

## Metafor i videnskab og formidling

1.

Metafor kommer af det græske *metaphora*, der betyder overføre fra et område til et andet. En metafor er et billedligt udtryk, hvor man erstatter selve sagen med et billede: for lidenskab, økonomisk *lavvande*, flaskens *hals* osv. I den traditionelle metaforforståelse, som stammer fra Aristoteles, spiller lighed således en stor rolle. Metaforen adskiller sig for ham ikke meget fra lignelsen. Hvis digteren siger "Men fra den modsatte kant for Peleus's søn ham i møde ret som en glubende løve" er det en lignelse, men siger han "løven sprang frem etc." er det en metafor; han kalder nemlig i overført forstand Archilleus for "løven", fordi de begge er modige", siger altså Aristoteles. Men anvendelsen er vigtig. Igen Aristoteles: "Men langt det vigtigste er dog den rigtige anvendelse af udtryk i overført betydning (metaforen). For dette er det eneste man ikke kan overtage fra andre, men det er tegn på naturbegavelse; det at danne metaforer beror nemlig på at have øje for den træffende lighed".

Så skulle alt jo være sagt og ikke være mere at føje til. Men i videnskaben strides der jo om, hvordan metaforen skal defineres, og der er i høj grad forskellige opfattelser af hvilken placering og vægt metaforen skal have i formidlingen. Lad mig først kort omtale en mere dynamisk model, som ikke i samme grad som Aristoteles lægger vægt på lighedsrelationen mellem det bogstavelige og det overførte udtryk. Så vender jeg tilbage til spørgsmålet om formidling.

Det drejer sig om Max Blacks såkaldte interaktionsteori, en videreudvikling af I. A. Richards metaforteori, der blev formuleret i *The Philosophy of Rhetoric*, 1936. Og som jeg her parafraserer efter Dines Johansens redegørelse i *Billedsprog* (1997).

Det bogstavelige afsæt kaldes her *ramme* eller primær tema, det ikke-bogstavelige udtryk kaldes for *fokus* eller sekundær tema og er ikke en klar afgrænset mængde af betydninger, men hvad Max Black kalder et "implikationskompleks". Det særlige ved denne model er nu, at den betoner de interaktive og dynamiske aspekter i den metaforiske proces. Metaforen bliver til gennem en projektion på det primære tema af et sæt af "associated implications", som stammer fra det sekundære

Overhead:

(det bogstavelige afsæt)  
= ramme= primær tema (1)

(det ikke-bogstavelige udtryk)  
= fokus = sekundær tema (2)

metafor = projektion på primær temaet af et sæt  
af "associated implications", som stammer fra

"Implikationskompleks"  
= "associated implications"

Eksempel:

A: Høecks digtsamling "Hjem" (1)

maskine (2)

metafor

determinisme

Implikationskompleks  
= teknik, kunstigt  
+ mekan. relat. m. del og helhed  
+ 'forudsigelighed',  
+ 1700-tallet 'klassicisme'

B: Høecks digtsamling "Hjem" (1)

[organisme] (2)

metafor

Implikationskompleks  
= liv  
+ vækst,  
+ 'romantik'  
+ etc

Modifikation A og B: "Hjem" = [maskine] + [organisme] ?

Ud fra 1) vælger tilhøreren nogle egenskaber ved 2). Tilhøreren konstruerer et parallelt implikationskompleks omkring 2), der passer til det primære tema 1). Men hermed fremkaldes også parallelle forandringer i 2). Processen er dynamisk. Dels struktureres og erkendes primærtemaet på en ny måde, dels er der en rekyleffekt på selve måden at erkende på. I tilfældet med Klaus Høecks hovedværk *Hjem*, som jeg fornylig har arbejdet med, kan processen se sådan ud: Primærtemaet eller rammen for den metaforiske proces er digtsamlingen *Hjem* (hypotesen er *Hjem* (1) = Maskine (2)). Implikationskomplekset forbundet med det sekundære tema eller metaforprocessens fokus er et cluster af associationer knyttet til ordet maskine, som motiveres af kendskabet til digtsamlingen (af hvad jeg iøvrigt har skrevet i artiklen), men ikke begrænses heraf: Implikationskomplekset består f.eks. af visse common places om teknik, en bestemt mekanisk relation mellem del og helhed, forudsigelighed, automatik, + evt. en mere specialiseret viden om 1700-tallets brug af maskinmetaforen. Implikationskomplekset føres nu tilbage til primærtemaet og organiserer det ved at aktualisere isomorfe træk. Projektionen føres endelig tilbage til sekundærområdet og kan føre til modifikation: er digtsamlingen virkelig en maskine, kun de og de træk i implikationskomplekset synes relevante? Næste trin er så at forsøge sig med en anden metafor *Hjem* (1) = [organisme] (2), hvilket kan føre til en modifikation af typen: Hjem er både en [maskine] og en [organisme] = en [levende maskine] = romantikkens kunstige men levende skabninger som f.eks. Frankenstein. Metaforen fungerer på denne måde som en sortering og strukturering af egenskaber ved primæremnet. Lighedsrelationen er ikke det afgørende i udgangspunktet, mens der lægges vægt på den erkendende og produktive dimension i metaforbrugen, som både tilvejebringer og modificerer lighed.

