

Tragiske og komiske strukturer i *Den kroniske uskyld*

En genreteoretisk analyse

Af ULLA MUSARRA-SCHRØDER

Man har ofte i forbindelse med Rifbjergs debutroman talt om »drama« og »tragedie«, uden at man dog har gjort de dramatiske og tragiske elementer til genstand for nogen særskilt analyse.¹ I det følgende er det vor hensigt at levere en sådan ud fra den opfattelse, at der ikke bare er tale om tilstedeværelsen af visse dramatiske, romanfremmede træk, men om noget essentielt tragisk og komisk, der er funktionelle komponenter i en særdeles sammensat romanstruktur. Det er videre vor hensigt at bekræfte vor antagelse, at *Den kroniske uskyld* repræsenterer et eksempel på en konsekvent realisering af førstepersonsfortællingens brudstrukturelle implikationer, og at nå til konklusioner vedrørende denne brudstrukturs art og rækkevidde.

Analysen indebærer identificering og afgrænsning af det *tragiske* og dets kontrastkomponent det *komiske* (1. og 2.) og undersøgelse af disse komponenters funktion i forhold til romanens genre-mæssige princip: *førstepersonsfortællingen* (4. og 5), hvilket motiverer en del overvejelser af genreteoretisk art (3.).

1. »Den kroniske uskyld« repræsenterer den kendte variation af førstepersonsfortællingen, som vi bedst kan omtale som erindringsromanen, og den oscillerer mellem denne variations to sekundære former: den, hvor det erindrende jeg selv som erindret jeg står i handlingens midte, og den, hvor jeget optræder som tilskuer til en erindret handling. Den første form realiseres i romanens fire første kapitler, mens den anden form realiseres i kapitlerne 5 til 12. I de fire første kapitler skildrer Janus i erindrende perspektiv sin egen skoletid og sig selv. I de følgende kapitler erindrer han sig en handling, som han selv har været vidne til, samt sin holdning til denne handling. Vi skal i første omgang vise, at denne handling ikke bare rummer tragiske træk, men at den på væsentlige punkter svarer til en klassisk tragediemodel, mens desuden elementer af en tilsvarende komediemodel spiller ind.

Det første led i analysen gælder det tragiske. Vi koncentrerer analysen om handling og personer.

Handlingen, der forløber over kapitlerne 5 til 11, d. v. s. fra Helle-

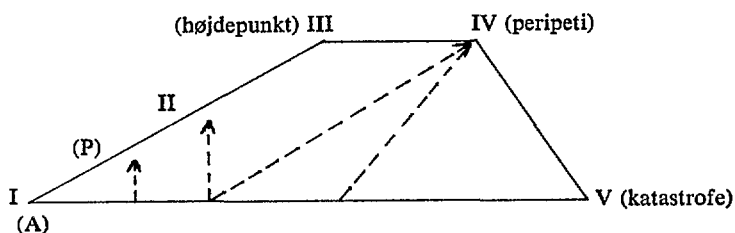
handlingens begyndelse til og med katastrofen, er klar og fremadrettet. Inden for denne handlingslinie kan der ikke noteres noget brud. Katastrofen i kapitel 11 er ikke overraskende, hvilket enkelte af romanens kritikere synes tilbøjelige til at mene; den forberedes omhyggeligt i de foregående kapitler. Den forberedes på en dobbelt skala: for det første idet den truende magt (fru Junkersen) får stadig større virkerum og derfor stadig større herredømme, og for det andet idet den truede parts (Tores) svaghed (sårbarhed) bliver mere og mere åbenbar.

