

FORTÆLLEREN I ROMANEN

"The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view - the question of the relation in which the narrator stands to the story."

Percy Lubbock: The Craft of Fiction.

Udgangspunktet for denne undersøgelse og typologisering af fortællermæssige manifestationsformer i romanen er ahistorisk og, hvad den generelle genre-mæssige afgrænsning angår, arbitrær. At fremkomme med en udtømmende roman-definition, der nogenlunde tilfredsstiller vores intuitive genreopfattelse, er nemlig tilsyneladende umuligt og formodentlig ikke særlig påkrævet for vort arbejde med "det, vi normalt er enige om at kalde romaner". De roman-definitioner, jeg har stiftet bekendtskab med, er ofte normative og opstillet på et ret tilfældigt grundlag, eller simpelthen skin-definitioner, der i virkeligheden kun er etymologiske udredninger. De "rigtige" definitioner er ofte så vage, at de netop ikke afgrænser romangenren i forhold til andre skønlitterære genrer. Formodentlig vil ingen definition kunne blive så præcis, at den vil indbefatte "den behavioristiske roman" uden at tage dramaet med.

I denne undersøgelse har jeg derfor ikke søgt at afgrænse genren udadtil, men blot behandlet de skønlitterære tekster, vi pr. intuition etc. plejer at kalde romaner, på grundlag af et vigtigt strukturprincip: den fiktive fortæller. De hovedtyper, der herved er fremkommet, har jeg atter inddelt ud fra andre formelle kriterier: Jeg-romanerne er således opdelt ud fra ét bestemt synspunkt, de personale romaner ud fra et andet - alt efter, hvad jeg i de enkelte tilfælde fandt var mest hensigtsmæssigt, "sagde mest" (d.v.s. ledsagedes af bestemte tematiske og handlingsstrukturelle fænomener) om de forskellige typer. Om denne opstilling så i det hele taget siger ret meget lader sig næppe afgøre a priori.

Forfatter og fortæller.

At fortælleren som strukturprincip hører med i fiktionen og ikke skal lægges ud i den fysiske verden eller blot "i grænseområdet mellem fiktion og virkelighed" - hvad f.eks. Romberg sine steder påstår - kan man argumentere for på forskellige måder. F.eks. denne: den vedvarende diskussion om forholdet mellem fortæller og forfatter bør spaltes ud i to problemfelter: 1) har den fortæller, der fremtræder af værket, træk tilfældes med den empiriske forfatter (personlighed)? - og 2) er det i analyseøjemed hensigtsmæssigt at undersøge, hvorvidt der eksisterer sådanne fellestræk? Da det faktisk viser sig, at den værkorienterede forsker godt kan behandle et litterært værk "udtømmende" uden at rekurere til forfatteren, er det rimeligt at svare benægtende på 2). Og 1) kommer i den sammenhæng slet ikke på bane. Dette "negative" udgangspunkt vil kunne bringe nogen klarhed i autonomi-debatten: bl.a. dybdepsykologiske litteraturforskere betragter det "vellykkede" værk som "autonomt" - frigjort fra forfatterens privatperson, men deres metode bygger stadig på en (latent) biografisk betragtningsmåde, som bliver særdeles åbenbar, så snart det drejer sig om "mislykkede" kunstværker, som hævdes kun at kunne forklares "analytisk" - ved en rekurs til forfatterbiografien. Derfor vil jeg foreslå, at man betragter autonomi-begrebet fra en anden synsvinkel: i stedet for at postulere, at kunstværket er autonomt, at der består et "ontologisk svælg" mellem værk og forfatter, kan man simpelthen vælge at gøre det autonomt, principielt betragte det som "noget i sig selv" (ikke nødvendigvis en "helhed" i en eller anden forstand. At finde sammenhænge er vel litteraturforskerens helt selvfølgelige opgave, men hvorvidt et værk er en helhed lader sig ikke afgøre a priori). På denne måde undgår man dels at anstille filosofiske betragtninger over det litterære værks "ontologiske status", dels at falde tilbage i en tilfældig biografisk metode.