Denne definition - selvom yderst simpel - er tilstrækkelig for mig, og jeg behøver dermed heller ikke vikle mig ud i en indviklet diskussion, om hvorvidt metaforbrug er en ideologisk fordrejning, som

én yderpol synes at mene, eller om den er altovervejende kognitiv og dybt forankret i verden igennem perceptionen af kroppens lokalisering i rummet, som en anden yderpol mener.

Lad mig nu se på metaforen under en formidlingsmæssig synsvinkel. Cicero opfatter ganske vidst metaforen som et lån, der har baggrund i en mangel, men anerkender brugen af metaforen. Han siger:

"Ligesom klædedragten oprindeligt blev opfundet for at beskytte os mod kulden og sidenhen efterhånden også kom til at tjene kroppens udsmykning og værdig fremtræden, således er metaforen indført af nød, men har fundet udbredelse fordi den vækker behag. Selv landmændene bruger jo udtryk (...) som en "beredvillig høst". Når vi nemlig anvender et overført udtryk om noget, vi har vanskeligt ved at betegne med en 'egentlig' glose, kastes der lys over det vi vil have frem, derved at det ligner den ting, det overførte ord betegner. Disse overførte udtryk er med andre ord en slags lån, idet man henter det, man ikke har, andetstedsfra. Men der er også den lidt dristigere type, som ikke er udtryk for en mangel men som tjener til at tilføre talen et moment af brillans".

Selvom metaforen er et lån andetstedsfra, kan den kaste lys over tingen. Men det er tydeligt, at det her er metaforens brug i forskønnelsen af talen, der er i centrum. Talens klædedragt. Under læren om hvordan tingene skal siges (elocutio) falder metaforen ligesom de andre troper ind under de midler hvormed man fængsler og overbeviser, og som skal både behage og docere - men som man skal tage sig i agt for, fordi de forenkler og har en tendens til at sætte sig fast på en måde, så de kun kan bekæmpes med atter andre billeder. Metaforen er altså - selvom den både iflg. Aristoteles og Cicero - kan kaste lys over tingene især forbundet med stilen og talens udsmykning. Metaforen er ikke omtalt under talens argumentation - selvom det medgives at metaforen kan docere, oplyse og undervise.

Men som man nu vil have gættet, mener jeg imidlertid ikke, at man behøver at vælge imellem en forståelse af metaforen som ren stilistisk forskønnelse på den ene side eller en forståelse af metaforen som

Når jeg er blevet inviteret til at holde et oplæg i denne sammenhæng af skribenter til det store forfatterportrætprojekt, går jeg ud fra at det ikke er som ekspert i metafor-teori, for så skulle man have inviteret en anden. Jeg har Anne Marie mistænkt for at invitere mig af den grund, at jeg har gjort mig skyldig i 'at begå metafor' måske endda grov metafor - i den betydning, at jeg har forsøgt at anvende både metaforens udsmykkende og erkendelsesmæssige potentialer - som jeg selv vil sige det - og har modtaget ros og ris herfor. Jeg ser oplægget som en beretning om egne erfaringer, der lægger op til, at deltagerne fremkommer med deres i en efterfølgende diskussion. Det der følger er ikke dybt, men til gengæld kort, hvilket retorikerne i det mindste ville have skønnet på. Efter min lille beretning fra det virkelige liv vil jeg prøve at udmønte hvad jeg har sagt i et par bemærkninger til vores særlige genre "portrættet".