I handlingens disposition over kapitlerne 6 til 11 indtager kapitlerne 7 og 8 en særstilling. Mellem 6 og 7 vendes der om på handlingens kronologi. Handlingen i 7 og 8 må tænkes at foregå før Tores første bitre oplevelse med Helle i 6 og Janus' »fald« i 9, samtidig med at den repræsenterer en direkte fortsættelse af handlingen i 5: mødet med Helle. I den videre kronologi slutter kapitel 9: »Efter min første erotiske oplevelse (rend mig)« (p. 112)² sig direkte til kapitel 6. Den rene handlingskronologi kommer således til at vige for et kompositionsprincip, der tilstræber et balanceforhold mellem to komplementære strenge i forløbet, som vi kan karakterisere med adjektiverne lys og mørk. Mens den mørke streng dominerer kapitlerne 6, 9, 10 og 11: Tores betroelse til Janus, kampen med Poul, Janus' »fald«, Janus' andet møde med Poul, turen til sommerhuset, Tores anden betroelse til Janus: »Jeg tror heller ikke jeg kan«, sagde han. Stemmen var dødsens« (p. 153), Faust-læsningen, Tores nederlag og Helles død, domineres kapitlerne 5, 7 og 8 af den lyse handlingsstreng. Her står forelskelsen, forventningen og idyllen i centrum trods den altid tilstedeværende trusel.

Således kan vi i de centrale handlingskapitler følge en lys streng, hvis udvikling frem mod et handlingshøjdepunkt kun er postuleret, samt en til gengæld effektiv, mørk streng, fremadrettet mod det samme højdepunkt, som den forudbestemmer, så det ændres til det afgørende vendepunkt før katastrofen. Allusioner til det tragiske handlingsforløbs højdepunkt, peripeti og katastrofe forekommer berettigede. Den mørke handlingsstreng består af en række spændingsvækkende momenter, der peger frem mod katastrofen, en slags distributionelle funktioner i det katastroferettede handlingsforløb, – kendte elementer i en i aristotelisk forstand konsekvent tragediehandling.

Sammenligner vi nu handlingen i Rifbjergs roman med en abstrakt model for tragediehandlingen og med (shakespearske og racineske)

varianter af samme, vil vi notere så væsentlige fællestræk, at vi be-rettiges til at betragte den tragiske centralhandling i *Den kroniske uskyld* som en yderligere (prosa)variant. Den abstrakte model kan mest enkelt skitseres ved at kombinere en stigende med en faldende linie, adskilt af højdepunkt, og peripeti, og for den sidstes vedkommende sluttende i katastrofe. Tilsammen udgør de »protagonistlinien« (P). Herunder ligger linien af handlingsmomenter, som peger i retning af peripeti og katastrofe. Vi kalder den »antagonistlinien« (A). Protagonistlinien udsættes til stadighed for »trusler« fra antagonistlinien, trusler, der først effektueres i peripeti- og katastrofemomenterne:



I varianterne finder der forskydninger sted mellem stigning og fald på protagonistlinien. Forskydningerne bestemmes af de truende handlingsmomenter på antagonistlinien, som kan ligge mere eller mindre tæt.

Variant 1: *Romeo and Juliet*: kort stigning. Højdepunkt i slutningen af II og peripeti i begyndelsen af III, hvor Romeo dræber Tybalt.

Variant 2: *Macbeth*: balance mellem stigning og fald. Højdepunkt og peripeti midt i III: mordet på Banco og Fleance's flugt.

Variant 3: *Phèdre*: den usikkert stigende linie er lidt længere end den faldende. Peripeti i begyndelsen af IV, hvor bagtalelsen af Hippolyte har fundet og finder sted.

Variant 4: *Britannicus*: lang, usikker stigning. Højdepunkt og peripeti i V: Britannicus' fredsbesøg hos Néron viser sig at være en fælde, som Néron har stillet for ham. Umiddelbart herefter katastrofe.

Handlingsforløbet i *Den kroniske uskyld* ligger nærmest Britannicus-modellen. Romanens lyse handlingsstreng udgør protagonistlinjens lange stigning mod et illusorisk højdepunkt. Højdepunkt og peripeti ligger nær forløbets slutning, og den faldende linie mod katastrofen bli-

ver brat. Bestemt af antagonistlinien, der udgøres af romanens mørke streng, forvandler højdepunktet (forlovelsesfesten) sig til peripeti i det øjeblik, da fru Junkersen tager Tore til bords.

