find Holger Danske* (2006), der kredser om temaer som identitet, danskhed og integration.

Pointen med readymaden som kunstform er, at den genbruger den ubearbejdede virkelighed i form af fysiske brugsgenstande, og derfor melder der sig et problem i forhold til den litterære ready-made: hvorledes er en ’ubearbejdet virkelighed’ mulig i en tekstlig,

---

<sup>172</sup> Mens readymaden, forstået som begivenhed, betegner en hændelse, der, idet den finder sted, markerer et ’før’ og et ’efter’, så udgør readymaden i sin egenskab af metode et regelsæt, der kan følges.

<sup>173</sup> Med ”konceptuel” ønsker jeg at pege på samlingens berøringsflader med konceptkunsten, der er en praksis, hvor kunstneren i stedet for at forme et materiale i gængs forstand gør selve konceptet/ideen bag værket til kunstgenstand. Som genstand betragtet besidder Duchamps *Fountain* eksempelvis ingen nævneværdige æstetiske kvaliteter. Til gengæld tematiserer den, hvad kunstinstitutionen benævner som henholdsvis kunst og ikke-kunst.



dvs. en sproglig medieret, sammenhæng? Så snart noget formuleres i sproget, er det jo i en vis forstand fjernet fra den fysiske virkelighed. Set i forhold til *Find Holger Danske* må svaret dog lyde: i form af dokumentarisk materiale såsom avisartikler, en officiel (nationalt og racemæssigt) kategoriserende beskrivelse af adoptionsbørn, ordbogstekster o.l.<sup>174</sup> Langvads tekst veksler mellem rene readymades – i form af forskellige ubearbejdede ”virkelighedsdokumenter” som fx forfatterens adoptionspapirer, et skema fra Udlændingestyrelsen, en tekst fra Dansk Folkepartis folketingsgruppe, avisartikler, spørgeskemaer m.m. – og gennemskrevne lister, fx over indholdet af asylansøgere madkasser, og endelig: mere eller mindre manipulerede pasticher, der former sig som små variationsremser over danske idiomere ”blod er tykkere end vand/ blæk er tykkere end vand/ mælk er tykkere end vand/ tykmælk er tykkere end vand” (Langvad 2006, s. 7). Idiomerne er færdigt skabte udtryk, som parodieres in absurdum i det samlingens litterære udstillingsvindue. Langvad betjener sig i flere af sine tekster af et avantgardistisk dadaistisk formsprog, der griber tilbage til de danske 60’er-konkretister – fx Vagn Steen, Hans-Jørgen Nielsen og Johannes L. Madsen. Til Langvads politisk farvede dadaistiske former hører vrøvledigte som:

find din indre svinehund/ find din indre ulvehund/ find din indre fårehund/ find din indre hønsehund [...] perkersvin/ perkerulv/ perkerfår/ perkerhøne (Langvad 2006, s. 35; s. 37).

Langvads samtidsorienterede og hyperkonkrete politiske fokus er set sjældent i den danske konkretismetradition, hvor Per Højholt lagde grundtonen for 60’ernes politiske engagement ved at hævde, at litteratur intet har med politik at gøre – og da slet ikke i den realpolitiske forstand, som Langvad har som praksis.

Forskellige ubearbejdede virkelighedsdokumenter bringes således til at genopstå i *Find Holger Danske’s* (uformidlede) sammenhæng. Heri trækker Langvad på flere readymade-teknikker, der består i forskellige måder, hvorpå hun forvalter det allerede eksisterende tekstmateriale. 1) Først og fremmest benytter hun den rene form for readymade – herunder de biografiske adoptionspapirer og tekster fra slangordbogen, der benyttes uændret i *Find Holger Danske*.<sup>175</sup> 2) Andet tekstmateriale benyttes som

---

<sup>174</sup> Det kan således være vanskeligt at adskille den litterære ready-made fra stilfigurer som parodi og pastiche samt fra litterære teknikker som (selv)biografi og dokumentarisme. Forsøget herpå skal heller ikke gøres i denne sammenhæng.

<sup>175</sup> Samme strategi benytter Peter Adolphsen sig af i sin ”Readymade” med undertitlen ”Pia Riber Petersen: Nye ord i dansk 1955-75 (ord med h i førsteledsregisteret, s. 553-54)”. Selve teksten, der er en opremsning af ord begyndende med h, er hentet (som undertitlen angiver) fra Pia Riber Petersens optegnelse af nye danske ord, som Adolphsen mekanisk gengiver fra originalteksten.

gradbøjninger af readymaden, så det fremstår som remix'ende gennemskrivninger af i forvejen eksisterende tekster, dvs. de lægger sig som en palimpsest ovenpå originale forlæg, hvorpå de nærmest påmales moustache og gedeskæg. Det gælder til eksempel Langvads lister over indholdet af asylansøgeres madkasser og samlingens sidste tekst, hvor hun remixer den tyske ur-avantgardist Kurt Schwitters kortprosastykke »2 herren« (1922) som et skænderi mellem Holger Danske og Holger Nudanske. En udbredt antagelse vedrørende readymaden er, at den ikke er andet end en tilfældigt udvalgt objekt taget ud af en kontekst, indskrevet i en ny (uformidlet) sammenhæng.<sup>176</sup> Men forsøger vi at binde en sløjfe mellem Langvads tekst og denne bestemmelse, vil man opdage, at samlingens readymades netop er sammenstillet inden for rammerne af en fælles tematik: fremmedhed, danskhed, identitet m.v., hvilket må sætte spørgsmålstegn ved det tilfældighedsprincip, der siges at være knyttet til readymaden, eftersom de fortæller et stykke konkret danmarkshistorie, til trods for de indbyrdes synes at være samlede nogenlunde vilkårligt.

Betraget som en udfordring af det fænomenologiske værkbegreb er readymaden særlig interessant, fordi den forskyder forholdet i spændingsfeltet mellem forfatter-tekst-læser i og med, den problematiserer forestillingen om forfatteren som det skabende subjekt. Men hvorvidt den egentlig udgør et problem i forbindelse med Ingardens værkbegreb skal vi undersøge nærmere i det følgende ved at kortlægge en række virkelighedshungrende strategier i nyere prosa.

Avantgarden står for et radikalt opgør med den individuelle skaberkraft og reception, og den søger samtidig at eliminere antitesen mellem producent og recipient (Bürger 1974, s. 51-53). Anderledes sagt indtager læseren herved en dobbeltrolle som både læser og producent, hvilket ændrer forholdet mellem recipient og værk helt grundlæggende. Readymaden eliminerer værkets autonomi, fordi den forbinder værk og læser på samme virkelighedsplan. Kort sagt involverer den i radikal forstand læseren, der må aktualisere dens enorme potentialitet. Når readymaden overhovedet vurderes som kunstværk, skyldes det udelukkende, at læseren inddrages i fuldbyrdelsen heraf. Læserens opgave er ikke kun at åbne sig for værkets immanens, men tillige at mobilisere reflektive energier i forhold til readymaden, og i stedet for at afsøge den for konkret betydning retter læseren i stedet sin opmærksomhed mod dens kontekst og kunstnerens valg, dvs. mod dens konstruktionsprincip.

---

<sup>176</sup> Det gælder til eksempel Marjorie Perloffs artikel "Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp" in: *Forum for Modern Language Studies*, Vol.xxxii, No 2, 1996.

På den ene side tilskynder readymaden læseren til en aktiv litterær produktion, og på den anden side fører den via æstetiske chokeffekter til en basal læsertøven, hvorved alle sansninger sættes ud af spil ved at som form at accentuere en radikal fremmedhed – tilvejebragt af et formsprog, der unddrager sig det repræsenterende. Som kunstværk betraget forbliver readymades stumme, og det kræver en overspændthed fra fortolkerens side at fravryste dem æstetiske kvaliteter. Til gengæld fremkalder de en læserreaktion, der tegner sig som en refleksionsproces over, hvad kunst/litteratur overhovedet er. Men det er ikke kun læserens automatiserede kunstforståelse, der udfordres. Readymaden åbner desuden op for et samspil mellem sansning og intellekt.<sup>177</sup>

### **Forfatterrollen – fra formgiver til remix'er**

Det vil næppe være for meget at sige, at store dele af moderne litteraturteori lægger vægt på suspensionen af forfatteren, forstået som residens for såvel biografi som den intention, teksten skulle være udtryk for. Roman Ingardens fænomenologiske teori er heller ingen undtagelse, da han behandler spørgsmålet om forfatteren ud fra en tekstimmanent optik. Han anerkender, at ethvert litterært kunstværk unægteligt er produktet af en forfatters intentionelle skabervirksomhed, og at værkets særlige udformning, dvs. dets særlige sprogtoner, sætningsstruktur, karakteristiske måde at fremstille genstande og personer på – alt dette kan kaste et lys over ”die psychischen Geschehnisse, die sich im Autor bei der Gestaltung des Werkes abgespielt haben” (Ingarden [1936] 1968, s. 80). Dette betyder dog ingeniunde, at værkets verden kan reduceres til forfatterens psyke.

I samklang med Ingardens synspunkt kan man vel sagtens forsvare, at det stadigvæk er forfatteren, der står for i-værk-sættelsen af readymadens forefundne tekster, selvom hans håndværksmæssige indsats er blevet kraftigt beskåret? Set i forhold til Duchamps ubearbejdede masseproducerede brugsgenstand – hans porcelænspissoir – er Langvads *Find Holger Danske* netop i-værk-sat, dvs. en (kunstnerisk) komponeret sammenstilling af ikke-litterære teksttyper (rene readymades), delvist manipulerede pasticher og skøre vrøvlesekvenser. Netop ved at optræde i digtsamlingen tildeles disse

---

<sup>177</sup> Dette avantgardegreb minder om Victor Shlovskiis mærkværdiggørelse-kneb. Begrebet anvendes om henholdsvis 1) afvigelse fra konventionaliserede repræsentationsformer, 2) om afbrydelse af automatiserede repræsentationsmønstre og 3) om fremmedgørelse af velkendte objekter, begreber og former. Det er en subversiv strategi, der anvendes med at forsinke læserens perception af de enkelte ord ved at suspendere den konventionelle (: automatiserede) association af udtryk med et bestemt indhold. Hensigten hermed er at overraske læseren, at få denne til at se på ny ved en sprogets genopstandelse: fx at vække fladtrådte vendinger og døde metaforer til live igen og således antyde alternative vinkler, normsæt og paradigmer.

virkelighedsfragmenter status af kunst. *Find Holger Danske* bærer desuden forfatterens signatur i mere end en forstand, idet samlingen ikke alene prydes med en værktitel og et forfatternavn, men dens indarbejdede biografiske adoptionspapirer og spørgeskemaerne til forfatterens adoptivmor og biologiske mor peger desuden på tekstens biografiske ophav. Oprindeligt forbandt man readymaden med ophavsmandens forsvinden, men hos Langvad er det derfor snarere det modsatte, der er tilfældet, idet hun som en art signering af samlingen indskrifer disse selvbiografiske markører.

Et litterært kunstværk er i traditionel forstand 1) et menneskeskabt objekt, som 2) udgør en del af en forfatters livsværk; det er ham (i modsætning til enhver anden forfatter), der med sin egen unikke stil har sat sit særlige præg på værket, så 3) det fremstår som smukt, sublimt, godt osv. Værket får 4) sin værdi fra kunstinstitutionen: kritikere, traditionen og læsere, der fastslår dets kunstneriske værdi og meningsfuldhed. Formålet med readymaden er at undergrave og kortslutte denne firedobbelte bestemmelse af værket og dermed afsløre dens konventionelle karakter. Readymades underminerer ikke alene værket som frembragt af forfatteren selv, men de demonterer desuden forestillingen om det autonome kunstværk, der skabes uafhængigt af samfundets institutioner. Omstændighederne omkring teksten og dens skabelse underlægges nemlig en vis grad af tilfældighed. Ofte benyttes netop dette tilfældighedselement som en upersonlig, kreativ drivkraft, der fremtvinger en ny måde at anskue forfatterrollen på i forhold til hans materiale. Hans rolle som formgiver synes at være reduceret til remix'ere, hvis kreativitet er overladt til tilfældigheder og begrænset til *udvælgelsen*, *rekontekstualiseringen* og *sammensætningen* af allerede eksisterende tekstmateriale. Følgelig vanskeliggøres al tale om originalitet<sup>178</sup> og ophav, der gængs forbindes med det klassiske værkbegreb, fordi readymaden provokativt forviser originalitet fra den kunstneriske proces ved at plagiere.<sup>179</sup> Formålet med readymadens kopiering er reflektivt at stille skarpt på kunstselektionen, altså på selve konstitueringen af et æstetisk vurderende blik.

---

<sup>178</sup> Forestillingen om det litterære værks originalitet og dets unikke væsen opstår med romantikkens genidyrkelse, og det postmoderne udfordrer hele det idékompleks, der er forbundet med 'originalitet'. En væsentlig årsag hertil skal bl.a. findes i massemediekulturen, hvor reproduktion overflødighed begrebet originalitet. For hvilken betydning har det overhovedet, når virkelighed og medieformernes reproduktion heraf overlapper hinanden så meget, at de vanskeligt lader sig adskille? Derfor må vores opfattelse af, hvad det unikke (originale) og reproduktion (kopi) i det hele taget vil sige.

<sup>179</sup> Da Marcel Duchamps indleverede *Fountain* (1917) til en uzensureret udstilling 'The American Society of Independent Artists' i New York blev værket afvist af udstillingskomitéen, hvori han selv sad, med begrundelsen, at det netop var et plagiat, eftersom det var resultatet af masseproduktion, og at kunstneren i øvrigt slet ikke havde haft noget med produktionen heraf at gøre. Kunsten lever af originaler, ikke kopier, lød argumentet.

På trods af, Ingarden med sin dobbeltbestemmelse af det litterære kunstværk som en på én gang autonom og heteronom størrelse insisterer han på værkets relative autonomi, hvilket langt fra betyder, at hans værkbegreb er af traditionelt klassisk tilsnit. For det betoner jo samtidig netop værkets heteronomitet. Det er som sprogligt udtryk ikke selvberørende, men funderet i noget andet end sig selv, nemlig i betydningsindstiftende bevidsthedsakter. I modsætning til det værkbegreb, avantgardeteorierne knytter til readymaden, så opfatter Ingarden forfatteren som en art formgiver, idet han/hun bearbejder sit heterogene materiale: lyd, mening og litterære udtryksformer. Men omvendt, i forhold til det værkbegreb, avantgardebevægelsen går op imod, hævder Ingarden derimod, at også førebegrebsligt semantisk materiale – som fx aspektskemaer, sans- og stemningskvaliteter – rummer et formpotentiale, som forfatteren ikke nødvendigvis selv er herre over. Derfor lykkes det ikke altid forfatteren at realisere sin kreative intention med værket (Ingarden [1936] 1968, s. 78). Men i *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* §13a synes Ingarden dog at fastholde ideen om en art 'forfatterens stilistiske signatur' i form af:

... gewisse Eigentümlichkeiten der Sprache [...], in welcher das Werk geschrieben ist [...] z.B. auf besondere Wendungen, die verwendet werden, die besondere Satzstruktur, charakteristische Eigenschaften und Zusammenstellungen der gargestellten Gegenständlichkeiten" (Ingarden [1936] 1968, s. 80).

Forfatterens stilmæssige signatur ligger altså i behandlingen af sproget, i kraft af hvilken han bringer en særegenhed ind i sin sprogbrug. På sin vis kan Ingardens opfattelse af forfatterens særegne håndværksmæssige kunnen siges at være tæt forbundet med en form for originalitetstanke, der ikke umiddelbart matcher readymadens produktionsbetingelser. På trods heraf opfatter han dog ikke forfatteren som herre i eget hus, eftersom også ubevidste randfænomener i forfatterbevidstheden kan være medkonstituerende under formgivningen.

Peter Bürger anfører imidlertid også det modsatte synspunkt angående den individuelle skaberkraft i forhold til Duchamps readymades, hvis primære egenskaber overvejende er af negerende og demonstrerende art, eftersom:

Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfungstum, sondern bestätigt sie" (Bürger 1974, s. 71).

Med andre ord, i stedet for at se readymades som en provokation i forhold til kunstinstitutionen og som en destruktion af forestillingen om den individuelle

skaberkraft, så opfatter Bürger den snarere som en bekræftelse af begge dele. Følgelig går Bürger bagom sin egen teori og giver os derved et fingerpeg om, at hverken en overskridelse af liv eller kunst dybest set er mulig, hvorefter han genindfører værka autonomien:

Von der Erfahrung der falschen Aufhebung der Autonomie wird man fragen müssen ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann (Bürger 1974, s. 72).

Bürger rejser her et spørgsmål, der også er yderst centralt i denne afhandlings sammenhæng. Er det overhovedet ønskeligt metodisk set at operere med et udelukkende heteronomt værkbegreb inden for feltet tekstanalyse? Spørgsmålet stikker dybere endnu og kaster et nyt af sig. For er vi i færd med at udvikle helt nye læseprincipper, der matcher de nyere prosaformers virkelighedshungrende og normbrydende strategier, eller er effekten af sådanne formeksperimenter netop afhængig af, at de kun kan forstås på baggrund af den måde, vi generelt forholder os til litterære værker på: som kompositoriske helheder?

### **Narrativisering – mellem tradition og normbrud**

Kanske forholder det sig sådan, som Monika Fludernik hævder i *Towards a "Natural" Narratology*, at genstridige narrative former med tiden bliver narrativiseret og etablerer sig som genkendelige litterære former. Det sker, når de efterhånden er fremkommet i et massivt antal og med tiden er blevet narrativiseret. Netop i kraft af narrativiseringen er de i stand til at etablere sig som genkendelige litterære former. Efter en sådan naturaliseringsproces vil læseren følgelig ikke længere se dem som normbrydende eksperimenter. Fludernik ser altså forholdet mellem tradition og normbrud som spændt ud mellem det velkendte og det fremmedartede, ukendte materiale. Antagelsen bag Fluderniks (i kapitel 2 beskrevne) model er nemlig, at såvel læseakten som den narrative forståelsesproces finder sted på baggrund af prototypikalitet og den mindste afvigelses princip, der viser tilbage til kognitive modeller, som regulerer læserens forventninger og slutningsmønstre i forhold til tekstuelle afvigelser, eftersom de:

... interpretative abilities by which people link unknown and unfamiliar material with what they are already familiar with, thereby rendering the unfamiliar interpretable and 'readable' [...] In correlation with Jonathan Culler's more general concept of *naturalization* (Culler 1975) I have called *narrativization* (Fludernik 1996, s. 45).

Med andre ord er narrativisering en kognitiv proces, der sætter læseren i stand til fortolkende at gentænke normbrydende eksperimenter som fortællinger, hvilket sker ved læserens jævnføring med 1) prætekstuelle realverdensskemaer, der inkluderer tekstens implicite reference til en forudgående dagligdags (prænarrativ) handlingsverden, samt med 2) kulturspecifikke generiske og historiske narrative skemaer. Anderledes formuleret forstås nye fortælleformer på baggrund af veletablerede ditto, og efterhånden som de narrativiseres og integreres i læserens mentale repertoire af forskellige fortælletyper, udvides dette. Det får læseren til at indstille sig på de med tiden bundfældede eksperimenteres forventningsbrud, på grundlag af hvilket nye normbrud kan finde sted og så fremdeles. Af samme grund synes det plausibelt i en eller anden grad – i det mindste metodisk – at fastholde et delvist autonomt værkbegreb, netop for at have en baggrund at forstå normbrydende litteratur på.

En oplagt indvending mod princippet om den mindstes afvigelses princip er den naturalistiske fordom, den implicit er forbundet med. For hvis de fiktive verdener referencepunkt er realverdenen, vil en konsekvens heraf så ikke være, at det fremmedartede og ukendte bliver reduceret til det hverdagsagtige, almindelige og ordinære? Og vigtigst af alt, hvor stiller dette genrer som fantastikken, den magiske realisme og fantasy? Yder dette princip overhovedet menneskets indbildningskraft nogen som helst retfærdighed ved at presse en mangfoldighed af fiktive universer ind i den samme ontologiske fold? Marie-Laure Ryan forsøger at forholde sig til denne problemstilling i *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991). Hendes svar på disse spørgsmål lyder:

... that every text is placed under the authority of the principle of minimal departure, but that it is textually feasible to challenge this authority by either frustrating or subverting the principle (Ryan 1991, s. 57).

Oftest er konkretionen altså reguleret af den mindste afvigelses princip, der dog kan undermineres af bestemte tekstskeemaer, der modificerer princippet, idet disse skemaer skaber en forventning hos læseren om genrebestemte afvigelser fra normen. Som læser af fantasy accepterer man jo uden videre – på trods af den mindste afvigelses princip – netop genrens overnaturlige univers i en 'willingly suspension of disbelief', hvor læseren undlader at bedømme det fiktive univers ud fra sandsynlighedens love i realverdenen.

En beslægtet problemstilling mht. normbrydende former knytter sig til avantgardestrategier så som readymaden. Hvad disse strategier grundlæggende rokker ved er 1) konventionaliserede repræsentationsformer, 2) automatiserede

repræsentationsmønstre, og dertil fremmedgør de 3) velkendte genstande, begreber og former.

I *Dobbeltkontrakten* gør Poul Behrendt opmærksom på endnu en dominerende normbrydende tendens i nyere litteratur, som vi kan tilføje i rækken af fremstillingsstrategier, der gør det vanskeligt at operere med et immanensprincip, dvs. værket læst autonomt, som en fiktionskontrakt med læseren. Almindeligvis formår læseren at skelne klart mellem sagprosa og fiktion, fordi forfattere i gængs forstand indgår enten en fiktionskontrakt med sin læser, hvorefter teksten underforstås som opdigtet, eller en virkelighedskontrakt, hvor teksten læses som noget, der faktisk har fundet sted. Behrendt introducerer 'dobbeltkontrakt', hvilket dækker over, at forfatteren ved at indskrive en biografisk modus – med en vis tidsforskydning – både indgår en virkeligheds- og fiktionskontrakt med sin læser. En tekst vil følgelig først blive opfattet som virkelighed for siden hen at afsløres som fiktion. De biografiske elementer i en tekst lader sig altså vanskeligt ekskludere i analysen af den, og set i forhold til fænomenologiens værkbegreb er denne litteratur interessant, fordi den med sin appel til læserens viden om den empiriske forfatter peger bagom værket. Lad os undersøge denne virkelighedshungrende litteratur nærmere.

### **Det selvbiografiske som litterært virkemiddel**

"Postmodernist texts have opened themselves once again to intrusions by the authorial persona [...] The author, in short, is another tool for the exploration of ontology" (McHale 1987, s. 202).

I *Postmodernist Fiction* (1987) identificerer Brian McHale en lang række æstetiske strategier i postmoderne litteratur, der alle anvendes med henblik på 'foreground' ontologiske grænser og spændinger. Et redskab hertil i postmoderne litteratur er inddragelsen af forfatteren og dennes biografi i fiktive tekster, hvor forfatteren flakser ind og ud af eksistens på forskellige "levels of the ontological structure and at different points in the unfolding text" (McHale 1987, s. 202). Med andre ord ser McHale denne strategi som en afart af, hvad han kalder 'ontological frame-breaking'.

Hermed beskriver McHale en litterær tendens og en strømning inden for både postmoderne litteratur og litteraturteorien, som vi i Skandinavien stadigvæk mærker efterdønningerne af i en tid, hvor genreblanding og tværæstetiske hybridformer er i



højsædet.<sup>180</sup> Et utal af skandinaviske forfattere – blandt mange Peter Høeg, Claus Beck-Nielsen, Jørgen Leth, Maja Lee Langvad, Morten Sabroe, Ib Michael, Preben Major Sørensen, Knud Romer, Dag Solstad, Nikolaj Frobenius og Erlend Loe – har de seneste år søgt at udfordre værkets autonomi ved at gennembyrde grænsen mellem liv og værk ved at fusionere fiktion med dokumentarismen.

Det gør de ved at betjene sig af den æstetiske strategi, Brian McHale beskriver ovenfor, altså ved at bruge det (selv)biografiske som et litterært virkemiddel med henblik på at problematisere de ontologiske grænser og øge læserens forvirring omkring forholdet mellem fiktion og fakta, der blandes til en uklar mikstur af autentiske brudstykker og opdigtet virkelighed. I *Kritik* 167 (2004) anvender Jon Helt Haarder 'performativ biografisme' som betegnelse for dette æstetiske virkemiddel uden forpligtelse på autenticitet. Med dette greb etableres der en forankringsillusion til den empiriske forfatter via biografiske markører i fiktionen. Den performative biografisme "blotlægger ikke en latent og autentisk livshistorie som værkets oprindelse, men bruger selvbiografiske stumper som kras realisme-effekt" (Haarder 2004, s. 28).

I det sidste årti er det vrimlet med måske-nøgleromaner og fingerede selvbiografier, og den fornyede interesse for det biografiske synes at ligge i forlængelse af den virkelighedshunger, Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen taler om. Med Behrendts terminologi – dobbeltkontrakten – for den uklare mikstur af fiktion og fakta, som megen ny litteratur kredser om, søger han at konceptualisere det forhold, at forfatteren ved at indskrive en biografisk modus i teksten – med en vis tidsforskydning – både indgår en virkeligheds- og fiktionskontrakt med sin læser. Fiktionen og selvbiografien sætter følgelig forskellige læsemodi og læsekoder, og disse læsemuligheder udelukker hinanden, uden man vil kunne ekskludere én af dem.

Den udbredte tendens i nyere prosa til at benytte det (selv)biografiske som litterært virkemiddel har fået litterater som Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter til i forordet til *Selvskeven* (2006) at hævde, at disse selvbiografiske elementer "vanskeligt kan overses eller ekskluderes i analysen" (Kjerkegaard et al 2006, s. 7). Sådanne tekster rejser ganske vist et spørgsmål om forfatterens betydning for teksten,

---

<sup>180</sup> Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten* bærer undertitlen "En æstetisk nydannelse", men at anvende biografiske markører i en fiktiv ramme kan vel strengt taget ikke siges at være noget nyt fænomen eller eksklusivt postmoderne. Søren Kierkegaard kan eksempelvis læses med blik på forholdet mellem tekst og forfatter. Hans formel for forfatterens bevidsthed om det medium, han udfolder, er pseudonymiteten, der bestandigt henleder læserens opmærksomhed på den pseudonyme forfatter og hans forhold til det skrevne. Man kan yderligere fremhæve Proust og Dante som forfattere, der benytter autofiktive greb. I en international sammenhæng har det heller ikke skortet på fingerede memoirer. Af nyere amerikanske bidrag skal blot nævnes Augusten Burroughs *Running With Scissors* (2002), James Frey *A Million Little Pieces* (2003) og Nick Flynn's *Another Bullshit Night in a Suck City* (2005).

og man kan følgelig med rette problematisere den selvfølgelighed, hvormed man uden videre benytter "vante begreber som "værk", "forfatter", "fiktion" og "biografi"" (Ibid., s. 8). Antologien giver dog intet bud på, hvorledes disse biografiske elementer skal inddrages i tekstanalysen. Et påtrængende spørgsmål er nemlig, hvilke litteraturpædagogiske konsekvenser det vil have, hvis det litterære kunstværk detroniseres som selvgyldigt æstetisk objekt, når man vender sig mod den empiriske forfatter – altså et empirisk materiale, som læseren hverken har nogen privilegeret adgang til at kunne analysere – ligesom novellen og romanen – eller for den sags skyld: midler til at beskrive fyldestgørende?

I flere af antologiens artikler efterlyser skribenterne – i lighed med Jon Helt Haarders artikel "Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen?" – en "generel teori om brugen af biografisk stof. Som den opmærksomme læser måske har fornemmet, mener jeg, at en sådan teori kunne bygge på talehandlingsteori" (Ibid., s. 115). Men teorien foreligger jo allerede i form af performativitets- og talehandlingsteorier. Mere tiltrængt synes en decideret sammenskrivning af den eksisterende teori til et metodisk synspunkt imidlertid at være. I *Kritik* 167 fastslår Haarder med sit begreb om biografisk irreversibilitet som betegnelse for det fænomen, at "biografiske problemstillinger ikke lader sig holde ude af tekstanalysen" (Haarder 2004, s. 31). Men, kunne man indvende imod såvel Haarder som flere af bidragerne til *Selvskreven*, hvis spørgsmålet om forfatterens betydning for teksten som en uomgængelig del af dens betydning overhovedet, og biografiske faktorer har analytiske implikationer og derfor må inddrages i tekstanalyse, så er en metodik for denne inddragelse i tekstanalysen vel også påkrævet? Ellers forbliver udsagnet om, at biografiske problemstillinger tæller med i tekstanalysen – med eller uden læserens viden herom – blot en påstand uden metodiske konsekvenser. Og man fristes til at spørge, hvorledes man som læser uden et metodisk vokabular kan vurdere, hvorvidt biografiske forhold overhovedet lader sig holde ude af analysen eller ej? Metode eller ej, det skal dog fremhæves, at Behrendts begreb dobbeltkontrakten implicit kontrasterer to læse- og afkodningsstrategier, der tilbyder to reversible receptionsformer, nemlig en referentiel og en ikke-referentiel læsemåde. Det er mellem disse to læsemåder, den danske litteraturteoretiske diskussion af fænomenet 'det (selv)biografiske som litterært virkemiddel' deler sig.

Frem for at kridte en metodisk ramme op, inden for hvilken autofiktionen<sup>181</sup> kan analyseres, har den litteraturteoretiske diskussion i Danmark især omhandlet

---

<sup>181</sup> Termen autofiktion er indført af Serge Doubrovsky i *Fils* (1977), der etablerer en romanpagt med sin læser, og samtidig insisterer på personlig referentialitet.

sandhedsværdien af de biografiske markører i fiktionen. Brian McHale behandler derimod den empiriske forfatters indtrængen i fiktionen som en bredere tendens – en (post)moderne tekststrategi blandt flere til at udfordre den klassiske ontologiske model, dvs. til at problematisere, hvad der skal forstås ved henholdsvis virkelighed og fiktion. Ganske vist tjener den teoretiske diskussion af sandhedsværdien af de biografiske allusioner i fiktionen samme formålvæsentlig, da læserens evne til at sondre mellem forskellige typer biografiske performativer – hvorvidt de er fingerede eller ej – netop er betinget af vores evne til at vurdere, i hvilket omfang et biografisk udsagn er sandt eller ej. Omvendt hævder Pablo Llambías derimod i *Eg. Jag. Jeg* (2004), at det ikke spiller nogen som helst rolle, hvorvidt ”der er tale om fingerede referencer, altså det selvbiografiske som stunt, eller rigide referencer, det betyder ingenting, for det er et performativt game” (Moestrup et al 2004, s. 187). Med andre ord, når virkelighedsmarkører indskrives i en overvejende fiktiv diskurs, så har disse virkelighedsreferencer heller ingen betydning uden for fiktionen. Jeg er tilbøjelig til at følge Llambías’ trang til at nedtone spørgsmålet om sandhedsværdien af de biografiske performativer – for mit eget vedkommende af litteraturdidaktiske hensyn – for til stadighed i en eller anden grad at kunne holde sig værket og dets formelle beskaffenheder for øje.

Den enorme litterære interesse for netop de biografiske referencers sandhedsværdi synes at blokere for en mere frugtbar diskussion af, hvorledes man konkret skal gebærde sig tekstanalytisk i forhold til fiktion, der indskriver en biografisk modus. Karakteristisk for de senere års forskning i de biografiske performativer er, at den overordnet betragtet er blevet stående ved teorien, nærmere bestemt i form af udklækningen af en dækkende terminologi for fænomenet med begreber som ’dobbelkontrakten’ og ’performativ biografisme’, der anvendes til at karakterisere de biografiske performativer på et generelt niveau med. Haarder betegner eksempelvis i ”Til døden skiller jer ad” (2004) ’performativ biografisme’ som det forhold, at:

... biografiske oplysninger ikke optræder som en bagvedliggende sandhed eller kontekst, hvis forhold til teksten bestyres af litteraten, ej heller som påstande om et ligefremt forhold mellem tekst og liv. Overensstemmelsen mellem forfatteren i teksten og forfatterens liv optræder som et æstetisk virkemiddel, dvs. som en funktion eller strategi i teksten (Haarder 2004, s. 65).

Haarder foreslår indledningsvis i sin artikel, at ’performativ biografisme’ kan bruges i mere konkrete analyser, og at det dækker over en æstetisk strategi, der parodisk leger med læserens tillærte suspension af den empiriske forfatter og litteraturkritikkens anti-intentionalisme. Qua deskriptiv har denne begrebsdannelse dog intet direkte udsigelsespotentialer på et metodisk niveau; den har derimod metodiske implikationer. I

sin nuværende form kan den inddrages i tekstanalysen til som terminologisk katalysator til at generere gode tekstanalytiske pointer og til på et generelt niveau at karakterisere tekstens æstetiske strategier – i grænselandet mellem fiktion og biografi. Hvad 'performativ biografisme' grundlæggende begrebsliggør og beskriver, er, hvorledes forfatteren opererer på to forskellige ontologiske niveauer på én gang. For det første som udtryksmiddel for autobiografiske facts inden for den projicerede tekstverden, og for det andet som skaberen af denne verden, placeret på et ontologisk niveau over denne verden.

### **Parodisk mimesis – simuleret autenticitet**

Der er imidlertid et hav af mulige måder at indskrive den (selv)biografiske modus i fiktionen på, der kun i ringe grad udfordrer fænomenologiens immanensprincip, hvilket gælder forfattere, som benytter denne fremstillingsstrategi for at simulere deres nærhed til det fortalte. Grebet anvendes altså hos visse forfattere som en parodisk virkelighedseffekt, hvilket gælder Erlend Loe i *L* (1999) og hos Preben Major Sørensen i kortprosasamling *Øksens tid* (2002), der bærer undertitlen *Læsioner*.

Erlend Loe anvender det selvbiografiske som led i en parodisk strategi i *L*, der er lige dele parodieret "Survivor" i bogformat, (post)moderne <sup>182</sup> robinsonade og generationsroman om dem, der arvede velfærdssamfundet, og som er født ind i en stort set opdaget, udforsket og kortlagt verden – altså den generation, som fik det hele serveret, og som Loe ironisk betegner som "Vi som ikke bygde Norge" (Loe 1999, s. 24). Loe udstyrer romanens ekspeditionsleder og hovedperson med sit eget navn, som i prologen ironisk underskriver sig "Erlend (Marco Po) Loe". Læg dertil betydelige lighedspunkter i forhold til udseende, alder, familie- og uddannelsesbaggrund og omgangskreds. Herved gør Loe sig til performativ aktør, der trækker læseren ind i et dobbeltspil, hvor grænserne mellem fortæller og forfatter, fakta og fiktion bliver udflydende. Teksten konstruerer således et biografisk uafgørlighedsfelt, hvor det er svært at afgrænse fiktionens karakter entydigt fra forfatterens virkelige liv. For er romanens handling egentlig så autentisk og selvoplevet, som den umiddelbart lægger op til i kraft af handlingens ledsagelse af fotografisk dokumentation?

---

<sup>182</sup> Romanens kolofonside indledes med et Lyotard-alluderende postmodernistisk (og ironisk) motto "Dere sier at den store fortellingen er død? Deres vil ha små fortellinger? Det skal dere faen meg få". For generationen, som ikke byggede Norge, kniber det med rollen som helt og opdagelsesrejsende, eftersom der ikke længere er nogen store fortællinger at fortælle. Tilbage er kun ironiserende at parodiere og ikke mindst dekonstruere de store fortællinger – herunder de norske nationale mytologier – og at bevæge sig ind i tekstligheden.

*L* er udformet som et rejsedokument, der foruden fotografier også inkluderer andet dokumenterende materiale: et sagregister bagest i bogen, Loes gode udtalelser fra Folkeskolen om hans fremragende arbejdsindsat i faget Orientering, et optrykt brev fra den norske konge indeholdende et afslag på Loes ansøgning om finansiel støtte til en femugers ekspeditionen til Stillehavsøen Manuae, et land- og vandkort samt et periodisk system over forskellige kvindetyper, som er udarbejdet af Loes ven Martin, der også er ekspeditionsdeltager. Alt dette lader læseren vide, at bogen angiveligt er afledt af virkelige begivenheder. Men er *L* virkelig en dokumentarisk skildring af en ekspedition, hvis hensigt er – med Thor Heyerdahl som ikonisk ledestjerne – at bevise Loes tvivlsomme migrationsteori om en Sydamerikansk urbefolkning, der i medvind skøjtede sig vej over Stillehavet mod den Polynesiske øgruppe? Eller er romanen et fiktionsværk, der simulerer autenticitet?

At dømme ud fra fotodokumentationen har Loe tydeligvis været på sydhavsøerne sammen med sin bror og fem af sine venner, hvilket hans daglige rejsebrevne til den norske avis *Dagbladet* fra hele ekspeditionen, også vidner om.<sup>183</sup> Dog væves romanens reale forhold tæt sammen med det pure opspind. Efter adskillige afslag på ansøgninger om sponserpenge til at finansiere ekspeditionen, beslutter Loe sig eksempelvis for at skaffe pengene via Magellan-metoden, nemlig at gifte sig til dem. Til formålet har han udset sig den kun 19-årige Eva, datteren af en velhavende koncernchef i et multinationalt foretagende. Hun afslår imidlertid hans frieri, mens faderen derimod er mere end villig til at betale Loe 200.000, alene fordi Loe minder ham om det at være ung og fuld af ideer.<sup>184</sup> Hos Loe anvendes den biografiske modus som en reality-strategi til at øge forvirringen mellem fiktion og virkelighed, og hvad finansieringen af ekspeditionen angår, så er beskrivelsen heraf det pure opspind.

---

<sup>183</sup> På dette punkt ligner *L* Claus Beck-Nielsens biografi, eftersom processerne forud for begge skriveprojekter har gjort brug af dagspressen.

<sup>184</sup> Netop Loes påståede dragen nytte af den unge Eva var noget, der faldt nogle læsere for brystet, da romanen udkom i Norge i 1999. Langt større forargelse var Jørgen Leths *Det uperfekte menneske* (2006) dog genstand for, da han heri beskriver sit seksuelle forhold til sin haitianske koks purunge datter. Beskrivelsen blev udlagt som Leths kolonihiermentalitet og seksuelle udnyttelse af en mindreårig. Forargelsens mulighedsbetingelse er, at værket blev opfattet som en troværdig kilde til forfatterens meninger og liv. Til den opfattelse bidrog Leth selv, idet han først hævdede, at det beskrevne var virkeligt for senere at kalde det fiktion.

Vender vi nu tilbage til spørgsmålet om, hvorvidt litterære former, der indgår i netværk af ekstratekstuelle kunstprojekter og dertilhørende paratekster i hybridiseringer af fiktion, liv og virkelighed, tekstanalytisk lader sig behandle fyldestgørende ud fra fænomenologien, så er det vigtigt at hæfte sig ved, at Ingarden som led i sin psykologismekritik bekender sig til et immanensprincip i forhold til forfatteren. I *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* skriver han til eksempel:

Alle Informationen, die wir dadurch über den Autor mit Hilfe des Werkes gewinnen können [...] sind immer *mittelbarer* Art. Sie werden immer nur auf Grund des im Werk vorhandenen, oft aber aus dem Werk besonders herausgegriffenen Material *erschlossen*. Und sie betreffen etwas, was im Werk selbst und desto mehr in seiner Konkretisation *nicht* enthalten ist (Ingarden [1936] 1968, s. 80).