2.

For nogle år siden udgav jeg en bog om realisme. Et forord i *Kritik* mente, selvom bogen på mange andre måder var ok, at jeg skulle have søgt kunstfonden frem for forskningsrådet. Den måde, jeg havde udsmykket mine fortolkninger på litterært, kunne kun tjene ét formål, nemlig at beskytte bogen mod en videnskabelig kritik. Man måtte faktisk se bogens brug af figurativt sprog som en slags "kondom" etc. Jeg svarede, blandt andet, at de herrer jo da også i den grad betjente sig af figurative omskrivninger og metaforisk sprog, blot kunne man ikke beskylde dem for at bruge metaforer på en udpræget smuk og for deres tale forskønnede måde. Detaljerne er ligemeget, og vi blev vældig gode venner igen. Men i striden gemmes måske en erfaring, der kan være til inspiration for nogle, og til skræk og advarsel for andre.

Bogen var bygget op i nogle hovedkapitler om bl.a. Balzac, Zola, Flaubert og Apollinaire, William Carlos Williams etc. Jeg anvendte metaforer i selve struktureringsprocessen og i bogens disposition (kapitler hed f.eks. "Arkivet", "Landskabet"). Men min primære interesse var faktisk den erkendelsesmæssige anvendelse af metaforen. Balzac i forhold til [encyklopædi]. Flaubert i forhold til [ørken], og William Carlos Williams *Sycamore Tree* og Apollinaires *Arbre* blev læst

i forhold til metaforen [træ]. Metaforen [encyklopædi] skulle faktisk sammenfatte strukturen og betydningen af Balzacs *Comédie humaine*, encyklopædi skulle være den mest overordnede måde at beskrive den interne organisering af storværket, dens totaliseringsformer og henvisningssystem etc, men metaforen opfanger også en bestemt epistemologisk forskydning mellem 1700-tallets og 1800-tallets epistemer, som beskrevet af Foucault. Metaforen fungerede altså også som epistemologisk metafor. Endvidere har det været en vigtig præmis for arbejdet med disse metaforer, at der tekstanalytisk har kunnet argumenteres for dem. At de ikke er grebet ud af luften, men faktisk kan befæstes på flere niveauer i teksternes sprog og struktur. Balzac omtaler f.eks. et alter ego som en "encyclopédie vivante", en levende encyklopædi. Ørkenen er Flauberts egen favoritmetafor, når den meningstomhed forfatterskabet skrives på, skal beskrives etc. Forståelsen af metaforen falder på denne måde inden for den interaktionsmodel, jeg omtalte for kort tid siden. Og har iøvrigt prominente fortilfælde som f.eks. Bachelard og Michel Serres.

Jeg tror egentlig heller ikke det var dette, der i sig selv generede redaktørerne. Ligesom de formentlig også vil vedstå ved nærmere eftertanke, at enhver tekst, litterær, kritisk og videnskabelig, overalt bruger metaforer - både som redskaber for erkendelsen og som udsmykning af talen. Jeg tror derimod deres kritik fangede et andet problem, som blev antydnet ovenfor i omtalen af retorikernes diskrete advarsel: metaforer kan sætte sig fast på en måde som kun kan bekæmpes med andre billeder. Og de kan overforenkles ved den evne til skematiserende strukturering, som set under den erkendelsessynspunktet er produktiv. I mit tilfælde satte jeg mange metaforer i sving, som på én gang havde strukturerende funktioner i min egen teksts disposition og indtog centrale pladser i hele erkendelsesforløbet og i argumentationen. Tilmed indgik metaforerne i hinanden. Man kan sige at implikationskomplekserne i mine centrale metaforer [træ], [ørken], [encyklopædi] etc. overlapper med hinanden, hvilket har været min hensigt, og væsentlig i mit forsøg på at beskrive komplekse mønstre i realismen, men som har ihvertfald ét vigtigt problem: hermed forbrød jeg mig i min egen forblændelse af alle disse metaforers storslåede muligheder mod et af de vigtigste principper i retorikken: hensynet til talens klarhed. Det ser jeg

tydeligt nu: Metaforene fik dels en for selvstændig, fastgroet status i mine fremlæggelser, dels blev den meget vidtstrakte brug af dem simpelthen for indviklet for den tålmodige læser.

