

JAN ALBER, STEFAN IVERSEN, HENRIK SKOV NIELSEN OG
BRIAN RICHARDSON

Adjunkt ved Afdeling for Engelsk, Universitat Freiburg

Adjunkt ved Institut for Estetik og Kommunikation, Aarhus Universitet

Professor med særlige opgaver ved Institut for Estetik og Kommunikation, Aarhus Universitet

Professor ved Afdeling for Engelsk, University of Maryland

UNATURLIGE FORTÆLLINGER, UNATURLIG NARRATOLOGI: HINSIDES MIMETISKE MODELLER¹

UNNATURAL NARRATIVES, UNNATURAL NARRATOLOGY | *In recent years, the study of unnatural narrative has developed into one of the most exciting new paradigms in narrative theory. Both younger and more established scholars have become increasingly interested in the analysis of unnatural texts, many of which have been consistently neglected or marginalized in existing narratological frameworks. By means of the collaboration of four scholars who have been developing unnatural narratology, this article seeks to summarize key principles, to consolidate some conclusions, to extend the work through carefully chosen examples, and, finally, to point toward the future.*

KEYWORDS | *unnatural narrative, unnatural narratology, narrator, fiction, storyworld, consciousness in narrative*

I de senere ar har forskningen i unaturlige fortellinger udviklet sig til et af de mest lovende nye paradigmer i narrative teori. Både yngre og mere etablerede forskere er i stigende grad blevet interesserede i analyse af unaturlige tekster, hvoraf mange har varet negligerede eller marginaliserede i eksisterende narratologiske tilgange.²

Denne artikel søger i et samarbejde mellem fire forskere, der har udviklet unaturlig narratologi, at opsummere nogle nøgleprincipper; at konsolidere indsigter

1 Artikklen er en oversættelse af samme forfatteres “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetec Models”, *Narrative* vol: 18:2, 2010.

2 Se alle nævnte kilder af følgende forfattere: Richardson, Alber, Makela, Nielsen, Tammi, Iversen, Heinze, og Alber/Heinze. I november 2008 afholdt Jan Alber og Rudiger Heinze en konference kaldet “Unnatural Narrative” pa det nye Freiburg Institute for Advanced Study i Freiburg, Tyskland, og pa Narrative-konferencen i 2009 i Birmingham, England (organiseret af ISSN), behandlede to paneler unaturlig narrativ teori. I 2009 ved MLA i Philadelphia afholdtes ISSN-panelet pa “Postmoderne og unaturlige Fortellinger” (arrangeret af Jan Alber).

fra det tidligere arbejde, at give en række nye eksempler, samt endelig at udpege nogle uafklarede spørgsmål og fremtidige perspektiver.

For det første søger vi at afklare, hvad termen “unaturlig” betegner, og hvordan unaturlig narratologi adskiller sig fra klassisk strukturalistisk samt typisk kognitiv, narrativ teori. For det andet præsenterer vi fire analyser for at demonstrere de mulige konsekvenser af at arbejde inden for rammerne af unaturlig narratologi. Med henblik på at undersøge unaturlige *storyworlds* undersøger vi først beskaffenheden af fysiske umulige verdener med den omvendte temporalitet i Alejo Carpentiers “Journey Back to the Source” som eksempel. Derefter analyseres den logisk umulige verden i Robert Coovers “The Babysitter”.

Efterfølgende undersøger vi spørgsmålet om unaturlige *bevidstheder* ved at se på Knut Hamsuns roman *Sult*, mens Edgar Allan Poes “The Tell-Tale Heart” er vores eksempel på en tekst med en unaturlig *udsigelsessituation*.

Afsluttende søger artiklen at illustrere, hvordan udforskningen af fortællingers unaturlighed kan kaste nyt lys over, hvordan fortællinger i al almindelighed fungerer, ligesom vi ekspliciterer nogle af de uløste problemer og åbne spørgsmål, som rejses af en unaturlig tilgang.

Fortællinger og det unaturlige

De fleste definitioner af “fortælling” (ikke mindst på engelsk af “narrative”) har mimetisk³ bias og antager, at almindelige, realistiske og “naturlige” tekster er prototypiske manifestationer af fortællinger overhovedet⁴. Det betyder, at de i for høj grad fokuserer på en ide om, at fortællinger er modelleret over den virkelige verden og følgelig kommer til at ignorere de mange interessante egenskaber og funktioner ved fortællinger, som James Phelan kalder “synthetic”.⁵ Tilsvarende gælder det et stort flertal af de håndbøger og oversigter, der indeholder et afsnit om narrativ temporalitet, at de (over)betoner de mimetiske og “naturlige” eksempler. Kun få teoretiserer eller så meget som nævner de mange eksempler på umulige temporaliteter eller eksperimentelle fiktioner, såsom middelalderens drømmevisioner, legende renæssancetekster, science fiction eller postmoderne værker. Vi er enige med andre narratologer i, at den fortalte verden i mange fortællinger ligner den virkelige verden, hvad angår karakterer og temporale og spatiale koordinater. En

3 Ifølge James Phelan indebærer reaktioner på en fortællings mimetiske elementer “et publikums interesse i karaktererne som mulige mennesker i den fortalte verden som lig vores egen” (20).

4 Vores brug af ordet “realisme” er ikke begrænset til det nittende århundrede realismebevægelse, men henviser snarere til en fortælling “som ser ud til at give en præcis, objektiv og selvsikker beskrivelse eller autentisk indtryk af virkeligheden. Denne semiotiske effekt, som hviler på den antagelse, at sproget er et ikke-forvrænget spejl af, eller gennemsigtigt vindue til det ‘virkelige’, er baseret på et sæt af litterære konventioner til fremstilling af en naturtro illusion” (Palmer “Realist Novel” 491). Udtrykket “naturlig fortælling” betegner former for spontane mundtlige fortællinger, det vil sige “naturligt” forekommende eller daglige historiefortællinger i Labovs forstand.

5 Ifølge James Phelan indebærer reaktioner på en fortællings syntetiske elementer “publikums interesse i og opmærksomhed på karaktererne og den samlede fortælling som en konstruktion” (20).

mængde fortællinger fokuserer på et antropomorft væsen, hvad enten det er en person eller blot en stemme, og mange fortællinger giver os adgang til en eller flere bevidstheder, der oplever forandring over tid i en verden, der ligner den virkelige. Hvad vi derimod ønsker at fremhæve med termen “unaturlig” er det faktum, at utallige fortællinger også er fulde af unaturlige, mærkelige, usandsynlige og umulige elementer. Mange fortællinger udstiller, negerer, leger eller eksperimenterer med en eller flere af de nævnte grundantagelser om, hvad en fortælling er og indeholder. De kan dekonstruere den antropomorfe fortæller, den traditionelle menneskelige karakter og de bevidstheder, vi associerer med dem. Tilsvarende kan de bevæge sig hinsides tid og rum, som vi kender det uden for fiktionen, og tage os til de mest fjernliggende områder af det konceptuelt mulige.

Brian Richardson definerer for eksempel unaturlige fortællinger som antimimetiske tekster, der overskrider den traditionelle realismes parametre (“Beyond Story”) eller bevæger sig hinsides den naturlige fortællings konventioner, således som de f.eks. findes i spontane mundtlige fortællinger (*Unnatural Voices*). Virginia Woolfs roman *Orlando* er et eksempel på førstnævnte, idet den konfronterer læseren med, hvad Richardson kalder “differentiel” temporalitet: “den eponyme helt ældes med en anden hast end de mennesker, der omgiver ham (hende), idet en kronologi er overlejret en anden, større.” (“Beyond Story” 50). Stanislaw Lems *The Cyberiad* er et eksempel på sidstnævnte, for så vidt som den overskrider “the mimesis of actual speech situations” (*Unnatural Voices* 5). Fortælleren af denne roman er ikke et menneske, men en maskine. Richardson argumenterer for, at “hvis en fortælling – som det ofte hævdes, består i, at nogen fortæller om nogle begivenheder til nogle andre, så må hele denne måde at anskue fortællinger på gentænkes i lys af de mange innovative forfattere, der problematiserer hvert led i denne formel; specielt det første” (5). Det, der forener vores arbejde i denne artikel, er hensigten om at fremhæve to egenskaber ved fortællinger: (1) de måder, hvorpå mærkelige og nyskabende fortællinger udfordrer mimetiske forståelser af fortællingen og (2) de konsekvenser, som eksistensen af sådanne fortællinger kan have for den generelle opfattelse af, hvad en fortælling er og gør.

Formålet med unaturlig narratologi

Forskningen i unaturlige fortællinger er i kritisk opposition til det, man kunne kalde “mimetisk reduktionisme”, det vil sige den antagelse, at alle aspekter ved alle fortællinger kan forklares med rekurs til vores viden om og erfaring af virkeligheden. Som talsmand for en sådan position kan nævnes David Herman, der argumenterer for, at “forståelsen støttes af en kerne af kognitive principper og parametre” (*Story Logic* 417 n27) af alle former for fortællinger. Men som Maria Mäkelä har vist det i “Possible Minds: Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction”, så mister vi evnen til at analysere vigtige forskelle mellem fortællinger, hvis vi anser naturlige fortællinger for at kunne danne model for alle fortælleformer og f.eks. antager, at fiktive bevidstheder er identiske med virkelige menneskers bevidstheder.

Lignende problemer opstår, hvis vi antager, at alle fortællinger er situeret i en kommunikativ kontekst, som er sammenlignelig med hverdagens fortællesituationer. Et sådant udgangspunkt risikerer nemlig at skabe blindheder over for unaturlige fortællingers særlige muligheder.

