

lige driftsliv, som J.V. Jensen beherskede i "Hjulet", er reduceret til ubehersket moralsk forargelse i "Bræen". Udviklingsteorien er i "Hjulet" en oprigtig fortolkning, men i "Bræen" er den en omfortolkning.

Erik Nielsen

**Jeg-novellen
med stadigt hensyn til Peter Seeberg.**

Af "Eftersøgningens" sytten noveller er kun de tre af dem jeg-noveller: "Spionen", "Patienten" og "Hullet". De er alle placeret i begyndelsen af novellesamlingen som nummer et, tre og fem og hører alle med til den store gruppe af noveller – tolv ud af sytten – hvis titel er et substantiv i bestemt form.

En jeg-novelle er en novelle fortalt i første-person af en fortæller, der deltager i det fortalte. Omfanget af denne deltagelse kan graduere stærkt. Sammenhold f.eks. jeg-fortællerens rolle som handlende person i "Spionen" og "Patienten" med jeg-fortællerens tilsvarende rolle i "Hullet". I sidstnævnte novelle er hans deltagelse i det (af ham selv) fortalte forløb så ringe, at han – med en glose fra Wayne Booth – på det plan næsten er reduceret til en "observer", mens hans funktion som fortæller derimod er intakt. Jeg's fortæller-rolle behøver også kun at være af perifer beskaffenhed som f.eks. i rammefortællingen, hvor jeg'et kun har nødig at optræde i selve rammen i den hensigt at skabe forøget autoritet omkring det fortalte, for at vi kan tale om en jeg-novelle. En sekundær beretning kalder Staffan Björck et sådant episk forløb. Seeberg har – indtil videre – ikke skabt en rammefortælling, så jeg kan i det følgende se bort fra denne form for andenhåndsepik og i stedet koncentrere mig om den novelleform, hvor jeg-fortælleren fører ordet fra begyndelsen til slutningen, og hvor fortælleren tilhører det fortalte verden og har rum og tid fælles med de personer, der befolker denne.

Wayne Booth skelner ikke mellem første og tredje-persons beretninger, fordi: "Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrator relate to specific effects." (The Rhetoric of Fiction, p.150). Booth opstiller i stedet to kategorier af fortællere, 1) dramatized narrators og 2) undramatized narrators og siger om den første: "In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as 'I', or, like Flaubert, tells us that 'We' were in the classroom when Charles Bovary entered. But many novels dramatize their narrators with great fulness, making them into characters who are as vivid as those they tell us about. . ." (op. cit. p. 152). At citatet refererer til en prosaform, der implicerer jeg-beretningen, ses derved, at Booth som eksempel bl.a. nævner jeg-romanen par excellence, "Tristram Shandy". Og især citatets sidste punktum viser da også direkte hen til jeg-formens særlige karakteristikum: spændingen mellem en handlende og fortællende person. Booth understreger som nævnt ikke dette forhold, men indrømmer

dog at: "...as soon as we encounter an 'I', we are conscious of an experiencing mind whose views of the experience will come between us and the event." (op. cit. p. 151-52), en erfaring, som Tzvetan Todorov formulerer kort således: "Une perception nous informe non seulement sur ce qui est perçu mais aussi sur celui qui perçoit." (Ou'est-ce que le structuralisme. p. 120).

Jeg har hos Jonathan Raben fundet en anden indvending mod den populære opdeling af al episk litteratur i to (evt. tre) grammatikalske grupper. Indvendingen er et common sense argument kun byggende på forfatterens egen subjektive erfaring. Og indtil forholdet er blevet belyst med tal fra en lidt mere omfattende forsøgsgruppe, refererer udsagnet mere til forfatteren end til det, der forfattes om. Raben skriver: "In my own experience I often find it hard to remember whether a particular novel was written in the first or third person, even though I can picture the central character in considerable detail." (The Technique of Modern Fiction. p.25).

Men: "Il y a une limite infranchissable entre le récit où le narrateur voit tout ce que voit son personnage mais n'apparaît pas sur scène, et le récit où un personnage-narrateur dit 'je'." skriver Todorov i nævnte værk, og at valget af personligt pronomen kan have en betydning ud over det rent formelle for det færdige værk, viser alene de mange eksempler på forfattere, der har lagt megen flid i arbejdet på at skrive en prosaberetning – eller oftere et prosafragment – om fra første til tredje person eller fra tredje til første. Og at valget af første person, som er mit emne i denne artikel, medfører en række særlige træk, som ikke gør sig gældende for en roman eller novelle skrevet i tredje person, skal jeg prøve at vise i det følgende.