Hvis alle emner i det litterære værk således betragtes som dele af fiktionen, og hvis denne fiktion udelukkende

betragtes som fiktion og ikke som forfatter-meddelelser, kommer forfatter-fortæller-problemet slet ikke på bane: fortælleren i et fiktivt værk betragtes som en fiktiv størrelse. Imidlertid har flere - bl.a. Booth og Romberg - gjort opmærksom på, at det vil være rimeligt at opdele i fortællerlag. I mange værker er det nemlig umuligt at identificere den eksplicite fortæller med en anden, mere "skjult" fortæller. I Thomas Manns "Doktor Faustus" kommer den eksplicite fortæller, i skikkelse af biografen Zeitblom, uforvarende til at anbringe handlingens højdepunkter i kapitler, hvis tal har tværsummen 7. Selv om man m.h.t. jeg-romaner med en vis ret kan hævde, at det, jeg'et skriver, må sættes på jeg'ets regning, passer det te stykke talmystik overhovedet ikke ind i den generelle karakteristik af Zeitblom, der oven i købet et sted erklærer, at talmystik ikke er hans sag. Det er altså en andens, og denne anden vælger jeg at kalde den implicite fortæller. At adskille disse to fortællere kan undertiden være vanskeligt, men her skal forsøges en afgrænsning af deres respektive virkeområder:

Den eksplicite fortæller er den åbenbare "formidler" af det fortalte, som han enten kan optræde i som handlende (eller betragtede) eller også stå udenfor og evt. selv betragte som fiktion. Som fortæller kan han tids- og/eller rummæssigt markere sin position eller svæve som ånden over vandene. Han kan have delvis eller ubegrænset adgang til personernes tanker, skifte fra den ene til den anden, eller tilsyneladende være allestedsnærværende, hvad Shipley meget betegnende kalder hans "Olympian view point". Han kan skalte og valte med tidsfølgen, sammentrække eller spatiere den fortalte tid og fremkomme med sikre forudsigelser. I auktoriale romaner (se nedenfor) kan han frit bevæge sig rundt i det fiktive univers. Følelsesmæssigt kan hans holdning til personerne spænde fra det mest glødende engagement til absolut neutralitet.

Booth skelner mellem to slags eksplicite fortællere: de pålidelige ("reliable") og de upålidelige ("unreliable"). Den pålidelige fortæller beretter i overens-

stemmelse med værkets (d.v.s. den implicite fortællers) normer, mens den upålidelige fortæller er i modstrid med disse. Den eksplicite fortællers "point of view" vil senere blive beskrevet mere udførligt. Romaner, hvori der forekommer en eksplicit fortæller, vælger jeg at kalde fortæller-romaner.

Den implicite fortæller er en samlebetegnelse for en række strukturprincipper, der hverken kan føres på den eksplicite fortællers eller på personernes regning. Hvis denne fortæller "træder frem" i selve teksten, er det kun som iscenesætter: upartisk og upersonligt fremkommer han med oplysninger, der er nødvendige for forståelsen af handlingsstrukturen. Desuden kan han på det tematisk-motiviske plan beskrives som et strukturprincip, der ofte "går på tværs af" den eksplicite fortællers intentioner (jfr. "Doktor Faustus"-eksemplet), og i visse romantyper har han ganske overtaget den eksplicite fortællers funktioner på dette område. Han fremkommer ikke med eksplicite vurderinger, men kan beskrives som værkets normsystem (ikke i Welleks betydning af ordet) og er således identisk med det, man har kaldt værkets "holdning" - og det, man paradoksalt nok benævner "værkintentionen". Han optræder både i fortæller-romaner (hvis den eksplicite fortæller er pålidelig, og der således ikke forekommer nogen mærkbar diskrepans mellem de to fortællere, vil det i analyseøjemed formodentlig være overflødigt at skelne) og i fortællerløse romaner, herefter kaldet personale romaner.