Forskere, der arbejder inden for den unaturlige narratologis paradigme, ser på unaturlige fortællingers muligheder for at fremstille situationer og hændelser, som bevæger sig hinsides eller på andre måder udfordrer eller udvider vores viden om verden som selve det, der skal undersøges. Jan Alber formulerer det således: Fortællinger “leverer ikke blot en mimetisk reproduktion af verden, som vi kender den. Mange fortællinger stiller os over for bizarre storyworlds, hvis styrende principper har meget lidt at gøre med den verden, der omgiver os til hverdag” (“Impossible Storyworlds” 79). Sådanne fremstillede verdner *kan* ligne den faktiske verden, men det betyder ikke, at de *skal* ligne den faktiske verden: De kan også konfrontere os med fysisk eller logisk umulige scenarier eller hændelser. Mens en fortæller *kan* være antropomorf, så betyder det ikke, at fortælleren *skal* være antropomorf. Fortællinger kan også fortælles af dyr, af ubevægelige objekter, af maskiner, af lig, af en spermatozo eller af altvidende førstepersonsfortællere (Nielsen, “The Impersonal Voice”; Heinze). På samme måde kan fiktive karakterer udføre handlinger, som ville være umulige i den virkelige verden, f.eks. ved at forvandle sig til en anden eller ved at torturere deres forfatter, fordi de synes, at han skriver dårligt. Det er også værd at bemærke, at fiktive fortællinger kan udføre radikale dekonstruktioner af vores opfattelser af tid og rum.

Opsummerende vil vi sige, at forskningen i unaturlige fortællinger for det første bestræber sig på at beskrive måderne, hvorpå fremstillede verdner kan afvige fra de kognitive rammer og parametre, der regulerer vores omgang med den virkelige verden og for det andet forsøger at tolke disse afvigelser.⁶ I de følgende tre afsnit fokuserer vi på tre forskellige, men i praksis ofte intimt forbundne typer af sådanne afgivelser, idet vi vil se på unaturlighed i fremstillede verdner, i fremstillede bevidstheder og endelig i selve den fremstillende akt. Det skal med andre ord dreje sig om unaturlige storyworlds, om unaturlige bevidstheder og om unaturlige fortællerinstanser.

Unaturlige storyworlds

Begrebet *storyworld* betegner “den kontekst eller det miljø”, som indrammer “entiteter, deres egenskaber og de handlinger og hændelser, de er involveret i” (Herman, “Storyworld” 570). Storyworlds hænger derfor meget tæt sammen med fremstillinger af tid og sted og dermed med tids- og stedsmæssige kognitive rammer og

6 Som det fremgår, har betegnelsen “afvigelse” positive konnotationer for os. Vores måde at bruge ordet “unaturlig” på ligner på den måde brugen af ordet “queer” i queer studier (jf. Alber, “Unnatural Narratives”). Det er også værd at nævne, at mens alle tilfælde af det unaturlige involverer defamiliarisering i shklovskysk forstand, så gælder det ikke, at alle tilfælde af defamiliarisering nødvendigvis involverer, hvad vi kalder det unaturlige.

parametre. En unaturlig storyworld indeholder logisk eller fysisk umulige forhold, der vedrører den fremstillede verdens tidslige eller rumlige organisering.⁷ En fysisk umulig storyworld kan frembringe unaturlige situationer, som udfordrer de måder, hvorpå vi normalt tænker om grundlæggende narratologiske størrelser, hvilket f.eks. viser sig i fortællinger, der bevæger sig baglæns i tid.

Man kan skelne mellem to typer af sådanne antikronologiske fortællinger: Den første type, der tæller værker som Elizabeth Howards *The Long View*, Julia Alvarezs *How the Garcia Girls Lost Their Accents* og Harold Pinters *Betrayal*, er kendetegnet ved en stabil storyworld, som uden de store vanskeligheder passer ind i en mimetisk rammesætning. Den anden type, som indeholder fysisk umulige sekvenser, udfordrer i større grad konventionel narratologi. Martin Amis' *Time's Arrow* præsenterer os for, hvad Brian Richardson har kaldt en "antinomic temporality" ("Beyond Story" 49-50). Her forløber indtagelsen af et måltid på følgende måde:

"Man vælger en snavset tallerken, samler nogle stumper op fra affaldsspanen og sætter sig ned. Forskellige ting bliver kastet op i min mund og efter omhyggelig massage med min tunge og tænder overfører jeg dem til tallerken, hvor de arrangeres med kniv, ske og gaffel". (Amis 19)

Tiden bevæger sig baglæns, og vi befinder os tydeligvis i de fysiske umuligheders rige.

Det narrative skelet i Alejo Carpentiers "Journey Back to the Source" udgøres, sådan som det også er tilfældet med Amis' roman og med Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte", af en historie, hvis linearitet er dobbelt: Den bevæger sig samtidigt fremad og bagud i tid. I en mimetisk tekst fortæller fortælleren historien retrospektivt (typisk ved hjælp af præteritumsformer), mens læseren reciperer fortællingen prospektivt. Den interesserede læser søger mod vished om det, der allerede er sket og bevæger sig dermed stadigt nærmere det tidspunkt, hvor fortællingen fortælles fra. I antinomiske fortællinger bevæger karaktererne og hændelserne sig stadig længere væk fra fortælleaktens tidspunkt, mens læseren fortsat bevæger sig prospektivt, selv om tidens pil går i den modsatte retning. Hos Carpentier går protagonisten Marcial fra sit dødsleje frem i tid til sin barndom og efterlader dermed alt det, der allerede er sket, urørt bag sig. Da Marcial rammes af et hjerteslag, beskrives det således: "Pludselig fandt Don Marcial sig selv kastet ind i midten af rummet. Han rejste sig forbavsede smidigt op, nu fritaget for trykket mod sine tindinger" (223).

Antinomiske fortællinger er lette at identificere, idet man altid kan spørge: Hvad skete der dagen forinden? Afhængigt af, hvordan vi læser teksten, får vi forskellige svar. Selv om fortællingen roligt og sikkert bevæger sig ind i fortiden, så kan den kun forstås af en læser, der konstant er sig tidens normale retning bevidst. Carpentiers fortælling rummer flere kommentarer til dens egen mærk-

7 Jf. Alber, "Impossible Storyworlds – And What To Do with Them" og "Unnatural Narratives".

værdige logik. Øjeblikket før (eller efter?) Marcial underskriver et papir, som vil tvinge ham til at opgive sit hus, tænkte han på “hvor mystiske skrevne ord var [...] kontrakter, løfter, aftaler, beviser, deklARATIONER, navne, titler, datoer, lande, træer og sten” (223-24). I passager som denne bliver Carpentiers fortælle teknik en allegori over konstruktionen og destruktions af menneskets bestræbelser ved at vise, hvordan skriften bogstaveligt talt kan gøre det gjorte ugjort. Senere fremstiller tekstens fortæller ironisk en psykologisk situation, der spejler den antinomiske fortælleakt, som rummer den: “En aften [...] havde Marcial en sær fornemmelse af at alle urene i huset slog fem, så halv fem, så fire, så halv fire [...] Det var, som om han var blevet klar over, at der eksisterede andre muligheder [...] Det var kun et flygtigt indtryk, som ikke efterlod det mindste spor i hans hukommelse” (225). Ved fortællingens slutning accelererer kronologien, hvilket medfører stadig mere usædvanlige beskrivelser. Marcial bevæger sig ind i barndommen, og “møblerne voksede sig større. Det blev stadig mere besværligt for ham at hvile armene på spisebordet” (228).

I denne og lignende fremstillinger af sammenhængende handlingsforløb ser også kausaliteten ud til at være sat i bagegear. Resultatet er en teleologi, der udfordrer Marie-Laure Ryans påstand om, at “når kronologisk tid inverteres, så ødelægges kausale relationer” (“Temporal Paradoxes” 149). Endelig gælder det, at også selve naturens orden inverteres: “Fugle vendte tilbage til deres æg i en hvirvelvind af fjer. Fisk blev til rogn [...] palmetræerne foldede sig sammen og forsvandt ned i jorden” (Carpentier 232). Bevægelserne gennem tid eliminerer dog interessant nok ikke døden: Også for enden af den tid, der går baglæns, venter udslettelsen.

I det følgende vil vi rette opmærksomheden mod logisk umulige storyworlds ved at diskutere Robert Coovers’ “The Babysitter”. Det er en novelle, der fremstiller adskillige uforenelige hændelsesforløb. Dolly og Harry Tucker skal til en fest, og en babysitter tager sig i mellemtiden af deres tre børn: Jimmy, Bitsy og et spædbarn (206). I nærheden spiller babysitterens kæreste Jack og dennes ven Mark på flippermaskiner, mens de diskuterer, hvordan de bedst kan udnytte babysitteren (208). Resten, det vil sige hovedparten, af novellen udfolder sig nu som en stribe af gensidigt udelukkende hændelsesforløb, alle med udgangspunkt i samme situation. I et af disse 107 scenarier ringer Jack og Mark til babysitteren, men hun lader dem ikke komme på besøg (217). I en anden version besøger de hende, hvorefter de forfører hende (216). I en tredje version begynder de at forføre hende, men afbrydes af Hr. Tucker (222). I en fjerde version sniger Hr. Tucker sig hjem fra festen for at dyrke sex med babysitteren (218), mens Jack i en femte version afbryder et samleje mellem Hr. Tucker og babysitteren (230). I en sjette version forsøger Jack og Mark at voldtage babysitteren (225), og i en syvende version afbrydes deres voldtægtsforsøg af Jimmy (231). Og så fremdeles.

