

*Nils Gunder Hansen*

## Käte Hamburger, and »the logic of literature«

### *English Summary*

This paper examines the principal content and line of thought in Käte Hamburger's classic study on the character of fiction, *Die Logik der Dichtung*, from 1957. Hamburger's book is an ambitious and original attempt to relate the differences of literary genres and the reader's phenomenological experience of these differences to linguistic circumstances and a theory of enunciation. The paper first develops the theory of enunciation that marks Hamburger's linguistic point of departure and thereafter carefully examines her points on epic fiction (third-person narration), which stands as the cornerstone of her theory of fiction. Subsequently her »logical« definitions of lyric poetry, first-person narration, drama and film are summarized. The paper concludes that the work of Hamburger contains extremely valuable contributions to a theory of fiction, but several arguments of both a theoretical and a more pragmatic nature can be raised against it. Furthermore her theory of fiction seems to rest on premises inspired by existential ontology, and these premises remain somewhat blurred.

*Nils Gunder Hansen*

Født 1956. Mag. art. og lic. phil. i litteraturvidenskab. Journalist og kritiker ved Berlingske Tidende. Seneste bogudgivelse: *Tage Skou-Hansen. Et forfatterskabsportræt*, Gyldendal 2004.

*K&K* 101 (2006), 44–72

## Käte Hamburger og »digtningens logik«

Når Käte Hamburger taler om en »digtningens logik«, skal det ikke forstås i formallogisk forstand: det betyder snarere en digtningens *sprogteori*, som skal udskilles af digtningens æstetiske felt. Selvom digtningen udspiller sig i sproget, er dette jo et mere alment medium end blot digterisk, hvorfor spørgsmålet bliver hvordan digtningens sprogformer adskiller sig fra sproget som det i øvrigt optræder i vort tænkende og meddelende liv. Hvordan forholder digtningen sig til det almene sprogsystem?

Hamburgers arbejdshypotese er, at de litterære storgenreskel, vi er fortrolige med, vil komme til at stå i et andet lys ud fra en sprogteoretisk tilgang. Hendes »digtningens logik« er således et forsøg på teoretisk revision af storgenremodellen (den kanoniske tredeling mellem lyrik, epik og drama). (pp. 10-11)<sup>1</sup>

For en umiddelbar betragtning af de tre storgenrer rykker drama og fortælling tættere sammen i forhold til lyrikken. De to første formidler nemlig ifølge Hamburger en følelse af fiktion eller ikke-virkelighed, hvilket ikke er tilfældet med lyrikken (p. 12). Hører vi eksempelvis et digt læst op, vil vi automatisk opfatte det som en umiddelbar udsigelse af jeget; vi opfatter ikke digtets jeg som et *rollejeg*, der agerer i en fiktiv verden, med mindre det bliver eksplicit markeret.

Dette fænomenologiske udgangspunkt for oplevelsesmæssige forskelle mellem storgenrerne skyldes digtningens logiske eller sproglige struktur. Digtningens logik er dermed lig med en digtningens fænomenologi, forstået som en symptomatisk beskrivelsesmåde. De skabende digtere er ikke selv bevidste om disse lovmæssigheder, lige så lidt som vi, når vi taler, er bevidste om normalsprogets. De logiske lovmæssigheder er endvidere uafhængige af om resultatet er æstetisk tilfredsstillende; dvs. dårlig fiktion er logisk struktureret på samme måde som god fiktion.

Et grundtema i disse diskussioner om fiktion og ikke-fiktion vil selvfølgelig blive forholdet mellem digtning og virkelighed.

Siden Aristoteles har man beskrevet digtning som *mimesis*. Dette skal nu ifølge Hamburger (pp. 16 ff.) ikke forstås som imitatio, efterligning,

men (i traditionen fra Erich Auerbach) som en mere aktiv gestaltning (fremstilling) af handlende og lidende mennesker. Og der er derfor gode grunde til at lyrikken ikke bliver inkorporeret i Aristoteles' digtnings-system (et forhold man normalt plejer at tilskrive enten poetikkens fragmenterede karakter eller at den datidige sungne poesi blev tilforordnet musikken); den har nemlig ikke noget at gøre med mimesis forstået som fremstilling, men kan kun komme ind under »poiesis« hvis man benytter metrik og versemål som det afgørende kriterium.

I den forstand er det forfejlet at se Aristoteles som en af stamfæderne til tredelingen mellem storgenrerne, da det afgørende kriterium for »digtning« for ham ikke bliver »kunstige«, sprogestetiske forhold, men det mere principielle gestaltningsproblem og dermed det kategoriale skel mellem virkelighed og digtning som »fremstilling« af virkeligheden.

Hamburger udfolder nu (pp. 28-35) sin egen sprogteori, der viser sig at være en teori om sproget som *system af udsagn*. Hvad menes der med udsagn? I logikken bliver begrebet brugt i samme betydning som den logiske dom, f.eks. S er p. Denne prædikative dom bliver almindeligvis sat i forbindelse med den grammatiske sætning, fordi det er den, der, i form af en hævde-sætning med sætningssubjekt og prædikat, sprogligt formulerer den logiske dom. Hamburger ser imidlertid ikke sit »udsagn« som hverken et logisk eller et grammatisk begreb og mener generelt, at der, hvad udsagnet angår, er et sprogteoretisk »hul« mellem logik og grammatik. Med den første afskærmning (imod logikken) vil hun undgå spørgsmålet om digtningens »reference«; med den anden vil hun undgå at blive for grammatisk konkret; det hedder nemlig videre, at sætninger der udtrykker spørgsmål, ønsker, befalinger osv. også er udsagnssætninger, dvs. *et udsagnssubjekts udsagn om et udsagnsobjekt*.

Hamburger synes dermed at balancere mellem et referentielt og et pragmatisk syn på sproget: sproget er ikke en beskrivelsestotalitet af domme (hvilket ville rejse det klassiske mimesisproblem: hvordan kan man »referere« til noget, der ikke findes?), men det er heller ikke en række uforenelige sprogspil (hvorved det ville blive svært overhovedet at sætte fiktivt og ikke-fiktivt sprog i relation til hinanden).

Man fristes til at sige, at Hamburgers sprogsyn er retrospektivt styret af hendes litteratursyn og derfor kan tage sig mærkeligt ud, når dette sidste endnu ikke er inddraget; hun indrømmer da også, at hendes begreb om udsagnet (som igen ikke skal forveksles med en jeg-du kommunikationsmodel à la Bühler) egentlig først bliver »synligt« fra digtningens og især den fortællende digtnings sprogteoretiske struktur, hvor der, som vi skal se, slet ikke optræder nogen »udsagn«!

## *Systemet af de tre udsagnssubjekter*

Udsagnet er en fiksérbar, aflæselig subjekt-objekt relation. Udsagnssubjektet er ikke noget, der er udenfor sproget i skikkelse af et reelt eller psykologisk udsigende subjekt, der betjener sig af sproget. Subjektet med alle dets mulige logiske, grammatiske, transcendentalfilosofiske og psykologiske konnotationer interesserer ikke Hamburger; der spørges kun til subjektet som *udsagnssubjekt*, og hvad man ud fra udsagnet kan slutte om dette subjekt. En nærmere analyse (pp. 35-43) skal nu vise, at udsagnets karakter og funktion nemlig udelukkende beror på subjektet.

Hamburger vælger et eksempel, hvor hun samtidig konfronterer sig med det klassiske flertydighedsproblem. Hvad betyder udsagnet *Der Schüler schreibt?* Dette udsagns sagsforhold – at eleven skriver – kan ændre sin saglige, realontologiske betydning afhængig af karakteren af udsagnssubjektet for denne sætning, ja endog af måden det siger sætningen på: det kan være en beskrivelse af en situation (læreren udpeger en situation for én, der gæster klassen), det kan være et grammatisk eksempel (som læreren skriver op på tavlen) eller det kan være en (underforstået) ordre om ro i klassen (læreren tysser). Udsagnets objekt og indhold (som for Hamburger er det samme, hun skelner ikke som Frege mellem *Sinn* og *Bedeutung*) varierer altså i henhold til konteksten. Sprogets struktur kan derfor ikke lade sig erkende ud fra udsagnsobjektet. Strukturelementet bliver følgelig udsagnssubjektet, og her lader mulighederne sig reducere til et system.

Hamburger udlægger altså konteksten som subjektets indplacering i forhold til udsagnet og kortlægger mulighederne i et teoretisk system af tre udsagnssubjekter: 1) det *historiske* udsagnssubjekt: her kommer det alene an på den individuelle person: en brevsriver er f.eks. altid bestemt, individuel, historisk; 2) det *teoretiske* udsagnssubjekt: her kommer det ikke an på personen, men alene på sagsindholdet, kategorien gælder f.eks. forfatteren af et sagvidenskabeligt værk. De reneste eksempler er naturvidenskabelige, matematiske eller logiske sætninger. I begge disse tilfælde, det historiske og det teoretiske, er udsagnet faststillende og udsagnsobjektet er sagsforhold; de dækker altså kategorien »dom« og det meste af hvad vi siger til daglig; der findes imidlertid også de andre typer sætninger der implicerer 3) det *pragmatiske* udsagnssubjekt: spørgsmål, befalinger, ønsker, udråb, hvor subjektet vil noget i forhold til objektet.

## *Virkelighedskriteriet i udsagnssystemet*

Hamburger hævder nu videre (p. 43), at *alle udsagn er virkelighedsudsagn*, og dette kan i hvert fald ikke begrundes på objektsiden, for hvad så med metafysik, drøm, fantasi, løgn osv. som jo så åbenbart er u-virkelighedsudsagn? Men nu er det jo netop heller ikke referencen, der er afgørende for hende: udsagn er altid virkelighedsudsagn, fordi udsagnssubjektet altid er virkeligt og dermed borger for det udsagte, hvorfor vi undgår den evindelige erkendelsesteoretiske diskussion om »virkeligheden«.

