

Selvbiografiske svingdøre

Per Stounbjerg: *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Aarhus Universitetsforlag 2005, 458 sider. 398 kr.

Den svenske Strindberg-forskning var længe stærkt biografisk orienteret. Strindbergs selvbiografiske værker blev set som mere eller mindre forvrængede varianter af det virkelige livsforløb, og hvis man ville have et litterært perspektiv på disse værker måtte man til udlandet – f.eks. til Michael Robinsons *Strindberg and Autobiography* (1986) eller til Per Stounbjerg, der allerede i artiklen "Det ustadiges æstetik" (1991) præsenterede det, som må siges at være tesen i hans store afhandling *Uro og urenhed* fra 2005: forbindelsen mellem liv og skrift som en dynamisk udveksling, der gør begge sider lige ustabile og desuden baner vejen for den litterære modernisme.

Min første kommentar gælder Stounbjergs håndtering af fænomenet "selvbiografi". Hans afhandling tager sit udgangspunkt i det betegnende forhold, at Strindberg skrev et stort antal mere eller mindre selvbiografiske værker, som Stounbjerg sorterer efter Strindbergs egne anvisninger: begyndende med *Tjänstekvinnans son* (1886) og sluttende med *Ensam* (1903). Stounbjerg slår indledningsvis fast, at "fortællinger" er "grundlæggende i den menneskelige erkendelse og dermed også i den løbende konstruktion af identiteten" – og at disse "erkendelsesveje" i form af fortællinger er "bærende ordningsformer" for den selvbiografiske tekst. Stounbjerg forudsætter her, at der findes sådan noget som *den* selvbiografiske tekst: at selvbiografien er mulig at afgrænse som udtryksform, evt. som genre. Denne forudsætning bliver imidlertid sat over styr nogle sider længere fremme i afhandlingen, hvor det apropos tekstudvalg hævdes, at "tekster er ikke selvbiografier, men de kan læses som sådanne". Endnu nogle sider længere fremme støder læseren på en berømmeth (blandt vores generation af litteraturforskere), som optræder med et velkendt citat fra den moderne diskussion om selvbiografi. Nemlig Paul de Man, som i "Autobiography as Defacement" hævder, at selvbiografien hverken er en genre eller en modus – men snarere en læseform: "a figure of reading", som kan anvendes

på en hvilken som helst tekst. Men den er Stounbjerg ikke med på: han kalder de Mans position for "kontra-intuitiv" på trods af, at han selv netop har skrevet, at det selvbiografiske element i en tekst er at anse for en "læseretning snarere end en værk-immanent kvalitet".

Der lader til at være tre-fire forskellige opfattelser af selvbiografi til stede på én gang i afhandlingen. For det første en traditionelt genre-teoretisk, der går værk-immanent til værks, definerer selvbiografien som livsaftryk, og med henvisning til denne virkeligheds-korrespondance trækker en skarp grænse mellem selvbiografi og fiktion. For det andet forestillingen om, at det er *fortællingen*, der giver livet sammenhæng og mening – hvilket betyder, at fiktionen slippes ind som meningsgivende instans i livsfortællingen. For det tredje en pragmatisk insisteren på læsningens overhøjhed – hvilket saboterer ethvert forsøg på at stabilisere en genre, idet såvel afgrænsninger som grænse-overskridelser opfattes som lokalt og historisk betingede. Endelig en kompromissøgen, der tænker i forhandling og kontrakt og mener, at selvbiografien opstår i samme øjeblik, forfatter og læser enes om at den skal opstå, og forfatteren forsikrer om, at han er sin egen hovedperson – også dette er et forsøg på at afgrænse selvbiografien som specifik genre og holde fiktionen udenfor.

Begrebsforvirringen lader til at udspringe af selvbiografiens teori: jeg får ind i mellem indtryk af, at teorien er et håbløst forsøg på at afgrænse en genre, der ikke vil være genre, men hybrid, og som gør krav på *både* liv og litteratur. Stounbjerg navigerer som regel kompetent på disse mørke vande og forsøger formodentlig at finde frem til et kompromis eller en balance mellem de ovenfor beskrevne positioner. En tilbagevendende metafor kan illustrere hans vilje til kompromis: den handler om den "svingdør", som dukker op i afhandlingens store kapitel om *Le plaidoyer d'un fou / En dåres forsvarstale*. Første gang beskriver "svingdøren" forholdet mellem selvbiografi og fiktion, og Stounbjerg konstaterer, at Strindberg ikke vil have læseren "hængende i svingdøren", samtidig med at roman og selvbiografi "presses over i hinanden". Ti sider længere fremme i kapitlet får vi at vide, at den "konstitutivt urene" tekst mangler en "højere instans" at bedømme hovedpersonen Axel fra

