

# Livet som forbillede

## Om den selvbiografiske fortælling

### *Livet som snegl*

Del III af Peter Seebergs novellesamling *Om fjorten dage* (1981) skildrer livet i en jysk stationsby november 1927. Det er ikke lutter lagkage. Småligt nag, social kontrol og forkrøblede ønsker er temaerne i 10 historier om mere eller mindre mislykkede eksistenser. Den 11. og sidste skiller sig ud ved sin livsbekræftende eufori. På blot to sider gengiver Seeberg et helt liv. Det er liflig læsning, og samtidig viser novellen enkelt og effektivt, hvordan en livshistorie kan skrues sammen. Den kaster lys over fortællinger, der har livet som forbillede. Blandt dem er selvbiografien. Seebergs fabel er som den klassiske selvbiografi en identifikation af et individ.

Historiens hovedperson er derimod usædvanlig. Det er en snegl. Den har alt det, menneskene mangler. Hæmmet er den ikke, heller ikke slimet og ulækker. Seebergs snegl er en strunk epikuræer med en formidabel evne til at give sig hen i nu'et. Den er ude på eventyr, og den søger det i ekstremer »sprængfyldte af galskab«. Nogen ulykkelig bevidsthed har den ikke, ingen indestængte opørør, konflikter eller store savn. Tværtimod virker den påfaldende veltilpas. »Fremtiden syntes overflødig«, hedder det til sidst. Den poetiske snegl kan trygt trække sig ind i sit hus. Den har åbnet sig for verden, og verden har åbnet sig for den.

Fablen får os til at ligne sære snegle. Mottoet kunne være Dylans »If dogs run free, then why not we?« Vores forsagelse af det, der giver livet kulør, den sarte sødme og den dunkende gejlhed, varmen og vemodet, er bizar. Men sneglen ligner også os. De myter og matricer, Seeberg bruger til at fremstille livet som snegl, genkender vi fra de genrer, der fortæller om menneskelivet. Forskydningen giver gamle klicheer nyt liv: »Intet var i sandhed umuligt for en snegl«.

»Biografi af en snegl« handler om et helt liv. Det skanderes i faser, det er en af de måder, hvorpå tiden gøres menneskelig og meningsfuld. Sneglen forlader sin mor og glider ud i verden. Den er en opdagelsesrejsende og en erob-

rer, der overalt finder noget optageligt. Helt hen til jernbanen trækker den sit spor, her fører andre spor til en endnu større virkelighed, der ganske vist ikke er for snegle. Udvidelsen holdes i ave af en sammentrækkende bevægelse. Snart får sneglen hus på ryggen, og til sidst er den hjemme igen: »Den svedte en membran ud, der bandt den til stedet og til de erindringer, der sang i huset.« Dannelsesromanens formskema turde være genkendeligt.

Til dette skema hører skildringen af de forskellige livsaldre. Sneglen oplever ungdommens vovemod, modningen og alderdommens klarhed. Et eksemplarisk forløb, lykkeligt fri for de konflikter og sammenbrud, der plager moderne udviklingshistorier. Sneglen er i harmoni med sig selv og omgivelserne. Det understreges af de mange vækstbilleder. Det saftige grønne afløses af de fuldmodne bær, og sneglen ender i glødende rødt vinløv. Fortællingen følger månederne fra maj til november. Den udnytter de gængse, mytiske betydninger, der knytter sig til årstiderne. Foråret er skært og friskt, sommeren står for seksuel modning, frodighed og tyngde, efteråret for mæthed og vemodige tilbageblik.

Novellen trækker således på et omfattende repertoire af genkendelige plot-elementer. De fører altid dele af deres oprindelige kontekst med sig: det er ikke ligegyldigt, om livet er et lys, der brænder ned, eller en plante, der vokser op. Vi kan identificere os med Seebergs snegl, fordi vi genkender scenerier, der ofte indgår i skildringen af menneskelivet.<sup>1</sup> Det gælder lige fra dannelsesromanens 'hjemme ude hjem'-model og til et enkelt motiv som det indledende opbrud fra hjemmet. En af hensigterne med den livshistoriske fortælling er at give livet en genkendelig skikkelse. Derfor kan Seebergs fabel være en indgang til en diskussion af fortællingens rolle i en af biografiens nabogenrer, selvbiografien.