Men efter hvilket kriterium kan udsagnssubjektet siges at være virkeligt? Ved at vi altid kan spørge til dets placering *i tiden*. Dette er selvfølgelig lettest ved det historiske subjekt; ved det teoretiske er det ikke så relevant, men det afgørende er, at det er muligt at gøre; ved det pragmatiske er det mindre relevant af en anden grund, nemlig at disse udsagn altid udspiller sig i en konkret udsigelsessituation.

Et subjekt er virkeligt, når det er indplaceret i tidrumkoordinatsystemet (og det må være denne status, der lader sig aflæse af udsagnene), og tiden er i den forbindelse mægtigere og mere bestemmende for den menneskelige virkelighed end rummet, fordi dette er for konkret bundet til handling og sansning (p. 47). Møder vi fantasi og løgn i udsagn, skal de altså ikke bedømmes på deres sandhedsværdi, men på deres pragmatiske værdi for det subjekt, der borger for dem.

Argumentationen virker ikke helt tvingende: hvorfor skal tiden pludselig indføres som virkelighedskriterium, når Hamburger ellers har været meget påpasselig med udsagnseksterne kriterier for virkelighed? Er det ud fra en implicit Heidegger-argumentation (den menneskelige væren som væren-i-tid), den skønnes mere forbindtlig for subjektet end rummet? I hvert fald kommer tiden til at spille en central rolle, når den fortællende litteratur inddrages: den måde, som tiden forvaltes på i udsagn (gennem verbernes tempusformer), vil nemlig være det afgørende kriterium for at drage en kategorial grænse mellem virkelige og digteriske udsagn.

Det udsagte er erfarings- og oplevelsesfeltet for et udsagnssubjekt. Sprogets udsagnssystem er dermed det sproglige modsvar til virkelighedssystemet, eller mere præcist: vi befinder os i virkelighedssystemet, når vi bevæger os i udsagnssystemet (p. 49). I filosofien har der helt fra Platon til den tidlige Wittgenstein været en tendens til at opfatte sproget som et billede af verden: betydning er navngivning. Men hos Hamburger skal sproget ikke forstås som helheden af ord og sætninger, der da kan sammenlignes med en virkelighed. Sprog er udsagn og dermed subjekt-objekt forhold, og virkeligheden er ikke noget, der skal måles på det,

udsagnet forholder sig til. Dermed skulle sprog og virkelighedsbegrebet være etableret, så der kan skrives til spørgsmålet om fiktionen og digtningens sproglige »logik«.

### *Det »stærke« fiktionsbegreb*

Hensigten er nu (pp. 53-56) først at genoprette *fiktion* som et eksakt litteraturvidenskabeligt metodebegreb; det kommer af lat. *ingere* som på de vestlige sprog er kommet til at betyde simulere, falskeligt foregive o. lign. Adjektivet »fiktiv« har imidlertid ikke de samme lidt pejorative konnotationer som »fingeret«, hvorfor man må skelne imellem dem, eller rettere begrebsligt udrede den skelnen, der allerede ligger, siden der i dagligsproget opereres med to.

Det er her slående, at fiktion ikke virker på os som en »som om« virkelighed (dvs. som en fingeret virkelighed); når vi læser, har vi ikke en følelse af, at dette er et konstrukt, dette er virkelighed med anførelsestegn omkring sig. Vi har ikke den tvetydige følelse, der kommer, når fiktionen peger på sig selv og bliver til metafiktion, som det hedder. Vi oplever m.a.o. fiktionen *som* virkelighed, dvs. vi hviler i virkelighedsillusionen med samme selvfølgelighed som vi hviler i virkeligheden selv. Dette er selve *fiktions-effekten*, som er velkendt men også noget af en gåde og som ofte forklares med begreber fra viljes- og moralfilosofi (jvf. »the willing suspension of disbelief«, indgåelse af fiktionskontrakten o. lign.). Disse forklaringer forudsætter, at der er tale om en form for »unaturlig« anstrengelse (som når man skal sætte almeninteressen fremfor egeninteressen) og de kan dermed ikke indfange selvfølgeligheden i sagen. Anstrengelsen går ikke på moralske, men på erkendelsesteoretiske forhold (at man skal indstille sig på en »som om« virkelighed) og når Hamburger vil erstatte anstrengelsen med selvfølgeligheden, skyldes det, at fiktionen for hende at se kategorialt set er ikke-virkelighed, noget principielt andet og ikke en mere eller mindre heldig variant af virkeligheden. Hvorledes skal dette nu nærmere forstås?

### *Episk fiktion, episke personer og episk præteritum*

Hamburger starter (p. 56) med den *episke fiktion* (han-fortællingen eller den tredjepersonale fortælling); det er kun i denne, det kategoriale skel mellem udsagn og fikcional fortælling kan udredes, for det er kun her, i modsætning til dramaet, sproget optræder i sin totalitet. Tesen er nu, at *det er de episke personer, der gør den fortællende digtning fortællende*.

Som eksempel præsenterer Hamburger en landskabsbeskrivelse, som

udgør indledningen på en roman, og hvor der endnu ikke optræder nogle personer. Ville vi, hvis vi blev præsenteret for citatet isoleret, læse det som en »historisk« beskrivelse på samme måde som et sceneri fra et rejsebrev? Nej, umiddelbart læser vi det som fiktion i forventning om nogle romanpersoners snarlige opdukken. Hvorfor? Er det, fordi vi i citatet observerer en særlig litterær synsvinkel, en »fortæller«, der svæver panoramisk over sceneriet? Angiver citatet oplevelsesfeltet for en fortæller, der da kan sidestilles med en brevsriver? Nej, Hamburger vil ikke acceptere en sådan »stilistisk« argumentationsform; vi må i stedet søge nogle »logiske« eller grammatiske kriterier på hvorfor dette virker på os som fiktion.

Det skyldes *verbernes tempusform*, er Hamburgers korte og fyndige svar. Præteritum er den gennemgående verbaltid i det anførte citat; om-sæt den til præsens og citatet vil lettere kunne glide ind i et rejsebrev.

Goethe og Schiller hævdede i sin tid, at det fortalte blev anskueliggjort i fortidighed, fordi den grammatiske form for fortællingens tid er præteritum. Hamburger vil nu omvendt hævde, at *præteritum i fiktionen mister sin grammatiske funktion som er at betegne det forgangne*, og når vi læser citatet som ikke-virkeligt, er det fordi brugen af præteritum styrer vor forventningsstruktur, selvom citatet taget strengt for sig stadig er et virkelighedsudsagn.

Til at forklare denne særlige status for præteritum indfører hun et nyt begreb (p. 62): i stedet for udsagnssubjekt vil hun tale om *jeg-origo*, dvs. det nulpunkt i det rumtidslige koordinatsystem, som er besat af jeg'et og udgør dets her og nu. Grunden er, som vi skal se, at begrebet om udsagnssubjekt mister sin anvendelse i forbindelse med fiktivt sprog (hvor der netop ikke vil være noget udsagnssubjekt), mens jeg-origoet kan indfange dybereliggende funktionelle forskelle og ligheder mellem fiktivt og ikke-fiktivt sprog.

Lad os tage to udsagn hvor præteritum optræder (p. 62). »Herr X war auf Reisen«. »Der König spielte jeden Abend Flöte«. Hører vi det første udsagn – »Hr. X var på rejse« – i en samtale, forstår vi det som fortidighed i forhold til den talendes jeg-origo. Læser vi det andet udsagn – »Kongen spillede på fløjte hver aften« – i et historisk værk opfatter vi det som fortidighed i forhold til forfatterens jeg-origo; er han død, besætter vi nulpunktet med vort eget jeg. Når et virkelighedsudsagn står i præteritum, betyder det altså, at det berettede er forbigangent for det subjekt (jeg-origo) der borger for udsagnet. Indgår begge sætninger i et romanværk, taber de derimod fortidighedsangivelsen. Det er ikke længere relevant at spørge om *hvornår* hr. X var på rejse, heller ikke selvom vi får en tidsangivelse i teksten; det vi erfarer, er nemlig ikke, at han var, men at han er på rejse.

*Beviset* på denne indtil videre blot læserfænomenologiske fornemmelse, er, at de *deiktiske tidsadverbier* (p. 65) kan forbindes med præteritum, hvilket er den objektive, grammatiske angivelse af, at denne præteritum ikke længere er noget forgangenhedsudsagn. Lad os i romansammenhænge forestille os følgende to eftersætninger til vore eksempler: »Heute durchstreifte er zum letzenmal die europäische Hauptstadt, denn morgen ging sein Schiff nach Amerika« («I dag strejfede han for sidste gang gennem den europæiske hovedstad, for i morgen afgang hans skib mod Amerika») – og »Heute abend wollte der König wieder die Flöte spielen« («I aften ville kongen igen spille på fløjte»). Det mest slående er her, at præteritum kan forbindes med *fremtid* på en måde som er utænkkelig i normalsprog (»Morgen war Weihnachten«, »I morgen var det juleaften« er et andet af Hamburgers yndlingseksempler).

Men den samme ejendommelighed gælder for forgangenhedsadverbierne: hvis vi i talen hensætter os til en forgangen dag, kan vi ikke betegne dagen før denne med et »i går«, men netop kun med et »dagen før«. Disse forhold demonstrerer ifølge Hamburger, at *det fortalte er fortalt mhp. fiktive jeg-origoer, dvs. systemer som hverken erkendelsesmæssigt eller temporelt har noget med et reelt jeg, f.eks. forfatterens eller læserens, at gøre*. Dvs. først når romanpersonerne dukker op efter en beskrivelse, forsvinder det reelle jeg-origo og præteritum skifter funktion og betegner nu personernes »jetzt und hier«.

Fra pp. 67-70 følger hun en eksemplarisk romanindledning: den begynder med en nutidig beskrivelse (åbenbart virkelighedsudsagn), fortsætter med en datidig beskrivelse (reel fortid), derefter et fantasibillede, personerne dukker op, de begynder at tale og fortællingen fortsætter da i præteritum, hvilket indebærer at sproget som system af virkelighedsudsagn forsvinder.