Ved fortællingens ophør præsenteres læseren for en række forskellige slutninger, i hvilke henholdsvis babysitteren voldtages og myrdes (237), babysitteren ved et uheld drukner spædbarnet (237), ægteparret vender tilbage til et roligt hjem

(238-39), eller Fru Tucker finder alle sine børn myrdede, sin mand forsvundet og sit hus raseret (239).⁸

Hvordan skaber vi mening i dette logisk umulige kaos? I denne afdeling af artiklen vil vi argumentere for, at én måde at tackle unaturlige fortællinger på er ved at nærme sig det unaturlige ud fra og ved hjælp af allerede eksisterende kognitive parametre. Monika Fludernik argumenterer for, at når fortællinger modsætter sig naturaliseringer, så fordrer de af os, at “vi stopper op og begynder at tage det ikke-naturlige seriøst” (“Natural Narratology” 256). Sådanne unaturlige fortællinger konfronterer os med fortolkningsmæssige udfordringer, som vi kan vælge at tage op ved at kombinere eksisterende frames og scripts på nye måder (Alber, “Impossible Storyworlds” 80-84; “Unnatural Narratives”). Ved “The Babysitter”’s begyndelse er vi endnu i stand til at skelne mellem på den ene side passager, der er, eller tager sig ud som virkelige, og på den anden side passager, der stammer fra drømme, ønsker, fantasier, film eller tv-serier. Som fortællingen skrider frem, destabiliseres mulighederne for at foretage denne skelnen. Det sker i takt med, at de forskellige fantasisekvenser blander sig med virkeligheden, såvel som med hinanden. Det har fået Thomas E. Kennedy til at sige, at “virkeligheden er alting, den totale sum af det hele, – det, som sker, det som blot er forestillet, det som betragtes, drømmes, planlægges, opføres, føles og tænkes” (64). Det virkelige og det forestillede besidder samme ontologiske status, og en læsning som Tom Petitjeans, der argumenterer for at skelne mellem “de afsnit af historien, som henviser til specifikke tidspunkter, som fremgår af tal snarere end ord” og forskellige ikke-aktualiserede muligheder, yder ikke tekstens kompleksitet retfærdighed (50). I modsætning til Petitjean godtager vi tekstens unaturlighed ved at se dens umulige scenarie, hvor indre processer så som drømme, ønsker og fantasier opnår samme virkelighedsstatus som den eksterne verden, som en opfordring til at udvide og berige vores eksisterende frames. Et næste skridt kan da bestå i at forsøge at udrede formålet eller “meningen” med dette unaturlige scenarie. Vi foreslår, at “The Babysitter” anvender gensidigt udelukkende hændelsesrækker for at gøre os opmærksomme på tilbageholdte eller skjulte muligheder, og at teksten lader os vælge dem, vi måtte foretrække. En sådan læsning har lighedspunkter med Marie-Laure Ryans læsning, der ser novellen som inviterende til en gør-det-selv-læsning, hvor “the contradictory passages in the text are offered to readers as material for creating their own stories” (“From Parallel Universes” 671). Coovers novelle får dermed status af en form for potentialitetszone, som ikke lader sig reducere til en enkel forklaring af tingenes tilstand og sammenhæng. Teksten stiller skarpt på mulighederne for at bryde med hverdagens rutiner og tvinger os til at overveje, hvordan tingene kunne have været. Richard Andersen formulerer det således: “The Babysitter” belyser “nødvendigheden af med forskellighed at bekæmpe menneskets tendens til at reducere liv og fiktion

8 Disse scenarier forbyder sig mod non-kontradiktionsprincippet, eftersom de er hinanden gensidigt udelukkende: enten kom Mr. Tucker hjem for at have sex med babysitteren, eller også gjorde han ikke, ville man sige i virkeligheden. Men i “The Babysitter” er alle de fremstillede scenarier sande.

til simple forhold” (100). På samme måde ser Ryan teksten som “et samlesæt, der inspirerer til fri leg med dets enkeltdele” (“From Parallel Universes” 671).

Den her foreslåede læsestrategi kan også hjælpe os til at konstruere mening i mødet med andre logisk umulige scenarier. I Robert Coovers novelle “The Elevator” møder læseren fjorten (i det mindste delvist) hinanden udelukkende scenarier. De fremstiller forskellige elevatorture, foretaget af tekstens hovedperson Martin. Kennedy karakteriserer “The Elevator” på følgende måde: “Martins fortælling, fortællingen om elevatoren, er et konglomerat af den omfattende række af ideer, følelser og muligheder, som alle bærer i sig, af den strøm af modsigelser, som en traditionel fiktionsopfattelse ser som forvirrende og illusionsbrydende, men som her tjener til at gøre fiktionen komplet såvel som kompleks” (49).

Ifølge den tyske filosof Leibniz er mulige verdner kendetegnet ved en bestemt begrænsning: “det mulige er det, som ikke indeholder en selvmodsigelse” (513). Leibniz’ påstand udgør en vigtig del af mange nyere teorier om alternative, mulige verdner. Inden for aktuell forskning i mulige verdner er det, ifølge Marie-Laure Ryan, den mest udbredte opfattelse, at mulighed tænkes i forbindelse med logiske love: “enhver verden, der overholder princippet om non-kontradiktion, er en mulig verden” (“Possible-Worlds Theory” 446). Set fra dette perspektiv er verdner, som indeholder eller implicerer logiske modsigelser, utænkkelige eller tomme. Umberto Eco taler ligeledes for, at det eneste, vi kan få ud af logisk umulige verdner, er “nydelsen forbundet med fornuftens og begrebernes nederlag” (76-77). Men der findes andre perspektiver på sagen. Ruth Ronen påpeger, at “umuligheder, i den logiske betydning af ordet, er blevet et centralt digterisk virkemiddel, som viser, at selvmodsigelser ikke automatisk får en fiktiv verdens kohærens til at kollapse” (55). Vi mener som Ronen, at logiske umuligheder ikke med nødvendighed overskrider mulige verdners semantik. Der er snarere tale om at se dem som “et nyt område, inden for hvilket man kan udfolde kreative kræfter”, som vi som læsere inviteres til at give mening (Ronen 57). I 1998 stillede filosofen Graham Priest spørgsmålet: “hvad er der galt med logiske modsigelser?” Filosofens ret overraskende svar var “måske ingenting”. For Priest er der “intet galt i at tro på nogle selvmodsigelser” (426, 410).⁹ Vi tilslutter os denne antagelse. Fortællinger konfronterer os ofte med logisk (eller fysisk) umulige verdner, og vi vil advokere for, at man dykker ned i deres potentielle betydninger i stedet for at vige bort fra dem.

Unaturlige bevidstheder

Et af de mest produktive og perspektivrige undersøgelsesfelter inden for de seneste 15 års narratologi har været fortællingers fremstillinger af bevidstheder. Mens der i den klassiske narratologi klart nok var anerkendelser af, at oplevede og tænkende

9 Priest finder ligeledes, at “det er rationelt (både muligt og nødvendigt) at tro, at løgnersætningen er både sand og falsk” (410). Kendte eksempler er sætninger som “denne sætning er falsk” og (kreteren, der siger, at) “alle kretere lyver”. Sådanne sætninger er sande, når de er falske og falske, når de er sande.

bevidstheder udgør elementer i fortællinger, så er det først med den kognitive narratologi, at bevidsthedsfremstilling er blevet opfattet som en nødvendig, ja af flere endog en tilstrækkelig betingelse for, at noget kan kaldes en fortælling. Særligt i løbet af 00'erne har der været en stor interesse for det, David Herman kalder "forbindelserne mellem fortælling og bevidsthed" (*Basic Elements* 137), ofte knyttet til det, der inden for kognitiv videnskab betegnes Theory of Mind.¹⁰

Den grundlæggende ide bag Theory of Mind er, at tankelæsning finder sted hele tiden; at vores hverdag er fyldt med situationer, hvor vi forstår og interagerer med andre menneskers ønsker og behov, fordi vi har en kognitiv kapacitet, der lader os tænke eller føle, hvad andre mennesker måtte antages at tænke eller føle i den givne situation, baseret på de både verbale og non-verbale tegn, som konteksten rummer. Inddragelserne af den kognitive videnskabs resultater har produceret flere lovende greb inden for narratologien, men vi finder det vigtigt at understrege, at man, når man underkaster alle fremstillede bevidstheder samme optik som den, mennesker bruger i mødet med virkelige bevidstheder, risikerer at tabe særlige former for bevidstheder og bevidsthedsfremstillinger af syne. Det gælder ikke mindst de tilfælde, hvor en fortælling fremstiller bevidstheder, som fungerer ud fra andre logikker, f.eks. demonstrativt non-referentielle. Stefan Iversen foreslår disse benævnt "unaturlige bevidstheder".¹¹ Unaturlige bevidstheder optræder i mange forskellige former, ofte ved, at læseren indledningsvist inviteres til at rekonstruere en bevidsthed, som derpå obstrueres, demonteres eller negeres af identificerbare og beskrivelige træk ved den pågældende fortælling. Unaturlige bevidstheder kan optræde på forestillingens/story'ens niveau (i form af en karakter eller karakterlignende entiteter), på fremstillingens/diskursens niveau (i form af en heterodiegetisk fortæller) eller på begge niveauer samtidigt (i form af en homodiegetisk fortæller).