Franz K. Stanzel, der polemiserer mod Booth's oven for citerede forsøg på at negligere spørgsmålet om, under hvilket personligt pronomen en historie er fortalt, tager brodden af den indvending, at der også kan herske spænding mellem en auktorial fortæller og den af ham skabte verden, ved at hævde, at denne spænding i en jeg-beretning bliver af eksistentiel karakter, idet de to poler, (det handlende jeg's bevidsthed og det fortællende jeg's erindring,) hvorimellem spændingen opstår og lever, har sit sæde i een og samme person. ("Im Ich-Roman erscheint sie (die Spannung) jedoch in einer Art existentieller Zuspitzung." (Typische Formen des Romans. p. 32.))

Et fortællende jeg er dømt til at tale konstant. I modsætning til sine medagerende kan han ikke tillade sig at holde en pause. Taler han ikke til dem, (replik), må han tale til os, (referat, registrering). Beslutter han sig for at holde mund, holder historien op – og alt viskes ud. Da hans ord ikke er lig, ikke *er*, de ting og sagsforhold, som de refererer til, og da ord er en

afspejling af den bevidsthed, der former dem, får vi ved at læse en første-persons beretning strengt taget kun et billede af dens fortællers bevidsthed. Det et fortællende jeg fortæller er sig selv. Ved at slå dette fast får vi – da fortælleren bliver ved med at fortælle – fat på jeg-formens andet særlige karakteristikum: spændingen mellem et fortællende og et fortalt jeg.

Denne spænding er, som det allerede måtte fremgå af min formulering, skabt af tiden og af det tidsinterval, der er – eller ikke er – mellem fortid og nutid. De to jeg'er, de to subjekter, hvoraf det ene er objekt for det andet, mens begge er objekter for os, befinder sig på to forskellige tidsplaner og forholder sig derved dialektisk til hinanden.

Der er ikke alene forskel i tid mellem et fortællende og et fortalt jeg. Der kan også – da tiden går, og nye tildragelser og handlinger kommer til, rent ud være forskel på de formelt set to personer, således at et identitetsproblem bliver åbenbart.

Jeg skal om lidt vende tilbage til disse ting og exemplificere dem.

Vi har nu efterhånden fået afdækket tre "personer" i en første-persons fortælling: det fortællende jeg, det fortalte jeg og det handlende jeg. Det fortællende jeg er en conditio sine qua non for existensen af de to andre. Og existensen af blot een af de to andre implicerer naturligvis tilstedeværelsen af den første. Pr. definition er de imidlertid alle tre permanent til stede i en jeg-fortælling.

Det fortællende jeg er den person, der fortæller historien og siger "jeg" om sig selv – også uden for de direkte talte replikker. I ingen af Seebergs tre jeg-noveller kender vi hans navn. Vi omtaler ham som fortælleren. Han behøver som før nævnt ikke at være hovedpersonen i forløbet – d.v.s. være den, der kvantitativt gør sig mest gældende, eller være den, der er kvalitativt dominerende, hvilket vil sige være den, der kan identificeres som den temabærende person.

Det fortalte jeg repræsenterer det fortællende jeg's fortid. Personen kan – om jeg så må sige – fødes inden for det tidsunivers, som etableres af den fortalte tid. Men personen kan også – ved pludselig at blive omtalt – forlænge forløbets fortalte tid ud over det punkt, der i første omgang var blevet etableret (af det fortællende jeg) som den ene grænse – den fortidige – for forløbets tids-rum. Det fortalte jeg's existens overhovedet er en følge af, at ethvert forløb også et fortalt forløb har en udstrækning i tid.