Ifølge synspunktet udgør den viden, læseren indirekte får om forfatteren via tekstens materiale, en fare for, at litteraturforskeren frem for at undersøge teksten selv i stedet fortæber sig i forfatterens psykologi og de psykiske forekomster, der har fundet sted under skabelsesprocessen. Ingarden kritiserer nogle litteraturforskere for at gå til værket, som om det var det et psykologisk dokument, man kunne aftvinge informationer om dets forfatter og dennes psyke. De behandler følgelig forfatterens kunstværker som art dagbøger, henvendt til deres læsere, hvori forfatteren ønsker at informere om hans skæbne i en kunstnerisk form. Med afsæt i denne ingardenske variant af Husserls psykologismekritik skelner Ingarden skarpt mellem værkets intentionalitet og forfatterens intention med en tekst, og i forlængelse af Ingardens værkkonception skriver Wolfgang Iser uddybende i *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991), at:

Die Intention ist wahrscheinlich weder in der Psyche noch im Bewusstsein aufzudecken, sondern nur über die Manifestationsqualitäten einzukreisen, die sich in der Selektivität des Textes im Blick auf seine Umweltsysteme erkennen lassen (Iser 1991 [1993], s. 27).

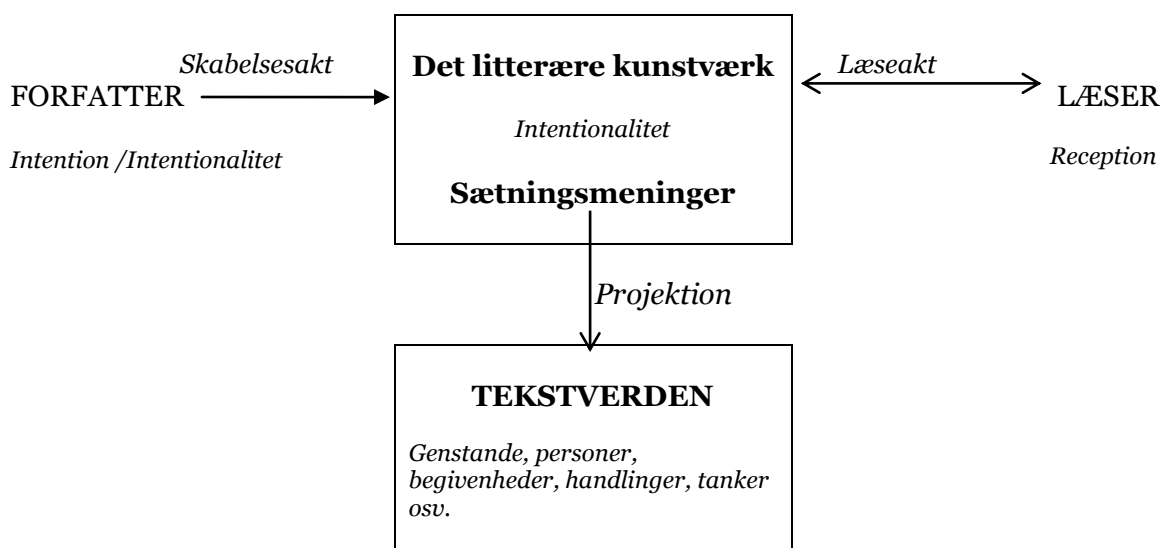
Med andre ord skal forfatterens intention med en tekst ikke findes i hans psyke. Hvad der taler for dette værkimmanente synspunkt er, at vi som læsere kun sjældent har direkte adgang til forfatterens intention, men derimod kun tekstens intentionalitet.<sup>185</sup> Som læsere kan vi jo i ren og skær iver efter at behandle teksten ud fra en forståelse af forfatteren som en uomgængelig del af teksten selv – ganske som Ingarden hævder – fortæbe os i de kontekstuelle forhold, som åbenlyst trænger sig på i Beck-Nielsens og Llambías' tekster. Herved risikerer man at overse teksten og dens betydningsspil. På trods af disse teksters

---

<sup>185</sup> I modsætning til begrebet intention, der er forfatterens viljesbestemte hensigt med et værk, bruges 'intentionalitet' om et mere grundlæggende træk ved forfatterens bevidsthed, nemlig det forhold, at den er engageret og rettet mod fænomener, enten reflektivt i bevidstheden eller i omverdenen. Forfatterens intentionalitet omfatter randfænomener i dennes bevidsthed, som er ikke-villede og førbevidste.

ofte massive overskridelser af værkets autonomi, kan det af pædagogiske grunde være god ræson i at fastholde et metodisk grundprincip om tekstimmanens, der klart skelner mellem forfatterens intention, forfatterens intentionalitet og tekstens intentionalitet.

Modellen nedenfor skitserer sammenfattende forholdet mellem tekst, læser og forfatter ud fra en fænomenologisk optik.



**Figur 4.1.** Forholdet mellem tekst, læser og forfatter

Centralt placeret i modellen ovenfor finder vi det litterære kunstværk, hvis sætningsmeninger projicerer en tekstverden ved læserens konstituerende mellemkomst. Roman Ingardens konstitutionsteori kan netop ses som en analyse af det bevidsthedsmæssige og materielle grundlag for sprogets evne til at projicere fiktive verdener med en vis selvstændighed, bestående af genstande, personer, begivenheder, handlinger, tanker osv.<sup>186</sup> Ingardens stratumteori beskriver – som tidligere nævnt – netop denne projektionen af tekstverdenen, der konstitueres ved, at læseren i den tidligt udstrakte læseakt kombinerer meningsenheder i en syntagmatisk orden, hvorved de repræsenterede genstandes lag projiceres af sætningsmeningen.<sup>187</sup> Tekstverdenen udgøres

<sup>186</sup> Hvis jeg skulle yde Ingarden fuld retfærdighed med min illustration, skulle samtlige meningsenheder af forskellig orden også fremgå af den – herunder ordlydene, ord- og sætningsmeningerne og så fremdeles.

<sup>187</sup> Ud fra stratumbetragtningen undersøger Ingarden, hvorledes man kan skelne det litterære værk fra det ikke-litterære – som fx et videnskabeligt værk, og konklusionen på undersøgelsen er, at forskellen ligger i genstandslaget. I det videnskabelige værk er der tale om reale udsagn, domme, eftersom der formentlig er noget, som der er et reelt (eller idealt) korrelat for. Derimod tager udsagnene i det litterære kunstværk sig ud som kvasi-domme, idet de refererer til noget, som om det eksisterede.

med andre ord af en konstellation af repræsenterede objekter, personer og begivenheder. Udgangspunktet hos både Husserl og Ingarden er, at sætningsmeninger har rod i intentionelle bevidsthedsakter – både hos forfatteren i kraft af den konfigurerende skabelsesakt og i læserens aktualiserende og konkretiserende læseakt. Båret af intentionelle bevidsthedsakter skaber de sproglige udsagn et såkaldt 'rent intentionalt objekt', eller som Ingarden også benævner det 'et rent intentionelt sætningskorrelat', der ikke refererer til fiktionseksterne genstande, men derimod til et abstrakt produkt i de meningstilskrivende akter.

Når en tekst læses, aktiverer læseren ifølge Ingarden et intentionelt mønster, dvs. en bestemt måde at rette sig imod tekstverdenen på, hvilket ikke kan reduceres til forfatterens intentioner, som netop søges suspenderet i den fænomenologiske læsning. 'Intentionalitet' henviser ikke til forfatterens bevidste hensigt med en tekst, men derimod til værkets rettedhed mod mening, og intentionalitet er således betragtet ikke noget værkeksternt; den er tværtimod til stede i værket.

Ingarden beskriver det litterære kunstværk som et 'afledt rent intentionelt objekt', hvilket henviser til, at den sproglige betydnings intentionalitet er en afledt intentionalitet, fordi den er funderet i bevidsthedens betydningsgivende akt. En mere ligefrem måde at sige dette på er, at oprindeligt har en fiktiv person optrådt som en rent intentionel genstand i forfatterens forestilling. Når denne person optræder i teksten, bliver han en *afledt* intentionel forestilling, fordi vedkommende ikke længere er en forestillet person, men nu i stedet indgår i en medieret tilstand, dvs. i en sproglig sammenhæng, og ord- og sætningsbetydningerne skyder sig ind, og hermed er forestillingsindholdet ikke længere privat, men derimod intersubjektivt tilgængelig for læserne. Den sproglige betydning skylder så at sige sin eksistens til den oprindelige subjektive meningsgivende udsigelsesakt. På trods af fænomenologien betoner et værkimmanent synspunkt, opererer den altså med et forfatterbegreb. Den anerkender, at fiktionen er et produkt af en real udsigelsesakt, nemlig forfatterens, idet han har omsat et forestillingsindhold til et sprogligt udtryk. Lidt banalt formuleret er det hans fortælleakt, der producerer en fortælling.

Spørgsmålet er, hvorvidt fænomenologiens forfatterbegreb kommer til kort i forhold til de litterære former, der via en fiktiv fortæller med den empiriske forfatters navn og øvrige biografiske karakteristika, simulerer at være fortalt af tekstens empiriske forfatter i bekendelsens form og derved fingerer en (virkelig) sandhedsfortælling, uden at der er tale om en sådan. Kan en sådan strategi rummes inden for fænomenologiens



rammer? Det skal vi undersøge nærmere i den følgende analyse af Preben Major Sørensen's "Den opvækst jeg fortav" (2002).

### Favntag med det frastødende

I *Øksens tid* beskriver Preben Major Sørensen forbrydelser som kannibalisme, voldtægt, nekrofil og pædofili, samtidig med at han udvisker grænsen mellem liv og værk. Major Sørensen's strategi består i, at han investerer fraspaltninger af sin egen person i fiktionen ved at benytte et væld af selvbiografiske markører og med henblik på parodisk at simulere sin egen deltagelse i fiktionens forbrydelser. Han udstyrer jævnligt sine psykopatiske jegfortællere og karakterer med biografisk referentialitet fx ved at tildele dem sine egne navne. "Inger" handler fx om Sørensen, og "Bøsserne" fortæles af den (forsøgsvist) homoseksuelle Preben. Dertil er den fiktive bekendelsestekst "Den opvæks jeg fortav" et skoleeksempel på den prosaform, der går under betegnelsen autofiktion, hvilket betegner en prosa, hvor indholdet på trods af et navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og hovedperson er fiktivt eller delvist fiktivt. Denne genrebetegnelse anvendes til at karakterisere forfatterens bestræbelse på at forvirre og forurolige læseren ved at anfægte den biografiske reference, sandhed og autenticitet.

Den iscenesatte jegfortæller i "Den opvækst jeg fortav" er Brandmajoren<sup>188</sup> alias forfatteren Major, hvis forfatterskab atter igen befolkes af en horde af jegfortællere af selvbiografisk tilsnit.<sup>189</sup> På flugt fra Interpol må Major skrive under pseudonym, hvilket tilføjer endnu et alias til rækken tekstens fortællehierarki, der kan ses som en overlejring af skaller, hvor den empiriske forfatters position må medregnes som yderste led. For "Den opvækst jeg fortav" indgår i en kreds af flere tekster, der via spredte allusioner alle leger med læserens viden om Preben Major Sørensen, samtidig med de holdes sammen af motivet: overgreb på mindreårige piger. Eksempelvis har Major i lighed med Preben Major Sørensen et næsten halvtredsårigt forfatterskab og har skrevet to "højt omspurgte romanværker (den om englen og den om søvnen, ikke)"<sup>190</sup> (Major Sørensen 2002, s. 199). Man stilles altså her overfor det på én gang pikante og foruroligende spørgsmål, hvor langt ud i fortællehierarkiets aliasser Majors bekendende afsløring rækker. Omfatter hans bekendelse også den empiriske forfatters niveau? For Major hævder jo at ville fortælle

---

<sup>188</sup> Hermed knytter Preben Major Sørensen både an til sit eget tilnavn, som han fik med sin debut *Ildmesteren* (1965) samt til Kierkegaards ironiske selvkaraktærisering.

<sup>189</sup> Preben Major Sørensen's tekst slår således en pointe fast i Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* (1975), hvor han hævder, at den biografiske læsemodus aktiveres af læseren på grundlag af tekstlige markører – herunder navnesammenfald mellem fortæller og forfatter.

<sup>190</sup> Hermed henviser der til Major Sørensen's to romaner *Af en engels erindringer* (1976) og *Søvnen og skyggerne* (1987).

”den nøgne sandhed om *mig*” (Major Sørensen 2002, s. 200) ved at afsløre hele sit forfatterskabs maskespil som et desperat forsøg på at skjule en stor løgn.<sup>191</sup> Med valget af bekendelsesgenren fyres der således godt op under læserens forventning om en bekendelse. Læseren fortjener jo at vide ”hvilket menneske det er som henvender sig til dem i mine bøger” (Major Sørensen 2002, s. 199).

Den hemmelighed, Major søger at afsløre i ”Den opvækst jeg fortav” er en række voldtægter af mindreårige piger. Derfor har han ikke ”svært ved at identificere [sig] med” (ibid.) sit forfatterskabs psykopatiske jegfortællere med de samme sadiske tilbøjeligheder som sine egne, hvilket i kraft af motivsammenfaldet – overgreb på mindreårige piger – slår en metafiktiv ring om ”Bamse og giraf”, der i *Øksens tid* efterfølges af ”Den opvækst jeg fortav”. Disse teksters motivsammenfald iværksætter metafiktivt en spejlende fordobling, der længere ude i tekstens fortællehierarki, nemlig på den empiriske forfatters niveau, gentager identifikationen mellem forfatteren og fiktionens afstumpede fortællere. Hvad der yderligere bidrager til denne pejling på den empiriske forfatters niveau er samlingens apologi ”Til den allerkæreste læser”, der er lige dele selvdiagnose, selvforsvar og vedgåelse af forfatterens deltagelse i det grusomme. Apologien simulerer med sin bekendende form endelig at løfte lidt af sløret for forfatterens forhold til det skrevne. Tekststykkets forfatter eller ’fiktive udsiger’ undskylder først og fremmest, at fortællingerne i *Øksens tid* er skrevet i 1. persons ental, hvilket han selvironisk tilskriver sin ”psykopatiske selvoptagethed” (Major Sørensen 2002, s. 260), og hans ”manglende evne til at leve [sig] ind i hvordan andre mennesker tænker og føler”(Major Sørensen 2002, s. 259) samt hans beundring af den stærkt antisemitiske Louis-Ferdinand Celine. Selvdiagnosen lyder: ”*moral insanity*”(Major Sørensen, s. 260). Ligesom Major vedkender det skrivende jeg i apologien sig sit ansvar for det skrækkelige i *Øksens tid*.

Fordi Major i ”Den opvækst jeg fortav” afslører sine tekster som transformerede udtryk for et socialt uacceptabelt begær,<sup>192</sup> trods han ikke alene ethvert dogme om forfatterens depersonalisering, men han ægger også læseren til at interessere sig for forfattersubjektet bag tekststykket. Herved forskydes spørgsmålet om forfatterens forhold til det skrevne videre mod den empiriske forfatters position. For er ”Den opvækst jeg fortav” blot en psyko-biografisk bekendelsestekst i anden potens? Anderledes spurgt: Er Majors demaskering en spejling af Preben Major Sørensens eget forsøg på at føre læseren om bag sine masker? Og opnår den empiriske forfatter i lighed med Major en pervers

---

<sup>191</sup> Maskespillet er et gennemgående tema hos Preben Major Sørensen, hvilket hans bogtitel på digtsamlingen *Ansigter og masker* (1987) vidner om.

<sup>192</sup> Han tager således Sigmund Freuds hovedtese fra ”Der Dichter und das Phantasieren” (1908) på ordet ved eksplicit selv at fremhæve sit forfatterskabs kompensatoriske karakter.

udlevelse af tabubelagte lyster i fiktionens form? Der er andet end de glimtvis selvbiografiske markører i teksten, der tilskynder læseren til at tro dette. For som indledende manøvre tvinger den læseren til at nedbryde grænsen mellem forfatterens livshistoriske virkelighed og værk ved at banke den sidste formalistiske stædighed ud af læseren. Det sker i form af en ironiserende skyggeboksning med Wimsatt og Beardsley's "The Intentional Fallacy" (1954), altså formalismens "objektive kritikere" (Major Sørensen 2002, s. 199), der betoner "værkets rent litterære – om jeg så må sige håndværksmæssige kvaliteter" (ibid.) og på samme tid udgrænser sin viden om forfatteren og opretholder et kategorialt skel mellem jegfortælleren og fiktionens empiriske producent.<sup>193</sup>

I formalismens optik har grusomhederne i det fiktive forløb nemlig intet med forfatterens person, endsige moral at gøre, konstaterer Major vrængende. Denne formalistiske idé søger han derimod at dementere med sin bekendelse. "Den opvækst jeg fortav" synes at være udformet efter den formel, Gerard Genette opsummerer således i *Fiction and Diction* (1991) og hævder, fremkalder en:

... intentional contradictory pact characteristic of autofiction ("I, the author, am going to tell you a story of which I am the hero but which never happened to me") (Genette [1991] 1993, s. 76).

I overensstemmelse med denne modsigelsespagt manipulerer Major Sørensen langt hen ad vejen sin læser, men kun for senere at indikere, at de biografiske fakta i den litterære diskurs dog ikke skal tages for pålydende. De er udtryk for et nøje kalkuleret læserbedrag og etablerer udelukkende en art forankringsillusion til den empiriske forfatter – en parodisk mimesis, hvorigennem forfatteren simulerer sin egen nærhed til værkets forbryderiske emner for at aktivere læserens usikkerhed overfor det læste. Majors bekendelse i "Den opvækst jeg fortav" skal altså ikke læses bogstaveligt, da teksten ikke kan bedømmes på dens sandhedsværdi. For sandhed, kan man overhovedet "bruge dette begreb i en fiktiv sammenhæng?" (Major Sørensen 2002, s. 200).<sup>194</sup> Hermed vedgår teksten sig sin egen fikcionalitet og dekonstrueres følgelig som bekendelsestekst, eftersom det sandhedens centrum den gradvist arbejder sig ind imod ved at ville demaskere Majors maskespil er, ligesom løgets centrum, hult. Navnesammenfaldet mellem forfatteren og fortælleren er udelukkende et tekstuel postulat, og det er sådan set underordnet, hvorvidt

<sup>193</sup> Wolfgang Kayser fremhæver til eksempel i *Das Sprachliche Kunstwerk* ([1948]; 1992), at fortæller og forfatter både i tredjepersons- og førstepersonsfortællinger principielt bør holdes adskilt. Synspunktet føres et skridt videre af Booth i *The Rhetoric of Fiction* (1961), hvor han skelner mellem den implicite og den empiriske forfatter.

<sup>194</sup> Selvbiografien klassificeres hyppigt som en form for sandhedsfortælling, betinget af identiteten mellem tekstens forfatter, fortælleren af livshistorien og hovedpersonen heri. Det gælder eksempelvis i Roy Pascals *Design and Truth in Autobiography* (1960).

det svarer til en referentiel virkelighed eller ej. For hvad der er afgørende her er selve den selvreferentielle gestus, teksten udfører. De interne referencer mellem niveauerne i tekstens fortællehierarki: mellem den empiriske forfatter og Major samt mellem Major og dennes psykopatiske jegfortællere har ingen anden betydning end selve den refererende handling; de er udtryk for performativitet.<sup>195</sup>

I overensstemmelse med at "Den opvækst jeg fortav" ikke rummer nogen sand og endelig meddelelse, betyder de biografiske stumper heller intet uden for fiktionen. "Den opvækst jeg fortav" fremskriver – på trods af påstanden om det modsatte – ingen autentisk kerne og skjuler intet andet end summen af fortællehierarkiets skaller og deres indbyrdes refererende spil. Med modsat fortegn fremhæver Roy Pascal i *Design and Truth in Autobiography* (1960) derimod forfatterens intention og oprigtighed som det, der på én gang forener autobiografiens niveauer i fortællehierarkiet og garanterer fortællingen troværdighed. Men i "Den opvækst jeg tav" giver det ingen mening at tale om en tekststern forfatterintention, fordi det selvbiografiske anvendes parodisk – som en tekststrategi. Alligevel er det ikke muligt at behandle "Den opvækst jeg fortav" som en lukket enhed, der er struktureret af sproglige tegn uden reference til en biografisk kontekst. Omvendt, når vi læser en fortælling, så forstår vi den jo ikke primært ud fra dens eksterne reference til en historisk og livshistorisk virkelighed, men derimod ud fra interne relationer i teksten. Derfor er det muligt stadigvæk at behandle teksten og dens virkelighedshungrende strategi ud fra et fænomenologisk immanensprincip og primært holde fokus på formale strukturer.

I "Den opvækst jeg fortav" punkterer de tydelige fiktionselementer – så som fantastiske og groteske kortslutninger af den overvejende realistiske diskurs – den overtydelige henvisning i til den empiriske forfatters biografi, der følgelig blot fungerer som en parodisk simulation af hans nærhed til tekstens transgressive emner.<sup>196</sup> Når en sådan æstetisk effekt er mulig, uden det har konsekvenser for den empiriske forfatter,<sup>197</sup> skyldes det, at den er produktet af et sprog uden forpligtelse på væren. Uden denne

---

<sup>195</sup> Altså det forhold, at tekstens betydningsindhold ligger i selve fremførelsen – eller i en "Showets æstetik", som det hedder i Per Højholts terminologi fra *Intethedens grimasser* (1967). Showets æstetik er "en forholdsmåde over for intet" (41), og et show producerer ikke værdier eller betydning; det er produktivitet. For Højholt gælder det også kunstværket.

<sup>196</sup> I *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981, s. 75) anvender Rosemary Jackson betegnelsen "themes of transgression" for de litterære temaer, der overskrider tabuer. Efter eget udsagn har hun overtaget "transgression" fra Michel Foucault, men betegnelsen er oprindeligt George Batailles terminologi.

<sup>197</sup> Med udgivelsen af *Det uperfekte menneske* blev Jørgen Leth ristet af offentligheden for langt mindre udskejelser end dem, *Øksens tid* udfolder. Den afgørende forskel herfor ligger i værkernes genrebetegnelser. Havde Major Sørensen valgt undertitlen "Erindringsstykker" i stedet for "Læsioner", så var forargelsen over samlingens psykopatiske jegfortællere, der i et lystent toneleje beretter om sadistiske excesser af voldtægt, pædofili, mord og nekrofil, måske blevet den samme grad af forargelse til del, som det er tilfældet for *Det uperfekte menneske*, der i Information den 7.10.2005 blev anmeldt som en art underskrevet tilståelse.

forpligtelse kan Major Sørensen drive langt ud i menneskesindets afkroge og trække sig selv med derud ved at installere fraspaltninger af sig selv i fiktionen. Det, at han tillige udstyrer sine fortællere med pædofile og nekrofile tilbøjeligheder og samtidig drilsk bedyrer forfatterens deltagelse i fiktionens forbrydelser, alt dette er kun muligt i den skrivehandling, hvor forfatteren selv forsvinder som henvisningspunkt for fiktionens forbryderiske subjekter. Netop parodien skaber distance og gør det muligt for læseren at udgrænse det faktuelle i teksten og behandle det som små autonome virkelighedsstumper i en overvejende fiktiv ramme, hvor uetiske og kriminelle aktiviteter beskrives.

En sådan betragtning kan minde om de overvejelser, Gerard Genette gør sig i *Fiction and Diction* angående autofiktionens modsætningsforhold mellem dens faktuelle og fiktive elementer. Genette søger at komme ud over den ufrugtbare modstilling af sandhed og illusion, virkelighed og fiktion ved at hævde, at der i fiktive tekster generelt kan findes faktuelle elementer, idet fiktive tekster er mere eller mindre homogeniserede sammenblandinger af elementer lånt fra virkeligheden. Med andre ord definerer han fiktion som en simulation af den ikke-fiktive form, og set i det lys er fiktionens væsen, at den er en simuleret, fiktiv fortællers reference til noget allerede foreliggende, eller nærmere bestemt en mediering af det ikke-fiktive. At det er en fiktiv fortæller, der er på spil begrundes Genette med, at udsagnene i fiktions-teksten omhandler en fiktiv verden, og eftersom ingen real person kan have viden om den fiktive verden, så må den fortællende følgelig selv være fiktiv, lyder argumentet. Genette begrundes følgelig den fiktive fortællers ontologiske status som en 'eksistens i fiktionen' med hans særlige adgang til fiktionens sfære.

Samme program har Wolfgang Iser i *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991), hvor han udfolder en 'litterær antropologi', der kredser om spørgsmålet: hvad der mon får mennesket til at opsøge litteraturens fingerede verdener. Som led i denne problemstilling tilvejebringer Iser – med udgangspunkt i Ingardens litteraturbegreb – en fiktionsdefinition, hvormed han søger at nuancere vores forudsatte (og noget naive) modstilling af det fiktive og faktuelle, der hører til vores stumme viden (stumme Wissen) ved at erstatte dette skel med en triade af: det *reale*, det *imaginære* og det *fiktive*,<sup>198</sup> hvor det imaginære tjener som mellemlid. Med den fiktive tekst – hævder Iser – kombinerer forfatteren det reale, hvilket vil sige forhold fra den teksteksterne virkelighed, med det imaginære, altså det forestillede. I selve forfatterens 'Akte des Fingierens' (eng.:

---

<sup>198</sup> Mens det reale hos Iser refererer til en teksteksterne virkelighed, der foreligger forud for teksten, skal det fiktive derimod forstås som en intentional akt. 'Det imaginære' udlægger Iser som en forholdsvis neutral betegnelse, der adskiller sig fra de mere traditionelle begrebsdannelser som fx forestillingsevnen, imagination og fantasi, som Iser viger udenom for at undgå deres begrebshistoriske efterslæb af traditionelle betydninger. Iisers projekt er at fastlægge, "wie Imaginäres funktioniert" (Iser 1991, s. 21).

fictionalizing acts), hvortil Iser henregner selektion, kombination og selvafsløring, kan grænsen mellem det virkelige og reale således overskrides, hvorved skellet sløres. Det er netop tilfældet for den litteratur, der benytter det biografiske som litterært virkemiddel. Et grundvilkår er ifølge Iser, at fiktionen anvender elementer fra virkeligheden, og den gennemtrænges af en lang række genkendelige forhold med rod i en tekstekstern virkelighed. At de optræder i fiktionen gør dem dog ikke ipso facto fiktive. For når reale elementer reproduceres tekstuel, sker det ikke alene i kølvandet på en selektion af realitetslementer, der rives ud af deres oprindelige struktur og sættes sammen i en kombination af tekstelementer. Det indebærer yderligere en fiktioniseringsproces, der markerer en overgang, hvor der sker en fortolkende mediering af forfatterens erfaringsmateriale. Den i litteraturen fingerede virkelighed bliver altså ifølge Iser qua fiktionisering til tegn, eller snarere til betegnende og betydningen heraf er det imaginære. Forfatterens fingerende akt beskriver Iser således:

Der Akt des Fingierens ist folglich ein solcher der Grenzüberschreitung. Darin bringt sich seine Verbindung mit einem Imaginären zur Geltung (Iser 1991, s. 21).

Kort formuleret, det fiktive sørger for fiktioneringen af det reale og for virkeliggørelsen af det imaginære. Skønlitteratur er en *som-om* verden, hvor vi ifølge Iser altid har med dobbeltoverskridelse at gøre: det reale overskrides med det litterære kunstværks iscenesatte diskurs, som igen tilintetgør sit eget realitetsindhold og gør det fiktivt. I forlængelse af Ingarden forstår Iser det imaginære objekt – tekstens verden – som konstitueret via et netværk af forskellige perspektiver, der hver især udgør et aspekt ved objektet.

Forsøger vi nu at følge Genettes argumentation mht. fiktion forstået som en simulation af det ikke-fiktive til dørs i forhold til ”Den opvækst jeg fortav”, så er der jo tale om, at Preben Major Sørensen simulerer biografiske virkelighedsreferencer. Genette ser generelt forfatterens fortælleakt som en *laden-som-om-noget-er-virkeligt*, hvilket nødvendigvis må implicere en fiktiv afsender. Hermed opløser Genettes fiktionsbegreb spørgsmålet om de biografiske virkelighedsreferencers og udsigelsessubjektets ontologiske status. Man kan fuldt ud læse ”Den opvækst jeg fortav” ud fra en genettiansk definition af fiktion. Dertil peger teksten via en lang række fiktionselementer på sig selv som en overvejende fiktiv ramme, der punkterer tekstens selvbiografiske virkelighedsreferencer.

Interessant er imidlertid, hvorvidt overskridelsen af værkautonomien kan rummes inden for værkets egne rammer, når man beskæftiger sig med tekster, der – som

Poul Behrendt påpeger i ”Dobbeltkontrakten” (Behrendt 2004, s. 59)<sup>199</sup> om Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)* (2003) – ikke blot henviser til, men forudsætter læserens viden om de ekstratekstuelle kunstprojekter, der ligger forud for forfatterens nedskrivning af teksten.

### Kontekstkunstens faldgruber

Der er en reel faldgrube forbundet med læsningen af kontekstkunst á la Claus Beck-Nielsens *Selvordsaktionen* (2005) og *Suverænen* (2008), der begge griber ud over værkets rammer ved at integrere både privatbiografiske og politiske elementer i fiktionen. Symptomatisk for læsninger af disse værker er, at vi som læsere snarere fokuserer på 1) projektet og de kontekstuelle omstændigheder forud for nedskrivningen af selve teksten og 2) forfatteren og identitetslegen end på teksten selv.<sup>200</sup>

Min foreløbige konklusion er derfor, at det af didaktiske hensyn er fordelagtigt til en vis grad at fastholde et (omend) modificeret autonomiprincip, der betoner læserens aktive medskab, og inden for hvis rammer det skulle være muligt at anskue det (selv)biografiske som et litterært virkemiddel ud fra et performativt aspekt – nemlig som en art parodisk mimesis, der ikke har anden betydning end selve den refererende handling. Imod mit synspunkt vil man kunne fremdrage Haarders udsagn om, at:

I princippet skal læseren have mulighed for at afgøre, om et udsagn i en biografisk sammenhæng er sand eller ej. I modsat fald fungerer et givet værks tematiske spørgsmål til identitet, livshistorie og netop selvbiografisk sandhed ikke (Kjerkegaard et al 2006, s. 117).

Haarders pointe er her med reference til Austin og Searles talehandlingsteori, at biografiske udsagn på én gang er konstative og performative, og disse to aspekter er gensidigt betingende. Biografiske konstater, argumenterer Haarder, er ”sproghandlinger, der hævder eksistensen af nogle biografiske sagforhold, der i princippet kan efterprøves” (Ibid.). Spørgsmålet bliver herefter, hvorledes denne efterprøvning så skulle foregå metodisk set. Som en integreret del af tekstanalysen? Og vigtigst af alt: hvilket (empirisk) materiale skulle man i så fald inddrage?

At ”konstatere en biografisk sammenhæng er et performativ” (Kjerkegaard et al 2006, s. 118), hævder Haarder, men der er imidlertid stor forskel på, hvordan en tekst etablerer en sådan sammenhæng. Mens nogle forfattere trækker på selvbiografisk

---

<sup>199</sup> Her refereres der til Poul Behrendts artikel ”Dobbeltkontrakten” i *Kritik* 168-169 (2004).

<sup>200</sup> Mig bekendt har ingen endnu analyseret disse værker som udelukkende litterære (æstetiske) værker.

materiale og måske ligefrem er demonstrativt private,<sup>201</sup> består andre forfatteres virkelighedslån i, at de anvender kendte, virkelige personer som karakterer i en overvejende fiktiv ramme. Det sidste er Klaus Rifbjergs *Nansen og Johansen* (2002) og Sara Stridsbergs *Drömfakulteten* (2005) eksempler på. Mens Rifbjerg omgås historiske fakta om de norske nationalkoryfæer Hjalmar Johansen og Fritjof Nansen ved frimodigt at kaste dem ud i en fiktiv homoseksuel kærlighedsaffære på Nansens Nordpolsekspedition, da består Stridsbergs virkelighedslån i, at *Drömfakulteten* anvender virkelighedsstumper i form af brudstykker fra hardcore-feministen Valerie Solanas liv som intellektuel luder samt fra hendes værk – herunder SCUM-manifesto fra 1967. Dog afsværges enhver virkelighedstroskab på romanens kolofonside:

*Drömfakulteten* är inte en biografi utan en litterär fantasi som utgår från den döda amerikanskan Valerie Solanas liv och verk. Det finns kända fakta om Valerie Solanas och den här romanen är inte heller trogen dessa fakta. (Stridsberg 2005, min kursiv).

Således afviser Stridsberg enhver 1:1 relation mellem fiktion og virkelighed. Ved samtidig at markere sig som en litterær fantasi om en afdød historisk person peger romanen på sin overvejende fiktive ramme, hvori biografiske fakta anvendes på en fikionaliserende måde.<sup>202</sup>

Tværestetiske hybrider á la Pablo Llambias' *Rådhus* (1997) og Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) gør det vanskeligt at se teksten som en autonom genstand, altså som en sluttet helhed. Begge værker kalder på læsninger, der fokuserer på dem som deludsagn i en uafgrænset proces og i sammenhæng med de ekstratekstuelle kunstprojekter, der ligger forud for nedskrivningen af teksten, og som medieres tekstuel. Som hybrider overskrider de ikke alene genrer- og medieskel; de befinder sig også hinsides fiktionens grænser, eftersom de benytter dokumentariske virkemidler. Hvad angår de ekstratekstuelle kunstprojekter, hvori begge tekster tager afsæt, så er *En biografi* skrevet på baggrund af en performance, hvor Claus Beck-Nielsen iscenesatte sig selv som sit alter ego Claus Nielsen, en hjemløs på Vesterbro med hukommelsestab og uden CPR-nummer, mens *Rådhus* tager udgangspunkt i Llambias'

---

<sup>201</sup> En sådan æstetisk strategi, der afviser sondringen mellem privat og personligt, demonstreres til eksempel i Lone Hørslevs bekendende *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale - Skilsmidedigte* (2009) og i Christel Wiinblads *Min lillebror* (2008). Begge er demonstrativt private og bunder åbenlyst i virkelighedens smertepunkter. Mens Hørslevs skilsmidedigte er forankret i skilsmissen fra Martin Glaz Seerup, er udgangspunktet hos Christel Wiinblad lillebrorens *virkelige* selvmordsforsøg. Karakteristisk for begge udgivelser er, at de er spundet ind i et spil med mediernes nysgerrighed omkring det private.

<sup>202</sup> Der er indlagt adskillige elementer i fiktionen, som ikke stemmer overens med Solanas biografi, ligesom der omvendt er biografiske fakta om Solanas – fx at hun fik et barn med en sømand – som er udeladt i fiktionen.



konceptkunstprojekt: Fri kommune. Det interessante er imidlertid, hvorledes disse ekstratekstuelle kunstprojekter indskrives i tekstens rum.

*Rådhus* er et eksempel på intermedial konvergens, efter teksten remedierer film- og fototeknikker, der består af hurtige klip, løbende skift i perspektiv og zooming til bogformat. Teksten har derfor en rodet narrativ struktur, bestående af forskellige tekstblikke af interviewudskrifter, arkitekturhistoriske refleksioner, rejseberetning, erotiske fantasier, en sociologisk rapport, en filmdrejebog m.m. Dertil indgår der 275 fotografier af samtlige danske rådhus. *Rådhus* er en del af Llambías afgangsprøve fra Kunstakademiets medielinje, hvilket afsætter (tilsyneladende) autentiske spor i teksten – herunder biografiske markører. Fortælleren hedder til eksempel Pablo Henrik Llambías. Han er far og går på Kunstakademiet i København, hvor han også bor. Han er i færd med at skrive *Rådhus*, og i sin research hertil besøger han alle Danmarks rådhus for at fotografere dem og interviewe borgmestere med henblik på at indlemme dette materiale i bogen.<sup>203</sup>

I Danmark er Beck-Nielsen måske den mest yderligtgående eksponent for tidens tendens til at skrive reale begivenheder og navngivne personer ind i romanformen, og via performancegenren driver han sine tværaestetiske genstridige hybrider så langt ud i virkeligheden, at fiktion og virkelighed ligefrem interfererer, og performancegenren med al bogstavelighed sætter sit aftryk – ofte i privatsfæren. I *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* (2003) sker det i form af en skilsmisse, der bringer Beck-Nielsen i den tilstand, der var det fiktive udgangspunkt for hans performance i vinteren 2000-2001: som hjemløs. Dette interferensfænomen, hvor det tilsyneladende virkelige, ekstratekstuelle niveau (performance) kolliderer med det fiktive, tekstuelle niveau, når performancegenren remedieres til bogformat, kalder Julie Bjørchmar Kølle rammende for ”iscenesatte kortslutninger mellem fiktion og virkelighed” (Kølle 2008, s. 49).

Claus Beck-Nielsen går dog et skridt videre end de fleste danske forfattere i konstruktionen af sådanne kortslutninger, nemlig af sin egen identitet, hvorved fiktionen i kraft af sit udspring i det ekstratekstuelle kunstprojekt – Beck-Nielsens performance – slår tilbage på virkeligheden. Eksempelvis erklæres Claus Beck-Nielsen efter *En biografi* for død med en sådan bogstavelighed, at det var nødvendigt at markere denne forfatterdød med et gravsted på Vestre Kirkegård. Karakteristisk for performancegenrens iscenesættelse er netop den ustabile relation mellem krop og subjektivitet, hvilket ifølge Rune Gades artikel ”(I can’t get no) Satisfaction” (2002) er:

---

<sup>203</sup> Således trækker Llambías på én gang på strategi 1 og 2 (som er skitseret i dette kapitels begyndelse)

en markant forskel fra det realistiske teater, der opretholder en stabil og tydelig grænse mellem skuespiller og figur. I en performance vil kroppen, der performer og performs, altid både være sig selv og en anden, hvilket er en form for labilitet, som gør det vanskeligt entydigt at determinere udsagnets udsigelsessubjekt (Gade 2002, s. 64).

Claus Beck-Nielsens performance *Claus Nielsen journal xx*, der medførte en række artikler i både *Ekstra Bladet* og *Information*, og som ligger forud for nedskrivningen af *En biografi*, er et glimrende eksempel på dette. Forholdet mellem kroppen, der performer og kroppen, der performs, er nemlig kendetegnet ved en sådan labilitet. Med performancen træder Claus Beck-Nielsen nemlig ikke ind i en rolle, nej, han reducerer derimod sit biografiske materiale. Helt konkret sker det ved, at Beck-delen af forfatternavnet fjernes, ligesom kroppen, der performs, ikke længere bærer forfatterens CPR-nummer. I overensstemmelse hermed er Claus Nielsen også afskåret fra store dele af den performende forfatterens hukommelse.<sup>204</sup> Hans performance følger et regelsæt, som beskrives på følgende måde:

Ikke lægge noget til. Min egen krop, mit eget tøj, mit eget liv og min egen historie: Ingen fiktion. Kun reduktion: Jeg har ikke andet med mig end min egen krop og det tøj, jeg har på [...] Jeg husker mennesker, hændelser ting, ja, men jeg husker ikke, hvad de hed, hvor eller hvornår de lå, stod eller fandt sted (Beck-Nielsen 2003, s. 111-12).