## *Selvbiografien – en narrativ genre*

»Han saa i dette Øjeblik, tænkte han, Livets Veje som et sammentvundet og indviklet Væv, en Labyrinth ... Og dog kunde dette Mønster, af de Indviede, tydes paa samme Maade som vore Bogstavtegn, der for en vild Mand maa synes forvirrede og meningsløse, kan læses af en Skoledreng. Og ud af de modstridende Tegn opstaar Orden, S sammenspil, en skøn Akkord.«<sup>2</sup>

Selvbiografien er blevet defineret som »en retrospektiv beretning ..., som en reel person giver af sin egen eksistens, idet han betoner sit individuelle liv, især sin personligheds historie«<sup>3</sup> Selvbiografien fortæller om et liv, og det

bringer den i dialog med levnedsskildringer i biografier, romaner, historiebøger, memoirer, nekrologer m.v. Nogle af de narrative modeller er fælles for alle disse genrer.

Denne dialog tilsløres let af kontroverser om, hvilken status denne beretning har. Niels Egebak kalder selvbiografien »en litterær genre, en fiktion og en fantasmatik«, mens Johnny Kondrup ser den som »en faglitterær genre«. <sup>4</sup> Man kan diskutere til dommedag, om den fører til sand selverkendelse eller blot er en dum og sørgelig fiktion. Litterært set er spørgsmålet uinteressant. Det producerer tilmed en falsk modsætning. Selvbiografien skaber nemlig sin særlige sandhed *via* digtningen. Den er halvt poetisk og halvt historisk; som fortælling befinder den sig mellem romanen og historieskrivningen. <sup>5</sup> Ligesom dem forvandler den livet til skrift. Det vigtige er, hvordan det sker. Det er mere frugtbart at undersøge, hvad selvbiografier *gør*, end at skændes om, hvad de er.

Selvbiografien refererer til et levet liv. Det *gør* den principielt set hverken mere eller mindre sand, ekspressiv eller autentisk end andre genrer. Noget andet er, at den hævder at være det, og at vi læser den, som om den var det. Det er en effekt af genrens retorik. Det er den, vi skal undersøge. Hvad der er 'reelt', er det derimod ikke litteraturvidenskabens sag at dømme om. Det kan blot notere sig, at noget skildres *som* virkeligt (det er det, der *gør* det muligt at skelne mellem science fiction og fantasy). Historien er fortalt, *som om* den var levet. Afgørende for selvbiografien er ikke graden af objektiv sandhed, men derimod postulatet om oprigtighed.

Selvbiografiens sandhed er subjektiv. Den spørger ikke, hvad der virkelig skete, men hvad begivenhederne betød. Den leder efter de mønstre, der giver livet mening. De svarer til fortælleoriens begreb om plottet. Dets funktion er metaforisk. <sup>6</sup> Man finder det, når livet genfortælles. Livets tegning genkender man først, når man atter vandrer ad livets veje. I selvbiografien er sandheden bundet til et narrativt forløb. Og dermed til et felt, der til forskel fra det reelle er til at håndtere med et litteraturvidenskabeligt begrebsapparat.

Plottet fungerer integrativt – og selektivt. Det, der ikke passer ind, vælges fra. Den klassiske selvbiografi lader meget stå *ufortalt*. I et følgebrev til manuskriptet til *Tjänstekvinnans son* gjorde Strindberg forlæggeren opmærksom på, at »ovigtiga saker såsom om han tvättade sig efter första samlaget eller ej äro uteslutna liksom fullständig beskrifning på horans möblemang«. <sup>7</sup> På den måde skaber teksten hierarkier. Nogle hændelser udråbes til kernebegivenheder, andre er blot garniture. Fortællingen forsyner et forløb med pejlemærker i form af omslag og vendepunkter, og dermed *forvandles* livet til en intelligibel helhed. Vi genkender det *som* fortælling.