Min erfaring med metaforen, videnskabeligt og formidlingsmæssigt, er dermed kort fortalt: Metaforer og metaforiske processer er altid en vigtig del af et videnskabeligt eller kritisk arbejde - selvom vi måske ofte foregiver noget andet. Uden omskrivninger i fortolkningsprocessen føjer vi ikke noget nyt til forståelsen. Som Dines Johansen siger det i en ellers særdeles nøgtern fremstilling: "Ja, det forekommer mig, at omskrivning er betingelsen for overhovedet at sige mere og andet, end det som synes åbenbart". Derfor kan vi også ligeså godt risikere en ny metafor, frem for at blive fanget af en gammel.

Men denne anbefaling må så samtidig ledsages af en advarsel. Min erfaring er, at de fristende muligheder i strukturering og disposition af stoffet, som metaforen tilbyder skribenten, fordi den alt efter synsvinkel kan bruges forenkende eller komplekst, at disse fristelser af hensyn til talens klarhed (*perspicuitas*) må sættes under hård administration. Lad mig nu kort vende mig mod den metafor, som vi er fælles om at skulle forvalte eller bryde op, revitalisere eller genbruge: portrættet.

3.

Af det græske *pro'trahere*, trække frem, at fremdrage de væsentligste træk og herved give et billede af en person. Det særlige portræt vi står over for at skulle skrive er imidlertid et portræt af to ting: forfatteren og forfatterskabet. Portrættet i vores sammenhæng beror ihvertfald tilsyneladende på en metaforisk relation mellem to forskellige forhold, hvorom der iflg Adorno skulle herske et ikke-identitetens princip. Metaforens grundlag findes i antagelsen om at såvel forfatterskabet som forfatteren er underlagt de samme organiske vækstlove og dermed forklarer hinanden. Samlet af den ånd, der forlænger og forklarer begge er forfatterens liv også teksternes liv. I metaforen rummes der altså også to varianter af en anden trope, *prosopopeia*, af græsk: menneske gøre, som henviser til den talefigur vi også kalder for personifikation, f.eks. bjergets fod, vejret var smilende, roerne sov. Metaforens ene *prosopopeia* findes i påstanden

om, at forfatterskabets tekster er besjælet og beåndet på en måde, der muliggør, at de taler til os som en levende person. Prosopopeia er en figur, der giver navn til det navnløse, ansigt til det ansigtsløse og stemme til det stumme. Metaforens anden prosopopeia eller personifikation - som det måske er vanskeligere at acceptere som en retorisk figur - består i påstanden om, at forfatteren er *menneskelig*, dvs. at hans liv følger et bestemt naturaliseret mønster: et kim, der vokser og sætter frø, talentets anticipation, gennembrud, modning og konsolidering, livet som en rejse etc. De to former for prosopopeia danner tilsammen en maskeret lighed, som portrættets metafor konsolideres på. Igennem portræterne lægger vi en maske som vi mener på samme tid passer til forfatterens ansigt og til et ansigtsløst korpus af tekster.

Når vi går ind på at skrive portrætter går vi et langt stykke hen ad vejen ind på, at denne retoriske operation kan være fornuftig. Ved at pege på den retoriske proces siger jeg heller ikke nødvendigvis, at enhver forfatterbiografri eller forfatterportræt er f.eks. falsk ideologi. Men måske kan en opmærksomhed på portrættets retorik være nyttig, specielt hvis man vil undgå at falde i nogle af de værste metaforer.

En af den moderne litteraturvidenskabs fædre, Hyppolyte Taine, er også en af ophavsmændene til det litterære portræt. Han laver virkelig nogle gode portrætter ud fra antagelsen om, at forfatterens ånd kan forklare værket. Han går så vidt, f.eks. i portrættet af Balzac, at han bebrejder værkerne, at de ikke altid lystre Balzacs mægtige ånd, eller udnævner f.eks. en hel række værker, som aldrig skulle være skrevet, fordi de ikke er i overensstemmelse med ånden. Man kan altså konstatere, at præferencen i høj grad gik på forfatteren og ikke på værkerne. Den mulighed foreligger jo, at man reviderer billedet af ånden ud fra teksterne, men altså ikke hos Taine.