Disse handlingsstrukturelle, tematisk-motiviske og normative strukturprincipper kan muligvis ikke altid indordnes under samme overbegreb, eller beskrives "sammenhængende". Hvorvidt det i en systembeskrivelse af et værk er nødvendigt at regne med mere end én implicit fortæller, må afgøres i hvert enkelt tilfælde. Dertil kommer, at man også i en forløbsstruktur undertiden må regne med flere implicite fortællere, der slet og ret afløser hinanden successivt - især når værkintentionen ændres som en følge af ændring i forfatterintentionen (jfr. Kierkegaards "Gjentagelsen").

Jeg har søgt at opregne visse af de træk, der kendetegner de to fortællertyper, men har ikke taget hensyn til visse grænsetilfælde på f.eks. det handlingsstrukturelle plan (i hvilke henseender adskiller den svagt iscenesættende eksplicite fortæller sig fra den svagt iscenesættende implicite fortæller?). I stedet for at udarbejde alt for uhelderlige kriterier gør man nok bedst i at benytte Booths fremgangsmåde. Han skelner mellem "implied author" (identisk med vores implicite fortæller) og "narrator". Sidstnævnte kan både være "undramatized" (det er mig ikke klart, i hvilke henseender denne adskiller sig fra "implied author") og "dramatized". Om "the dramatized narrator", der formodentlig er identisk med vores eksplicite fortæller, hedder det: "In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as 'I.'" (Booth, s. 152). Af sammenhængen fremgår det imidlertid, at Booth går mere fænomenologisk til værks end som så. (I praksis) skelner han på denne måde: en fortæller er eksplicit, hvis han fremtræder for læseren med person(ligheds)præg og evt. tiltrækker sig opmærksomheden på det fortalte bekostning. Hvis han derimod ikke fremtræder med dette præg, men forbliver anonym, er han implicit. I grænsetilfælde, hvor de formelle karakteristika, der er omtalt ovenfor, er ret udviskede, forekommer det mig rimeligt at anvende denne fænomenologiske betragtningsmåde. En nærmere diskussion af denne metodes videnskabelighed og af de usikkerhedsmomenter, den er behæftet med, er i allerhøjeste grad påkrævet, men må vente, indtil perceptionspsykologerne har gjort det nødvendige forarbejde.

Det følgende er en klassifikation af fortællermæssige manifestationsformer i romangenren på grundlag af en View-point-teori.

Romberg har (s. 11-30) udførligt beskrevet forskellige view-point-teorier og er kommet til det resultat, at "point of view"-begrebet i tidens løb har betydet mange forskellige ting. Man har f.eks. defineret begrebet som: forholdet mellem fortælleren og det fortalte, det stå-

sted ("the position") historien præsenteres fra, den bevidsthed, hvorigennem historiens materiale præsenteres, og fortællingens orienteringscentrum ("focus"). Jeg vil foreslå, og benytte, følgende definition: en romans point of view er den position, hvorfra den eksplicite fortæller i fortæller-romaner og læseren i personale romaner betragter det fortalte. En nærmere redegørelse for forskellige aspekter i forbindelse med denne view-point-opfattelse findes hos Pouillon. I det følgende vil jeg benytte hans terminologi og til en vis grad også hans forklaringer. Om fortællerens synspunkt benytter han udtrykket "vision" (og altså ikke "point of view"). Det er Pouillons fortjeneste at have gjort opmærksom på, at det i analyseøjemed er mest praktisk at skelne mellem det tidsmæssige og det psykologiske aspekt.