Disponeringen af handlingselementer over kapitlerne 5 til og med 11 svarer i nogen grad til den klassiske aktinddeling. Sammenholder vi kapitlerne i Tore/Helle-handlingen med den klassiske tragedies indholdsfordeling: I eksposition, II udvikling, III krise, IV afvikling, V katastrofe, får vi en del overensstemmelser og enkelte forskydninger: kapitlerne 5 og 6 har *ekspositionens* kvaliteter, idet både forløbets lyse og mørke handlingsstreng indledes. I 7 og 8 dominerer optimismen, svarende til den dramatiske anden akts *udvikling*, hvor heltene føler truslen mindst. Kapitlerne 9 og 10 svarer til den dramatiske tredje akts *krise*. Peripetien i 11 svarer til en sen dramatisk *peripeti* (sml. Britannicus), katastrofen i 11 er femteaktens *katastrofe*. Fjerdeaktens *afvikling* er reduceret til en minimal del af handlingsforløbet i 11: egentlig kun de sidste katastroferettede handlinger: drikkeriet og forførelsen.

Efter peripeti og katastrofe følger i den klassiske og klassicistiske tragedie *catharsis*, som vi opfatter som en erkendende ro, der besjæler tragediens »retfærdige« overlevende, og som (ifølge Aristoteles og renessancens og klassicismens litteraturteoretikere) også bør bemægtige sig tilskuerne. Kan *catharsis*begrebet på nogen måde overføres på den erindrede centralhandling i bogen? Med nogen tilføjelse stemmer tragediemodellen også her. I slutningen af kapitel 12 finder der en slags *catharsis* sted. Det er Tore, der er den egentlige bærer af *catharsis*følelsen, men den forplanter sig til Janus (tilskueren!), som fortolker den. Han ser, at Tore ikke mere virker »så *anspændt* fraværende«, at han »bærer sine raserede skuldre med *lettelse*«. Selv føler han »*lettelse*« og »ærlig *befrielse*« (p. 184–185) (min kursivering).

Vi mener hermed at have ført tilstrækkelige beviser for den erindrede centralhandlings væsentligt tragiske karakter. Vort næste spørgsmål gælder personerne: er de kohærente i forhold til den tragiske handling?

Relationerne mellem de tre hovedpersoner: protagonisterne Tore og Helle og antagonistens fru Junkersen er yderst enkle. De kan belyses på baggrund af den relationsmodel, som Roland Barthes har opstillet som dækkende grundstrukturen i den racineske tragedie.³ De centrale relationer i Racines tragedie er ifølge Barthes eros- og magtrelationen. I forhold til den, der sidder inde med magten, er heltene ufri,

de er ofre. De bevæger sig i en lokalitet, der grænser op til magtens lokalitet, og kommer de til at dele lokalitet med magten, går de til grunde. Magtens indehaver elsker ét af ofrene, som ikke genelsker ham:

»A a tout le pouvoir sur B,
A aime B, qui ne l'aime pas . . .«

Denne fundamentale, dobbelte relation kan varieres. I flere af Racines tragedier varieres erosrelationen, mens magtrelationen er konstant. Appliceret på *Den kroniske uskyld* repræsenterer relationsskemæct ingen variation af modellen:

A (fru Junkersen) har magten over B (Helle),
A elsker B, som imidlertid elsker C (Tore),

selvom det ville være rimeligt at supplere erosrelationen A-B-C med erosrelationen A-C-B:

A elsker (forfører) C, som imidlertid elsker B.

I den racineske tragedie færdes autoriteten og ofrene i forskellige, til hinanden grænsende rum. Barthes skelner mellem rummene »chambre« »(autoritetens rum)«, »antichambre« og »extérieur« »(heltenes rum)«. I *Den kroniske uskyld* er autoritetens rum villaen på Frederiksberg og senere i romanen sommerhuset. Fru Junkersen udøver sin magt fra en indendørs lokalitet. Heltenes lokalitet er i modsætning hertil den frie luft: de færdes på Strøget, i Dyrehaven, på stranden. Autoriteten er kun i stand til at udøve sin magt effektivt inden for sin egen lokalitets grænser: først i villaen, så i bilen, senere i sommerhuset og til sidst tilintetgørende i villaen.