Det giver mening at skelne mellem forskellige grader af unaturlighed i forbindelse med bevidstheder, strækkende sig fra de velkendte og derfor konventionaliserede tilfælde til de mere ekstreme og obskure eksempler, som især optræder i eksperimenterende fiktion. I kontinuummet mellem disse yderpunkter finder man forskellige variationer over fortællinger, der på den ene side lader læseren inferere en bevidsthedslignende instans, men som på den anden side enten tildeler denne instans egenskaber, der klart overskrider, hvad man normalt forstår ved den menneskelige bevidsthed, eller dekonstruerer et eller flere af de fundament, som den menneskelige bevidsthed normalt antages at hvile på.¹²

10 Blandt de vigtigste eksempler er Fluderniks *Towards a 'Natural' Narratology*, Margolins "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative", Palmers *Fictional Minds*, Zunshines *Why We Read Fiction* og Hermans *Basic Elements of Narrative*.

11 For en diskussion af Theory of Mind-teoriens gyldighed inden for og uden for fiktion, se Iversens "Unnatural Minds".

12 At bevidstheder i litterære fiktioner er semiotiske konstruktioner og derfor ikke virkelige på samme måde som de bevidstheder, vi dagligt interagerer med, er ikke gået ubemærket hen blandt de kognitive narratologer (jf. Palmer i *Fictional Minds* 186 og Margolin 273 og 288). Men når det kommer til at udvikle nye analysemetoder og beskrivelsesapparater, så er det lighederne mellem – snarere end forskellene på – skrevne og levende bevidsthe-

Tæt ved den konventionaliserede pol finder man eksempler som alvidende fortællere (hvad Genette ville kalde heterodiegetisk, nulfokaliseret fortællen) og den litterære modernismes stream-of-consciousness (hvad Genette ville kalde heterodiegetisk, indrefokaliseret fortællen). Dorrit Cohn taler da også i sådanne tilfælde om tredjepersonsfortællerens “unaturlige evner” til at “se ind i deres karakterers indre liv” (106). Ved den anden pol finder man demonstrativt unaturlige bevidstheder som f.eks. alvidende førstepersonsfortællere (hvad Genette ville kalde homodiegetisk, nufokaliseret fortællen). Denne form optræder f.eks. i fortællinger som Herman Melvilles *Moby-Dick*, Salman Rushdies *Midnight’s Children* og Rick Moodys “The Grid”. Nævnes kan også den umuligt velformulerede barnefortæller i John Hawkes *Virginie: Her Two Lives* samt ikke-antropomorfe bevidstheder som i Thomas Bridgess *The Adventures of a Bank-note*. Et radikalt eksempel på unaturlige bevidstheder på forestillingens niveau finder man i Caryl Churchills skuespil *Blue Kettle*, hvor ordene “blue” og “kettle” synes at invadere først stykkets karakterer og siden dialogen, der sammen med stykket som helhed langsomt, men ufravigeligt opløses indefra.

Sådanne radikalt eksperimenterende fortællinger er emfatiske i deres konstruktioner af unaturlige bevidstheder. Vi har som eksempel valgt en mindre ekstrem type af unaturlig bevidsthedsfremstilling, nemlig den, hvorom Knut Hamsuns *Sult* drejer. *Sult* er som bekendt kanoniseret som en af de vigtigste forløbere for den senere europæiske modernisme, og bogen læses typisk som en autodiegetisk fortælling, der præsenterer sin læser for et ældre (fortællende) jeg og en yngre (oplevelende) version af samme protagonist. Vi vil imidlertid argumentere for, at en sådan læsning overser helt afgørende træk, som gør *Sult* til en både særegen og banebrydende fortælling; træk, som er intimt forbundne med måderne, hvorpå fortællingen på en gang inviterer til og obstruerer arbejdet med læserens rekonstruktion af en sammenhængende, menneskelig bevidsthed.

Vi analyserer i det følgende to forskellige udgaver af *Sult*s første del. Analysens primære mål er at afprøve et af den kognitive narratologis redskaber for dels at vise en mimetisk funderet tilgangs forklaringskraft, dels at vise, hvordan og hvorfor den i nogle henseender kommer til kort over for en unaturlig fortælling. Alan Palmer, som med udgangspunkt i Theory of Mind-tænkning har udviklet redskabet, beskriver baggrunden for det således:

“Det arbejde, vi lægger for dagen for at konstruere virkelige bevidstheder, forbereder os på det arbejde, vi som læsere laver for at konstruere fiktive bevidstheder. Fordi fiktive væsninger nødvendigvis er ufærdige, må vi anvende frames og scripts for at kunne udfylde de huller, som fiktionens fremstillede verden har. Det er disse frames og scripts, der gør det muligt for læseren at konstruere *continually conscious* bevidstheder ud fra en tekst [...] læserens strategi består i at forbinde punkterne [‘join up the dots’]” (*Fictional Minds* 176; vores understregning).

der, der funderer arbejdet. Palmer skriver f.eks., at “fiktive bevidstheder, selv på Pluto, må fungere på måder, der er meget lig faktiske bevidstheder” (202).

Nøgletermen “continually conscious” henviser til det, Palmer kalder en “continuing-consciousness frame”, en frame eller kognitiv forståelsesramme, som en læser anvender, idet han på baggrund af en fortællings fremstilling rekonstruerer en fiktiv karakters bevidsthed som det, Palmer kalder et “embedded narrative”. De to begreber er forbundet på følgende måde: “Den førstnævnte [continuing-consciousness frame] er midlet hvormed vi bliver i stand til at konstruere fiktive bevidstheder; den sidstnævnte [embedded narrative] er resultatet af denne konstruktion” (183).

Hvordan forbinder nu læseren “the dots” – fortællingens oplysninger – til en sammenhængende bevidsthed? Det sker ifølge Palmer ved hjælp af tre forskellige, men uforbundne værktøjer, der alle er dynamiske og processuelle. Det første værktøj lader læserens rekonstruktionsproces oscillere mellem dels at opstille hypoteser om den fremstillede bevidstheds væsen og hensigter, dels at korrigere disse hypoteser, i takt med at fortællingen giver nye oplysninger. Det andet værktøj lader læseren eksperimentere med at tilskrive den fremstillede bevidsthed en fortid, en nutid og en fremtid.¹³ Det tredje værktøj hænger tæt sammen med den opfattelse, at både fortalte og virkelige bevidstheder må forstås ud fra skift mellem stabile tilstande og dynamiske forandringer.¹⁴

Den følgende passage udgør begyndelsen på det såkaldte *Sult*-fragment, publiceret anonymt i tidsskriftet *Ny Jord*, 1888:

“Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faaet Mærker af den. Det var en Aften før to Aar siden om Høsten. Jeg havde siddet paa en af Kierkegaardene og skrevet paa en Artikel for et af Bladene, imidlertid var Klokken bleven ti, Mørket faldt ind og Porten skulle lukkes. Jeg var sulten, meget sulten; det var over to, næsten tre Døgn, siden jeg havde spist noget, og jeg følte mig noget mat, lidt anstrængt af at føre Blyanten.”

Passagens fem sætninger tilbyder læseren en masse “dots”, der venter på at blive forbundet. Allerede første sætning kalder på de tre kognitive værktøjer: ud fra brugen af præteritum infererer læseren en forskel mellem et tidligere, sultende jeg i Kristiania og et senere, ikke-længere sultent jeg, hvor sidstnævnte er historiens fortæller. Fra ordet “Mærker” slutter læseren, at fortidens hændelser har påvirket det fortællende jeg stærkt, hvilken aktualiserer skiftet mellem stabil tilstand og forandring. Passagens fortællesituation kan altså visualieres som to koncentriske cirkler, med det oplevende jeks grænser som den inderste cirkel og det fortællende jeks grænser som den yderste, større cirkel.

Tredje, fjerde og femte sætning rummer oplysninger, som lader læseren rekonstruere det oplevende jeg som et isoleret og desperat individ (“Kirkegaardene”), der ønsker at skrive, men som har svært ved det (“skrevet paa”). Det oplevende jeg fremstilles som sultent og uden penge, hvorfor læseren slutter, at jeget blandt andet

13 “The past is brought to bear on the present in order to produce the future” (179).

14 “Characters have to remain stable entities ... but they also have to change in order to stay interesting” (179).

skriver for at få råd til mad. Ved at kombinere denne viden om det oplevende jeg med oplysningerne fra første sætning vil læseren givetvis forestille sig, at den fattige, hårdt kæmpende digterspire, omringet af død og tusmørke, på et tidspunkt vil lykkes med at overvinde denne krise, eftersom den senere version af jeget jo har overlevet og er i stand til at fortælle. Passagens anden sætning understreger kraftigt, at de to jeger skal opfattes som to versioner af det samme jeg, adskilt af tid og i besiddelse af forskellige epistemologiske privilegier.

Så vidt åbningen af *Sult*-fragmentet og en skitse over den forståelsesproces, som teksten inviterer læseren til at gennemløbe for at skabe en sammenhængende bevidsthed ud af fortællingen. Vi vender os nu mod den senere, endelige version af *Sult*, publiceret i 1890. Den åbner på følgende måde.