Balzac, hvis vi nu prøver at se det fra en forfattersynsvinkel, gjorde selv oprør mod den portrættets fysiologi, han selv var med til at indføre, og som blandt andet tog udgangspunkt i den videnskab, som mente at man kunne slutte fra ydre træk hos et menneske til hans karakter. Balzac skriver i portrættet af parasitten og kunstsamlere Pons i *Cousin Pons*:



"Beneath this hat, which was all but falling off, loomed a quaint, comical face - only a chinese potter could model such a figure - a vast countenance, pitted like a skimming-ladle, each hole in it casting a shadow, and scooped out like a Roman mask. It gave the lie to all the laws of anatomy. It seemed to have no definite shape. Where a draughtsman would place bone-structure were planes of gelatinous flesh; where ordinary faces sank in, this one rounded out into flabby bulges. This fantastic face, squashed flat at each end like a pumpkin, saddened by two grey eyes arched over by two red lines in guise of eyebrows, was dominated by a Don Quixote nose, just as an incongruous boulder might stand out from a plain. Such a nose, as Cervantes no doubt observed, denotes that inborn capacity for devotion to great causes which easily declines into gullibility. For this ludicrously exaggerated ugliness did not excite derision. The excessive melancholy abounding in this poor man's pale eyes immediately struck anyone who might have mocked, and froze the jest on his lips. In a flash, the thought came that nature had forbidden this man to tender advances, because they could only awaken laughter or distress in a woman".

Dette er, vil man kunne sige i dag, ikke alene en satirisk underminering af fysiologiens indbyggede forudsætninger, det er også en dekonstruktion af såvel prosopopeiaens påstand om naturlighed som af portrættets menneskelighed. Alle de metaforiske forsøg på at få detaljen til at indordne sig i en helhed er forgæves og står således i ironisk kontrast til den læser, som stod ligeså monumental i perioden som Balzac, nemlig Taine. Dette oprør fra forfatternes side mod fysiologisme og biografisme ud fra simple antagelser om årsagsvirkningsrelationer mellem indre og ydre og mellem liv og værk kan siden følges overalt i den gode litteratur.

Mod slutningen af århundredet er det f.eks. anledning til et meget raffineret spil fra Henry James i teksten "The Figure in the Carpet" (1896). En ung kritiker kommer til på afbud at anmelde en roman af forfatteren Hugh Vereker og er meget stolt og kaster sig med ildhu ud i opgaven. Ved et tilfælde overhører kritikeren uset forfatteren udtale sig om anmeldelsen som det sædvanlige smøreri, "the

usual twaddle". Nedtrykt er kritikeren på vej i seng, da han fanges af forfatteren Vereker, som i mellemtiden har opdaget, at han har såret kritikeren forfængelighed. Vereker forklarer sig da, og siger at anmeldelsen måske slet ikke er så dårlig, ikke uden skarphed og intelligens, men den fanger blot ikke, hvad heller ingen andre kritikere har fanget, nemlig Verekers særlige hemmelighed, det der udgør hele kernen i hans værk: "the particular thing I've written my books most for", "my little point", "this littele trick of mine", som dog også beskrives som "an exquisite scheme", "the finest, fullest intention of the lot".

Dermed udfordres kritikeren så meget, at han tager handsken op, og forøder sit liv for at forstå hemmeligheden i Verekers værk, "the figure in the carpet", den nøgle som kritikeren fejlagtigt tror kan åbne for alt andet og som han fejlagtigt tror forfatteren selv sidder inde med. Den kappestrid, som James sætter i værk, er altså en demontering af den biografisme, som også han følte sig jaget af. Virginia Woolfs selvbiografi *Orlando* er et andet eksempel, der ved at overdrive den uddriver tesen om, at værket er som livet.