### *De indre forløbsverber og den tredjepersonale subjektivitet*

Udover det temporale aspekt ved verberne må vi skelne mellem verber, der beskriver ydre forløb (f.eks. gå, sidde, stå, le) og verber, der beskriver indre forløb (f.eks. tænke, tro, mene, føle, håbe) (p. 72). Epikeren kan i sin gestaltning af personerne ikke klare sig uden de sidste (med mindre vi forestiller os en ekstrem »behavioristisk« roman). Og ingen kan udover ham betjene sig af dem på den måde, han gør. Vi kan ikke tale sådan i dagligsproget, dvs. det kan vi måske godt, men kun når vi omtaler de andre som objekter (og selv da vil brugen af disse verber kunne have en lettere anmassende karakter: han tænker, tror, føler dit og dat), vi kan ikke omtale de andre som subjekter.

Når disse verber indføres, er det det *erkendelsesteoretiske* bevis på, at præteritum ikke har forgangenhedsfunktion, men angår de fiktive persons jeg-origines (dvs. at ikke blot tidsrum men også bevidsthedssystemet er transponeret over på de fiktive jeg-origines). *Den episke fiktion er nemlig det eneste sted, i sproget som i virkeligheden, hvor en tredje persons subjektivitet kan fremstilles tredjepersonelt*, dvs. hvor der kan sættes subjekt og objekt for disse verber (selvfølgelig netop ikke i logisk eller grammatisk, men i »udsagnsmæssig« eller rettere sagt virkelighedsudsagnsnegerende forstand) (p. 73).

Verbet »sige« har her en mellemposition, fordi det tilsyneladende beskriver en ydre handling; i fiktionen er det imidlertid kongevejen til det indre, dvs. fortælleren gengiver ikke indirekte, hvad han har »hørt«, men anvender »sige« som et greb, der gør gestalten oplevelig på samme måde som »føjte«, »troede« osv. Dette skyldes, at »sagde« semantisk går på indholdet af det sagte snarere end den fysiske handling, til forskel fra f.eks. »han skreg«. Det er derfor, at »sagde« som »angivelsesverbum« kan bruges både ved direkte talegengivelse og indirekte taleberetning, og at disse to tvangsfrit kan veksle indenfor samme scene: »sagde« er simpelthen ikke et angivelsesverbum, men et situationsverbum, der går på gestaltning af personens »her og nu«.

I det hele taget bliver der hos Hamburger ikke nogle kategoriale eller historiske skel mellem en »ydre« og en »indre« gestaltning, ikke engang i form af at den første primært skulle betjene sig af ydre forløbsverber, den anden primært af indre; disse spatiale termer er kun metaforer og skinbeskrivelser: de »ydre« forløbsverber er nemlig ikke mere ydre, end at de er underlagt den fiktive persons subjektivitetsfelt (Hr. X var på rejse), de »indre« forløbsverber er ikke mere indre, end at de stadig er tredjepersonelt formidlet (Hr. X følte sig træt). Fiktionens formelle gestaltning af tredjepersonel subjektivitet får simpelthen denne spatiale opposition mellem ydre og indre til at implodere, hvilket verbet »sagde«s tvetydige position er et godt eksempel på.

Fænomenet *Erlebte Rede* (p. 74) er den yderste konsekvens af denne måde at bruge de indre forløbsverber på, og det er historisk set blevet den mest populære måde at beskrive jeg-originitet på. Grammatisk set er den kun mulig i fortællende digtning, og det er her romangestalten, den fiktive person, der tilintetgør de beskrivende verbers imperfektumbetydning.

At handlingen i den episke fiktion på denne måde synes at blive »nutidig«, betyder ikke, at den grammatiske præteritum overtager den grammatiske præsens funktion; begrebet »fiktiv nutid« er logisk fejlagtigt, fordi det implicerer hele virkelighedsfeltet af fortid, nutid, fremtid. Digtningen

»øjeblikkeliggør« altså ikke i nogen temporal forstand; fikcionaliseringen udsletter generelt tempussystemets temporale betydning, og fikcionalisering er i den forstand en tidløshed (dens tidssystem er autonomt i forhold til den reelle tid).

Også »situationsverber« (pp. 81-82) har en evne til at slukke for forgangenhedsfunktionen; begynder en roman med sætningen »Om morgenen d. 3. august i det herrens år 1873 vågnede en ung mand og stod ud af sengen« og vi dernæst spørger: hvornår stod han op? vil det indlysende svar være »om morgenen« og ikke i 1873. Situationsverber, som meningsfuldt kun kan bruges i præteritum om korte tidsafstande, er således altid et hjælpemiddel for fikcionalisering, men de er ikke kategorialt afgørende, da de også forekommer i enhver virkelighedsskildring.

Brugen af historisk præsens (pp. 84-92) som indslag i fortællinger har i virkeligheden altid kunnet tjene som hovedargument for denne øjeblikkeliggørelsesteori (efter devisen: når præteritum kan skifte til præsens, er det fordi præteritum allerede har øjeblikkeliggjort). I selvbiografiske beretninger kan præsens i egentlig forstand nutidiggøre, men tidsbevidstheden bliver ikke ændret; i et historisk værk er historisk præsens dramatisk anskueliggørende, eller som Hamburger vil foretrække at sige, fiktionelt nutidsgørende. Selv i en biografisk fremstilling kan man bruge de indre forløbsverber; præsens kan her få en dokumenterende funktion, hvor skift til præteritum vil forvandle den skildrede til en romanfigur. I den episke fiktion har den historiske præsens derimod ingen ægte funktion, den er hverken temporalt eller fiktionelt nutidsgørende; præsens virker dramatiserende i et historisk værk, fordi den stikker af mod en præteritum, der dér har ægte forgangenhedsfunktion; i enhver fiktion med historisk præsens kan vi derimod erstatte den med præteritum uden at vor fiktionsoplevelse bliver ændret det ringeste, ja præsens kan snarere virke fiktionsforstyrrende.

Vi opfatter præteritum som mere adækvat og æstetisk velgørende end historisk præsens, fordi denne alt for tydeligt gør opmærksom på, at vi har med fiktive forhold at gøre og derved bryder illusionen (f.eks. når de indre forløbsverber omsættes i præsens). Det sagligt overflødige er som regel også det æstetisk overflødige. Præteritum adskiller sig fra andre tider ved at besidde en éntydig fakticitet; præsens er derimod mangetydig og kan også angå fremtid eller ideelle forhold. I passager med historiske præsens vil der altid optræde verber, der af en anden grund *skal* stå i præsens, hvilket giver et forvirrende og »ulogisk« indtryk i modsætning til præteritum som fiktionens »usynlige« *substrat*. Når præteritum er så velegnet som fiktionens tempus, er det altså ikke pga. forgangenhedsillusionen (som Goethe og Schiller ville mene), men pga. fakticitetskonnotationen,

der understøtter fiktionen eller rettere ikke forstyrrer den. Den er altså ikke blevet fiktionel pga. sin fakticitetsværdi, men fordi den er i stand til at fastholde denne værdi, når forgangenhedsværdien forsvinder.

Når reelle datoer og årstal optræder i fiktionen er de neutraliseret: præterium bliver således ikke reel, fordi Brochs *Søvngængerne* foregår i 1903; tidsangivelsen er et fiktivt her og nu i den fiktive persons liv, og 1903 er da fuldt så fiktivt som »1984« (Orwells titel her set fra Hamburges anno 1957), jvf. i øvrigt at alle fremtidsbøger er fortalt i præteritum og ikke i futurum. Præterium i en historisk roman har således heller ikke noget at gøre med at stoffet er historisk; som genstand for en roman bliver Napoleon til en fiktiv Napoleon, ikke fordi den historiske roman eventuelt afviger fra den historiske sandhed, men fordi der er tale om en fiktionssystem.

I forbifarten nævnes det (p. 103) at nogle »nye romaner« som Robbe-Grilletts er skrevet i en præsens, der ikke er historisk præsens og derfor ikke kan erstattes af præteritum; dette skyldes angiveligt, at fortællemåden nærmer sig en jeg-fortælling, dvs. de episke personer er objekter for hovedpersonen og ikke jeg-origoer (Hamburger synes altså at være enig med Franz Stanzel i at grænsen mellem jeg-fortælling og personal fortællemåde udviskes i den indre monolog).

Som tidligere omtalt kunne de deiktiske tidsadverbier blotlægge fiktionsstrukturen; dette gælder også rumadverbierne (her og der, højre og venstre, øst og vest) (pp. 103-111) omend ikke i så høj grad. Rumadverbier er nemlig grammatisk frie; der er ingen syntaktisk eller verballedskontekst, de *ikke* kan stå i til forskel fra tidadverbierne (»Morgen war Weihnachten«). »Til højre stod et skab« kan stå i en roman som alle andre steder. Man kan dog sige, at i fiktionsfeltet går »pegeordene« ud af deres pegefunktion og ind i sprogets begrebs- og symbolfelt. Står skabet »til venstre for den indtrædende« er der indsat en virkelighedsposition som læseren kan besætte med sit jeg-origo; står der derimod »til venstre for konsulinden« mister pegeordet sin eksistentielle funktion og bliver til symbol (dvs. en simulering af en rumfornemmelse, der aldrig bliver særligt præcis); som sådan er rumadverbierne ikke særligt nødvendige, både tids- og rumadverbier kan være fraværende i de fiktive tekster uden at vi taber illusionen om her og nu. Denne er nemlig alene betinget af mimesis af handlende mennesker, dvs. fiktive gestalter som lever ud af sig selv og qua fiktive ikke befinder sig i tiden eller rummet.

Lad os opsummere Hamburgers teori som den tegner sig på dette stadium af argumentationen: fiktionisering er, at det reale tidsrumssystem bliver overført på fiktive personer. De sproglige symptomer på dette er: 1) præteritum mister sin fortidighedsangivende funktion, 2) præteritum

kan forbinde sig med deiktiske tidsadverbialled, hvor især »fremtiden« er slående, 3) verber, der betegner indre forløb, kan bruges om tredjepersoner med dem selv som subjekter.

