

*Henning Nølke & Michel Olsen*

Université de Århus & Université de Roskilde

## **Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og *MAIS* hos Flaubert**

Je voudrais bien passer un jour,  
un jour entier avec toi. Mais ;  
ils disent tous mais, autour de  
moi. Ils me tiennent avec ce  
mais-là, et j'ai choisi tu le sais,  
non pas de fuir, faire semblant,  
mais, mon mais à moi, de  
réunir et d'affronter. (Yves  
Navarre : Le jardin d'acclimata-  
tion)

Det er et velkendt fænomen, at tekster ofte formidler mange forskellige og forskelliges synspunkter. Det er faktisk det normale, at mange stemmer kommer til orde i samme tekst. Tekster er polyfone.

Dette er måske særlig påfaldende i litterære tekster. Termen polyfoni var ikke ukendt i tiden efter Første Verdenskrig. Den forekommer fx i 1923 i A. Šteinbergs bog om Dostojevskij, men det er i den russiske litteratur- og sprogforsker Bachtins berømte bog fra 1929 *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, at begrebet udvikles i retning af dialogisme. I denne bog studerer Bachtin det gensidige forhold mellem forfatter og helt i Dostojevskijs værk, og han giver en kort beskrivelse af polyfonibegrebet. Det vil vi komme nærmere ind på nedenfor. Siden Bachtin har polyfonibegrebet udviklet sig uafhængigt af hinanden inden for sprog- og litteraturforskning, og man kan i dag tale om to ret forskellige begreber : **lingvistisk polyfoni** og **litterær polyfoni**. Med tanke på det fælles idé-mæssige udgangspunkt (Bachtin) og det fælles genstandsområde (tekster) forekommer det imidlertid oplagt at forsøge at kombinere de to teoretiske tilgange i studiet af - især litterære men også andre - tekster.

Et sådant samarbejde støder umiddelbart på en række problemer, hvoraf de to vigtigste nok er, at de to teoretiske tilgange har udviklet sig ret forskelligt, og at de arbejder på forskellige tekstuelle niveauer. Således arbejder lingvisten lokalt, idet han beskæftiger sig med enkelte ytringer

eller med små serier af ytringer, medens litteraten snarere arbejder globalt og beskæftiger sig med større tekstpassager og hele tekster. Dertil kommer, at lingvisten principielt arbejder på *langue*-niveau, medens litteraten ofte arbejder på *parole*-niveau.

I et direkte samarbejde er det således i første omgang hensigtsmæssigt at finde et emneområde, der så at sige bygger bro mellem de to interessefelter. De såkaldte konnektorer eller forbindere synes at egne sig glimrende til dette formål. De lader sig direkte underkaste sproglige analyser, og de giver anledning til ofte subtile interpretationer af mindre eller større tekstsammenhænge. Vi er derfor begyndt at undersøge konnektorbrugen hos en række forfattere fortrinsvis fra det 19. århundrede. Denne artikel er en sammenskrivning af det første fælles foredrag, vi har holdt i forbindelse med dette konnektorprojekt, og bærer præg af, at samarbejdet på det tidspunkt endnu var i en første fase. Vi har valgt i vidt omfang at bibeholde den lidt uformelle, søgende form fra foredraget i dette arbejds-papir for at give læseren et indtryk af selve vores arbejdsproces. For mere færdige analyser henviser vi til Nølke & Olsen (2000).

Artiklen består af fem dele. I første del gør Michel Olsen sig nogle overvejelser over det polyfonibegreb der ligger bag projektet og i anden og tredje del introducerer vi henholdsvis det lingvistiske (Henning Nølke) og det litterære polyfonibegreb (Michel Olsen). I fjerde del foreslår Henning Nølke en lingvistisk analyse af konnektoren *mais*, og denne udnyttes i femte og sjette del, hvor to eksempler hentet fra Gustave Flauberts *Madame Bovary* underkastes en lingvistisk og litterær analyse (henholdsvis Henning Nølke og Michel Olsen).

Det er ikke første gang *mais* danner udgangspunkt for tekstuelle analyser. Således indeholder Jean-Michel Adams *Éléments de linguistique textuelle* fra 1990 et helt kapitel om denne konnektor, og Rabatel har for nylig (1999) vist, hvorledes *mais* på systematisk vis bidrager til den tekstuelle struktur<sup>1</sup>. Da vores hovedformål snarere end at beskrive *mais*'s tekstuelle funktion som sådan er at undersøge mulighederne for et konkret og systematisk samarbejde mellem en lingvistisk polyfonianalyse og en litterær polyfonianalyse af samme tekster, har vi imidlertid valgt i første omgang udelukkende at præsentere vore egne analyser. På et senere tidspunkt er det så tanken at inddrage de andre arbejder på området.

---

<sup>1</sup> Se også Nyan (1999), der indeholder en original analyse af de forskellige måder *mais* er blevet beskrevet på og evt. kan beskrives på.

## 1. Hvorfor og hvornår tale om polyfoni?

I tidligere artikler har jeg (Michel Olsen) behandlet nogle væsentlige spørgsmål som polyfonibegrebet stiller.

Jeg har søgt at skelne mellem 'polyfoni' forstået i bred almindelighed og den 'fulde polyfoni' (Olsen 1999 a og b). Det sidste begreb kan med fordel erstattes af 'dialogisme'. Det er det Bachtin især har udviklet i sin Dostojevskij-bog. I ultrakort resumé går det ud på at forfatteren ikke stiller sig over sine personer, men samtaler med dem på lige fod. Jeg har også hævdet at Flaubert med *Madame Bovary* (og kun der!) nærmer sig dialogismen (Olsen 1999a). Endelig har jeg forsøgt at vise at dialogismen mindre er en teknik end en tilstand forfatteren befinder sig i.

Endvidere har jeg prøvet at påvise at gengivelse af fiktive personers bevidsthed (indre monolog, bevidsthedsstrøm, foreløbig brugt som paraplybegreber) ikke i sig selv er fremmende for polyfoni, endsige for dialogisme. Derimod kan dialogen indføre polyfonien i bevidstheden (Olsen 1999c).

Begreber som 'intertekstualitet' eller 'sprog i sproget' har længe været kendt. Som paraplybegreber er de nyttige, men de optræder ofte som de rene rodekasser. Nærmere betegnet ender man oftest i «ordbogen» der praktisk talt er et uendeligt system. Jeg opdagede det da jeg læste Bachtins gennemgang af hvordan sprog kan indlejres i sproget. Han citerede en række passager fra russiske romaner, der alle blev udlagt som citat af faste vendinger. Jeg havde læst dem naivt. Et eksempel der er endnu mere indlysende er at fx epilogen til Dostojevskijs *Forbrydelse og straf* hvor Raskolnikov ser ud til at indlede et nyt liv, eller staretsen Zozimas bekendelser fra *Brødrene Karamassov*, som jeg også læste naivt, efter Bachtins mening er 'stiliseringer', dvs. skrevet i et helgenlegendesprog. Denne bemærkning åbner for et påtrængende problem som jeg her (og måske i det hele taget) må lade ligge: kan en fiktionsforfatter overhovedet tale i eget navn? Et andet, mindre, problem kan jeg derimod tage op. Det er klart at udpegning af sprog i sproget, og dermed af en art polyfoni, hvor der ikke gives udtrykkelige præj i teksten, kommer til at afhænge af læserens belæsthed, af almendannelse, noget jeg altid synes jeg har savnet, men som man, efterhånden som en fast litterær tradition fortøner sig i det fjerne, i stadig mindre grad kan forudsætte hos læserne.

I modsætning til et sprogs 'ordbog', der forandres hurtigt (i vore dage meget hurtigt), kan syntaksen se ud til at være stabil. Det er et synsbedrag

der er let at afsløre, især i dansk, der er et af de sprog der har været under hurtigst udvikling de sidste 50 år, men rigtigt er det at syntaksen udvikler sig betydeligt langsommere end ordforrådet. Til eftertanke blot dette at en konjunktion som *eftersom* ikke findes i alle sprog. I de romanske sprog kan man følge dens udvikling fra en betydning der ligger nær på 'efter at'. Den danske konjunktion *eftersom* er blevet bogsprog, i tysk (og altså i moderne dansk) findes der ingen særskilt konjunktion (man kan bruge fx «da doch», «når nu», «jo»). Men som sagt, udviklingen går i syntaksen langsommere, og det kan være nok i vor sammenhæng.

'Sprog i sproget' hører derimod først og fremmest ind under ordbogen og har mange træk fælles med det den russiske semiotiker Jurij M. Lotman kalder en 'minus-priëm': en fremgangsmåde, en teknik, der ikke er markeret, altså en slags 0-form. Eksempler herpå: « Ordener hænger man på idioter [...] » («idioter») kunne på P.A. Heibergs tid også betyde 'privatperson'; «Christian den Fjerde/ Han var en fornem Herre» (morsomt, folkeligt, rim på en udtale der nu næsten er slået igennem); «Was sagst Du min Bruder zu das?» (tysk grammatik var kendt hos danske akademikere midt i det 19 århundrede), og endelig det urimede vers, uden fast rytme, der er et gennemgående træk i moderne lyrik (ikke uden grund er termen 'knækprosa') blevet brugt. Det frie vers var ved sin fremkomst revolutionerende (tænk blot på nogle af J. P. Jacobsens få digte som fx «Tog Bølgen Land?»). Et andet felt er ind- og afkodede adfærdsnormer, forskellige fra kultur til kultur og fra generation til generation. Minus-priëmen forudsætter en kode. Koder kan forsvinde og så bliver fremgangsmåden virkningsløs.

Beskæftigelsen med ordforrådet er et af filologiens traditionelle områder, og den omtalte belæsthed er et af filologens ofte karikerede træk (bogormen i sit støvede bibliotek). Syntaksen lader sig i højere grad formalisere, og sprogets småord (bi- og bindeord, altså også vores 'konnektorer') udtrykker ofte logiske relationer der kan beskrives med en vis præcision). Men syntaksen udvikler sig i det mindste langsommere.

Her er det at samarbejdet mellem lingvister og litterater kan vise sig at blive frugtbart. I vores polyfonigruppe har Jørgensen, Nølke og jeg selv blandt andet fokuseret på sproglige 'konnektorer' (bindeord, konjunktioner). Det drejer sig bl.a. om *donc* (altså, så), *mais* (men), og *puisque* (eftersom, da jo, når nu). Disse konjunktioner kan, men behøver ikke, udløse et stemmeskift, mellem forfatter og person eller omvendt. Ved *parce que* (fordi) synes der ikke umiddelbart lagt op til stemmeskift. Dette støttes af eksempelmaterialet. Lingvistisk vil disse stemmers status blive nærmere

beskrevet i dette og senere arbejder. Vi må dog straks fremhæve at der ikke er direkte sammenfald mellem lingvistens og litteratens stemmer. For litteraten vil det i første være interessant at fordele de hørte stemmer på personer og forfatter (hvem taler?). Dette er det væsentlige spørgsmål, og måske vil det andet spørgsmål formuleret af Genette: Hvem ser? kunne føres tilbage til et spørgsmål om hvem der taler. Her skal man dog være opmærksom på at lingvistens «stemmer» ikke kræver en person som underlag. Flere stemmer kan tale gennem samme person. Den litterære 'person' er altså ikke noget atom, ingen udelelig størrelse. Den kan rumme flere 'diskursindivider' (jf. herom senere). Og noget som den indre monologs opståen kan opfattes som en slags dialog i samme person (jf. nedenfor).