Vi fortæller nemlig ikke bare *om* vores liv. Fortællingen er selv en af de vigtigste af de metaforer, vi bruger til overhovedet at forstå det. Den (selv)biografiske tradition hviler på den antagelse, at livet er struktureret som en fortælling, hævder Lakoff og Johnson.<sup>8</sup> Derfor underforstår vi, at det har faser, årsagssammenhænge og retning. For at gøre det til mere end »a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifiying nothing«, udstyrer vi det med begyndelser og slutninger, omslag og genkendelser. I *Inferno* tolker den drevne dramatiker August Strindberg udtrykkeligt sine oplevelser i termer, vi genkender fra Aristoteles' *Poetik*: »en væl anbragt omkastning [péripétie stod der i Strindbergs franske manus] i hændelsernas lopp kommer och gör ett slut på det tråkiga dramat, som hotat att utmynna i en fars«. <sup>9</sup>

## *Et forehavende uden forbillede?*

Med alt det, den lader uførtalt, er selvbiografien en eksklusiv form for selv fremstilling. Den er langt fra den eneste mulige.<sup>10</sup> Dagbøger, memoirer, selvportrætter og testamenter rummer fortællende momenter, anekdoter f.eks., men til forskel fra selvbiografien er de ikke retrospektive beretninger om det personlige liv.

Det styrende princip bliver fortællingen historisk set først i traditionen fra Rousseau og Goethe. At den individuelle livshistorie, mig og kun mig, som Rousseau siger, anses for at være så interessant, at den kan gøres til fremstillingens krumtap, det er et moderne fænomen.<sup>11</sup> Derfor kan Rousseau i forordet til *Les Confessions* hævde, at hans forehavende er »uden eksempel«. Værket falder ikke inden for nogen kendt genre, forstår vi, det frigør sig fra traditionen og sætter sine egne kriterier. Rousseau angriber ideen om *imitatio*. Han vil ikke spejle sig i historiens og religionens store skikkelser, for han er anderledes. Det enestående liv kan kun rummes i en ny og enestående form. Postulatet om, at forehavendet er uden forbilleder, bør imidlertid tages med et gran salt. For nok løsriver han sig fra de herskende konventioner for offentlig selv fremstilling; men det betyder blot, at han henter sin model i romanen og ikke i retorikken. Selvbiografien overtager dens narrative dessiner. Den bliver en fortællende genre med livet som forbillede.

Rousseau tydeliggjorde en af den moderne selvbiografis forudsætninger: et selvbevidst, autonomt individ forsøgte at finde sig til rette i en foranderlig verden. Han dannede mode. Der fulgte en strøm af bekendelser fra sjælens, krop-pens og kønnets krinkelkroge. Jo mere private, des bedre. De idiosynkratiske eller endog hypokondriske tendenser i den bekendende selvbiografi fik modspil med Goethes krav om, at mennesket må fremstilles i forhold til tiden, og

at individet derfor både må kende sig selv og sit århundrede. Den uhørte subjektivisme blev dæmpet. Det dannede også skole. Bredt fortællende selvbiografier florerede. Det var navnlig i barndomshistorierne, at den poetiske fantasi kunne folde sig ud. Mens den bekendende selvfremsættelsesmodus var præget af polemik og selvhævdende selvforsvar, gik tendensen nu mod det afslappede underholdende. Selvbiografien kunne læses som en god roman.<sup>12</sup>

Goethe formulerer en anden af genreens forudsætninger ved sidst i forordet til *Dichtung und Wahrheit* at henvise til, at »der i løbet af fortællingen nok flere gange skal blive lejlighed til at komme ind på, hvad der ellers kunne være at sige om den halvt poetiske, halvt historiske fremstilling«. Som fortælling befinder selvbiografien sig et sted mellem historieskrivning og poesi.