Tragedieheltene Tore og Helle repræsenterer en *idealitet*, som er i fuld overensstemmelse med det tragiske. Tore tilhører den klassiske tragediehelts naive type, der lever i uvidenhed om sin skæbne (sml. Britannicus). Heraf den fremtrædende lyse linie i handlingsforløbet. Over for dem står mørkets repræsentanter: først og fremmest fru Junkersen, men også figurer som Poul og Kurt spiller en rolle. Den første repræsenterer den seksuelle aggression, hans gentagne optræden er funktionel i forhold til forførelses handlingen i kapitel 11. I Kurt varieres det samme motiv (litterært) som mefistofelisk fristelse.

Den klassicistiske tragediehelt har imidlertid ikke bare antagisten at kæmpe med, han har også en strid at udkæmpe med sig selv, den strid, der går forud for hans valg af idealiteten. Det er valget af idealiteten (sml. valget af pligten eller dyden til fordel for tilbøjeligheden hos

Corneille), der gør ham sårbar. I sammenhæng hermed kan Tores valg af uskylden ses, selvom dette valg er dirigeret udefra (af Helle). Men Tore vælger uskylden så længe, at det bliver umuligt for ham at vælge andet. Den form for idealitet, som uskylden er, gør Tore svag. Uden den ville han ikke blive offer for fru Junkersens forførelseshandling.

2. Hvilken rolle spiller nu Janus blandt protagonister og antagonister? Inden for romanens hele sammenhæng spiller han flere roller. Den ene af dem er integreret i selve tragedien. Her er han bifigur, heltens uundværlige fortrolige, ledsager og vogter. Men med sin primære rolle, som spilles på et andet og lavere niveau end det tragiske: et essentielt komisk niveau, udfylder han en i forhold til den tragiske centralhandling ikke-integreret funktion. Her er han traditionel komediefigur både i klassicistisk og shakespeareansk forstand. Han repræsenterer den komiske pendant til tragediens fortrolige: han er tjener og »hofnar« (p. 107). I overensstemmelse med en traditionel komediemodel er hans erotiske forhold en forvrængning af heltens ideale kærlighedshistorie. Kontrasten er tydelig: »Mens de andres verden syntes mere og mere retlinet, blev min stadig en tak mere kaotisk« (p. 140). Han føler sig som et menneske »af lavere kaste« (p. 145). Ved siden af Helle er Ellen »den fattige fugl« (p. 146). Ellen er en (omend sørgelig) komisk pendant til Helle. Den spejlvendte navnelighed er åbenbar.

Men Janus' komedierolle begrænser sig ikke hertil. Han er ikke blot en plat komediefigur, han besidder også den traditionelle tjenerfigurs bedste egenskaber: han er både *ironiker* og *ræsonnør*. I forhold til tragediehandlingen og dens helte indtager han en *overposition*. Han ved besked om begge de stridende parter, han sidder inde med en indsigt, som er helten Tore nægtet.

Allerede i de første kapitler manifesterer Janus sig som ironiker og humorist. Senere er han rationelt ironisk over for heltens irrationelle idealitet: »Dobbeltdyret, . . . han og hun, der nu skal padle sig vej gennem majaftenen til en hel bunke renfærdige kys, mens stille biler synger i asfalten bagved« (p. 117) og »De ville komme som svøbelsesbørn og lugte af mælk og honning og lanolinsæbe og kærlighed« (p. 130). Som ræsonnør optræder Janus, da han for alvor er klar over, hvor farligt uskyldens og ondskabens naboskab er: »De var den rene uskyld og hun den rene ondskab, der nok kan leve side om side med uskylden et stykke tid, men til sidst må opæde den eller selv gå til

grunde« (p. 135). I sidste kapitel er han både ræsonnør og moralist. Hans sentensagtige udsagn om det fuldendte, der bliver umenneskeligt, er den almengyldige konklusion, som han drager af tragediehandlingen. Som moralist er han tilfreds med Tores forandring. Tore har »opgivet« idealiteten, og det lader til, at han skal finde sig til rette i en mere rationel normalitet: »Han havde fået alle sine skinnende distinktioner flået af, og det så ud, som om han bar sine raserede skuldre med lettelse« (p. 184).