For en analyse af konnektorerne taler desuden at brugen af dem (og andre materielt identiske sproglige størrelser) kan gøres til genstand for statistiske undersøgelser. Undertiden er materialet dog ganske overvældende og tungt at bearbejde. Det gælder især en konnektor som *men*. Imidlertid er det muligt at indsnævre undersøgelsesfeltet, hvad *men* angår til [punktum] + *Men*, og føles dette stadig for meget kan man indskrænke sig til *Men* indledende nyt afsnit.

For de andre konnektorerers vedkommende er mængden af forekomster mere overkommelig. Brugen af *donc* lader til at være en glimrende indgang til studiet bl.a. af 'style indirect libre', 'dækket direkte tale' osv. (Nølke og Olsen 2000, heri statistik over forekomster i nogle franske romaner), og det samme gælder *mais* (Jørgensen 2000 og nærværende artikel).

Allerførst en foreløbig statistik der viser for det 19. århundrede en besynderlig udvikling af brugen af *mais* i Frankrig, og i Danmark af *men* indledende nyt afsnit:

titel	antal	antal ord	ord/antal
<i>Le Colonel Chabert</i> (1832)	1	23.072	0.04
<i>La Fille aux yeux d'or</i> (1835)	1	26.869	0.04
<i>Madame Bovary</i> (1857)	74	113.257	0.65
<i>Une Vie</i> (1872)	53	72.834	0.73
<i>Bel-Ami</i> (1875)	80	105.255	0.76
<i>Germinie Lacerteux</i> (1865)	6	65.181	0.08

<i>La Curée</i> (1872)	51	106.573	0.48
<i>L'Argent</i> (1891)	19	144.622	0.13
<i>Improvvisatoren</i> (1835)	3	83.489	0.04
<i>Marie Grubbe</i> (1876)	23	62.618	0.37
<i>Stuk</i> (1887)	30	75.845	0.40

Her står vi i første omgang foran et 'råt faktum'. En forklaring søges naturligvis. Dets opståen kunne forklares ved at konjunktionen *men* begynder at modstille større tekststykker. Her må videre analyse til. Faldet i Zolas brug af *mais* fra *La Curée* til *L'Argent* kunne eksempelvis tyde på at det *mais* der anvendes i *La Curée* ikke er af logisk-ræsonnerende art; det er nemlig i *L'Argent*, mere end i *La Curée* at Zola fremstiller sine økonomisk-sociale teorier. Også dette må undersøges, eventuelt med inddragelse af andre romaner fra FRANTEXT (som desværre er tungere at arbejde med end de tekster man kan tage frit fra nettet over ABU).

Hvad angår fænomenets udbredelse kan man vove følgende: *Men* i nyt afsnit er iøjnefaldende. Man behøver ikke computeren for at se om fænomenet forekommer hyppigt. Der kan derfor være tale om unge kunstneres efterligning af en manér. Malraux har jo påstået at en ung kunstner – han taler om malere, men hans idé kan også anvendes på litteraturen – begynder med at efterligne, ikke virkeligheden, men en anden kunstner. Dette er imidlertid kun første skridt, for en kunstner vil sjældent være i stand til virkelig at eftergøre en andens stil. Det samme stiltræk (her konnektorbrug) vil altså optræde med forskellig valør, i forskellig anvendelse.

Hvad angår *mais*, så er det klart at Maupassant efterligner Flaubert, især i sin første roman *Une Vie*. Forholdet var som bekendt mester-lærling forhold. Men måske bruger Maupassant dog fænomenet anderledes. Vor undersøgelse af *donc* tyder i den retning (Nølke & Olsen 2000), men en nærmere fremstilling får vente til vi er færdige med vore sonderinger. Det er en sådan vi fremlægger her.

Derimod er Flauberts indflydelse på J. P. Jacobsen langt fra almindeligt accepteret. Georg Brandes (s. 298, til W. Söderhjelm 20.1.1913.) reducerer den til meget lidt, og i J. P. Jacobsens breve omtales Flaubert ikke meget, jeg har intet fundet om *Madame Bovary*.

## 2. Lingvistisk polyfoni

Den lingvistiske polyfoniteori har sine rødder i Frankrig, hvor Oswald Ducrot og folkene omkring ham omkring 1980 begyndte at tale om polyfoni i forbindelse med visse fænomener, de stødte på i deres analyser. De udviklede et begrebsapparat og en analysemetode, der blev indgående beskrevet af Ducrot i hans bog *le dire et le dit* fra 1984. Denne variant har jeg senere forsøgt at videreudvikle til en egentlig lingvistik teori.

Kendetegnet for den sproglige polyfoniteori er, at den primært beskæftiger sig med betydningsdannelsen på ytringsniveau. At den sproglige ytring på mange måder indeholder spor af afsender og modtager, er velkendt. Der er de personlige pronominer, de værdiladede adjektiver, modaliteterne osv. osv. Denne tilstedeværelse af diskursens deltagere er et fænomen, der er dybt integreret i det menneskelige sprog, som uden ophør refererer til sin egen anvendelse. Det er *selvrefererende*. Dette er i øvrigt en egenskab, der på afgørende måde adskiller naturlige sprog fra (hovedparten af de) kunstige sprog, noget der kun alt for ofte er blevet overset ikke mindst af logisk orienterede semantikere. Men ikke nok med det. Driver man analysen blot en smule længere, opdager man, at også andre synspunkter end afsenderens ofte kommer til orde. Ytringen i (1) er et simpelt eksempel:

(1) Denne væg er ikke hvid.

Man har en klar fornemmelse af, at denne ytring kommunikerer to (uforenelige) synspunkter:

(1')  $s_1$ : 'Denne væg er hvid'  
 $s_2$ : ' $s_1$  er forkert'

Når afsender har benyttet nægtelsen *ikke*, er det nemlig, fordi nogen mener (eller kunne have ment), at den pågældende væg er hvid ( $s_1$ ), en opfattelse afsender ikke deler ( $s_2$ ). Bemærk, at medens det sidste synspunkt (som altså går imod det første) nødvendigvis er afsenders - det kan man bl.a. se ved, at han ikke i en kohærent diskurs kan nægte at dele det - så kan man ikke ud fra ytringens form alene afsløre, hvem der er ansvarlig for  $s_2$ .

Det er sådanne fænomener, der har været inspirationskilde for den sproglige polyfoniteori. Det afgørende er nu, at eksistensen af disse to synspunkter ikke blot er resultatet af en tolkning af ytringen; polyfonien er markeret i selve det sproglige materiale og kan føres tilbage til tilstede-

værelsen af nægtelsen *ikke*. Dette afsløres ved en undersøgelse af, hvilke naturlige fortsættelser ytringen kan give anledning til:

- (1) Denne væg er ikke hvid.
- (2) a. Det ved jeg (da) godt.  
b. (...), og det er min nabo ked af.
- (3) a. Hvorfor skulle den (da) også være det?  
b. (...), og det tror min nabo (ellers).

Som man ser, henviser *det* i (2) til  $s_2$ , medens *det* i (3) henviser til  $s_1$ . Eksemplerne viser endvidere, at dette intet har at gøre med, om der er tale om en monologal eller en dialogal fortsættelse. At denne dobbelte mulighed skyldes tilstedeværelsen af *ikke*, kan man overbevise sig om ved at fjerne nægtelsen. Så er det ikke mere muligt at knytte an til et evt. underforstået "modsat" synspunkt.

Denne måde at argumentere på illustrerer i øvrigt et væsentligt træk ved polyfoniteorien. Den handler om fænomener, der er indlejret i sproget i princippet uafhængigt af sprogets brug. Den handler om, hvad ytringerne siger som ytringer. Den polyfone struktur findes på *langue*-niveau (eller sætningsniveau) og kan derfor ikke afdækkes ved en undersøgelse af fx, hvad ytringerne kan betyde, eller af, i hvilke situationer de kan bruges, men derimod ved en undersøgelse af, hvilke tekster de kan være del af. Den polyfone struktur giver til gengæld anvisninger - eller *instrukser* - for, hvilken interpretation ytringerne kan give anledning til. Polyfoniteorien er i denne forstand en *diskursstrukturalistisk instruksional semantisk teori*. Instrukserne kan være mere eller mindre præcise. I eksemplet med væggen, som ikke er hvid, er instruksens, at modtager skal forstå, at der er to modsatrettede synspunkter på spil, og at afsender har det ene; men hvem der har det andet, siger instruksens ikke noget om. Man kan altså sige, at det sproglige output er en struktur med nogle variabler, hvor - i dette tilfælde - den ene variables værdi er præciseret, medens den andens lades helt åben. I interpretationsprocessen vil den fysiske modtager så automatisk (ubevidst) søge at afdække, hvem der har det andet synspunkt (her  $s_1$ ), og derved får han skabt et polyfont betydningsmønster, der indgår i hans forståelse af hele den tekst, han står over for.

Teknisk set kaldes de størrelser, der kan gøres *ansvarlige for synspunkterne* (en anden teknisk term i polyfoniteorien) for *diskursindivider*<sup>2</sup>. Det er

---

<sup>2</sup> Her opløser den lingvistiske analyse altså den litterære 'person'. Omvendt må det være litteratens opgave så vidt muligt at forankre disse diskursindivider i tidens 'diskurser', dens koder, værdisystemer osv.



vigtigt at understrege, at diskursindividerne er rent (teoretiske) sproglige størrelser; de er en del af diskursen. Afsender og modtager er selvfølgelig de centrale diskursindivider. Når vi taler om afsender og modtager, er det altså afsender og modtager *ifølge ytringen*. Den "fysiske" afsender (og modtager) interesserer ikke lingvisten. Hvis vi således forestiller os, at der på et par sko i et udstillingsvindue er hæftet en seddel med sætningen "vi er lette at snøre", er det skoene, der er afsender for sætningen i polyfon forstand. For at understrege at afsender og modtager er sprogimmanente størrelser, benyttes symbolerne A for afsender og M for modtager. Blandt de sproglige spor, der afslører A, er først og fremmest førstepersonspronominerne, ligesom andenpersonspronominerne er Ms spor par excellence. Naturligvis er især As forhold til de synspunkter, han har sat i scene, væsentligt for forståelsen af ytringen. Men 'ansvarlig for et synspunkt' skal forstås i ret abstrakt forstand, og også størrelser som 'den offentlige mening', 'loven' osv. kan være diskursindivider<sup>3</sup>.

A - og til dels M - spiller en særlig dobbeltrolle i det polyfone spil. A er nemlig altid ansvarlig for selve ytringsprocessen samtidig med, at han kan knyttes til specifikke synspunkter. A er så at sige scenemester for det polyfone spil, der præsenteres. Han er forfatteren i teksten, dvs. forfatteren forstået som tekstinstans. A kreerer dramaet; men han gør det med henblik på, at den fysiske modtager, som (diskursindividet) M er et billede af, skal tolke det. I den forstand er M med i skabelsen af den polyfone struktur. Som det fremgår, er der et vidt - og dog sprogligt begrænset - spillerum for den konkrete indtolkning af polyfone mønstre.

Det interessante er, at elementer fra flere forskellige niveauer i sprogbeskrivelsen er med til at skabe ytringens polyfonistruktur. Således kan ikke blot ordenes leksikalske værdi, men også grammatiske kategorier, syntaktiske strukturer og sågar i visse tilfælde prosodi være med til at strukturere ytringen polyfont. Konnektorer, forskellige partikler og andre småord (nægtelsen!) er oftest klare polyfonimarkører; men også fx

---

<sup>3</sup> Således analyseres propositionelle og eksistentielle præsuppositioner som synspunkter, som MAN er ansvarlig for. MAN kan så være den offentlige mening eller et relevant udsnit af det samfund, diskursen indskriver sig i. En polyfon analyse af det klassiske eksempel *Kongen af Frankrig er skaldet* ville altså give, at denne ytring bl.a. præsenterer synspunktet 'Frankrig har en konge' med en instruks om, at MAN er ansvarlig for dette synspunkt. Da både A og M er en del af MAN, får man de effekter, man ved, der er knyttet til sådanne præsuppositioner.

artikelbrug, eller tempus og modus kan spille ind. Resultatet kan blive en yderst kompleks polyfon struktur, og heri kan ligge et praktisk problem for anvendelsen af den sproglige polyfoniteori til tekstanalyse. Dette er netop et af de centrale emner i polyfonigruppens arbejde.