og til at "redde os ud af svingdøren mellem fiktive og autobiografiske, sympatiske og symptomale læsninger". Svingdøren optræder flere gange og kompletteres desuden med billedet "karrusel", som skal beskrive det, Stounbjerg også kalder "reversibilitet", og som bliver sat i spil som en række modsætninger i *En dåres forsvarstale*. Vi får at vide, at denne kombination af svingdør, karrusel og reversibilitet ikke blot er en "æstetisk tour de force, men også en underforstået refleksion over selvfremsstillingens betingelser". Svingdøren kommer også i brug i analyserne af *Inferno* og fortsættelsen *Legender*. Hvad angår *Inferno*, mener Stounbjerg, at læseren "anbringes i en svingdør af sympati og symptomallæsninger", hvilket jo er omtrent samme position som læseren tildeles i *En dåres forsvarstale*. I gennemgangen af *Legender* udvides svingdørs-metaforens gyldighedsområde til poetikken og tematikken: nu skriver Stounbjerg, at teksten "som en svingdør" sender læseren "frem og tilbage mellem fragment og helhed, turbulens og fortrøstning".

Svingdøren er en velkendt metafor i denne sammenhæng. Den blev første gang brugt i en kortfattet, men indholdsrig note i Gérard Genettes store artikel "Métonymie chez Proust" og handler selvfølgelig om forholdet mellem selvbiografi og roman hos Proust. Om Prousts værker er det ene eller det andet, er det ifølge Genette umuligt at afgøre, eftersom svaret er afhængigt af perspektivet: set inde fra teksten er det en selvbiografi, men set udefra er det en roman. Denne situation sammenligner Genette med at befinde sig i en *tourniquet*, og metaforen opfanges senere af Paul de Man i "Autobiography as Defacement". De Man bruger oplagt svingdøren til at betegne en uløselig situation, en genreteoretisk knibe, og bruger den som argument for sin idé om selvbiografi som en mulig dimension af en hvilken som helst tekst. Og så kommenterer han i øvrigt bistert, at enhver, der nogen sinde har siddet fast i en *tourniquet*, ved, at det ikke er nogen behagelig oplevelse. Når Stounbjerg associerer fra svingdørs-metaforen til både karrusel og reversibilitet (og den sidste term går igen mange steder i afhandlingen), får jeg indtryk af, at han famler efter den term, der én gang for alle kan præcisere og stabilisere det, der samtidig gerne skulle forblive i bevægelse. At Stounbjerg så at

sige vil rense ud i al denne "uro og urenhed", som han diagnosticerer hos Strindberg.

En anden Proust-relateret overvejelse gælder hovedpersonens navn. I kontraktversionen af selvbiografiteori er det et krav, at forfatter og fortæller og hovedperson er én og samme person og bærer samme navn. Det kan kun tvivlsomt siges at være tilfældet hos Proust: jeg tror, det sammenlagt sker to gange i hele værket, at fortælleren identificeres som Marcel, og han er konstant ubestemmelig, hvad gælder alder og perspektiv: han skifter mellem at være aktør og kommentator i sin egen fortælling. Strindberg skifter endnu mere: hovedpersonerne i de værker, Stounbjerg gennemgår som selvbiografiske, bliver kaldt både Johan og Axel og A.S., i *Ensam* har hovedpersonen ikke noget navn. Strindberg kalder sig på skift "gossen" ["gosse"-dreng, fyr, ung mand], "han" og "jeg". Strindberg skyder med andre ord (ligesom Proust) vekslede afstande ind mellem sig selv og sit litterære jeg. I *Tjänstekvinnans son* bliver "jeg" til "han" og "August" til "Johan", mens jeg-fortællingen *Inferno* afsluttes med en appel, der tydeligvis har til formål at imødegå enhver tvivl, læseren måtte have om jeg'ets og fortællingens autenticitet: "Den læser, der mener at vide, at denne bog er digt, er velkommen til at se den dagbog, jeg førte hver dag fra 1895 og frem, og hvoraf dette blot er et udvidet og ordnet uddrag". *Tjänstekvinnans son* er tydeligt distanceret i fortællestil og tid, mens *Inferno* ligger i en nutid, som formodentlig har til formål at give indtryk af umiddelbart nærvær og identifikation – og dette indtryk skal henvisningen til dagbogen styrke. Det er der igen ikke noget mærkværdigt i: på trods af kontraktteoriens forsikring om det modsatte, eksisterer der ikke som nogen selvfølge identitetsmæssig overensstemmelse mellem forfatter, fortæller og hovedperson i en selvbiografi. Tværtimod, vil jeg vove at påstå: der er jo nødvendigvis et spring i tid og dermed i perspektiv mellem den tilbageskuende forfatter og den hovedperson, han ser tilbage på. Det er den forskel, Jean Starobinski i sine betragtninger over Rousseaus selvbiografier udnævner til selvbiografiens "elegiske" hhv. "pikareske" stil – og som selvbiografen gerne markerer med en eller anden form for adskilthed. F.eks. ved at gøre forfatteren alvidende klog og hovedpersonen uvidende naiv – eller