Selvbiografien havde ligesom dannelsesromanen sin storhedstid i det 19. århundrede. Sammenfaldet er ikke tilfældigt, for de har et fælles paradigme, og det er historisk: man forstår verden ud fra ideen om organismers udvikling i tid. Man interesserer sig for oprindelse, kausalitet og forløb.<sup>13</sup> Derfor bliver fortællingen det centrale erkendelsesinstrument. Med Peter Brooks' ord: »Fra engang midt i det attende århundrede og frem til midten af det tyvende ser vestlige samfund ud til at have haft et ekstraordinært behov for eller begær efter plots, det være i form af skønlitteratur, historie, filosofi eller en af socialvidenskaberne«. <sup>14</sup> Filologi, lingvistik, antropologi og biologi er alle optaget af opkomster, sammenhængende beretninger, evolution, fremskridt, genealogi etc. Det skyldes bl.a. sækulariseringen. Menneskene måtte skabe deres egen historie uden kanoniserede forbilleder. Romaner og selvbiografier kan ikke henvise til en hellig oprindelse – derfor må de etablere deres egne *begyndelser*.<sup>15</sup> Meningen blev intern: den skulle findes i det enkelte værk og det enkelte liv. Selvfremsættelsen blev bundet til fortællingens muligheder og begrænsninger.

Selvbiografien har udviklet sig i dialog med fortællende genrer som biografien, udviklingsromanen og historieskrivningen. Den bruger romanens fortælleformer, men påvirkes samtidig af historievidenskabens kriser og metodiske valg. Hvordan vi skriver livshistorie, har ikke så lidt at gøre med, hvordan vi skriver verdenshistorie. Et sted i *Tjänstekvinnans son* leverer Strindberg en kritik af historieskrivningens grundlag:

»Säkerligen hade de, som förr trott sig se ett sammanhang, endast förnummit sin tankeapparats ordnande begär att ställa saker i kausalsammanhang, och där fenomenen icke ville passa in, utelämnades de.«<sup>16</sup>

Overvejelserne optræder i en selvbiografi, og her har de klare, men måske utilsigtede, feedback-effekter. For selvbiografien prøver selv at finde sammen-

hænge og årsager, og den har selv en narrativ økonomi, der lader meget stå ufortalt. Med sit udsagn om historikerne er Strindberg med til at meditere over og måske også anfægte grundlaget for sit eget projekt. Det er der ikke noget usædvanligt i. Selvbiografien har altid blandet berettende med reflekterende afsnit. Lige siden Augustin har den haft et stærkt filosofisk touch, og hyppigt har den forholdt sig til sin egen form.

## *Selvbiografiens selvrefleksion*

»St. Augustine ... had worked from multiplicity to unity, while he ... had to reverse the method and work back from unity to multiplicity.«

Henry Adams<sup>17</sup>

I selvbiografien skriver et individ om sit eget liv. Men samtidig gør det sig tanker om, hvorvidt og hvordan livet kan fremstilles. Hvor meget er glemt eller udeladt, hvad er forholdet mellem det levede liv og det skrevne, kan det, der engang var væsentligt for mig, udtrykkes, så det siger andre noget? Med spørgsmål som disse rejser selvbiografien repræsentationen som problem. Den har fulgt romanen i en mistro til den store, helhedsskabende fortælling. Der er ikke mere nogen tinde, hvorfra alt kan overskues, derfor fremstår livet stykkevis og delt, ligesom den klare kausalitet er opløst i tilfældigheder.

Paul Jay har fra Wordsworth til Roland Barthes kunnet registrere et voksende opgør med den selvbiografiske fortælling. Carlyle (*Sartor Resartus*), Proust, Nietzsche, Henry Adams og mange andre udstiller den som en fiktiv konstruktion. Roland Barthes opgiver i sit selvportræt den narrative sammenbinding. De enkelte livsfragmenter er alfabetisk ordnede. Det sløjfer enhver tydelig oprindelse, plan og udvikling. Princippet er logisk, ikke kronologisk. Fortællingen findes stadig, men kun som eksempler og anekdoter. Historien er erstattet af små historier. Subjektet – der skiftevis skildres i første og tredje person – er tilsvarende pluraliseret. Hele bogen er en bastard, der blander forskellige diskurser. Her er billeder, citater, (selv)biografisk stof, aforismer, kulturhistorie og mængder af filosofiske og teoretiske overvejelser. Den referentielle illusion brydes. Selvbiografiske fortællinger insisterer normalt på at blive læst, som om de var levede. Hos Barthes er det omvendt: »Alt dette bør *betrages som* sagt af en romanperson – eller snarere af adskillige.«<sup>18</sup>