### **3. Litterær polyfoni**

I modsætning til lingvistisk polyfoni kan man ikke tale om nogen egentlig litterær polyfoniteori, men snarere om en række forskellige tilgange (jf. ovenfor). Der er grund til at skelne mellem *polyfoni*, flerstemmighed, og egentlig *dialogisme*, som den kommer til udtryk i Dostojevskij-bogen.

#### **3.1 Dialogisme**

Der har været mange Bachtin-receptioner. Polyfoni er blevet sammenblandet med karnevalsbeskrivelserne, næsten som alles snakken i munden på alle. Og det dialogiske princip er blevet druknet i polyfonien. Polyfoni er næppe et ord Bachtin kan tage patent på. A. Z. Šteinberg brugte det i sin Dostojevskij-bog fra 1923. Han opfatter forfatteren som en dirigent eller komponist der fordeler og harmoniserer stemmerne, fx i en symfoni, men som altså ikke selv kommer til orde. Dette er det helt afgørende. Det ser for øvrigt ikke ud til at Bachtin nævner Šteinberg, og Šteinberg nævner heller ikke Bachtin i sin sene Dostojevskij-bog fra 1966.

Det skal også bemærkes at Bachtin ikke altid insisterer på det dialogiske. Hans tilgang til polyfonien, som jeg ikke når at komme ind på her, udelukker ikke en hierarkisk tilgang [1994 p. 414; 1970 p. 259].<sup>4</sup> Det dialogiske princip derimod udelukker principielt at forfatteren stiller sig over romanpersonen.

Bachtin har udviklet polyfonibegrebet og givet ansatser til en viderebearbejdelse. Det har lingvister som Oswald Ducrot og Henning Nølke kunnet drage nytte af. Bachtin har desuden bidraget til en definition af romangenren som ikke-genre. Også denne tilgang er ikke i sig selv original, men Bachtin viser hvordan genren kan optage andre genrers sprog i sig. Det der virker revolutionerende hos Dostojevskij er at forfatteren skulle kunne give afkald på den overordnede status som han jo indtager i de fleste narratologiske afhandlinger. Tænk på den alvidende forfatter der

---

<sup>4</sup> Ved denne og følgende dobbelthenvisninger gælder den første den russiske udgave, den anden den franske oversættelse (éditions du Seuil).

giver afkald på sin almagt, sin alvidenhed. Det er slet ikke den vej vi skal tænke. Det er noget af det sværeste at gøre rede for, at eftergøre (er Bachtins analyser i det hele taget «nachvollziehbar», altså kontrollable, som tyskerne siger). Selv vil jeg mene, at det er de til en vis grad; der er tale om en strukturering (altså en proces), snarere end om et færdigt resultat (jf. Lotman).

Det vil føre for vidt her at gennemgå Bachtins begreb om dialogisme og polyfoni. Begge former bliver her kun antydnet stikordsvis.

*Form, ikke tese:* Det er selve romanernes form Bachtin studerer, ikke forfatterens meninger (Dostojevskij, kan jeg tilføje, har ikke udviklet nogen diskurspragmatik à la Habermas).

*Ikke tingsliggørelse af personer:* Dostojevskij objektiverer ikke sine personer, han tingsliggør dem ikke. Han omtaler sine personer, som om de var tilstedeværende og ville kunne svare. I forhold til Gogol' (et forfatterskab der betød meget for Dostojevskij) foretager han en kopernikansk revolution: han omformer Gogol's karakterer til selvbevidsthed, i stedet for at skildre dem set udefra – eller for så vidt indefra, ville jeg tilføje; det kommer jeg tilbage til (270/102s). Forfatteren ved ikke væsentligt mere end personen om dennes situation.

*Inkarneret idé:* Kun de personer der inkarnerer en idé er vigtige (altså ikke Dostojevskis bipersoner).

*Samtale:* Ikke nok med flerstemmighed. Stemmerne skal artikuleres imod hinanden. Således udelukkelse af folkelige fortælleres polyfoni (Premoli::1-23). Disse overtager successivt deres personers værdisæt, men konfronterer dem ikke med hinanden. Det samme er måske tilfældet i dramaet, selv hos Shakespeare (hvor Bachtin ikke vil tale om polyfoni inden for det enkelte stykke, men nok for det samlede værk. En forfatter som Fernando Pessoa bliver altså heller ikke polyfon, fordi han rendyrker sine 'heteronymer'. Tværtimod (jf. Olsen 1999b, p. 68). Man kan diskutere om Kierkegaards pseudonymer er udtryk for polyfoni: de lader i det mindste til at være i samtale, i diskussion. Hos Dostojevski svarer den ene (hoved)person den anden, har hans tanker nærværende. Det er fx tilfældet, når Dostojevski lader Raskol'nikov kommentere et brev fra moderen (1994::307 s.; 1970::457 s.).

*Forfatterens rolle:* I den monologiske roman opregner Bachtin tre former for forfatterindvirkning, for hvordan en idé i et monologisk værk bekræftes. Den kan ligge i *Princippet for verdenssyn og -fremstilling: udvælgelsesprincip* [hvad med Dostojevski, på dette punkt?] Den kan endvidere være en

*deduktion*. Bachtin tænker her på den experimentelle roman og filosofisk roman: *Candide*], og endelig kan den udtrykkes ved *hovedpersonens ideologiske position*.

Dostojevskijs forhold til sine personer belyses bedst ved et Bachtin-citat fra nogle noter til omarbejdelse, som jeg ikke kender i oversættelse:

Dostojevskij afbryder ofte den andens stemme, men han kvæler (undertrykker) den aldrig, «ud fra sig selv», dvs. ud fra en anden, nemlig sin egen bevidsthed. Dette er så at sige Guds aktivitet i forhold til mennesket; Gud tillader det at give sig fuldstændig til kende (i en immanent udvikling), at dømme sig selv, at modbevise sig selv. Dette er en aktivitet af en anden beskaffenhed [... end over for døde ting].<sup>5</sup>

Også for Bachtin ser romanforfatteren altså ud til at være Gud. Men en anden gud end den såkaldte alvidende forfatter, fx. Balzac. Han er ikke urmagerguden, der har skabt romanen som en sindrig mekanisme, men den kristne, langmodige Gud, der kun kan frelse sine kære skabninger gennem disses frie vilje. En Gud der stadig henvender sig til mennesket, sætter det under tiltale, men som kun åbner en mulighed for det, omvendelsen, troen, som så mange af hans personer stædigt afviser. Personerne er ikke determinerede, men sat under tiltale. Er vi så ført tilbage til den frihed som Kierkegaard opsummerer i de sidste ord af *Sygdommen til Døden*: «i at forholde sig til sig selv og i at ville være sig selv grunder Selvet gennemsigtigt i den Magt, som satte det.»? For mig står det ret klart, at Bachtin og Dostojevskij med personernes frihed befinder sig langt fra et moderne frihedsbegreb: selvudfoldelse, selvvirkeliggørelse og deslige.

*Bevidstheden*: Væsentligt, og indiskutabelt er et andet vigtigt punkt: at Bachtin, med sin yndlingsforfatter Dostojevskij, opfatter bevidstheden som placeret mellem det ydre og det indre. Det får også en væsentlig betydning i vurderingen af den 'indre' monolog. Jeg vil her indskyde at der her måske findes et sammenfald med den berømte kritik som Vygotskij rettede imod Piaget angående oprindelsen til små børns monolog. Også på det litterære felt er de første indre monologer indre diskussioner, fx Hektors

---

<sup>5</sup> For en sikkerheds skyld translittererer jeg fra russisk:

Dostoevskij často perebivaet, no nikogda ne zaglyšaet čyžogo golosa, nikogda ne končaet ego "ot sebja", t. e. iz drugogo, svoego, soznanija. Èto, tak skazat' aktivnost' boga v otnošenii čeloveka, kotoryj pozvoljaet emy samomy otkryt'sja do konca (v immanentnom razvitii), samogo sebja osydit', samogo sebja oprovergnyt'. Èto — aktivnost' bolee vysokogo kačestva. (*K pererabotke knigi o Dostojevskom* i Bachtin 1994, 185).

indre overvejelser om hvorvidt han skal flygte eller ej, før kampen med Achilleus. Og det er de andres, kollektivets stemmer der taler i hans sind. Men måske skal man ligefrem regne med to oprindelser til den indre monolog, idet den anden er den 'stream-of consciousness' som især blev kendt med Joyce. (jf. Scholes & Kellog og Philippe).

Dostojevskij trænger nok langt ind i personernes sind, men at bruge ordet 'dybt' kan lede på vildspor, hvis man dermed mener sjælelige tilstande nær det ubevidste. Den slags tilstande er for Dostojevskij nær fortabelsen.

*Den narrative logik:* Mange forfattere fortæller for at bevise. De gode går det godt, de onde slet, for nu at tage et meget enkelt eksempel. Hos Dostojevskij derimod findes der mange beretninger om kriminelle handlinger samt selvmord i det postreformerte Rusland, både i hans journalistik og i romanerne (*Besy::262*). Han finder forbrydelser hos det folk han håbede på, og de forbrydelser forsøger han så at tolke, fx findes der en bonde, der først beder til Gud, før han skærer halsen over på sit offer. Vi har en forfatter, der i disse tilfælde hverken opfinder sit stof til bevis eller søger bevisligheder, men som lader sig anfægte i sit syn på tingene. Det samme gælder naturligvis også modstillingen af hovedpersonerne.

*Værdierne er ustabile:* Men tilbage til Bachtin. Værdierne, siger han, står ikke fast hos Dostojevskij, hvad enten det nu drejer sig om den ortodokse kirke, fremskridtet, revolutionen, humanismen (og slavofilien, ville jeg tilføje). Alle disse værdier drages i tvivl. Men Bachtin går ikke ind for etisk relativisme.

*En prekær polyfoni:* Jeg tror, at Dostojevskis polyfoni er en italesættelse af hans egne modsætninger. Han har vel synspunkter; men han lader sig anfægte. Han ser det, der rokker ved hans antagelser (fx mord blandt almuen, det gode russiske folk), og han giver ordet til sine opponenter, Raskol'nikov (der jo først omvendes i epilogen, som er i en anden stil, jf Bachtin 1994::469, 1970::321, om Raskol'nikov 1994::460, 1970::311), Ivan, Stavrogin og andre.

Det sluttelige spørgsmål er imidlertid om Dostojevskij og Kierkegaard ikke stræbte efter en homofoni – forstået som en rangordning af synspunkter. Det siger Kierkegaard direkte i *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*,<sup>6</sup> men man kan tøve med at lade dette skrift få det sidste ord over for de

---

<sup>6</sup> I 3. udgave af *Samlede værker*, København 1962-64 bd. 18.

pseudonyme værker. Mere sikkert er det at homofonien indtræder i de sidste år, da Kierkegaards forfatterskab undergår en radikal drejning.