Summa summarum, den performede krop, Claus Nielsen, er altså en fraspaltet, beskåret udgave af Claus Beck-Nielsen og er således ikke en rolle, men heller ikke virkelighed, hvilket ekspliciteres i *En biografi* med henvisning til Beck-Nielsens nærmeste familie og dens reaktion på hans performance:

... for de så og så og så og kan stadig ikke se, hvor Claus Nielsen holder op og adskiller sig fra Claus Beck-Nielsen, og dermed: hvorvidt de lever sammen med eller er nært beslægtet med en virkelig Claus Nielsen (ibid., s. 153).

Brugen af performancegenren, der indskrives i *En biografi*, komplicerer ikke alene identitetsforholdet mellem den performende (Claus Beck-Nielsen) og performede krop (Claus Nielsen) på performancens ekstratekstuelle niveau. Når performancen og dens tekstmateriale – i form af reportageartiklerne fra *Information* – yderligere remedieres til bogform – dvs. indskrives i *En biografi* – er resultatet desuden, at værket interfererer med

---

<sup>204</sup> I et interview fra *Ildfisken*, der er trykt i Rolf Sindø *Hybrider* (2003), spørger Sindø til, hvem det er, der efter forfatterens død træder frem som hans biograf, og hvorvidt "Claus Nielsen" blot er en rolle, Beck-Nielsen spiller. Hertil svarer forfatteren, at hans metode består i at *beskære* sit eget biografiske materiale, og at det, der står tilbage "Claus Nielsen" i en eller anden forstand stadigvæk er ham. Nærmere bestemt består performancen i en "enkel manøvre, en beskæring. Ved at erklære Claus Beck-Nielsen for død, blev jeg beskåret eller afskåret fra det liv" (Sindø 2003, s. 158).

socialiteten og konteksten. Følgelig udviskes værkets ydre rammer, ligesom den ontologiske status af fiktionens udsigelsessubjekt sløres. Kendetegende for Beck-Nielsens værker er netop remedieringen og (i en vis grad) kollisionen mellem det ekstratekstuelle og det tekstuelle niveau, hvilket også gælder *Suverænen*, der blev lanceret som roman.

Ligesom *Selvordsaktionen* (2005) indgår *Suverænen* i en længere kunstnerisk proces, der tager afsæt i et ekstratekstuel kunstprojekt, hvilket indebærer reportagejser til henholdsvis Irak og USA med demokratiet i en medbragt kuffert, som afsluttende er blevet til de to omtalte romaner. Spørgsmålet er, hvorvidt den semi-dokumentariske roman *Suverænen* i kølvandet på sin egen udgivelse har muteret sig yderligere til en art ekstratekstuel debat-performance med romanfiguren og performancekunstneren Thomas Skade-Rasmussens stævning af Claus Beck-Nielsen og Gyldendal.<sup>205</sup> Med anklagen om, at Gyldendal har hjulpet forfatteren med at stjæle Skade-Rasmussens liv ved i *Suverænen* at have benyttet hans fulde navn, billede på omslaget og detaljerede beskrivelser af privatpersonen Skade-Rasmussen, og dertil tillagt ham en stødende, fiktiv adfærd, kunne denne stævning umiddelbart ligne et veltilrettelagt (indbyrdes) koordineret mediestunt med det formål at sætte spørgsmålet om forfatterens ytringsfrihed og parasitære brug af eksisterende privatpersoner (inden for fiktionens rammer) på dagsorden.

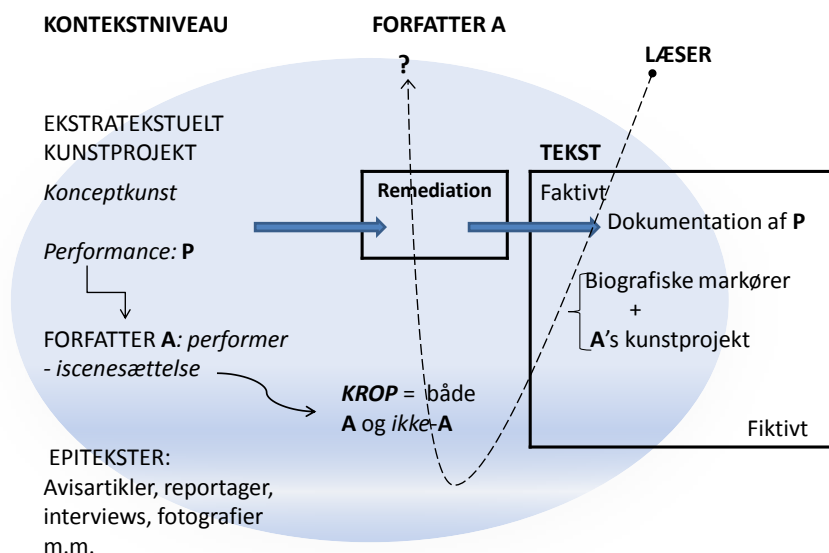
Hvorvidt søgsmålet og dagspressens dækning er en koordineret debat-performance eller ej, er imidlertid uvæsentligt. Interessant er derimod, at den usikkerhed, der etableres i forhold til det litterære rum, omkring skellet ml. fiktion og virkelighed, griber ud i den empiriske virkelighed og afføder en tilsvarende tvivl hos læseren (jf. den stiplede pil i figur 2.4.) netop i kraft af de biografiske markører i fiktionen samt forfatterens reale ekstratekstuelle kunstprojekter, der ligger forud for nedskrivningen og dokumentationen heraf i romanform, altså på et kontekstuel niveau (hvilket svarer til cirkelområdet i figur 2.4.) i forhold til teksten.

Det, der er søgt sammenfattet med figur 2.4., er, hvorledes det ekstratekstuelle niveau (performance, konceptkunstprojekt ect.) forholder sig til det tekstuelle niveau inden for kontekstkunst i stil med Claus Beck-Nielsens værker. Mens venstre side af figur 2.4. skitserer det ekstratekstuelle (kontekst) niveau, det ekstratekstuelle kunstprojekt, der ligger forud for nedskrivningen af teksten, svarer den højre side af figuren til det tekstuelle niveau. At cirklen i modellen, svarende til konteksten, glider ind i det tekstuelle niveau skyldes det forhold, at værkimmanensen ikke kan opretholdes i streng forstand med

---

<sup>205</sup> Anton Geist fra *Information* har løbende i første halvdel af 2009 dækket Thomas Skade-Rasmussens søgsmål og krav om erstatning for *Suverænen*'s krænkelse af privatlivets fred, idet Claus Beck-Nielsen skulle have krænkede ophavsretten ved at offentliggøre tekster og illustrationer skabt af Skade-Rasmussen uden forudgående at have aftalt dette med ham.

kontekstkunstens virkelighedshungrende strategier. Noget i teksten er qua dokumentarisk af faktisk karakter, mens andet er fiktivt (i figur 2.4. falder tekstens fiktive elementer derfor uden for cirkelområdet). Firkanten i illustrationens midte viser, at der finder en remediation sted mellem det ekstratekstuelle og tekstuelle niveau, eftersom performancen **P** jo udfolder sig på et kontekstuel niveau for siden hen at indskrives i teksten i form af dokumenterende tekstmateriale (tekstens epitekster). I tilfældet *En biografi* indskrives reportageartiklerne og diverse indlæg fra *Information* i den litterære fiktion. Samtidig med denne indskrivning findes der biografiske markører i fiktionen, hvilket sammen med undertitlens løfte om at være en biografi lever op til genrens krav om en referentiel virkelighed.



**Figur 2.4.:** *Kontekstkunsten – forholdet mellem det ekstratekstuelle og tekstuelle niveau*

Et interessant spørgsmål i forhold til et fænomenologisk værkbegreb og hermed ditto analyse er, i hvilket omfang tekster, der er skrevet på baggrund af ekstratekstuelle kunstprojekter kan læses i sin egen ret og ikke som deludsagn i den kunstneriske proces, der er søgt gengivet via figur 2.4. Brugen af det (selv)biografiske som litterært virkemiddel rejser uvægerligt spørgsmålet om forholdet mellem værkets ophav og konstruktion og ikke mindst, hvorvidt vi som læsere bør inddrage den empiriske forfatter som en uomgængelig del af tekstens betydning? Et sådant spørgsmål er af den slags, der kaster kaskader af nye

spørgsmål af sig. Men særligt presserende er problemstillingen dog i relation til tekster skrevet på baggrund af performance-projekter, som det er tilfældet for flere Claus Beck-Nielsens romaner, for, som Peggy Phelan skriver i *Unmarked* (2003): "Performance implicates the real through the presence of living bodies" (Phelan 2003, s. 148).

Fordi kroppen i en performance på én gang er sig selv (real) og en anden (fiktion), vil den performende forfatter A (jf. figur 2.4.) på en og samme tid være identisk med og dog alligevel forskellig fra den empiriske forfatter. For Claus Beck-Nielsens vedkommende breder den litterære fiktion sig langt ud i et tredimensionalt rum, idet dens begivenheder har konsekvenser i realverdenen. I dette tilfælde er det vanskeligt at læse teksten som en autonom genstand; den må sættes i en kontekst, hvilket kalder på et mere åbent tekstbegreb, der i højere grad end fænomenologien placerer teksten i et kontekstuel felt, der inkluderer de paratekster,<sup>206</sup> som ikke er indskrevet i fiktionen, men som indgår i den performance, der processuelt ligger forud for eller efter værkets udgivelse.<sup>207</sup> Spørgsmålet bliver herefter, hvor meget kon- og paratekst, der bør inddrages i det tekstanalytiske arbejde med sådanne litterære former. Og hvad er egentlig genstanden for tekstanalytikerens interesse, når det ikke længere blot er teksten, man må forholde sig til? Omvendt, hvis man i forlængelse af Jay D. Bolter og Richard Grusins *Remediation* (1999) insisterer på, at anskue de ekstratekstuelle kunstprojekter ud fra en remedieringsoptik – nemlig som medierede udtryk i bogens form – kan man som et metodisk kunstgreb fastholde et relativt autonomibegreb i stil med Ingarden. Claus Beck-Nielsens performance optræder jo netop som et remedieret produkt, der er resultatet af en forfatters intentionale skabelses- og redigeringsproces (selve nedskrivningen af performancen). Den remedierede performance er jo ikke virkelighed, men derimod fiktion i dobbeltpotens, og alene i kraft af nedskrivningsprocessen kan virkelighedsstumperne i fiktionen (ontologisk set) højest siges at være redigeret virkelighed, altså medieret virkelighed.

---

<sup>206</sup> Parateksten er Genettes samlebetegnelse de "tærskeltekster" (*seuils*), der omgiver en tekst. Først og fremmest de materielt tilknyttede "peritekster" såsom forfatternavn, omslags-layout, titel og undertitel samt mottoer. Dernæst også de eksterne "epitekster" i form af forfatterinterviews, artikler, reportager m.m.

<sup>207</sup> Det er fx tilfældet for Pablo Llambias' *Rådhus*, hvortil der kan knyttes en række paratekster – herunder Llambias' artikel "Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør" in: *Arbejderhistorie*, Nr. 1, 1999.

## Sammenfatning – et revideret metodeudkast

Min gennemgang af de virkelighedshungrende narrative former har afsløret en række mangler ved Ingardens fænomenologiske teori. Løsningen på denne problemstilling kan i princippet gå i to retninger. Først og fremmest kan man som et metodisk kunstgreb helt suspendere eller ignorere forfatterens, parateksters, ekstratekstuelle kunstprojekters og øvrige kontekstuelle forholds rolle for tekstens betydning. For det andet kan man tage den danske performativitsforskning på ordet og anerkende, at disse forhold spiller en væsentlig rolle for forståelsen af tekster, der benytter kontekstuelle strategier. Men gør man det, så må man indstille sin læsning efter andre parametre end nærlæsningen, nemlig efter samspillet mellem tekst og kontekst, og som minimum desuden udstikke en praksis og et metodisk regelsæt for inddragelsen af kontekstuelle forhold i tekstanalysen. For hvor langt ud i de omkringliggende sammenhænge kan man egentlig bevæge sig i tekstanalysen? Og hvilket selektionsprincip bør gælde i udvælgelsen af de kontekstuelle forhold, som teksten refererer mere eller mindre direkte til, og som er medbestemmende for dens betydningsindhold?

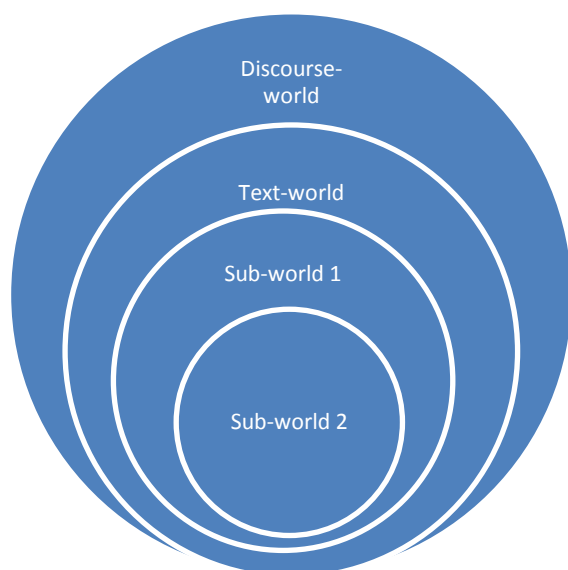
En måde at håndtere de tekstanalytiske udfordringer, som denne kontekstkunst stiller os over for inden for rammerne af en fænomenologisk funderet metode, er at trække på Text World Theory's begrebsapparat, der konvergerer med fænomenologien på væsentlige punkter, men til forskel fra fænomenologien betoner TWT i langt højere grad (og på en mere håndgribelig måde) vekselvirkningen mellem tekst og kontekst i forståelsesprocessen. Således betragtet kan man opfatte tekstverdensteorien som en art kompletterende udvidelse af fænomenologien set på baggrund af dens blinde punkter i forhold til kontekstkunsten, eftersom TWT beskriver, hvorledes læseren inddrager sin kontekstuelle viden efter et selektions- eller økonomiprincip. Med andre ord ser den tekst og kontekst som nært forbundne kar i de kognitive processer, hvilket gør det muligt at arbejde mere fyldestgørende med nyere narrative former, der indgår i tværestetiske netværk af ekstratekstuelle kunstprojekter (og dertilhørende paratekster – som avisartikler, biografiske dokumenter, interviews, artikler, performances o.l.) i hybridiseringer af fiktion, liv og virkelighed.

Hvad der nærmere bestemt udmærker TWT som metodisk ramme, præciserer Johanna Gavins i artiklen "(Re)thinking modality: A text-world perspective" (2005):

... the formulation of a methodological framework that would enable the systematic examination, not only of entire texts, but also of the *contexts* surrounding, their production and interpretation (Gavins 2005, s. 80).

I modsætning til fænomenologiens mondiale analyse interesserer TWT sig ikke kun for teksten, men ifølge Gavins også for "how the **context** surrounding that text influences its production and reception" (Gavins 2007, s. 8). Tekstverdensteorien skelner således mellem tre let anvendelige konceptuelle niveauer:

1. Diskursverdenen (discourse-world)
2. Tekstverdenen (text-world)
3. Sub-verden(ener) (sub-world(s))



**Figur 3.4.:** *De konceptuelle niveauer i 'Text world theory'*

Såvel Ingardens teori som den fænomenologiske mondiale analyse, der svarer til det niveau i TWT, der benævnes 'Text-world', vil kunne udbygges og videreudvikles. Det, jeg især vil trække frem i forhold til af at kunne behandle kontekstkunsten inden for en (udbygget) fænomenologisk metodisk ramme, er begrebet diskursverdenen, der gælder som det højeste konceptuelle niveau i tekstverdensteorien. Den forholder sig med Gavins ord til "the real world context of a given discourse" (Gavins 2005, s.80). Dette niveau inkluderer ikke blot diskursdeltagerne – i vores tilfælde forfatteren og læserne – og deres umiddelbare omgivelser, men også de personlige og kulturelle erfaringer, de gør brug af i den narrative forståelsesproces – herunder læserens kontekstuelle viden om forfatteren. Dertil vedrører dette niveau omstændighederne omkring værkets produktion.

Det andet niveau, tekstverdenen, konvergerer med den tidligere beskrevne fænomenologiske mondiale analyse. Udgangspunktet for TWT's tekstbegreb er Ingardens

beskrivelse af det litterære kunstværk som en på én og samme tid autonom og heteronom genstand (Stockwell 2002, s. 135). Med andre ord forstår både kognitionsteorien – hermed også TWT – og fænomenologien konstitutionen af tekstverdenen som en størrelse, der er funderet i noget andet end sig selv, i læserens bevidsthedsakter. Dvs. kognitive processer er *medvirkende* til, at tekstens sætningsmeninger projicerer eller fremkalder den fiktive verdens personer, genstande og begivenheder. På sin vis kan TWT siges at tage tråden op, der hvor Ingarden slipper, eftersom den går et skridt videre mht. at undersøge, hvorledes disse mentale holistiske repræsentationer, eller tekstverdener, skabes. Her spiller vores forforståelse af fysisk rum og tidens progression i vores hverdag en stor betydning. Anderledes formuleret, så går TWT ud fra kognitivismens antagelse om, at den tekstuelle verden har en vis lighed med den faktiske verden (the principle of minimal departure).

TWT's tredje konceptuelle niveau, sub-verden(erne) er de verdener, der ligger indlejrede i selve tekstverdenen. Tekstverdensteorien skelner mellem tre typer sub-verdener:

- 1) *Deiktiske sub-verdener*: omfatter verdener skabt på baggrund af tekstens flashbacks og –forwards, direkte tale. Skift mellem verdener markeres med skrift i tid, sted og udsigelsesposition.
- 2) *Holdningsbestemte sub-verdener*: ønske-, tros- og formålsverdener, der ofte bæres af de enkelte karakterer.
- 3) *Epistemiske sub-verdener*: hypotetiske verdener.

En fordel ved at kombinere fænomenologiens mondiale analyse med en tekstverdenstilgang i forhold til de kontekstalluderende narrative former er, at der i sidstnævntes begrebsramme ligger en insisteren på at regulere relationen mellem tekst og kontekst med henblik på gradvist at integrere konteksten i tekstverdensanalysen. Ved at udbygge den mondiale analyse med et diskursivt niveau, der omfatter teksteksterne forhold, er det samtidig muligt indledningsvist i analysen at udføre 1) en art epoché ved først at *identificere* relevant kontekstuel viden vedrørende teksten, som hører til på diskursverdenniveau i figur 3.4., for derefter at *suspendere* denne viden med henblik på 2) at udføre en mondial analyse, dvs. en nærlæsende tekstverdensanalyse, der tænkes at forløbe i overensstemmelse med et *provisorisk* immanensprincip. Herefter foretages 3) reduktionen, der metodisk afsøger konstitutionens niveauer med formålet at uddybe vores umiddelbare erfaring af tekstverdenen for at lade læserens konstitutive ydelser fremstå



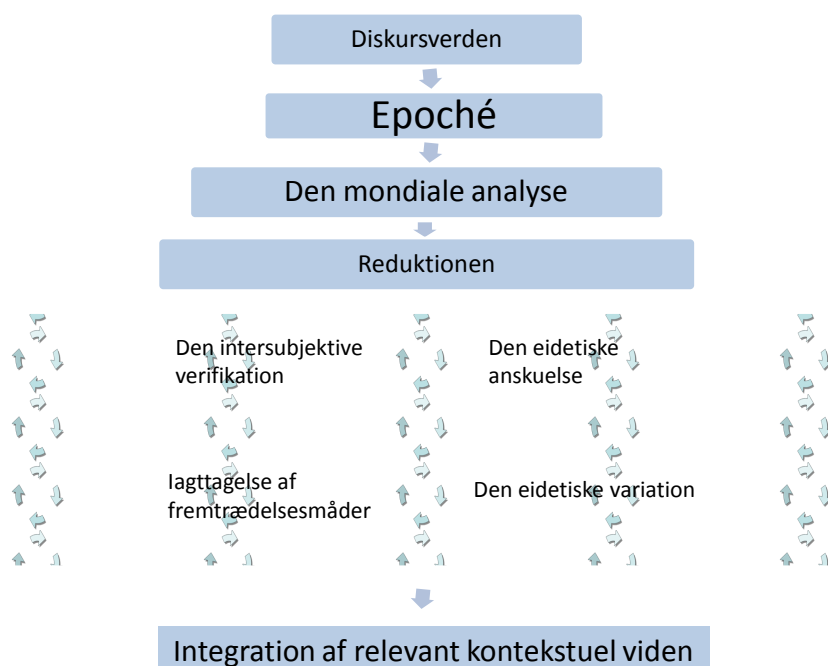
klarere, og for endelig at munde ud i 4) en *vurdering* af, hvilken kontekstuel viden, der er nødvendig for at kunne forstå tekstverdenen og herefter 5) gradvist tematisere forholdet mellem kontekst og tekst med formålet at 6) integrere kontekstuelle forhold i tekstverdensanalysen.

Med andre ord er denne selektion af kontekstuel viden følgelig reguleret af et relevans- og økonomiprincip med tekstverdenen som referencepunkt. Sagt på en anden måde, der samtidig besvarer det indledningsvist stillede spørgsmål i dette kapitel: Så er det vores analyse af tekstverdenen, der bestemmer, hvor meget kontekst, der er nødvendig at inddrage for at kunne forstå teksten. Fordelen ved en sådan fremgangsmåde er, at kontekstuelle forhold inddrages relativt sent i fortolkningsprocessen, og derfor fjerner de i første omgang ikke tekstanalytikerens fokus fra selve teksten.

I forhold til kontekstkunsten må vi altså ikke alene udvide vores redegørelse for litteraturtilegnelsens forskellige faser, men ligeledes revidere vores grundrids af en fænomenologisk metode fra kapitel 3.

Litteraturtilegnelsens faser	Opdateret fænomenologisk metode
<b>1. Før-læsning – kontekstuel viden</b>	1. Diskurs-verdenen: identifikation af kontekstuel viden.
<b>2. Konkretiserende læsning</b>	2. Konkretionen
<b>3. Den mondiale analyse</b>	3. Epochéen
<b>4. Reduktionen</b>	4. Den mondiale analyse
<b>5. Den syntetiserende fortolkning</b>	5. Reduktionen
	6. Integrationen af relevant kontekstuel viden

Ved således at have tilføjet to ekstra niveauer i den fænomenologiske metode, nemlig pkt. 1 og 6, må figur 3.3 også revideres i forhold til kontekstinddragende litteratur. Ved at kombinere den mondiale analyse med et diskursverdenniveau, kan man i omgang identificere de kontekstuelle forhold, der omgiver teksten – herunder relevante paratekster, biografiske referencer, ekstratekstuelle kunstprojekter, der ligger forud for teksten. En sådan identifikation udføres med henblik på via epochéen i første omgang at se bort fra disse (jf. figur 4.4.).



*Figur 4.4.: Et revideret fænomenologisk metodeudkast*

Denne suspension gør det muligt at operere med et væsentligheds- og økonomiprincip ud fra deisen om kun at inddrage kontekstuel viden sent i tekstanalysen og dette kun efter at have foretaget en mondial analyse. Dette hensyn må tages for at holde fortolkningsprocessen åben og for, at læseren kan give en førteoretisk beskrivelse af genstandslaget. Først efter den mondiale analyse og reduktionen kan det midlertidigt suspenderede diskursverdenniveau søges integreret og relateret til den mondiale analyse ved at inddrage baggrundsviden samt de teoretiske rammer, der yderligere kan kvalificere tekstanalysen i forhold til en kontekstualisering af teksten.

En sådan tekstanalytisk procedure vil give god mening i forhold til Claus Beck-Nielsens *En biografi*, fordi dette værk med Behrendts udsagn ikke blot henviser til ”men også forudsætter viden om det omfattende raseri, det udløste, da ”det i 2001 blev klart først for *Ekstra Bladet*’s og siden for dagbladet *Information*’s læserkreds, at Claus Beck-Nielsen i halvanden måned havde bildt de kommunale myndigheder, humanitære organisationer og Vesterbros hjemløse narkomaner ind, at han var et socialt udskud uden adresse, uden penge og uden hukommelse” (Behrendt 2004, s. 59). Symptomatisk for læsninger af Claus Beck-Nielsens kontekstkunst er, at de generelt strander ved

omstændighederne, der omgiver teksten.<sup>208</sup> Hvad der er endnu værre er dog, at tekster a la *En biografi* ofte behandles på en sådan måde, at det ekstratekstuelle kunstprojekt, altså performancen, der ligger forud for nedskrivningen af teksten, ufølsomt sættes lig den remedierede performance, altså den tekstuel bearbejdede og redigerede performance. Herved blandes der nogle ontologiske niveauer sammen, hvilket ville kunne undgås, såfremt man havde analytiske redskaber til sin rådighed, der metodisk ville gøre det muligt at isolere det ekstratekstuelle og det tekstuelle niveau fra hinanden med henblik på senere at kunne tematisere det ekstratekstuelle diskursverdensniveau i forhold til tekstverdensniveauet. Ud fra en sådan metodik skulle det være muligt at etablere en ramme, inden for hvilken forholdet mellem fiktion og virkelighed kunne blive behandlet mere fyldestgørende, end det ville være tilfældet inden for den metodiske ramme, en udelukkende værkimmanent tilgang leverer.

---

<sup>208</sup> Karakteristisk for Behrendts artikel *Dobbelkontrakten* (2004) er netop, at den kredser mere om *En biografi*'s epitekster end om biografien i sig selv. Hermed ikke sagt, at de er uvæsentlige for forståelsen af teksten.

## Kapitel 5

### REDUKTIONENS ÆSTETIK

# - Et narrativt

### NULPUNKT



Donald Judd: "Untitled" (1977). Los Angeles County Museum of Art sculpture garden

## Kapitel 5

### Reduktionens æstetik – Et narrativt nulpunkt

I dette kapitel vil der blive stillet skarpt på anden del af afhandlingens dobbeltstudie af normbrydende narrative former. Hvor vi i forrige kapitel søgte at problematisere Ingardens værk- og forfatterbegreb ud fra et *kontekstuel* *perspektiv*, gøres det i dette kapitel med afsæt i et tekstimmanent perspektiv. Den problematiserende undersøgelse i kapitlet her samler sig om eksperimenterende litterære former, der i varierende grad radikaliserer tekstens ubestemthed og via diverse perceptionsforlængende *anti-narrative* snit-, montage- og segmenteringsteknikker modarbejder en kohærent tids-, rum- og forløbskonstruktion og hermed i en vis udstrækning vanskeliggør læsehandlingen. Fx ved blanding af narrative og lyriske strukturer, nedtoning af plottet og minimalistiske stilarter.

Omdrejningspunktet for dette kapitel er dobbeltambitionen om på én gang 1) at ville *problematisere* Ingardens værkbegreb ud fra et tekstimmanent perspektiv med afsæt i subversive tekststrategier og 2) at ville *demonstrere* en fænomenologisk tekstanalytisk praksis i forhold til litteratur, der er skrevet ud fra en reduktionens æstetik, nærmere bestemt Simon Fruelunds minimalistiske novelle ”Flod” (1997) og Merete Pryds Helles punktroman *Men jorden står til evig tid* (1996). Ledetråden for denne ambition er spørgsmålet om, hvorvidt fænomenologiens værkbegreb begrænser en den mondiale analyse af eksperimenterende prosaformer, der forfølger så forskellige æstetiske strategier som:

- 1) Dyrkelsen af den minimale form
- 2) Overskridelsen af genreskel
- 3) anvender subversive snit-, afbrydelses- og udeladelsesteknikker, der anti-narrativt forhaler læsningen

Interessant er i den forbindelse, i hvilken grad sådanne strategier vanskeliggør læserens tekstanalytiske arbejde med teksten. For umiddelbart betragtet synes fænomenologien, hvilket jo er en bærende præmis for metodeudviklingen i *Et tekstanalytisk mellemværende*, at være særledes velegnet til at arbejde med nyere litteratur, fordi den

ved at fokusere på læserens aktive medskab modsvare det (post)modernistiske minimalistiske formsprog. Et træk ved minimalismen er netop med Kim Herzingers ord fra "Introduction: On the New Fiction" (1985):

"Minimalists" seem to be interested in the more *purely communicative* properties of fiction [...] the audience is *asked to attend* to what is being said and, as importantly, to what is not being said. "Minimalist" stories generally position the reader directly across the table, at eye level, where communication is most likely. (Herzinger 1985, s. 15, min kursiv)

Hensigten med kapitel 5 er, at det med udgangspunkt i to konkrete modelanalyser af henholdsvis Simon Fruelunds minimalistiske novelle "Flod" og Merete Pryds Helles punktroman *Men jorden står til evig tid* at nå til en bestemmelse af, hvorledes afhandlingens reviderede design for en fænomenologisk litterær analyse bedst omsættes til tekstanalyse og især i forhold til den skriftlige analyse.

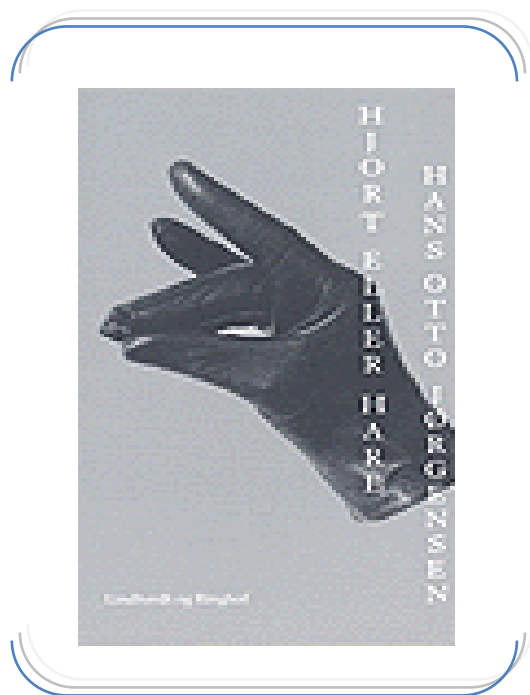
### **Det fænomenologiske værkbegreb og eksperimenterende prosa**

Imod Ingardens forestilling om det litterære kunstværk forstået som en organisk funktionshelhed kan man som Wolfgang Iser indvende, at det er bundet til et forældet litteraturbegreb, der er alt for snævert i forhold til nyere og mere eksperimenterende prosaformer, som dem vi skal undersøge i kapitlet her. I forhold til de få teksteksempler, Ingarden selv inddrager i sine litteraturfilosofiske værker, synes disse prosaformer i mindre grad at styre læserens dannelse af en fiktiv verden, fordi de er fortalt ud fra en reduktionens æstetik. I visse teksters tilfælde synes opgaven med at styre læsningen frem mod en kohærent global repræsentation i høj grad at være overladt til læseren selv. Spørgsmålet er således, hvorvidt anti-narrative prosaformer overhovedet er i stand til at styre projektionen af en fiktiv verden, fordi de til sammenligning med fx Thomas Manns *Der Zauberberg* via ganske få sproglige hints kun sparsomt opridser konturerne af en tekstverden.

Det er eksempelvis tilfældet med Hans Otto Jørgensens titelløse ultra-kortprosatext fra *Hjort eller hare* (2002), der udgøres af én enkelt sætning: "Du dør sgu da ikke". Genremæssigt nærmer den sig fragmentet (af lat. *fragmentum*: levning, rest, afledt af *frangere*: bryde, brække itu) forstået som bevidst litterær form, eftersom den qua sin kompakte og abrupte form udgør et vilkårligt glimt af en større (udeladt) sammenhæng, og formen kræver en enorm æstetisk sensibilitet fra læserens side. På én

gang peger fragmentet på sine egne begrænsninger og ud over sig selv mod en større sammenhæng.<sup>209</sup>

”Du dør sgu da ikke” udfordrer i høj grad den fænomenologiske forestilling om, at teksten styrer læseren, idet sætningen mangler omgivende fortælling, der forankrer den i en kontekst, som samtidig kan fungere som ramme for læserens forståelse af sætningen. Uden læserens egen konteksttilskrivning til – dvs. hans eller hendes forestillingsmæssige



udfoldelse af en imaginær kontekstuel ramme – ”Du dør sgu da ikke” har den en næsten ubegrænset ubestemthed, der vanskeliggør læserens dannelse af en fiktiv verden. I forhold til Ingardens teori om, hvorledes sætningsmeningerne projicerer en tekstverden, så må denne ide siges at komme til kort i forbindelse med ”Du dør sgu da ikke”. I bedste fald kan man dog sige, at teksten selv ikke leverer meget konstitutivt materiale til en sådan projektion. I tilfældet ”Du dør sgu da ikke” påhviler denne opgave i høj grad læserens forestillingsevne. Tekster som ”Du dør sgu

da ikke” synes snarere at pege på dens sproglige funderingsforhold end på en konstitueret tekstverden. I stedet påhviler det i høj grad læseren selv at projicere en tekstverden – fx ved at trække på sin kognitive evne til på grundlag af det, kognitionsteoriens CI-model kalder for ”situation model”, at opløse tekstens inkonsistenser og kompensere for dens underfortalthed i selve forståelsesprocessens integrationsfase, der på baggrund af principper som kohærens, relevans og signifikans styrer forståelsesprocessen frem mod en global repræsentation, altså en tekstverden. Tekstbasen er dog af så tvetydig karakter, at den på ingen måde projicerer en entydig verden. For det ikke alene er uklart, hvorvidt

<sup>209</sup> Hans Otto Jørgensens brug af fragmentet adskiller sig dog fra den tidlige romantiks fragmentbegreb. Friedrich Schlegels *Athenaeum Fragmente*, søger at nedfælde øjeblikket, hvor helheden skues i inspirationens ideale erfaring. I athenäum fragment 206 skriver Schlegel således, at ”Fragmentet må ligesom et miniaturekunstværk være helt isoleret fra omverdenen og være fuldkommen i sig selv som et pindsvin” (Schlegel 2000). Definitionen er paradoksal. For hvorledes kan noget, der er fuldkomment samtidig være et fragment? Det særlige ved det romantiske definition er netop, at fragmentet på én gang er fuldkomment, fragmentarisk og isoleret fra sine omgivelser. I Schlegels forstand skal det altså ikke forstås som noget, der er slået itu; det duplikerer derimod helheden. Måden, hvorpå Hans Otto Jørgensen benytter sig af fragmentet, adskiller sig fra denne romantiske konception. Mens Schlegels enkelte fragmenter (del) indgår i en samling (helhed), er ”Du dør sgu da ikke” del af en underforstået helhed – en imaginær kontekstuel ramme – som det er læserens opgave at udfolde via sin forestillingsevne.

sætningen i kraft af "ikke" er negerende eller affirmativ, men også i hvilken sammenhæng den fremsættes. Oveni er det usikkert, hvorvidt læseren skal forstå "du" som 1) en læserhenvendelse eller 2) den skrivendes selvhenvendelse i form af indre monolog, hvor den skrivende berører angsten for at dø. 3) Eller er sætningen snarere henvendt til et muligt døende subjekt i tredje person? I så fald er det alligevel vanskeligt at afgøre, om "ikke" er udtryk for en fortrængning af en andens mulige død. Eller om sætningen snarere er fremsat af en person som en beroligende benægtelse af en andens forestående død med henblik på at opmuntre den dødende til ikke at give op, fordi hjælpen allerede er på vej. Omvendt kan "ikke" læses affirmativt, hvis sætningen eksempelvis er fremsat af en læge, der i frustration over sin patients fortrængning af dennes forestående død siger "Du dør sgu da! Ikke!?"

Uanset hvorledes læseren vender og drejer sætningen, må forståelsen af den tage form af en kontekstualisering, hvor læseren meddigtende konkretiserer sætningens person(er), tid og sted ved at sætte den ind i en ramme, der gør den meningsfuld. Læseren kan derfor opleve sin egen meningstilskrivning som en konstruktion af en hel tekstverden med luft som tekstuel byggemateriale. Titlen "Hjort eller hare" synes at indramme dette ved at henvide til, hvor lidt samlingens ekstrem-kortprosatetekster egentlig giver læseren at arbejde med, hvilket kan forstås i analogi med en jægers usikkerhed over for, hvilket bytte han sigter efter: Hjort eller hare? Og, ligesom jægeren narrativiserende danner sig ad hoc forklaringer på baggrund af glimtvis perceptionsfragmenter, tilskriver vi mening til samlingens tekstfragmenter. Således betragtet udspringer tekstmeningen af selve den læsepraksis, som narrativiserende tilskriver mening.

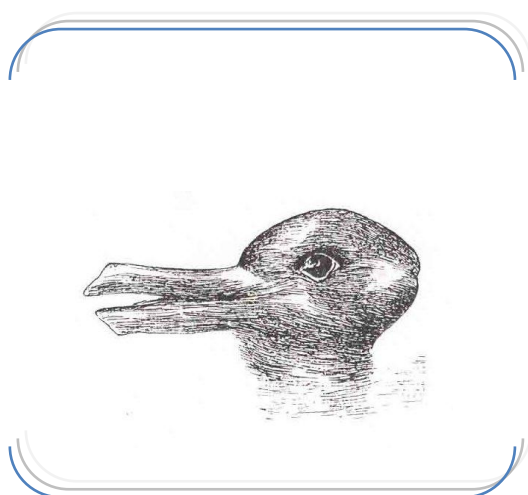
Forsidebilledet på "Hjort eller hare" viser en behandsket hånd, hvis sammenpressede fingre får den til at ligne en stiliseret, minimalistisk gengivelse af en "både-og"-perception: både en hjort med et gevir og en hare med ører. Illustrationen forankrer altså titlens 'eller' ved at samle sig i et 'både-og', og titlens 'eller' refererer ikke til "enten en hare eller hjort", men til den perceptuelle usikkerhed, vi oplever under vores læsning af tekster som "Du dør sgu da ikke". Hånden med handsken har samme funktion som Joseph Jastrows "andehare"-illusionsfigur, og forsidebilledet på *Hjort eller hare* synes at citere Jastrows dobbelttydige "andehare"-figur fra *Fact and Fable in Psychology* (1900), der er en perceptuel illusionsfigur, som vores hjerne veksler mellem at se som henholdsvis en hare og en and.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Med denne illusionsfigur ønskede Jastrow at påvise, at perception ikke udelukkende er produktet af, at vi passivt modtager sansestimuli, men at perceptionen også er resultatet af vores mentale aktivitet. Kognitionsforskning peger på, at hvis børns perception af figuren testes omkring påske, da vil de fleste identificere den som en hare. Hvis teksten derimod fandt sted i oktober, ville de opfatte figuren som en and



En kortprosatekst som ”Du dør sgu dan ikke” rejser et centralt spørgsmål, som også er omdrejningspunktet i dette kapitel: hvor meget kan en tekst udelade af narrationen og samtidig stimulere læseren kognitivt til at udfolde en tekstverden ud fra sproglige hints? En sådan problemstilling er interessant at få belyst for at kunne vurdere den mondiale tekstanalyses anvendelighed i forhold til eksperimenterende prosa á la Hans Otto Jørgensens kortprosatekst, hvis konfiguration til en tekstverden helt og holdent



afhænger af læserens kreative indsats. Ud fra et umiddelbart skøn ville det dog være udsigtsløst i forhold til den konkrete tekst. For den synes at være fortalt så langt under et narrativt nulpunkt, at den end ikke synes at kunne stimulere læseren kognitivt til at udfolde en tekstverden.