“Det var i den Tid jeg gik omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige By som ingen forlater før han har faat Mærker af den

Jeg ligger vaaken paa min Kvist og hører en Klokke nedenunder mig slaa seks Slag; det var allerede Ganske lyst og Folk begyndte at færdes op og ned i Trapperne. Nede ved Døren hvor mit Rum var tapetseret med gamle Numre av ‘Morgenbladet’ kunde jeg saa tydelig se en Bekjendtgørelse fra Fyrdirektøren, og litt tilvenstre derfra et fett, bugnende Avertissement fra Baker Fabian Olsen om nybakt Brød.”

Hvad er forandret? Den første sætning inviterer på samme måde som fragmentet til at skelne mellem et fortalt og et fortællende jeg, og læseren vil derfor også her aktivere et dobbelt sæt af fortider, nutider og fremtider. Også her er det fortællende og det fortalte jeg altså dele af den samme bevidsthed, en bevidsthed, som i “den Tid” plejede at være sulten i Kristiania, men som nu befinder sig et andet sted og i en anden situation, i færd med at skrive om fortidens sult. Idet vi indtil videre sætter parentes om de 27 punktummer efter den første sætning, finder vi en ganske markant ændring i passagens anden sætning, nemlig et skift fra præteritum til præsens: Det oplevende jeg “ligger vaagen”. En mulig forklaring på dette skifte kunne være at sige, at anden sætnings præsens er en såkaldt historisk præsens, rettet mod at aktualisere fortidens hændelser. For en sådan udlægning lægger verbet “ligger” sig til det oplevende, snarere end til det fortællende jeg. Problemet bliver nu, at allerede i næste sætning skiftes der tilbage til præteritum igen. Intet i hverken fortidens hændelser eller den skrivende stunds genkaldelse af hændelserne synes at motivere dette skifte, eftersom situationen forbliver den samme fra anden til tredje sætning. Og hvad vigtigere er: En sådan udlægning ville ikke yde retfærdighed over for de mange andre lignende tempusskift gennem hele fortællingen. Et andet eksempel lyder således: “Kommen til Raadstuen ser jeg at Klokken er over elleve og jeg bestemmer mig til at gaa indom Redaktionen med det samme. Utenfor Kontordøren stanset jeg for at undersøge om mine Papirer laa efter Pagina” (54).

En mere udfoldet version findes i den lange scene, hvor protagonisten opfinder ordet “Kubooa” og diskuterer de mulige betydninger af denne neologisme:

“Jeg havde opgjort for mig en Mening om hvad det ikke skulde bety, men ikke fattet nogen Bestemmelse om, hvad det skulde bety. Det er et Bispørmaal! sa jeg højt til mig selv, og jeg griper mig i Armen og gjentar at det var et Bispørmaal. Ordet var Gudskelov fundet og det var Hovedsaken. Men Tanken plager mig endeløst og hindrer mig fra at falde i Søvn; intet var mig godt nok for dette sjældne Ord” (49).

Passagens afsluttende sætning viser tydeligt, at disse tempusskift ikke kan reducere til at være dele af en konventionel struktur, hvor et retrospektivt fortællende jeg med epistemologisk overskud holder sig tæt til det oplevende jeks erfaringer. I stedet vil vi sige, at disse skift, som altså er gennemgående for fortællingen som helhed, obstruerer eller dekonstruerer læserens intention om at læse de to jeger som dele af den samme, sammenhængende bevidsthed, altså som det, Palmer kalder en “continued consciousness”. Der sker nemlig det, at fortidens handlinger, tanker og følelser blander sig med den skrivende stunds handlinger, tanker og følelser på måder, der gør det meget vanskeligt at holde de to jeger så langt ude fra hinanden, at vi kan tænke dem som dele af den samme, naturlige bevidsthed. Idet tempusskiftene opløser skellet mellem på den ene side oplevelser og erfaringer (normalt knyttet til et fortalt jeg) og på den anden side eftertanker og refleksioner (normalt knyttet til et fortællende jeg), opløses samtidig den fremstillede bevidsthed som et “embedded narrative”.

I sin klassiske *Transparent Minds* (1978) fremhæver Dorrit Cohn *Sult* som et ekstremt og sjældent eksempel på det, der i hendes terminologi hedder “konsonant fortællen”: “Konsonant præsentation af en tidligere bevidsthed er kun muligt, hvis den narrative stemme udvisker eller fjerner sig selv og få forfattere af autobiografisk fiktion har haft lyst eller evner til at bringe denne stemme fuldstændig til tavshed. Hamsun er den store undtagelse” (171-72). Men Cohns læsning af *Sult* hviler dermed på den opfattelse, at der er to forskellige jeger, adskilt af tid og dele af samme bevidsthed. Vi vil heroverfor argumentere for, at det radikale ved *Sult* ikke er manglen på intervention fra et fortællende jeg, men simpelthen manglen på mulighed for overhovedet at adskille et oplevende og fortællende jeg. *Sult* præsenterer i kraft af sin fortællekonstruktion læseren for en særegen samtidighed af handlinger og eftertanker, af oplevelser og refleksioner. *Sult* er med andre ord ikke en retrospektiv fortælling, sådan som Cohns skelnen forudsætter.

Vores pointer er her inspireret af Martin Humpáls glimrende analyse af *Sult*, som også netop anholder det problematiske ved Cohns autobiografiske og retrospektive opfattelse. Humpál formulerer det på følgende måde: “Det er kun i en meget begrænset forstand, at man kan kalde *Sult* en ‘autobiografisk retrospektiv fortælling’. Det gælder nemlig kun i overfladisk forstand som genremarkering. Denne betegnelse kan imidlertid være ganske vildledende, netop fordi romanen ganske mangler eksplicit retrospektion” (58).

Vi kan nu vende tilbage til de 27 punktummer, som i den færdige version af *Sult* adskiller første og anden sætning. De står dermed i stedet for den sætning, der i *Sult*-fragmentet etablerer kontinuiteten mellem de to jeger ved umisforståeligt at adskille dem i tid og sted og dermed muliggøre læserens uproblematisk forbinden dem som dele af samme helhed. Læst mimetisk betyder sætningen fra *Sult*-fragmentet sådan noget som: “nu fortæller jeg om denne specifikke aften fra min fortid”. De tegn, der i den færdige version af *Sult* har taget denne sætnings plads, er umulige at læse mimetisk. Snarere end semantiske punkter, der blot venter på at blive “joined”, så er de 27 punkter en ruptur, en emfatisk markering af, at denne fortælling skærer sig løs fra et af de mest fundamentale principper for vores omgang med fortællinger: at de er retrospektive. I *Sult* klapper de fortællende og oplevende dele af bevidstheden sammen, og vi præsenteres for en bevidsthed, der ikke er mulig i virkeligheden. Vi forsøger at genskabe kontinuiteten, men fodres med diskontinuiteter. Pointen er nu, at vi mister en stor del af det, der gør denne tekst både banebrydende og stadig gådefuld, hvis vi insisterer på at opfatte den her præsenterede bevidsthed på samme måde og ved hjælp af samme principper som dem, vi anvender i omgangen med virkelige bevidstheder.

Så vidt et eksempel på en unaturlig bevidsthed, hentet fra en skriftlig fortælling fra det 19. århundredes slutning. Fokus har været på de måder, hvorpå teksten destabiliserer forudsætningerne for det, Palmer kalder “the frame of continued consciousness” primært ved at rokke ved virkelighedens logikker i relation til identitet over tid.

Der findes som nævnt mange andre, og også mere spektakulære former for unaturlige bevidstheder, ikke mindst i det 20. og 21. århundredes eksperimenterende litteratur og fiktion, og nye tilgange må givetvis tages i brug over for sådanne fortællinger. Vi har her foreslået en måde, hvorpå denne forskning kan tage form, nemlig ved at bringe den kognitive narratologis ofte meget anvendelige redskaber i nærkontakt med unaturlige fortællinger med det formål dels at kaste lys over disse redskabers både styrker og svagheder, dels yderligere at udvikle dem og, hvor de måtte komme til kort, at tilføje nye greb og begreber.

Unaturlige udsigelser

I dette afsnit vender vi os mod fortællinger, der overskrider konventionerne for naturlige fortællinger, i særdeleshed de hermed forbundne kommunikationsmodeller. Som vi har set, indeholder unaturlige storyworlds fysisk eller logisk umulige scenarier og begivenheder; unaturlige bevidstheder tvinger læseren til at konstruere bevidstheder, der trods the continued-consciousness-frame. Unaturlige udsigelser inkluderer fysisk, logisk, mnemonisk eller psykologisk umulige udsigelser. Flere teoretikere (f.eks. Banfield, Patron og Fludernik) har allerede fremført, at nogle litterære fortællinger ikke kan ses som en form for kommunikation fra en fortæller. For eksempel hævder Fludernik, at det ikke er nødvendigt at forudsætte en fortæller i alle narrative tekster:

“I tekster, der ikke fremviser lingvistiske markører, som signalerer tilstedeværelsen af en talende (jeg, deiktiske elementer, udtryksmarkører, stilistisk fremhævelse), er tilstedeværelsen af en fortæller blot implicit, ‘skjult’. Ifølge mine egne forslag konstituerer forestillingen om en fortæller i sådanne tilfælde et fortolkningsvalg, hvor læseren – ud fra tilstedeværelsen af en narrativ diskurs udleder, at nogen må fortælle historien, og at der derfor må være en skjult fortæller (eller narrativ stemme) i teksten” (“New Wine” 622).