En foreløbig konklusion er lige så let som diskutabel: Polyfonien er ikke en teknik, men forudsætter en reel spænding hos forfatteren. Derfor kan Dostojevskij væsentligt set heller ikke efterlignes. Den fulde, ligevægtede polyfoni kan derfor heller ikke følges op med en mekanisk analysemetode. Analysen af indre monolog antyder således først og fremmest den tekniske tilgangs begrænsninger, dens blindhed for væsentlige træk. Det er i denne forbindelse værd at notere alle de analysemetoder Bachtin kender, men ikke bruger i Dostojevskij-bogen, men nok i andre arbejder. Ikke analysen af bevidsthedsfremstilling, men denne bevidstheds retning er det afgørende; næstens nærvær i bevidstheden afhænger rimeligvis kun i ringe grad af gengivelsesteknik. Det vil derimod være oplagt at bruge Bachtins analyser som incitament til at undersøge, hvordan medmennesket optræder hos både romanpersoner og -forfattere.

### 3.2. *Det udvidede polyfonibegreb : flerstemmighed*

Efter kort at have berørt 'dialogismen' kan det være nyttigt til eventuelt senere diskussion at opregne nogle former for polyfoni, for flerstemmighed, som Bachtin opererer med, jf. (1994,414/1970,259), hvor han har samlet sine iagttagelser i en skematisk oversigt. Et vigtigt indledende punkt er at Bachtin opfatter *Romanen som polyfoniens genre*. Det passer godt med, at den defineres som en slags ikke-genre.

Der er først *parodien*. Her hersker der dissonans mellem den parodierede og forfatterstemmen. Spørgsmålet er om parodi altid er hierarkisk ordnet, med det parodierede sprog som underordnet, og derfor nedvurderet. I så fald bliver polyfonien indskrænket.

*Stilisering* (1994::402 ; 1970::246 og 1979::133). Denne form er konvergerende (konsonant) og kan derfor være svær at genkende for den, der ikke kender tidens koder (jf. ovenfor om minuspriëm). Den leder over til en række genreproblemer. Stilisering kan være en implicit dialog med et andet sprog. I de tre følgende eksempler undgås den tragedie, som var ventelig i det litterære system.

*Puškin/Bielkin: Postmesterens fortælling*. Her kan min egen fejltagelse tjene direkte som illustration: Jeg læste fortællingen som fortalt direkte af Puškin, fordi jeg overså kommentaren i min tosprogede udgave. En pige bliver forført. Lever lykkelig som holdt kvinde. Dette nærmest utænkeligt i det

officielle system. Men Puškin har indskudt en vis Bielkin, ladet ham være beretter.

*Blichers* «*Sældaaten*» (Den Tie A war en bette Karl...). Passer det barn hans ungdomselskede har med sin mand. Også her fortæller en anden, soldaten, gennem Blichers pen.

Endelig findes der hos Maupassant en novelle «*Le Retour*» (i *Yvette*). En sømand vender hjem til sin kone der er blevet gift i mellemtiden. Men modsat i de højere genrer bliver der ingen tragedie. Det skæbnesvangere tema, en formodet død mands hjemvenden lader til at klares, i hvert fald ender novellen med at den gamle og den nye mand går ind på kroen og drikker et glas.

Også på Dostojevskij anvendes stiliseringen som allerede nævnt. De afklarede ord skulle være stiliserede. (Bachtin 1994::469; 1970::321). Således Zozimas, epilogen i *Raskol'nikov*. Det ville i sidste instans sige, at der ingen højste instans skulle være (eller at jeg'et træder tilbage!).

*Indre monolog*. I tidligere bidrag (1999a og b) har jeg forsøgt at vise at indre monolog og bevidsthedsstrøm, altså en prætenderet umiddelbar bevidsthedsgengivelse, ikke altid frembyder en særlig stor grad af polyfoni. Den skulle pr. definition være polyfon, fordi der jo er mindst to talesubjekter, det refererende og det refererede; men dens problem er, at den rummer en stærk tendens til hierarkisering, og desuden at det slet ikke er nødvendigt at de citerede stemmer konfronteres med hinanden, altså indgår i en art dialog. Personen kan jo beholde stemmen sidevis, som det bl.a. sker hos Zola.

*Dækning* (style indirect libre) er ikke desto mindre en form, vi må behandle. Så meget mere som der er to diametralt forskellige opfattelser af fænomenet. Den fremherskende opfattelse i fransk tradition (Bally, Lips) er at det drejer sig om en litterær form. Dette mener også Lorck, og Banfield mener ligefrem, at hendes «unspeakable sentences», altså «ufremsigelige sætninger» i style indirect libre skyldes bogsprogets voksende dominans fra den franske klassik og frem.

Iflg Brøndum-Nielsen er fænomenet derimod efter al sandsynlighed en folkelig form, og dansk litteratur frembyder flere eksempler fra middelalderen.<sup>7</sup> Ewald er rigt repræsenteret.

---

<sup>7</sup> Det medfører, sagt i parentes, at Ann Banfields tilgang er diskutabel, nemlig at indre monolog som dækning skulle være begrænset til histoire-aksen og være sjældnen på discours-aksen (jeg-du). Begreberne er taget fra Benveniste. Følgende påstand er tvivlsom:

Dette stiller nogle spørgsmål. Er dansk litteratur væsensforskellig fra fransk og engelsk? Det er usandsynligt. Har man oversat den folkelige form og tidlige eksempler i fransk? Dette blot til overvejelse.

Først skulle man måske undersøge, om indre monolog egentlig er så «polyfon». Man troede en kort overgang at bevidsthedsgengivelse var lig med at forfatteren identificerede sig med sin person. Hurtigt blev det klart at det ikke behøver at være tilfældet. Forfatteren kan være i samklang med personen (der kan blive et andet jeg, et talerør); men han kan også forholde sig ironisk til sin person, selv ved gengivelsen af de inderste tanker og følelser. Cohn (116ss) har udmærket redegjort for dette i forbindelse med forskellige former for bevidsthedsgengivelse.

'Indre monolog' og 'bevidsthedsgengivelse' har indtil videre være brugt som paraplybegreber. Jeg foreslår dog at vi overtager Laurence Rosiers systematisering. Hun går ind for 4-delning (s. 270.).

DD discours direct

DI discours indirect

DIL discours indirect direct libre

DDL discours direct direct libre (altså replik uden *inquit*)

som hos Dujardin og i slutmonologen af *Ulysses*). Dette er en tilføjelse.

	direkte	oblik
anførsel	DD	DI
ikke anførsel	DDL	DIL

I den indre monolog kan man endvidere arbejde med to distinktioner, én mellem distancering og identification (engelsk: concordance og discordance, eller: sympati og ironi), en anden mellem om vægten lægges på udtrykket eller på indholdet [Cohn, p. 116 ss. og Bachtin 1994, p. 414; 1970 p. 259, samt Bachtin 1972, p. 126 ss.; 1970, p. 179 ss.]. Ved distancering vil en flerstemmighed være kontinuerligt tilstede.

---

Represented speech and thought is, then, a sentence type which falls outside any framework structured by the communicative relation between *I* and *you*. Our grammar predicts that it does not normally occur in ordinary discourse, which is always a potential dialogue, for if it did, by concordance of person and tense, it would show the second person and present tense. Whether this prediction actually holds is a question Chapter 6 will answer (1982, 141).



	udtryk	indhold
concordant	Céline, (ex 1) Sartre (2)	Maupassant (ex 3)
discordant	Zola (ex 4)	Flaubert (ex nedenfor)

De almindeligste former er sandsynligvis den identificerende monolog med vægt på indholdet og den afstandstagende monolog med vægt på udtrykket.

- (1) Elle tenait à me semer dans la nuit, le plus tôt possible. C'était régulier. À force d'être poussé comme ça dans la nuit, on doit finir tout de même par aboutir quelque part, que je me disais. C'est la consolation. « courage, Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir, à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'il sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit » (Céline 1952 : 221-222)
- (2) Lola eut l'air malheureux et Boris détourna la tête. Il n'aimait tout de même pas trop la regarder quand elle avait cet air là. Elle se rongait ; il trouvait ça con, mais il n'y pouvait rien. (*L'Âge de raison* première partie, chapitre 2.)
- (3) Comme il l'aimait ! comme il l'aimait ! comme ce serait dur et long de se guérir d'elle ! Elle était partie parce qu'il faisait froid ! il la voyait, comme tout à l'heure, le regardant et l'ensorcelant, l'ensorcelant pour mieux crever son cœur. Ah ! comme elle l'avait bien crevé ! de part en part, d'un seul et dernier coup. Il sentait le trou : une blessure ancienne déjà, entr'ouverte puis pansée par elle, et qu'elle venait de rendre inguérissable en y plongeant comme un couteau sa mortelle indifférence. (Maupassant 1909 : 203.)
- (4) Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se turlupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête. (*L'Assommoir*, chapitre xii ; 1970 : 562).

*Le Voyage au bout de la nuit* (18) er ganske vist en 1. personsroman. Når jeg tager den med, er det fordi dens synspunkt er ganske afgørende: Systemet set nedenfra, slang der underminerer det officielle litteratursprog som også ofte bruges) osv.

Og Céline kan modsat Sartre fange talesprogets rytme. Sartre er bare vulgær. Men vulgaritet har længe i litteraturen hærget som et tegn på oprigtighed.

Den senere udvikling viser dette ret klart. Jeg har lavet nogle statistikker, der viser, at allerede Flaubert med sin næste roman indleder den udvikling, der fører til stadig længere brug af indre monolog gennem dækning. Jeg har undersøgt indlejringen af *donc* i en række romaner.

Hvis forfatteren identificerer sig med sin persons tanker, så flyder forfatter og person sammen. Personen bliver så talerør eller repræsentant for forfatteren. Den sene Maupassant (eks. 3) frembyder et godt eksempel. Senere bruger Zola den til at fremstille egne teorier (*Le Docteur Pascal*), lige som han bruger at lægge vægten på formen, med en vis afstandstagen, når han skildrer folket (eks. 4).

Flaubert er blevet tillagt opdagelsen af den indre monolog. Den findes dog også udbredt hos Jane Austin (før Flaubert), og indflydelsen fra Flaubert på J. P. Jacobsen er som sagt tvivlsom. Tilbage står, som Brøndum-Nielsen nævner det, at Jacobsen i *Mogens* og *Marie Grubbe* bruger en «stærkt fremtrædende, nuanceret og langtløbende Dækning» (114). Det nye er altså, at 3. persons indre monolog vinder frem ('narrated monologue') ifølge Cohn (13s.). Men den indre monolog har altså eksisteret i skrift siden middelalderen og har eksisteret i folkelig tale.

En fin kritiker som Erich Auerbach (451) har dog allerede påpeget at Flauberts roman er mere kompliceret end som så. I *Madame Bovary* væver forfatterens og personens stemme sig stadig sammen. Flaubert stiller stadig sin person under tiltale. Dette kan vises ved en analyse af konnektoren *donc* (jf. Nølle & Olsen 2000). Flaubert kritiserer sin person, og stiller sig måske også over hende. Han sætter hende under tiltale, bruger hende ikke som illustration af en opfattelse (psykologisk eller social) som hans forgænger Balzac. Imidlertid er der ingen egentlig sandhed, der udtrykkeligt stilles op imod Emmas vildfarelser, det skulle da være den kunstneriske holdning og distance, Flauberts egen. Flaubert kritiserer gennem Emma tydeligvis sit eget tidligere – romantiske – jeg. Altså en holdning der minder lidt om den aktive, intervenerende forfatterrolle, som Bachtin fremhævede i sine noter, men som han ikke tog med i 2. version af Dostojevskij-bogen, måske fordi Dostojevskij som forfatter ikke er så aktiv endda.