Den fænomenologiske forestilling om, at det litterære værk er bundet sammen af intentionelle mønstre, der styrer læserens dannelse af en tekstverden, synes at komme

til kort i forbindelse med en sådan tekst. For den type litteratur, Ingarden interesserer sig for, er derimod kendetegnet ved, at den får læseren til spontant at konkretisere tekstens ubestemthedssteder og samtidig til at glemme alt om både tekstens essentielle underbestemthed samt dens fremstillende lag til fordel for det fremstillede genstandslag – altså tekstverdenen.

I *Das literarische Kunstwerk* (§45) fremhæver Ingarden første kapitel af Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) som et mønstereksempel på, hvad Ingarden betegner som ”eine fast lückenlose Geschichte” (Ingarden [1931] 1972), s. 301) – en kontinuerlig fremstilling, der dannes i kraft af dens vekslen mellem en mangfoldighed af indbyrdes koordinerede sagforhold. Hvad Ingarden nærmere bestemt forstår ved sagforhold, uddyber han i §29. Både ord, sætninger og sætningssammenhænge fungerer som enheder kendetegnet ved bestemte former for intentionalitet. Mens substantiver og nominale ordbetydninger – som allerede nævnt i kapitel 3 – har en tingsliggørende intentionalitet, der får læseren til at rette sig mod fænomener som genstande, dér er verber og verbale ordbetydninger karakteriseret ved en tidsliggørende intentionalitet.

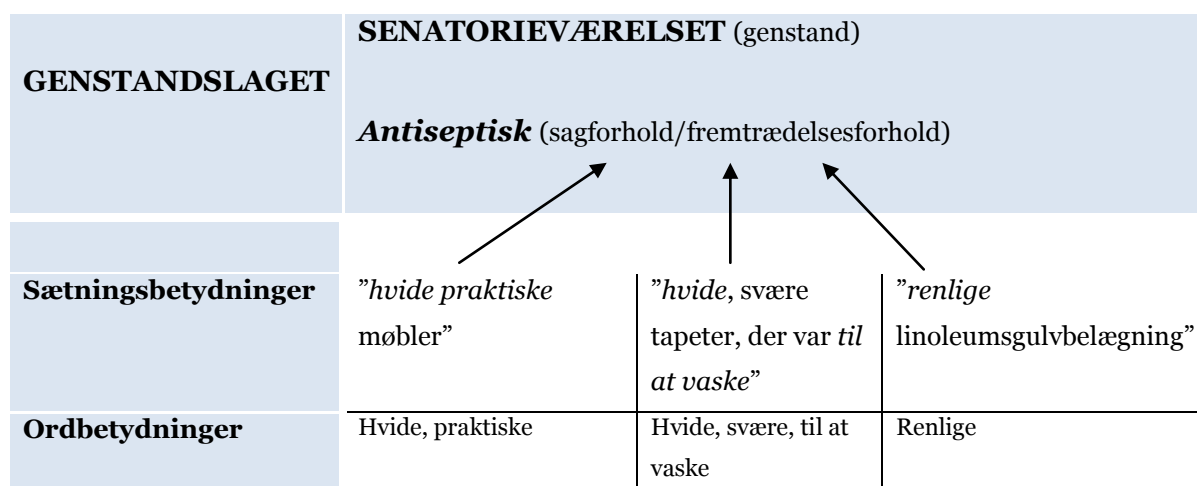
---

eller en anden fugl. Dette peger på betydningen af *konteksten*, der animerer til bestemte forventninger, der farver perceptionen af figuren. Jf. Peter & Susanne: ”The Easter Bunny in October: Is it disguised as a Duck?” in: *Perceptual and Motor Skills*, 76, 1993, s. 577-78.

De enkelte ord- og sætningsbetydninger projicerer ifølge Ingarden et intentionalt korrelat, et sagforhold, der er noget andet og mere end sætningen selv, og sammen med de fremstillede genstande aftegner sagforholdene en verden. Anderledes udtrykt fremsætter sætningen et bestemt sagforhold, som Ingarden bestemmer som en art vinduer ind til genstandene. Ingarden betegner sagforholdene som "die Selbstdarstellung des Gegenstandes" (Ingarden [1931] 1972), og de tager på én gang del i selve fremstillingsfunktionen og er integrerede dele af genstandslaget, hvorved det spaltes i fremstillet og fremstillende. Ingarden skelner mellem tre typer sagforhold: 1) *beskaffenhedsforhold* (Soseinsverhalte), der fremstiller, hvordan genstande *er* (såværende) 2) *fremtrædelsesforhold* (Soaussehensverhalte), der angiver, hvordan genstandene fremtræder (så-udseende) og endelig 3) *hændelsesforhold*, der involverer genstande (Geschehensverhalte). Som eksempler på disse typer nævner Ingarden henholdsvis "Guld **er** tungt", "Mit værelse **ser** trist ud om vinteren" og "Min hund **løber** hurtigt derfra" (Ingarden [1931] 1972, s. 202). Læseren forestiller sig altså ikke sagforholdet i sig selv, men derimod en genstand som givet på den måde, sagforholdet angiver.

Tekstpassagen fra første kapitel af *Der Zauberberg*, som Ingarden undersøger, etablerer en kontinuerlig historie, der veksler mellem beskaffenheds-, fremtrædelses- og hændelsesforhold, og er opbygget omkring et hændelsesforhold, nemlig en målrettet bevægelse fra Hans Castorps værelse til sanatoriets spisesal – målrettet, fordi Castorp allerede ved sin ankomst til sanatoriet giver udtryk for sin sult efter den lange rejse dertil. Interiørbeskrivelsen, der knytter sig til Castorps værelse, er fremstillet via fremtrædelsesforhold, der forudsætter, at læseren medopfatter et kropsligt nulpunkt. Dette nulpunkt svarer til Castorps blik, der glider fra dobbeltdøren og værelsets sitrende klare loftsbelysning, der giver værelset et lyst og fredeligt indtryk, over de praktiske hvide møbler, det vaskbare tapet, mod den renlige linoleumsgulvbelægning, til lærredsgardinerne og ud af balkondøren, hvorfra fremstillingen udvider synsfeltet med et akustisk aspekt, da fremstillingen retter opmærksomheden mod en fjern dansemusik. Med andre ord udløser sådanne interiørbeskrivelser en spontan konkretisering fra læserens side, altså teksten tilskynder læseren til at danne et konkret forestillingsbillede af et værelse på det sanatorium, hvor Castorp opholder sig. Hvad der ifølge Ingarden udmærker Thomas Manns fremstilling er den mangfoldighed af ord- og sætningsbetydninger, der retter sig imod den samme genstand, sanatorieværelset, og projicerer sagforhold, der etablerer et netværk og indkredser genstanden (jf. figur 1.5). Herved skaber *Der Zauberberg* via sine interiørbeskrivelser isotopiske

genstandssammenhænge. Under læsningen af romanens første kapitel kræver det pga. romanens interiørbeskrivelser, der primært er fremstillet via fremtrædelsesforhold, således ingen videre anstrengelse fra læserens side at aktualisere det det betydningspotentiale, der er forbundet med forestillingen om et antiseptisk sanatorieværelse med vaskbart tapet, praktiske hvide møbler og rent linoleumsgulv, der netop gennem disse genstandes perciperbare egenskaber (fremtrædelsesforhold) er suggestive i den forstand, at de udløser en spontan konkretisering hos læseren, der gør værelsets sterilitet særligt prægnant i fremstillingen. Som min figur 1.5. viser, retter en række ord- og sætningsbetydninger sig mod værelset og projicerer alle sagforhold, der skaber et netværk, som peger på værelset som antiseptisk. Samtidig etableres isotopiske genstandssammenhænge mellem de enkelte dele af værelsets kliniske interiør.



**Figur 1.5.:** de projicerede sagforhold i *Der Zauberberg*

Karakteristisk for Thomas Manns roman er, at den koordinerer sagforholdene på en sådan måde, at den forbereder en bestemt syntese af aspekter ved de fremstillede genstande – herunder Castorps værelse, hvorved læseren således påtvinges nært sammenhængende og samstemte aspekter ved værelset, nemlig dets *hvide* møbler, dets *hvide vaskbare* tapeter og *rene* linoleumsgulv. Under læsningen forsøger læseren således fortløbende bid for bid at stykke et billede sammen af fremstillingens genstand (værelset) ud fra detaljer, sansninger og sagforhold. Undervejs bliver disse forskellige aspekter ved de fremstillede genstande altså til en samling af alternative perspektiver og baggrundsforhold, der konstituerer det æstetiske objekt.

I mere eksperimenterende prosaformer, der eksempelvis trækker på minimalistiske fremstillingsstrategier, reduceres det deskriptive episke fedtlag af læserstyrende forklaringer til et minimum. Sammenlignet med en mere klassisk tekst som *Der Zauberberg* synes sådanne prosaformer med deres parataktiske forløbsstrukturer at forstyrre opbygningen af de intentionale sætningskorrelaters griben-ind-i-hinanden, hvilket gør læserens billeddannelse mere stiliseret og fragmenteret i forhold til *Der Zauberberg*. I den forbindelse kan ”Du dør sgu da ikke” opfattes som et aboslut narrativt nulpunkt, hvorfra en læserens billeddannelse påhviler læseren selv.

At minimalistiske tekster gør læserens billeddannelse mere stiliseret hænger sammen med, at der i kraft af deres ord- og sætningsknaphed projiceres færre sagforhold til at belyse de fremstillede genstande, hvorved de fortoner sig. Hans Otto Jørgensens ”Du dør sgu da ikke” er et radikalt udtryk for dette, da teksten knap nok giver anledning til dannelsen af billeder hos læseren.<sup>211</sup> Jørgensens tekst er således udtryk for et absolut narrativt nulpunkt. Den er skrevet langt under den nedre grænse for, hvor meget en tekst kan barbere væk og samtidig fortælle en historie.

## Minimalisme

”In a review of my last book, somebody called me a ‘minimalist’ writer [...] But I didn’t like it. There is something about ‘minimalist’ that smacks of smallness of vision and execution that I don’t like”

Raymond Carver (Verhoeven 1995, s. 44).

”Minimalisme” henviser primært til en strømning i 60’ernes USA inden for billedkunst, skulptur og musik, og den er under betegnelsen Minimal art forbundet med nøgleord som abstraktion, anti-kompositionalitet og ikke-referentialitet. Karakteristisk for værkerne inden for Minimal art er deres simplificerede formsprog bestående af enkle geometriske former, identiske elementer i et ikke-hierarkisk, symmetrisk og serielt system, hvilket vil sige en i princippet uendelig serie af identiske enheder. En såkaldt *kompositionel*

---

<sup>211</sup> Det skal dog nævnes, at Ingarden selv berører noget lignende i *Das literarische Kunstwerk* (§45), idet han er inde på, at megen eksperimenterende litteratur fra det 20. Århundrede – nærmere bestemt den ekspressionistiske litteratur – synes at forskyde fokus fra selve tekstverdenen, dens genstandsorienterede situationer og handlingssekvenser mod den litterære fremtrædelses mulighedsbetingelser. Det gælder i særdeleshed også for ”du dør sgu da ikke”. Ved udgivelsen af *Hjort eller hare* pointerede flere anmeldere, at Jørgensen med denne samling havde forfattet teksterne langt under grænsen for, hvad der kan gælde som fortællinger.

*juxtaposition* (sidestilling / sammenstilling), hvor intet element i kompositionens fragmenterede helhed dominerer noget andet.<sup>212</sup>

Den litterære minimalisme tog først form i 1980'ernes amerikanske litteratur og forbindes især med Raymond Carver, og i *Minimalism and the Short Story* (1999) præciserer Cynthia Whitney Hallett de væsentligste forskelle mellem den minimalistiske tendens inden for de visuelle kunstarter og litteraturen, idet hun hævder, Minimal art søger:

[...] to avoid any implications or meaning beyond the subject/object itself and to aim at a kind of *phenomenological purity*, whereas the tendency in literature is to evoke within a minimal frame some larger issue by means of figurative associations. The philosophical difference lies metaphorically speaking between Hemingway's "tip of the iceberg" aesthetic principle, in which he suggests that seven-eighths of the story lies beneath its surface, and the Minimalist artist's "whole ice cube" effect, with which all that is seen is all that there is (Hallett 1999, s.1).

Forstået som en maleteknik henleder minimalismen vores opmærksomhed på et punkt på lærredet og understreger herigennem værkets *direkte givethed*,<sup>213</sup> blottet for ethvert indhold af metafysisk karakter – dets non-referentielle genstandsmæssighed (eng: objecthood) – hvilket Hallett benævner "the whole ice cube effect", der dækker over, at kunstgenstanden fremtræder som intet mere end sin egen fremtrædelse. Som litterær fremstillingsteknik er formlen det modsatte, da den minimalistiske forfatter ud fra Mies Van der Rohes æstetiske formel "less is more" søger at generere så meget fortælling med så lidt tekstmateriale som muligt.

I den amerikanske litteraturvidenskabelige debat identificeres minimalismen dels med et genrekoncept, ifølge hvilket minimalismen kan ses som en metode for særligt korte prosaformer, dels med et stilbegreb, der omsætter reduktionens æstetik til en essentiel tekstlig knaphed (Kaspar 1999, s. 52). Mere specifikt udmønter denne stilistiske knaphed sig som en minimaliseret syntaks og fortællestruktur samt en forenklet sprogføring. Minimalismens formsprog har rod i, hvad man kunne kalde en reduktionens æstetik, der nedskriver teksten til et narrativt nulpunkt med essentiel knaphed for øje.

Selvom den litterære minimalisme tæller som en nyere litteraturform, der i en amerikansk kontekst lader sig indkredse som en dominerende litteraturhistorisk

---

<sup>212</sup> Den minimalistiske skulptør Donald Judd (1928-1994) er eksempelvis kendt for sine kasselignende konstruktioner fremstillet af industrielle materialer som krydsfiner, plexiglas og beton, og hans kompositioner består ofte af genstande i lag, på linje i såkaldte juxtapositioner, der serielt sideordner flere identiske enheder.

<sup>213</sup> At ville henlede beskuerens opmærksomhed på værkets direkte givethed er i høj grad en fænomenologisk intention. En sådan er den ny romans æstetik også båret af, hvilket er beskrevet tidligere i afhandlingen i forbindelse med Robbe-Grillet's Merleau-Ponty-inspirerede projekt. Det samme gælder den fænomenologisk farvede fremstillingsteknik hos en række nyere danske forfattere, som beskrevet i afhandlingens indledning.

bevægelse i 80'erne, så er reduktionens æstetik ikke noget nyt fænomen. Tværtimod indskriver minimalismen sig i en flerstrengt litterær tradition af minimale kompositionsformer og stilistiske metoder med essentiel knaphed for øje.<sup>214</sup> Som stilkendetegn har den sproglige reduktion længe besiddet en overordentlig fascinationskraft, og reduktionens princip er grundstenen i flere litterære genrer – herunder kortprosaen, punktromanen og lyrikken, hvor den japanske haiku-digtningens højkoncentrerede form kan ses som en pendant til den minimalistiske prosa.<sup>215</sup> Man kan opfatte forskellige former for reduceret skrift som historiske forløbere for en minimalistisk stil. Til eksempel benyttes allerede i Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759) et optisk reduktionsprincip, der efterlader tomme og sorte sider i romanen. I den skandinaviske romantik blomstrer fragmenter og skitser hos blandt andre H.C. Andersen og P.M. Møller. Også inden for den moderne litteratur finder man konkrete eksempler på den reducerede skrift både i det 19. Århundredes franske 'lyrique en prose' og hos Maupassant og Mallarmé, der gør brug af de reducerede former såsom skitser og udkast og oveni biografiske vidnesbyrd om forfatterens liv. Desuden reducerer Gertrude Stein med sin "automatic writing" den logiske kausalitet i fortællestrukturen. Endelig anvender det 20. århundredes forfattere som Borges, Kafka og Hemmingway ikke alene fortællingen som kortgenre; de fremviser samtidig en stilistisk knaphed, hvilket vil sige både i forhold til fortælle teknik, plot og sprogligt udtryk. Især Hemmingways lakoniske og nedbarberede stil er af kritikere ofte blevet fremhævet som en forløber for den minimalistiske æstetik (Herzinger 1985).

I artiklen "Introduction: On the new Fiction" (1985) beskriver Kim Herzinger den litterære minimalisme som en bevægelse, der sætter ind i slutningen af 70'erne med Raymond Carver og Ann Beattie.<sup>216</sup> På trods af adskillige forbehold over for termen minimalisme fremhæver Herzinger et kerneprincip for den minimalistiske bevægelse, nemlig reduktionen af tekststrukturer, og leverer i artiklen samtidig en overordnet definition af minimalismen, nemlig som:

---

<sup>214</sup> I "Minimalismens koncept" peger Ingolf Kaspar på, at denne tradition, der løber på tværs af genrer, epoker og kulturkredse, bl.a. gælder alt fra Biblens aforismer over de den norrøne litteraturs knappe former – eksempelvis Hávamáls aforismer – til Homers sentenser. Dertil nævner han de såkaldte kortfortællinger (Kürzestgeschichten), korte sentenser, hvor der knap nok antydes nogen episk handling. De "fremviser en ældgammel form, der kan påvises helt tilbage til antikken, om end ikke som toneangivende fortællestil for nogen litterær bevægelse eller historisk epoke" (Kaspar 1999, s. 53).

<sup>215</sup> Reduktionen – i betydningen komprimering – er også et centralt princip i modernistisk digtning, hvilket eksempelvis gælder Tom Kristensens lyrik.

<sup>216</sup> Herzinger er dog bevidst om, at "there were, and are, significant problems with the term "minimalism" (Herzinger 1985, s. 8). Videre hedder det: "The point is that "minimalism" is not a good term. It is not a useful term [...] It has shown itself to be, at best, misleading, and at worst devaluative. But it is, for now, what we have" (ibid., s. 9).

...equanimity of surface, 'ordinary' subjects, recalcitrant narrators and deadpan narratives, slightness of story, and characters who don't think out loud (Herzinger 1985, s. 11).

Samlet set beskriver Herzinger minimalistiske tekster som en rolig og ensformig overflade. Mere specifikt opregner han en række typiske karakteristika ved minimalismen, hvoraf han nævner 1) en knap fortællestruktur, der reducerer en historie til dens mest grundlæggende ideer, 2) en knaphed i sprogføringen, hvilket resulterer i en lakonisk fremstilling uden farve. Dernæst nævner han 3) en tilbageholdende fortælleposition, der resulterer i, at både fortælleren samt de skildrede karakterer er utilnærmelige, hvorfor læseren ifølge Herzinger:

...is being asked to face the characters [...] the way we face people in the world, people who do not [...] ordinarily declare their personal histories, political and moral attitudes, or psychological conditions for my profit and understanding. The effect of this [...] is to eliminate the reader's inevitable tendency to accept [...] the writer's direct evaluations and justifications of characters, the kinds of judgments that we have come to expect from writers – especially "realist" writers (Herzinger 1985, s. 17).

Med andre ord er den alvidende og strukturerende fortællers værditilskrivende og objektiverende instans bandlyst fra en minimalistisk fortælling; den position overlades i stedet til læseren, der må motivere tekstens karakterer psykologisk. Det vi gør – som Herzinger også pointerer i det citerede – automatisk i vores hverdag i den sociale omgang med andre, hvilket – som allerede nævnt – sker i form af *mindreading* (Baron-Cohen: 1995), hvorved vi per automatik forsøger at udbedre narrationens manglende psykologiske motivering af karakterers adfærd, ved at korrelere den med bestemte følelser, ønsker, sindstilstande, tankegange, politiske overbevisninger m.m. Set på den baggrund muliggør den minimalistiske tekst en intim kommunikation mellem tekst og læser ved, at teksten aktiverer sin læser ved at appellere til denne hverdagsevne.<sup>217</sup>

Herzinger nævner et sidste karakteristika ved minimalismen, nemlig 4) reduktionen af plot og klimaks. Således bestemmer han næsten udelukkende minimalismen ud fra formalia, hvilket sker på bekostning af indholdsaspekter ved minimalismen. Som compensation for denne mangel fremhæver Ingolf Kaspar minimalismens tematik som det, at den overordnet betragtet fokuserer på menneskelige hverdagsrelationer, hvorved "det 'normale' og trivielle rykker i forgrunden, mens den virkelige verdens store problemfelter [...] næsten ingen rolle spiller" (Kaspar 1999 s. 55).

---

<sup>217</sup> Herzinger tolker dette forhold som minimalismens forsøg på at forny den i modernismens tabte kontakt med læseren.

## Dansk middelklasse-minimalisme

Først i løbet af 1990'erne blev minimalismen anvendt som litteraturvidenskabelig kategori i Danmark, hvor det i den litteraturvidenskabelige debat har været vanskeligt at få hold på betydningen af minimalismebegrebet.<sup>218</sup> Betegnelsen anvendes diffust om en bred vifte af litterære stilarter og former, der har fået påhæftet etiketten minimalisme. Det gælder flere af det sidste tiårs eksperimenter med korte fragmenterede genrer som kortprosaen, punktromanen og den enkle, nedtonede og ufortolkende fortællestil, der er blevet varemærket for Helle Helles og Simon Fruelunds antydningskunst.<sup>219</sup> Karakteristisk for disse korthedens prosaformer er deres simplificerede formsprog, der fortælleteknisk er forbundet en reduktion af tekstens *materiale* (ord-, sætnings- og omfangsknaphed), *struktur* (nedtoning af plottet og marginalisering af begyndelse, midte og slutning) og *kolorit* (virkelighedseffekter, tid/sted, miljø og psykologi). I Frederick R. Karls *American Fictions 1940-1980* (1983) fremhæver han dertil kompositionelle afbrydelses- og udeladelsesstrategier som et træk ved minimalismen, der lader teksten virke gennem et talende fravær, det ikke-sagte. Synspunktet er foreneligt med fænomenologien og Wolfgang Iser's receptionsæstetik, eftersom ubestemthedsstederne i den minimalistiske tekst svarer til den stilhed, her forstået som strukturprincip, og som ifølge Karl gennemstrømmer teksten. Denne stilhed frembringer en tekstuel transparens, som udfyldes med hjælp af læserens associative indsats. Wolfgang Iser kalder netop dette fænomen for tekstens appelstruktur.

Ved at hævde, at minimalismen er forbundet med en reduktion af tekstens episke kolorit, bringer jeg indirekte minimalismens stilbegreb i berøring med et komplekst og særdeles omdiskuteret emne: realismen.<sup>220</sup> Et væsentligt spørgsmål trænger sig dog på i denne sammenhæng. For hvad betyder egentlig minimalismens reduktion af tekstens materiale og det episke kolorit for tekstens realisme? Det er vel ikke mængden af

---

<sup>218</sup> Litteraturmagasinet *Standart* Nr. 2 1998 er et temanummer om minimalismen, og uenigheden blandt skribenterne omkring begrebet er slående. Astrid Fosvold og Rolf Gerd Heitman ser eksempelvis en forbindelse mellem hyperrealismen og minimalismen, mens Signe Wendt Lorenzen i sin artikel "At læse et objekt" derimod fastslår, at det netop er realismen, minimalismen reducerer. Lorenzen hævder, at læserens forventning om realisme skuffes under læsningen af Helle Helles samling *Rester*, fordi genkendeligheden begrænser sig til teksternes setting. Læseren får ganske enkelt ikke nok at vide.

<sup>219</sup> Simon Fruelund har dog i flere sammenhænge frabedt sig om at få hæftet prædikatet minimalisme på sit forfatterskab. Selve denne forsværgelse af minimalismen som stilmarkør hører givetvis med til Fruelunds arv fra Raymond Carver. I Jan Bruun Jensens dobbeltinterview med Helle Helle og Fruelund fra *Standart*, Nr. 2, 1998 pointerer Fruelund, at det, der adskiller hans skrivestil fra minimalismen inden for billedkunsten, er forfatterskabets realisme, idet minimal art insisterer på kunstværkets ikke-referentialitet – selve det, at formen lukker sig om sig selv.

<sup>220</sup> Som vi derfor ikke skal gå i detaljer med her i afhandlingen.



virkelighedsfolorit, der forankrer teksten i en realistisk diskurs? I en dansk sammenhæng kan man fremdrage Simon Fruelunds novellesamlinger *Mælk* (1997) og Helle Helles *Rester* (1996) som eksempler tekster skrevet i det grænseområde mellem minimalisme og realisme, som også karakteriserer Raymond Carvers short stories, som både Helle og Fruelund griber tilbage til. Carvers short stories hører til den amerikanske minimalistiske litterære retning, der bliver kaldt *dirty realism*, hvilken redaktøren af *Granta* 8 (1983), Bill Buford, koncist beskriver i forordet som:

[...] devoted to the local details, the nuances, the little *disturbances* in language and gesture [...] these are strange stories: *unadorned, unfurnished*, low-rent tragedies about people who watch daytime television, read cheap romances or listen to country and western music [...] This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so *stylized and particularized* – so insistently informed by the a discomfiting and sometimes elusive irony – that it makes the more traditional realistic novels [...] seem ornate, even baroque in comparison (Buford 1983, s. 4: *min kursiv*).

Hermed berører Buford spørgsmålet om, hvad den minimalistiske stil betyder for realismen i dirty realism; den er yderst stiliseret og detaljeorienteret. Tematisk kan det ved første blik synes oplagt at forbinde dirty realism med socialrealismen, men dirty realism bæres af en skarptskåren minimalistisk stil, et nøgternt distanceret blik uden socialrealismens engagement og vilje til at blottlægge de psykologiske og samfundsmæssige mekanismer, der fører individet lukt ind i en skiden tilværelse som trailerpark-trash. I den realisme, man støder på hos Helle Helle og Simon Fruelund, er det ikke en social underklasse som i dirty realism, der skildres, men derimod en dansk sparsomt ophidsende middelklasse-almindelighed, sådan som den eksempelvis fremstilles i Helles *Rødby-Puttgarden* (2005). Hverken Helles eller Fruelunds realisme er hårdkogt som eksempelvis Carvers, men snarere usentimental og nøgtern. Fælles for dirty realism og den realisme, man støder på hos Helle og Fruelund, er disse realismeformers minimalistiske brod, der stiliserer teksten i en sådan grad, at den fremstår uden megen virkelighedsforankrende kolorit og billedmættet fyld.

Den minimalistiske virkelighedsbeskrivelse adskiller sig markant fra den klassiske realisme, idet førstnævnte reducerer deskriptive detaljer til et absolut minimum – herunder kontekstuelle forhold – der tjener til at motivere karaktererne psykologisk og socialt og til at forankre dem tids-stedsligt. Overordnet tjener alt dette den referentielle illusion, dvs. den tekstuelle anordning, Barthes betegner som ”Virkelighedseffekten” i essayet med samme titel fra 1968, hvor han beskriver den referentielle illusion på følgende måde:

Efter at være blevet elimineret fra den realistiske udsigelse som denotativt indhold, vender "det virkelige" tilbage deri som konnotativt indhold, for i samme øjeblik disse detaljer anses for direkte at betegne det virkelige, gør de, uden at sige det, intet andet end at betyde det virkelige (Barthes [1968] 2004, s. 171).

Det, Barthes betegner som virkelighedseffekten, er "selve indholdets fravær til fordel for den blotte referent" (ibid.). Barthes fremhæver i essayet sin iagttagelse af, at man i klassiske værker støder på mange detaljer i tekstens deskriptive væv, der ikke umiddelbart tjener nogen *logisk, narratologisk* eller *æstetisk* nødvendighed i narrationen, dvs. de er strukturelt overflødige og udgør "en slags fortælleluksus" (Barthes 2004, s. 162), hvis funktion blot er at betegne det virkelige og at gøre teksten virkelighedstro.

Den kraft, der ligger i virkelighedseffekten, stammer ifølge Barthes fra et kompleks af tegn, der stimulerer læseren til at projicere en *naturaliseret* tekstverden med et vist sandsynlighedspræg i forhold til realverdenen. Som vi tidligere har set i forbindelse med gennemgangen af Thomas Manns *Der Zauberberg*, hævder han noget lignende, idet de enkelte ord- og sætningsbetydninger ifølge Ingarden projicerer et intentionalt korrelat, et sagforhold, der sammen med de fremstillede genstande aftegner en verden.<sup>221</sup> Hvad der ifølge Ingarden gør Manns roman til en "fast lückenlose Geschichte" er den mangfoldighed af ord- og sætningsbetydninger, der retter sig imod den samme genstand og projicerer et netværk af sagforhold, der indkredser den fremstillede genstand. Manns detaljerede interiørbeskrivelser i *Der Zauberberg* stimulerer og styrer læserens billeddannelse i en grad og bestemt retning, hvilket ikke er tilfældet for minimalistiske tekster. I sammenligning med tekster af mere klassisk tilsnit gør minimalistiske tekster læseres billeddannelse mere stiliseret. Hvor det klassiske værk indsætter de fremstillede personer og genstande i en kontekstuel ramme, er minimalismen derimod ret sparsom, hvad tekstens egen konteksttilskrivning angår. Et eksempel herpå er følgende tekstpassage fra J.P. Jacobsens "Et Skud i Taagen" (1882), som indledningsvis fremmalder en stues interiør, hvilket tjener til at fremme fiktionens referentielle illusion, dvs. dens sandsynlighedspræg:

Den lille grønne Stue paa Stavede var øjensynlig nærmest indrettet paa at tjene som Gjennemgang til den øvrige Flugt af Værelser. Ialfald indbød de lavryggede Stole, der vare stillede op langs med det perlemaalede Panel, ikke til længere Ophold. Paa Midten af Væggen sad der et Hjorte-Gevir og kronede en lys Plet, hvis Form tydeligt angav, at et ovalt Spejl her engang havde havt sin Plads [...] I

---

<sup>221</sup> En væsentlig forskel er dog, at deskriptionen hos Ingarden ikke kan siges at tjene til at projicere en *naturaliseret* tekstverden, ligesom det er tilfældet for virkelighedseffekten. Ingarden fremhæver Manns litteratur, fordi den udmærker sig ved dens detaljerighed og dens koordination af sagforholdene på en sådan måde, at de fremstillede genstandes forskellige aspekter er samstemte. Men både Ingarden og Barthes fremhæver deskriptionen som en form for styring af læserens billeddannende projektion af en tekstverden.

Hjørnet tilhøjre stod der en Fuglebøsse og en tørstig Calla, i det andet en Bunke Medestænger (Jacobsen [1882] 1993), s. 139).

Dette arrangement kan man roligt sige tjener virkelighedseffekten, idet tekstens deskriptive væv, som ved første øjekast synes at tildele objektet ”den grønne stue” stor betydning, ikke fungerer som andet end en art baggrund, der indrammer nogle få betydningsbærende genstande i interiøret: fuglebøssen og det manglende spejl. Virkelighedseffekten fungerer således også som en form for rammesætning af – eller et episk bindemiddel i – fortællingen, og dens virkning består i at stimulere læseren til ud fra tekstuelle markører at konstituere en naturaliseret tekstverden. Minimalistisk prosa skruer derimod ned for de deskriptive virkelighedseffekter og reducerer desuden miljøskildring, karaktertegning og den psykologiske motivering af personerne i fiktionen, samtidig med den kun i ringe grad forankrer fiktionen tids-rumligt. Interessant er dog, om reduktionen af virkelighedseffekterne overhovedet påvirker læserens oplevelse af tekstverdenen som mindre realistisk end den klassiske tekst. For det er vel ikke antallet af realistiske kendemærker, der konstituerer en sådan oplevelse hos læseren? Både Fruelunds og Helles minimalistiske noveller fungerer jo som realistiske universer på trods af reduktionen af de deskriptivt forankrende elementer i teksten. En mulig forklaring på dette kan findes i kognitionsteoriens princip om den mindste afvigelses princip eller i det, Kendall Walton kalder for kognitive implikationsprincipper i *Mimesis as Make-Believe* (1990). Nærmere bestemt er hans begreb om ”The reality principle” interessant i forbindelse med realitetsforankringen af minimale tekstuniverser, fordi, som Walton fænomenologi-alluderende skriver:

The basic strategy which the Reality Principle attempts to codify is that of making fictional worlds as much like the real one as the core of primary fictional truths permits. It is because people in the real world have blood in their veins, births, and backsides that fictional characters are presumed to possess these attributes. (Walton 1990, s. 144-145)

Med andre ord læser vi med realverdenens prototypikalitet som baggrund for fiktionen med mindre teksten selv afviger herfra. At Walton kalder *the reality principle* for et implikationsprincip hænger sammen med, at det benyttes som baggrund for at kunne udfylde tekstens ubestemthedssteder. Tekstens implikationsstruktur følger de samme regler for inferens, som ville være legale i realverdenen.

## Anti-narrative strategier

Brugen af korte og opbrudte prosaformer hænger snævert sammen med ideen om, at der lidt poppet formuleret er maksimal virkning i et minimalt tekstkorpus. En sådan æstetik skriver ikke kun teksten ned til et narrativt nulpunkt ved at minimere dens episke kit, men sætter tillige læserens forventning om bestemte fortællemonstre på en prøve – via subversive segmenterings-, afbrydelses- og udeladelsesstrategier, der er forbundet med en reduktion af tekstens kompositoriske materiale (struktur), hvilket er ensbetydende med:

- *Kompositionel juxtaposition*: opbrudte strukturer, der ofte sidestiller tekstelementer uden sammenhæng.
- Nedtoning af plottet – ringe plotopbygning
- Underminering af begyndelse, midte og slutning
- Overgange, omstændigheder, forklaringer og logiske følger udelades.

Disse anti-narrative strategier slår huller i tekstens komposition, fordi fortælleren ikke indsætter begivenhederne i en årsagskæde; det er derimod læserens opgave. Hvad der reduceres og udelades i de minimale prosaformer er ofte omstændighederne, det kausale episke bindemiddel og overgange – dvs. det episke fedtlag af læserstyrende forklaringer.

Men for at kunne beskæftige sig med anti-narrativitet, er det på sin plads at definere narrativitet. I *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (2003) opsummerer David Herman i sin introduktion en minimaldefinition for narrativitet, idet han med reference til blandt andre Seymour Chatman, Gerald Prince og Shlomith Rimmon-Kenan skriver, at:

... narrative is broadly defined as a sequentially organized representation of a sequence of events. (Herman 2003, s. 2).

Ifølge denne definition kan begivenheder forstås som tids- og stedsrelaterede overgange mellem forskellige tilstande.

”Anti-narrativitet” derimod er oprindeligt foreslået af Marie-Laure Ryan i ”The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors” (1992) som betegnelse for en række forvrængninger af det episke materiale i postmoderne litteratur. Som Ryan ganske rigtigt pointerer i artiklen, vil læseren i et eller andet omfang genkende traditionelle narrative elementer – såsom karakterer, handlinger, en reference verden m.m. – i tekster, der anvender anti-narrative strategier. Læseren vil dog have vanskeligt ved at indpasse disse størrelser i en stabil fortolkning. Ryan anvender i artiklen følgende visuelle metaforer for anti-narrativitet:

1. The collage
2. The never-finished picture
3. The scrambled picture
4. The crazy quilt

En visuel metafor for anti-narrativitet er ikke, som man skulle tro, nonfigurativ abstrakt kunst, men derimod mimetiske repræsentationer, som undergår transformationer. Anti-narrative strategier har altså en subversiv funktion i det narrative materiale, og de anvendes med varierende formål. Et er at befri tekstens mening fra perceptionens automatisme, altså læserens genkendelse, hvilket sker via kognitiv deautomatisering. Ved at anti-narrative strategier modarbejder traditionelle narratologiske parametre, herunder det narrative skema, bryder de samtidig med læserens forventninger til tekstens forløbsstrukturer.

Fordi fænomenet anti-narrativitet ikke er blevet tildelt nogen særskilt systematisk behandling og kun sparsomt er blevet diskuteret inden for narratologien, kan en kort begrebsafklaring være nødvendig. I *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) definerer Brian Richardson anti-narrativer således:

The term 'anti-narrative' designates narratives that ignore or defy the conventions of natural narrative [...] The most prominent of these include a chronology in the story world, ontological framebreaking, and multiple, irreducibly incompatible versions of basic events. Though the term 'anti-narrative' is not widely discussed *per se*, the concept is perhaps implicit in the notion of *natural narrative*, the conventions of which it abrogates; its practice is prominent and widespread (Herman, Jahn et al. 2005), s. 24).

Således indebærer anti-narrativitet ifølge Richardsons definition, at selve påvisningen af tekstuelle inkonsistenser ikke handler så meget om, hvad der afviger fra den tekstuelle norm, som hvad der er umuligt set i forhold til en tekstekstern realverden. Richardsons konception synes dog at have lidet definatorisk kraft, eftersom den let kan forveksles med hans begreb om 'unnatural narratives' – dvs. non- og anti-mimetiske narrative former, der på en gang overskrider den traditionelle realismes grænser og forbryder sig mod naturlige narrativers konventioner.

I modsætning til Richardson foretrækker jeg at tale om formale strategier og anti-narrativitet som subversive operationer i selve tekstens materiale. Almindeligvis refererer præfikset *anti-* til noget, der fjendtlig imod, det modsatte af eller modvirkende noget andet. Når læseren afslører antinarrative operationer i teksten, sker det på baggrund af narrative elementer i teksten, der undergår visse transformationer. Anderledes udtrykt anti-narrativer trækker på én gang på narrative virkemidler, samtidig med de anvender subversive greb, der modarbejder narrativitet og derved undergraver enhver narrativ logik

og ditto konventioner. Fx ved desautomatiserende og perceptionsforlængende strategier, forbundne med kognition af kausalitet så som:

- Diverse snit-og cut-up-teknikker: collage, fragment osv.
- En usædvanlig tidsfølge i tekstens fremadskriden.
- Ualmindelige årsag-virkning-relationer på handlingens niveau. Fx gentagelsesstrukturer.
- Digressioner, der afsporer handlingen, så fortællingen snarere ekspanderer i bredden end skrider horisontalt fremad.
- Appositionsformen (eller informationsmylder), der afsporer handlingen. Fx encyklopædisk ophobning af detaljer og information.
- Metalepsis (*Ontological framebreaking*).
- Nedtoning af plottet – fx via diverse cut-up- og/eller krydsklipningsteknikker.
- Narrative "Self-erasure"

På trods af anvendelsen af sådanne strategier vil læseren alligevel kunne genkende narrative elementer såsom karakterer, begivenhedsforløb og en genkendelig verden, men uden at kunne sammenfatte fragmenterne til en fast og detaljeret interpretation.

Overordnet betragtet fremstiller anti-narrativer begivenheder eller forhold, som er umulige set i forhold til den fænofysiske virkeligheds parametre. Så anti-narrativer omfatter altså ikke litteratur, hvor begivenhederne skal læses allegorisk eller som overnaturlige.