Fortællerens "vision" i fortæller-romaner

1. Det tidsmæssige aspekt.

- 1a. "vision par derrière": fortælleren befinder sig tidsmæssigt efter begivenhederne og markerer denne position. Eftersom han overskuer hele forløbet kan han kommenterende og ordnende gribe ind i det fortalte. Han (og kun han) kan vende om på det kronologiske forløb og fremkomme med sikre forudsigelser (af typen: "vore venner kunne jo endnu ikke vide, at de allerede næste dag...").
- 1b. "vision avec": fortælleren anbringer sig tidsmæssigt på personernes niveau og skildrer således begivenhederne i kronologisk rækkefølge. Her er ingen mulighed for sikre forudsigelser ("hvad mon der ville ske vore venner den følgende dag...").

Fortælleren kan skifte mellem 1a. og 1b.

2. Det psykologiske aspekt.

- 2a. "vision dedans": fortælleren "går ind i" en eller flere af personerne, gengiver deres tanker og følelser i mere eller mindre bearbejdet form og betragter verden gennem deres bevidsthed.
- 2b. "vision dehors": fortælleren skildrer personerne "behavioristisk", udefra.

I auktoriale romaner (se nedenfor) kan fortælleren skifte mellem 2a. og 2b. I jeg-romaner kan det psykologiske "vision" ligeledes veksle, dog er fortælleren som optrædende i det fortalte i reglen "nødsaget til" udelukkende at anlægge et "vision dedans" på sig selv.

Læserens "vision" i personale romaner

3. Det tidsmæssige aspekt.

- 3a. "vision avec": det eneste mulige, da et "vision par derrière" kun kan formidles af en eksplicit fortæller. Læseren oplever begivenhederne "samtidig" med personerne.

4. Det psykologiske aspekt.

- 4a. "vision dedans": læseren "ser" personerne indefra, konfronteres direkte med deres følelser og tanker og betragter verden gennem deres bevidsthed.
- 4b. "vision dehors": læseren konfronteres med personernes behavior.

I visse personale romaner kan der skiftes mellem 4a. og 4b.

Pouillons inddeling er her benyttet uden hensyn til forfatterens egen eksistensfilosofiske overbygning, og i øvrigt står læserens "vision" i de personale romaner for egen regning. På grundlag af Pouillons "vision"-teori og med benyttelse af en del af Stanzels terminologi (som i nogen udstrækning allerede er benyttet i det foregående) kan man opstille følgende romantyper:

A. Fortæller-romaner.

- I Den auktoriale roman: Fortælleren står uden for det fortalte. Som alvidende kan han frit kombinere 1a. og 1b. med 2a. og 2b. Under visse omstændigheder og i visse undertyper kan han "give afkald på" en del af sin viden (Shipley: "partly Olympian view point").
- II Jeg-romanen: Rombergs definition: "By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way in the first person by a person who appears in the novel, the narrator" må her forsynes med den tilføjelse, at fortæller-jeg'et og "det fortalte jeg" be-

finder sig på to forskellige tidsplaner. Fortælleren kan kombinere 1a. og 1b. med 2a. og 2b., dog - som nævnt - med det forbehold, at han kun kan anlægge et "vision dedans" på sig selv. I forbindelse hermed er det værd at citere en indvending fra Romberg mod anvendelsen af Pouillons metode: "If, applying P.s terminology, we take a novel that is narrated "avec" and "dehors", e. g. a first-person novel where the first-person narrator is not the main character, the terms become misleading, since the narrator's own psychological standpoint is a "dedans" or "centre" which colours the narrative so thoroughly that it is quite incorrect to talk of "dehors", even with respect to the main character." (Romberg, s. 325). Hvis vi definerer termerne som foreslået, vil denne indvending falde bort af sig selv: man kan jo ikke uden videre fastslå, at en roman som helhed er fortalt på den ene eller den anden måde, man kan derimod undersøge, hvorledes fortælleren manifesterer sig "vision"-mæssigt i de enkelte faser, hvilket psykologisk "vision" han anlægger på de enkelte personer, etc. "Vision"-modellen er altså ikke udelukkende anvendelig i en genre-klassifikation, men også som et analyseredskab, der med fordel kan appliceres på enkelte værker. Mere herom i slutningen.