Det er denne vægring mod forfatterlivet og forfatterssignaturen som fortolkningsramme, Roland Barthes fortsætter med sin i dag noget forældede og hysteriske skelnen mellem Værk og Tekst. Selvom Barthes' metaforer er problematiske, kan der dog være grund til at nævne dem i dag, fordi de alligevel opfanger hovedtrækkene i den moderne indvending mod såvel det biografisk baserede portræt som den forfatterskabsbaserede biografi, for hvilken de litterære tekster ureflekteret indgår som kilder til forståelse af forfatterpersonligheden bag værket. For Barthes er det vigtigt at skelne mellem to dimensioner eller modaliteter, der i princippet gør sig gældende inden for ethvert værk. Den ene dimension karakteriseres med metaforen Værket, hvormed menes alle de træk ved et stykke litteratur, der kan fastholdes ud fra en enhedsbetragtning, som regel igennem reference til forfatternavnets autoritet, og beskrevet gennem totaliserende organiske figurer så som vækst og modning. Den anden dimension karakteriseres med metaforen Teksten, som henviser til alle de træk, der falder uden for den første metafors herredømme: dvs. litteraturens centrumløse væv af betydninger, hvis produktion af mening etableres gennem forskydning og fragmentation og som konskevent

modarbejder forfatternavnet. For os står disse metaforer måske - selvom de på mange andre måder er problematiske - som en påmindelse om den udfordring et moderne forfatterportræt står over for. For når vi skriver under på kontrakten hos Gad, skriver vi i en eller anden forstand også under på, at vi vil foretage den fortolkningsmåde, som signaleres med Barthes metafor Værk. Mens vi på den anden side samtidig godt ved, at såvel moderne litteratur som nyere teori i høj grad har hævdet væsentligheden af den betragtningsmåde, som Barthes signalerer med metaforen Tekst. I Barthes begrebssammenhæng er dobbeltheden imidlertid produktiv. Det er præcis i friktionen mellem de to modaliteter, Værket og Teksten, at Barthes' forgydede og forkætrede "jouissance" produceres for læseren. Spørgsmålet er så - stadig - hvordan vi løser det formidlingsproblem, som denne dobbelthed

Lad os antage, at det hverken kan være sådan, at værket forklarer manden, eller manden forklarer værket. Og lad mig så kort nævne to eksempler på, hvordan portrættet efter min mening *ikke* skal løse dobbeltheden. Begge eksempler er hentet fra en tidligere udgave af *Danske Digtere*.

Mit første er Tom Kristensens helt forrygende portræt af Johs. V. Jensen. Kraftkarlen skildres over 45 meget store sider uden en eneste afsnitsrubrik, uden pause, i et hæsblæsende tempo, som om Tom Kristensen faktisk selv skal nå ved selvsyn at opleve alt det som Johs V. Jensen både nåede at se og skrive i *sit* liv. Jeg tror alle Jensens mange skrifter får en lille parafrase og udlægning med på vejen, der isoleret betragtet ofte er rammende og skarp, men i sammenhobningen virker kaotisk og absurd. Portrættets struktur er kronologien, som tilvejebringer et sammenligningsgrundlag for koblingerne mellem Jensens liv og Jensens værk. Forudsætningerne i Farsø, hvor jeg også selv kommer fra, skildres gennem citater fra Jensens tekster, modning og gennembrud godtgøres i hurtige krydsklip mellem værkparafrase og forfatterbiografi, hvor især rejsen bliver en gennemgribende metafor for det mønster af stadig udvidelse af ringe i Jensens tekst, liv og verden, som Tom Kristensen ønsker at vise. Frem til dobbeltparafrasen af to myter "Pisangen" og "Knokkelmanden", der i dobbelteksponering viser hvordan den store verdens fantastiske undere står stærkere end

dødens kendsgerning. "Hans higen i tid og rum var mættet" er portrættets sidste ord. Og vi må som læsere også se os alt for mætte af billeder til egentlig at kunne danne et fast indtryk af forfatteren. Strukturen er for løs, og man savner en stærkere skelnen mellem forggrund og baggrund, så portrættet får tydelighed. Modstillingen mellem liv og værk opløses ganske vidst igennem de talrige overkrydsninger, og indtrykket er faktisk et væv. Men til forskel for Barthes er grundlaget for Kristensens væv, at livet og digtet er af samme levende stof, og det bliver faktisk vanskeligt at se både det ene og det andet - også fordi Tom Kristensen selv er så brilliant og vekslende i sin stil.