Hvad med tekster, der eksplicit bruger “jeg, deiktiske elementer, udtryksmarkører, stilistiske fremhævelser”? Er sådanne fortællinger altid fortalt af en fortæller, mens de andre ikke er? Og er der i givet fald tale om to ontologisk helt forskellige slags tekster (443)? Mange læsere og teoretikere er blevet vant til unaturlige udsigelse i fiktive tredjepersonsfortællinger, herunder reflektor-mode fortællinger samt alvidende fortællere. Brugen af førstepersonspronominet “jeg” synes på den anden side at knytte den repræsenterede tale nært til en menneskelignende person. Vi vil imidlertid argumentere for, at denne opfattelse ignorerer mange spændende eksempler som f.eks. alvidende førstepersonsfortællere. I nogle førstepersonsfortællinger ved fortælleren betydeligt mere, end han eller hun ville kunne, hvis han eller hun var en virkelig person. I “The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction” har Henrik Skov Nielsen vist, at den person, som pronominet “jeg” i førstepersonsfortællinger henviser til, ikke behøver være fortælleren. Selv om det kan lyde underligt, er Niensens forslag en løsning på det specifikke spørgsmål, om der er to ontologisk forskellige former for fortællinger: en med og en uden fortæller – et spørgsmål, som har hjemsøgt narrativ teori siden Käte Hamburger. Selv om det kan virke mærkeligt at vie stor opmærksomhed til en position, der ikke er meget bredt accepteret, så er målet faktisk at vise, at store dele af Hamburgers teori holder stik selv for fiktive førstepersonsfortællinger. Hamburger tager udgangspunkt i en skelnen mellem episke og ikke-episke sætninger og hævder, at i episk fiktion er der intet udsigelsessubjekt. Ifølge Hamburger er epikkens sætninger ikke sætninger, der kan være sande eller falske i forhold til virkeligheden, men sætninger om noget, som kun eksisterer i kraft af sætningerne selv. Hamburger mener, at situationen er radikalt anderledes i førstepersonsfortællinger, fordi sådanne fortællinger ligner selvbiografi mere end episk fiktion, idet udsigelsessubjektet fortæller om noget, der eksisterer uafhængigt af udsigelsen.

Hamburger hævder, at hvis der er et udsigelsessubjekt, så vil det fortælle om noget, der eksisterer forud for fortællingen. På den anden side, hvis der ikke er et udsigelsessubjekt, så vil fiktionens sætninger producere den verden, de beskriver. Derfor er der, som Hamburger selv medgiver, en uoverstigelig forskel mellem den fortalte verdens ontologi i de to tilfælde, og for Hamburger hører kun den første form for fortællinger til domænet for fiktion i egentlig forstand. På denne måde, konkluderer Hamburger, at fiktive førstepersonsfortællinger ikke virkelig er fiktion. Hamburgers konklusion virker yderst kontra-intuitiv, og historisk har fiktive førstepersonsfortællinger da også altid været et oplagt problem for enhver

no-narrator teori, idet det forekommer ubestrideligt, at førstepersonsfortællinger er fortalt af en personificeret jegfortæller. Det har syntes umuligt at gøre plads til fiktive førstepersonsfortællinger i en teori, der ikke har plads til fortælleren.

Ifølge Nielsen er det således, at når sætninger, som i en ikke-fiktiv fortælling tydeligt ville markere fortælleren som upålidelig eller endog sindssyg, af læseren kan opfattes som troværdige og autoritative, skyldes det, at sætningerne ikke endtydigt bør tilskrives (en ældre og klogere udgave af) karakteren. Denne konklusion har en yderligere konsekvens: I modsætning til selvbiografiens sætninger, men i lighed med tredjepersonsfortællingen, er førstepersonsfortællingens sætninger ikke udsagn om virkeligheden. I stedet producerer de en fiktiv verden, der ikke eksisterer uafhængigt af disse sætninger.¹⁵

I dette perspektiv er forholdene i førstepersonsfortællingens tæt på tredjepersonsfortællingens. Rent faktisk kan vi undvære Hamburgers skelnen mellem fiktive fortællinger med og uden udsigelsessubjekt. Både førstepersonsfortællingen og tredjepersonsfortællingen er således kendetegnet ved ikke at have en fortæller, der taler *om* noget, men snarere et fiktivt univers skabt af fortællingens sætninger. Hamburgers teori kan således anvendes selv på førstepersonsfortællinger, som hun ellers selv ekskluderer fra fiktionsteoriens domæne. Jeget her er – ligesom alle fiktionens øvrige elementer – skabt i og med referencen. Det gælder for træer, huse, rumskibe, og alle personer, herunder den person, der henvises til med pronominet “jeg”.

I den følgende nærlæsning af “The Tell-Tale Heart” af Edgar Allan Poe vil vi undersøge de analytiske konsekvenser af en unaturlig tilgang til fortællingen. Vi søger at påvise, at en unaturlig læsning kommer til radikalt anderledes konklusioner og fortolkninger end dem, der fremkommer på baggrund af en mimetisk læsning.

I “The Tell-Tale Heart” udfordrer det fortalte indbrud i fortællingen ikke alene dennes renhed, men også selve den grundlæggende skelnen mellem fortalt og fortælling. Lad os først se på titlen. Den fortæller os åbenlyst, at det er hjertet, der afslører eller sladrer. Men hvad er det, hjertet formodes at sige eller videregive? Det er hjertet, der afslører jeget som morderen, men kun hvis vi tager fortælleren på ordet og tror, at den døde mands hjerte pludselig begynder at slå med en høj, afslørende lyd under gulvbrædderne, hvilket er højst usandsynligt, da politifolkene ikke hører det. Der er ikke meget, der tyder på, at hjertet bogstaveligt talt sladrer i den fortalte verden. Der kan imidlertid være en dybere sandhed i titlens påstand om hjertet som afslørende. Det er således værd at bemærke, at udtrykket “tell-tale” kan læses som bestående af et eller to ord: Det kan bruges som et tillægsord i betydningen “fortællende, afslørende” som nævnt ovenfor, men også som navneord “En, der fortæller fortællinger”.¹⁶ Poe bruger en bindestreg og accentuerer derved sidstnævnte betydning af ordet: ordet i sig selv samt genren “tale”/”fortælling”. Hjertet er derfor ikke

15 De fleste ville nok være enige i denne beskrivelse, men faktisk er det (som hævdet af Hamburger) i modstrid med forestillingen om jegfortællere som udsigelsessubjekter, der taler om ting i den fortalte verden.

16 Se www.oed.com.

kun et sladrede, men også et tale-telling/historie-fortællende. Det er – præcis som titlen fortæller os – i en vis forstand hjertet, der fortæller, men på fremstillingens niveau snarere end i den fortalte verden. Fortællingen slutter som følger:

“Was it possible they heard not? Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think. But anything better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!—and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder!*—‘Villains!’ I shrieked, ‘dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!—here, here!—it is the beating of his hideous heart!’” (“Tell-Tale Heart” 31; originalens kursiv)

Den sidste side af teksten veksler mellem datid og nutid, og vi finder også deiktisk nutid: “No doubt I now grew *very* pale... and now—again!—hark!” (31; originalens kursiv). De to niveauer, som burde udgøre fortalt tid og fortælle tid, konvergerer og blandes. Der er derfor ikke et niveau, som entydigt er situeret uden for fortællingen. Der er ikke et “fortællende jeg” på sikker afstand af det fortalte “dengang”. Afsløring og gentagelse kan ikke adskilles, og det bliver umuligt at afgøre, om de sidste ord “nu igen” og “her” tilhører fortælle tid eller fortalt tid. I tillæg til denne temporale konvergens opstår en yderst insisterende rytme hen imod slutningen af fortællingen. Fortællingen er karakteriseret ved to træk: For det første kommer affekten på tidspunktet for det fortalte til helt at ophæve den tilstræbte ro på fortælle tidspunktet (“observe... how calmly I can tell you the whole story” (29)). For det andet kommer rytmen til at dominere over betydningen, så slutningen er karakteriseret ved udbrud og gentagelser i stedet for narrativ progression. Begge disse træk kan anskues som et direkte resultat af, at fortællingen kommer “lige fra hjertet.” På den sidste side får den næsten klaustrofobiske rytme læseren til at gispe lige så meget efter luft som jeget, og denne rytme understøttes og punktueres ved den tredobbelte gentagelse af “but the noise steadily increased” kulminerende i ren trokæisk systole: “louder! louder! louder! *louder!*” Her til slut har hjertet helt overtaget fortællingen, og vi hører mere end noget andet hjertets slag, hvilket vi ved nærmere eftersyn eksplicit fortæles i de allersidste ord: “Here, here!—it is the beating of his hideous heart!” (31). Her ved slutningen konvergerer fortælling og hjerterytm. På sprogets og logikkens grænse tager rytmen og det ubeskrivelige over: Det er hjertet, der her fortæller. Lyden af hjertet, som fortæller historien, er netop som lyd usynlig, men alligevel til stede i hele teksten som en lyd. På dette sted kan vi ligesom jeget *høre* den, men vi kan ligesom politifolkene ikke finde den ved at *kigge* efter. Tekstens allersidste ord skaber og skjuler denne lyd: “Here, here!—it is the beating of his hideous heart!” (31). Leder vi “here”, så ser vi intet hjerte slå eller fortælle, men *lytter* vi, så synes det at råbe til os: “Hear, hear”.¹⁷ Symptomatisk vender “The Tell-Tale Heart” aldrig tilbage til rammen,

17 “Hear” og “here” er homofoner, fordi de udtales ens, men har forskellige betydninger.