Opgøret med fortællingen har stået på i årevis. Vi er forhåbentlig ved at kunne se en ende på det. Skønlitterære forfattere, der inspireret af den nye roman nedtonede det narrative, er begyndt at fortælle igen. Svend Åge Madsen f.eks. Og som en interessant tendens støder vi i dag på hybrider, der demon-

strativt placerer sig midt mellem selvbiografien og romanen. Autofiktioner kan vi kalde dem med en term fra Serge Doubrovsky, der selv er en af genrens udøvere. Ib Michael kunne med *Vaniliepigen* være et dansk eksempel. De kan ses som en reaktion mod den paranoia, der har båret i det mindste dele af kampen mod den fortællende selvbiografi. »Stories only exist in stories (whereas life goes by without the need to turn into story)«, hed det i Wim Wenders' film *Stand der Dinge*. Jeg elsker citatet, men jeg tror ikke, at Wenders har ret (han har også selv skiftet holdning). Kampen mod fortællingen er tabt på forhånd, for formerne er allerede i livet. Det vil jeg vise ved en kritisk konfrontation med en eksponent for den aktuelle teoretiske opposition mod den fortællende selvbiografi, Pierre Bourdieus essay om »Den biografiske illusion«. <sup>19</sup>

## *Den biografiske illusion*

Bourdieu kunne lige så godt have talt om »Den narrative illusion«, for det er fortællingen, han er ude efter. Inspireret af den nye roman kritiserer han, at begrebet 'livshistorie' har »sneget sig ind i det videnskabelige univers«. Han er imod ideen om livet som fortælling. Den forudsætter, at det er »en sammenhængende enhed, der bevæger sig i en bestemt retning«, styret af et projekt. Denne helhed ser han som en retorisk illusion, der ikke bliver mindre forkert af, at den er understøttet af en lang litterær tradition. Den fortællende bliver »ideolog for sit eget liv«, når han pådutter det en meningsgivende kerne, underforstår, at det, der er hændt, har fundet sted ud fra en form for nødvendighed, og måske oven i købet udstyrer det alt sammen med et subjekt, der ligesom fortællingen formodes at være helt og sammenhængende. Behandler man livet som fortælling, udraderer man dets konstitutive kontingens.

Fortællingen er lukket, perspektivisk, totaliserende og harmoniserende, mener Bourdieu. Selvbiografiskriverne kan roligt føle sig ramt. For de har faktisk været storforbrugere af de »forældede« former, som Robbe-Grillet tilskrev den gamle roman, han ikke kunne lide. De har ladet livet fremstå som et »stabilt, kohærent, fortløbende, entydigt og totalt læseligt univers«<sup>20</sup> – og ikke som serier af diskontinuerte tilfældigheder. Det umådelige begær efter sammenhæng camouflerer de virkelige sammenhænge. Som alternativ leder Bourdieu bag de skrivendes ryg efter deres objektive »*placeringer og bevægelser* i det sociale rum«. Han beskriver groft sagt begæret efter mening og helhed, som var det en farlig parasit.

Fortællingen *forvandler* livet, ingen tvivl om den ting. Der er en grundlæggende forskel på værk og verden. Med henvisning til et af selvbiografiens gængse temaer kan vi beskrive denne forvandling som en *konversion*. Selv-

biografier fødes af et behov for at se fortiden i et nyt lys. Man er blevet omvendt. Samtidig forskyder man livet til et andet medium.<sup>21</sup> Og denne forvandling er ikke kun en vold mod virkeligheden. Den er en af de processer, der overhovedet gør verden menneskelig, dvs. gør den genkendelig *for os*. Bourdieu savner blik for selvbiografiens dynamiske funktion, og han er lige ved at overse, at virkeligheden ikke foreligger jomfrueligt ubesmittet. Derfor er han tæt på at gentage den sterile modstilling af sandhed og fiktion i selvbiografien.