Mit andet eksempel er ganske kort. I Niels Birger Wamberg's portræt af en række kvindelige forfattere, bl.a. Karen Michaëlis, Edith Rode og Agnes Henningsen, er strategien anderledes. Portrættet er "Kærlighedens årstider - kærlighedens ansigter" og er gennemført metaforisk struktureret. Dette giver en god orden i teksten, men viser også et eksempel på, hvorledes en metafor sætter sig fast og aldeles forvrænger portrættet til karikatur. Portrættet begynder således: "Der opstod et kuld af kvindedigtere i århundredets begyndelse i Danmark. Der kom en luftning af kjoler hen over litteraturens gulve, (...) en falanks af skribenter (...) som i deres senere og sene år etablerede sig som rådgivere og leverandører af leveregler." Metaforen udvikler sig til "fruentimmerskole" og bliver arrogant nedladende i en grad som jeg aldrig har set før. En metafor udvikles i et forsøg på karakteristik, men overtages faktisk af skribenten i dennes ironiske stilholdning: "Over disse flokke af kvinder hænger der et skylag af overbærenhed, som er rede til at sænke sig ned over damernes hoveder nårsomhelst og gøre dem aldeles usynlige. Thi man ihjelstår dem af lutter galanteri og courtoisi og følgen til dørs". Og han fortsætter med en drøbende flirt af denne art: Karin Michaëlis' digtning er en "tumult af henrykte og grådkvalte konfessioner", som imidlertid tager "sig prydligst ud", men imidlertid går "lyden af den ustandseligt pludrende" bevidsthedsflod etc ham alligevel på nerverne. Men han undskylder hende, hun er enfoldig som et barn etc. Altså: metaforen 'et kuld af kvindedigtere', som i anslaget er en strukturerende metafor, tager ganske enkelt magten fra skribenten og spærrer portrættet inde i sig selv, således at karakteristikken netop fungerer

som en ironisk udlevering af skribentens flirtende og drøbende stil, der da rammer ham selv.

Hvad kan man nu konkludere på det? Jeg ved faktisk ikke, hvordan man kan gribe det an, men vil kort sammenfatte, hvad der vil blive udgangspunktet for mit eget arbejde.

For det første, tror jeg at man skal strukturere portrættet meget mere en f.eks. Tom Kristensen. Dvs netop fremdrage træk i forgrunden, vælge ud og disponere. Vores midler til at tegne portrættet er analyse, parafrase, eksempler i form af citater, men vi kan også overbevise og tydeliggøre gennem metaforer, der f.eks. fungerer som knudepunkter i såvel forfatterens liv som forfatterens tekst, og som ikke kun fungerer strukturerende i fremstillingen, men også er redskaber i fortolkningen. I forbindelse med Johs. V. Jensen f.eks. "Udvikling", hos Tom Kristensen "Arabesk", hos Rifbjerg f.eks. "Konfrontation" for blot at nævne de helt oplagte, og så teste metaforens strukturering- og erkendelsesevne i forhold til stoffet, evt. skifte ud og modificere osv. Man skal også tage sig i agt for de morderiske fælder, som forførende metaforer let lægger for en selv. Og man skal overveje hvilket "implikationskompleks", der aktiveres for læseren, når der anvendes metaforer, specielt de stivnede metaforer, som portrættet er dannet af, der som naturaliserede common places ikke længere  
som metaforer

Lad mig afrunde den "videnskabelige" side af sagen ved at citere Jørgen Dines Johansen fra omtalte *Billedsprog*. "

På den ene side er selv de mest banale metaforer oftest udstyret med en usikkerhed og et udviklingspotentiale, der betyder at man aldrig med sikkerhed kan sige, at ders tolkning er bragt tilende. På den anden side er der ingen grund til at antage, at de rummer en særlig betydning, som principielt er utilgængelig for læseren, eller unnlade at præcisere dele af deres betydning ved at omskrive dem til analogier."

Og afslutte den formidlingsmæssige side af sagen ved at citere et portræt, som faktisk stort set lykkes med sin hensigt: at undgå metaforer: Gertrude Stein *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. Afsnittet Portraits of People.

Picasso

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing.

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning.

One whom some were certainly following and some were certainly following him, one whom some were certainly following was one certainly working.

One whom some were certainly following was one having something coming out of him something having meaning and this one was certainly working then.

This one was working and something was coming then, something was coming out of this one then. This one was one and always there was something coming out of this one. This one had never been one not having something coming out of this one. This one was one having something coming out of this one. (...)

This one did have something come out of him. He always did have something come out of him. He was working, he was not ever completely working. He did have some following. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not ever completely working.

1909