Endelig er der fænomenet *pseudoobjektiv beretning*. Denne form er måske egentlig mere 'polyfon' end den udstrakte, ubrudte indre monolog i 3. person. (Cohn, 1978,33) taler om «Stylistic contagion». Termen er taget fra Leo Spitzer som taler om «Sprachmengung» (1961,84-124; 1947 VI/2,468-469). I Danmark er fænomenet blevet kaldt 'pseudo-objektiv beretning', Kristensen, 1955, 44. Bachtin taler om 'motivation ou affirmation pseudo-

objectives', (1978, p. 138 ff). Hos Flaubert fremhæves formen ofte af kursiv. I Emmas indlagte monologer er der således ofte tale om (mindst) tre sprogslag: beretterens, Emmas og de klicheer der fylder hende.

### *Konklusion?*

Egentlig kan jeg kun komme med en delkonklusion. Flaubert er langt fra Dostojevski; men han har bevæget sig i forhold til Balzac. For denne er personerne – for det meste – eksempler på psykologisk og social determination. Balzac forklarer sine personer, han polemiserer ikke imod dem, som Flaubert (og Dostojevski iflg Bachtin). Det polyfone islæt hos Flaubert skyldes altså ikke blot den (forholdsvis) udstrakte brug af indre monolog, men især skiftene, noget som hans elever ikke kunne lære ham efter, selv Maupassant kun ufuldstændigt.

Flerstemmighed virker bedst i korte skift. Og Flaubert polemiserer med sin person; omend han ikke idémæssigt lader sig anfægte af hende, lader han sig måske rive med.

## **4. Lingvistisk analyse af mais**

For at illustrere, hvorledes vi forestiller os samarbejdet mellem lingvisten og litteraten, vil vi skitsere en lingvistisk analyse af *mais*, som vi derefter vil benytte som udgangspunkt for nogle litterære analyser af et par eksempler fra *Madame Bovary*.

### *4.1. 'MEN'*

*Men* og dets ækvivalenter har været meget studeret på mange sprog. Generelt kan man sige, at *men* svarer til 'og + modsætning'. Eller med andre ord angiver *men*, at to forhold skal ses i sammenhæng og som om, der er en modsætning mellem dem. Oftest er denne modsætning på forhånd åbenbar, således at *men* falder naturligt ind og næppe bemærkes; men i mange tilfælde er selve ordet *men* ansvarlig for indtolkningen af modsætningen. Derved kan der opstå pudsige effekter som i følgende eksempler:

- (4a) a. *He is a republican but honest* (berømt Lakoff-eksempel)  
b. *Han er dansker men bor i Århus* (Hørt i Østjyllands radio)

Modsætningen introduceret af *men* kan manifestere sig på mange måder og kan have indflydelse på andre grammatiske fænomener. Togeby nævner

nogle eksempler på, at aspektskift kan blive muligt netop pga. modsætningen:

- (5) *Contraste : Il chercha à réciter une prière, mais les mots ne venaient plus* (Le Clézio, Togeby 325)
- (6) *Deux actions contraires : Ils ne répondirent pas, mais les yeux brillaient et un petit sourire de coin se promenait sur les bouches* (Sartre, cit. Sten 177, Togeby 325)

Aspektskift i forbindelse med *mais* viser sig at være et hyppigt fænomen fx hos Flaubert, hvor det klart spiller en rolle i det polyfone spil.

Men introducerer altså en modsætning. Men hvad vil det egentlig sige; der er mange slags modsætningsforhold - ikke blot kontrast og modsatrettede handlinger, som i Togeby's eksempler, men også fx modsigelse, kontrær modsætning, indrømmelse m.m. Et første job må være at søge at præcisere, hvilken slags modsætning *mais* angiver.

#### 4.2. Flere *mais*

*Mais* kan faktisk angive mange typer modsætningsforhold. Jean-Michel Adam (1991: 211) regner således med fem forskellige typer, der alle har deres særlige betydning for tekstprocesseringen. Vi vil her begrænse os til at se på den anvendelse af *mais*, man finder i ytringer af typen: *Jean est riche mais il est marié*, og som Ducrot og folkene omkring ham har analyseret i en lang række artikler. Med andre ord:

A. **Kun** analyse af **fransk** *mais*, ikke dansk ( $\approx$  *La Garde meurt et ne se rend pas, Les jours se suivent et ne se ressemblent pas*, PSV, p. 463-64)

**NB!** Her er der altså modsætning på dansk, men ikke på fransk !!

B. **Kun** analyse af den (mere eller mindre) **argumentative brug** (*mais quand même*  $\approx$  *men alligevel*). Det var denne brug, vi så eksempler på ovenfor, dvs:

- (formentlig) **ikke** den **adversative brug** (svarer til *medens* : *Marie s'en va mais Pierre reste* -  $\approx$  *alors que*)
- **ikke "derimod-brugen"** : *Pierre n'est pas Français mais Belge* (svarer til *sondern* på tysk og *utan* på svensk -  $\approx$  *mais par contre*)

#### 4.3. Konnektorfunktion

Men allerførst: Hvad forstår vi egentlig ved en konnektor? 'Konnektor' er et funktionelt begreb. Ved en konnektor forstår vi umiddelbart en størrelse, der forbinder ytringer, dvs. som danner ny kompleks mening ud fra simple mening. En konnektor udfører hovedsagelig kombination

og specifikation, (jf. Nølke 1998: 29). Det er muligt at præcisere en række generelle egenskaber ved (prototypiske) konnektorer:

### **Virkefelt:**

En konnektor har dobbelt virkefelt: venstrevirkefelt og højrevirkefelt. Syntaktisk er den normalt knyttet til sit højrevirkefelt. Dette formaliserer vi således: **X, KonY**, hvor *X* og *Y* er syntaktiske størrelser og *Kon* konnektoren. I (7):

(7) [<sub>X</sub> cette histoire semble invraisemblable], [<sub>Y</sub> il est *cependant* vrai]

har vi angivet de to virkefelter med firkantede parenteser og konnektoren med kursiv. Eksemplet illustrerer, at *Kon* godt kan stå inde i *Y*.

### **Argumenter:**

Som virkefeltsstørrelse arbejder konnektoren på dele af de involverede ytringer og disse dele betragtes i et særligt perspektiv (form, handling, indhold, ...). I (7) er det fx det semantiske indhold både af *X* og af *Y*, det handler om. De semantiske størrelser, konnektoren kombinerer, kaldes **konnektorens argumenter**. De argumenter, der er knyttet til *X* og *Y*, kalder vi *p* og *q*. Som vi skal se, kan konnektorer have flere argumenter, som vi også betegner med små bogstaver for at adskille dem fra de syntaktiske størrelser angivet med store bogstaver<sup>8</sup>.

### **Instrukser:**

Konnektoren har tilknyttet to typer instrukser, som vi foreslår at kalde henholdsvis "logisk-semantiske instrukser" og "lokaliseringsinstrukser".

**De logisk-semantiske instrukser** vedrører konnektorens argumenter og disses kombination. Vi skal se nedenfor, at disse instrukser undertiden kan udløse en geninterpretation af de involverede ytringer.

**Lokaliseringsinstrukserne** vedrører de to virkefelters udstrækning. Disse instrukser er altså procedurale for så vidt som de angiver, hvilken procedure der skal følges for at finde argumenterne knyttet til virkefelterne. I standardtilfældet (det prototypiske) er *Y* den streng, konnektoren er syntaktisk knyttet til (jf. eksempel (7)) og *X* den streng, der går umiddelbart forud. Specielt *X* kan dog befinde sig længere væk fra konnektoren som i (8):

(8) [<sub>X</sub> Alle siger, Peter ved en masse om fransk vin.] Ja, du skulle have set ham, da vi var i Frankrig sidste år. Han fortalte (...). *Men* [<sub>Y</sub> i går serverede jeg en tyrkisk vin for ham, og han troede, det var en Bordeaux.]

---

<sup>8</sup> Dette er en konvention indført af Ducrot.

#### 4.4. "Standardanalyse" af *mais*

*Mais* lader sig beskrive ved hjælp af disse begreber. Vi vil her kun give en stærkt forenklet analyse, der blot oplister de elementer, vi har brug for til vore konkrete analyser. Analysen er inspireret især af Anscombe og Ducrots arbejder med *mais*.

##### 4.4.1. De logisk-semantiske instrukser

*Mais* involverer tre semantiske størrelser:

*p*: antecedent

*q*: konsekvent

*r*: konklusion

*Mais* indfører (mindst) fire synspunkter (synspunkt =  $s_n$ )

$s_1$ : *p*

$s_2$ : *q*

$s_3$ : *p* er et argument for *r*

$s_4$ : *q* er et argument for *r*'s nægtelse

A (afsender) er ansvarlig for  $s_2$  og  $s_4$

A accepterer  $s_1$

NORMEN er ansvarlig for  $s_3$

##### 4.3.2. Lokaliseringsinstrukserne

*Mais*'s venstrevirkefelt befinder sig normalt umiddelbart foran *mais*. Det kan imidlertid befinde sig længere væk som i (8). *Mais* har særlige anvendelser, hvor den er uden venstrevirkefelt (se 4.4).

*Mais*'s højrevirkefelt følger umiddelbart efter *mais*. *Mais* har særlige anvendelser, hvor den er helt uden virkefelter (se 4.4).

*p* findes i *mais*'s venstrevirkefelt *X* (i mangel heraf er *p* nonverbal/implicit, se 4.4.).

*q* findes i *mais*'s højrevirkefelt *Y* (i mangel heraf er *q* nonverbal/implicit, se 4.4.).

*r* er oftest implicit (og konstrueres i interpretationsprocessen), men kan være til stede, fx hvis *p* MAIS *q* følger efter kolon eller er svar på spørgsmål.

##### 4.3.3. Et par eksempler

Analysen kan illustreres med et (klassisk) eksempel:

(9) Pierre est riche mais il est marié.

$p$  = 'Peter er rig'

$q$  = 'Peter er gift'

$r$  = (fx:) 'Peter er værd at komme sammen med's<sub>1</sub>: Peter er rig'

$s_2$ : 'Peter er gift'

$s_3$ : 'Peter er rig' er et argument for 'Peter er værd at komme sammen med'

$s_4$ : 'Peter er gift' er et argument for 'Peter er ikke værd at komme sammen med'

A er ansvarlig for  $s_2$  og  $s_4$

A accepterer  $s_1$

NORMEN er ansvarlig for  $s_3$

Medens  $p$  og  $q$  er eksplicit til stede og således ligger fast, er  $r$  implicit og resultatet af en særlig tolkning. I konkrete sammenhænge vil der i konteksten (kotekst, situation osv.) altid være mere eller mindre klare indicier på, hvad  $r$  kan være; men man kan sagtens komme ud for - ikke mindst i litterære tekster - at der er ret vide rammer for tolkningen. Eneste formelle begrænsning ligger i, at  $r$  skal kunne indgå i  $s_3$  og  $s_4$ . Det betyder specielt, at der må findes et  $r$ , således at  $s_3$  kan tillægges NORMEN. I denne sammenhæng er det spændende at notere sig, at NORMEN kan variere fra en sammenhæng til en anden og specielt fra en tidsepoke til en anden. Dette spiller en væsentlig rolle for tolkningen af ældre tekster. Det vil vi diskutere i forbindelse med analysen i afsnit 5.

I nogle tilfælde er den mest nærliggende tolkning den, hvori  $r$  simpelthen sættes lig med non- $q$ . Det gælder fx i eksempler af (ovennævnte) "Lakoff-type":

(10) Paul est giscardien mais honnête.

Den mest nærliggende tolkning her synes at være den, hvor det impliceres, at det, at Paul er giscardien, normalt burde betyde, at han var malhonnête. I sådanne tilfælde siger vi, at *mais* angiver en **direkte modsætning**.