## *Fortællingens funktioner*

»Du mußt dein Leben ändern«  
Rilke

Bourdieu ser fortællingen som et stivnet raster. For at presse livet ned i denne aristoteliske askepotsko må man hugge en hæl og klippe en tå. Ved så entydigt at lægge vægt på den færdige form er Bourdieu imidlertid selv med til at tingsliggøre fortællingen. Den kan nemlig både betragtes som en lukket struktur og som en åben og aktiv strukturering. Som færdig struktur er den med til at fryse identiteten fast i identifikationen med myter, der er god grund til at kritisere.

Men fortællingen er ikke kun et produkt, den er også en proces. En konstruktiv praksis, hvor vi genkender os selv ved at spejle os i noget andet. F.eks. ved at finde familieligheder med scenerier, narrative skemaer og plots. Fortællingen ansues da som en *handling*, der på en gang virker afslørende og omformende:

»Aflørende, for så vidt den viser skjulte, men allerede aftegnede træk i hjertet af vores praktiske og lidende erfaring. Omformende, for så vidt, at et liv belyst på denne måde er et forandret liv, et andet liv. Vi når her til et punkt, hvor det ikke længere er muligt at skelne mellem at afdække og at opdigte. Altså et punkt, hvor reference-begrebet ikke længere fungerer.«<sup>22</sup>

Ved at konstruere livet som fortælling skaber vi nye sammenhænge. Der kastes lys over nogle af de konstellationer, der indgik i det levede liv, mens andre underbetones eller direkte skjules. Andre fortællinger ville give andre resultater; den enkelte selvbiografi er derfor blot én ud af flere mulige måder at ordne livet på:



»Det faktum att livet – som berättelse, struktur, kulturell form – konstrueras på olika sätt beroende på uttrycksmedium och socialt sammanhang, gör varje livshistoria till en *version* fylld av påståenden, värderingar och gestaltningar, som kan bytas ut eller ändras med tiden och inför annan publik.«<sup>23</sup>

Selvbiografiskrivning er oftest en kommunikativ handling. Fortællingerne forholder sig til publikum. Er de ikke skrevet med udgivelse for øje, medtænker de i det mindste en mulig læser. De er ikke bare sjælens tyste dialog med sig selv. Derfor kan de være styret af vidt forskellige motiver. Hævn, selvforsvar og poseren er velkendte mål. En bevidst tilsløring af en ubehagelig fortid kan være resultatet af det, der giver sig ud for at være ærlige bekendelser. Den eksistentielle selverkendelse er således kun én af genrens funktioner. Selvbiografien er et *udkast*, der som handling er bundet til en bestemt *situation*, f.eks. en polemisk kontekst.

Derfor er den syntese, der skabes, altid provisorisk. Livet går videre, selv om teksten sætter punktum: alle selvbiografier kunne som *Tjänstekvinnans son* principielt slutte med en henvisning til den endnu åbne fremtid. Ved at skrive flere selvbiografier har forfattere som August Strindberg ophævet det centralperspektiv, der i det enkelte værk truer med at gøre dem til ideologer for deres eget liv. De skriver ikke blot om deres liv, men skriver også hele tiden deres liv om.

## *Stories only exist in stories?*

Vi fortæller, så længe vi lever. Det gør vi for at forstå os selv. Det er netop, fordi vores verden er uoverskuelig, og vores liv er fyldt med tilfældigheder, at vi har så stærk en trang til kohærens. Det narrative begær er født af vores fremmedhed for os selv.<sup>24</sup> Den kan ikke ophæves, gennemsigtige bliver vi aldrig, derfor er den livshistoriske fortælling uafsluttelig. Den er ikke eksklusivt bundet til bestemte selvfremsstillingsformer. De narrative skemaer og scenografier er gestalter, hvormed vi overhovedet gør livet og verden forståelige. De indgår i de tydningsprocesser, der er forudsætningen for al menneskelig handling. Kun sjældent objektiveres de i færdige værker. Forud for den skrevne selvbiografi går den selvbiografiske akt, og den er mest af alt en *læsning*.