Som person adskiller det handlende, oplevende jeg sig fra novellens medagerende derved, at det altid er fortællende mens det handler. Set fra en analysesituation kan man hævde, at det fortællende jeg fortæller det oplevende jeg, hvorimod eventuelle medagerende, når de er handlende, passivt må finde sig i at blive fortalt af trediemand. Der er også – som

Todorov viser det — forskel på deres replikker. I replikudvekslingen er jeg's rolle stadig den at fortælle, personernes den at tale; (raconter-parler) . . . en forskel, der dog først åbenbarer sig på det analyseniveau, hvor læseren inddrages og gør sig litteraturens kommunikative funktion bevidst, det vil sige *påtager sig sin rolle som jeg-fortællingens "du"*. Forskellen på et fortællende og et oplevende jeg manifesterer sig heller ikke gennem den umiddelbare læsning. En demonstration af en mulig (her: moralsk) modsætning mellem et fortællende og et handlende jeg lader sig læse i tidsskriftet "Kosmorama", (nr. 85, p.182-85), hvor Peter Kirkegaard i artiklen: Eric Rohmer — neutral moralist analyserer den filmiske fortælling: *La collectionneuse*, ("Nymfomanen").

Det faktum, at en jeg-fortæller har to funktioner: 1) den at fortælle og 2) den at handle. Og det faktum, at objektet for en jeg-fortællers fortælling i sidste instans bliver den udspaltning af dette fortællende subjekt, som vi har kaldt det fortalte jeg. Disse to fakta sammenholdt med den kendsgerning, at en fortællings egentlige fortæller, ham der bl.a. også fortæller det fortællende jeg, naturligvis ikke forsvinder ud af det fiktive univers, fordi en af dets personer expliciteres som fortæller, giver os mulighed for, ja tvinger os til at afdække en række skjulte strukturer, hvis eksistens og funktion det er nødvendigt at have bevidsthed om, hvis vi ønsker nogen dybere forståelse af en første-persons fortællings formelle opbygning og egentlige særpræg.

Denne "fortællingens egentlige fortæller", som Todorov kalder "le véritable sujet de l'énonciation, qui raconte le livre" (!) dækkes såvidt jeg kan se det af Stanzels personale fortæller og af Wayne Booth's begreb "the implied author" (den implicitte fortæller). Disse størrelser må ikke forveksles med den empiriske forfatter, af Booth kaldet "the real man", eller — hvis der ikke i teksten direkte henvises til ham — "the implied, undramatized narrator", og af Todorov "le personnage qui écrit le livre".

Problemet efter denne afdækning af strukturer kan, da det fortællende jeg og den implicitte fortæller i endog meget høj grad kan tiltrække sig læserens opmærksomhed på det fortalte- og det oplevende/handlende jeg's bekostning, måske (og måske lidt vel patetisk) formuleres således: hvor ligger sandheden og troværdigheden i eller mellem relationerne: forfatter — implicit fortæller — explicit (jeg) fortæller — fortalt jeg og læseren? Jeg mener, hvem af disse skal vi fæste vor lid til, når de tre første om f.eks. den fjerde kan kommunikerer forskellig information til den femte, ligesom de (især i kriminalromanen) kan kommunikere indbyrdes læseren uafvidende?

Dette net af strukturelle relationer kan krydses i det enkelte værk, og det kan række ud af værket mod dets potentielle læser. Strukturerne betegner hver for sig en kommunikativ informationskanal. De må ikke forveksles med de intersubjektive relationer, der består de fremstillede

personer imellem i det fiktive univers, og som har at gøre med fabel og tema.

Ved at indføre begrebet implicit fortæller og ved at forstå det i den betydning, som Booth lægger i det — en betydning, hvis uklarhed og mangel på stringens i høj grad overskygges af begrebets relevans som analyseredskab — skulle vi i det store og hele kunne se bort fra forfatterens tidligere så ofte påviste tilstedeværelse i det fiktive værk og betragte det som et autonomt kompleks, for derpå at beskrive det ud fra dets egne immanente strukturer.

Vi kan imidlertid ikke totalt se bort fra forfatteren. Han kommer til syne i navngivningen af bøger, tekster, personer og lokaliteter, og han placerer motto og dedication o.lign. på titelbladene. Vi kan ikke med nogen rimelighed henføre disse aktiviteter til hverken de fiktive personer eller værkernes implicite og/el. explicite fortællere, med mindre der for den sidstnævntes vedkommende — i selve værket — gøres opmærksom på, at han er identisk med den empiriske forfatter.