Sidstnævnte læsemåde er ifølge Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) en forudsætning for litteratur af den fantastiske genre, og læserens tøven mellem en naturlig og overnaturlig forklaring på en begivenhed. For at opnå en sådan tøven skal læseren netop bringes til at tro på den overnaturlige begivenhed som *mulig* i fiktionens etablerede realistiske normvirkelighed.<sup>222</sup> At det overnaturlige strider med sandsynlighedens love i en fiktionsekstern virkelighed er mindre væsentligt. Hvad der tæller i den sammenhæng er, om hændelsen etablerer et brud med fiktionens realisme.

I modsætning til anti-narrativer forstyrrer fantastiske fortællinger ikke en konventionel realistisk læsning, baseret på en "som-om-kontrakt", der hviler på læserens naturlige indstilling, dvs. læserens "willing suspension of disbelief".<sup>223</sup> Anti-narrativer stiller derimod læseren i en "unwilling suspension of belief", kunne man lidt poppet sige,

---

<sup>222</sup> I modsætning til anti-narrativer, der vanskeliggør læsehandlingen via forskellige strategier, så udgør en fantastisk fortælling (i Tzvetan Todorovs konception) en afsluttet helhed, hvis enkelte dele sammen nøje forbereder en bestemt læserreaktion i forbindelse med fortællingens sluteffekt, den overnaturlige hændelse, som teksten forbereder gennem en række detaljer "Der må i hele værket ikke forefindes ét skrevet ord, der ikke direkte eller indirekte søger at realisere denne forudfattede plan" (Todorov; 1998: 82). Altså en afgørende forskel ml anti-narrativer og tekster af den fantastiske genre er sidstnævntes nøje kalkulation af en ønsket læserreaktion via plottets arbejde, mens de anti-narrative strategier består i at desautomatisere læsehandlingen.

<sup>223</sup> Dette er Patricia Waugh's betegnelse fra *Metafiction* (1984; 33).

idet de strider med læseren naturlige indstilling, med læserens kropsligt funderede for- forståelse af handling som intentionel og målrettet. Hermed trodser de nogle forudsatte basale konventioner, der knytter sig til de naturlige narrativer (eng: *natural narratives*).

Nyere anti-narrative former, der radikaliserer tekstens ubestemthed og modarbejder en kohærent tids, rum- og forløbskonstruktion, er interessante set i forhold til en fænomenologisk funderet litterær metode, idet de er forbundne med en art modstandens æstetik, nemlig reduktionens nedskrivning til et narrativt nulpunkt.

Interessant er i den forbindelse, at Cathrine Emmott m.fl. har foretaget en række stilistisk-psykologisk funderede empiriske undersøgelser af, hvorvidt tekstfragmentering virker som en "foregrounding"-strategi til at fange læserens opmærksomhed og herved virker perceptionsforlængende.<sup>224</sup> 'Foregrounding' refererer til, hvordan en afvigelse fra de normer, der ligger bag læserforventninger, træder i forgrunden af læserens opmærksomhedsfelt og bevirker en kognitiv deautomatisering af læsningen. Undersøgelserne påviser, at selv ved tekstfragmentering, der er langt mindre markant, end det er tilfældet for anti-narrativ litteratur, sinkes læserens perceptionsproces. Hermed underbygger undersøgelsen den russiske formalist Viktor Sklóvskijs begreb om mærkværdiggørelse, som han berører i "Kunsten som grep" (1916).<sup>225</sup> Mærkværdiggørelse er den "vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheden og lengden av persepsjonsprocessen" (18). Sklóvskij forehavende i artiklen er ikke at undersøge litteraturen som mimetisk virkelighedsgengivelse, men derimod som et sæt af kunstgreb. Grebet, der anvendes til dette formål, kalder han *prijom ostronenije* (da: distancering eller afbalancering). Det anvendes i den litterære diskurs for at befri de fremstillede genstande fra perceptionens automatisme, altså læserens umiddelbare genkendelse, og i stedet fremstille tingene, som blev de sanset for første gang.

---

<sup>224</sup> Resultatet af disse undersøgelser er offentliggjort i Cathrine Emmott, Anthony J. Stanford og Lorna I. Morrøws artikel "Capturing the attention of readers? Stylistic and psychological perspectives on the use and effect of text fragmentation in narratives" in: *Journal of Literary Semantics*, 35/2006.

<sup>225</sup> I den norske oversættelse "Kunsten som grep" fra Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori* (1991) anvendes ordet underliggørelse i stedet. På dansk anvendes både underliggørelse og mærkværdiggørelse. Foruden disse anvendes fremmedgørelse også – fx i Torgeir Haugens forord til *Litterære skygger* (1998). Denne brug skyldes Bertholt Brecht, der overtog Sklóvskijs begreb og førte det ind i teateret under betegnelsen Verfremdungseffekten. Disse udgør forskellige teknikker, der bryder med illusionsteateret. En fremmedgørende repræsentation er ifølge Brecht en, der tillader os at genkende et emne, men fra en uventet eller ny vinkel. Fx kan et stykke afbrydes med skuespillernes direkte henvendelser til publikum med appeller eller kommentarer vedrørende begivenhedsforløbet. I tyske fremstillinger af Sklóvskijs formalisme anvendes dog betegnelsen Verseltsamung.

## En metodisk mellemregning og stiliserede tekstverdener

I modsætning til Bo Hakon Jørgensens spørgeramme fra *Intentionalitet* har jeg med min (reviderede) fænomenologiske analysemodel, sådan som den illustreres afslutningsvist i kapitel 4, ønsket at formulere et generaliseret design uden en indbygget tvangsmekanisme, der *forud*bestemmer, hvilke konstitutive træk ved teksten den fænomenologiske analyse skal tage afsæt i. Til gengæld ønsker jeg via selve udformningen af designet for min model at privilegere de kognitive processer, der allerede under den konkretiserende læsehandling bestemmer og løbende regulerer fortolkningsprocessen samt læserens forventningshorisont og slutningsmønstre via en række væsentligheds- og økonomiprincipper, der er indarbejdet i designet i form af epochéen og adskillelsen af metodens trinvisse momenter. Det gælder først og fremmest den proces, Ingarden betegner som "Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das Konkretisieren der dargestellten Gegenständlichkeiten" (Ingarden [1936] 1968), s. 52).

Vores førstegangslæsning tegner sig som en *konkretion* (ty: *konkretitation*), fordi teksten er en skematisk konstruktion indeholdende ubestemthedssteder, som kræver en aktualisering. I fortolkningsprocessen fungerer konkretionen som en fuldstændiggørende bestemmelse af teksten, hvis skematiske ufuldstændighed (underbestemthed) yder læsningen modstand. Teksters ubestemthedssteder kalder på en *kontekstualiserende* læsning, der trækker på læserens viden og fortrolighed med såvel sproget som omverdenen, hvilket især gælder for de minimale litterære former som eksempelvis Simon Fruelunds "Flod", idet de eksperimenterer med den nedre grænse for, hvor meget en tekst kan udelade og dog alligevel fortælle en historie.<sup>226</sup> Hvad der er udeladt i "Flod" er blandt andet omstændighederne og overgange – dvs. det deskriptive, episke fedtlag af læserstyrende forklaringer. Fraværet heraf gør novellen underbestemt på en lang række områder og forudsætter en konteksttilskrivning i det omfang tekstens økonomisering af dens oplysninger tvinger læseren til at inddrage baggrundsviden. Dette forhold skal vi undersøge nærmere i den følgende analyse af "Flod".

Men i første omgang er det på sin plads lige kort at berøre det i indledningsvist rejste spørgsmål, om hvorvidt vores fænomenologiske metode – og især den mondiale analyse – vil være begrænset i forhold til nyere litterære formers ofte stiliserede tekstverdener. For de former, vi undersøger i dette kapitel synes at radikaliserer den ubestemthed, som Ingarden hævder, er essentiel for enhver tekst. Med deres parataktiske forløbsstrukturer synes minimalismens former – ud fra en umiddelbar betragtning – med

---

<sup>226</sup> Simon Fruelund sammenligner i et interview fra Jyllandsposten (29.04.1997) sin reduktionsæstetik med den ultrafine stregføring i raderinger. Altså med, hvor få streger der egentlig skal til i tekstens grundskellet for at kunne fortælle en historie.



deres parataktiske forløbsstrukturer at forstyrre opbygningen af de intentionale sætningskorrelaters griben-ind-i-hinanden på forskellige tekstniveauer:

- 1) På *ordniveau* reducerer minimalistiske fremstillingsformer brugen af funktionsord, altså forbinderord, der understøtter tekstens kohæsive mønstre ved grammatisk at forbinde tekstdele og udtrykke relationer mellem fremstillede genstande.
- 2) Resultatet heraf er en *parataktisk syntaks* – en sidestilling af ultrakorte helsætninger, der på én gang gør fortællingerne tavse og svangre på betydning.
- 3) Noget tilsvarende gælder for genstandslaget, hvor tids- og rumfremstillingen opbrydes.

Disse kendetegn gælder til eksempel Simon Fruelunds *Borgerligt tusmørke* (2006) med romanens opbrudte kompositionsform, bestående af kvadratiske tekststykker, der tager sig ud som kortprosafirkanter<sup>227</sup> – og som i romanens første del – ”Dantes Allé”, sidestilles efter et ordensprincip, der figurativt mimer villavejens topologi, dvs. de falder i en numerisk orden fra matrikelnummer 1 til nummer 86. I anden del med titlen ”Mosehøj”, gentages dette figurative strukturprincip, blot i en vertikal orden: fra etageejendommens 1. sal og opefter i det sociale boligbyggeri. *Borgerligt tusmørke* er en montage af short-cuts, en række miniatureportrætter i små hastige, ultra-koncentrerede øjebliksglimt ind i de enkelte husstande og i beboernes tilværelse. Med andre ord sker der i romanen en art rumliggørelse af tiden ved, at et decideret handlingsforløb fortrænges i og mellem de enkelte short-cuts. Dertil er forløbet underordnet en beskrivende modus frem for at være plotdrevet, hvorved handlingens progression bremses i kraft af fragmenternes stillestående beskrivende stilleje. En lignende fremstillingsteknik benytter Fruelund i *Verden og Varvara* (2009), hvor han i sin sædvanlige mættede lakoniske stil leverer ultrakorte menneskeskildringer og portrætter.

Minimale formers stiliserede tekstverdener synes at øge læserens arbejde med teksten. I visse tilfælde er det ikke dækkende blot at tale om et udfyldningsarbejde, men snarere at læseren udfører et kontekstualiserende tilskrivningsarbejde, der former sig som en *kontekstualiserende* læsning, der trækker på læserens viden og fortrolighed med såvel sproget som omverdenen. Det er imidlertid en anden form for baggrundsviden end den, de i kapitel 4 beskrevne kontekstalluderende narrativer forudsætter, hvilket jeg skal

---

<sup>227</sup> I ”Ritter Sport-Generationen” fra *Kritik* 144, 1999, kalder Lars Bukdahl kortprosafirkanten for ’Ritter Sport modellen’, hvorom han skriver ”Der er simpelthen ikke en halvfemserdigter med respekt for sig selv, som ikke har forsøgt sig med firkanter eller det, der til forveksling ligner enten en fritstående form eller også forklædt som roman- eller novelleafnit” (Bukdahl 1999, s. 28).

forsøge at eksemplificere med Simon Fruelunds "Flod". Fruelunds novelle synes ligesom Hans Otto Jørgensens (i den henseende) langt mere radikale tekst "Du dør sgu da ikke" at eksperimentere med den nedre grænse for, hvor meget en tekst kan udelade og dog alligevel fortælle en historie.<sup>228</sup> Hvad der er udeladt i "Flod" er blandt andet omstændighederne og det læserstyrende deskriptive tekstvæv. Fraværet heraf gør novellen underbestemt på en lang række områder og forudsætter en konteksttilskrivning i det omfang tekstens økonomisering af, dens oplysninger tvinger læseren til at inddrage baggrundsviden under sin konkretiserende læsning. Kendetegnende for "Flod" er dens mange konteksthuller, og i lighed med Helle Helle fokuserer Simon Fruelund i novellerne fra *Mælk* typisk på elementære hverdagssituationer, der skildrers forholdsvist nøgternt, nedtonet og lakonisk. Det er også tilfældet for "Flod", der indledes på følgende måde:

Det var det tidlige forår. Jeg kom gående forbi kroen og så et ungt par, som var ved at stige ud af en sølvgrå Peugeot. De var kørt *herover*, mens vandet var ved at stige, og bilen var våd op ad siderne (Fruelund 1997), s. 7: min kursivering).

Der mangler tydeligvis noget i narrationen, set i forhold til en tekst som "Et Skud i Taagen". Det er ikke alene syntaksen, der fremstår uden for meget narrativt pynt. Også jegets fortælling igangsættes uformidlet, og forhistorien forbliver uklar hele novellen igennem. Hvad der ved første øjekast mangler i tekststykket ovenfor er kontekstuel fylde rundt om de fremstillede genstande, personer og handlinger. Fx udpeger tekstens blot diffust geografiske pejlemærker, der kan forankre fortællingen stedsligt, hvilket umiddelbart betragtet har betydning for den rumlige forankring af den projicerede tekstverden. Ordet *ø* optræder slet ikke i teksten.

Når det på trods af tekstens sparsomme oplysninger alligevel er muligt for læseren med sin konkretiserende læsning at lokalisere tekstens scenarie til et lille øsamfund, sker det på baggrund af sproglige indikationer i indledningen som fx "herover", der kan forbindes med den efterfølgende information "mens vandet var ved at stige" – og under inddragelse af læserens faktuelle viden om, at visse vadehavsøer er tilgængelige i bil ved ebbe.<sup>229</sup> Således forudsætter tekstens essentielle knaphed, enkle syntaks og fortællestruktur læserens kontekstualiserende meddigtning, der er af realverdenskarakter. Anderledes forholdt det sig med de kontekstalluderende tekster i forrige kapitel. Som vi så forudsatte de derimod læserens kendskab til de produktionsmæssige forhold, der omgiver teksten. I "Flod"s tilfælde står tekstens univers derimod i parasitært forhold til læserens realverden, når læseren projicerer en tekstverden ud fra sparsomme sproglige

---

<sup>228</sup> Simon Fruelund sammenligner i et interview fra Jyllandsposten (29.04.1997) sin reduktionsæstetik med den ultrafine stregføring i raderinger. Altså med, hvor få streger der egentlig skal til i tekstens grundskellet for at kunne fortælle en historie.

<sup>229</sup> Spørgsmålet er, hvorvidt en udlænding uden lokalt kendskab til Danmarks geografi – eller for den sags skyld mere universelt til vadehavsområder – ville være i stand til at kompensere for tekstens konteksthuller.

indikationer. Marie-Laure Ryan betegner – som sagt – dette som den mindste afvigelses princip, der sætter læseren i stand til fortolkende at bearbejde tekstens ubestemthedssteder ud fra antagelsen om, at tekstverdenen har en vis lighed med realverdenen. Det betyder, at læseren ikke gør sig forestillinger, der afviger fra normen; han opererer derimod ud fra prototypikalitet.

### **Mellem ebbe og flod**

Med den følgende analyse af ”Flod” ønsker jeg at undersøge 1) i hvilket omfang den mondiale analyse vil være begrænset i forhold til novellens stiliserede tekstverden og 2) at demonstrere en fænomenologisk tekstanalyse.

Første skridt i den fænomenologiske metode er at udøve epochéen ved som et metodisk kunstgreb at sætte parentes om vores hidtidige antagelser om ”Flod” med formålet at gå fordomsfrit til tekstverdenen.

#### *Den mondiale analyse*

Dernæst er første skridt i den mondiale analyse af ”Flod” er at lokalisere det rum-tidsligt placerede orienteringscentrum eller iagttagersposition. ”Flod” berettes af en unavngiven repræsenteret jeg-fortæller, hvis køn teksten lader være ubenævnt. Fordi vi læser tekster med prototypikalitet som baggrund, vil de fleste læsere nok være tilbøjelige til at konkretisere jeget som mand – fx på baggrund af hans adfærd ”Jeg checkede oliestanden på traktoren og fyldte benzin på” (Frøelund 1997, s. 7). Karakteristisk for iagttagerspositionen i ”Flod” er, at jeget overvejende forholder sig perciperende og registrerende i forhold til sin omverden, og hans perceptioner er karakteriseret ved afstand, hvilket bl.a. understreges af, at jegets og det unge pars blikke aldrig mødes, idet ”kvinden så på mig, som ser man på et skib *langt borte*” (ibid., s. 8, min kursiv). Kontakten mellem jeget og det unge par er aldrig direkte; den er medieret. Ikke alene i kraft af kromanden, Poul, der formidler aftalen mellem dem om, at jeget skal køre det unge turistpar, der ankommer til kroen i novellens indledning, til vadehavet med sin traktor for at se på sæler. Men også i kraft af, at hans iagttagelse af parret på traktorens lad foregår gennem dens spejle. Spejlernes mediering af kontakten accentuerer afstanden mellem personerne i ”Flod”, eftersom det hedder:

Jeg [...] kastede et blik i hvert af spejlene: i det ene kunne jeg se ham, i det andet hende; jeg kunne se hun kiggede *forbi* spejlet og ud over vandet (Frøelund 1997, s. 9).

De sad tæt sammen, kunne jeg se i *spejlet* (Frøelund 1997, s. 12).

Selvom "Flod" oplyser meget lidt om fiktionens karakterer og deres indbyrdes relationer, fornemmer man alligevel en distance og noget uforløst mellem dem. Kendetegnende for jegets forholdsmåde over for fiktionens andre karakterer er, at den er præget af reserverthed, lukkethed og afstand. Eksempelvis foregår dialogerne mellem dem udelukkende som ordknappe udvekslinger af almindeligheder, der i deres fåmælte neddæmpethed kommer til at stå og dirre af uforløsthed. Det gælder ikke mindst i situationen, der følger efter jegets tidevandssafari med det unge turistpar fra kroen, hvor jegets overbringelse af den tragiske nyhed om en (muligvis)<sup>230</sup> forulykket surfer, der (givetvis) er kroejerens søn, i første omgang fortrænges i jegets dialog med kromanden til fordel mere for hverdagsagtige trivialiteter:

Jeg satte mig overfor ham og ventede på, han skulle kigge op. / – Var der sæler? Sagde han. / – Jo. / Han lagde en kolonne med tal sammen og løftede så blikket. / Hans øjne hvilede tungt på mig, mens jeg fortalte om surfbrættet (Frøelund 1997, s. 13).

Denne næsten tøvende dialog forhaler den personlige katastrofe, der lurker under overfladen. Monotonien og enkeltheden i dialogpassagerne giver dem et særligt præg af følelsesnedtonet distance mellem personerne. Herved bliver novellens sproglige knaphed i sig selv et virkemiddel til at beskrive karaktererne og deres indbyrdes forhold. Distancen i dialogpassagerne forstærkes yderligere af iagttagerspositionens begrænsede perspektiv, der er indskrænket til jegets synsfelt. For Pouls og konens reaktion på fundet af surfbrættet formidles diskret qua på afstand og udelukkende auditivt:

Jeg hørte ham tale i telefon, og så hørte jeg, at hans kone begyndte at græde. Først ganske stille; så mere højlydt" (Frøelund 1997: 13).

I samklang med novellens afdæmpede fortællestil, forbliver vigtige oplysninger i teksten udfoldede, og den næsten forsagte tekstuelle afmærkning af sporet efter en mulig ulykke (surfbrættet) glider i første omgang ubemærket og uden større dramatik forbi læserens øjne:

Da vi var nået omtrent halvvejs, opdagede jeg, at der lå noget på en sandbanke til højre for os. Jeg kørte i en bue væk fra ruten, og da vi kom tættere på, kunne jeg se, at det var et surfbræt. Det orange sejl fyldtes med mellemrum af en svag vind [...] Jeg mærkede mig stedet og vi fortsatte (Frøelund 1997, s. 9-10)

---

<sup>230</sup> Teksten nævner ikke dette eksplicit, men på baggrund af tekstens oplysninger er vi tilbøjelige til umiddelbart at slutte os til en række forhold. Disse ubestemthedssteder kan man blot notere sig i den mondiale analyse for under reduktionen at verificere/falsificere sådanne slutninger under en tematisering af, 1) hvad der i teksten berettiger til en sådan læsning i forhold til 2) hvilke konstitutive ydelser læseren bidrager med i forhold til den konkretiserede tekstverden.

Fruehunds ultra-koncentrerede antydningsskunst efterlader en masse ubestemthedssteder i "Flod". Et sådant udgør surfbrættet i tekstens strenge økonomi. For hvem tilhører det? Og hvad er der sket med ejeren? Under sin konkretiserende læsning vil læseren per automatik søge at komplettere tekstens underbestemthed mht. surfbrættet, hvilket sker ud fra en art spørlæsningsprincip, der etablerer kausale tråde mellem en række tekstoplysninger. Selve det, at jegets besked om fundet af surfbrættet får kromanden til gå ud i køkkenet "uden et ord" (ibid., s. 13) for at ringe (til hvem nævnes ikke direkte), og at konen samtidig begynder at græde, lader læseren ane, at noget alvorligt er på færde. At jeget oveni tilbyder sin hjælp, understreger blot alvoren og får læseren til at fatte mistanke om, at der forud for det berettede forløb må være sket en ulykke. Men hvem der er offeret afsløres først hen imod novellens slutning, hvor det hedder:

Jeg kunne ikke finde ro, da jeg kom hjem. Jeg tænkte på det unge par og på kromandens søn, og så kom jeg til at tænke på Inger [...] og lidt efter kunne jeg høre helikopteren (Fruehund 1997, s. 13).

Læseren må her agere kombinatorisk mellemlid for at kunne forbinde og selektere<sup>231</sup> i tekstens oplysninger og herigennem selv konstituere kausaliteten mellem indikationerne på en mulig ulykke. For hvorfor nævnes det unge par og kromandens søn i samme åndedrag som denne Inger? Ingers eksistens og skæbne forbliver en gåde for læseren; hun udgør et fravær i teksten. Fælles for kromandens søn og det unge par er imidlertid havet, deres legende uforsigtighed og hermed ikke mindst deres manglende respekt for havet. Med helikopteren stabiliseres læserens formodning om, at der må være sket en ulykke, og at den forulykkede må være kromandens søn.

Sammenfattende udtrykt har analysen med udgangspunkt i jeg-eksistentialet været at undersøge de intentionelle bevidsthedsmønstre (sans-, viljes-, følelses- og erkendelsesmønstre). Kendetegnen for disse mønstre i "Flod" er den distance, der etableres og knytter sig til jegets perception af omverden.

Næste skridt i den fænomenologiske analyse er at undersøge "Flod" med udgangspunkt i *tids-eksistentialet* for at indkredse, hvilket erfaringsmønster der gør sig gældende for tidsoplevelsen i det fiktive univers.

"Flod" berettes retrospektivt, men uden at markere en bedreviddende position i forhold til det fortalte. Tiden, der ligger forud for det fortalte, antydes blot med bemærkningen "Jeg tænkte på det unge par og på kromandens søn, og så kom jeg til at

<sup>231</sup> For selv at kunne konstituere kausaliteten mellem de enkelte informationer må læseren ikke alene være i stand til at forbinde dem, men også i stand til at selektere eller skelne de væsentlige oplysninger i teksten, der er nødvendige for at kunne skabe en sådan kausalitet.

tænke på Inger” (Frøelund 1997, s. 13). Med denne sætning synes fortiden at kaste en skygge ind over jegets nutid, forstået på den måde, at nu’ets ulykke (helikopteren) udløser jegets tanke om det unge par, kromandens søn og Inger, der givetvis hører til jegets fortid.

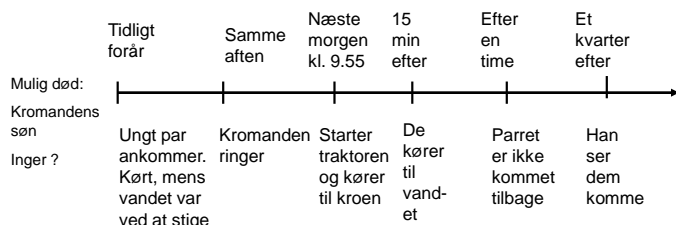
Novellens fortalte tid strækker sig fra flod – ebbe – flod, altså ca. et døgn, idet vi hører, det unge par er kørt over til øen, mens tidevandet er ved at stige. Ved ebbe næste morgen kører jeget dem ud til havet, hvor de overraskes af tidevandets fremfærd pga. deres uforsigtighed. Efter en time, hvor parret har bevæget sig rundt i sandbankerne på egen hånd, er de endnu ikke vendt tilbage til traktoren, og jeget bliver urolig for tidevandet. Denne episode fungerer som en art katalysator for den øvrige fortælling, eftersom den ligesom titlen ”Flod” har en tematisk funktion for novellen, omend den som begivenhed er minimeret og forbundet med et hav af ubestemthedssteder. For hvor har parret været? Hvad har de lavet? Og kender de til faren ved tidevandet? Denne begivenhed rykker i forgrunden og fortrænger fortællingens egentlige katastrofe, dvs. Pouls søns forsvinden. Også i forbindelse med, hvad parret har foretaget sig under deres forsvinden, må læseren slutte sig fra oplysninger som, at manden og kvinden i modsætning til på vejen til havet, så sidder de tæt sammen på hjemvejen. Oveni hedder det, at:

Manden stak mig det aftalte beløb, og de skyndte sig ind. Det var først dér, jeg bemærkede, at der var sand på kvindes regnfrakke (Frøelund 1997, s. 12).

Altså på baggrund af dette, må man formode, at de har dyrket sex bag sandbankerne uden for jegets rækkevidde. Om de her bevidst har leget med den gordiske knude af sex og død, giver teksten intet direkte svar på. Men der er nok tværtimod tale om ungdommelig letsindighed fra deres side. For på hjemvejen, hvor i traktoren kører om kap med tidevandets fremfærd, sidder de, ”som om, de var hypnotiserede og kiggede i samme retning, ud over havet” (ibid.).

Der er påfaldende mange og præcise tidsoplysninger i ”Flod” set i forhold til novellens korthed (7 sider), hvilket nedenstående tidslinje for novellen illustrerer. Det hænger sammen med jegets optagethed af tid. Af to omgange noterer han sig parrets lemfældige omgang med tiden. De er ti minutter forsinkede, da han henter dem ved kroen med sin traktor. Og de overskrider den afsatte time til ved havet med et kvarter.

### Tidslinje for ”Flod”



”Flod” etablerer et tidsmønster, idet jeget er styret af højvandstabellen og derfor konstant kobler tid og vand sammen:

Jeg kiggede i højvandstabellen og angav et tidspunkt (Frøelund 1997, s. 7).

Jeg så ud over havet – En lille time, svarede jeg (Frøelund 1997, s. 11).

Denne sammenkobling giver os et fingerpeg om tekstens intentionale mønstre, idet den også finder sted på et tematisk niveau og sågar i novellens titel. Anderledes udtrykt, ”Flod” tematiserer eksplicit tid og kontrasterer to forskellige tidsopfattelser – eller mere præcist: to eksistentielle måder at forholde sig til tid på, repræsenteret ved henholdsvis jeget og det unge par. Den unge mands undskyldning for at komme for sent tilbage til traktoren er ”Man glemmer så let tiden herude ved havet” (Frøelund 1997, s. 12). Sætningen indrammer parrets uforsigtighed i forhold til tidevandet. Novellens allersidste sætning er givetvis vendt imod denne indstilling til tiden (livet), hvor jeget afrunder med ordene ”De tror, de har al den tid, der er i verden” (Frøelund 1997, s. 13). Billedliggjort via den kontrol, højvandstabellen øver på jeget, så underlægger jeget sig tiden i modsætning til de unge, hvilket markeres yderligere af:

Først da vi kørte op på diget, fik jeg *tid* til at kigge i spejlet igen (Frøelund 1997, s. 12).

Tekstens tidslige erfaringsmønster er kendetegnet ved jegets forsøg på en art fredelig sameksistens med tiden og det fravær, den blotlægger, idet højvandstabellen på én gang er

udtryk for en kontrollerende omgang med og en underdanig anerkendelse af naturkræfterne.

Med udgangspunkt i omverdens-eksistentialiet skal vi nu undersøge, hvilke oplevelses- og stemningskvaliteter, der implicit ligger i omverdens fremtrædelsesmønster. Omverdens-eksistentialiet vedrører den fiktive verdens fremtrædelsespræg som helhed, hvilket konstitueres gennem bestemte sanskvaliteter og dominerende omverdensemner. I "Flod" er vand i forskellige tilstandsformer særligt dominerende i tekstverdenen:

Bilen var våd op ad siderne (Frøelund 1997, s. 7)

Næste morgen vågnede jeg til lyden af regndråber på ruden (ibid.)

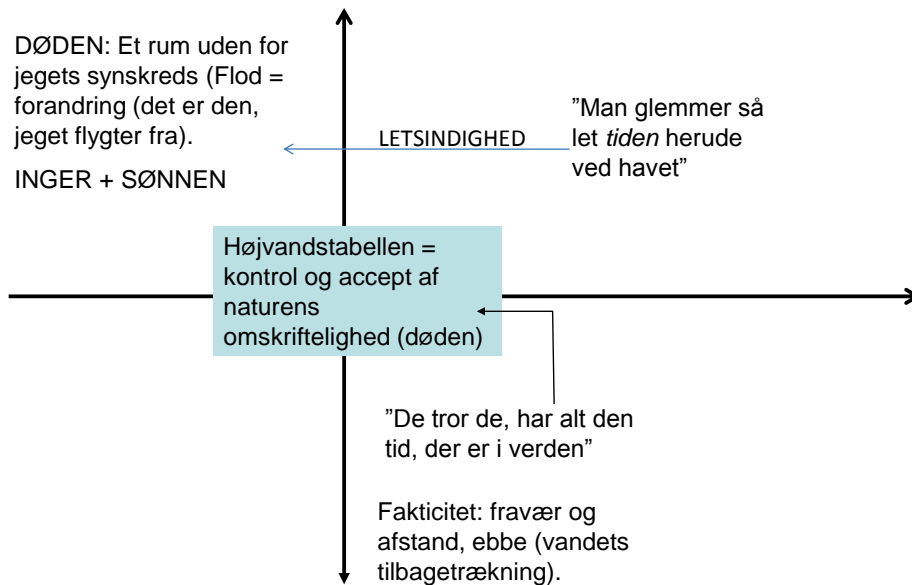
Jeg satte vand over til kaffe [...] vinduet i køkkenet [var] dugget til (ibid.)

Vand fremtræder følgelig i tekstens univers som noget, der er forbundet med forandring – vand som dråber af hav- og regnvand, kogende vand og vanddamp og endelig vandet som rolig overflade, dvs. "Vandspejlet" (Frøelund 1997, s. 10). Alt i alt er omverdens fremtrædelsesmønster forbundet med foranderlighed, hvilket underligere understreges af novellens titel, der henviser til *tidevandet*. For mens flod river noget med sig, afslører ebbe fraværet efter flod (surfbrættet).

Vi er nu nået til den sidste etape i den mondiale analyse af "Flod", hvor vi med afsæt i rum-eksistentialiet skal afsøge mønsteret i det fiktive erfaringsunivers. Til formålet anvendes koordinatsystemet som redskab til at undersøge, hvorvidt eller på hvilken måde der finder en værditilskrivning til i tekstens oplevede rum. I "Flod" er rummet spændt ud mellem fakticitet (liv) og fravær (død) på den vertikale akse, hvilket illustrationen nedenfor viser. Som vi også så i forbindelse med analysen af "Lotte", så undersøger man på dette niveau i analysen, hvilken værditilskrivning der finder i forhold til genstandenes/begrebernes placering på den vertikale akse i tekstens fortolkede rum, og at der heri ligger en nøgle til værkets holdning. Sammenlignet med "Lotte" udgør dette trin en særlig udfordring i forhold til "Flod", fordi der pga. den minimalismens førrefleksive beskrivelsesteknik kun i ringe grad sker en værditilskrivning. På baggrund af, at teksten selv med sin titel peger på en tematisering af tiden, og at teksten dertil kontrasterer to forskellige eksistentielle måder at forholde sig til tid på, er *tiden* eller foranderlighed central i forhold til værkets holdning. De to forskellige tidsopfattelser er repræsenteret ved henholdsvis den unge mands kommentar "Man glemmer så let *tiden* herude" og jegets optagethed af højdevandstabellen (jf. figur 2.5).



## Det oplevede rum i "Flod"



**Figur 2.5.:** *Det fortolkede rum i "Flod"*

Dertil virker stemningen i "Flod" sugererende i forhold til værkets holdning. Stemningen er præget af fremmedgørelse og fravær, hvilket tydeliggøres af henholdvis afstanden mellem menneskene, og at døden lurder lige under overfladen. Ikke alene på handlingsplanet, hvor tidevandssafarier kulminerer i et kapløb med tidevandet, men også under tekstens overflade i form af antydninger om mulige dødsfald, der ligger forud for handlingsforløbet. I "Flod" synes værkets holdning at være forbundet til novellens finale "De tror, de har al den tid, der er i verden", der kontrasterer jegets optagethed af tid med de unges ligegyldighed over for tiden. Man kan ikke som bymenneskene (parret) gøre, hæve sig over tiden. Tidevandet kan opfattes billedligt som tidens rovdrift på livet. Tiden synes i "Flod" at være den ødelæggende kraft, der river liv med sig (flod) og blotlægger fraværet (ebbe) som de sorte huller mellem mennesker. Karakteristisk for omgangsformen blandt fortællingens karakterer er nemlig, at de ikke kan nå hinanden, hvilket understreges af den afstand, vi har læst frem med udgangspunkt i jeg-eksistentialet, idet jeget ikke er deltagende, men snarere er perciperende i forhold til sin omverden.

Efter således at have foretaget foretaget en mondial analyse af "Flod" med henblik på at identificere værkets holdning er næste skridt i fortolkningsprocessen reduktionen, hvor vi skal forsøge at tilbageføre den identificerede holdning til de tekstmønstre, der har

styret konstitutionen af tekstverdenen og bidraget til læserens holdningsidentifikation. Ledetråden for den videre analyse (reduktionen) er dobbeltundersøgelsen af:

- 1) hvilke sproglige konstellationer der har ført til den pågældende holdningsidentifikation, og...
- 2) ... hvilke konstitutive ydelser læseren har bidraget med i forhold til tekstens betydningsdannelse.

### *Den fænomenologiske reduktion*

Den mondiale analyse har afsløret en lang række ubestemthedssteder i "Flod" – fx vedrørende:

#### *1. Parrets forsvinden:*

- Hvor har de været?
- Hvad har de lavet?
- Kender de til faren, der er forbundet med havet?
- Hvorfor har vinden sand bag på sin frakke osv.?

#### *2. Hvem tilhører surfbrættet? Hvad er der sket med ejermanen?*

- Hvilke spor kan man sammenlæse for, at teksten giver mening?
- Hvad er der sket med kromandens søn?
- Hvorfor ringer kromanden? og til hvem? og hvorfor får det konen til at græde?

#### *3. Hvem er Inger?*

- Hvad er der med hende Inger?
- Er hun død?
- Hvad kan i teksten retfærdiggøre en sådan læsning?

#### *4. Hvem er sætningen "De tror, de har al den tid, der er i verden, tænkte jeg" møntet på?*

Under sin konkretiserende læsning søger læseren automatisk at lukke sådanne spørgsmål ved at inferere på en nærmere bestemt måde. Interessant i forhold til den fænomenologiske reduktions afsøgning af konstitutionens niveauer er imidlertid, hvilke tekstuelle mønstre eller implikationsmønstre, der motiverer særlige slutningsmønstre, altså får læseren til at slutte på en bestemt måde og aktualisere betydninger, der ikke er ekspliciterede i teksten. En måde at udføre denne del af reduktionen på er, at undersøge tekstens netværk af betydningsenheder, der animerer til en bestemt læsning. Som allerede nævnt udfører læseren en art kompletterende spørrelæsning, der etablerer kausale tråde

mellem en række tekstoplysninger i relation til surfbrættet for overhovedet at kunne forstå handlingsforløbet i fortællingen.

At læseren er i stand til at udfolde en fiktiv verden og et handlingsforløb på grundlag af et så grovkornet fremstillingsraster som "Flod"s, skyldes ikke mindst læserens scripts, der som en art mentale drejebøger indeholdende stereotypiseret viden om, hvilke standardiserede handlingssekvenser, som typisk følger hinanden i bestemte situationer og ved velkendte begivenheder (fx at gå i skole, at gå på restaurant, at bage en kage). Når vi er i stand til at identificere jegets fund af surfbrættet som et tegn på en drukneulykke på grundlag af sparsomme tekstuelle oplysninger, hænger det sammen med, at vi læser på baggrund af en prototypikalitet. På baggrund prototypikalitet og læsningens projektion af en kognitiv temporal struktur kan vi sammenkæde "Flod"s skematiske opridsning af et handlingsforløb ud fra løsrevne oplysninger som: fundet af surfbrættet, der får kromanden til at ringe, mens konen græder, og jeget til at føle en uro, da han når hjem og hører helikopteren. Når vi er i stand til at omsætte sådanne oplysninger til, at der må være sket en drukneulykke, skyldes det vores scripts. En drukneulykke implicerer en *indgangsbegivenhed* (opdagelse af ulykken), bestemte *rekvisitter* (surfbræt, helikopter), veldefinerede *roller* (druknet, redningsfolk, efterladte), *resultater* (at finde den druknede) og *begivenhedssekvenser* (man skal lede efter den druknede, før man finder vedkommende). Uden et sådant script ville læseren ikke være i stand til at foretage de mest simple slutninger vedrørende tekstens forløb, og kun ved at trække på et ulykkes-script kan vi under vores konkretion udfylde novellens tomme pladser for at udfolde en tekstverden i overensstemmelse med den mindste afvigelses princip. Sammenlignet med Jørgensens "Du dør sgu da ikke" må læseren altså ligeledes foretage en form for kontekstualisering i forhold til "Flod", men langfra i så radikal forstand som for førstnævntes vedkommende, idet denne kontekstualisering foregår med udgangspunkt i en kognitiv evne, som også hverdagsbevidstheden benytter sig af, når den infererer.

#### *Den eidetiske variation – kommutationsprøven*

Spørgsmålet er, hvorvidt vi kan sige, at stemningen i "Flod" står i fraværets og fremmedgørelsens tegn? Novellens stemning er i høj grad præget af den måde, rum-tiden er intenderet på i tekstverdenen på. Tidsoplevelsen er præget af modstillingen mellem de to forskellige forholdsmåder over for tid, som "Flod" udfolder, nemlig letsindighed (de unge) og kontrol (jeget), og i forhold til denne polarisering ligger nøglen til værkets holdning i tekstens bedrevidende slutsætning "De tror, de har alt den tid, der er i verden" – underforstået, det har de ikke. Med andre ord er der indskrevet en holdningsmarkør i

denne sætning, der kunne pege på, at jegets position er på behørig afstand af de unges letsindige omgang med tiden, hvilket giver mening sammenholdt med jegets generelle forholdsmåde. I tekstens univers fremhæves livets omskiftelighed i kraft af tiden og døden. ”Flod”s holdning synes at være et memento mori, som de unge i teksten ikke respekterer, i modsætning til jeget, der i kraft af sin underlæggelse af højdevandstabellen anerkender dette vilkår. Ved en kommutationsprøve kunne man forsøgsvist udskifte jegets bedreviddende position, markeret med ”De tror, ...” ved at ændre sætningen til ”De har alt den tid, der er i verdenen”. En sådan ændring placerer jeget i forhold til en eksistensforståelse på linje med parrets, og dette ændrer værkets holdning. Det, der yderligere kvalificerer identifikationen af værkets holdning som et memento mori er dødens nærvær, der manifesterer sig som et fravær af kromandens søn og Inger.