### *Fortællefunktionen som fortællerens afløser*

Selvom en given sætning fra et litterært værk grammatisk kan tage sig ud som en konstaterende sætning, og der således ikke er nogen af de ovenstående symptomer på færde (hvilket demonstrerer, at fikcionalitet ikke nødvendigvis kan observeres inden for rammerne af en enkelt sætning), er den ikke noget udsagn i Hamburgers forstand: forfatteren er ikke et udsagnssubjekt, og der er ikke noget subjekt-objekt forhold (pp. 112 ff.). Dvs. det fortalte er ikke objekt for fortællingen, men er i kraft af fortællingen. Den fortællende digter håndhæver *fortællefunktionen* på samme måde som maleren håndterer farve og pensel; han fortæller ikke *om*, men fortæller blot. Personerne er *fortalte* personer på samme måde, som de i et maleri vil være malede personer. Dvs. *mellem det fortællende og det fortalte består der ikke nogen relations- eller udsagnssammenhæng, men en funktionssammenhæng*. Dette er den episke fiktions logiske struktur. Her går skellet mellem digtning og virkelighed. De sproglige fænomener er symptomer på denne fiktive verden. Den funktionelle sammenhæng og fraværet af et reelt jeg-origo (f.eks. forfatteren forstået som udsagns-subjekt) er et og samme fænomen.

Fiktionalisering er kun mulig gennem menneskelige eller menneskeliggende gestalter, f.eks. antropomorferede dyr (p. 114), fordi kun mennesket er en person, dvs. på én gang subjekt (selvbevidsthed, førsteperson) og objekt (en entitet i verden, tredjeperson) og fiktionalisering af personer er netop at skildre dem som subjekter og objekter på én gang. Det kan her konstateres, at Hamburgers implicite filosofiske fundament nærmest er *eksistensfilosofisk*: mimesis er ikke bare *gestaltning* af mennesker (et æstetisk-teknisk forehavende), mimesis er *gestaltning af mennesker* (af en særlig ontologisk art som netop i fiktionen kan gestaltes på en »fuldkommen« måde, der paradoksalt nok ikke har noget modsvar i virkeligheden, hvilket betinger det *produktive* aspekt ved mimesisbegrebet). Dette er værd at understrege, både fordi Hamburger ikke selv gør noget videre ud af det, og fordi talrige af hendes kritikere »forveksler« hendes fiktionsteori med et eller flere af de sproglige og stilistiske symptomer.

Det er fremkomsten af de fiktive personer, der fratager den fortællende digtningens fortællen udsagnsstrukturen og etablerer funktions- fremfor relationsammenhængen. Der er kun den fortællende digter og hans fortællen (og det er ikke nogen subjekt-objekt relation).

Som man kan formode, må Hamburger derfor vende sig imod enhver teori, der placerer en mere eller mindre personificeret fortællerinstans som formidler mellem den fiktive verden og læseren, da denne *middelbare* præsentation af det fortalte vil tage sig ud som et udsagn og dermed på det sprogløse plan udviske artsforskellen mellem fiktion og virkelighedsudsagn; ja, hun vil gå så vidt som til at sige, at kun ved en jeg-fortæller kan man tale om noget sådant som en fortæller, dvs. selv når der i episk fiktion optræder bedømmelse, kommenteren osv. er det et *aspekt af den mimetiske fremstilling* på samme måde, som når maleren fordeler lys og skygge. At sammenligne fortællerens »bewertende« holdning med holdningen hos en historiker, litterat eller psykolog i forhold til hans »genstand« er absurd; man kunne lige så godt spørge hvordan »fortælleren« så egentlig får indsigt i sine personer, siden de foreligger genstandsgjorte for hans åsyn (p. 117).

Nu har det imidlertid siden Aristoteles været almindeligt at hævde, at epikken er mere »subjektiv« end dramaet, fordi epikeren blander sig (jvf. Spielhagens parole om objektivitet i den tyske romandiskussion), men selvom teksten gebærder sig nok så subjektivt, er den det i logisk forstand ikke.

Fiktive personer kan gestaltes ud fra ydre handlinger til indre tanker på en kontinuert skala, men dette har ikke noget med objektivt eller subjektivt at gøre; den såkaldt »objektive« fortælleform har at gøre med, at de fiktive gestalter skildres som ydre handlende, stående i begivenhedernes strøm, hvor de i den såkaldt »subjektive« fortælleform mere skildres som oplevende, hvilende i en eller anden form for indre væren. Dette er ikke kategori- men stilforskelle; man vil da også se, at de to greb skifter tvangfrit på samme måde som beretning og dialog i fortællende digtning. Ganske vist har fremstillingen af den indre væren udvidet sig betragteligt i løbet af det 19. årh., men Bloom fra *Ulysses* er ikke af den grund mere subjektiv eller objektiv end andre figurer. Grunden til, at forskellen mellem virkelighedsudsagn og fortælling hele tiden kan udviskes, er naturligvis, at der kan berettes om (objektiverede) begivenheder, hvorfor fiktionens sprogløse særtræk ikke træder så tydeligt frem (pp. 122-23).

Men hvad med den tilsyneladende subjektive fortællerstil hos en Sterne eller Fielding, hvor der hele tiden er en fortæller, der tiltaler læseren, kommenterer handlingen og leger med de fiktive virkemidler? Tager man *læseoplevelsen som kriterium*, vil man se, at de episke personer ikke dermed taber i objektivitet; de kommer ikke ind i »fortælleren« oplevelsesfelt; snarere vil den fiktive verden og fortællerkommentaren på slående måde *undgå at blande sig* (som olie og vand ikke blander sig) (p. 128). Disse

kommenterende finurligheder, som man ofte samler under betegnelsen *romantisk ironi*, forstærker illusionen snarere end at bryde den. Ganske vist spiller fiktionen med sig selv, men det kan den netop kun gøre, fordi den er kategorialt stærk; det er ikke nogen skrøbelig *fingeret som om* virkelighed, der kan blæses omkuld, bare fordi en fortæller puster på den. Den ikke-virkelighed, der én gang er konstitueret, kan ikke uden videre åbne sig mod virkeligheden og blive til en jeg-roman. Fortælleren sætter sig ganske vist i relation til personerne, men de sætter sig ikke i relation til ham. Der er altså ikke tale om noget »subjektivt«, men snarere om en objektiv holdning fra forfatterens side til fiktionen som fiktion. Men fiktionsspillet kan ifølge Hamburger kun optræde i en *humoristisk roman*, ellers vil fiktionen ophæve sig selv; den humoristiske stil tjener altså til tydeliggørelse af fiktionens kategoriale status.

En anden sag er den reflekterende, auktoriale, alvidende fortæller, der kommenterer, bedømmer og ikke kan tillægges nogle humoristiske hensigter. Her kommer det lidt an på, hvordan han gør det. Balzac og Tolstoj kan for Hamburger eksemplificere den ufrivillige og uskadelige fiktionsforstyrrelse, når de giver sig til at udtale sig om hele sagsområder, der ligger uden for fiktionsfeltet; omvendt råber vi ikke (p. 135) til Goethe, at han skal »komme til sagen«, når han kommenterer Wilhelm Meister, for kommentaren er et led i gestaltningen af Wilhelm (det afgørende er om »kommentaren« bliver indenfor den fiktive persons tyngdefelt) og dermed er der ingen »sag«, der kan løsrives fra kommentaren som led i fremstillingen. Wilhelm er ikke en person, der fortælles *om*; omvendt kunne vi med en vis ret blive utålmodige, hvis en af vore bekendte i en anekdote om en virkelig person hele tiden afbrød skildringen med lommefilosofiske kommentarer. (Det må nok indrømmes, at Hamburger her ikke argumenterer på et strengt »logisk« plan: fortællerkommentaren til Wilhelm må vel være et indskudt, fingeret virkelighedsudsagn, der ikke udgør eller kan sættes lig den egentlige mimetiske gestaltning af Wilhelm.)

Når Spielhagen og andre med ham overhovedet kunne kræve, at »fortælleren« hurtigst muligt skulle forsvinde fra romanen, var det jo kun teoretisk muligt, fordi den »berettende« fortælleren er et middel blandt andre i den samlede fiktionale gestaltningsstruktur og derfor tvangfrit kan bevæge sig over i disse andre. Dette fremtræder særlig tydeligt i *Erlebte Rede* (ER) (p. 138). Det er en almindelig iagttagelse, at i ER lader den oplevede tale sig ikke skelne fra »fortællerens stemme« (der er tale om en *dual voice*, eller et dobbeltperspektiv) og dette er netop pointen: interpretationen af de sjælelige processer er de sjælelige processer, de eksisterer kun fordi de bliver fortalt. Det er i den forbindelse ligegyldigt, hvor minimal fortællerstemmen kan synes at være: alene det forhold, at ER *kategorialt* (gennem

tredjepersons pronomener og præteritum) eksekverer den tredjepersonale gestaltning af subjektiviteten, gør, at bevidsthedsstrømmen bliver *fortalt* og ikke umiddelbart fremvist. Fortællingen er begivenheden, begivenheden er fortællingen, og dette gælder både for indre og ydre forløb.

Dialogen synes jo at være noget, der er meget adskilt fra den fortællende beretning (Stanzel betragter den ligefrem som et »fremmedlegeme« i fortællingen), men i vor læseoplevelse er vi ifølge Hanburger ikke særligt bevidste om noget skel mellem beretningssubstans og dialogsubstans. Fortællefunktionen synes følgelig at være tvangsfrit fluktuerende (p. 142); i han-fortællingen kan dialog og beretning spille sammen, så dialogen antager beretningskarakter (dette sker i udpræget grad hos Homer, hvilket Aristoteles roser ham for); der består en så tæt stilistisk og indholdsmæssig sammenhæng mellem beretning og dialog, at vi i gestaltpsykologisk forstand kan sige, at de er smeltet sammen til en æstetisk enhed. Dette kan til gengæld ikke ske i jeg-fortællinger, hvor dialogerne, *i hvert fald principielt*, skal leve op til sandsynlighedskravet for hvad fortælleren har hørt.