Ved således at betragte forfatteren som stående på tærsklen til sit værk, værket som en kommunikationsmulighed og læseren som en potentiel modtager efter værket, kan man for disse tre størrelses vedkommende opstille en simpel kommunikationsmodel:

Meddeler (Forfatter)	Signal (Værket)	Modtager (Læser)
-------------------------	--------------------	---------------------

...og efter at have understreget, at såvel meddeler som modtager *kan* optræde såvel implicit som explicit i det litterære værk, vil jeg i det følgende abstrahere fra begge.

I det fiktive værk (in casu: første-persons novellen) har vi nu, foruden jeg's medagerende, som jeg også må se bort fra i denne sammenhæng, følgende fire tilbage: 1) Det fortællende jeg (A), 2) Det handlende jeg (B), 3) Det fortalte jeg (C) og 4) Den implicitte fortæller (D). Relationerne imellem dem kan grafisk fremstilles således:

...og de kan derefter skrives ud således:

1. A – B
2. B – D
3. C – D
4. A – C
5. A – D
6. B – C

A og D hører sammen for så vidt som de er de verbalt aktive. Vi kan konstatere deres tilstedeværelse i sproget, men de fremtræder ikke med personlighedspreg for os (Booth) ... vi ved intet om deres fysiske apparition.

B og C er verbalt passive. Men på den anden side fremstår de tydeligt for os som personer. Vi ved præcis så meget om dem, som A og D (og deres fiktive medagerende) lader os vide. Selv er de tavse.

Ønsker man nu at trænge ind til en jeg-fortællings eller rettere (da forholdet mellem de seks størrelser ikke forbliver statiske en novelle eller roman igennem) til en fortællefases egenart, kan ovenstående skema udfyldes med antonyme størrelser à la enighed/uenighed, lighed/ulighed, overensstemmelse/uoverensstemmelse. (Der behøver jo ikke at være spænding, foranlediget f.eks. af den ulighed, der kan gøre sig gældende mellem to personer med forskellig etisk status, f.eks. i relationen A – D, der kan sagtens, og det er vist endda det hyppigste, herske fuld samdrægtighed.) For relationerne 3, 4 og 6' vedkommende vil tidsmæssig nærhed/fjernhed gøre sig gældende. En evt. uoverensstemmelse mellem C og D må være en følge af en tilsvarende diskrepans mellem A og D og kan udtrykkes A – D > C – D.

Et par eksempler:

I novellen "Spionen" er jeg-fortælleren optaget af det umulige forehavende, der går ud på at mediere to forskellige tilværelsesholdninger, der hver for sig er utilstrækkelige, der gensidigt udelukker hinanden, og der – som skrevet står – "står som polar modsætning" til hinanden. Fortælleren vil på een gang være udenfor og indenfor. Situationen er oplagt tragisk. Når novellen snarere opleves og erindres som komisk, så skyldes det, at den implicitte fortæller slet ikke kan deltage i det handlende- og fortællende-jeg's hovedløse alvor.

Symbolsk er situationen som bekendt skildret som en persons forsøg på at blive optaget som deltager i en flok søndagscyklisters træningstur: København-Slangerup og tilbage igen. Hans ønske er imidlertid ikke blot at være med, men at være med på en selvfor-glemmende måde. Derfor må han sælge ud af sit konstant kværnende intellekt. Han må ofre. Han minder om

Tour de France-rytteren Louison Bobet – deres sportlige niveau og standard i øvrigt uomtalt – når Roland Barthes om denne skriver, at han tænker for meget, og at det er denne "unaturlige kombination af roller", der er årsag til hans blandede og uklare popularitet. De minder virkelig om hinanden.

Tre søndage i træk kører han med i forsøg på at blive optaget. De andre synes at fortrænge hans eksistens. Først den fjerde søndag akcepterer de ham, hvilket bl.a. vises ved, at de nu også giver besked tilbage til ham, den bageste i feltet, da der skal indtages frokost i grøften. Og så hedder det:

"Nu, hvor jeg sidder i grøften sammen med mine tretten kammerater, ved jeg, at jeg intet bedre kan gøre for mig selv end at falde sammen så godt som muligt med dem." (p.13)