men slutter i rædslens og åbenbarings øjeblik. Og endnu vigtigere, hvad der fortælles *om* i form af tvivl, frygt og nervøsitet afspejles direkte i fortællingens fremstilling. Poes historie begynder (“observe... how calmly I can tell you the whole story” (29)), men da fortællingen kommer frem til de oprivende begivenheder, er den selv præget af oprør og åndeløshed og anvender deiktisk præsens. Hvis det fortalte og fortælling således synes at konvergere, og hvis det, som fortælles, samtidig udspiller sig her og nu, så bliver det svært for os at opretholde forestillingen om, at fortællingen beretter om noget, der har fundet sted. Historien ser snarere ud til eksplicit at tematisere den ovenfor beskrevne indsigt, at der ikke er en fortæller, der taler *om* noget, men snarere en fortalt verden, inklusive jeget og hans handlinger, som skabes af fortællingen. Hvad sker der, kunne man spørge, hvis fortællingens struktur ikke er, at den fortæller os, hvad der skete, men at der sker, hvad der fortælles? Igennem teksten antydes det adskillige gange, at det ikke er den gamle mand, som jeget ønsker at udslette, men snarere “his eye”. Tag for eksempel følgende passage: “Jeg elskede den gamle mand. Han havde aldrig forurettet mig. Han havde aldrig fornærmet mig. Jeg begærede ikke hans Guld. Jeg tror, det var hans øje [his eye]!, Ja det var det! Han havde en gribes øje [the eye of a vulture].... Jeg fandt altid øjet lukket, og så var det umuligt at gøre arbejdet, for det var ikke den gamle mand, der ærgrede mig, men hans onde øje... den gamle mand var sten død. Hans øje ville ikke besvære *mig* mere” (29-30, originalens fremhævelse). I de fleste verserende versioner, som følger Griswold, lyder den sidste sætning i det første citat således: “Et af hans øjne lignede en gribes” (“One of his eyes resembled that of a vulture” (*The Complete Tales*, 199)), hvilket ændrer strukturen i sætningen, så den bliver komparativ og ændrer samtidig ental “øje” til flertalsformen “øjne”. Sætningens betydning i den oprindelige version afviger semantisk såvel som fonetisk fra Griswold version. I den oprindelige udgave inviteres læseren semantisk til at forestille sig fortælleren observeret af et gribbeøje, der som enhver læser af kulørt fiktion jo vil vide, er på udkig efter døende eller døde skabninger. Fonetisk er det bemærkelsesværdigt, at Poe holder sig til entalsformen gennem hele fortællingen. Det er således ret indlysende, at det ikke er den gamle mand, som jeget ønsker at dræbe, men snarere hans øje, hans “Evil Eye.” For det er ikke kun øjet, “det onde øje,” men også “det onde jeg/the evil I”, som destrueres ved mordet.¹⁸ “The Tell-Tale Heart” synes, på en langt mere skjult måde end “William Wilson”, at etablere lige netop den effekt, som William Wilson ekspliciterer i de sidste ord i novellen af samme navn:

“You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself” (*The Complete Poems* 292; originalens kursiv).

18 Se også Pillai og Robinson.

Det er således netop fra det øjeblik, hvor jeget mener, at han er endelig fri for sin dobbeltgænger, at han har befriet sig selv fra “The Eye”, at hjertet tager over, og jeget ikke længere er herre over sin egen tale. Desuden er dette øjeblik dobbelteksponeret som dels det øjeblik i lejligheden, hvor jeget hører hjertet fortælle om ham og, mod sin vilje, må høre sig selv afsløret af sig selv, dels som et punkt i fortællingen herom, som – lige netop da hjertets tale skal til at omtales – endnu tydeligere synes at blive overtaget af hjertet. Ikke i den forstand, at det bogstaveligt talt taler i den fortalte verden, men i den forstand, at det manifesterer sin egen fortællende afsløring af hovedpersonen som morder mod hans vilje på fortællingsniveau. Vi vil ikke påstå, at en naturaliserende læsning af teksten er umulig, selv om den skal kunne forklare sammenblandingen af fortælle tidspunktet og handlingens tidspunkt; af ramme og indrammet osv.

James Phelan foreslog os i sine meget nyttige kommentarer til vores essay en subtil læsning, hvor “historien synes at give os en karakter, der er så overvældet af skyld, at han forestiller sig hjertet slå så højt at det kan høres, og når han fortæller bliver han så overvældet af skyld, at han taber sin ro og overblik og hans fortælling præges af at han endnu engang hører hjertet, som han hørte det tidligere.” En læsning som denne er ikke alene mulig, men overbevisende og kan formentlig ikke afkræftes. Man kan sige, at naturlige og unaturlige forklaringer endda konvergerer til en vis grad, idet den fremmede vilje og upersonlige tale er uløseligt forbundet i Poes litteratur, uanset om den fremmede tale er forårsaget af uhåndterbar skyld eller ej, og om den er manifesteret i et hjerte eller gennem en sort kat i en krypt. Mødet med en upersonlig tale og med en mod-vilje, der tilsidesætter personens egen vilje finder i begge forklaringsrammer sted i selve fortælleprocessen.

Det kan dog hævdes, at fortælleren rent faktisk viser få tegn på anger og ikke nødvendigvis synes overvældet af skyldfølelse, men snarere synes tilfreds ved og stolt af sin handling. For det andet kunne man argumentere for, at en naturlig forklaring ikke helt yder retfærdighed til de mange elementer, der modsiger den naturlige fortælsituation, hvor selve fortællehandlingen omfatter en enhed af “jeg, her, nu”. Faktisk synes teksten strategisk at underminere alle disse tre begreber, eftersom nu er “nu igen” og dermed både dengang og nu, og eftersom, på samme måde, “her” er flygtigt i ordets homofone appel til både syn og høreelse og i sin tvetydige henvisning til både fortælsituationen og det fortalte, og eftersom, endelig, spillet på “I/eye” gør det tvetydigt, om referencen er til fortælleren eller hans antagonist. I denne tekst, som er så besat af syn og høreelse, synes det usandsynligt, at det skulle være en tilfældighed, at brugen af homofoni (ord som lyder ens, men ser forskellige ud) er forbundet med lige netop syn og høreelse.

Når fortælling om den impersonale tale også selv depersonaliseres, så bliver naturlige beskrivelser baseret på den virkelige verden problematiske. Den upersonlige tales resonans i både det fortællende og det fortalte etablerer en paradoksal, gensidigt tilintetgørende proces, hvor “fortalt jeg” og “fortællende jeg”, “fortalt tid” og “fortælle tid” bliver uskelnelige og ophører med at fungere som operative

begreber. Som vi har vist, bringer Poes fortælling subjektets eksistens i tvivl. I det mindste det litterære subjekt, som vi traditionelt søger at forstå og begribe på måder, der ligner dem, hvormed vi forsøger at forstå subjekter i den virkelige verden. Her finder vi i stedet en tale, der refererer til subjektet som “jeg” uden at tilhøre det.¹⁹ At konstruere hovedpersonens bevidsthed synes at være en opgave, der er meget forskellig fra mødet med bevidstheder i dagligdagen.

Konklusioner, åbne spørgsmål og nye perspektiver

Denne artikel beskriver den grundlæggende teoretiske ramme for, hvad vi gerne vil kalde “unaturlig narratologi”. Mere specifikt giver den en definition af begrebet “unaturlig” og skitserer vores mål. Desuden behandler artiklen de analytiske konsekvenser af at analysere fortællinger fra et ikke-mimetisk perspektiv. Som vi har vist, fører vores unaturlige læsninger af storyworlds, bevidstheder og fortællehandlinger til andre konklusioner og fortolkninger end traditionelle modeller, baseret på viden om den virkelige verden.

Set fra vores perspektiv er der to grundlæggende måder, hvorpå man kunne reagere på de analytiske udfordringer, som unaturlige fortællinger stiller os overfor. For det første kan man, som vi har vist i afsnittet “unaturlige storyworlds” forsøge at analysere dem ved at rekombinere eksisterende scripts og rammer. For eksempel kan man forsøge at forstå de logiske umuligheder i Robert Coover “The Babysitter” ved at foretage “frame enrichment”, som giver os mulighed for at projicere en umulig situation, hvor de interne processer har samme ontologiske status som den eksterne virkelighed. Dernæst kan man så hævde, at teksten leger med et væld af forskellige muligheder og giver os mulighed for at vælge den, vi bedst kan lide. For det andet, som et alternativ til en sådan læsning, der følger den “menneskelige trang til at skabe mening” (Fludernik, *Fictions* 457), kan man simpelthen acceptere, at mange fortællinger går langt ud over, hvad der ville være tænkeligt i den virkelige verden.