B. De personale romaner.

I Den behavioristiske roman (ikke nødvendigvis identisk med den amerikanske "behavioristiske roman"): læseren "ser" personerne udefra, d.v.s. konfronteres kun med deres tale (og evt. den implicite fortællers beskrivelse). "Vision": 3a. og 4b.

II Den fænomenologiske roman: læseren konfronteres med personernes indre monolog (mere eller mindre forarbejdet af den implicite fortæller) og deres "uformidlede" stream-of-consciousness. "Vision": 3a. og 4a.

III Den behavioristisk-fænomenologiske roman: læse-

ren ser skiftevis personerne inde- og udefra. "Vision": 3a. og 4a,b.

Navnene på de personale romaner er ikke hentet fra Stanzel, men fra psykologien.

Det følgende er en lidt mere indgående behandling af de 5 hovedtyper. I hvert enkelt tilfælde har jeg benyttet de inddelingsgrunde, der forekom mig mest anvendelige i forbindelse med den pågældende type. Opdelingen i undertyper er ikke udtømmende, men markerer blot visse særligt karakteristiske former.

A. Fortæller-romaner.

I. Den auktoriale roman.

Denne hovedtype indbefatter såvel romaner med uindskrænket fortæller-herredømme som romaner med ganske bestemte grænser for fortællerens virke - og en uendelig masse overgangsformer. Romanteoretikeres forsøg på opdeling i undertyper har været lige så talrige som fortællerens funktioner og er blevet foretaget på grundlag af dennes følelsesmæssige holdning, mere eller mindre fremtrædende placement i det fortalte, tidsmæssige distance til begivenhederne og endelig forholdet mellem fortælle-tid og fortalt tid. Det viser sig dog, at de fleste i praksis er nogenlunde enige om, hvilke konkrete romaner man må sætte som ydertyper. Det kunne tyde på et vist afhængighedsforhold mellem disse forskellige fortællerfunktioner. Romberg, hvis "author" er identisk med vores eksplicite fortæller, opstiller på grundlag af denne iagttagelse to typer, der betegner yderpunkterne på en lang skala:

- A) The author is omniscient, visible and omnipresent.
- B) The author as a rule renounces his Olympian view and omniscience, and confines himself to the mind(s) of one or more of the characters.

I vores sammenhæng er det overflødigt at bemærke, at A) skal være "visible", da alle eksplicite fortællere pr. definition fremtræder som personer for læseren, hvadenten deres fortællerposition er markeret eller ej. De to ydertyper skal kort behandles:

1. Den auktoriale roman med "ubegrænset" fortællervirke.

I denne undertype er fortællerens "vision" altid udpræget "par derrière". Det kan demonstreres med næsten anmassende tydelighed som i Rydbergs "Den sista atenaren", der begynder således: "I Aten, en morgon för ett tusen fem hundra år siden (...)". I Pierre Andrezeles (Karen Blixens) "Gengældelsens Veje" er dette "vision par derrière" mere diskret fremstillet. Begyndelsen lyder: "En blond ung Pige, som hed Lucan Bellenden, sad en Foraarsaften i dybe Tanker ved Vinduet paa et stort, smukt engelsk Landsted. Endes gyldne Haar hang hende, efter Tidens Mode, i lange Slangekrøller ned ad Nakken (...)". Især i det 18. og 19. århundredes engelske romaner var det almindeligt, at fortælleren trådte tydeligt frem i rollen som formidler, førte samtaler med "læseren", fremlagde sine egne sædelige betragtninger - ofte i essayistisk form, eller spillede den samvittighedsfulde kronikør, jfr. "Tom Jones":

"We have taken uncommon pains to inform ourselves of the real fact (...)" (Book IX, Ch. VII). Den udprægede anvendelse af "vision par derrière" medfører i reglen en stærk "Raffing" - sammentrængning af stoffet - og referatet bliver den dominerende fremstillingsform. Endvidere ledsages denne voldsomme kontrast mellem fortælle-tid og fortalt tid af en udstrakt brug af "vision dehors" (den psykologiske interesse er ofte beskeden i de hyppigt meget handlingsbetonede auktoriale romaner). Også i rumlig henseende står fortælleren frit og kan benytte en panoramisk teknik, ubesværet bevæge sig rundt i det fiktive univers.