Citatet siger i første række noget om fortællerens hensigter. Men implicit rummer det også en vurdering af kollektivet. Den er ikke jeg'et bevidst. Så ville meningen have været udtrykt direkte. Jeg'et viser novellen igennem sin evne til utvetydige formuleringer. Den citerede passage indeholder ikke mindre end to tvetydige udtryk: "at være i grøften" og "at falde sammen". Begge udtrykkene korresponderer fint med hele novellens snak om at ofre. Det er den implicitte fortæller, der her kommunikerer direkte til os uden jeg-fortællerens viden. De to personer, der her meddeler sig til læseren i een og samme sætning, forstår denne sætning på hver sin måde. Jeg'et deltager i kollektivet fra denne fjerde søndag. Det er imidlertid ikke nok for ham, nu først vil han til at konformere sig, fortæller han. Men hans deltagelse er falsk, siger derimod den implicitte fortæller. Han ofrer sin individualitet for den. For han vil ikke bare være med, men være det på bestemte irrelevante vilkår. Derfor destruerer han så frivilligt sin personlighed. Og på grund af denne destruktion falder han sammen og kører i grøften. Og som en logisk konsekvens af sine forsæt, gør han det oven i købet med glæde. Jeg'ets optimisme er tragisk. Men den er tragikomisk på grund af modsætningen mellem hans glade hensigt og den implicitte fortællers information til os om denne hensigts dårskab. Den implicitte fortæller bryder ikke selv ind i forløbet for at meddele os sine synspunkter. Det kan han ikke, idet han derved ville konvertere til en explicit/auktorial fortæller. Han optræder så at sige som blind passager i jeg-fortællerens taletid. Dog synlig for os, der må lægge øren til to modsatrettede meninger i samme udsagn. To erklæringer, der slår hinanden for munden og ophæver hinanden gensidigt.

Da jeg'et endelig til slut må erkende sig selv som taber, kan dette (grøft)-symbol bringes til sin afslutning. Fra jeg'et som primært fortællen-

de skiftes til jeg'et som primært handlende, og i slutningen af denne fase, der også indeholder hans monologisk formede bekendelse af sin egen uvederhæftighed, står der:

"Jeg går langsomt op af grøften." (p. 17).

Og for første gang siden den første dag kører han "langsomt", da han kører alene ind mod byen. Han vinder i den forstand, at han har indset og taget konsekvensen af sin illusion. Han er taber i den forstand, at han nu står nøjagtigt dér, hvor han stod, da han begyndte.

I novellen kontrasteres ikke det fortællende- og det fortalte jeg. Det er sig selv lig efter godt et år, som den fortalte tid udgør. Det fortællende jeg modsiger imidlertid sig selv flere gange novellen igennem. Og da det fortællende jeg gennem sin fortælling skaber det fortalte jeg, kan man roligt sige, at der novellen igennem er rig lejlighed til at konstatere divergerende meninger mellem det fortællende jeg og det fortællende jeg's fortid (= det fortalte jeg). Men de skal hives frem, disse kontrapunktiske modsætninger, de er ikke expliciteret fra forfatterside.

Der kan herske spænding på en anden led mellem de to jeg'er. Først og fremmest kan tiden brede sig ud over dette område, bevæge sig fremad og skubbe det fortællende – oplevende jeg længere frem (mod læserens nutidsplan) og det fortalte – oplevede jeg længere tilbage, således at intervallet mellem de to planer og de to personer stedse forøges. Dette interval af tid kan skabe, forstærke eller afsvække de i fortællingen herskende emotioner. Søren Baggesen kan i sin analyse af Blichers "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog" endda finde frem til, at "...Det er selve denne ubønhørlige tid, der er novellens egentlige hovedperson og den overordnede faktor, hvorind under alle fortællingens dele bøjes..." ("Den Blicherske Novelle" p.262-63). Og især novellens sidste, ofte retrospektivt skrevne, halvdel får da også sin tragik forstærket på grund af forholdet mellem det erindrende og det erindrede jeg.

Tristram Shandy vil berette om hele sit liv fra fødsel og frem til skrivende stund. Men på et helt år har han ikke fået skildret mere end den første dag, således at arbejdsbyrdens omfang vokser ligefremt proportionalt med det investerede arbejde:

"...jo mere jeg skriver, desto mere vil jeg få at skrive – og som følge deraf, jo mere d'Herr læser, desto mere vil d'herrer få at læse.
Er det mon godt for Deres øjne?