Fortælleren er altså en *mimetisk gestaltningsfunktion*, der fluktuerende kan antage snart den ene, snart den anden form: dialog, monolog, ER osv. I den indirekte taleform har vi en meddelende gengivelse af tredjepersonens udsagn; i fiktionen kan, som tidligere omtalt, den indirekte tale veksle tvangsfrit med den direkte, fordi »sagde« ikke er et angivelsesverbum som i et almindeligt udsagn, men et situationsverbum: i fiktionen meddeles det ikke, at nogen siger noget, men personen er den »her og nu« sigende.

De forskellige fortælleformer kan doseres forskelligt til forskellige tider (f.eks. udgør beretningen grundsubstansen i den 18. og 19. århundredes han-romaner), men dette er *stilistiske* og ikke *strukturelle* forskelle (p. 153). Det fortællende er altså ikke en *person* som den fortællende digtning har udover dramaet; det er en yderligere form for den mimetiske funktion, som dramatikeren ikke har til rådighed.

### *Fiktionen i drama og film*

For yderligere at profilere det episke fiktionsbegreb (og det må forudskikkes at »jeg-fortællingen« ikke indgår i denne kategori) går Hanburger derefter over til at se på alternative fiktionsformer som drama og film.

Fra æstetisk hold har man altid været forbeholden med at føre epik og drama ind i samme kategori, fordi præsentationsforskellene virker så markante. Men sproglig set består forskellen meget præcist i, at *fortællefunktionen forsvinder* i dramaet (p. 158), og at gestalterne er dialogisk

dannet (dialogsystemet er det, der bliver tilbage af den episke fortællefunktion). Taget i sig selv rummer dramaet qua sammensat af replikker ingen sprogløse kriterier, der kan adskille det fra virkelighedsudsagn, og dog: i dramaet er ordet ikke frit, det er bundet, det er blevet til gestalt, hvilket er et andet udtryk for det faktum, at fortællefunktionen er blevet lig nul (gestalten står ikke som i den episke fiktion i ordets medium, ordet står i gestaltens medium; figuren skal derfor gestalte sig selv udelukkende gennem replikkerne, da der derudover ikke finder nogen »fortællen« sted).

Idet den dramatiske gestalt skal optræde, ikke kun i forestillingens men også i sansningens modus (den sceniske opførelse) bliver en sammenligning med virkeligheden mere relevant end en sammenligning med udsagnssystemet. Ordet bliver gestalt i dramaet: personerne optræder som genstandsgjorte jeg'er, som man kun kan få et fragmentarisk indblik i gennem deres tale og ydre adfærd. På den måde ligner dramaet den intersubjektive virkelighed vi til daglig færdes i, hvor vi også er afhængig af hvad personerne siger, samt deres gøren og laden, for at kunne fortolke hvad der foregår i dem. Dramaet og den mellem menneskelige virkelighed har således det *fremmedpsykiske* problem til fælles: hvordan kan vi vide, hvad der foregår i den anden, når vi kun har det ydre som adkomst til det indre?

Virkeligheden er fragmentarisk, og det er derfor, den fortællende fiktion kan være *andet og mere end virkelighed*, som hun har forsøgt at påvise. Dramaet kan på den anden side heller ikke sættes lig med virkeligheden, selv om de begge er fragmenterede; faktisk repræsenterer dramaet en platonisk idé om den fragmenterede virkelighed, fordi vi i den virkelige virkelighed på allehånde måder og især gennem samtale kan skaffe os yderligere indsigt i de andre; i dramaet er fragmenteringen absolut og skal samtidig være gestaltningsmæssig tilstrækkelig. Formlen kan dermed vendes om: ordet bliver ikke blot til gestalt, gestalten bliver også til ord og kun ord. På denne modificerede baggrund kan det hævdes, at dramaet præsenterer *fingerede udsagnssubjekter og fingerede virkelighedsudsagn*.

Den reelle tid er fraværende i epikken, men i dramaet melder den sig som problem, fordi handlingens tid skal omsættes til forestillingens rumtidslige virkelighed; gennem dogmet om det korte tidsafsnit (tidens enhed i dramaet) søger man en tilnærmelse til opførelsens tid, men hvorfor der skal være et privilegeret bånd mellem en handlingstid på 24 timer og en opførelsestid på ca. 2 timer, er ikke ganske klart. Selvom man nu med fremskreden sceneteknik har løst problemet om at repræsentere større tidsafsnit, er det blevet stående som et teoretisk dogme, at *dramaets tid er nutid*, målt med epikkens forgangenhed. Men det er opførelsesfæno-

menet og ikke den digteriske form, der giver denne illusion; reelt svarer teaterscenen til fortællingens præteritum: både i roman og på scene er det altid »nu«, oplevet i henholdsvis anskuelsens og sansningens medium. Det er de fiktive jeg-origines' »her og nu«, og denne scenisk anskuelige virkelighed er ligeså funktionel som det episke præteritum. Scenens øjensynlige præsens er altså temporalt ugyldig (når der i 2. akt henvises til 1. akt som udsplillende sig »i går«, volder det ikke tilskueren nogle problemer); at antage det modsatte ville være samme fejl som at forveksle skuespilleren med personen. Vi glemmer scenen som scene ligesom vi glemmer fortidighedsfunktionen; scenen er en del af digterens mimetiske funktion.

Nu er selve det dramatiske digterværk jo sprogligt ligesom det episke; scenen er en ikke-litterær delfunktion som værket kan (men ikke skal) betjene sig af, vi kan jo bare læse det i den indre anskuelses modus; i det opførte værk er scenen en erstatning for den del af fortællefunktionen, der har med det krops- og omverdensskabende at gøre. Men scene og skuespiller hører ikke med til digtningens substans og kan netop derfor blive til selvstændige kunstarter. I scenens praktiske historie har man især i ældre tid forsøgt at illudere virkelighed, hvor nyere tid mere søger at trække scenen tilbage fra en sådan illusion. Hørespillet er den eneste form, der fuldt ud realiserer den anden udgave af formlen: at gestalten bliver til ord, og hørespillet er en ejendommelig mellemstilling mellem at læse og se et drama. Scenen er altså en *erstatningsmimesis*; den hører ikke med til kunstværket, men fordrer dog personer, der kan fremstille sig selv.

I sin behandling af filmen (pp. 176-85) som en nyopkommet form for episk fiktion, tager Hamburger sit udgangspunkt i receptionssituationen. Ser man som biografgænger en roman eller et teaterstykke? En fortalt eller en dramatiseret handling? (Man ville næppe i dag, hvor det formentlig er ulig mere naturligt for fleste at gå i biografen end at gå i teatret, ja måske endog end at læse en roman, stille problemet op på denne måde). For det første anskuer vi sanseligt ligesom i teatret, men hvor vi dér ser scenen som et stykke af det tredimensionale rum, vi i princippet kunne bevæge os op på, om ikke konventionen forbød det, er filmværket en todimensional flade, som intet har med vores rumtidslige virkelighed at gøre. Det paradoksale er nu, at netop filmen formidler en naturlig rumoplevelse, mens scenen formidler en fragmentarisk. Filmene *virker* tredimensionale, mens dramaet *virker* todimensionalt. (Dette skyldes vel netop at vi er på afstand af scenen, vi er ikke til stede i dens rum som krop, mens vi så at sige »suges ind« i billedet.) Selvom filmen er udsprunget af den fotografiske teknik, skal den ikke som fotografiet sammenlignes med maleriet, men med epos og drama, dette skyldes *det bevægede, fotografiske billede*, der kan fremstille menneskeligt liv og handlende personer. Når filmen be-

mægtiger sig bevægelsen, bemægtiger den sig én af livets hemmeligheder, og porten er slået åben til fiktionen og illusionen. Det bevægede billede har en fortællefunktion, der erstatter ordene; derfor kan vi på film se rene miljøer uden personer, hvilket ikke ville gå i dramaet. Det bevægede billede rykker filmen tæt til det episke, vi ser noget *fortalt*, vi ser m.a.o. en roman, når vi ser en film. Men kan man ikke lige så godt sige, at vi ser et »forbedret« drama? Fungerer det fortællende billede i talefilmen netop ikke som udvidet scene, hvor scenens fragmentariske begrænsning og kulissekarakter bliver udbedret og hvor dens unaturlige rumvirkning bliver erstattet af en mere naturlig? Vi ser altså også et drama, når vi ser en film.

Mange dramaer er blevet filmatiseret, men selv når teksten er uforandret, tager de sig noget anderledes ud; figurerne fremstiller ikke sig selv, men bliver også beskrevet gennem det bevægede billede; ser vi i en Hamletfilm Ophelia som lig bliver hun en episk, fortalt figur, hvor vi i dramaet blot får meddelelse om hendes død. Dramaet bliver *epificeret* ved en filmatisering således, at vi til trods for de talende skuespillere ser en roman (gestalten er ikke kun ord). Men hvad med en filmatiseret roman, forbliver den så bare en roman? Ja, filmbilledet arbejder som fortællefunktionen: det kan opbygge et totalbillede af verden, billedet fluktuerer, fortæller rummet, kroppene, talen, tiden (flash back o. lign.) Alt i alt er filmens fortællende magt så stor, at den episke faktor synes mere afgørende for filmens litterære klassifikation end den dramatiske faktor. Men selv det bevægede billede er jo stadig et *billede*, og derfor gør det holdt ved den grænse, hinsides hvilken forestillingsevnen begynder, dvs. en filmatiseret roman kommer vi til at opleve som *dramatiseret*; vi kan ikke erfare hvad personerne tænker og føler (gestaltningen af den tredjepersonale subjektivitet); den filmiske fortælling kan kun fremvise og ikke tyde, man kan teknisk forsøge alt muligt, men man kan ikke som i romanen beherske den individuelle oplevelse gennem en interpreterende beskrivelse.

Dramatik og epik smelter i filmen sammen til en særform af epificeret dramatik og dramatiseret epik, i hvilken begge faktorer på én gang er udvidet og begrænset på en ejendommelig måde, der dog, som vi har set, lader sig begrunde på eksakt vis.