2. Den auktoriale roman med minimalt fortællervirke.

Denne undertype, der befinder sig i den anden ende af skalaen, kan på mange områder, også tematiske og handlingsstrukturelle, minde om den personale (oftest fænomenologiske) roman. Brochs "Der Tod des Vergil" er et typisk eksempel. Bortset fra de to første afsnit i romanen er fortællerens synspunkt "avec" og "dedans": hovedpersonens indre monolog gengives næsten uformidlet (dog i 3. person og præteritum - som tidligere nævnt kan en sådan diskret forarbejdning i reglen tilskrives den implicite fortæller) og i

kronologisk rækkefølge. At der i det hele taget er en eksplisit fortæller viser de indledende beskrivelser, der ikke kan stå på Vergils regning. De mange skibe, der ledsager kejserflåden, og den skumbesprøjtede kystlinje kan ikke ligge inden for hovedpersonens synsfelt, da han er "gefesselt an sein Lager" ombord på et af skibene. I andet afsnit indsnævres det panoramiske overblik, og skibene beskrives nøjere, men stadig "uden om" Vergil. Hvad mere er: "der gives" visse oplysninger om, hvilke af skibene, der tilhører krigsflåden, og hvilke, der tilhører det augustæiske hof. I de tre sidste linjer af andet afsnit giver fortælleren det eneste fortæller-formidlede "vision dehors" af den døende digter: "Doch auf dem unmittelbar hinterdrein folgenden Schiffe befand sich der Dichter der Aneis, und das Zeichen des Todes stand auf seine Stirne geschrieben." Fortælleren er ikke udelukkende et "camera eye", men kommenterer sine beskrivelser. Idet han i tredje afsnit anlægger et "vision dedans", fremkommer romanens eneste fortæller-formidlede "Raffung": "Der Seckrankheit ausgeliefert, von ihrem ständig drohenden Ausbruch in Spannung gehalten, hatte er den ganzen Tag hindurch nicht gewagt sich zu rühren (...)" Som man vil se, er fortællerens funktioner her reducerede til et minimum, men dog intakte.

II Jeg-romanen

Jeg-romanens fortæller kan aldrig være alvidende, og "strengt taget" må han begrænse sig til at skildre det, han selv har oplevet. Som Björck siger: För att vi skall lite på honom någgas han alltid verifiera sina uppgifter, han har ingen godomlig kunskap, och hans egen överblick sträcker sig kanske bare till ett ringa segment av scenen." (Björck 1963, s. 50). Lad os, for at undgå et normativt synspunkt, nøjes med at konstatere, at det overvældende flertal af jeg-romaner overholder visse spilleregler vedrørende jeg'ets stilling til det fortalte, og at disse regler derfor må anses for at være karakteristiske for denne romantype, men ingenlunde uomgange-

lige.

Nedenstående typologisering er ikke udtømmende, men indbefatter blot visse karakteristiske former. Udviklingen går fra jeg'ets perifere optræden i det fortalte til dets helt dominerende position:

1. Jeg-romanen med "svagt handlende" fortæller.

Denne undertype indbefatter de almindelige "kinesiske æske"-romaner (se Romberg s. 63-68). Den "primære" fortæller formidler en sekundær (der kan formidle en tertiær...etc.) fortællers beretning. Den primære fortællers optræden i det fortalte kan være af yderst begrænset omfang. Han kan på anden (tredie...etc.) hånd have modtaget breve eller dokumenter fra hovedpersonerne - det kan være hans eneste "optræden" i det fortalte, ofte kun omtalt i et udgiverforord.