Sammenfattende kan man sige, at det til sammenligning med analysen af ”Lotte” er vanskeligt at analysere en minimalistisk tekst som ”Flod” alene af den grund, at der ikke – som hos Thomas Mann – er en mangfoldighed af ord- og sætningsbetydninger, der projicerer sagforhold, som i netværk indkredser de fremstillede genstande, begivenheder og personer ud fra afskillige aspekter. Med andre ord projicerer teksten færre sagforhold til at belyse de fremstillede genstande, hvilket betyder tekstverdenen fremstår særdeles stiliseret. Denne problemstilling må siges at være særligt påtrængende for kortprosaen. For er det overhovedet muligt at forestage en mondiale analyse i forhold til kortprosaens små kondenserede verdener? Dette spørgsmål skal vi kort opholde os ved og diskutere, dog uden at foretage en sådan analyse. Årsagen hertil er, at vi sådan set i kraft af vores analyse af ”Flod” allerede har undersøgt, hvad den minimalistiske nedskrivning betyder i forhold til analysen på tekstverdenniveauet. At jeg alligevel finder det nødvendigt at diskutere kortprosaens små verdener i forhold til den mondiale analyse hænger sammen med et ønske om at afsøge en evt. nedre grænse for, hvor lidt tekst der overhovedet skal til for at stimulere vores billeddannelse.

### **Kortprosaens små verdener – for meget for lidt?**

I *Minimalism and the short Story* (1999) fremhæver Cynthia Whitney Hallett, at ”minimalisme” ikke kun refererer til den nedtonede og reducerede fortællestil i en række prosaformer, men også til den række af karakteristika, der tilskrives kortprosaen, eftersom både minimalismen og kortprosaen har udeladelsen og reduktionen som fortællestrategi. Kortprosa er, som navnet angiver, kortere, narrativt kraftigt nedbarberede prosaformer, og den har i løbet af det 20. århundrede udviklet sig i to dominerende traditioner: en tysk

og en amerikansk. Af toneangivende tyske kortprosaister fra begyndelsen af den 20. århundrede kan nævnes Franz Kafka og Robert Walser. I en amerikansk kontekst associeres short story-genren ofte med 1980'ernes *dirty realism*, der jo trækker store vekslers på en minimalistisk æstetik, karakteriseret ved en streng økonomisering med ord, og med fokus på overfladebeskrivelsen.

Men hvad skal der nærmere bestemte forstås ved genren kortprosa? Der er blevet gjort adskillige forsøg på at klassificere denne korte form, ofte gennem en negativ bestemmelse, der placerer kortprosaen mellem digt og novelle. Kafka taler om aforismer, Musil om billeder, Baudelaire om prosadigte, atter andre om stykker, fragment m.m.<sup>232</sup>

Walter Hölleres artikel "Die kurze Form der Prosa" har efterhånden fået status af litteraturteoretisk klassiker i den genreteoretiske diskussion af kortprosaen. I artiklen indkredser han via en liste med syv punkter genrens særlige kendetegn, som på trods af, at artiklen er skrevet i 1962, kan være anvendelige i forhold til en beskrivelse af nyere kortprosa. Indledningsvis beskriver han genren som:

Die Kurzgeschichte ist ein Sammelplatz all *der Eigenarten* geworden, die die traditionellen Prosagattungen nur am Rande neu aufnehmen konnten, die sich ihnen aber in der neuesten Zeit mehr und mehr aufdrängen" (Höllere 1962, s. 226).

Ifølge Hölleres udsagn er den korte form<sup>233</sup> en "samleplads" for de særegenheder, der kun perifert findes i traditionelle prosaformer. Kortprosa er kompleks litteratur, der på én gang er komprimeret og koncentreret, hvorfor tekstanalytikeren må være særdeles opmærksom på ethvert ord og enhver detalje i teksten. For i modsætning til længere prosaformer leverer kortprosaen – ligesom lyrikken – ingen grundige udredninger af og forklaringer på sammenhænge. Til gengæld ser vi ifølge Höllere 1) en *øjeblikfiksering* i kortprosaen, hvor der stilles skarpt på detaljen og det singulære – dvs. "auf die Rolle der Einzelgegenstände, der einzelnen Worte und Gesten" (Höllere 1962, s. 233). Preben Major Sørensens "Om at spise sig mæt" (2002) eksemplificerer dette, idet teksten fokuserer på en enkeltformulering, og han udnytter dobbeltydigheden i det velkendte og tilsyneladende harmløse udtryk, den slidte frase, "at spise sig mæt". Som læser aktualiserer man næsten per automatik det normalsproglige betydningsindhold af udtrykket, nemlig "at spise, så man bliver mæt". Men den egentlige betydning af udtrykket

---

<sup>232</sup> Selvom kortprosaen ofte henregnes til det modernes litteraturhistorie, findes der i en række litteraturhistoriske tilløb til den korte prosa. Et sådan kan Friedrich Schlegels beskæftigelse med fragmentet siges at være.

<sup>233</sup> Hölleres betegnelse 'Kurzgeschichte' betyder direkte oversat til dansk kortfortælling, og således har den tyske betegnelse nogle lidt andre konnotationer end det danske 'kortprosa', eftersom det fortællende element ikke er impliceret i den danske betegnelse som i den tyske.

fastlægges dog først hen ad vejen på baggrund af teksthelheden, da ”Om at spise sig mæt” handler om en mands selvfortærende projekt. Teksten viser sig følgelig at være den bogstavelige udfoldelse af den mer-betydning, der ligger og slumrer i titlen, og som bliver tydelig ved en lille accentforskydning i forhold til hverdagssprogets slidte frase: ”at spise sig [selv for at blive] mæt”. Hos Major Sørensen er enkelte ords og idiomatiske vendingers dobbeltydighed ofte kilden til den sproglige komik, han excellerer i *Øksens tid*. Manden fra ”Om at spise sig mæt” – hvis selvfortærende projekt præsenteres for os *in media res* med oplysningen om, at han først ”*bed [...] tungen af mig selv og åd den*”<sup>234</sup> (Major Sørensen 2002, s. 117) for dernæst at skære armen af ved albueleddet – har således mere end én grund til at synes, ”Det så *strålende* ud i spejlet” (ibid.). Sådanne flertydige sætninger sinker læserens perception, da de både kan læses i overensstemmelse med frasernes normalsproglige betydning og som komiske genoplivninger af døde metaforer – altså læserens automatiserede perception af ordbetydninger. I kraft af en slags bogstavelighedens fremstillingsstrategi indgydes de slidte fraser nyt liv i Major Sørensens tekst, hvorved læsningen heraf deautomatiseres.

Kortprosaens komprimering og koncentration kan komme til udtryk på to forskellige måder – dels via udeladelse af omstændighederne til fordel for en fokusering på centrale begivenheder, dels ved at lade fortælleren tilbageholde oplysninger ved at benytte *showing* frem for *telling*. Bort skæres forklaringerne, og hændelserne bliver vist i stedet for at blive fortalt. Tilsvarende skelner kortprosaen ifølge Hölleres karakteristik ej heller 2) det traditionelt uvæsentlige fra det væsentlige i fremstillingen, hvorfor vi som læsere bliver opmærksomme på det uvæsentlige som væsentligt, idet:

an scheinbar belanglosen Situationen entzündeten sich die entscheidenden Stellen; sie werden zu Impulsen. Einmalige bedeutende Ereignisse im Stil der Haupt- und Staatsaktion werden dagegen zum Schattenspiel” (Höllere 1962, s. 235).

Med andre ord: det traditionelt betydende bliver i kortprosaeteksten blot et skyggespil i teksten. Om kortprosagenre hævder Höllere desuden 3),<sup>235</sup> at hændelserne i den korte tekst ofte flertydige og labyrintiske i kraft af en antydende fremstillingsform. Hölleres

---

<sup>234</sup> Dette citat spiller naturligvis på idiomet ”at kunne bide tungen af sig selv”, hvis betydningsindhold er, at man har talt over sig.

<sup>235</sup> Hölleres punkt 4) omhandler, hvorledes subjekter og objekter (personer og genstande) nærmer sig hinanden i kortprosaen, fordi forskellene mellem dem opløses. Fortælleren flade, udeltagende fortælleleje afslører ingen form for rystelse, hvilket kan opleves som en dehumanisering. Dertil hævder Höllere, at 5) kortprosaen er kendetegnet ved at opbygge handlingen af enkelte afsnit og mindre afgrænsede fortællinger. 6) Fortælleren forsøger ikke, at skjule tekstens fortaltheid, og endelig 7) erstattes den afgrænsede og afrundede handling af en uafsluttethed, idet kortprosaen både har en åben begyndelse og slutning.

iagttagelse af dette er tydelig i Hans Otto Jørgensens "Gamle Åge" fra *Æsel her* (2001), hvor man kan læse denne tekst:

Gamle Åge. Blacksten. Eller –stein. Ravsliberen. Så ved vi, hvem vi taler om. Det var hans penge (Jørgensen 2001).

Teksten er her gengivet i sin fulde længde, og den synes at fremstå som et brudstykke af en større tekstsammenhæng, da den i kraft af sit kontekstfravær mangler både begyndelse, midte og slutning. I modsætning til tekstens eget udsagn: "Så ved vi hvem vi taler om", så er det nøjagtigt det, vi ikke gør. For hvem taler? Og hvem tales der til? Det er vanskeligt at fastslår, ligesom vi heller ikke kan have nogen anelse om, hvilke penge der er på tale. Uanset, hvordan vi forsøger at forstå teksten, må forståelsen heraf tage form af en konteksttilskrivning, og med sin næsten ubegrænsede ubestemthed udstiller kortprosagenren på sin vis et grundvilkår for al litteratur: læserens aktive medskaben, hvorved den på ét afgørende punkt modsvarer fænomenologiens ide om et korrelationsforhold mellem tekst og læser. Alligevel rejser genren et problem i forhold til fænomenologiens forestilling om, at det litterære værk er bundet sammen af intentionelle mønstre, der styrer læserens dannelse af en tekstverden. Årsagen hertil er, at tekster såsom Hans Otto Jørgensens ekstrem-kortprosatext "Gamle Åge" knap nok giver anledning til dannelsen af en sådan verden, fordi så meget afhænger af læserens indstilling.

I forhold til ekstrem-kortprosatexter som "Gamle Åge" synes den ligevægtstilstand i korrelationsforholdet mellem tekst og læser, som fænomenologien synes at implicere, at vakle og forskydes mod læserens position, hvorved læserens rolle ændres fra at være den loyalt meddigtende og medfortællende part til at indtage en skabende rolle i radikal forstand. For oplysninger vedrørende tekstverdenens variabler såsom tid, sted, lokalitet, karakterer, objekter, egenskaber og deres indbyrdes forbindelser er særdeles sparsomme i "Gamle Åge". Kort sagt er tekstens verdenskonstituerende elementer ganske få, og meget er overladt til læserens radikalt produktive indsats i form af en konteksttilskrivning. Således må læseren sætte karakteren gamle Åge ind i en ramme, der gør teksten meningsfuld. Den er som en forvandlingskugle, hvis fremtrædelse tager farve efter den imaginære kontekst, læseren kreativt må forestille sig, omgiver teksten.

Sædvanligvis konstituerer deiktiske oplysninger tekstverdenens tid og sted, mens referentielle oplysninger i teksten derimod tjener til at udpege sanseligt erfarede objekter eller karakterer. Sådanne forhold fungerer ifølge Text World Theory som

verdenskonstituerende elementer, der etablerer en slags baggrund, imod hvilken en fortællings begivenheder udfolder sig. I kraft af "Gamle Åge" mangler omgivende fortælling, etablerer teksten kun sparsomt (hvis overhovedet) en spatio-temporal kontekst.

Kendetegnende for både Major Sørensens "Om at spise sig mæt" og Hans Otto Jørgensens "Gamle Åge" er, at disse kortprosatekster synes at være mere optaget af sproget i sig selv end af sproget som en henvisning til noget i en given virkelighed. Som tidligere nævnt, interesserer Ingarden sig især for tekster, der får os til at glemme det litterære kunstværks fremstillende lag, herunder betydningsenhedernes lag, til fordel for det fremstillede genstandslag. Både "Om at spise sig mæt", "Gamle Åge" og kortprosaen som sådan kan i en vis udstrækning læses som en udfordring for Ingardens æstetik. For til trods for, at kortprosateksten til en vis grad appellerer til læserens billeddannelse, så rummer tekster som "Om at spise sig mæt" netop i kraft af kortprosaens besindelse på ordmaterialet en modgående bevægelse, der får læseren til at hæfte sin opmærksomhed ved de fremstillende lag frem for genstandslaget. Således adskiller teksten sig markant fra den litteratur, Ingarden værdsatte, idet den ikke umiddelbart appellerer til læserens spontane billeddannelse, men derimod deautomatiserende fjerner læserens opmærksomhed fra genstandslaget mod de sproglige lag.

Spørgsmålet, som trænger sig på her, er, hvorvidt læseren på grundlag af de relativt få sproglige hints, kortprosateksten leverer, kan konstituere en tekstverden med en oplevelsesmæssig fylde? Den kognitive narratologi leverer et muligt svar herpå. I stedet for betegnelsen textworld anvender David Herman i *Basic Elements of Narrative* (2009) begrebet *storyworld*, hvorom han skriver:

Storyworlds are global mental representations *enabling* interpreters to frame inferences about the situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned in or implied by a narrative text or discourse (Herman 2009, s. 106).

Således forstået er storyworlds, eller tekstverdener, mentale globale modeller af beskrevne situationer og begivenheder – af hvem gjorde hvad ved og med hvem, og hvornår, hvorfor og på hvilken måde – de anvendes ifølge Herman med henblik på den i kapitel 2 beskrevne kognitive strategi om at "making-sense-of-stories". Tilsvarende tilvejebringer tekster skitser, der lader læseren skabe og modificere mentalt konfigurerede storyworlds. Sammenligner man begrebet storyworlds med beslægtede narratologiske termer som fabula eller story, så indfanger det i langt højere grad det, man kunne kalde fortolkningens



økologi. For i forsøget på at skabe mening forsøger fortolkeren nemlig ikke kun at rekonstruere, hvad der sker, men også tekstverdenens omgivende miljø, dvs. setting, og dens indlejrede objekter og karakterer, disses egenskaber og selve de handlinger og begivenheder, hvori de er involverede.<sup>236</sup>

### **Konkluderende metodediskussion**

En oplagt indvending imod dette afsnits argumentation i forhold til den mondiale analyses eventuelle begrænsninger i forhold til kortprosaens små verdener ville være: "Hvad så med digte?" Hertil er svaret, at Vosmar jo i "Værkets verden, værkets holdning" jo selv demonstrerer en ganske glimrende tekstverdensanalyse af Jensens "Envoi". Det er sådan set ikke tekstens korthed, der er problematisk. Et digt som "Envoi" er netop uhyre stemningsmættet og giver anledning til en projektion af en tekstverden. Ingardens æstetik forekommer problematisk set på baggrund af, at mange eksperimenterende tekster med nød og næppe giver anledning til dannelsen af billeder. Og hans forestilling om tekstens læserstyring står i modsætning til den flerstemmighed, som kendetegner visse nyere narrative former. Her er det vigtigt at pointere, at det der ifølge fænomenologien er styret af tekstens intentionale mønstre er læserens opmærksomhed. Det gælder uanset, hvor stiliseret og fragmenteret tekstverdenen er. Der er intet i vejen for, at den fænomenologiske læsning kan tegne sig som en tematisering af de konstitutive betingelser for, at teksten ikke giver anledning til en spontan billeddannelse hos læseren.

Mange eksperimenterende tekster synes knap nok at give anledning til dannelsen af billeder. Og forestillingen om, at læseren er styret af teksten, synes at stå i skarp kontrast til den flerstemmighed, som kendetegner store dele af den nyere litteratur. Derfor skal det understreges, at intentionelle mønstre omfatter andet og mere end simple sanseforhold. En fænomenologisk læsning handler om, at læseren i en art langsomlæsning på tekstverdenniveau aktiverer tekstens intentionelle mønstre (bevidstheds-, oplevelses- og genstandsmønstre), dvs. de intentionelle mønstre, som findes i teksten. I mine tidligere eksemplificerende modelanalyser af henholdsvis "Lotte" og "Flod" har jeg for anskuelighedens skyld slavisk knyttet løbende kommentarer til disse analyser ved trinvist at redegøre for den fænomenologiske metode. Fordi disse modelanalyser har stået i den pædagogiske overskueligheds navn, svarer de ingenlunde til, hvorledes en fænomenologisk funderet analyse ville se ud, hvis ikke disse analyser tjente til at

---

<sup>236</sup> Om litteraturlæseren så finder dette enorme besvær med fortolkningen værd, er en helt anden problemstilling. Præmissen i denne sammenhæng er, at læseren gerne vil det analytiske arbejde med teksten.

anskueliggøre en fænomenologisk fremgangsmåde. I disse analyser står metodens ribben imidlertid frem med en så stor pædagogisk tydelighed, at der er en reel fare for, at metoden ville blive didaktiseret med samme skabelontvang som den, mine modelanalyser umiddelbart synes at lægge op til med deres udpenslede metodiske redegørelser. Derfor søger jeg i det følgende at foretage en (set i forhold til den skriftlige fremstilling) mere flydende analyse af Merete Pryds Helles *Men jorden står til evig tid* og dertil uden modelanalysernes (i længden) trættende skematiske karakter. I denne analyse fungerer mit design for en fænomenologisk metode blot som en bagvedliggende rekursbasis.

En mulig måde at didaktisere min udviklede metode på er, som jeg også har gjort i forbindelse med den følgende analyse, at opdele det analytiske arbejde med teksten i en før-skrivefase og i en skrivefase. Dette for at undgå, at struktureringen af den skriftlige tekstanalyse – i modsætning til at være en fortolkningsstyret fremstilling – tvinges ind i en form, der ikke tekstens egen, men metodens. Der er for så vidt ingen grund til i den skriftlige fremstilling af den mondiale analyse at gennemgå det ene eksistential efter det andet. Først og fremmest, fordi de reelt ikke lader sig adskille (jf. kapitel 3). For at undgå den tvangsmekanisme, der kunne ligge i den systematiske gennemgang af eksistentialerne. I stedet kan man i det analytiske arbejdes *før-skrive-fase* søge at indkredse tekstens intentionale mønstre vha. de fire eksistentialer *jeg, omverden, tid og rum* og til dette formål benytte de i kapitel 3 gennemgængede spørgsmål, som jeg har udvundet af Vosmars fremgangsmåde i *J.P. Jacobsens digtning* (jf. bilag 1). Til dette formål kan man desuden benytte tekstverdensskemaer (bilag 2),<sup>237</sup> der kan anvendes til metodisk isolerende (i før-skrive-fasen) at arbejde med eksistentialerne med udgangspunkt i spørgsmålene hertil (bilag 1).

### **En verden i spor - deautomatiseringens æstetik**

Hensigten med den følgende analyse er 1) at demonstrere en fænomenologisk tekstanalyse af en tekst, der benytter anti-narrative strategier, og at gøre dette 2) i en (i forhold til den skriftlige fremstilling) mere flydende form.

Med sin brug af anti-narrative strategier skriver *Men jorden står til evig tid* sig op imod den klassiske romans forudsigelige regelæstetik, dens norm om en kohærent narrativ strukturering og i det hele taget de vaneforestillinger, den slæber med sig, og som

---

<sup>237</sup> ”Tekstverdensskemaer” anvendes i mangel af bedre. Inden for Text world theory benyttes “text world diagram”, hvilket er noget helt andet. Min brug af tekstverdensskemaer svarer langt fra til brugen af diagrammerne inden for TWT, idet jeg ikke tillægger det anden værdi end, at det i oversigtsform anskueliggør og Begrebet .

strukturerer læserens forventninger til anti-romanen, der via diverse perceptionsforlængende snit-, montage- og sedimenteringsteknikker på én gang desautomatiserer vanens betydningsdeterminerende kraft og skuffer læserens forventning om en umiddelbart forståelig konfiguration. Anti-romanen udfordrer med sin nedtoning af plottet og sin parataktiske forløbsstruktur forestillingen om en kohærent tids-, rum- og forløbskonstruktion. Ud fra en umiddelbar betragtning vanskeliggør dette vanskeliggør læsehandlingen, fordi sådanne forløbsstrukturer ”forstyrrer” opbygningen af de intentionale sætningskorrelaters griben-ind-i-hinanden og i nogen grad placerer konfigurationsopgaven på læserens skuldre.<sup>238</sup> Således udfordrer anti-romaner som *Men jorden står til evig tid* qua sin vanskeliggjorte form læserens evne til at etablere en meningsfuld orden i det narrative forløb.

Vender vi os nu mod tekstverdenen i *Men jorden står til evig tid*, så består den af flere af fem sideordnede spor, verdener, idet romanen krydsklipper mellem forskellige virkelighedsudsnit: fx storbyrelaterede, teknologiske, mytologiske og mikro- og cellebiologiske størrelser. Fire af disse spor optræder under overskrifterne: Englene, Byen, Thomas og Landskabet, der alle er holdt i lyrikkens præsens. I vilkårlig rækkefølge gentages sporene i tekstens forløb, hvor de indflettes imellem et femte spor, der er uden overskrift og overvejende episk. Det er holdt i præteritum og rummer et personplot, idet fremstillingen samler sig om et handlende subjekt, protagonisten Iris, i et (ganske vist opbrudt) lineært forløb, der strækker sig fra hendes barndom, til hun er en ung kvinde. Foruden Iris rummer sporet et galleri af bipersoner: moderen Beatrice, veninden Anna, sanglæreren Thomas og huslæreren Lauritz.

Pryds Helle forener i *Men jorden står til evig tid* narrative og anti-narrative strategier, hvoraf de sidste bryder kontinuiteten i det episke spors ellers tidsligt fremadskridende forløb. De mere episk stillestående, poetisk dvælende tekstspor – med stemningsmættede øjeblikksbeskrivelser a la ”Luftbårne træer, svunget rundt i universet af Jordens kæmpeklo. Træets latter får barken til at slå revner” (Pryds Helle 1996, s. 78) – etablerer et non-temporalt rum i det narrative forløb, hvorved kausaliteten brydes. Det episke spor udgør spredte sekvenser i tekstfladen. Den ene sekvens tager dog i en vis grad fortællingen op, der hvor en andet slap. Samtidig forhales læserens apperception af de ikke-episke spor, for som Viktor Sklóvskji fremhæver, er det poetiske sprog vanskeliggjort i kraft af dets intransitivitet.

---

<sup>238</sup> Jeg minder her de stilistisk-psykologiske empiriske undersøgelser, som Cathrine Emmott m.fl. (2006) har foretaget omkring tekstfragmentering som en foregrounding-strategi. Disse undersøgelser synes at kvalificere afhandlingens antagelse om, at punktromanen forstyrrer opbygningen af de intentionale sætningskorrelaters griben ind i hinanden og derfor til en vis grad vanskeliggør læsningen.

Efter robbe-grillesk forbillede beskrives de fremstillede genstande i de ikke-episke spor i *Men jorden står til evig tid* ud fra en anonym, næsten globalt perciperende iagttagersposition, der i tekstens bevægelse ikke er plotstyret, men ledes af associationens strøm og føres gennem et mylder af data, detaljer og billeder. Indtrykket af et subjekt fortrænges, fordi der ikke sker nogen subjektiverende meningstilskrivning til tingene. Som imaginær konstruktion giver *Men jorden står til evig tid* i kraft af de anti-episke spors mere visuelt-perceptive karakter læseren et før-refleksivt rum ligesom nouveau roman. For i disse passager synes romanen snarere at skulle perciperes end at fortolkes. Som non-temporale rum uden progression skaber disse spor en spænding i læseakten, fordi de falder uden for plottets enhed og derfor umiddelbart opleves som ikke-intentionale af læseren.

### **Læserens intermezzo – et reduktionsforsøg**

*Men jorden står til evig tid* nærmer sig overordnet set punktromanen, og Jan Erik Vrolts kortformsdefinition af poesi og prosa – ”Poesi er punkt, prosa linje” – giver en rammende karakteristik af romanens dobbelthed af brud og kontinuitet. Sporene i *Men jorden står til evig tid* springer indbyrdes i tid og rum, hvorfor ubestemthedsstederne hyppigt knytter sig til romanens ikke-fremstillede tid-rum. Hver især leverer sporene et væld af oplysninger om verden ud fra forskellige synsvinkler. I en vis grad optræver det centralperspektivet. Umiddelbart fremstår de ikke-episke spor i romanen som autonome punkter i det episke spors opbrudte tekstflade.

Hvad førstegangslæsningens konstitution af værkets verden imidlertid ikke åbenbarer, er, at disse spor ofte glider ind i hinandens konturer ved eksempelvis, at omverdensmenner fra et tekstspor er indskrevne i andre spor. På trods af romanens vanskeliggjorte form, der desautomatiserer læserens perception af tekstmønstre i syntaksen, så er det netop, fordi læsehandlingen projicerer den indre tidsbevidsthed, at læsningens spil mellem retention og protention også farver andengangslæsningens videre bryderi med teksten i tilbagegribende og foregribende bevægelser. De sedimentære spor i tekstfladen lader sig ved nærmere eftersyn forbinde gennem små forankringspunkter, der vagt antydes og via læserens detektivistiske sporelæsning muliggør en integration af de anti-narrative spor i det episke spors forløb. Disse punkter lader tekstfladens sedimentære spor kongruere tematisk i små glimt. Det er fx tilfældet mellem englesporet og landskabssporet, hvor vinden i førstnævnte manifesterer sig som et syntaktisk fravær i beskrivelsen af ”paraplyer, der rives løs og hvirvles af sted, døre, der smækkes i med et brag”(ibid. , s. 130), men som ekspliciteres i det efterfølgende landskabsspors første linie ”Det er vinden,

der gør det” (ibid., s. 131). Altså er disse spor sammenlæselige. Videre lader det efterfølgende episke spor sig forbinde på tilsvarende måde med de to foregående, hvilket også gælder resten af romanen. I det hele taget tillader fænomener som repetition, parallelle billeder og scener læseren at afdække tekstmønstre, som først synliggøres i det videre arbejde med teksten.

Således kan læseren af *Men jorden står til evig tid* bevæge sig rundt mellem de forskellige spor via intra-tekstualitetens fintmaskede rodnet ad mange gangbare veje. Romanens uhyre kompleksitet komplicerer læserrollen, fordi førstegangslæsningens lineære læseprincip, der søger at etablere orden og overblik i den multidimensionale tekst, ikke kan gribe teksthelheden i læsningens irreversible bevægelse. Den efterfølgende syntetiserende akt består derimod i en konstant sammensætning af tekststykker på kryds og tværs. Dette fordrer en art encyklopædisk læseprincip. Hvad det vil sige, præciserer forordet til Brøndums encyklopædi (1994), nemlig ”at gå på opdagelse i opslagenes henvisninger – som tillader læseren at springe og springe over og finde sin egen vej”. På denne vandring skaber læseren ustandseligt forbindelser på kryds og tværs ud fra tekstens netværk af intra-tekstuelle henvisninger. Formsproget i Pryds Helles roman indebærer dog ikke en så radikalt læserdomineret narrativ struktur, som det er tilfældet for Peter Adolphsens *En million historier*.

### **Tekstens vertikale forskydninger**

Det episke spor er indledningsvist udsmykket med bogstavilluminationer med vantitas- og evighedssymboler: timeglas, fostre og engle. Med sådanne motiver peges der på en mytologisk eller religiøs diskurs og peger samtidig på romanens titel, der er et fragment af Prædikernes Bog 1,4: ”Slægt efter Slægt kommer, men Jorden står til evig tid”. Hermed peges der på et olympisk perspektiv, som harmonerer med den vertikale synsvinkelforskydning mod et overmenneskeligt perspektiv, der sker i romanens slutning med menneskets undergang. Fortælleteknisk sker forskydningen efter et kinesisk æskeprincip, der ophæver handlingsforløbets realistiske rum i en analogisættende, vertikal retning. Nærmere bestemt indskrives det menneskelige univers i det afsluttende englespors mytologiske, og handlingens rum viser sig blot at være indlejret i en endnu højere verden end menneskenes. For byen Olea viser sig at være en overjordisk pendant til menneskenes laboratorieforsøg med dyr – men udført af Metatron, videnskabens og dissekeringens engel, der har villet studere menneskets byer på nært hold. Englene kan ses som repræsentanter for en art overgribende og alvidende position. Herfra sideordner de

nivellerende menneskene med det "rovdyrsagtige" (221). Menneskelivets store lidelser – som det episke spors eksistentielle fortælling har gennemspillet ved hjælp af konflikter som: Iris' snærende moderbinding, sorg, frigørelse, forelskelse, hævn, trekantsdramaets jalousi, selvmord, sindssyge og undergang – synes nu ud fra englens bedredende perspektiv bittesmå og ubetydelige: "Det er nu en trøst, at de ingen anelse har om, hvad lidelse er" (221). Således fungerer det afsluttende englespor som en ramme, der sammen med romanens indledende englespor uden titel, præludiet, slår en ironisk ring om det episke spors apokalypse. Dog forskyder englens selv synsvinklen videre i vertikal retning. Under sin dissekering af menneskelige stemmebånd konstaterer Metatron, "Der må være noget, der er større end os" (220). Men Gud er "trods alt kun [...] et åndedrag"(ibid.), og med 'åndedrag' viser romanens apokalypse tilbage til præludiet – både sprogligt og tematisk (: skabelse – undergang) – idet der hver morgen i "et lufttomt rums åndedrag"(5) skabes et mylder af engle på ny. Og hermed peger præludiet på den bibelske genesis – som en skabelse ud af det paradoksale 'intet' og på den evige genkomst af englens fødsel og død. Dette kan ses som en metafiktiv refleksion over begyndelse og afslutning forstået som narratologiske størrelser.

### En verden i lag

Det virkelighedsbillede, romanen tegner, hænger nært sammen med romanens flersporede kompositionsform og dens multigenericitet. Da fænomenologien interesserer sig for, hvilket fremtrædelsespræg de fremstillede genstande har i fiktionen, vil vi nu afsøge de essentielle strukturer, der fastlægger omverdensmønsteret i Pryds Helles roman, idet dens livssyn er impliceret i selve måden, hvorpå det fiktive univers er gestaltet.

Erfaringsmønsteret i romanens fremstilling af rum skabes af især to genkommende *ordensstrukturer* på sporenes forskellige virkelighedsniveauer. For det første forbindes disse rum indbyrdes via et *indlejringsprincip*, hvorefter disse rum indlejres i hinanden som delmængder. Dette mønster har en særlig affinitet til synsvinklens vertikale forskydninger – herunder zoomteknikken. Mønsteret opstår i forbindelse med ledemotivisk repetition af vandspejlet.<sup>239</sup> Første gang, dette motiv optræder, er i landsskabssporet med "som om himlen var en sø, jorden spejlede sig i" (ibid., s. 20). Med denne sætning etablerer romanen et gentagelsesmønster ved i varieret form at gentage spejlvendinger mellem himmel og jord: "Måske synker havet ned i himlen. Måske er det omvendt" (ibid., s. 115). Hver gang motivet optræder, vender synsvinklen vertikalt – enten i nedad- eller opadgående retning. Eksempelvis i landskabssporet (ibid.),

---

<sup>239</sup> Vandspejlet optræder som motiv på bl.a. side 20, 36, 68, 115, 138 og 197.

hvor der herefter zoomes gradvist ind på forskellige mikrouniverser og biologiske livscyklusser i en nedadgående bevægelse, der i et indad-arbejdende medsyn fører videre ind i et kropsligt mikrounivers i en hamster, hvor den objektiverende beskrivelse af tarmtrikinernes livscyklus fører blikket videre ind i huntrikinernes æggestokke og livmoder, hvor æggene udklækkes, og ungerne fødes og spredes og fører blikket ud i hamsterens krop igen. Kendetegnende for synsvinklens ”medsyn” i de biologiske processer er, at iagttagelsespositionen i romanen er fikseret i et vidtfavnende perciperende forhold til omverdenens forskellige mikro- og makroverdener, hvor de mindre er indlejrede i de større.

I hvert af de indlejrede rum gentages tillige forskellige netværksstrukturer, tilvejebragt af de horisontale og vertikale bevægelsesretninger, som de kredsløbslignende stofudvekslinger mellem natur, mikroorganismer, biologiske processer, teknik og mennesker tegner i romanen. Disse netværksstrukturer lader sig læse frem i bl.a. romanens byspor. Her afdækkes adskillige underjordiske netværk, hvori der konstant foregår udvekslinger på kryds og tværs i lod- og vandrette bevægelser, som de forskellige processer og kredsløb – som fx det elektriske, vandledningernes og telefonkablernes kredsløb – foretager. I bysporets mosaikbillede (Pryds Helle 1996, s. 136-40) følger man ved hjælp af synsvinklens bevægelighed vandets kredsløb i dets forskellige tilstandsformer i det fiktive univers’ vertikale lag. Via vandets kredsløb forbindes huse, mennesker, natur, engle m.m. i et komplekst organisk-mytologisk netværk. Husene, der ”flyder oven på jorden” (136), mimer mønsteret i romanens erfaringsunivers. De er ”gennemskåret af vand i lodrette og vandrette skrående rør” (ibid.).

Men det er ikke alene synsvinklens bevægelighed, der forbinder de forskellige virkelighedsniveauer, som Pryds Helles roman forsøger at favne. Metaforen forbinder ligeledes de enkelte spor på kryds og tværs ved at forbinde deres omverdensemner. I bysporet væver metaforen byens elektriske kredsløb sammen med processen bag menneskets synsevne, og der glides næsten umærkeligt ved metaforiske og metonymiske operationer fra ét billede til et andet ved sanseligt, realiseret association, morfing:<sup>240</sup>

Netværket er byens hornhinde, et lysende øje omgivet af væsker, af salt. Øjet er forbundet til hjernes elektriske strøm. En impuls farer af sted. De elektromagnetiske hvirvler er et nervebundet bag byens pupil. (Pryds Helle 1996, s. 115)

---

<sup>240</sup> Morfing betegner Niels Lyngsø i *Digte fra 1990'erne* (2000: 86) som ”Det fænomen at der umærkeligt glides fra et billede til et andet, f.eks. fra billedet af et floddelta til billedet af en hånd, eller fra billedet af brødkorper der kastes op i luften til billedet af fugle som flyver bort på træk”. Associationens strøm fra billede til billede sker således via metaforiske (: lighed) og metonymiske (: nærhed) operationer.

Metaforen 'Netværket er byens hornhinde' fører læseren via associationens strøm i synsvinklens indad-arbejdende bevægelse fra byens ydre rum ind i det menneskelige øje og hjerne og atter ud i byens rum med metaforen 'byens pupil'. Metaforen bygger på en isomorfi. For det, der er fælles for byens elektriske kredsløb og nervecellernes elektriske hvirvler mellem øjet og hjernen, er netværket. Og heri ligner byens og menneskets fysiologi hinanden. Også en anden af romanens ordensstrukturer – nemlig lagdelingen af rummet – lader sig læse frem i dens metaforiske billedsprog, hvori sporenes særegne omverdensemner fusionerer i vertikal retning, som det eksempelvis sker i landskabssporet mellem sneglens og englenes univers:

Den lille grønne fløjlsnegl lever under vandspejlets blinkende himmel. Når den bevæger sig, kender den ikke til **luftens** flygtige, lette modstand, kun til vandets **træghed** [...] Det er anderledes med vingesneglen. Den vil ikke finde sig i at leve i de **træge** vandmasser, hvor hver eneste, nok så minimal bevægelse mødes af vandets enorme modstand. Derfor lever den sit liv i de **frie vandmasser**. Den er en sneglens engel (ibid., s. 36, mine fremhævelser)

Dette snegleunivers forskyder menneskenes og englenes rumligt forankrede hierarki nedad mod vandsneglens verden, hvor hierarkiseringens lagdeling gentages med vingesneglen i de frie vandmasser og fløjlsneglen i de nederste. Lagdelingen af rummet er karakteristisk for den måde, hvorpå værkets verden gestalter sig på, og den gentages i varierende former. "Her bor vi i lag" (ibid. 216), tænker Thomas eksempelvis, da han hører en muldvarp i jorden under sig og samtidig ser en stjerne over sig.

### **Værkets verden, værkets holdning**

Mønsteret i romanens erfaringsunivers har særlig affinitet til formale betingelser som eksempelvis spredte isomorfier, simpel repetition, intratekstuelle henvisninger, parallelle billeder og scener, metaforens vertikale fusion af omverdensemner, krydshenvisninger, synsvinklens bevægelighed m.m. Sådanne forhold gør det muligt for læseren i sit videre arbejde med teksten at etablere kohærensmønstre i teksten på trods af dens parataktiske komposition, der på et syntaktisk niveau forstyrrer opbygningen af de intentionale sætningskorrelater. Nøglen til romanens erfaringsmønster er ledemotivet: spejlvendingen.

Romanens rum lader sig indordne i et koordinatsystem af vertikalt og horisontalt rettede værdier. Spejlvendingen sker i verdensaksens vandrette linie, hvilket som tidligere nævnt hyppigst sker i "vandspejlet" (ibid., s. 68). Lucifer-skikkelsen (ibid., s. 103) fungerer i teksten som inkarnationen af spejlvendingen mellem himmel og jord. Oprindeligt var han lysbringer. Men som straf for sit hovmod faldt han fra himmeriget "ned gennem helvedesbjergets skakter til en fordærvet rod af mørke" (ibid., s. 103). Følgelig placeres



egenskaberne lys og mørke som hørende til henholdsvis oppe og nede på den vertikale akse i erfaringsuniverset. Lauritz, der er huslærer hos Iris og Beatrice, har kørt en lille pige ihjel og er derefter blevet satanist. Før sin messen "Jeg er skyggen af det gode" (ibid., s. 104) vender han korset over sin seng på hovedet, hvilket mimer romanens gentagne spejlvendinger mellem op og ned, og selve korsets udformning følger samtidig akserne i romanens værdirum, hvor korsets to arme udgør den jordiske akse, mens den lodrette forbinder himmel og helvede. Rummet er altså udspændt mellem englene og Satan på den vertikale akse i romanens erfaringsunivers. Men de værdier, der knyttes til deres placering på akse, er dog ikke entydigt bestemt ud fra romanens univers, hvilket understreges af Lucifers tvetydige væsen: "Du føder lys. Du føder mørke" (105) – som Lauritz messer. *Men jorden står til evig tid* relaterer ikke blot sit værdisystem til en kristen tankekreds, men desuden til Islam, eftersom Iris' muslimske elsker irettesættende hævder, at almisen til de fattige er en "søjle i vores liv" (ibid., s. 125, min kursiv), hvortil Iris svarer ham, at hun skam giver sin krop til ham hver eneste dag. Det tæller dog ifølge elskeren og i samklang med romanens spejlvendingslogik "i den modsatte retning" (ibid.) – underforstået modsat søjlens opadstræbende retning.