### *Lyrikken, rolledigtet og balladen*

Da Hamburgers ambition også er at revidere den kanoniske genremodel, bevæger hun sig på siderne 187 til 245 over i en bestemmelse af lyrikken som genre og dens forskellige underformer. Jeg vil her nøjes med at referere hende meget summarisk, da jeg ikke finder denne afdeling af teorien

ligeså prægnant som det foregående.

Hamburgers grundpointe er, at lyrik ikke som epik og drama formidler en følelse af ikke-virkelighed (fiktion); det lyriske digt er et virkelighedsudsagn og digteren er et udsagnssubjekt. Hun må dog indrømme, at det lyriske udsagn ikke minder om det historiske, teoretiske eller pragmatiske udsagn, og hun opererer derfor med et særligt lyrisk udsagn og lyrisk udsagnssubjekt. Dette udsagn er ikke beregnet til at skulle fungere i en direkte meddelelssammenhæng, men betegner tværtimod en utydeliggørelse af den verden og objektssammenhæng, der beskrives. Subjektet »sætter sig selv« som lyrisk, når det borger for et udsagn af denne type. Hamburger henviser i øvrigt til velkendte forhold ved især den *oplevelseslyriske* tradition: sprogets normale mekanismer ombyrdes, de velkendte omverdensforhold tager sig anderledes ud, beskrivelse og stemning, objekt og subjekt, blander sig sammen; digtets ubestemmelighed er uendeligt fortolkeligt, fordi det er åbnet mod det lyriske jeg, som vi kun kan forholde os *nacherlebend* til.

I tilfældet med *rolledigte* er det imidlertid evident, at det ikke er forfatteren som lyrisk jeg, der udtaler sig: det er en form for fiktion, som Hamburger vælger at bestemme ud fra forestillingen om det fingerede udsagnssubjekt og det fingerede virkelighedsudsagn. Endelig kan man i *balladen* finde oprulningen af en egentlig fiktiv verden med fiktive jegerorigines. Denne fortællende form for lyrik er dermed ikke længere et virkelighedsudsagn og må betragtes som et fiktionelt »fremmedlegeme« i den lyriske genre.

Generelt må man nok sige, at Hamburgers behandling af lyrikken ikke kommer på højde med teorien om den episke fiktion; hovedsynspunktet – lyrik er et virkelighedsudsagn – virker ganske vist intuitivt rigtigt, så vidt jeg kan se, men i selve beskrivelsen af lyrikken forekommer hun udpræget »fanget« i Erlebnislyrik-traditionen, uden at hun dog når lige så langt i beskrivelsen af den som f.eks. hende samtidige Emil Staiger. Hendes digtningslogik virker i forhold til lyrikken som en omstændelig omvej til indsigter, der haves bedre andetsteds, og det, der derved afsløres, er nok, at digtningslogikken som sprogteoretisk system er »kreeret til lejligheden«, nemlig til at søge en formel begrundelse for fiktionsoplevelsens og det fiktionale sprogs særegenheder. Hendes analyser af det lyriske sprog er da heller ikke på det samme »sproglogiske« niveau som tilfældet er ved fiktionen, hun er i højere grad tvunget til at betjene sig af stilistiske og semantiske kriterier, og i virkeligheden indhentes hun nok af den bestræbelse, hun netop roste Aristoteles for at have givet afkald på: nemlig forsøget på at samle de tre storgenre under en og samme (system)hat, hvilket ikke kan lade sig gøre. Da hun samtidig i analysen af

ballade og rolledigte alligevel ikke vil give sig de stilistiske kriterier i vold, men stadig opererer med kategoriale skel, bliver resultatet lettere absurd. Jeg har i hvert fald svært ved at se erkendelsesgevinsten ved at skelne mellem ikke-fiktiv lyrik og fiktiv ballade i to digte af Eichendorff, der begge handler om hekse! I sidste ende inddrager hun måske også lyrikken, og især balladen som fiktionelt fremmedlegeme i det lyriske felt, for at få en vis symmetri i sit system. Vi går nemlig nu over til det sidste og et af de mest kontroversielle punkter i digtningslogikken: analysen af jeg-fortællinger som ikke-fiktionelt fremmedlegeme i fiktionens felt.

### *Jegfortællingen som ikkefiktion*

Jegfortællingen (pp. 245 ff.) mimer en selvbiografisk beretning. Jegfortællingen har taget udsagnsstrukturen med ind i det episke, den har sit væsensudspring i den selvbiografiske udsagnsstruktur.

Selvom adskillige jegfortællinger uafviseligt giver en fornemmelse af ikke-virkelighed, kan det følgelig ikke begrundes på samme logiske måde som i fiktionen, men må ses i en *større grad af usandsynlighed i fingeringen af jeg'et eller virkeligheden*. Det gamle skel mellem »fiktiv« og »fingeret« bliver her af afgørende vigtighed. Jegfortællingen er logisk set et *fingeret virkelighedsudsagn*, hvilket på den ene side adskiller den fra fiktionen og på den anden side også fra lyrikken (rolledigtet undtaget). Vi kan normalt udpege usandsynligheden så at sige pr. gehør, men støder man f.eks. på en ægyptisk jegfortælling i versform fra år 2000 f. Kr. er det reelt umuligt at afgøre om det er en reel eller fingeret historie, fordi vi ikke kender den virkelighedsopfattelse og det normsystem, fingeringen i sidste ende skal måles på.

I jegfortællingen kan de optrædende personer principielt kun ses som objekter. Der er en enhed i perspektiv eller blikpunkt. Gestaltning af tredjepersonal subjektivitet kan ikke forekomme, denne verden er aldrig helt objektivt skildret, og fortolkeren vil derfor være afhængig af jegfortælleren. De litterære former, der minder mest om det historiske udsagns-subjekt, er selvfølgelig brev- og dagbogsromanen, hvor jegfortælleren er stramt lokaliseret i tid og rum; de virker meget lidt episke, præteritum er åbenlyst ægte, og der består pga. formen ikke nogen fristelse til at overskride den kategoriale grænse til fiktionen. Det bliver lidt vanskeligere, når vi går til memoire-romanen: den selvbiografisk skrivende ser tilbage på et forgangent livs totalitet, hans eget aktuelle jeg-origo er fikseret og skal ikke som i brevromanen genoprettes ved hvert nyt brev; de tidligere stadier af hans jeg bliver objektiveret, ja det tidligere jeg kan virke som én person blandt mange i et mimetisk univers; dette kan forstærkes af

fortællerens generelt kommenterende og verdensanskuende indlæg, der opbygger en verden, der på en eller anden måde ikke synes begrænset til jeg'ets blikpunkt. Dialogen vil her være opdigtet og fikionaliserende; fortælleren kan komme meget tæt på at fikionalisere sig selv, oprulle en verden og glemme sig selv som udsagnssubjekt; der er her en strukturel kim til episke muligheder, der gør, at der kan være uendelig variabilitet i jegromaner.

Et interessant mulighed for sammenligning af han- og jeg-romaner er Kellers *Der grüne Heinrich*, der først blev skrevet i han-form og derefter som jeg-roman; Bertil Romberg<sup>2</sup> har sammenlignet to passager, hvor det stort set kun er personalpronomet, der er ændret og hvor man, ifølge Romberg sagt i polemik mod Hamburger (som må mene, at hanformen formidler tidløshed og jegformen fortidighed), får en ligeså levende her og nu oplevelse i jegfortællingen, angiveligt fordi der skulle være tale om en »scenisk beskrivelse«. Hamburgers »svar« (som er skrevet før Rombergs bog og derfor ikke er rettet til ham, men indgår i hendes egne betragtninger over Keller) er, at Keller faktisk overskrider den kategoriale grænse, fordi han har overført mange scener direkte uden tilstrækkelig formbevidsthed (p. 257). Dette synspunkt er dog nok lidt for defensivt at bruge som »svar« til Romberg, fordi han i forbindelse med de to passager artikulerer en gennemgående kritik af Hamburger. Sagen er som følger: de fleste vil medgive Hamburger, at man i den episke fiktion trods præteritum får en oplevelse af »samtidighed« med personerne. Dette skal dog tilskrives den »sceniske« beskrivelse, mener Romberg, og beviset for det er ifølge ham, at i jegfortællingen, hvor præteritum dog ellers skal være reel og formidle fortidighed, kan man pga. den »sceniske« beskrivelse få den samme fornemmelse af samtidighed.

I dette tilfælde vil jeg gøre mig til om ikke djævelens så dog Hamburgers advokat og påpege, at man ikke kan bruge »synsvinkel« (Romberg snakker om »mode of observation« i forbindelse med det sceniske og bruger sidenhen »point of view« i en anden betydning) som et primærbegreb. En »synsvinkel« i snæver betydning kan nemlig for mig at se sprogligt ikke være lavet af andet end forbindelsen mellem personalpronomen (subsidiært personnavn) og verbalform. Det interessante ved Rombergs brug af eksemplet er da også, at han selv indrømmer, at man (trods det fælles indtryk af scenisk samtidighed) får et lidt forskelligt indtryk af de to scener: den første i hanform virker distant og objektiv, den anden i jegform virker selvvironisk. Dette skyldes en ekspliciteret selvironi i de sidste linier, der afviger i de to versioner, men såvidt jeg kan se forberedes den af udtryk i jegversionen som »machte wohl...denn«, dvs. en selvrefleksiv relation der som selvironien er afhængig af, at jegfortælleren deler

identitet med jegaktøren på en tidsakse, hvilket kommer til at farve præteritum og give den fortidigheds- og erindringskvaliteter, som da er det, der egentlig udgør »synsvinklen« i det omfang denne i sig selv kan være selvironisk. Romberg holder ejendommeligt nok »point of view« ude af betragtning, dvs. at personen Heinrich i det ene tilfælde beskrives udefra, i det andet tilfælde indefra som om det netop ikke er dette forhold, der betinger det noterede skift i atmosfære. Præteritum er således reel, og den sceniske samtidighedskvalitet, Romberg tilskriver passagen kan ikke være principielt anderledes end den, jeg vil kunne formidle overfor en tilhører, hvis jeg fortalte episoder fra min fortid og forlenede dem med en passende suspense og intensitet, så tilhøreren følte, at det var »som at være der selv« (omend man så nok vil være tilbøjelig til at slå over i præsens). Dette stilistiske niveau har imidlertid intet med den episke fiktions »tidløshed« at gøre som den kommer til udtryk i første udgave af passagen fra Keller.