Bemærkelsesværdigt mange af de "afvigende" jeg-romaner tilhører denne type. Når jeg-fortælleren hverken har personlige oplevelser eller andres beretning at støtte sig til, men alligevel optræder al- eller megetvidende, overskrider han i realistisk forstand sine beføjelser. I f. eks. Fieldings "Joseph Andrews" er fortælleren svagt handlende, men meget vidende. Han har talt med sine personer, hvad bl.a. hans kommentarer til Josephs og Fannys love-making viser: "Indeed I have been often assured by both, that they spent these hours in a most delightful conversation: But as I never could prevail on either to relate it; so I cannot communicate it to the reader." (s. 177 i Oxford-udgaven). Der er så meget andet, han ikke burde have kunnet kommunikere, for skønt dette kon-taktforhold kan påvises flere steder (s. 43, 251, 262, 302, 312), kan man endnu flere steder påvise, at det må have været umuligt for fortælleren at skaffe sig de oplysninger, han faktisk giver. Som eksempler kan nævnes samtalen mellem Lady Booby og Mrs. Slipslop (kap. VII), og den glensomme Mr. Adams' mange refleksioner.

2. Jeg-romanen med jeg'et som sekundær handlende.

Denne undertype indbefatter mange kriminalromaner af Sherlock Holmes-typen: "Watson" holder et "vision avec",

således at læser og detektiv (principielt) står på lige fod. Den indbefatter desuden adskillige moderne, mere eksistentielt betonedede romaner, hvor kronikøren skriver om en andens fortid for at forstå sin egen nutid, og læserinteressen kan således langsomt forskydes fra det fortalte til fortælleren, som (jfr. Riffbjergs "Den kroniske uskyld") ikke behøver at indtage en fikseret fortællerposition.

3. Jeg-romanen med jeg'et som primær handlende.

Her kan jeg'et have det fortalte (i reglen sit tidligere liv) på afstand, hvorved der opstår mulighed for at markere kontrasten mellem det fortællende og det fortalte jeg. Det er især udnyttet i de moralske picaro-romaner, som hos Grimmelshausen: landsknægten Simplex versus den fromme eremit. I sådanne romaner benytter fortælleren ofte sit "vision par derrière", hvorimod de amorske picaro-romaner i reglen fortælles "avec": de spændende begivenheder skal ikke ødelægges af en bagklog moralist. Jeg'et kan, især i mange moderne romaner, fortælle om sit tidligere liv for at forstå sit nuværende (Dorrit Willumsens "Stranden", Panduros trilogi). En særlig gruppe udgør dagbogs- og brevromanerne, hvor fortælleren sjældent befinder sig tidsmæssigt efter det samlede forløb, men kun efter de enkelte handlingsfaser (breve, dagbogsoptegnelser, etc.), der oftest er holdt i "vision avec". Der kan desuden optræde flere jeg-fortællere i samme roman, hvilket medfører synsvinkel-skift, som i Laclos' korrespondance-roman "Les liaisons dangereuses" og Sundmans dagbogs-roman "Expeditionen". Et vigtigt træk ved mange dagbogs-romaner er den skiftende fortæller-distance: i Riffbjergs "Operaelskeren" fortæller Helmer Franck i dagbogs-form om begivenheder, der for størstedels vedkommende ligger noget på afstand. Først langt inde i bogen mindskes denne distance til det normale dagtil-dag-interval mellem optegnelserne.

I alle disse undertyper er det almindeligste naturligvis, at det fortællende jeg omtaler det fortalte jeg i 1. person singularis. Der gives inidlertid undtagelser.