Janus' overposition i forhold til tragediens figurer manifesterer sig gennemgående i hans klarsyn. Den holdning til omverdenen, som dette klarsyn medfører, ekspliciteres flere gange, f. eks.: »Hvorfor havde man forsynet mig med et par briller, der så alt det skæve, og en næse, der kunne lugte alle de åndsvage lugte, der fandtes i verden« (p. 101) og »Nu havde jeg det hele på nært hold og kunne studere Tore og Helle under lup« (p. 69).

Men Janus' vigtigste funktion i forhold til den tragiske centralhandling betinges af hans fremadrettede tydinge, der idet de svinger mellem det fremtidssikre og det fremtidsusikre, formidler spænding. Passager, hvor Janus meddeler sine onde anelser, fordeler sig over kapitlerne 5 til 11, tættest i 6, 9 og 10, hvor de udgør den ovenfor omtalte mørke linie. Det er således Janus, der tolker antagonistliniens handlingsmomenter ind i den fatale sammenhæng.

Mens Janus' status som ironiker og ræsonnør, hans overposition og hans klarsyn kvalificerer ham som en speciel komedie-variant af *jeg-figuren*, bør hans evne til at tyde fremtiden ses i sammenhæng med hans status som *jeg-fortæller*.

3. Vi nærmer os således den problemkreds, der er forbundet med Janus som *jeg-figur* og som erindrende *jeg-fortæller*, og må derfor gå nøjere ind på førstepersonsfortællingens teori.

Vort udgangspunkt tager vi hos F. Stanzel, W. Booth og T. Todorov, der alle indtager særstandpunkter med hensyn til en skelnen mellem første- og trediepersonsfortællingen. F. Stanzel forsvarer en sådan skelnens værdi og betragter »den Ich-Roman« som en selvstændig type side om side med de to romantyper i tredje person: den auktoriale og den personale roman.⁴ Wayne Booth mener, at en skelnen mellem første- og trediepersonsfortællingen er irrelevant. Både i den trediepersonsfortælling, hvor et fortællende jeg (et fortæller-jeg) griber kommenterende ind (Stanzels auktoriale roman), og i den fortælling, hvor

en hovedperson »fortæller« sin egen »historie«: tanker og følelser (Stanzels personale roman), er der ifølge Booth væsentlige træk, der peger i retning af førstepersonsfortællingen.⁵ I nyere fransk litteraturteori er det især Tzvetan Todorov, som har beskæftiget sig med synsvinkelproblematikken. Klassifikationskriteriet er her forholdet mellem udsigelsen »l'énonciation« og det udsagte »l'énoncé« eller mellem »discours« og »histoire«. Den primære distinktion må således finde sted mellem fortællinger, som repræsenterer deres egen udsigelsesproces, og dem, der ikke gør det, eller mellem fortællinger, hvor »les ils de l'histoire« domineres af »le je du discours« (hvormed der udelukkende menes fortæller-jeget og ikke jeg-fortælleren) og fortællinger, hvor det modsatte er tilfældet.⁶ Jeg-fortællingen klassificeres som tilhørende den sidste type, altså som en slags personal fortælling: »... soit enfin le je du narrateur est en égalité avec le il du héros, tous deux sont renseignés de la même façon sur le développement de l'action; c'est le type de narration qui, apparu au XVIII^e siècle, domine actuellement la production littéraire; le narrateur s'attache à l'un de ses personnages et observe tout à travers ses yeux; on arrive par là, dans ce type de récit précisément, à la fusion du je et du il dans un je racontant, ce qui rend la présence du véritable je, celui du narrateur, encore plus difficile de saisir«.⁷

På baggrund heraf kan vi beskrive romantyperne som udsagnshelheder:

I	eksplicit udsigelse + det udsagte	(3. pers., auktorial)
II	{ a implicit udsigelse + det udsagte b implicit udsigelse + det udsagte	(3. pers., personal)
	↙ eksPLICIT udsigelse + det udsagte ↘	(1. pers., personal),

hvorved førstepersonsfortællingens primære typologiske tilhørsforhold til den personale og sekundære typologiske forhold til den auktoriale roman anskueliggøres.