(Citeret fra Peter Madsens artikel om T.S., "Romanproblemer" p. 152-62). Her drejer det sig ikke om tiden som afstandsskabende faktor,

men om tiden som "når op til" det fortællende jeg og bevidstgøres, således at jeg'ets situation som fortæller dramatiseres. I "Levnet og Meninger" kan der findes et par eksempler på en dramatisering af fortællerens nutid. Fra "En Landsbydegns Dagbog" skal der her gives et enkelt eksempel derpå: Morten sidder dagbogskrivende indendøre og ser ud på Jens, så hedder det:

"...Der gaaer Jens oppe paa Laden med sin Bøsse og nogle Fugle i Haanden – han kommer herind. –

– Det var Agerhøns, han havde skudt paa Mads Madsens Mødding. Han ville havt Moder til at stege dem, ..."

(Citeret fra samlingen: "Noveller" p. 9. Gyldendals Bibliotek.) Tankestregerne, skiftet i den verbale tidsbøjning og den nye linie markerer Jenses besøg hos Morten og de to kammeraters samtale, som, da dagbogsfiktionen ønskes overholdt ikke kan gengives i nutid, men først refereres i datid, efter at Jens er gået. Fortælledistancen er her ganske ophævet.

I "Løgneren" bryder Martin A. Hansen denne spilleregul. I kap. 1 er situationen den, at Johannes Vig har sat sig for at skrive dagbog, blot "lidt løst og fast". Det er forår. Isen er ved at bryde. Angsten for at børnene skal komme til skade får ham til at lytte, og så står der:

"Nej, der kan være sket noget. Vaagerne! De tier stille. Pigro, op med dig! Vi må afsted.

Pigro, ikke så skør! Denne vej gennem køkkenet. Vi maa have et par Krummer med til Ænderne." (Tranebogen, p.11)

Troværdigheden brydes. Vi har svært ved at forestille os Johannes Vig ilende gennem køkkenet og senere ned over markerne ivrigt noterende, hvad der sker. (Først i kap. 12, romanens sidste, vedkender han sig "bedraget".)

Mange moderne romaner har selve denne dramatisering af fortælleakten som sit emne. (Samuel Beckett). Og forholdet mellem de to-tre udspaltninger af en første-person fortællings jeg kommer derved ofte til at fremstå i et ironisk lys. (Der findes mange eksempler herpå fra Sterne og helt frem til vor tid).

Gennemspilningen af dette tema kan vokse sig ligefrem problematisk og fremprovokere spørgsmålet: hvem er jeg? Moderne jeg-romaner beskæftiger sig gerne med identitetsproblemet, (Sartre, Camus, Sarraute, Günther Grass, Max Frisch og Sallinger).

Fra Seebergs lille produktion af første-persons prosa kan novellen "Patienten" exemplificere ovenstående. Situationen er den, at fortælleren er blevet ramt af den sygdom, som lægerne kalder "almindeligt bortfald",

men som de ikke desto mindre omtaler som "uhyre sjælden". Alle hans lemmer må efterhånden bortamputeres og erstattes af proteser. Hans indre organer følger efter. Og til allersidst får han også skiftet sit hoved ud med en andens. Hele dette sygdomsforløb optager godt og vel novellens første halvdel. Der fortælles i datid. Fortællerens point of view er et vision par derrière. (Se herom: J. Pouillon, "Temps et roman" 1946, eller de mange gengivelser af hans synsvinkelteori: Lämmert, Todorov, eller på dansk: poetik I,2, p. 9-19). Fortælleren er meget glad for tilværelsen og til det yderste optimistisk. Tonen er betryggende litotisk, og fortælletiden er ligeså kort som den fortalte tid er lang. Midt i novellen forlader fortælleren sit referat og slår over i nutid. Frem til den sidste halve side er novellen nu een lang refleksion fortalt i "vision avec". Temaet expliciteres for alvor, og der opstår en vis fortællelemæssig lighed med "Spionen".

I slutfasen af "Spionen" kunne vi læse: "hvad vil du?". Her kunne vi have læst: "hvem er du?". Fortælleren formulerer sig således:

"Jeg tænker på . . . om jeg overhovedet er mig selv mere." (p. 29).