Romanen synes med sine spejlvendinger at nivellere enhver hierarkisk orden på den vertikale akse – mellem godt og ondt, der såvel i et kristent som et islamisk værdisystem placeres henholdsvis oppe og nede på akse. Første gang, hvor "Undfangelsen skærmes af både engel og dæmon" (ibid., s. 31). Der skal to modsatrettede kræfter til, og godt og ondt indgår i et antagonistisk vekselspil; hver pol giver næring til sin modsætning. Romanen dekonstruerer således selv enhver værdihierarkisering fx i dens mytologiske diskurs, idet Iris forestiller sig helvede som et galskabens jordiske inferno, da helvede er "At forsvinde, men stadig være til [...] sindet, der opløses indefra" (ibid, s. 218). Ved at beskrive Iris' sindssyge som gode magters indtrængen i hendes hjerne: "Det er englene, der er ved at overtage Iris' hjerne" (ibid., s. 217), sker der en devaluering af godt og ondt. For hvad vil ondt overhovedet sige? Romanen giver selv et relativiserende svar med Thomas som talerør: "Ondt i forhold til hvem?" (ibid., s. 55), som han svarer Iris, da hun forarges over hans eksperimentelle brutalitet over for myrerne. Og tilsvarende, hvad der for menneskene synes ondt, er det ikke i englens større perspektiv. Som adversativt udsagn relativiserer romantitlen også menneskenes lidelser. For jorden; den står på trods heraf til evig tid. Herved fuldbyrder den mest overordnede tekststørrelse romanens gentagne vertikale synsvinkelforskydninger.

## Sammenfatning

En fænomenologisk tilgang til *Men jorden står til evig tid* afslører, hvorledes dens decentrerede verdensbillede er impliceret i måden, hvorpå dens fiktive univers gestaltes med alle de analogisættende og udlignende bevægelser, der foregår på dette univers' vertikale akse. Med indlejningsprincippet peges der på analogierne mellem menneskelivet og andre livsformer på forskellige mikro- og makroniveauer i verden. Eksempelvis myrernes. Deres organisation i et "samfund, fuld af væsener med et formål og en retning" (ibid., s. 54) ligner menneskets, og romanen understreger denne analogi ved at fusionere elementer fra begge verdener i ordet "myrebørnehaven" (ibid., s. 55).

Desuden placeres mennesket i en stoflig orden, da det sideordnes (horisontal retning) med en lang række stoflige forekomster i overensstemmelse med romanens parataktiske komposition. Ved nærmere eftersyn er sporenes forskellige virkelighedsudsnit dog forbundne, idet menneske, teknologi og kultur fremstilles som variationer over den samme form, netværket, hvad enten det drejer sig om den menneskelige hjernes processer, infrastrukturen, vandleddningernes system eller telefonkablernes. Gennem denne tekstens kybernetik<sup>241</sup> undersøger Pryds Helle verdens diskontinuitet og mangedimensionalitet samt dens komplekse sammensathed af tilsyneladende uforenelige dele i analoge forbindelser. Romanens forestillede verden kan synes som en art multidimensionalt erfarings- og erkendelseslaboratorium, hvis univers udgør et åbent system af mulige livsanskuelser og verdener, der er spændt ud i et altomfattende rum. Dens eksperimenterende brug af forskellige kompositoriske og generiske former kan synes som forfatterens rumlige simulation og fremskrivning af nye ontologiske modeller.

Konkluderende udtrykt placerer romanen ikke alene mennesket i en stoflig, men også i en åndelig, mytologisk sammenhæng. Det episke spors gevelde kompagni af engle fremstår ikke alene som poetiske inkarnationer af de usynlige sammenhænge, som romanen peger på formmæssigt. Med sin ornamentale tematiske spejling af det episke spor opererer englesporet på et metaplan på kompositionens niveau. De fungerer som underliggende strukturer og udgør en åndelig tvillingetilstand bag fremtrædelser af enhver art i romanen, ikke bare naturen, men bag ethvert ord, enhver farve og sans osv..

Karakteristisk for romanens er dens strukturelle analogier og flerverdenstænkende storform. Netværket kan desuden anvendes til at forstå det karakteristiske ved erfaringsmønsteret i *Men jorden står til evig tid* til at beskrive den

---

<sup>241</sup> Her forstået i ordets bredeste forstand, nemlig som studiet af kommunikations-, styrings- og kontrolprocesserne i komplekse, lukkede systemer som fx maskiner, levende organismer, kunstige systemer (som telefonnettet) og sociale strukturer set i analogi til hinanden.

epistemologiske situation, romanen stiller sin læser i. Som Niels Lyngsø skriver i *En eksakt rapsodi* (1994), har netværket i modsætning til de fleste labyrinter hverken en privilegeret indgang eller udgang, for:

det er et væv af tråde med knudepunkter, dér hvor trådene krydser hinanden. Man kan således begynde, hvor man vil, og bevæge sig rundt i netværket af flere forskellige veje [...] og man bevæger sig rundt mellem dem [knuderne] ved hjælp af isomorfier. (Lyngsø 1994, s. 32)

Netværkets decentrerede struktur er velegnet som formmodel for såvel det postmodernes decentrering af verdensbilledet som *Men jorden står til evig tid*. Netværket har som system ikke noget privilegeret perspektiv, men derimod en mangfoldighed af tilgange. På læserens niveau holdes Pryds Helles roman sammen af flerfoldigt krydsende og analogisættende bevægelser, og derved bliver læsningens mål ikke at identificere en entydig orden eller mening i tekstens univers, men derimod at oprette relationer i det; den er et associationsfelt. Heri ligner romanen kaosteorien, der i højere grad er en videnskab om processer end om tilstande, og dens kaotiske mangfoldighed er blot en kreativ mulighed for læseren. Ved at *Men jorden står til evig tid* gentager den lagdeling, som findes på adskillige virkelighedsniveauer i den fremstillede verden, opstår der identiske mønstre på romanens makro- og mikroniveauer. Dette sætter læseren i stand til at orientere sig i værket via isomorfi og hermed til at sammenlæse de adskilte tekstspor, der lader sig sammenkæde via 'knudepunkter' – dvs., der hvor sporene krydser hinanden. Det gør de, hvor læseren kan se kohærensmønstre. Som læser af romaner a la *Men jorden står til evig tid* vil man med Jan Kjærstads ord fra *Menneskets matrise* (1989) opleve mening dér, hvor der er "interaksjon og korrespondence mellom forskjellige virkelighetsnivåer" (Kjærstad 1989, s. 263).

**Kapitel 6**

**KONKLUSION OG**

**perspektiver**

# Kapitel 6

## Konklusion og perspektiver

### Konkluderende opsummering

I dette projekt har jeg argumenteret for nødvendigheden af en litterær metode baseret på Ingardens konstitutionsteori, Jørn Vosmars mondiale analyse og Husserls reduktionsbegreb og på kognitionsteoretiske perspektiver ud fra *grundantagelserne*, at:

1. ... disse teoridannelser med deres betoning af læserens medkonstituerende rolle i tekstens betydningsdannelse er særdeles velegnede i forhold til eksperimenterende litteraturs læseraktiverende formsprog.
2. ... at fænomenologiens *styrke* i forhold til avantgardens subversive fremstillingsstrategier er, at den insisterer på, at værket foruden en *heteronom* dimension også har en *autonom*, på baggrund af hvilket det netop er muligt at forstå normbrud.

Ingardens værkbegreb har dog været beskyldt for det modsatte af, hvad der er grundpræmissen for denne afhandling – nemlig, at det langt fra modsvarer nyere eksperimenterende litteratur. Når afhandlingen trækker på fænomenologien og kognitionsteorien frem for mere radikale responsteorier, der i overensstemmelse med normbrydende narrative former forskyder betydningskonstitutionen helt til læserens position, så er det, fordi disse læser- og receptionsorienterede teorier – i modsætning til responsteorien – tematiserer *korrelationen* mellem tekst og læser.

I et forsøg på at undersøge rimeligheden i Ingarden-kritikken er to sammenhængende hypoteser blevet efterprøvet her i afhandlingen ved netop at inddrage og undersøge litteratur, der med sin *heterogene* form ikke alene synes at undergrave ethvert korrelationsforhold mellem tekst og læser, men ligeledes enhver helhedsforestilling, der jo er væsentlige betingelser for det fænomenologiske værkbegreb. De to hypoteser, der blev fremsat allerede i afhandlingens indledning, er:

- 1) ... at selv radikalt åbne tekster, på trods af et minimum af læserstyrende episk væv alligevel i en vis udstrækning begrænser fortolkningens vilkårlighed, bl.a. fordi...
- 2) ... læseren selv udbedrer narrationens mangler bl.a. ved hjælp af kognitive narrative skemaer. Afhandlingen henter belæg for dette i den kognitive narratologi.

Disse hypoteser er blevet undersøgt ud fra to overordnede perspektiver på normbrydende narrative former, nemlig ud fra et *kontekstuel* perspektiv via de 1) virkelighedshungrende strategier, der peger på udenomsværkslige forhold, (kapitel 4) og fra et *tekstimmanent* perspektiv via de 2) anti-narrative strategier (kapitel 5).

Med afsæt i de virkelighedshungrende narrative former er *første hypotese* blevet efterprøvet i forhold til bl.a. Peter Adolphsens *En million historier*. Analysen heraf er sket ved jævnføring med Ingardens teori om sætningernes ordningsfølge. Her blev det bekræftet, at selv en eksperimenterende tekst, der i overensstemmelse med avantgardens tekstbegreb benytter integrationen af tilfældighed som kompositionsprincip, på trods af dens ikke-linearitet og tekstfragmentering har et harmoniserende moment, som kvalificerer tilfældighederne. Det betyder, at der mellem tekstsporene i *En million historier* til en vis grad ikke alene findes læserstyrende kohæsive mønstre, men også genstandsmønstre på tværs af de adskilte spor i tekstfladen. Ganske vist er nyere litteratur langt løsere organiseret, hvorfor der ikke er tale om den samme grad af læserstyring, som eksempelvis i Thomas Manns *Der Zauberberg* (kapitel 5). Dette værk er organiseret på en langt mere definitiv måde, end det er tilfældet for megen nyere litteratur. Aleatoriske tekster som *En million historier* problematiserer på trods heraf ikke Ingardens værkbegreb nævneværdigt. Tværtimod synes Adolphsens tekst at underbygge væsentlige pointer i Ingardens teori – først og fremmest hans forestilling om det litterære kunstværk forstået som en organisk funktionshelhed.

Ifølge Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* søger den litterære readymade (kapitel 4) ligesom den aleatoriske litteraturs tilfældighedsæstetik 1) at eliminere antitesen mellem producent og recipient og 2) at problematisere forestillingen om forfatteren som det skabende subjekt. Undersøgelsen af henholdsvis *En million historier* og Maja Lee Langvads readymade *Find Holger Danske* (Kapitel 4) peger på, at ingen af disse intentioner kan siges at være opfyldt til fulde i forhold til disse tekster. Eksempelvis lader de enkelte tekstspor i *En million historier* lader sig indbyrdes sammenføje, fordi de er skabt ud fra en form for generative produktionsregler, der begrænser feltet af grammatisk mulige sammenføjninger af tekstsporene. Noget sådant peger indirekte på en forfatters konfigurerende sammenstilling af sætningerne, på en intentionel i-værk-sættelse, der ganske vist inkorporerer et tilfældighedsmoment, men sætningernes indbyrdes kombinationsmuligheder adlyder grammatiske regler for deres sammenføjning. Begge tekster synes i kraft af deres tekst- og genstandsmønstre at pege på en redigerende og selekterende instans, hvis intentionale skabelsesakt teksten indirekte peger på i kraft af den konfigurerende sammenstilling af tekstdele, der forlener teksten med en vis rettet

(intentionalitet) (Ricoeur [1983-1985] 1990). På den baggrund konkluderes det i *Et tekstanalytisk mellemværende*, at hverken readymaden eller den aleatoriske litteratur for alvor kan siges at problematisere fænomenologiens værkbegreb og forestilling om, at ethvert kunstværk er produktet af en forfatteres intentionale skabervirksomhed. Endelig betyder dette, at selvom disse værker i kraft af deres avantgardestrategier gør sig åbne for læserens produktive arbejde med dem, så betyder dette ingenlunde, at det produktive arbejde overlades helt til læseren. På trods af, at omstændighederne omkring teksten og dens skabelse underlægges en vis grad af tilfældighed, vil der til en vis grad nemlig stadigvæk findes læserstyrende tekst- og genstandsmønstre, der peger på forfatterens (i det mindste) selekterende og redigerende (intentionale) i-værk-sættelse af dens materiale. Det er også tilfældet, selvom forfatterrollen er reduceret til at være en upersonlig, kreativ drivkraft, hvis kreativitet er begrænset til *udvælgelsen*, *rekontekstualiseringen* og *sammensætningen* af allerede eksisterende tekstmateriale som i readymadens tilfælde.

I forhold til den æstetiske strategi i nyere litteratur til at benytte det (selv)biografiske som litterært virkemiddel for at problematisere eller "foregrounde" de ontologiske grænser mellem fiktion og virkelighed argumenterer afhandlingen for at behandle forfatteren fra en tekstimmanent optik. Det sker ud fra den litteraturpædagogiske overvejelse af, hvad der vil ske, hvis det litterære kunstværk detroniseres som selvgyldigt æstetisk objekt, hvis man i tekstanalysen vender sig mod den empiriske forfatter, som læseren sjældent har nogen privilegeret adgang til at kunne analysere – ligesom teksten. Konklusionen på afhandlingens undersøgelse af disse litterære former er, at det ikke spiller nogen som helst rolle, hvorvidt der er tale om fingerede eller reelt selvbiografiske markører, når de optræder inden for en fiktiv diskurs. For disse virkelighedsreferencer har ingen betydning uden for fiktionen; de tjener overvejende som en art parodisk mimesis, en simuleret autenticitet.

Dertil søger *Et tekstanalytisk mellemværende* at forholde sig til tekster, der er skrevet på baggrund af ekstratekstuelle kunstprojekter. Et spørgsmål, der rejser sig forbindelse hermed er, hvorvidt de kan læses på egne præmisser, eller om man snarere må læse dem som deludsagn i en kunsterisk proces. I forhold til denne litteratur rejser der sig en række problemer i forhold til Ingardens fænomenologiske teori. Afhandlingen udstikker to mulige løsninger herpå, nemlig:

- 1) Enten som metodisk kunstgreb helt at suspendere forfatterens, parateksters, ekstratekstuelle kunstprojekters og øvrige kontekstuelle forholds rolle for tekstens betydning. Eller...

- 2) ... at anerkende, at sådanne kontekstuelle forhold spiller en væsentlig rolle for forståelsen af tekster, der benytter kontekstuelle strategier.

Vælger man det sidste, må man ifølge afhandlingens argumentation indstille sin læsning efter andre parametre end den fænomenologiske nærlæsning, nemlig efter samspillet mellem tekst og kontekst. Det kræver, at man som minimum udstikker en praksis og et metodisk regelsæt for inddragelsen af kontekstuelle forhold i tekstanalysen, hvilket *Et tekstanalytisk mellemværende* gør ved at udvide den fænomenologiske metode i forhold til TWT. Nærmere bestemt foreslår afhandlingen at udvide metoden med et diskursverdensniveau, når man arbejder tekstanalytisk med narrative former, der indgår i tværestetiske netværk af ekstratekstuelle kunstprojekter (og dertilhørende paratekster – som avisartikler, biografiske dokumenter, interviews m.m.) i hybridiseringer af fiktion, liv og virkelighed. Fordelen ved en sådan fremgangsmåde i forhold til kontekstalluderende tekster forklarer afhandlingen med, at det således skulle være muligt at regulere relationen mellem tekst og kontekst for gradvist at kunne integrere konteksten i tekstverdensanalysen. Afhandlingen konkluderer, at det ved at udbygge den fænomenologiske metode med et diskursivt niveau, der omfatter teksteksterne forhold, skulle være muligt indledningsvist i analysen at:

- 1) ... udføre en art epoché ved først at *identificere* relevant kontekstuel viden vedrørende teksten, som hører til på diskursverdensniveau for derefter at *suspendere* denne viden med henblik på...
- 2) ... at foretage en mondial analyse, dvs. en nærlæsende tekstverdensanalyse, der tænkes at forløbe i overensstemmelse med et *provisorisk* immanensprincip.
- 3) Herefter udføres *reduktionen* i en metodisk afsøgning af konstitutionens niveauer med formålet at uddybe vores umiddelbare oplevelse af tekstverdenen, og dette for at lade læserens konstitutive ydelser fremstå klarere.
- 4) Derefter kan der ske en *vurdering* af, hvilken kontekstuel viden, der er nødvendig for at kunne forstå tekstverdenen og...
- 5) ... gradvist *tematisere* forholdet mellem tekst og kontekst med formålet...
- 6) ... at *integrere* kontekstuelle forhold i tekstverdensanalysen.

En sådan fremgangsmåde skulle ifølge afhandlingens udsagn sikre, at læserens selektion af kontekstuel viden er reguleret af et relevans- og økonomiprincip med tekstverdenen som referencepunkt. Selve udformningen af denne fremgangsmåde er betinget af, at der hermed tages højde for et væsentligt punkt i afhandlingens kritik af performativitetsforskningen i Danmark, nemlig at dens tekstanalyser af



kontekstalluderende værker ofte fortaber sig i undersøgelsen af de kontekstuelle forhold, der omgiver teksten selv. Ved at inddrage sådanne forhold relativt sent i tekstanalysen, fjernes fokus således ikke fra selve teksten.

Mit metodeudkast til en fænomenologisk fremgangsmåde, hvis mål er på fyldestgørende måde at kunne analysere kontekstalluderende tekster, har den begrænsning, at jeg ikke demonstrerer den i praksis. Dette fravalg hænger dog sammen med, at afhandlingens primære formål er at undersøge, hvorvidt tekster med et minimum af læserstyrende episk væv begrænser en fænomenologisk metode, der beror på, at læseren følger tekstens egne struktureringer – dvs. dens intentionelle mønstre.

Denne undersøgelse foretages i kapitel 5. Her stilles der skarpt på den anden del af afhandlingens dobbeltstudie af normbrydende narrative former, hvilket sker ud fra en dobbeltambition om at ville 1) problematisere Ingardens værkbegreb ud fra et *tekstimmanent perspektiv* med afsæt i litteratur, der er skrevet ud fra en reduktionens æstetik og 2) at ville demonstrere en tekstanalytisk praksis i forhold til denne litteratur. I kapitlet undersøges prosaformer, der forfølger så forskellige æstetiske strategier som:

- 1) Dyrkelsen af den minimale form
- 2) Overskridelsen af genreskel
- 3) Anvendelsen af subversive snit-, afbrydelses- og udeladelsesteknikker, der anti-narrativt forhaler læsningen.

Motivationen for denne undersøgelse er nærmere bestemt at afgøre, hvorvidt anti-narrative prosaformer overhovedet er i stand til at styre læserens dannelse af en fiktiv verden, fordi de – til sammenligning med fx Thomas Manns *Der Zauberberg* – kun sparsomt opridser konturerne af en tekstverden. I visse teksters tilfælde påhviler det i høj grad læseren selv at projicere en tekstverden – fx ved at trække på sin kognitive evne til på grundlag af det, kognitionsteoriens CI-model kalder for "situation model", at opløse tekstens inkonsistenser og kompensere for tekstens underfortalthed i selve forståelsesprocessens integrationsfase, der på baggrund af principper som kohærens, relevans og signifikans styrer forståelsesprocessen frem mod en global repræsentation, altså en tekstverden. Afhandlingen inddrager Hans Otto Jørgensen "Du dør sgu da ikke" som et eksempel på en tekst, som er skrevet langt under den nedre grænse for, hvor meget en tekst kan udelade og dog stimulere læseren kognitivt til at projicere en tekstverden på grundlag af sparsomme sproglige hints. Ifølge Ingarden er det, som derimod udmærker Thomas Manns fremstillingsteknik, den mangfoldighed af sætningsbetydninger, der ikke alene retter sig imod den samme genstand, men dertil projicerer sagforhold, som

tilsammen etablerer et komplekst netværk af sagforhold. Dette netværk indkredser genstanden fra forskellige perspektiver, hvilket forbereder en bestemt syntese af aspekter ved de fremstillede genstande, hvorved læseren påtvinges en række samstemte aspekter ved genstanden. Afhandlingen konkluderer på den baggrund, at minimalistiske tekster gør læserens billeddannelse mere stiliseret i kraft af deres ord- og sætningsknaphed, idet de således projicerer færre sagforhold til at belyse de fremstillede genstande.

### **Teoretisk fundamentforstærkning**

Afhandlingen argumenterer for, at læserens meddigtende arbejde er større i forbindelse med den eksperimenterende tekst end med eksempelvis Thomas Manns. Selvom Ingardens teori både levner plads til gradforskelle mht. tekstens læserstyring og hermed meddigtningens andel i betydningsdannelsen og dertil leverer en kompleks terminologi for læserens konstitutive ydelser i form af begreber som konkretion, aktualisering, aktualisering m.m., så argumenteres der i afhandlingen for nødvendigheden af at hente præciserende fundamentforstærkning i kognitionsforskningen, der altså hovedsageligt inddrages i afhandlingen for at uddybe fænomenologien på et deskriptivt niveau. En undtagelse herfra er dog TWT, hvis diskursverdensniveau søges indarbejdet i afhandlingens fænomenologiske metodeudkast. Når afhandlingen henter fundamentforstærkning i kognitionsteorien i hænger det sammen med, at 1) den giver teorien empirisk klangbund, samtidig med 2) at den i forhold til læse- og forståelsesprocessen nærmere bestemt præciserer, hvilke kognitive operationer læseren benytter herunder. Ingardens terminologi for læserens konstitutive ydelser har et generalitetsniveau, der sagtens kan omfatte det undersøgelsesområde inden for den kognitive narratologi, som David Herman benævner "Making-sense-of-stories" (Herman 2003), der netop vedrører læserens meddigtende rolle. Dette forskningsområde kan siges at præcisere Ingardens konstitutionsteori, fordi det leverer mere specifikke og mundrette betegnelser for læserens meningskonstitution – herunder *mindreading*, der specifikt udpeger en (hverdags)evne hos den empiriske læser til at komplettere tekstens ubestemthed på agent- og/eller karakterniveau. Dertil er der visse sammenfald mellem Ingardens konstitutionsteori og kognitionsforskningens såkaldte *construction-integration* (CI) *model* (kapitel 2), hvor konstruktionsfasens i CI-modellen modsvarer læsningens *bottom-up* konstitution af tekstverdenen hos Ingarden. Kognitionsteoretiske begreber som *mindreading*, *source-monitoring capacity*, *the principle of minimal departure*, TWT m.m. kan ses i forlængelse af Ingardens ide om læserens konkretiserende læsning.

Set i forhold til nyere litteratur giver det dertil god mening at hente fundamentforstærkning til Ingardens teori i Monika Fluderniks model fra *Towards a "Natural" Narratology*, idet den med sit begreb om *narrativisering* ikke alene besidder en forklaringskraft i forhold til, hvordan læseren i sin konkretiserende læsning selv udbedrer narrationens mangler, men også hvorledes læseren forholder sig til normbrydende litteratur. I forhold til Ingarden opererer Fludernik nemlig med et langt mere håndgribelig model for forholdet mellem den litterære tradition og normbrud, der via en naturaliseringsproces gradvist bundfælder sig i læserens mentale generiske repertoire, så de ikke længere fremstår som eksperimenterende former.

### **Diskussion og refleksion**

Der er naturlige begrænsninger i de svar, jeg har givet på de i indledningen fremsatte hypoteser. Særligt den første hypotese om, at selv radikalt åbne tekster, på trods af et minimum at læserstyrende episk væv, i en vis udstrækning begrænser fortolkningens vilkårlighed er af en sådan karakter, at der kun vanskeligt kan gives et tilfredsstillende svar inden for en enkelt afhandlings rammer. Argumentationen i *Et tekstanalytisk mellemværende* ville have stået stærkere, hvis dens undersøgelse af vanskeliggjorte narrative former havde været fulgt op af en empirisk undersøgelse, der klarlagde og kontrollerede konkrete læseres slutningsprocesser på baggrund af narrative skemaer og tekstmønstre. En rent teoretisk bekræftelse på påstanden kan dog søges i Monika Fluderniks model og begreb om *narrativisering*.

### **Perspektiverende bemærkninger**

Meir Sternberg har delvist ret, når han i "How (not) to advance toward the narrative mind" (2009), at der er noget ufuldendt over det kognitionsteoretiske projekt – i hvert fald set inden for den kognitive narratologis rammer og med tekstanalytiske briller. Dertil synes TWT stadigvæk at være i sin vorden, hvilket også sætter sit præg på afhandlingen her, og det er derfor vigtigt at understrege, at jeg ingenlunde ser denne afhandlings forsøg på at integrere den fænomenologiske mondiale analyse med TWT som fuldbragt. Tværtimod, ligger der fortsatte perspektiver, der i mit videre arbejde med problemstillingen bør udfoldes i forhold til en tekstanalytisk praksis. I denne afhandlings sammenhæng vil man kunne indvende, at jeg har forholdt mig noget selektivt i forhold til ikke alene kognitionsforskningen, men også til tekstverdensteorien, hvilket hænger sammen med min skepsis over for visse dele af teorien – herunder dens analytiske brug af de såkaldte tekstverdensdiagrammer, idet de har ikke alene har ringe udsigelsesværdi i

forhold til analyseteksten,<sup>242</sup> men også – i modsætning til dens egne intentioner – fikserer tekstverdensanalysen ikke på et globalt verdensniveau, men på et sprogligt.

---

<sup>242</sup> Dog skal det her understreges, at tekstverdensdiagrammerne undtagelsesvis har en vis berettigelse og udsigelseskraft i forhold til i oversigtsform at illustrere strukturelle forhold vdr. teksters sub-worlds.

Ambitionen med min ph.d.-afhandling *Et tekstanalytisk mellemværende* har været at udvikle en litterær metode på et fænomenologisk grundlag under inddragelse af kognitionsteoretiske perspektiver.

Afhandlingens første kapitel "Et litteraturteoretisk boom – fænomenologiens renæssance" den danske forskningstradition inden for den fænomenologisk orienterede litteraturteori hidtil har været forbundet med en række metodiske omsætningsproblemer, der viser sig i såvel forskningen som i studerendes tekstanalyser via symptomer som: 1) en udpræget teorifokusering, 2) dissonans mellem teori og praksis og endelig som 3) en blind kalkering af filosofiske termer uden omsætning til et litterært genstandsfelt. Med udgangspunkt heri argumenteres der i afhandlingen for, at fænomenologien først må sammenskrives til et metodisk synspunkt for at kunne fungere som tekstanalytisk redskab. Udgangspunktet for afhandlingen er en opfattelse af tekstanalyse som en grundlæggende færdighed, der er kernen i enhver faglig beskæftigelse med litteratur både i forsknings- og undervisningssammenhænge – og uanset, i hvilken teoretisk vindretning, det omskiftelige litterære modelune blæser, og hvilke problemstillinger og synsvinkler en konkret læsning i øvrigt måtte have spundet for vognen. På baggrund heraf diskuterer afhandlingen den centrale rolle, teori kom til at spille i løbet af 1970'erne og 80'erne inden for litteraturvidenskaben, og ikke mindst hvilke litteraturdidaktiske konsekvenser denne teorioprustning har haft for litteraturstudierne, hvilket har haft den konsekvens, at teori ganske ofte slet og ret identificeres med metode. Et følgefænomen til denne tendens er, tekstanalyse praktiseres som en teorirefererende heuristik i såvel forsknings- som undervisningssammenhænge. Den enorme interesse for teori inden for litteraturstudiet står således i skærende kontrast til det forhold, at dette studie omvendt trænger til et grundigt videnskabsteoretisk serviceeftersyn, ikke mindst til en grundlæggende begrebsafklaring og præcisering af forholdet mellem teori, metode og analyse. En typisk måde at omgås denne begrebslige usikkerhed på er ved, at tekstanalytikereren skriver sig udenom den ved at benytte tvetydige udtryk som *tilgang*, *perspektiv* og *vinkel*, der i kraft af deres ubestemthed kan referere til såvel "teori" som "metode". Med til billedet hører, at den teoretiske aktivitet er blevet en integreret dimension i de litterære universitetsfag sideløbende med teorioprustningen, hvilket i det lange løb har fortrængt gamle læsetraditioner. Tekstfortolkning blev længe anset for at være en aktivitet, der ikke krævede nogen særskilt refleksion over egne procedurer, og hvor tekster tidligere blev fortolket ud fra deres plads i forfatterbiografien samt i litteratur-, stil- og genrehistorien, er selve det at orientere sig i nye teoretiske retninger blevet en selvstændig disciplin i den

litteraturvidenskabelige virksomhed. Det interessante i den forbindelse er imidlertid ikke, hvor meget eller hvor lidt teori fylder i litteraturstudiet, men *hvordan* vi skal bringe teorien i berøring med litteraturstudiets kerneaktivitet: tekstanalysen.

For fænomenologiens vedkommende er dette *hvordan* særligt presserende. For uden en omsætning af Roman Ingardens teori om det litterære kunstværks prototypiske opbygning fra *Das literarische Kunstwerk* (1931) og *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1936), kan fænomenologien højest fungere som en art litterær ontologi. Det, der taler for at omsætte fænomenologien til et systematiseret metodisk synspunkt, er, at den ikke alene sætter læserens meddigtning på begreb, men dertil tematiserer korrelationen mellem tekst og læser med sit begrebsapparat. Det gør den særligt velegnet til at arbejde med nyere litteraturs læserinddragende formsprog – og dertil på en mere fyldestgørende måde, end fx formalismen tillader, og uden, som den læserorienterede gymnasiepædagogik i folke- og gymnasieskolen har gjort: at relativere tekstfortolkningen. I modsætning til flere læserorienterede tilgange – som eksempelvis den, Bo Steffensen præsenterer i *Når børn læser fiktion* (1993) – så forskyder fænomenologien ikke betydningsdannelsen fuldstændigt til læserens position. I stedet fastholder den et begreb om tekstens intentionalitet, hvilket bringer os i berøring med endnu en fordel ved fænomenologien. Hvor formalismen udvikler og anvender formale kategorier, trækker fænomenologien derimod på læserens realverdensviden og omverdensforhold, baseret på bevidsthedens kropslige forbindelse til verdenen og fornemmelse for egen tidslighed og rumlighed, og ud fra hvilke tekstverdenen også er tilgængelig. Litteratur fremstiller indirekte menneskets oplevede omverdensforhold, idet den fastholder førsproglige krops- og oplevelsesbaserede mønstre i en sproglig struktur, som tilsammen udgør tekstens intentionalitet, der indirekte er tekstens måde at rette sig mod omverdenen på. Fænomenologien søger således ikke bagom teksten, men derimod at udlede de bevidstheds- og oplevelsesmønstre, dvs. de intentionelle mønstre, som findes *i* teksten. Til det formål benytter Jørn Vosmar de fire eksistentialer *jeg, omverden, tid og rum*, der i deres egenskab af ontologiske strukturer er en forholds måde, den daglige eksistens altid anvender. Man kan hverken forestille sig sprog eller eksistens uden disse koordinater.

En tredje fordel ved fænomenologien er, at den beskæftiger sig med mere kvalitative fænomener som litteraturens stemninger, holdninger, værdier o.l., der viser sig som manifestationskvaliteter, dvs. som en affektiv farvning af tekstens intentionalitet.

## Fænomenologi og nyere litteratur

Ingardens teori er ofte blevet beskyldt for at være normativt, klassisk og harmoniserende og dermed utidssvarende i forhold til nyere vanskeliggjorte (post)moderne narrative former. Ifølge kritikken knytter Ingardens værkbegreb an til en klassisk narrativ model, hvor forløbet kan forstås som en lineær og kontinuerlig progression. Modellen skulle således indsmugle normativt ideal om harmoni og kontinuitet. Denne kritik er bl.a. fremsat af Wolfgang Iser i *Der Akt des Lesens* (1976), og den retter sig imod 1) Ingardens teori om det litterære kunstværks polyfone harmoni, 2) hans begreb om ubestemtheder og 3) hans implicite skelnen mellem sande/falske konkretioner. *Et tekstanalytisk mellemværende* søger på én gang at imødekomme kritikken af Ingardens værkbegreb og at undersøge, i hvilket omfang en fænomenologisk funderet analyse af nyere normbrydende prosaformer begrænses af teoriens værkbegreb. Derfor knytter afhandlingens metodeudvikling an til et analytisk studie af en række vanskeliggjorte narrative former i nyere litteratur, hvis formål er at efterprøve den fænomenologiske påstand om, at teksten er bundet sammen af intentionelle mønstre, som styrer læserens konstitution af tekstverdenen. Afhandlingen undersøger, hvorvidt dette også gælder former, der benytter normbrydende fremstillingsstrategier til at underminere 1) konventionaliserede repræsentationsformer, 2) automatiserede repræsentationsmønstre, og til at fremmedgøre 3) velkendte genstande, begreber og former. For at identificere en række normbrydende strategier kortlægger afhandlingen en række tendenser i nyere litteratur, der undersøges på baggrund af avantgardetraditionen og det værkbegreb, der knytter sig hertil og som er forbundet med fænomener som paratakse, anti-linearitet, tilfældighed og tekstfragmentering. Udgangspunktet for denne gennemgang er 1990'ernes og 00'ernes adskillige eksperimenter med litterære former som punktromanen, minimalismen, kortprosaen og tværæstetiske litterære hybrider, der ikke alene trækker på andre kunst- og medieformer såsom foto, film, montage, happenings, performances osv., men også virkelighedshungrende indgår i netværk som hybridiseringer af liv, virkelighed og værk. Sådanne former udfordrer det klassiske værkbegreb og i nogen grad også det fænomenologiske, og det gør de i kraft af to overordnede strategier, der kan samles under overskrifterne 1) *anti-narrative strategier*, der lader teksten nedskrive til et narrativt nulpunkt og 2) *virkelighedshungrende strategier*, der tæller diverse readymade-teknikker, tendensen til at indskrive (selv)biografiske markører i fiktionen samt de litterære former, der indskriver ekstratekstuelle kunstprojekter som fx performances og konceptkunst-projekter i fiktionen.

Kendetegnende for de virkelighedshungrende former er, at de synes at tvinge læseren til at overveje kontekstuelle forhold – herunder ekstratekstuelle kunstprojekter og forfatteren – som del af tekstens betydning. Således rejser denne kontekstkunst en række centrale problemer i forhold til et klassisk værkbegreb. Først og fremmest, hvor porøs værkets rammer egentlig kan være, uden det i sin virkelighedshunger helt opløser sig i konteksten? For det andet er spørgsmålet, hvorvidt denne kontekstkunst må indstille fortolkningen på helt andre parametre end nærlæsningen – fx på en fokusering på værkets samspil med sin kontekst.

### **Den mondiale tekstanalyse**

Jørn Vosmar var den første i Danmark til at præsentere en fænomenologisk læsestrategi med sin programatiske artikel "Værkets verden, værkets holdning" fra *Kritik* 12 (1969). Her demonstrerer han en nærlæsningsstrategi udført som en art fænomenologisk reduktion. Overført til tekstanalyse fungerer reduktionen hos Vosmar som et metodisk kunstgreb, hvorved læseren vender sin opmærksomhed ved trinvist at tilbageføre det konstituerede genstandslag mod de erfaringsmønstre, der etableres via det betydningskonstituerende materiale: lyd- og betydningsenhedernes lag. En fænomenologisk analyse i stil med Vosmar kan ske ved, at læseren som metodisk forberedelsesmanøvre udfører en art *epoché*, hvorved der sættes parentes om de sproglige iagttagelser, dvs. de underordnede lag i værket. Han tager i stedet afsæt i det for læserens oplevelsesmæssigt givne: værkets verden, hvortil tekstanalytikeren i første omgang etablerer et beskrivelsesforhold ud fra en immanent analyse, hvor de fire tidligere nævnte eksistentialer tjener som rekursbasis for analysen. Herudfra skulle læseren så være i stand til *empatisk* at identificere værkets holdning. I forhold til nykritikken er fænomenologien i første omgang mere optaget af den verden, sproget udkaster, end af selve sprog materialet. I modsætning til nykritikken har Vosmars læsestrategi holistisk øje for omverdensskildringens affinitet til værkets totalholdning og stemning.

Afhandlingen *Et tekstanalytisk mellemværende* fremhæver en række problemer ved Vosmars mondiale analyse. Det vanskeligste ved hans fremgangsmåde er, at han kun giver sparsomme og spredte anvisninger, og dertil sammenskriver han heller ikke sin fremgangsmåde til en teoretisk begrundet metode, hvor han i mere detaljerede vendinger præciserer, på hvilken måde hans konkrete analyser trækker på fænomenologien. Pga. eksistentialernes abstrakte karakter, er de dertil svære at anvende tekstanalytisk; de savner analytisk præcision. Derfor søger afhandlingen 1) i mere håndfaste vendinger at



uddestillere et systematisk metodisk synspunkt af Vosmars metodeudkast og konkrete analyser samt at 2) uddybende at motivere hans analytiske fremgangsmåde teoretisk ved at inddrage Roman Ingardens konstitutionsteori, Karl Bühlers deiksisteori, Jurij Lotmans teori om semantiske rum samt kognitionsteoretiske perspektiver. Det gøres med henblik på at elaborere og udbygge Vosmars mondiale analyse i forhold til Text World Theory (TWT).

Tekstverdensteorien udgør en tosidet undersøgelse af, hvorledes: 1) tekstverdener konstitueres via sproget (tekstverdener forstået som fiktion) og 2) hvordan vi benytter dem i mentale processer (tekstverdener forstået som kognitive instrumenter) – både i hverdagen, og når vi læser fiktion. En central påstand inden for feltet er, at vi fra naturens side er udstyret med veludviklede kognitive ressourcer til både at *opfatte* og at *konstruere* holistiske repræsentationer af viden, organiseret i klynger, dvs. detaljerede virkelighedsmodeller, som vi også anvender under læsningen af fiktion. Via disse modeller er vi i stand til at lagre perceptuelle detaljerede helheder som steder, ansigter, scenarier og komplekse handlinger som viden i bevidstheden. Tekstverdener medvirker qua mentale globale repræsentationer af virkeligheden i de kognitive processer, der omsætter tekster til komplekse forestillede verdener på trods af fiktionens, af natur, skematiske (: diagrammatiske) fremstilling af karakterer, genstande, begivenheder, hændelsesforløb samt af tid og rum.