I *Moby Dick* forsvinder jegfortælleren Ismael i lange passager og kaptein Ahab bliver skildret i sin jegoriginitet; dette er imidlertid en bevidst formforvirring, der tjener æstetiske formål, nemlig fortælleren væren konfronteret med en mere overvældende væren, der i sidste ende er den store hvide hval (p. 257). Hamburger antyder dermed, at kategorial formblanding ikke behøver at skyldes æstetisk inkompetence; den kan skyldes det modsatte, og som hun selv påpeger ofte, skal hendes logiske distinktioner ikke forveksles med æstetisk, normative udsagn.

Det er formen og ikke mængden af virkelighedsgehalt, der logisk bestemmer fingeringen. Som ekstremer nævner hun Jüngers *Auf den Marmorklippen* og Goethes selvbiografi; den første er i ekstrem grad formelt bundet til et historisk udsagnssubjekt, mens alt det der oprulles er usandsynligt; omvendt er Goethes selvbiografi romanagtig og fikionaliserende i lange passager. Jegfortællingen, som i Jüngers tilfælde, er ikke kunstnerisk skabt ud fra et ønske om sandsynliggørelse, netop det uvirkelige bliver mere uvirkeligt ved at blive præsenteret gennem en jegfortælling (jvf. jegfortællingers force i fantastisk litteratur), som er mimesis af et virkelighedsudsagn, hvilket er noget andet end den egentlige mimesis.

Når mange jegfortællinger virker fikionaliserende på os, er det fordi de reelt kæmper med en stadig fristelse til i formen at overskride grænsen til fiktionen, f.eks. gennem situationsbeskrivelse, dialog, ja sågar indsigt i personerne.

Man kan nu spørge, hvorfor man ikke blot kan sige, at jegfortælleren er en fiktiv person, der beretter om andre fiktive personer? Det kan man ikke, fordi man så vil reducere fiktion til opfundethed; jegfortælleren er et fingeret jeg, fortidigheden er quasifortidighed; der kan gives mere eller

mindre quasi, men der kan ikke gives mere eller mindre fiktiv.

Jegfortællingens fænomenologi viser således, at den er en ikke-fiktional digtningsart i det episk fiktionale rum, som balladen var en fikcional digtningsart i det lyriske rum. Det bliver dermed også tydeligere, at »jegindblandingerne« i han-romaner reelt består i, at fortælleren opfører en lille jeg-fortælling, som han selv er helt i, men som ikke blander sig med romanen, som olie og vand ikke blander sig. Det er nemlig ikke jeg-fortælleren, men fortællefunktionen, der skaber romanen.

Hvad sluttelig rammefortællingerne angår, har vi den fordoblede jegfortælling, hvor rammefortælleren gengiver en anden jegfortælling; fingeretheden er her særlig tydelig, fordi formen netop skal tilsløre den; rammefortælleren skal optræde som garant for den »historiske« sandhed af beretningen.

Konkluderende vil jeg sige, at Hamburgers bestemmelse af jegfortællingen på det kategoriale plan virker rimelig og konsistent. Men dermed er der selvfølgelig ikke sagt, at jegfortællinger og episk fiktion ikke vil kunne ligne hinanden på alle mulige andre niveauer (narrative, stilistiske, ledemotiviske osv). Noget sådant ville Hamburger heller aldrig påstå. Jegfortællingen vil blot aldrig kunne blive til fiktion i den *sterke* betydning, Hamburger har givet termen.

### *Diskussion af Hamburger*

Vi skal nu se nærmere på de forskellige kritikker af Hamburger. Hendes position har affødt en del debat og forargelse, der i sidste ende kan føres tilbage til, at hendes cæsur mellem fiktion og ikke-fiktion, midt gennem hjertet af romangenren virker konstraintuitiv. Nu er det jo ikke i sig selv et argument imod en *begrebsudredning*, at den er konstraintuitiv, og vi må derfor se på kritikken, som den artikulere sig specifikt mod dels Hamburgers sproglogiske beviser, dels mod hendes forkastelse af »fortælleren«, scenisk beskrivelse m.m.

Hvis vi starter med Franz Stanzel<sup>3</sup> formulerer han en overordnet kritik: Hamburgers teori kan være meget god på et »dybdeniveau«, altså til forklaring af hvordan en fiktionsunivers overhovedet genereres, men selve hendes fiktionsskel er uhensigtsmæssige, fordi de går på begrebsliggørelse af *stilistiske* overfladefænomener, f.eks. jegfortælleren i modsætning til hanfortællingen. På det overordnede plan er denne kritik ikke helt overbevisende, dels fordi det forbliver uklart, hvad Stanzel selv mener med dybdestruktur, dels fordi Hamburgers sproglogiske argumentation på hendes egne præmisser selvfølgelig ikke befinder sig på et stilistisk overfladeplan; selve den episke præteritum er så fundamental, at det ikke

giver mening at tale om overflade, for hvori skulle så dybden bestå? På lignende vis vil hun se jeg'et i jegfortællingen som et udsagnsstrukturelt element, der kommer til at determinere »stilistikken« og ikke som et overflademæssigt element.

Vi må derfor vende os mod Stanzels kritik som den artikuleres mere præcist. Generelt anfægter han og andre kritikere, såvidt jeg kan bedømme, ikke Hamburgers første symptom: den episke præteritums tidløshed, det er blevet *locus communis* i tekstteorien, at præterium kan have denne funktion; blot vil man antage, at den kun har den i den sceniske og ikke i den berettende fortællen. Hamburger kan selvfølgelig sagtens forklare den »sceniske« effekt, da den er afhængig af personernes styrende jeg-origines; hendes problem må blive beretningen, hvor de episke personer ikke synes at være i fokus. Hun har allerede argumenteret for, at »ydre« betragtning, indirekte taleangivelse og tankeberetning ikke behøver at forudsætte en fortæller og en afstand, samtidig er der også i teorien taget højde for den humoristiske og vurderende fortæller. Tilbage bliver da primært det, der på tysk kaldes *Raffung*, opsummering af personernes gøren og laden. Forsvinder deres eget tidsrumssystem ikke, når de gøres til genstand for en kondenseret opsummering? Nej, for uanset hvor sammentrængt det tager sig ud, vil vi stadig være fokuseret på personerne, som nogle der lever tiden ud, og ikke som nogen vi får fortalt om.

Stanzel og W. J. M. Bronzwaer<sup>4</sup> har fremsat en skarpere kritik: nemlig at Hamburgers 2. og 3. symptom, henholdsvis præteritums ejendommelige forbindelse med tidadverbialleddene og anvendelse af indre forløbsverber om personerne med dem selv som subjekter, ikke kan bruges som generelle fiktionskriterier, fordi de kun findes i *personal fortællestil*. Hamburger replicerer i den forbindelse til Stanzel, at det afgørende jo er at trækkeret overhovedet findes, og ikke at det ikke findes alle mulige andre steder, og i øvrigt er de fleste tredjepersonale romaner en blanding af auktorial og personal fortællestil. Hamburger har formentlig sine tvivl om betimeligheden af i han-romaner at skelne meget skarpt mellem auktorial og personfortællestil, alene fordi man ikke klart kan adskille indreperspektiv fra ydre perspektiv.

Bronzwaer gør sig store anstrengelser for at påvise, at trækkene fra ER kan forefindes både i sagprosa og i jegfortællinger; forsøgene er dog ikke særlig vellykkede, for han indrømmer samtidig, at der stilistisk set er tale om »fiktionaliserede« greb. Han henviser også til noget, der angiveligt skulle være ER i jegfortællinger: henholdsvis fortællerens egen memorering af noget tidligere oplevet eller hans gengivelse af en anden karakters tanker, men problemet er, at denne oplevede tale jo ikke er *dækket* direkte tale, men tale eller tankegengivelse. Man kan således ikke lave transforma-

tionsprøven til indre monolog, fordi jeg'et allerede er der i og med jeg-fortælleren. Hamburger er meget svær at kritisere på dette punkt, fordi hun på én gang har et meget konkret syn på ER (3. persons præteritum med indre forløbsverber, det er altså ikke et mere vagt stilistisk eller oplevelsesmæssigt begreb, der kan genfindes i andre diskurser, løsevet fra sine logiske særtræk) samtidig med, at hun ikke vil isolere det som »stiltræk«, det er en logisk videreudvikling af fiktionens første to symptomer og blander sig tvangfrit med disse i de fleste romaner.

Min konklusion er, at Bronzwaer og Stanzel ikke argumenterer for, at episk præteritum skulle være reel fortidighed udenfor ER, eller at man kan skelne skarpt mellem auktorial og personal fortællestil. »Herr X war auf Reisen. Morgen ging sein Schiff nach ...« Det er anaforen, adverbialledet og tempusformen, der gør denne sammenhæng til en fiktionel helhed, hvor det vil være forstyrrende at splitte det op i en ligefrem fortællen i den første sætning, der så går over i ER i den anden.

Kritikken af Hamburger har indtil videre gået på at udradere hendes radikale kategorisk og tilnærme hende til gængse fortælleteoretiske diskussioner. En enkelt intervention i debatten, fra Harald Weinrich,<sup>5</sup> kom imidlertid Hamburger »til undsætning« ganske vist ved at radikaliserer hendes teori på en måde, hun ikke selv kunne acceptere. Weinrichs pointe er, at der *generelt* ikke er nogen forbindelse mellem *Zeit* (dvs. den faktiske og fænomenologiske tid) og *Tempus* (tiden som den repræsenteres i vore sproghandlinger og diskurser). Tempusforskelle i sproget repræsenterer således ikke tidsaspekter, men er lingvistiske signaler om hvordan vi skal forholde os til verden. Således er præsens og de dertil knyttede tempusformer signal om, at vi forholder os til en »omtalt« verden (besprochene Welt), som vi kan gå ind og forholde os aktivt til, mens præteritum og de dertil knyttede tempusformer signalerer en »fortalt« verden (erzählte Welt) som vi kan indtage et distanceret, ikke-agerende forhold til.