Temaet er kort sagt det vi i daglig tale kalder identitetsproblemet, og den kunstneriske behandling af det er — som det vil blive vist — ironisk/humoristisk. Disse i nutid holdte refleksioner, der dominerer novellens sidste halvdel, iblandes spredte stumper af referat af sygdommens videre forløb, og da disse referater gives i datid, giver denne blanding Seeberg rig lejlighed til at anvende hele det eksisterende grammatikalske tidsskema, med det resultat, at fiktionens perspektiv forlænges såvel ud i fortiden som ind i fremtiden. Fortælleteknisk fører dette til, at vision par derrière veksler med vision avec. Men som man kan det med "Spionen", kan man også her sætte et spørgsmålstejn ved de i vision avec fortalte passagers egentlige tilstand af præsens. Emnet er i sin natur statisk her som dér, og præsens-formen er måske en historisk præsens, en formel præsens, der dækker over en reel datid.

I "littérature et signification" skriver Todorov: "La présence du pronom personnel de la première personne (. . .) établit une relation entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation et témoigne de la présence de ce dernier dans le discours." (p. 85). Citatets sidstnævnte person er læseren. Men hvem er i den aktuelle novelle den førstnævnte? Ved at forsøge at besvare dette spørgsmål åbenbares novellens dybere ironi. For hvem fortæller egentlig denne novelle? Og: hvordan er den egentlig blevet etableret? Jeg mener: hvem har — helt konkret — inden for fiktionsplanet ført pennen eller trykket på skrivemaskinens taster? Måske er spørgsmålet irrelevant og hører hjemme på et andet plan. På det, hvor man søger litteraturens ontologiske status. Men spørgsmålet maser sig alligevel på; for

allerede i begyndelsen af sin sygdom kan fortælleren højest "se op i loftet og nu og da hække store grove undertrøjer" med armene højt oppe over hovedet. Det kan altså ikke være ham, sådan rent teknisk. Var det en anden, der gjorde det for ham, så havde Seeberg alligevel skrevet en slags rammefortælling. Fortællerens tidsplan ligger nærmere end læserens end ved det fortalte tidsplan. Han overskuer — jvf. mit ovenfor anbragte spørgsmålstejn ved fortællerens tidsmæssige point of view — hele forløbet fra begyndelsen, således at der, ifølge ham selv, ikke er ret meget tilbage af ham, allerede når han påbegynder sin fortælling. Novellen er ikke en rammefortælling og er altså ikke blevet gjort af en anden. På den anden side kan den ikke være skrevet af fortælleren selv. Ingen kan faktisk have skrevet den. Som fortælleren i "Spionen" er unreliable, alene i sin opremsning af sine mange motiver til handling, *er det her hele situationen, der er unreliable*. Men dette problem er ikke enestående, da det jo deles af alle de andre jeg-fortællinger, der ikke inddrager selve fortælsituationen i det fiktive. Problemet forekommer mig blot en grad vanskeligere her. I andre jeg-noveller kan man altid acceptere det fortalte (skrevne forløb) som *en art* dagbog eller rapport skabt af fortælleren selv, trods det, at det episke forløb intet ejer af dagbogens form. Det kan ikke lade sig gøre her.

". . . det gør mig ikke noget, om jeg ikke er mig selv. . ."

siger den muntert optimistiske fortæller (p. 29). Som novellens "du" må jeg svare, at det sandelig gør mig noget. Jeg har under læsningen forsøgt at tage stilling til en person og hans tanker, og så er det måske en helt anden, jeg har beskæftiget mig med, hvilket selvfølgelig medfører, at mine overvejelser angående denne person er forkerte. Bevidst eller ubevidst drives der her gode løjer med fortællerproblemet. Er det en helt anden, der har talt, eller kommer stemmen, den stemme, der siges at tilhøre en patient, et helt andet sted fra end fra det tilsyneladende så velfunderede fiktionsplan. Patienten får først skiftet sit hoved ud til allersidst. Meget tyder som nævnt på, at der fortælles i et vision derrière d.v.s. fortælles efter at de omtalte begivenheder er indtruffet, hvilket altså vil sige, fortælles ud gennem munden på det hoved, der først indføres i novellens sidste halvdel. Der er noget der hinker. Hvordan kan en andens hoved tænke første del af et sygdomsforløb igennem, en sygdom, som det slet ikke har hverken oplevet eller registreret? Og med hvilken ret identificerer dette hoved sig med den sygdomsramte og lader sin tunge tale i autentisk jeg-form? Men i øvrigt, *er det nu overhovedet hovedet der taler?* Og hvem er dette hoved egentlig, og hvorledes er dets relation til patienten? Da fortællingen er fortalt senere end de begivenheder, der fortælles om, så kan det jo være, at det er det "væsen", der lidt efter lidt skrues på resterne