#### 4.5. Et par særlige anvendelser

En særlig egenskab ved *mais* er, at dens argumenter kan være non-verbale (jf. Ducrot *et al.* 1980):

- $p$  er non-verbal : *Mais qu'est-ce que tu fais là ?*  
NB! her er  $q$  en ikke assertiv-talehandling, men det er tilfældigt. Vi genfinder muligvis typen hos Flaubert, der tit indleder et afsnit med *mais*, se 2. eksempel!
- Både  $p$  og  $q$  er non-verbale (MAIS !): Et talesprogsfænomen, der næppe findes på dansk ??

Det særlige ligger i begge tilfælde udelukkende i lokaliseringsinstrukserne; de semantisk-logiske instrukser er altid de samme (i den betragtede anvendelse). Man kan naturligvis diskutere, om *mais* overhovedet kan betragtes som konnektor i disse tilfælde. Det faktum, at den bevarer sin grundbetydning og kombinerer to semantiske størrelser, også selv om disse skal findes i konteksten, taler for at behandle disse anvendelser som særlige tilfælde af konnektorfunktionen.

### 5. Analyse af et eksempel fra *Madame Bovary*

I praktisk analyse er der et dialektisk forhold mellem de to typer instrukser. *P*, *q* og *r* skal findes, så de "passer til" de semantisk-logiske instrukser således at forstå, at disse skal kunne føre til en plausibel interpretation. Allerede her bevæger vi os faktisk væk fra den egentlige lingvistiske analyse, der foregår på *langue*-niveau, og hen mod den polyfone konfiguration, som er en slags minimal interpretation af en konkret ytring (Nølle 1999:14). Den polyfone konfiguration befinder sig på *parole*-niveau og danner bro til den (egentlige) litterære analyse. Det er vigtigt at understrege, at analysen af en konkret tekst altid vil være en særlig læsning af teksten. Den polyfone konfiguration, lingvisten fremanalyserer, kan opfattes som en slags *defaultlæsning* (en "alt-andet-lige-læsning"), hvorved vi forstår en læsning, der tager højde for den lokale kontekst, og som støtter sig til en generel ekstralingvistisk viden, men som forsøger at se bort fra specifik litterær viden. Denne eksersits er en central del af samarbejdsstrategien i det lingvistisk-litterære projekt, for kun således kan niveauerne holdes adskilt og alligevel kombineres på systematisk og kontrolleret vis. Kun således vil den lingvistiske analyses output kunne benyttes som input til den litterære analyse, der jo har adgang til al mulig form for ekstralingvistisk viden.

#### 5.1. Den lingvistiske analyse

Men nu til det første eksempel:

- (11) Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta; elle ne répondit rien; *mais* tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.

Eksemplet er umiddelbart et standardeksempel, derfor først hurtigt den "mekaniske analyse":

*p* = 'Emma svarede ikke noget'

*q* = 'Emma stak sig (flere gange) i fingrene'



$r = (fx:)$  'Emma er en lydig/velopdragen datter'

$s_1$ : 'Emma svarede ikke noget'

$s_2$ : 'Emma stak sig (flere gange) i fingrene'

$s_3$ : 'Emma svarede ikke noget' er et argument for 'Emma er velopdragen'

$s_4$ : 'Emma stak sig (flere gange) i fingrene' er et argument for 'Emma er ikke velopdragen' ( $= \neg r$ )

A er ansvarlig for 'Emma stak sig (flere gange) i fingrene' og for, at dette er et argument for 'Emma er en oprørsk datter'

A accepterer 'Emma svarede ikke noget'

NORMEN er ansvarlig for, at det, at Emma intet svarede, er et argument for, at hun er en lydig datter.

Denne analyse repræsenterer lingvistens output. Den angiver nogle relativt præcise rammer, som interpretationen skal foregå indenfor, og viser samtidig, hvilke spørgsmål litteraten må tage op i sin analyse af eksemplet. Helt centralt står de to spørgsmål, der allerede er nævnt:

- Hvad er NORMEN i et litterært værk? Tidens Kode?
- Hvilke andre muligheder for  $r$  bør tages i betragtning?

Dertil kommer, at der kan være tale om andre muligheder for afgrænsning af venstre virkefelt samt for præciseringen også af  $p$  og af  $q$ . I sådanne tilfælde må litteraten sammen med lingvisten søge at finde andre lingvistiske faktorer, der måtte spille ind (fx aspektbrug) og være med til at styre interpretationen.

I dette arbejde inddrages viden om værket, intertekstualitet, social kontekst m.m.m. Specielt interessant for studiet af *Madame Bovary* er det, at man råder over Flauberts kladder til teksten. Disse kan tænkes at kunne hjælpe os med at afsløre Flauberts *intenderede interpretation* - hvis en sådan overhovedet findes. Pointen er måske netop, at tolkningen lades åben **inden for visse rammer**. Vi kan altså stille spørgsmål som:

- Hvilke betydningsændringer kan evt. afdækkes mellem de forskellige versioner?
- Er der blot tale om en præcisering eller det modsatte af samme grundidé, eller er der tale om reelle betydningsændringer?

## 5.2. Litterær analyse

Den litterære analyse tager altså sit udgangspunkt i den lingvistiske. Lad os begynde med at se på eksemplets forudgående kontekst:

- (11a) La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il réconforta le patient avec toutes sortes de bons

mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. Afin d'avoir des attelles, on alla chercher, sous la charretterie, un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de vitre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que mademoiselle Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta; elle ne répondit rien; mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer pour les sucer (I,ii ; p. 14).

I første kladde står der:

Mlle Emma cousait les coussinets. Elle fut longtemps avant de trouver ses ciseaux et son étui, son père s'impatienta; elle ne lui répondit rien; tout en cousant, elle se piquait de temps à autre les doigts, [et les] portait à sa bouche pour se sucer le sang (I, p. 61).

i en senere version lyder det:

Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta; elle ne répondit rien; *seulement* tout en cousant, elle se piquait de temps à autre les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer (ib.).

Hvad sker der under arbejdet med stilen? Det lidt mærkelige «mais» dukker først op i næstsidste udkast (ikke citeret her), foregrebet af et «seulement», der vel næsten er synonymt, men som danner to sætninger. «Mais» danner et modrettet argument, som Nølke har sagt. Men argument for hvad? Hvad er *r*? Med tidens koder måske som foreslået 'Emma er en lydig datter', så vi får: Emma svarer intet (hun er en lydig datter), men hun stikker sig i fingrene (vel af indestængt oprørstrang, af raseri). Overgangen til imparfait kan beskrives som en proto-DIL, eller indførelse af en synsvinkel (Rabatels point de vue), in casu Charles' der overværer hele scenen og med hvem man ofte ser (jf. Holm, 1999a og Jørgensen 1999a).

Hvis samme sætning stod i en moderne roman, ville tolkningen måske være lidt anderledes. Her er selve begrebet 'en lydig datter' næppe det der falder først ind, og man får måske snarere: Hun svarer ikke (det er håbløst med det gamle fjols), men bliver rasende.

Nå, i begge tilfælde kan man måske føre polyfonibetragtningen et skridt videre: Emma er ikke en enhed. Flere stemmer taler i hende, lydighed og oprørstrang. Men det står ikke direkte i teksten. Teksten er strukturelt polyfon, men for at udfylde argumenterne skal man kende til tidens koder.

Dette eksempel har udløst en del diskussioner i vor gruppe. HHV (2000) fastslår, at synspunktet ligger hos Charles; Jørgensen (2000), at imparfait spiller en væsentlig rolle. En tradition fra Bally ((1912::603) citeret af

Jørgensen) over Lips (p. 57) til Rabatel (1999) har set at imparfait er en potentiel udløser af et synspunkt, eller af en stemme. Også jeg selv har arbejdet med begrebet proto-DIL (næsten svarende til Rabatels point de vue embryonnaire).

Spørgsmålet – og en eventuelt uenighed – mellem Jørgensen og undertegnede (kun Olsen) kan derfor reduceres til hvilken rolle *mais* spiller for synsvinklen. Jeg ville, modsat Jørgensen, hævde: Ingen! Ikke fordi *mais* ikke kan medføre synsvinkelskift. Rabatel har flere overbevisende eksempler. Men fordi synspunktet, allerede før dette *mais* er indført, ligger hos Charles, der i denne del af *Madame Bovary* er en slags 'ledeperson' (jf for termen Svendsen og for iagttagelsen von Wartburg), en person der stadig er tilstede, et stadigt vidne, som derfor kan optage den synsvinkel der åbnes ved imparfait før det citerede skift. Man kan ikke sætte sig på den stol man allerede sidder på.

Derimod åbner *mais*, som jeg har fremført, for en tolkning af to stemmer, der altså, som vist af Holm, lyder i Charles sind, men som forfatteren ikke tager afstand fra (Cohn concordante fremstilling). Hvad er modsætningen mellem ikke at svare og at stikke sig i fingrene? Materielt set ingen, men disse handlinger og ikke-handlinger kan tolkes, hhv. som den respekt som en datter på Flaubert tid skyldte sin far (altså vel idag en minus-priëm) og en irritation (endnu forståelig, fordi den er fysiologisk forankret). Første del er et argument for at Emma er en velopdragen pige, anden del for hendes oprørstrang. Og denne lille detalje peger ud på en af romanens hovedmodsætninger.

En moderne tolkning kunne derimod tolke første del, Emmas tavshed, omtrentlig: det er ikke umagen værd at svare det gamle fjols, medens irritationen forbliver ca. den samme. Stedet åbner også visse perspektiver for tolkning af receptionsforskningens tompladser.

Konklusion: Charles (og forfatteren) ser, men i Charles, og hos forfatteren, lyder to stemmer.

Endelig kan denne detaljeanalyse bidrage til at rense Flaubert for beskyldningen for at have begået en fejl som den ellers meget fine analytiker Charles Bruneau fremsætter.

Bruneau skriver at (1972::26-27). «*Tout en cousant* marque la simultanéité ou marque une opposition» (*Tout en cousant* angiver samtidighed eller en modsætning), uden at han kan gøre rede for denne modsætning, hvorfor han mener at Flaubert begår en stilistisk fejl. Netop! («skønt hun syede, stak hun sig i fingrene»). Det understreger *mais'* funktion, og vi får som

sagt 2 argumenter. «tie stille» ,) og «stikke sig i fingrene» . Det første kendetegner den velopdragne pige der ikke siger sin far imod og som gør hvad hun skal, det andet går imod. Det er derimod klart at samtidighed ville gøre sætningen til selvfølgelighedens vås. Emma kan jo kun stikke sig i fingrene, hvis hun syr. Morale: En dybere fortolkning kan gøre uacceptable sætninger acceptable. Egentlig forøger dette kun min respekt for Bruneau. Han sætter fingeren på et interessant sted.

Endelig, selvfølgelig kan *mais* åbne for en ny synsvinkel. Her kan variationer over et konstrueret eksempel nok være en genvej. Lad følgende være begyndelsen på en fortælling:

Jean sortit dans la rue. Il faisait très froid

Her har vi samstemmende syn hos forfatter og personen. Men i første variation:

Jean sortit dans la rue. Mais il faisait très froid (il rentra mettre sa canadienne)

veksler synsvinklen via *mais* med stor sandsynlighed til Jean. Men hvad så følgende:

Jean sortit dans la rue. <sub>X1</sub>[Il faisait très froid], mais le ciel était dégagé.

Her forbliver synsvinklen udelt hos forfatter og person. Vel fordi *mais'* (venstre) virkefelt er begrænset til X1, dvs. et udsagn der allerede deles af forfatter og person.

Leger vi videre med at variere Flaubert-citatet kan *mais* frembringe et skift fra Charles tilbage til forfatteren, fordi vi nemlig er hos personen:

elle ne répondit rien; mais Charles ne comprit pas ce silence.