Applicerer vi Pouillons kendte »visions«⁸ på de forskellige udsagnshelheder, får vi ud for I en dominerende »vision par derrière«, ud for IIa og IIb en »vision avec«. Ud for den sekundære udsagnshelhed i IIb er både en »vision par derrière« og en »vision avec« mulig. Principielt afhænger dette af afstanden mellem udsigelsesprocessens og det udsagtes tid, mellem jeg-fortælleren og det fortalte, d. v. s. om vi har med en erindrings- eller en dagbogs(brev)roman at gøre.⁹

4. Janus' holdning som erindrende fortæller bestemmes af hans »vision par derrière«. I overensstemmelse hermed er han fremtidskyndig og ville være i stand til at afsløre hele det tragiske forløb før tiden. Men den egentlige fremtidskyndighed camoufleres, idet den erindrende fortæller anlægger en »vision avec«. Resultatet er, at hverken den rene »vision par derrière«, eller den rene »vision avec« er repræsenterede. I stedet får vi en række udtryk for en »vision par derrière«, som i større eller i mindre udstrækning er »camoufleret«. Nærmest den oprindelige »vision par derrière«, står Janus' mest sikre fremtidsydninger, der er transparenter for jeg-fortællerens bedreviden, f. eks.: »hun talte ham ind under sig« (p. 145) og følgende tolkning af Helles angstudtryk: »Jeg kunne se Helle betragte Tore med et udtryk af angst i øjnene, mens han lyttede til hendes mor, som om hun så ham glide hen mod kanten af en afgrund, så sort og dyb, at det ikke engang var til at holde ud at se ned imod den« (p. 141). En mere dækkende camouflering af den egentlige »vision« findes, hvor Janus udtrykker sig i billeder: »Nu var det Tore der sad i spindet« (p. 95) og »Tores ansigt var åbent som en skydeskive« (p. 145) samt i Janus' generaliserende udtalelse om uskyldens og ondskabens umulige naboskab (p. 135). En maksimal dækning af den oprindelige »vision« findes hvor Janus ser dem alle som brikker i et spil: »Men alligevel forekom det een, som om noget flyttede sig med os, som om vi alle tre bevægede os hen mod noget uforklarligt, et punkt i fremtiden, der nægtede at afsløre, hvad det indeholdt af godt og ondt« (p. 141).

Det er et almindeligt anerkendt synspunkt, at erindringsromanen repræsenterer to forskellige (kontrasterende) verdener: jeg-fortællerens og jeg-figures. Den første, der måske er aldrende og erfaren, betragter den verden, som han under nedskrivningen befinder sig i, som den ideale, som orden over for den uro og forvirring, som jeg-figures verden repræsenterer¹⁰. Den erindrende fortællers tidsmæssige distancering af den verden, han beskriver, ledsages ofte af en moralsk eller rationelt vurderende holdning, hvilket betyder yderligere distancering. Den distancerende holdning, der både kan være eksplicit og implicit, er i overensstemmelse med jeg-fortællingens interne spaltning mellem subjekt og objekt: jeg-fortælleren er subjekt, og jeg-figuren og den verden, der omgiver ham, er objekter. Udsigelsen og det udsagte står således i en subjekt/objekt-relation. Denne relation kan være af en mere eller mindre kompliceret art. I *Den kroniske uskyld* består den første relation af forholdet jeg-fortæller – jeg-figur, den anden (sekundære)

relation er den, der består mellem jeg-figur og omverden, hvor jeg-figuren selv får subjektværdi. Hertil føjes en tredje relation, nemlig den direkte relation mellem jeg-fortælleren og den verden, der omgiver jeg-figuren.