Weinrich synes dermed at give Hamburgers teori en uddybet sprogteoretisk og tekstlingvistisk basis. Når Hamburger afviser »hjælpen« skyldes det følgende forhold: 1) den episke fiktion får hos Weinrich ikke nogen særstatus i forhold til fortællen som generel talehandling; Hamburger vil jo netop fastholde, at præteritum bevarer sin fortidighedsangivende funktion alle andre steder end i fiktionen; hun har således ikke brug for generelt at løsrive *Tempus* fra *Zeit*, 2) præteritums særlige episke status bliver hos Weinrich løsevet fra de episke personer og tilkoblet en generel tekstlingvistisk model.

Afvisningen af denne håndsrækning kunne tyde på, at Hamburger i virkeligheden ikke er interesseret i at lave fiktionsteori ved hjælp af sprogteorien, selvom det digtningslogiske projekt umiddelbart tager sig sådan

ud. Fiktionen er en størrelse *sui generis*, og den afgørende teoribaggrund er måske, som vi har antydnet, snarere eksistentialontologisk end sprogteoretisk.

Det 1. symptom – præteritums tidløshed – er der en vis fænomenologisk enighed omkring; spørgsmålet er snarere i hvilken kontekst det skal udlægges. Hamburger mener for sin del, at det »bevises« sproglig gennem det 2. symptom (koblingen til adverbialleddene) og erkendelsesteoretisk (bevidsthedsmæssigt) gennem det 3. symptom (de indre forløbsverber). Stanzel og Bronzwaer vil derimod tillægge begge disse symptomer en stilistisk forankring i personal fortællestil og *Erlebte Rede*, hvorfor de ikke kan bruges som bevis for overordnede kategorisk.

Dette vil for mig at se let kunne blive en diskussion om hønen og ægget, hvis man ikke understøtter Hamburgers argumentation eksistentialontologisk: fordi mennesker både er subjekter og objekter kan de repræsenteres, ikke blot som »omtalte« (genstandsgjorte) men også som fortalte, dvs. styret ud af deres eget tid/rum/bevidsthedssystem; det er dette sidste forhold der kan gøre præteritum tidløs, og de andre symptomer kan da gerne ses som »stilistiske« videreudviklinger (fordi fremstillingen af det subjektive perspektiv og den personlige væren udvider sig betragteligt fra Homer til den moderne roman), men de er logisk forudsatte af det fiktionelle grundforhold og skyldes ikke »øget psykologisk indsigt« eller »en raffinering af de litterære teknikker«.

Fiktionen er i sig selv en erkendelsesform, en produktiv mimesis, som bærer hele denne udvikling inhærent i sig. Et interessant forhold som Hamburger ikke kommer ind på, er hvordan fiktionen *konkret* kommer til verden. Har det f.eks. sammenhæng med den skriftlige fiksering af fiktive tekster? Vil de fiktive personers selvgyldighed være tilsløret af fortælleren i det mundtlige epos?

## *Konklusion*

Lad mig prøve at opsummere, hvad jeg ser som det positive og brugbare i Hamburgers teoretiske indsats.

Hendes »stærke« fiktionsbegreb kan distancere det gængse begreb om fiktion som foregiven eller illusorisk repræsentation af virkeligheden. Mimesis er ikke en sådan som om-virkelighed, men en som-virkelighed, dvs. den repræsenterer noget andet (og mere) end den gængse virkelighed.

Dermed opløses problemet om »willing suspension of disbelief«; der er ikke noget foregivelses- eller illusionsproblem, der skal »omgås«. Vi hviler i fiktionen med samme selvfølgelighed som i virkeligheden selv. Fiktionen etablerer denne selvfølgelighed og mere-end-virkelighed gennem trans-

poneringen af jeg-origo systemet. Denne transponering kan godtgøres på et konkret sprogligt og tekstuel plan (de tre symptomer). Symptomerne har deres forklaringsbasis i Hamburgers implicite »eksistentialontologi«. Dermed genvindes mimesisbegrebets oprindelige betydning hos Aristoteles: produktiv »efterligning« af handlende og lidende *mennesker*.

Hamburgers teori kan dermed spille en vigtig strategisk og kritisk rolle i forhold til andre litteraturteorier eller rettere visse implicite forestillinger bag andre litteraturteorier. Hun kan kritisere *subjektivismen* (teksten som udsagn, teksten som led i en kommunikationsmodel, teksten som stedet for en subjekt-objekt logik) og alt, hvad den fører med sig; hun kan dermed etablere et alternativ til synet på teksten som et udsagn, der bliver tilforordnet en subjektivitetsinstans. Hun kan i forlængelse heraf kritisere hele den visuelt-perceptive-kognitive forestilling om teksten som et indre-perspektivisk rum med synspunkter, rumforhold, indre/ydre relationer (Stanzel og den øvrige fortælle teori, receptionsæstetikken hos Wolfgang Iser). Alle disse begreber ses med Hamburger som metaforiske skinbeskrivelser, fordi de fiktive jeg-origines udraderer fortællerinstansen og fordi de endvidere ligger hinsides subjekt/objekt- og indre/ydre-forestillinger. Hun kan argumentere for, at de *episke personer* har primat i et selv bærende fiktionsunivers, og hun kan dermed styrke den litterære karakterologi, der ønsker at give ontologiske indrømmelser til de litterære karakterer som personer. Gennem personernes totale gestaltning bliver den ontologiske indrømmelse lettere; personerne er i en vis forstand »mere virkelige« end rigtige personer, og deres særlige status er ikke et postulat, men kan begrundes tekstligt. Hun kan retlede os m.h.t. Roman Ingardens begreb om »udfyldning«: der er ikke tale om gennem »sane illusion« at komplettere et centralstyret syn på tekstens verden, der er tale om at lade sig instruere af de transponerede tids/rum/bevidsthedssystemer og den fluktuerende fortællefunktion. Dermed melder sig ikke problemet om, hvordan vi respektivt »udfylder« i forhold til tid, rum, personer, genstande, handlinger osv.: tid, rum, genstande, handlinger osv. er nemlig underlagt de fiktive personers gravitationsfelter, tydeligst i tiden som »tidløshed« og rummet som aperspektivisk (pegeordene som rent symbolske, ingen forskel på nær- og fjerndeixis).

Hamburger kan dermed også forklare oplevelsen af en fiktiv verden som en trinvis dybde, hvor læseren kan bevæge sig rundt som et »non voting member«; pga. jeg-origo systemet er denne verden dimensioneret og udfoldet, og der er ikke (og er heller ikke brug for) noget forudgivent og stabilt identifikationspunkt for læseren.

Men er der da slet ikke noget, vi kan kritisere Hamburger for? Jo såmænd. Udsagnsteorien virker svag som generel sprogteori betragtet.

Jeg ser mig ikke selv i stand til at forsvare eller reformulere Hamburgers sprogteori og har derfor, som det er fremgået, valgt at fokusere på hendes fiktionsteori som eksistentialontologisk understøttet. Dette mener jeg selvfølgelig, at der er et vist belæg for, jvf. at de fiktive symptomer kun kan udfolde sig i forbindelse med mennesker, og at menneskets virkelighed bliver bestemt gennem forholdet til tiden. Denne eksistentialontologiske undersøgelse er imidlertid svagt udfoldet i teorien, hvilket for let udleverer hende til en primær sproglig og stilistisk kritik, der går fejl af det egentlige i hendes anliggende.

Lyrikdelen er generelt svag. Derimod ser jeg ikke noget problem ved det, der falder de fleste for brystet, nemlig skellet mellem fiktion og ikke-fiktion midt ned gennem romangenren. For det første mener jeg, at distinktionen holder og er oplysende på det principielle plan; for det andet vil Hamburger aldrig benægte, at der skulle være alle mulige andre ligheder mellem en given jeg- og en given han-fortælling; for det tredje er Hamburgers teori så »afslappet« i forhold til enkeltværket, at en hanfortælling formentlig ofte vil være en blanding af egentlig fiktion, fingerede virkelighedsudsagn og egentlige virkelighedsudsagn. Omvendt vil en jegfortælling ofte forsøge at overskride sine kategoriale grænser. Dette ophæver imidlertid ikke kategorierne, der som olie og vand ikke blander sig. Det vil dermed være svært at finde *den* dominerende fortællesituation som Stanzel søger, men Hamburgers teori vil være en velegnet tilgang til en opsplnitning af fortælleformen i segmenter.

Man kan kritisere Hamburger for en manglende historisk bevidsthed: hvordan er fiktionssproget opstået? Er det en iboende mulighed i sproget som sådan? Er det en konvention? Hvordan forklare dets formforvandlinger i romanens historie. Er *Erlebte Rede* et stilfænomen eller en logisk videreudvikling? En indgang til dette problem være en overvejelse om forholdet mellem episk fiktion og skriftlig fiksering.

Endelig kan man anholde Hamburger for, at hun sætter fortællefunktionen lig den faktiske forfatter på en måde, der gør det umuligt at tænke differentieringer i fortælleakten; jeg tænker her på de forhold, man normalt angiver med betegnelserne »upålidelig« og »implicit« fortæller. Men hun vil formentlig mene, at i jegfortællerens tilfælde må man spore upålideligheden pr. gehør (dvs. gennem en vurdering af sandsynligheden i det fingerede udsagn), uden at dette har noget med fortælleakten som sådan at gøre. Denne form for nuancering vil være sværere at fortage indenfor den episke fiktion, hvor fortællefunktionen jo bare »maler løs«.

## Noter

- 1 Sidehenvisningerne her som i resten af denne artikel er til 4. oplag af *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1994. Bogen udkom første gang i 1957 og i en revideret udgave i 1968.
- 2 Bertil Romberg: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962, pp. 107-9
- 3 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1985, pp. 29-34.
- 4 W. J. M. Bronzwaer: *Tense in the Novel*, Groningen 1970, pp. 42 ff.
- 5 Harald Weinrich: *Tempus*, Stuttgart 1964.