Fortællingen indgår i de læseprocesser, hvormed vi identificerer os selv og vores omgivelser. Vores erfaring og vores livsverden er narrativt struktureret. Vi bliver os selv ved at fortælle historier om os selv. Psykoanalysen har vist, hvor stor en rolle fiktioner, fortællinger og billeder spiller i vores identitets-

dannelse. For at fjerne fortællingen må Bourdieu negligere de hermeneutiske processer, hvori vi prøver at komme til rette med vores egen eksistens. Formerne er i livet; den selvbiografiske fortælling trækker på et omfattende repertoire af narrative forforståelser. Men den forskyder dem samtidig.

Fortællingen kommer vi ikke uden om. Det tvinger os ikke til at søge tilbage til Goethe og afvise Roland Barthes. Et forsvar for fortællingen som universalie er ikke en automatisk accept af realismen eller af historiefilosofien. At tro, at livet er lige så lukket som den tragedie, Aristoteles analyserede, er et ideologisk postulat. Men forsøget på totalt at uddrive fortællingen er ikke mindre ideologisk. Det overser, at den gode fortælling i sin egen form har indoptaget det forvirrede og meningsløse.

Den fortælling, der tager livet som forbillede, kunne have et meget stort spillerum. At den så ofte fungerer som »refugium for konventionelle litterære fremgangsmåder«<sup>25</sup> og i sin iver efter at skabe skønne akkorder overhører alle dissonanserne, er nærmest et udtryk for fantasiløshed. Genrens rige muligheder kan tydeliggøres ved et udblik til den eksperimenterende prosafiktion, som selvbiografien stadig har meget at lære af. Peter Seebergs f.eks., for nu at slutte, hvor vi begyndte.

Med en række fortællinger i *Dinosaurusens sene eftermiddag* (1974) er Peter Seeberg med til at mangfoldiggøre de livshistoriske modeller. Han lader døden og eftertiden kaste lys over det levede liv. Historierne spænder fra den nøgne slægtstavle til det episk udfoldede. »Genealogi (mandsline)« overlader stort set alt til læserens konstruktion. Den næsten annalistiske fremstilling opremser navne og årstal samt oplysninger om erhverv, bopæl, ægteskab og efterkommere. Fremstillingen er rensat for vurderinger, og den har intet plot. Her er ingen biografiske illusioner, kun de objektive baner, Bourdieu efterlyste. Vi må selv kæde oplysningerne sammen til meningsfulde forløb. For at forstå Seebergs tekst, må vi i læsningen omskrive den til en fortælling. Samtidig tvinges vi til at tænke over, hvad en livshistorie er for en størrelse. Hvad har styret den enkelte skæbne, hvor enestående er den overhovedet? Og hvad bliver afsløret henholdsvis tildækket af den måde, hvorpå vi fremstiller vores liv. »Genealogi (mandsline)« kaster lys over store historiske forløb, som selvbiografien i traditionen fra Rousseau på grund af det individuelt afsnørede perspektiv har været med til at fortie. – En serie fiktive nekrologer er mere fortællende, men især i form af anekdoter, der skal støtte den skrivendes syn på de nu afdøde. Deres egne livstydninger må vi konstruere gennem lag af fortolkninger, der lader meget stå uførtalt – og som måske mest af alt siger noget om de endnu levendes værdinormer. Det er kun den offentlige og udadvendte side af livet, der er synlig – vi slutter symbolsk nok med en vejmand, som der ikke ristes nogen rune over. – Andre af novellerne går til det levede liv via grav-

monumentet og testamentet. Med sin blanding af novelle, fabel, myte og fiktiv dokumentarisme er Seeberg et eksempel på en strategi, som udvider spillerummet for litteraturen såvel som for selvbiografien. Og det i former, der rummer en latent eller åbenlys narrativitet, men som samtidig er i stand til at oplyse sig selv – og dermed noget af det, der normalt lades ufortalt. Her er et af flere mulige bud på nye genrer, der har det til fælles, at de alle indskriver det enkelte levnedsløb i andre, overgribende strukturer.