Erindringsromanens subjekt/objekt-relation(er) implicerer jeg-fortælleren (og jeg-figures) mere eller mindre tydeligt udtalte kritiske holdning(er) til det fortalte. I *Den kroniske uskyld* er de med erindringsromanen givne muligheder for værdirelativering udnyttet kompositionelt på en måde, der implicerer en dobbelt eller en treleddet kritisk holdning. Den første repræsentant for den kritiske holdning er jeg-fortælleren selv. Han repræsenterer *ratio*, og hans kritik er først og fremmest rettet mod den tragiske centralhandling. Han forholder sig imidlertid kritisk ikke bare til heltens *idealitet*, men også til jeg-figures ørkesløse *forvrængning* af idealiteten. Jeg-fortælleren kritiske holdning hviler ikke alene på hans *ratio*, men muliggøres også gennem hans »vision par derrière«. Han ved, hvordan det gik, og hvor fejlen lå. Men hans kritik finder ikke selvstændigt udtryk: han kommenterer ikke bag om jeg-figuren, men refererer blot, efter at have anlagt en »vision avec«, dennes kritik. I det mønster af kritiske relationer, som er konstituerende faktor i romanens komposition, repræsenterer jeg-fortælleren således det overordnede led, mens jeg-figuren Janus, både i kraft af en eksplicit kritik og forskellige former for implicit kritik (f. eks. forvrængningen), er centralhandlingens vigtigste kritiker.

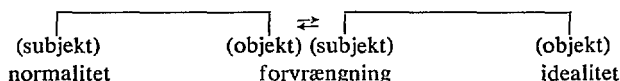
Spørgsmålet om den tragiske handlingens funktion i forhold til genren (typen) og værket bliver i første række et spørgsmål om dens plads inden for mønstret af kritiske relationer og dens rolle i forhold til den genremæssige værdirelativering. Det samme gælder spørgsmålet om de komiske kontrastkomponenters funktion.

Den dobbelte distanceringsproces, som centralhandlingen bliver genstand for i relation til såvel jeg-figur som jeg-fortæller, accentueres af valget af det tragiske. Dette, som ikke bare betyder noget chokerende, sentimentalt eller melodramatisk, men som manifesterer en tragisk struktur, bevirker, at centralhandlingen isoleres formelt. Den bliver et konkret, autonomt objekt. Det komiske, der kun manifesterer enkelte elementer af en komisk struktur, fungerer dog ikke mindre klart i forhold til genren. Det komiske er funktionelt, idet det fungerer som formidrende led mellem jeg-fortæller og centralhandling.

Den genremæssige værdirelativering er i Riffbjergs roman i overensstemmelse med valget af de tragiske og komiske strukturer som mål

for en dobbelt objektiviserende, kritisk holdning. Heltenes idealistiske og urealistiske verden angribes og karakteriseres som syg. Værdirelativeringen gælder såvel tragediestrukturens semantiske som dens genre-morfologiske aspekter: moralske dyder og pligter er kohærente i forhold til den tragiske form og determinerer paradoksalt nok tragedien. Denne bærer således skylden for den tragiske udgang i sig selv og må derfor ud fra sund virkelighedssans forkastes. Og dog hævder »uskylden« sig: centralhandlingen, der som *historie* er sentimental og sensationelt chokerende, løftes op på den tragiske *fabels* plan. Gennem denne genremæssige sublimering kommer Tore/Helle-handlingen ikke alene til at stå for en ulykkelig sygdom, en urealistisk idealisme, men også for en høj idealitet, – et dobbelt aspekt, der iøvrigt også genspejler sig i Janus' bevidsthed. Heller ikke Janus-figuren og dennes handling repræsenterer entydige værdier: hans komedie- eller farceagtige forvrængninger repræsenterer normalitetens gemene sider; den rene normalitet, forstået som moralsk realisme, nærmer han sig i flere af sine moraliserende og ironiserende betragtninger, mens han når den i sidste kapitels sentenser. Den moralske realisme, som kurerer idealismens og forvrængningens sygdomme, uden dog af den grund at betyde den eneste gyldige løsning, repræsenteres iøvrigt af Janus som jeg-fortæller.