helt enkelt ved at give hovedpersonen et andet navn end forfatterens. Spørgsmålet er derfor ikke, hvorfor Strindberg foretager disse helt igennem almindelige manøvrer, men derimod hvorfor han skifter navn og perspektiv så ofte og så radikalt. Hvorfor han i den ene bog (*Tjänstekvinnans son*) markerer afstand og i den anden (*Inferno*) simulerer umiddelbart nærvær, mens han i den tredje (*En dåres forsvarstale*) går fra elegisk distance i bogens første del til pikaresk nærvær i dens anden og sidste del. Eller kan det tænkes, at Strindbergs forskellige strategier i disse bøger helt enkelt er udtryk for at han havde forskellige angrebsmål, og at det derfor er misvisende at forsøge (som Stounbjerg gør det) at samle dem til et sammenhængende selvbiografisk projekt? Eller måske Strindberg i 1886 ikke er den samme Strindberg som i 1903, hvorved et samlende perspektiv uundgåeligt overforenkler og homogeniserer det, der faktisk trækker i forskellig retning?

Min anden kommentar gælder den litteraturhistoriske ramme, Stounbjerg sætter Strindbergs selvbiografier ind i. Stounbjerg hævder, at Strindberg i kraft af sin "urene" skrift overskrider realismens grænser og baner vejen for modernismen, ja Strindberg anviser ligefrem en "tredje vej, hvor litteraturens levedygtighed hverken beror på dens kapitulation eller dens renlige isolation". Brodden er tydeligvis rettet mod den autonomi-æstetik, som Stounbjerg placerer hos "en romantisk kunstmetafysik, der stadig et århundrede efter Strindberg ophøjes i en reæstetiseret litteraturvidenskabs dyrkelse af kunstens unikke erkendelser".

Også som polemiker er Stounbjerg en generøs skribent, og jeg har bestemt ingen grund til at gengælde polemisk uvenligt. Jeg vil dog godt gøre opmærksom på, at Stounbjerg stiliserer sin litteraturkritiske ramme lige lovligt meget. At Strindberg mange gange og på flere måder vendte sig mod det, han opfattede som sin samtids alt for snævre æstetiserende rammer for litteraturen – det er jo ingen hemmelighed. Strindberg gør selv med jævne mellemrum et stort nummer ud af, at han forlader eller i det mindste overskrider litteraturen. At Strindberg desuden baner vejen for modernismen er også lidt af en veletableret sandhed – selv om man her må tilføje, at det sjældent er på baggrund af selvbiografierne, at Strindberg udråbes til proto-modernist. Det

sker snarere med henvisning til de sene prosaværker og frem for alt den sene dramatik. Men at den "urene" litteratur i kraft af netop sin "urenhed" baner vejen for modernismen – det er en påstand, der indebærer, at modernismen skulle være et urenhedens rige, hvor alt er tilladt, og kvasi-referentiel essayistik og halvfiktiv biografi dominerer feltet. Og det er jo ikke tilfældet. Ifølge en mere udbredt historieskrivning, som jeg har lettere ved at skrive under på, får den "rene" litteratur et gennembrud netop på Strindbergs tid (tænk bare på Mallarmé), for siden at blive virkeliggjort i modernismen, hvor også grænserne rundt om fiktionslitteraturen bliver trukket skarpere op end nogensinde før. Essayistik, journalistik og selvbiografi som litterære genrer går nærmest under jorden under modernismen. Det er først med de seneste 20-30 års turbulens på dette felt sammen med den nye interesse for genrehybrider, at vi er begyndt på ny at tage disse udtryksformer alvorligt i litterær henseende. Jeg har derfor lyst til at vende Stounbjergs polemiske påstand på hovedet og hævde, at hans afhandling og hans diskussion netop forudsætter den kritik af litteraturens og litteraturvidenskabens "renlige isolation", der efterhånden er foregået i ret lang tid. Og at det er takket være den aktuelle poetik (ikke på trods af den), at traditionen kan omformuleres og opdages på ny. Hvilket også Stounbjerg i sin afhandling bidrager til med begreber som karruseller og svingdøre, uro og urenhed.

Oversat fra svensk af Sara Høyrup

Arne Melberg, f. 1942.

Fil.dr., professor ved Institut for litteratur, områdestudier og europæiske sprog, Universitetet i Oslo.