## **6. Analyse af endnu et par eksempler fra Madame Bovary:**

Det følgende eksempel adskiller sig på flere punkter fra det første.

### **6.1. Lingvistisk analyse**

(12) Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

**Mais**, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir, et la compagnie se dispersa.

Det specielle er her, at *mais* står som første ord i et afsnit. I denne type eksempler kan *p* opfattes som non-verbal eller implicit, for så vidt som det tilsyneladende ikke giver nogen mening at opfatte dele af den forud-

gående kotekst som direkte udtrykkende *p*. *P* udledes altså ved inferens, der dog selvfølgelig bygger på det verbale. En mulig analyse kunne være:

*p* = 'ils avaient envie de rester plus longtemps ensemble pour profiter de cette belle nuit'

*q* = 'il fallut presque aussitôt se souhaiter bonsoir'

*r* =  $-q$

Dvs. Typen 'direkte modsætning'. Som vi skal se nedenfor, synes denne analyse at blive støttet af studiet af de tidligere versioner.

Eksemplet giver anledning til en række spørgsmål:

- Måske er der (næsten) altid tale om direkte modsætning ved non-verbalt *p*. Dette er et interessant lingvistisk spørgsmål, og eksemplet illustrerer således, hvordan lingvisten kan finde direkte inspiration til sine analyser i samarbejdet med litteraten.
- I talesprogssituationen udledes det non-verbale *p* af ytringssituationen (deiktisk). Parallellen er måske her, at foregående afsnit netop beskriver 'ytringssituationen' (beskrivende passage i imparfait). Men hvem ytrer så??
- I det hele taget er der en lang række spørgsmål knyttet til værdien af denne afsnitsinitiale anvendelse af *mais*, der er så karakteristisk for Flaubert.

## 6.2. Litterær analyse

Eksemplet er meget interessant fra et litterært synspunkt og er blevet diskuteret i flere sammenhænge. Vi har brug for en omfattende kotekst:

(13) Sans qu'il s'en aperçût, tout en causant, Léon avait posé son pied sur un des barreaux de la chaise où madame Bovary était assise. Elle portait une petite cravate de soie bleue, qui tenait droit comme une fraise un col de batiste tuyauté; et, selon les mouvements de tête qu'elle faisait, le bas de son visage s'enfonçait dans le linge ou en sortait avec douceur. C'est ainsi, l'un près de l'autre, pendant que Charles et le pharmacien devisaient, qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations où le hasard des phrases vous ramène toujours au centre fixe d'une sympathie commune. Spectacles de Paris, titres de romans, quadrilles nouveaux, et le monde qu'ils ne connaissaient pas, Tostes où elle avait vécu, Yonville où ils étaient, ils examinèrent tout, parlèrent de tout jusqu'à la fin du dîner.

Quand le café fut servi, Félicité s'en alla préparer la chambre dans la nouvelle maison, et les convives bientôt levèrent le siège. Madame Lefrançois dormait auprès des cendres, tandis que le garçon d'écurie, une lanterne à la main, attendait M. et madame Bovary pour les conduire chez eux. sa chevelure rouge était entremêlée de brins de paille, et il boitait de

la jambe gauche. Lorsqu'il eut pris de son autre main le parapluie de M. le curé, l'on se mit en marche.

Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.(a)

Mais, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir, et la compagnie se dispersa.(b) Emma, dès le vestibule, sentit tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre. Les murs étaient neufs, et les marches de bois craquèrent. Dans la chambre, au premier, un jour blanchâtre passait par les fenêtres sans rideaux. On entrevoyait des cimes d'arbres, et plus loin la prairie, à demi noyée dans le brouillard, qui fumait au clair de la lune, selon le cours de la rivière. Au milieu de l'appartement, pêle-mêle, il y avait des tiroirs de commode, des bouteilles, des tringles, des bâtons dorés avec des matelas sur des chaises et des cuvettes sur le parquet, – les deux hommes qui avaient apporté les meubles ayant tout laissé là, négligemment (II,ii ; pp. 79-80).

#### I første version:

Léon donnait le bras à M<sup>me</sup> Bovary et le poids presque insensible de cette main gantée lui donnait au cœur une satisfaction vague, qu'il n'avait jamais eue. Il se cambrait un peu, en marchant, et humait l'air à pleine poitrine

Mais, la maison du médecin se trouvait à quelques pas de l'auberge, près l'église, il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir. Le pharmacien et Léon s'en retournèrent ensemble. et l'on n'entendit plus, sur la place, que le tintement répété de la sonnette du presbytère, car Hippolyte avec son parapluie restait à carillonner à la porte pour se faire ouvrir. (pp. 327-28).

I begge versioner er der indre monolog. I kladden bliver Léon hurtigt det subjekt man ser med. Der er ikke egentlig tale om indre monolog, men snarere om psykisk beretning. Hans velvære skildres ret tydeligt: ordet «satisfaction» bruges. Derfor er «mais» heller ikke så svært at forstå i den første version; det bringer bruddet på hans lykkelige tilstand. I slutversionen begynder man vel med både Léon og Emma, «mais» kan måske endnu behandle begges skuffelse, men efter dette kobles der over til Emma i hendes nye hus, og hun bliver derfor hovedsubjektet. Dette er væsentligt.

Men hvilken skuffelse er der tale om? Der er jo ingen psykisk beretning, ingen «satisfaction», ingen behagelige dybe indåndinger. «Mais» bliver gådefuldt, men måske Nølkes tale om en MAIS-type med non-verbalt *p* kan hjælpe os. Dog er det non-verbale nødvendigvis verbalt i en fiktion. Hvad er forbindelsen mellem en landskabsskildring og det at man skal skilles? En sætning som «Emma nød den smukke aften» ville gøre alt tydeligt, og måske lidt mere banalt. I slutversionen har Flaubert indført

en indre monolog, som kun angives efterfølgende gennem modsætningen. Det er «mais», der får os til at forstå at der er tale om indre monolog der skildrer en oplevelse af lykke, med fuld fortabelse i det ydre. Det forklarer at der kan være tale om en modsætning. Man kan tilføje, at der her ikke er tale om bovarysme. Emma er tilstede, hendes og forfatterens syn er samstemte. Det er Emma der oplever:

Tilbage til "il fallut": En kommutationsprøve (sådan lidt uformel) med "il fallait" får vel 1) vane frem (hver gang) og 2) en regel, uden nogen præcis udsiger. Når man når til det omtalte sted, skal man tage afsked. Her vil det dog være rimeligere at tolke det som indre monolog. Det ville altså blive til at den oplevende (mest Emma, eventuelt også Léon) ved at glæden er kort. Bruddet kommer så senere.

"il fallut" må derimod nok tolkes som et udsagn eller et krav fra situationen. Vel snarest det sidste. Emma rives ud af sin opslugthed af landskabet og opdager at det er slut. Læg mærke til at "Emma" tydeligvis er ledeperson i de omgivende afsnit, før og efter.

Jeg er ikke helt enig med Ducrot-Zenkine. Rigtigt er det at der i det foregående, på kroen, har dannet sig to grupper der taler sammen indbyrdes (Homais og Charles over for Emma og Léon), rigtigt er det også at landskabet ses gennem Emmas, og måske Léons øjne (som jeg har vist er han på vej ud), men jeg kan ikke få indført Homais og Charles, det andet sæt personer der skulle ytre b., med mindre at b., altså «il fallut» kan – men ikke behøver – at være deres stemmer, der bryder ind. I så tilfælde er deres stemmer imidlertid hørt gennem Emmas bevidsthed, og «presque aussitôt» må da tillægges hende. Kun for den som siger «verweile doch, Du bist so schön» er tiden for kort. For de to herrer ville det hedde: «on était presque aussitôt arrivés»! De vil nok bare se dyner.

Bemærk at Flaubert har givet Emma (og Léon) nogle skridt mere («a quelques pas → à cinquante pas»).

Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

Det minder lidt om, hvad der sker i den objektivt forankrede lykkefølelse efter at Emma har hengivet sig til Rodolphe. Også her er hun ude i landskabet. Hele vejen hjem forbliver stemningen.

Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.

Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées.

Ils s'en revinrent à Yonville, par le même chemin. Ils revirent sur la boue les traces de leurs chevaux, côte à côte, et les mêmes buissons, les mêmes cailloux dans l'herbe. Rien autour d'eux n'avait changé; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées. Rodolphe, de temps à autre, se penchait et lui prenait sa main pour la baiser.

D'abord, ce fut comme un étourdissement; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient. [...]

Et, dès qu'elle fut débarrassée de Charles, elle monta s'enfermer dans sa chambre.

D'abord, ce fut comme un étourdissement; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs (II,ix ; pp. 151 s.).

Hvorfor «mais» her? Det er egentlig meningsløst, med mindre man går ned i teksten. Også her er «mais» blevet indført under arbejdet. Hvor er modsætningen? Den ligger nok på et dybere niveau, mellem to former for bevidsthed. «Mais» markerer overgangen fra en opslugthed i en umiddelbar bevidsthed til fortabelsen i bovarysmens selvrefleksion, understøttet af at Emma ser sig i spejlet, og det fremtidsdrømmeri, som havde været glemt for et øjeblik. Fremtidsformerne dukker op igen (fortidsfremtid fremkaldt



af konteksten). Denne er også et af de sikreste tegn på dækning. Og samtidig med dækningen indtræder – analysen! At dagligdagen kun ses i det fjerne, kan vel siges, men ikke blive genstand for en umiddelbar bevidsthed. Her virker forfatterens antydende ironi: tilstanden er eskapisme. Når Flaubert går ind i Emmas sind med indre monolog kommer analysen straks efter (som allerede Auerbach har set det). Men lad os se på udkastene:

Ce fut d'abord comme un étourdissement; elle revoyait à la fois les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses deux bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient. Immobile, la bouche ouverte, et l'œil fixe, Emma restait ainsi perdue dans ce souvenir comme dans la réalité même.

Cependant elle s'aperçut dans la glace, et elle eut presque de la stupéfaction en reconnaissant son visage. Comment n'exprimait-il rien de ce qui emplissait son âme? Comment se faisait-il qu'elle pût paraître la même? Alors elle avança de plus près pour se considérer, et elle se trouva tout à coup extraordinairement belle. Elle n'avait jamais eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Son front poli luisait, ses dents étaient plus blanches. Elle s'en chérissait davantage et tout en se désagrafant sa robe, elle clignait ses paupières et se cambrait la taille, avec une pose naïve de courtisane et d'impératrice. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» ... (II, p. 20 s.).

I den endelige version har Flaubert har gjort overgangene brattere. I udkastene findes «mais» ikke. Da Emma kommer til at se sig i spejlet, undrer det hende først at hendes ansigt intet udtrykker af det der optager hende, hun giver sig til nærmer at iagttage sig selv, og så først finder hun at hun er usædvanligt smuk.

Det er desuden slående i denne scene, hvordan Flaubert i slutversionen har indskrænket brugen af indre monolog ret væsentligt. Det taler for at Flaubert ikke hengiver sig til lange indre monologer.

I første halvdel af den endelige version er der egentlig derimod ingen iøjnefaldende tegn på indre monolog. Der gives en skildring, 3. person fortid. Kun overgangen fra passé simple til imparfait: «elle s'abandonna. Les ombres du soir descendaient»; men det skildrede kunne strengt taget godt tilskrives forfatteren (nærmere skildring imparfait). Der er tale om konkordant, samstemmende syn mellem forfatteren og personen.