I Thackerays "Henry Esmond" omtaler jeg-fortælleren peri-odevis sit tidligere jeg i 3. person for at markere en vis moralsk afstandtagen, og Monique Wittig lader i "Oponax" jeg-fortælleren Catherine Legrand berette om sin egen - og alle menneskers - barndom i "on"-form for at skildre børns upersonlige, kollektive oplevelsesmåde. Det vil i øvrigt føre for vidt at diskutere de mange varianter i den moderne franske roman.

B. De personale romaner.

I. Den behavioristiske roman.

Denne hovedtype minder på mange måder om dramaet (at vi alligevel forholder os til den som en roman skyldes muligvis, at den er tænkt som en sådan), og forskere har da også talt om "The Dramatic Mode": den har det behavioristiske fremtrædelsespræg tilfælles med dramaet. Et andet vigtigt træk, der viser dette slægtskab, er fortoldet mellem fortælle-tid og fortalt tid. Ofte opnås der næsten fuldstændig dækning, og kun "mellemakterne" muliggør en kraftigere "Raffung". Flere af Platons dialoger, f.eks. "Laches", James' romaner, f.eks. "The Awkward Age" og adskillige amerikanske mellemkrigstids-romaner tilhører denne type.

II Den fænomenologiske roman.

Kun hvad angår forholdet mellem fortælle-tid og fortalt tid kan denne hovedtype kaldes dramatisk. Stanzel har opstillet to ydertyper på grundlag af forholdet mellem refleksion (fortolkning) og perception. I den første er fortolkningsgraden stor, læseren kan - med Björcks ord: "se in i en människa utan för den skull också se ut ur henne (...)" (s. 73). De ydre handlinger tjener kun som vehikel for individets refleksioner, som f.eks. i Butors "La Modification" og mange af James' romaner. I den anden er fortolkningsgraden minimal. Læseren "ser" igennem det personale mediums tilsyneladende rent registrerende camera eye. Isherwoods "Good-bye to Berlin" begynder ligefrem med ordene: "I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking." Det er naturligvis umuligt at re-

producere bevidsthedsstrømmen ganske mimetisk, men graden af virkelighedsillusion kan naturligvis variere. Den angelsaksiske stream-of-consciousness-metode, der bygger på den ældre gestaltpsykologis teorier, giver i sin rene form læseren en fornemmelse af uformidlet reproduktion. Den implicite fortællers virke spores kraftigere i romaner, der benytter oratio tecta-teknikken, hvor tankestrømmen gengives i 3. person + præteritum. Som i visse jeg-romaner kan den fænomenologiske roman benytte synsvinkel-skift: læseren konfronteres med forskellige personers stream of consciousness, f.eks. i Woolfs "To the Lighthouse".

III Den behavioristisk-fænomenologiske roman.

Denne type er ikke meget benyttet. Man kan jo ofte hævde, at samtaler i romaner, der ellers overvejende er fænomenologiske, registreres gennem den enes bevidsthed, så at det er muligt at beskrive romanen som rent fænomenologisk. I flere romaner (f.eks. Branners "Ingen kender nat") er der dog så mange samtaler og beskrivelser, der kun dårligt kan sættes på personernes/det personale mediums regning, at det forekommer mig rimeligt at opstille denne særlige type.

Lad mig til slut understrege, at jeg ikke har beskæftiget mig med normative problemer (og samtidig undladt at diskutere de forskellige romantypers muligheder for "virkelighedsgengivelse"). Min klassifikation kan altså ikke benyttes som vurderingsgrundlag i heibergiansk forstand. Ud over det primære formål - at foretage en klassifikation - har jeg med denne artikel søgt at opstille en model for fortæller-analyse, som interesserede også skulle kunne anvende på enkelte roman-værker. Jeg har i "Doktor Faustus"-artiklen prøvet at benytte den bearbejdede Pouillon-teori, teorien om fortællerlagene etc. på et konkret materiale.

Søren Schou.