5. Vi mener således at have vist, at »Den kroniske uskyld« repræsenterer en konsekvent realisering af en genredetermineret brudstruktur, forstået som en fundamental subjekt/objekt-relation. Vi mener videre, på baggrund af den i romanen foreliggende semantiske realisering af brudstrukturen: normalitet, forvrængning, idealitet, at kunne konkludere, at brudstrukturen realiseres *dialogisk*.¹¹ Romanen består af en stadig og aldrig udtømt dialog mellem udsigelsens subjekter og det udsagtes objekter. Subjekt/objekt-relationen er dobbelt, og det bliver til to forskellige dialogiske forhold, der så at sige ligger i forlængelse af hinanden, og hvoraf kun de to yderste instanser har henholdsvis absolut subjekt- og objektværdi. Dette kan illustreres på følgende måde:



Den centrale størrelse i dette forhold er Janus som jeg-figur, idet denne skifter mellem objekt- og subjektstatus. Den egentlige objektstørrelse

er tragedien, som, før subjekterne forholder sig til den, d. v. s. før teksten, har en entydig positiv værdi af etisk og æstetisk art. I selve teksten eksisterer den »uantastede« tragedie kun i de dybdestrukturelle lag. Frem til tekstoverfladen når den gennem transformationer, der kommer i stand gennem mødet med subjekterne, som tilhører tekstens overflade. Disse transformationer, determinerede af subjekternes synsvinkel, er først og fremmest negativiserende, og resultatet er, at tragedien på tekstoverfladen fremstår med relativerede værdier.

»Den kroniske uskyld« er et vidnesbyrd om den kendsgerning, at litterære tekster delvis opstår som omskrivninger af tidligere tekster.¹² I Ribbjergs roman er omskrivningen i særlig grad evident. Romanen er »litterær« i den forstand, at den ikke bare omskriver, men også forholder sig på en gennemskuelig måde til en litterær tradition.

NOTER

- (1) cfr. John Chr. Jørgensen, *Litterær vurderingsteori og vurderingsanalyse, en introduktion*, pp. 176–178 og 186–191. Læseren henvises desuden til *Omkring den kroniske uskyld*, ved John Chr. Jørgensen og Erik Olesen, 1974, (pp. 54, 66, 70, 79, 82, 100), som er udkommet efter at nærværende artikel var afsluttet. Erik Olesens bidrag »Fortæller og personudvikling« vidner om en større interesse for romanens »drama« set i sammenhæng med den specielle fortælsituation (pp. 187, 188, 199). – (2) Der citeres efter tranebogsudgaven fra 1968. – (3) Roland Barthes, *Sur Racine*, éd. Seuil 1963. – (4) F. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 1964, pp. 16–17. – (5) W. Booth, *Rhetoric of Fiction*, 1961, 1961, pp. 150, 153. – (6) T. Todorov, *Poétique*, in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, 1968, p. 121., samme *Poétique de la prose*, 1971, p. 40. – (7) samme, 1971, p. 40. – (8) Jean Pouillon, *Temps et roman*, 1946. Se iøvrigt med hensyn til applikationen af Pouillons »visions« Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications VIII*, 1966, pp. 141–142. – (9) cfr. Jørgen Dines Johansen, *Novellesteori*, skema p. 134. – (10) F. Stanzel, op. cit. p. 32. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, 1962, p. 40. (11) Det er her nærliggende at henvise til Michail Bachtins teori om romanens (prosaens) »stemmer« (Dostojevskij-bogen 1929 og Rabelais-bogen 1965) se iøvrigt Anker Gemzøes introduktion i *Poetik IV*, 1, 1971. – (12) Se i relation hertil Bachtins opfattelse af forskelle på imitation og stilisering. Stiliseringen opfattes som en omskrivning af en tidligere (eller en anden) tekst, og den udtrykker *forbehold* over for denne (Michail Bachtin, *Litteratur und Karneval*, 1969, p. 114 eller Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostojevski*, 1970, p. 248).