## 7. Lidt konklusion

Et meget debatteret spørgsmål har været Flauberts forhold til hans heltinde Emma. Det berømte citat: «Madame Bovary, c'est moi» savner belæg, som Adert har vist det (p. 76, note 100), men det rammer måske alligevel noget væsentligt. Det modsiger den distance, den 'impassibilité', der hører til Flauberts erklærede æstetik. Analysen af de citater, vi lige har behandlet, bringer os måske et lille skridt nærmere. Flaubert solidariserer sig ret ofte med sine helte. Det sker da Emmas far, der ved at Emma er i fare, men endnu ikke, at hun er død, rider et næsten episk ridt for at nå frem til datteren (III,x; p. 310 s.), det sker i skildringen af Charles sygebesøg,<sup>9</sup> og det sker altså også i skildringen af Emma selv i de passager, hvor hun ikke er fortabt i sit drømmeri.

En arbejdsopgave vil det være at se på hvordan visse af Flauberts stiltræk bruges efter ham, sådan som vi har skiseret det i begyndelsen af oplægget. Brugen af konnektorer som *mais* og *donc* og måske også andre sproglige og endda grafiske træk (fx aspektbrug) er kandidater. Naturligvis fordi en undersøgelse nu kan foretages på computer, så man altså ikke mere, med den moderne teknik, behøver at tælle manuelt. Vi kan allerede sige at *mais* som indleder af afsnit er blevet efterlignet af Maupassant, Flauberts elev (i *Une Vie*). Men den videre analyse er en opgave for fremtiden. Nok kan man samle eksemplerne mekanisk, men analysen kræver læsning. Dette kan måske kaste et lys over indflydelse, sætte fokus på, hvad en forfatter ikke kan – eller vil – lære af en anden.

Går man videre til brugen af indre monolog (stadig 3. person) : 'narrated monologue', så ser man også, at den er blevet udbredt stik imod Flauberts brug, dels som en identificerende form (den sene Maupassant),

---

<sup>9</sup> Charles, à la neige à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entrait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale; mais il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise.

Elle le charmait par quantité de délicatesses: c'était tantôt une manière nouvelle de façonner pour les bougies des bobèches de papier, un volant qu'elle changeait à sa robe, ou le nom extraordinaire d'un mets bien simple, et que la bonne (I,9).

dels ironiserende (fra Zola til Joyce, der dog også bruger den på den førstnævnte måde).

Samarbejdet mellem lingvister og litterater med et fælles udgangspunkt i polyfonibegrebet synes altså at åbne for nogle spændende perspektiver, der på én gang kan berige den lingvistiske teoridannelse og forståelsen og beskrivelsen af det litterære værk og dets historie. Det er dette gigantiske projekt, vores gruppe kun lige har taget hul på. Det ser ud til, at en analyse af konnektorerne frembyder en forholdsvis overkommelig og interessant tilgang til disse problemer. Den kan inddrage statistisk bearbejdelse, og den slår (ofte) ned på centrale tekststeder. Så vi vil prøve at gå lidt længere ad denne vej. Det vi indtil nu har fremlagt, er kun prøveanalyser.

## **Bibliographie**

- Adam, J.-M. (1990): *Éléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liège.
- Adert, L. (1996): *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Auerbach, E. 1959 (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. DALP, Bern.
- Benveniste, É.: «Les Relations de temps dans le verbe français» *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966.
- Bachtin, M. M. (1994) : *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*, Kiev, comprenant les deux versions de ce livre (1929 et 1963), et les notes «K pererabotke knigi o Dostoevskom», dont je ne connais pas de traduction.
- ( 1970) : traduction française de (1963) : *La Poétique de Dostoïevski*. Présentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris. (Denne oversættelse er ikke tillidsvækkende. Den giver «cercle vicieux» for «durnuju beskonečnost'» (p. 87/256, schlechte Unendlichkeit, hegelsk term), «Renaissance» for «epoxa Prosveščeniija» (p.122/288, Oplysningstiden) og «monologisme» for «mnogo-golosost'»(polyfonie/flerstemmighed, p.107/275). Jeg har kontrolleret mine citater så vidt mine russiskkundskaber tillader det.
- ( 1984): Engelsk oversættelse af (1963): *Problems of Dostoevsky's poetics* / ed. and transl. by Caryl Emerson; introduction by Wayne C. Booth. Manchester University Press.
- Svensk: *Dostojevskijs Poetik*. ? 1991.
- (1978/1975):Bakhtine, M.: *Esthétique et théorie du roman*. Trad. D. Olivier, préface de M. Aucouturier. Gallimard, Paris.
- ( 1979): *Esthétique de la création verbale*. Trad. A. Aucouturier, préface de T. Todorov. Gallimard, Paris.

- Bally, Charles (1912.) «Le style indirect libre en français moderne» . *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Heidelberg. 550-556 et 597-606.
- Balzac, H. de (1976-81): *Le Père Goriot* in *La Comédie humaine*, éd. P. Castex et al.. Éd. de la Pléiade, Paris. vol. III.
- Banfield, A.: *Unspeakable Sentences. narration and representation in the language of fiction*. Routledge & Kegan Paul. Boston, London, Melbourne and Henley 1982.
- Brandes, G. & E. (1942): *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*. bd. 7, Gyldendal, København.
- Bruneau, C, et Brunot, F. (1967-1972): *Histoire de la langue française* Colin, Paris (reprint?).
- Brøndum-Nielsen, Johs. *Dækning -oratio tecta i dansk litteratur før 1870*. Festskrift udgivet af Københavns universitet. København 1953.
- Flaubert, G. (1949): *Madame Bovary. Ébauches et fragments inédits. Recueillis d'après les manuscrits par M<sup>lle</sup> Gabrielle Leleu*. Louis Conard, Paris 1936.
- (1949): *Madame Bovary. Ébauches et fragments inédits. Recueillis d'après les manuscrits par M<sup>lle</sup> Gabrielle Leleu*. Louis Conard, Paris 1936.
- Cohn, D. C. (1978): *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton, N.
- Dostoïevski, F. M. (1972-1990): *Polnoe sobranie sočunenij v tridcati tomox*. Uzdatel'stvo «nayka». Leningrad
- (1993): *Becy*. RIO «Krasnyj Krest», Stavropol'.
- (1997): *Crime et châtiment*. Folio classique, Gallimard, Paris.
- Ducrot, O. et al. (1980) *les mots du discours*, Editions de minuit, Paris
- Ducrot, O. (1984): *Le dit et le dire*, Editions de minuit, Paris
- Flaubert, Gustave (1949): *Madame Bovary. Ébauches et fragments inédits. Recueillis d'après les manuscrits par M<sup>lle</sup> Gabrielle Leleu* I-II. Louis Conard, Paris 1936.
- (1971): *Madame Bovary*, éd. Class. Garnier, Paris, ainsi que L'Association de Bibliophiles Universels qui a mis de nombreux textes à la disposition de tous sur l'internet (<http://www.abu.org/www@abu.org>).
- Genette, G. (1972): *Figures III (Discours du récit)*. Seuil, Paris 1972.
- (1983): *Nouveau Discours du récit*. Seuil, Paris 1983
- Holm, Helge Vidar (1999a): «Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique» in *Tribune 9* (Bergen). (97-109)
- Holm, Helge V. (1999b): «Detaljens stemmer hos Flaubert» in Rita Therkelsen & Ebbe Klitgård (éd.) *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser II*. Roskilde. Universitetsforlag pp. 88-100.
- (2000): «Monologue intérieur ou style indirect libre ? Approche axiologique d'un exemple de *Madame Bovary*» in *Actes du congrès des romanistes scandinaves* Stockholm 1999. A paraître sur cd-rom.
- Jørgensen, K. S. R. (1999a): «Stylistique et polyphonie» in *Tribune 9* (Bergen) pp. 21-36.
- (1999b) «Stilforskning og polyfoni» in Rita Therkelsen & Ebbe Klitgård (éd.). Roskilde. Universitetsforlag. *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser II* pp. 74-87.

- (2000): «Analyse stylistique et polyphonique du connecteur *mais* dans la narration flaubertienne» *Actes du congrès des romanistes scandinaves* Stockholm 1999. A paraître sur cd-rom.
- Kristensen, S. M. ( 1955): *Impressionismen i dansk prosa*. Copenhagen.
- Lips, Marguerite ( 1926): *Le Style indirect libre*, Payot, Paris.
- Lorck, E. Erlebte Rede. Heidelberg 1921
- Lotman, J. M. (1972): *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Fink, München.,
- Maupassant, G. de (1909): *Notre Cœur*. Éd. Conard, Paris.
- Nyan, T. (1999): «Vers un schéma de la différence : le cas de *mais*», *French Language Studies* 9, pp. 211-238.
- Nølke, H. (1995): «Contrastive and argumentative linguistic analysis of the French connectors 'donc' and 'car'» in *Leuvense bijdragen* 84.3. pp. 313-328.
- (1999a. ): «La polyphonie : analyses littéraire et linguistique» , *Tribune* 9 (Bergen). (5-19)
- (1999b) : «Polyfoni. Litterær og sproglig analyse»in *Detaljen: Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag.
- Nølke, H. & Olsen M. (2000):*Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre: analyses littéraire et linguistique»* in *Actes du congrès des romanistes scandinaves* Stockholm 1999. A paraître sur cd-rom.
- Olsen, M. (1997): «Kierkegaard et le désir triangulaire. Pseudonymie et polyphonie». *Kairos* N° 10, 1997, pp. 153-162.
- (1999a): «Polyphonie et monologue intérieur» in *Tribune* 9 (Bergen) pp. 49-79.
- (1999b): «Polyfoniens vilkår»in : *Detaljen : Tekstanalysen og dens grænser*. Klitgård, Ebbe et al. (éd.). Roskilde Universitetsforlag 1999.
- (1999b): «Sarraute. La Voix de l'authenticité ?»in *Hommage à Morten Nøjgaard* (Odense universitetsforlag, sous presse).
- Philippe, G. (1996): «Remarques sur le discours intérieur basées sur une analyse des romans de Sartre»i *Textes & Sens*. Études publiées par François Rastier. Didier Érudition.
- Pouillon, Jean (1946): *Temps et roman*. Gallimard, Paris.
- Premoli, Beatrice (1996): *Spettacolo d'attori e cantastorie. Edizioni viterbesi del seicento tra letteratura e tradizione popolare nella biblioteca della fondazione*. Collana della Fondazione Marco Besso XIV, Rome.
- Rabatel, Alain (1999): «*Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel»*Le français moderne* No 1, pp. 49-60.
- Rosier, Laurence: *Le Discours rapporté*. Duculot 1999
- Sartre, Jean-Paul ( 1943): *L'Être et le Néant*. Gallimard, Paris.
- Scholes & Kellog: *The Nature of Narrative*. Oxford UP 1966 s. 178 ff.
- Spitzer, Leo ((1961 (1922)): «Sprachmischung als Stilmittel und Ausdruck» i *Stilstudien* II, München, pp. 84-124, et in *Sämtliche Werke*. Éd. A. Hübscher, Wiesbaden 1947 VI/2 pp. 468-469).
- Stanzel F. K. ((1963 (1979): *Typische Formen des Romans*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen.

- Šteinberg, A. Z. (1980): *Sistema svobody Dostoevskogo* (Berlin 1923), p. 34-37, réimpression YMCA-PRESS, Paris.
- ( 1936): traduction allemande: Steinberg, A. Z.: *Die Idee der Freiheit : Ein Dostojewskij-Buch*. Vita nova, Luzern.
- ( 1966): *Dostoievsky*. Bowes and Bowes, London.
- Svendsen, Hanne Marie (1962): *På rejse ind i romanen*. Munksgaard, København.
- Zenkine, Serge (1996): *Madame Bovary et l'oppression réaliste*. Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences-Humaines de Clermont Ferrand.
- Zola, Émile (1970): *L'Assommoir* in *Les Rougon-Macquart*, vol. II. Éditions du Seuil, Paris.