## Noter

1. Selvbiografiens matricer svarer til den del af læserens »encyklopædiske kompetence«, som Umberto Eco har kaldt for »intertekstuelle scenografier«. De spænder fra standardforløb (eventyrets, kriminalromanens) over sekvenser med faste aktører og kulisser (»den forfulgte uskyld«, f.eks.) til enkeltstående situationer, motiver og topoi (*Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (1987), München 1990, p.101ff.). – Stærkt formaliserede skemaer som Greimas' aktantmodel er derimod mindre egnede til beskrivelse af sneglelivet. Hvad stiller man op med et subjekt uden begær og konflikter?
2. Karen Blixen: »Sorg-Agre«, *Vinter-Eventyr* (1942), Kbh. 1972, p.232.
3. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, p.14.
4. Egebak: »Selvbiografiens fantasmatik«, i *Galskabens metoder*, Viborg 1988, p.66; Kondrup: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*, Odense 1982, p.68.
5. I *Temps et récit II*, Paris 1984, p.133 placerer Paul Ricœur udtrykkeligt selvbiografien mellem den fiktive og den historiske fortælling.
6. Målet er at »suspendere tiden i et øjeblik, hvor fortid og nutid holdes sammen i en metafor – som kan være den genkendelse eller *anagnorisis*, som Aristoteles sagde, at ethvert godt plot skulle medføre«. Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984), N.Y. 1985, p.92.
7. August Strindberg: *Brev V*, Stockholm 1956, p.314.
8. George Lakoff and Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, p.172.
9. August Strindberg: *Samlade skrifter 28: Inferno* (1897), Stockholm 1914, p.169.
10. James Olney opregner forskellige former for *autografi*. *Autofylografien* skulle være karakteristisk for den afrikanske selvbiografi, hvor slægten og stammen betyder mere end det individuelle jeg. Fra psykoanalysen kender vi *autopsykografier* som Freuds selvanalyse eller Ulvemandens erindringer. Den moderne selvbiografi i traditionen fra Rousseau, der gør selvet til sit hovedanliggende, er som *autoauto-grafi* et særtilfælde. Olney nævner muligheden af en *autosociografi*, en *autosoteriografi* og sågar en *autothanatografi*, hvor man i en blanding af biografi og selvbiografi skriver, som om man var død! (»Autobiography: An Anatomy and a Taxonomy«, *Neohelicon* XIII, 1, 1986, pp.57-82).
11. Det individuelle liv er ikke altid blevet accepteret som en ramme, der kan legitimeres næsten hvad som helst. Først sent har vi lært at nyde psykologiske romaner uden de store episke (for ikke at tale om kulørte) kvaliteter, hvor forpligtende ydre skæbne- og handlingsmønstre er afløst af alt det trivielle og tilfældige i det enkelte liv.

12. Cf. beskrivelsen af den 'bekendende' og den 'fortællende' selvbiografi i Jürgen Lehmann: *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen 1988.
13. Cf. Michel Foucault: *Les mots et les choses* (1966), Paris 1989, p.229 ff.
14. Brooks, p.5.
15. Cf. Edward W. Said: *Beginnings. Intention and Method*, N.Y. 1985.
16. August Strindberg: *Samlade skrifter* 19, Stockholm 1918, p.180.
17. Henry Adams: *The Education of Henry Adams* (1906), cit. efter Paul Jay: *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca and London 1984, p.153.
18. *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Paris 1980, p.123, min kursivering. Den første del af sætningen står desuden på indersiden af omslaget.
19. Pierre Bourdieu: »Den biografiske illusion« (1986), *Kontext* 52, 1988, pp.39-45.
20. Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris 1963, p.37.
21. Noget lignende skete som bekendt i den mekanisme, Freud kaldte for konversions-hysteriet: psykiske konflikter omsættes til somatiske symptomer, de indskrives i kroppen.
22. Paul Ricœur: »Den fortalte tid« (1984), *Slagmark* nr. 10, 1987, p.137.
23. Billy Ehn: »Livet som intervjukonstruktion«. In: Christoffer Tigerstedt m.fl. (red.): *Själviografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*. Stockholm / Skåne 1992, p.210.
24. En af Freuds vigtigste opdagelser er måske netop, at de fremmede ikke kun er de andre, men også os selv. Det ubevidste gør, at vi aldrig bliver hele og transparente. Cf. Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1989.
25. Bernd Scheffer: *Interpretation und Lebensroman*, Frankfurt a.M. 1992, p.250.