Tekstverdener er ligeledes deitiske rum, hvis grænser defineres af tekstens deitiske og referentielle elementer, der i Paul Werths *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* (1999) betegnes som 1) *world-building elements*. De definerer tekstverdenens tidsrumlige grænser og tilvejebringer tekstens *setting*, der bestemmes af a) *tid* (t), der lader sig udvinde af verbernes tempusformer og tidsdeiksis; b) *sted* (s), som udvindes af tekstens stedsadverbier, adverbierle bisætninger og navneordsforbindelser samt c) *karakterer* og d) *objekter*, der identificeres ud fra navneord (herunder egennavne og stednavne). Dertil skabes tekstverdenen også i kraft af 2) *function-advancing propositions*, der i narrative tekster driver fortællingen fremad. De konstituerer såvel tilstande, handlinger, begivenheder og processer (herunder konflikt, progression, forandring og regression) som ethvert fremsat argument eller forudsigelse i forbindelse med tekstverdenens objekter og/eller karakterer.

## **English summary:**

### ***Between Text and Reader. A literary Method based on Phenomenology and cognitive theory***

In this thesis called – *Between Text and Reader. A literary Method based on Phenomenology and Cognitive Theory* – I have argued for the necessity of a phenomenology based reader-and reception-oriented method for text analysis. Considered experimental narrative forms – that leaves a room for the reader’s creative activity – it has been necessary to redefine and reconceptualize text analysis as a discipline in terms of the reader’s cognitive dispositions by drawing on 1) the methodological principles of phenomenology – i.e. the phenomenological reduction – as an analytical tool for redirecting the reader’s attention in order to discuss consciousness as the constitutive dimension in the text’s projection of a text world. The method is based on meticulous descriptions on whatever is already given to the consciousness and it thematizes the reader-text-correlation that constitutes the projection of the text world. This (imaginative) projection of a text world is described by 2) Roman Ingardens phenomenological investigation of the literary work of art and its layered structure – his theory of constitution. In addition, in order to develop this method for text analysis, *Between Text and Reader* draws on the findings of 3) Text World Theory in order to enable the systematic examination, not only of entire texts, but also the contexts surrounding, their production and interpretation. Such conditions are considered to have the advantage of being able to account for context alluding narratives such as literary readymades, autobiographical narratives etc. that is examined in *Between Text and Reader*. In other words the major purpose of this research is to establish a method for text analysis from phenomenological theory and by drawing on the conceptions of cognitive theory – for example the notion of *mindreading*, *ToM*, *narrativization*, *Text World Theory* etc. The spirit of this research is pragmatic and relies on a husserlian phenomenology primarily understood as a strictly method of exploring experience.

Ingarden himself added very little to the development of interpretation techniques and avoided all discussion of this issue, the reason being that his works serves as the foundation of a treatment of general philosophical problems. The main assumption in this thesis is that phenomenology as well as cognitive poetics primarily provides us with

complex and adequate explanatory tools, meaning a conceptual framework that at the same time captures the radical incompleteness of experimental narratives in recent Danish fiction, and the reader's interpretative interference in the meaning construction. However, some attempts have been made during the years in order to transform phenomenology into an interpretation practice. The Geneva School of Literary Criticism used phenomenology to analyze literary works of art as representations of deep structures of an author's consciousness. Although the Geneva critics focused on intrinsic matters, they emphasized the author and not the reader-text-correlation which is stressed in *Between Text and Reader's* development of a design for a phenomenological literary method. Considered as literary theory, phenomenology has both a *formalistic* and an *emphatic* focus on interpretation which makes it suitable for the literature of indeterminacy. A phenomenology based method should through its analytical tools focus on the interaction between reader and text in order to distinguish:

- 1) How do *textual structures* shape the reader's interpretation and building of a text-world?
- 2) How does the *reader contribute* to the meaning construction?

Therefore, the development of a design for a phenomenology based method is carried out with reference to an analytical study (chapter 4 and 5) of experimental narrative forms in recent Danish literature. In this study two main hypotheses has been investigated and confirmed in *Between Text and Reader* through, i.e.:

- 1) The idea that even radical incomplete and experimental narratives guides the reader's interpretation to some extent due to certain cohesive patterns... and due to the fact...
- 2) ...that the reader tries to recuperate the textual inconsistencies by relating them not only to cultural models and stereotypes, but also (according to cognitive narratology) to natural parameters.

The arguments supporting these claims are found in cognitive narratology.

Whereas the first part of the thesis (chapter 1-3) sets out to develop a rough design for a method, this method is tested and revised in a number of readings (mainly in chapter 3 and 5) of narratives using different strategies to violate the readers expectations to some extent, among others Jan Sonnergaards "Lotte" (1997), Simon Fruelunds minimalistic

short story “Flod” (1997) and Merete Pryds Helles *Men jorden står til evig tid* (1996). Throughout it is discussed how the method of phenomenology relates to cognitive theory.

# Bilag 1: uddybende spørgsmål til eksistentialerne

## *Jeg-eksistentialen:*

- Hvor langt kan jeget se? (spørgsmålet angår perceptionens mondiale/kosmiske rækkevidde).
- Hvordan sanser jeget verdenen?
  - I en drøm, via fantasien, perceptionen m.m.?
  - Er der noget, som fremmer/begrænser sigbarheden? Tåge, hallucinationer, lys osv.
- Hvor er iagttagerens position placeret rum/tidsligt?
  - Bevæger positionen sig, således at genstandene fremtræder, som de løbende tager sig ud fra iagttagerens synsvinkel?
- Er der andre/andet inden for iagttagerens synskreds?
  - Hvad er jegets relation til disse?
  - Er der eksempelvis spændinger til stede i relationen?

## *Tids-eksistentialen:*

- Hvilke tidsoplysninger findes der i teksten?
- Hvorledes forholder fortid, nutid og fremtid sig til hinanden i tekstens erfaringsunivers?
- Hvilke markante ubestemthedssteder (spring) er der mht. tid i teksten?
  - Er der markante tidslige spring? Og hvad betyder dette for tekstens erfaringsunivers?
- Hvilken form for tid arbejder teksten med?
  - Fortid, nutid, øjeblikket, fremadskridende tid m.m.
- Hvad er erfaringsmønsteret for tidsoplevelsen i teksten?

## *Omverdens-eksistentialen:*

- Hvordan er omverdenen gestaltet?
- Er nogle omverdensemner særligt dominerende i den fiktive verden?
  - Hvilken relation er der mellem disse?
- Hvilke oplevelses- og stemningskvaliteter ligger der implicit i omverdenens fremtrædelsesmønster?
- Hvilken omverdenstype fremstiller teksten?
  - Ex nogle ustruktureret og kaotisk peger på meningsløshed.

## *Rum-eksistentialen:*

- Hvad er den kosmiske spændvidde i erfaringsuniverset?
  - Findes der spændinger eller udligninger på akserne (den vertikale og horisontale)?
- Hvilke bevægelsesretninger (vertikale og/eller horisontale) binder sceneriet sammen?
- Hvilke værdier knytter der sig til genstandene placeret på de forskellige akser?
- Hvor er sceneriet placeret i rummet?
- Hvilke markante ubestemthedssteder findes der mht. tekstens rumfremstilling?

## Bilag 2: Tekstverdensskemaer for *Men jorden står til evig tid*

### Jeg-eksistentialet i *Men jorden står til evig tid*

- Den implicerede iagttagerposition er karakteriseret ved et olympisk perspektiv med et så suverænt overblik, at det transcenderer døden (vertikale synsvinkelforskydninger):
  - "Nogle mennesker tror, at fordi der findes en engel for udødelighed, kan et menneske også være udødeligt. *Sådan er det ikke*" (7).
- Thomas-sporet er dog i jegform og personbunden.
- Iagttagerpositionen har ubegrænset bevægelig og har "medsyn" i de (biologiske) processer på forskellige mikro- og makroniveauer i verdenen, som den følger deres indbyrdes stofudveksling i indad- og udad-arbejdende zoombevægelser (horisontale bevægelser)
- Synsvinklen kan også vendes enten i nedad- eller opadgående retning (vertikalt)

### Tids-eksistentialet i *Men jorden står til evig tid*

- Få og upræcise tidsmarkører og tidsoplysninger. Dem, der er, er upræcise og uden betydning.
- Sporene i *MT* springer indbyrdes i *tid* og *rum*, hvorfor ubestemthedsstederne hyppigt knytter sig til romanens ikke-fremstillede tid-rum. **Diffust** udpegende *tidslige* og *geografiske* pejlemærker:
  - "På næste onsdag" (42)
  - Byen Olea, "pinjetræer" og "oliventræer" (12) peger på syden.
  - "Fimbulvinter" (33) på norden.
- Fortiden: Karakteristisk for tidsmønsteret i det episke spor er, at fortiden determinerende kaster sit mørke ind over Iris' nutid:
  - Skift fra præsens til præteritum (9), et erindrende *flashback* til faderens død og begravelse. De sansekvaliteter, der knyttes hertil: de grå og gule farver mimer og understøtter tidsmønsteret:
    - "Kom og se den gule farve, sagde han. Iris tænkte på sin far" (210).

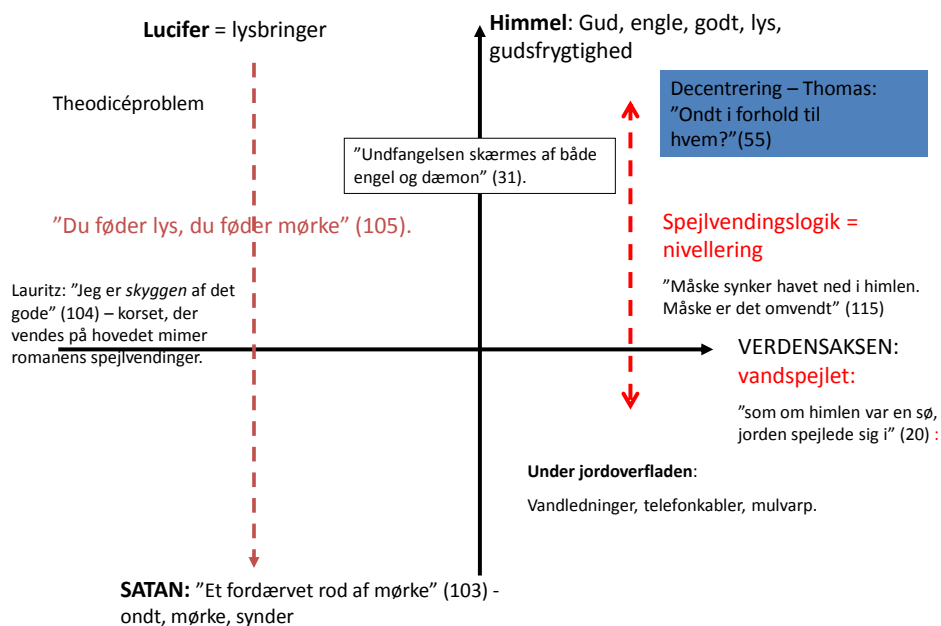
## Omverdens-eksistentialt i Men jorden står til evig tid

- Ómverdenen spænder på den vertikale akse ml. Gud og Satan – Himmel og Jord, hvortil der samtidig finder en værditilskrivning sted. På den horisontale akse findes en række mikro- og makroverdener.
- Romanens omverden gestaltes af forskellige indbyrdes forbundne **virkelighedsudsnit**, imellem hvilke der foregår udvekslinger af stof i forskellige tilstandsformer i *horisontale* og *vertikale* bevægelser:
  - storbyens elektriske systemer og netværk, indfrastrukturen, mikro- og cellebiologiske processer. Disse virkelighedsudsnit er isomorfe.
- Omverdenens *fremtrædelsesmønster* tegnes via de bevægelser, som stofudvekslingerne foretager ml de forskellige virkelighedsudsnit: vertikale og horisontale bevægelser:
  - Via vandets kredsløb forbindes huse, mennesker, natur, engle i et komplekst organisk-mytologisk netværk.
- Dette fremtrædelsesmønster har affinitet til (reduktion):
  - Synsvinklens bevægelighed og zoomteknik.
  - Metaforens sammenvævning af virkelighedsudsnit

## Rum-eksistentialt i Men jorden står til evig tid

- På rummets vertikale akse foregår der **nivellerende** udligninger – tilvejebragt af romanens **spejlvendingslogik**: ledemotivisk repetition af vandspejlet:
  - "Som om himlen var en sø, jorden spejlede sig i" (20).
  - "under vandspejlets blinkende himmel" (36).
  - "den er et vandspejl omgivet af siv og aks" (68).
  - "Måske synker havet ned i himlen. Måske er det omvendt" (115).
  - "grundvandspejl som overfladen af en gigantisk, usynlig sø" (138).
- Romanen knytter værdier som det gode (Gud) øverst på den vertikale akse, det onde nederst (Satan), men dekonstruerer denne værditildeling via spejlvendingerne ml. op og ned – godt og ondt.
- Romanen knytter ikke kun sit værdisystem til en kristen tankekreds, men også til Islam:
  - almissen til de fattige er en "*søjle* i vores liv" (125), siger Iris' muslimske elsker. At hun giver sin krop til ham hver dag tæller ham i den modsatte retning" (ibid.) – underforstået modsat søjlens opadstræbende retning.
- Erfaringsmønsteret i romanens fremstilling af rum skabes af to genkommende ordensstrukturer (isomorfier) på sporenes forskellige virkelighedsudsnit:
  - *Indlejningsprincippet*: de forskellige mikro- og makroverdener er indlejrede i hinanden (lagdeling af rummet) – PEGÉR PÅ FORBUNDETHED
  - *Netværksstrukturen*, der gentages i de enkelte indlejrede rum: (de vertikale og horisontale stofudvekslinger). – PEGÉR PÅ EN STRUKTURLIGHED

## Værdirummet i Men jorden står til evig tid





## Bibliografi

- Aarseth, Espen J.: *Cypertext: Perspectives on Ergodic Literature*, 1997.
- Aarseth, Espen J.: "Multi-path-narrative" in: Herman, Jahn & Ryan (red.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005, s. 323-324.
- Abbott, Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2002.
- Adolphsen, Peter: *Små historier* (1996); *Små historier 2* (2000).
- Adolphsen, Peter: *En million historier*, 2007.
- Alber, Jan: "The "Moreness" or "Lessness" of "Natural" Narratology: Samuel Beckett's "Lessness" Reconsidered" in: *Style*, Spring 2002; 36, p. 54-75.
- Appel, Karl-Otto: *Transformation der Philosophie I-II*, 1973.
- Bakhtin, Mikhail (1937-8): "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" in: *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, 1981.
- Baron-Cohen, Simon: *Mindblindness – An Essay on Autism and Theory of Mind*, 1995.
- Bateson, Gregory: *Mind and Nature*, 1979.
- Behrendt, Poul: "Dobbeltkontrakten – En æstetisk nydannelse" in: *Kritik* Nr. 168, 2004.
- Behrendt, Poul: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Gyldendal, 2006.
- Barthes, Roland: "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in: *Image, music, tekst*, New York, 1977.
- Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays* (1993), Gyldendal, 2004.
- Barthes, Roland: *S/Z*, New York, 1970.
- Barthes, Roland: *The Pleasure of the Text*, New York, 1975.
- Barthes, Roland (1967): *Elements of Semiology*, 1967.
- Beck-Nielsen, Claus: *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*, 2003.
- Beck-Nielsen, Claus: *Selvmondsaktionen*, 2006.
- Beck-Nielsen, Claus: *Suverænen*, 2008.
- Bench, Georg: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt – Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, Vilhelm Fink Verlag, 1994.

- Bengtsson, Jan: *Den fenomenologiska rörelsen I Sverige*, Daidalos, 1991.
- Bengtsson, Jan: *Fenomenologiska utflykter*, Daidalos, 1998.
- Bjurwill, Christer: *Fenomenologi*, Studentlitteratur, 1995.
- Bolter, J.D. & Grusin, Richard: *Remediation*, 1999.
- Brandt, Per Aage: "Causation and Narration" in: *Almen semiotik*, Nr. 16/2002.
- Brandt-Pedersen, Finn: *Tekstlæsning*, Gyldendal, 1967.
- Bundgård, Peer F.: "Fænomenologi og litterær analyse" in: *Kritik* Nr. 166, 2003, s. 73-76.
- Bundgård, Peer F.: "Kognition og narrativitet" in: *K&K*, 101/2006.
- Bundgård, Peer F.: "The cognitive import of the narrative schema" in: *Semiotica* 165-1/4, 2007, pp. 247-261.
- Bundgård, Peer F.: "The ideal Scaffolding of Language: Husserls forth Logical Investigation in the light of cognitive linguistics" in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 3, Nr. 1, 2004.
- Bundgård, Peer F.: "Skematisme og intentionalitet" in: *Almen semiotik*, Nr. 13/1997.
- Bundgård, Per; Egholm, Jesper et. al. (red.): *Kognitiv semiotik*, Haase, 2003.
- Bühler, Karl (1934): *Sprachtheorie*, UTB, 1982.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, 1974.
- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics*, Routledge, 1986.
- Culler, Jonathan: *The pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, 1981.
- Dennett, Daniel C.: *The Intentional Stance*, 1987.
- Depraz, Natalie; Varela, Francisco & Vermersch, Pierre: *On Becoming Aware*, 2003.
- Derrida, Jacques (1975): *Stemmen og fænomenet. Introduktion til tegnproblematikken i Husserls fænomenologi*, Hans Reitzel, 1997.
- Derrida, Jacques: "The Law of Genre" in: Mitchell, M.J.T. (ed.): *On Narrative*, Chicago, 1981.
- Derrida, Jacques: *Om grammatologi*, 1967.
- Dorph, Christian: *Kontinuum*, 1995.
- Eco, Umberto: *Fortolkning og overfortolkning*, Systime, 1995.

- Eco, Umberto: *The open work*, (1962).
- Eco, Umberto: *The role of the reader*, (1977).
- Ehrenfels, Christian (1890) *Über Gestaltqualitäten*, Fabian, Reinhard (hERG.): *Philosophische Schriften*, Philosophia Verlag , 1982-90.
- Emmott, Catherine (et al.): "Capturing the attention of readers? – Stylistic and psychological perspectives on the use and effect of text fragmentation in narratives" in: *Journal of Literary Semantics*, 35/2006.
- Emmott, Catherine: *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*, Oxford University Press, 1997.
- Engholm, Jesper & Lyngsø, Niels: *Mangfoldighed og syntese – perspektiver i Michel Serres' filosofi*, Kbh., 1998.
- Fauconnier, Gilles & Turner, Mark: *The Way We Think – Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, 2002.
- Fauconnier, Gilles: *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, 1994.
- Faye, Jan: *Athenes kammer – En filosofisk indføring i videnskabernes enhed*, 2000.
- Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, München, 1989.
- Fibiger, J., Lütken, V.B. et. al.: (red): *Litteraturens tilgange*, Academica, 2008.
- Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, 1980.
- Fisher, Walter: *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, 1987.
- Fludernik, Monika: *Towards a "Natural" Narratology*, (1996).
- Freud, Sigmund: "Der Dichter und das Phantasieren", 1908.
- Fruelund, Simon: *Mælk*, Gyldendal, 1997.
- Fruelund, Simon: *Planer for sommeren*, 2002.
- Fruelund, Simon: *Borgerligt tasmørke*, 2006.
- Gade, Rune: "(I can't get no) Satisfaction" in: Timm Knudsen & Thomsen (red.): *Virkelighedshunger*, 2002, p. 50-72.
- Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan: *The Phenomenological Mind*, 2008.
- Gavins, Johanna & Steen, Gerard: *Cognitive Poetics in Practice*, 2003.
- Gavins, Johanna: *Text World Theory*, 2007.

- Gavins, Johanna: "(Re)thinking modality: A text-world perspective" in: *JLS*, 2005, s. 79-93.
- Gavins, Johanna: "Absurd Tricks Bicycle Frames in the Text World of *The Third Policeman*" in *Nottingham Linguistic Circular* 15, 2000.
- Gerrig, Richard: *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, 1998.
- Genette, Gérard (1991): *Fiction and Diction*, 1993.
- Ginzburg, Carlo: "Spor. Indicie-paradigmets rødder" in: *Kultur og Klasse*, Nr. 54/1986.
- Greimas, A. J.: "Beskrivelse og narrativitet" in: *Almen semiotik*, Nr. 16/2002.
- Groeben, Norbert & Vorderer, Peter: *Leserpsychologie, Lesemotivation, Lektürewirkung*, Münster, 1988.
- Groeben, Norbert: *Leserpsychologie. Textverständnis, Textverständlichkeit*, Münster.
- Haarder, Jon Helt: "Om biografisme" in: Pablo L'ambias & Mette Moestrup (red.): *Eg. Jag. Jeg.*, Legenda, Nr. 4, 2004.
- Haarder, Jon Helt: "Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen?" in Kjerkegaard et.al. (red.): *Selvskræven*, 2006.
- Haarder, Jon Helt: "Performativ biografisme. Litteraturvidenskaben og det intime liv" in *Kritik* 167, 2004.
- Haarder, Jon Helt: "Til døden skiller jer ad" in: *Kritik* 168/169, 2004.
- Handesten, Lars: *Sæt litteraturen er til*, DPU, 2002.
- Hansen, Niels Gunder: "Fiktionens grænser hos Paul Ricoeur" in: Bjertrup, Stjernfelt m.fl. (red.): *Litteraturteori*, 1990.
- Hansen, Nils Gunder: "Dialog mellem læserne – fænomenologi versus kognitivism" in: *Kritik* Nr. 172/2004.
- Hansen, Per Krogh: "The only game in town – om Stanley Fishs læser-respons teori" in: *K & K75*, 1993.
- Hansen, Per Krogh: "Is it still the same old story?" in: *Kritik* 183, 2007.
- Hansen, Thomas Illum: "Fæno... hvad for noget?" in: *Kritik* Nr. 172/2004.
- Hansen, Thomas Illum: *Procesorienteret litteraturpædagogik*, Daneklærerforeningen, 2004.
- Hansen, Thomas Illum: *Tidens øje – rummets blik*, Odense Universitetsforlag, 2001.

- Hansen, Thomas Illum: *Poetik og lingvistik*, SDU, 2007 (upubliceret Ph.d.-afhandling).
- Heise, Ursula: *Chronoschisms – Time, narrative and postmodernism*, Cambridge University Press, 1997.
- Helle, Helle: *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, 2002.
- Helle, Merete Pryds: *Men jorden står til evig tid*, Borgen, 1996.
- Helle, Merete Pryds: *Vandpest*, Borgen, 1993.
- Herman, David: "Cognitive Approaches to Narrative Analysis" in: Brône, Geert: *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* (2009).
- Herman, David (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 2003.
- Herman, David (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, 1999.
- Herman, David et al (ed.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005.
- Herman, David: *Basic Elements of Narrative*, Blackwell, 2009.
- Herman, David: "Towards a Formal Description of Narrative Metalepsis" in: *Journal of Literary Semantics*, 26/1997.
- Herman, David: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, 2002.
- Herman, David: *Universal Grammar and Narrative Form*, Duke University Press, 1995.
- Hesselholdt, Christina: *Hovedstolen*, Rosinante, 1998.
- Hesselholdt, Christina: *Køkkenet, gravkammeret & landskabet*, 1991.
- Hetmar, Vibeke: "Læseren som meddigter" in: *Årbog for børnelitteratur*, 1998.
- Hetmar, Vibeke: *Litteraturpædagogik og elevfaglighed*, 1996.
- Hirsh, J.E.D.: *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967.
- Hoey, Michael: *Textual Interaction*, 2001.
- Holmgaard, Jørgen: *Teoriens topik*, Viborg, Forlaget Medusa, 1998.
- Højholt, Per: *Blindgyder. Lynmuseet, Salamanderen og Hundekunstneren*, Kbh., 2001.
- Holenstein, Elmar: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Suhrkamp, 1975.
- Holmgaard, Jørgen: *Teoriens topik*, Forlaget Medusa, 1998.

- Husserl, Edmund (1936): *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Felix Meiner Verlag, 1996.
- Husserl, Edmund (1913): *Ideen zu einer reinen Phänomenologischen Philosophie*, Max Niemeyer Verlag, 2002.
- Husserl, Edmund: *Die phänomenologische Methode*, Ausgewählte Texte I, (1985).
- Husserl, Edmund (1900/01): *Logische Untersuchungen* I, II (1 og 2), Max Niemeyer Verlag, 1993.
- Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Meiner Verlag, 1996.
- Husserl, Edmund (1893-1917): *Vorleseungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Max Niemeyer Verlag, 2000.
- Højholt, Per (1967): *Intethedens grimasser/Cézannes metode*, 1985.
- Höllere, Walter: "Die Kurze Form der Prosa" in: *Akzente* 2, 1962.
- Hørslev, Lone: *Jeg ved ikke om den slags tanker er normale – Skilsmistedigte*, 2009.
- Ingarden, Roman (1967): „Probleme der husserlschen Reduktion“ in: *Analecta Husserliana* IV, p. 1-71, 1976.
- Ingarden, Roman (hrsg): *Briefe an Roman Ingarden – Mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl*, Dan Haag, 1968.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, (1931), Max Niemeyer Verlag, 1972.
- Ingarden, Roman: *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1976.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, (1936), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Ingarden, Roman: "Phenomenological Aesthetics: An Attempt At Defining Its Range" in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, 1975, s. 257-269.
- Iser, Wolfgang: "Der Lesevorgang – eine phänomenologische Perspektive" in Warning (red.): *Rezeptionsästhetik*, UTB, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Suhrkamp, 1993.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, UTB, 1994.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*, (1972).
- Iser, Wolfgang (1974): "Die Appellstruktur der Texte" in Warning, Rainer (red.): *Rezeptionsästhetik*, UTB, 1994.

- Iser, Wolfgang: *How to do Theory*. Malden, Blackwell Publ., 2006.
- Jacobsen, J.P.: (1982): "Et Skud i Taagen" in: *Lyrik og Prosa*, SDL, 1993.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*, 1981.
- Jarsinski, James: "The Status of Theory and Method in Rhetorical Criticism" in: *Western Journal of Communication*, 65/2001, s. 249-270.
- Jensen, Johan Fjord: „Enheden af modsætninger“ in: *Det tredje – den postmoderne udfordring*, Amadeus, 1987.
- Johnson, Mark: *The Body in the Mind – The Bodily Basis of Meaning, Imagintion and Reason*, Chicago Press, 1987.
- Jørgensen, Bo Hakon: "Om eksistentialer" in: *Synsvinkler*, nr. 38, 2008.
- Jørgensen, Bo Hakon: *Intentionalitet*, Syddansk Universitetsforlag, 2003.
- Jørgensen, Hans Otto: "Kære Lars" in: *Riggo havde ikke noget imod det abstrakte*, Gyldendal, 1997.
- Jørgensen, Hans Otto: *Hjort eller hare*, 2002, s. 7.
- Jørgensen, J. A. & Wentzel, K.: *Hovedsporet. Dansk litteraturs historie*, 2005.
- Kittang, Atle: "Tekst og Tolkning" in: *Moderne litteraturteori*, Universitetsforlaget, Oslo, 1991.
- Kaspar, Ingolf: "Minimalismens koncept" in: Astrid Fosvold & Ulrik Lehrmann: *Darsk*, 1999, s. 49-74.
- Kaelin, Eugene: "The Debate Over Stratification Within Aesthetic Objects" in: *Texts on texts and Textuality – A Phenomenology of Literary Art*, 1999.
- Kayser, Wolfgang (1948): *Das Sprachliche Kunstwerk*, 1992.
- Kittang, Atle: *Moderne litteraturteori. En indføring*, Oslo, Universitetsforlaget, 1996.
- Kjerkegaard, Stefan et al. (red.): *Selvscreven – om litterær selvfremstilling*, Aarhus Universitetsforlag, 2006.
- Kripke, S. *Naming and Necessity*, Oxford, Blackwell, 1972.
- Klausen, Søren Harnow: "Betydningsproduktion, bevidsthed og differentialitet" in: *Almen semiotik*, Nr. 13/1997.
- Klausen, Søren Harnow: "På sporet af intentionaliteten" in: Susanne Kemp, Katja Larsen et. al (red.): *En dumhed bragt i form*, Syddansk Universitetsforlag, 2006.
- Knapp, S. & Michaels, W.B.: "Against Theory" in: *Critical Inquiry*, Vol. 8, Nr. 4, s. 723-742.

Knudsen, Britta Timm: "Den konkrete erfaring – om minimalisme i kunsten" in: *Standart*, årg. 12, nr. 2, 1998.

Konstantinovic, Zoran: *Phänomenologie und Literaturwissenschaft. Skizzen zu einer wissenschaft-teoretischen Begründung*, 1972.

Kølle, Julie Bjørchmar: *Kortslutninger. Metafiktion og avantgardestrategier hos Pablo Henrik Llambías og Claus Beck*, 2008.

Llambías, Pablo Henrik: *Rådhus*, 1997.

Llambías, Pablo: "Hvorfor ser vores rådhus ud som de gør" in: *Arbejderhistorie*, Nr. 1, 1999.

Lakoff, G. & M. Johnson: *Philosophy in the Flesh*, 1999.

Lakoff, George & Turner, Mark: *More Than Cool Reason*, 1989.

Lakoff, George: *Women, Fire and Dangerous Things*, 1987.

Langvad, Maja Lee: *Find Holger Danske*, 2006.

Lee, David: *Cognitive Linguistics*, Oxford University Press, 2005.

Leitch, Vincent B (red.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2001.

Leth, Jørgen: *Det uperfekte menneske*, 2005.

Lejeunes, Philippe: *Le pacte autobiographique*, 1975.

Lewis, D.: *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, 1986.

Link, Hannelore: *Rezeptionsforschung*, 1976.

Lobsien, Eckhard: *Das literarische Feld – Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, 1988.

Loe, Erlend: *L*, 1999.

Lotman, Jurij (1970): *The Structure of the Artistic Text*, Michigan Slavic Contributions, 1977.

Lyngsø, Niels "For en verdensvendt poesi – En poetikskitse fra sidelinien" in: *Ildfisken* 13, 1995.

Lyngsø, Niels: *En eksakt rapsodi - om Michel Serres' filosofi*, Borgen, 1994.

Lyngsø, Niels: *Morfeus*, Gyldendal, 2004.

Lyngsø, Niels: *Stof*, Borgen, 1996.

Lyngsø, Niels; Søndergaard, Morten m.fl. (red.): *Brøndums Encyklopædi*, 1994.



- Lyngsø, Niels: "For en verdensvendt poesi" in: *Ildfisken*, Nr. 13, 1995.
- Lyotard, Jean-Francois: *Viden og det postmoderne samfund*, Slagmarks Skyttegravsserie, 2. oplag, 2001.
- Magnolia, Robert: *Phenomenology and Literature*, 1977.
- Mandler, Jean Matter: *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*, 1984.
- Margolin, Uri: "Experiencing Virtual Worlds. Observation to Co-Creation" in: *Poetics Today*, 23, 4, 2002, s. 707-717.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1987.
- Mandler, J.M.: *Stories, scripts, and scenes aspects of schema theory*, Hillsdale, 1984.
- Mink, Louis: "Narrative form as a Cognitive Instrument" in: Canary et. al (red): *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, 1978, s. 129-140.
- Mitscherling, Jeff: "Roman Ingarden's "The Literary Work of Art": Exposition and Analyses" in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol., No. 3, 1985.
- Moestrup, Mette et. al. (red.): *Eg. Jag. Jeg*, Legenda, 4, 2004.
- Morson, Gary Saul: "Narrativeness" in: *New Literary History*, 34, 2003, pp. 59-73.
- Mukarovsky, Jan: "Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten" in: Kittang, Atle m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, 2003.
- Mukarovsky, Jan: "Standard Language and Poetic Language" in: Garvin, Paul L.: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, 1964, pp 17-30.
- Mukarovsky, Jan: "The Esthetics of Language" in: Garvin, Paul L.: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, 1964, pp. 31-69.
- Nielsen, E.A. & Skriver, S.: *Dansk litterær analyse*, Akademisk Forlag/DR, 2000.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *Nielsen og den hvide verden*, 1969.
- Nøjgaard, Morten: *Litteraturens tid – om Paul Ricoeur og den fortalte tids paradokser*, 1999.
- Orth, Malene Holm: "Hvorfor ny læserorienteret litteraturpædagogik i gymnasieskolen?" in: *Dansk Noter* 2/2000.
- Overgaard, Morten: "On the naturalising of phenomenology" in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 3, 2004, s. 365-379.
- Palmer, Alan: *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, 2002.
- Pascal, Roy: *Design and Truth in Autobiography*, 1960.

- Perkins, David: *Is Literary History Possible?*, 1992.
- Petitot, J.(1988): "Den lokalistiske hypotese, morfodynamiske modeller og kognitive teorier: bemærkninger til et notat fra 1975" in: Bundgård, Egholm et.al. (red.): *Kognitiv semiotik*, 2003.
- Phelan, Peggy: *Unmarked*, 2003.
- Phelan, James: *Living to Tell about it*, Cornell University Press, 2005.
- Poulet, George: "Phenomenology of Reading" in: *New Literary History* 1, 1969.
- Poggioli, Renato: *Theory of the Avant-Garde*, 1962.
- Qvortrup, Lars: *Det hyperkomplekse samfund*, 1998.
- Ronen, Ruth: *Possible worlds in literary theory*, Cambridge University Press, 1994.
- Rabinowitz, Peter J.: *Before Reading*, Ohio State University Press, 1998.
- Richards, I.A.(1924): *Principle of Literary Criticism*, 2001.
- Richardson, Brian: "Beyond the Poetics of Plot" in: Phelan & Rabinowitz (red.): *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, 2005, s. 167-180.
- Richardson, Brian: "Denarration in Fiction" in: *Narrative*, Vol. 9, No. 2, 2001, s. 168-175.
- Richardson, Brian: "Plot after Postmodernism" in Henke, Christoph & Middeke, Martin (ed.): *Drama and/after Postmodernism*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.
- Richardson, Brian: "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice and Frame" in: *Narrative* 8, 2000.
- Richardson, Brian: *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, 2006.
- Ricoeur, Paul (1973/1970) "Hvad er en tekst? Forklare og forstå" (oversat Laurits Lauritsen) in: *Filosofiens Kilder*, Kbh., Vinten.
- Ricoeur, Paul (1979/1967): "Struktur, Ord, Begivenhed" (Oversat Peter Kemp) in: *Sprogfilosofi*, Kbh., Vinten.
- Ricoeur, Paul: *Fortolkningsteori*, Kbh., 1979.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative I-III* (1983-85), Chicago, 1990.
- Rifbjerg, Klaus: *Nansen og Johansen*, 2002.
- Ritter, J. & Gründer, K.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, 1971.

- Robbe-Grillet, Alain: *På vej mod en ny roman* (1963).
- Romer, Knud: *Den som blinker er bange for døden*, 2006.
- Ronen, Ruth: *Possible worlds in literary theory*, 1994.
- Ryan, Marie-Laure (red.): *Narrative across Media*, University of Nebraska Press, 2004.
- Ryan, Marie-Laure: "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction" in: *Poetics Today*, 12:3, 1991.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*, 1991.
- Ryan, Marie-Laure: "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors" in: *Style* 26/1992, p. 368-87.
- Schlegel, Friedrich: *Athenaeum. Eine Zeitschrift 1798-1800*, 1969.
- Scott, Mike (ed.): *Patterns of Text – in honour of Michael Hoey*, 2001.
- Serres, Michel: "Sprogets oprindelse" in: *Hieroglyf*, nr. 2, Kbh., 1991.
- Serres, Michel: *Naturpagten* (1990): Kbh., 1992
- Serres, Michel: *Statuer*, Kbh., 1990.
- Sonnergaard, Jan: "Lotte" in: *Radiator*, Gyldendal, 1997.
- Spiegelberg, Herbert: *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, 1994.
- Skjeldal, Kjæsti: "Det voksne barn må have et navn" in: *Den blå port* 36, 1996.
- Steen, Vagn: *Digte*, 1964.
- Steffensen, Bo: "Receptionsæstetik" in: Fibiger et al (red.) *Litteraturens tilgange*, 2008.
- Steffensen, Bo: *Når børn læser fiktion. Grundlaget for en ny litteraturpædagogik*, 1993.
- Sternberg, Meir: "How (not) to advance toward the narrative mind" in: Brønen, Geert et al. (red): *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gabs*, 2009.
- Stjernfelt, Frederik: *Formens betydning*, 1992.
- Stjernfelt, Frederik: *Rationalitetens himmel og andre essays*, 1997.
- Peter Stockwell: *Cognitive poetics. An Introduction*, 2002.
- Stridsberg, Sara: *Drömfakulteten*, Albert Bonniers Förlag, 2006.

- Sørensen, Preben Major: *Øksens tid*, 2002.
- Talmy, Leonard: "A Cognitive Framework for Narrative Structure" in: *Towards a Cognitive Semantics*, Vol. 2, 2000, 417-82.
- Todorov, T. (1970): *Den fantastiske litteratur*, Klim, 1989.
- Toolan, Michael: "Graded expectations: On the textual and structural shaping of readers' experience" in: Pier, John (ed.): *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, 2004.
- Turner, Mark: *Den litterære bevidsthed*, (1996), 2000.
- Tygstrup, Frederik: "Punkt, linie, flade. Refleksioner over fortælling og erfaring" in: *K&K* 76, 1994, s. 79-97.
- Villadsen, Lisa Storm: "Dyre ord, men hvad dækker de?" in: *Rhetorica Scandinavica* 23/2002.
- Vold, Jan Erik: *Kykilipi*, 1969.
- Vosmar, Jørn: "Værkets verden, værkets holdning" in: *Kritik*, nr. 12, 1969.
- Waldenfels, Bernhard: *Einführung in die Phänomenologie*, Fink Verlag, 1992.
- Warning, Rainer (red.): *Rezeptionsästhetik*, UTB, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Wellek, R. & Warren, A.: *Theory of Literature* (1949), Penguin Books, 1993.
- Wentzel, Knud: *Tekstens metode*, 1981.
- Wentzel, Knud: "Dansk litteraturhistorie – en politisk sag" in: *Kritik* 166, 2003.
- Werth, Paul: *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*, 1999.
- Zahavi, Dan: „Edmund Husserl, fænomenologi og kunst“ in *Den blå Port* Nr. 37, 1996.
- Zahavi, Dan: „Fænomenologi og kunst“ in: *Den blå port* 37, 1996.
- Zahavi, Dan: *Fænomenologi*, Samfundslitteratur, 2003.
- Zahavi, Dan: *Husserls fænomenologi*, Gyldendal, 1997.
- Zahavi, Dan: *Intentionalität und Konstitution – eine Einführung in Husserls Logische Untersuchungen*, Museum Tusulanum Press, 1992.
- Zima, Peter V.: "Die Rezeptionsästhetik zwischen Hermeneutik und Phänomenologie" in: *Literarische Ästhetik*, 1991.
- Zunshine, Lisa: "Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness" in: *Narrative*, Vol. 11, No. 3 (October, 2003).

Zunshine, Lisa: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, 2006.

Zwaan, Rolf: "Situation Model" in: Herman, David et al. (red.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005, s. 534-5.

Ørstavik, Hanne: (1994,1996): *Hakk/Entropi*, Oktober Pocket, 2004.

Ørstavik, Hanne: "Streker, linjer, kanter, bånd" in: *Samtiden*, Nr. 3, 2004.

Ørum et. al.: *En tradition af opbrud – Avantgardens tradition og politik*, 2005.