af patienten, der er novellens egentlige fortæller og hovedperson, således at den person, vi i første række troede var fortællingens fortæller slet ikke eksisterer som andet end denne samling rør, som der kan skrues et hoved på. Men da han (og vi) får at vide, at hovedet kom til ham og ikke omvendt, så må det jo være patienten, der er novellens hovedperson og ikke den person, der blot er et hoved. Men for at acceptere dette, nødes vi næsten til at godtage lægernes søforklaring til patienten om, at sjælen er noget, der sidder uden på hovedet. Desuden må vi ikke tvivle på, at en sådan nimbus af en sjæl er forsynet med både tunge, strubehoved og ganesejl.

Novellen er i første omgang morsom og uforpligtende. Men efterhånden inddrages læseren, og for fortolkeren bliver novellen et kors.

Tilbage til de mere principielle betragtninger:

Jeg-fortællingens iboende besiddelse af flere planer følges fortælle-teknisk op med to forskellige fortælle-måder. Er jeg et primært fortæl-lende, bliver den fremherskende fortælle-måde beretning, referat, reflek-sion, og fortællingen kan nærme sig det essayistiske, mens fortællesitua-tionen kan minde om den, som Stanzel kalder den auktoriale. Fortællerens vision er som dennes en par derrière.

Som handlende pålægges fortæller-jeg et strengere bånd. Hans perspektiv indskrænkes betydeligt, og adgangen til relevante informationer er formindsket. Jeg-ets vision er her primært et vision avec. Fremtiden er uvis. Fortælleren overskuer ikke hele forløbet, og den implicite fortæller kan nemt føres til at begå fortælle-tekniske usandsynligheder, men kan også elegant kommunikere med læseren "så å si over hodet på "jeg"", som Willy Dahl udtrykker det, og som vi så et eksempel på fra "Spionen".

Nu er det imidlertid ikke sådan, at en første-persons beretning opererer med et jeg, der er *enten* fortællende *eller* handlende. De to planer skifter gerne novellen eller romanen igennem. Og fortælleren, "Er führt als Akteur und Vermittler eine Doppelexistenz, indem er dem Leser die reale Spannung und Zukunftserwartung des handelnden Ich suggeriert und ihn an anderen Stellen wieder als erzählendes Ich direkt anspricht. Dieser oft kurzfristige Standortwechsel spiegelt sich getreulich im Wechsel von Handlungs- und Erzählergegenwart." (Eberhard Lämmert: "Bauformen des Erzählens" p. 72.)

Der sker et tilsvarende skift mellem de to pouillonske kategorier: vision dedans og vision dehors, men det forløber ikke parallelt med ovenstående vekslen, og det forløber på et andet – et psykisk plan. Et jeg kan kun gengive sine egne tanker og vil altid se omverdenen udefra i et vision dehors og sig selv indefra i et vision dedans, og det er dette sidste, der resulterer i, at jeg-beretningen er en prosaform, der besidder en immanent hang til introspektion, en drift mod selvanalyse og bekendelse, mod "the terrible fluidity of self-revelation", som Henry James udtrykker sig. Wolfgang Kayser argumenterer med litteraturhistorien under armen,

når han udtrykker den samme erfaring: Jeg-fortællingen, skriver han, "...ist seit Goethes "Werther" besonders zur Selbstdarstellung psycholo-gisch interessanter Romangestalten verwendet worden (Benjamin Con-stant: "Adolphe"; Lamartine: "Raphaël" u.s.f.).

Jeg kan nu vende tilbage til indledningen til denne artikel og håbe på at min statistiske konstatering af at Seebergs novellesamling kun indehol-der tre første-persons- mod fjorten tredie-persons noveller, set i lyset af foranstående – og negativt betragtet – siger noget mere om Seeberg og hans prosa, end den gjorde det i første omgang. "The terrible fluidity of self-revelation" er slet og ret ikke Seebergs sag, og denne artikels synspunk-ter kan således ikke siges at være særlig repræsentativ for Peter Seebergs prosa. Den har primært handlet om første-persons prosaen.