I en vis forstand er det forholdsvis ukontroversielt at sige, at hvis konversationsnelle, naturligt forekommende former for historiefortælling er prototypiske fortællingsmanifestationer, så vil mange litterære fortællinger afvige fra prototypen. Ud fra dette perspektiv er litterære fortællinger mere eller mindre atypiske. Det er dog ikke helt uproblematisk at antage, at mange romaner og noveller og andre litterære fortællinger er for kategorien ‘fortælling’, hvad emuer er for kategorien ‘fugl’ (se Herman, *Basic Elements*). Ved at behandle unaturlige fortællinger som marginale, risikerer vi at gå glip af noget afgørende ved dem. For eksempel *kan*

19 Nielsen har i “The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction,” vist, hvordan lignende omstændigheder gør sig gældende i værker som *Moby-Dick*, hvor jegfortælleren lejlighedsvis synes at have adgang til andre folks tanker, *The Golden Ass* (andet århundrede), hvor jegfortælleren synes udtrykkeligt at erkende, at han ikke har nogen måde at huske en historie, han netop har gengivet gennem mange sider, og i *Damen i bilen med briller og gevær*, hvor jegfortælleren fortæller os, at hun aldrig har fortalt den historie, vi lige har hørt, til nogen.

jegfortællinger i præsens (“simultaneous narration”) naturligvis sammenlignes med ikke-fiktive fænomener som f.eks. live kommentering fra en fodboldkamp. Men vi føler, at en sådan mimetisk tilgang er trivialiserende. Det er også værd at bemærke, at fodboldkommentatorer ikke er autodiegetiske, og at kommentarerne i realiteten falder lige efter handlingerne i stedet for samtidig med dem. Vi kan således bedre forstå sådanne fortællingsmanifestationer som udtryk for en foregrounding af en given teksts modstand mod naturaliserende beskrivelser og af fiktionens inventive egenskaber.

Alternativet til at forsøge at passe alle fortællinger ind i samme skabelon er at acceptere, at nogle fortællinger er situerede, andre ikke. Nogle fortællinger er fortalt af en person, andre ikke. Og dernæst analysere de potentielle konsekvenser, som vi har forsøgt at gøre ovenfor.²⁰

Selvom vi har haft fokus på fiktion i vores analyser, mener vi, at unaturlige funktioner er en vigtig komponent i adskillige fortællinger, og at de syntetiske og de mimetiske funktioner samt de unaturlige og de naturlige ofte går hånd i hånd. Som unaturlige narratologer ønsker vi at være opmærksomme på, at det unaturlige undertiden finder noget der, hvor andre, mere mimetisk orienterede ikke finder noget. Vi vil slutte vores artikel med at pege på nogle nye perspektiver og åbne spørgsmål ved den unaturlige tilgang.

For det første rejser eksistensen af unaturlige elementer i fortællingen det grundlæggende og fundamentalt vanskelige spørgsmål om forholdet mellem fortælling og fiktion. I denne artikel har vi udelukkende behandlet unaturlige fænomener i mere eller mindre eksperimentelle fiktive tekster. Men det betyder ikke, at sådanne fænomener kun forekommer i eksperimentel fiktion. Mange realistiske tekster er for eksempel fulde af unaturlige elementer såsom alvidenhed, paralepsis, sammenhængende plots, definitive slutninger samt, hvad James Phelan kalder “redundant telling” (1-30). Dertil kommer, at modernismens reflektor-mode fortællinger er unaturlige, for så vidt som vi ikke kan læse andre folks tanker i den virkelige verden, men gør det i fiktionens verden. Det er i øvrigt en af de ting, som gør modernistiske tekster så interessante.

Det er også værd at bemærke, at megen nyere fiktion som f.eks. Bret Easton Ellis’ roman *Glamorama* og John Maxwell Coetzee’s *Waiting for the Barbarians* anvender første person præsens. Dorrit Cohn beskriver “fictional present” som fortællerens “impossible verbal stance” (105) og argumenterer for, at sådanne fortællinger har “the advantage of dislocating the narrative text from a temporally fixed point of origin” (106). Desuden er unaturlige elementer ikke begrænset til fiktion. Som

20 H. Porter Abbott har for nylig udarbejdet en nyttig skelnen mellem forskellige former for “narrative difficulty”, som fører til, hvad han kalder “reader resistance” (“Immersion” 131): det “defamiliariserede” (med reference til Shklovsky), det “tilslørede” (med henvisning til Derrida, de Man, og Miller), og det “kognitivt sublime.” I modsætning til de to første forslag, tager Abbotts eget bidrag ikke sigte på at nå til en negativ eller positiv fortolkning, men snarere på en “fordybelse i en tilstand af forbløffelse” (132). Abbotts første type af effekt og respons hænger sammen med vores første type af respons, mens de to andre korrelerer med forskellige aspekter af vores anden type af respons.

Iversen har argumenteret for, forekommer unaturlige storyworlds, unaturlige bevidstheder og unaturlige fortællehandlinger ikke kun i fiktive tekster, men udgør i nogle tilfælde (som det kan være tilfældet i traumefortællinger) “selve essensen i ikke-fiktive fortællinger” (“In Flaming Flames”). Et udgangspunkt for yderligere forskning kunne være den iagttagelse, at horrible og/eller sublime begivenheder i den virkelige verden, kræver unaturlige teknikker på tværs af fiktion/ikke-fiktions skellet. Et eksempel kunne være vidnesbyrdet *Days and Memory* af Charlotte Delbo, en tidligere Auschwitzfange. Denne selvbiografi konfronterer os med to gensidigt udelukkende versioner af det “fortællende jeg”, hvilket resulterer i en situation, som Lawrence L. Langer rammende beskriver som “two voices [that] vie for primacy... each honest, each incomplete” (3).²¹

Vores unaturlige tilgang åbner for mange spørgsmål som f.eks.: Hvad ville være en positiv definition af fortællinger, en definition, som omfatter alle fortællinger – naturlige og unaturlige og samtidig udelukker ikke-fortællinger? Hvad er forskellen på unaturlige fortællinger og noget, der slet ikke er en fortælling? Kan vi klart skelne mellem ikke-fortællende tekster på den ene side og unaturlige fortællinger på den anden? Med andre ord, hvilke positive træk deler unaturlige fortællinger med andre fortællinger? Hvordan ville man kunne definere alle fortællinger på en måde, som medtænker de egenskaber, som naturlige definitioner overser? Hvad skal vi gøre med det faktum, at ikke-fiktive tekster kan anvende en række unaturlige teknikker og træk (Nielsen, “Natural Authors”), som paradoksalt nok oftest overses af de teorier, der tager deres udgangspunkt i naturlige fortællinger? Måske er det slet ikke muligt at nå frem til en definition, der gælder for alle fortællinger og kun fortællinger.

For det andet kunne man ønske at se på forholdet mellem unaturlige fortællinger og temporalitet, som det afspejles i spørgsmål om litteraturhistoriske ændringer i konventionerne. Man kunne argumentere for, at unaturlige fortællinger og opfindelsen af nye teknikker og hidtil “umulige” måder at fortælle på har betydelig indflydelse på litteraturhistorien: nye måder at fortælle på er ikke bare nye måder at fortælle de samme historier på, men udvider området for det fortællelige. Denne idé vedrører desuden spørgsmålet om forholdet mellem konventionalisering og naturalisering. Der er ingen tvivl om, at nye former og teknikker (såsom alvidenhed, reflektor-mode, simultaneous narration, du-og vi-fortællinger) bliver konventionaliserede med tiden. Det betyder dog ikke nødvendigvis, at de bliver *naturaliserede*. Vi vil derfor også gerne fremhæve den inhærente unaturlighed også ved konventionelle former, som f.eks. netop alvidende fortæller i traditionelle realistiske værker eller brugen af første person præsens i megen ny fiktion.

Forskellen mellem naturalisering og konventionalisering er afgørende. Som understreget ovenfor kan mange konventionelle fortælleformer stadig være unaturlige (Nielsen, “Unnatural Narratology”). Mere specifikt vil vi gerne skelne mellem

21 Et klassisk litterært eksempel er Vladimir Nabokovs *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, hvis unaturlige elementer er blevet bemærket af Christian Moraru (40-53).

unaturlige scenarier og begivenheder, der allerede er blevet konventionaliserede som kognitiv kategori (såsom “det talende dyr”, den alvidende fortæller, dækket, direkte tale og *psychonarration*) på den ene side og så unaturlige scenarier og begivenheder, som fortsat slår os som underlige, mærkelige eller usædvanlige. For det tredje må man i forbindelse med det unaturlige i fortællinger overveje spørgsmål om kontekst, om læsere og om forfattere og intentioner. Er det muligt at sige, hvad der er naturligt og unaturligt uden at tage kulturelle eller historiske forskelle i betragtning? Hvad hvis afsenderens begreb om naturlighed adskiller sig væsentligt fra modtagerens? Richard Carstone, en af de centrale figurer i Dickens’ roman *Bleak House*, opsummerer fint vores konklusion: “all this business puts us on unnatural terms, with which natural relations are incompatible” (599). Set fra vores perspektiv er det unaturlige overalt, og det er på tide at narrativ teori tager højde for det.

LITTERATURLISTE

- Abbott, H. Porter. “Immersion in the Cognitive Sublime: The Textual Experience of the Extratextual Unknown in García Márquez and Beckett”. *Narrative* 17.2 (2009): 131-41.
- . “Unreadable Minds and the Captive Reader”. *Style* 42.4 (2008): 448-70.
- Alber, Jan. “Impossible Storyworlds—And What To Do with Them” *Storyworlds: A Journal of Narrative Study* 1.1 (2009): 79-96.
- . “The ‘Moreness’ or ‘Lessness’ of ‘Natural’ Narratology: Samuel Beckett’s ‘Lessness’ Reconsidered”. *Style* 36.1 (2002): 54-75.
- . “Unnatural Narratives”. *The Literary Encyclopedia*. www.litencyc.com, 2009.
- . “Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama” Habilitation, University of Freiburg, Germany, in progress.
- Alber, Jan og Rüdiger Heinze, (red.). *Unnatural Narratology*. Berlin og New York: de Gruyter, 2011.
- Amis, Martin. *Time’s Arrow*. New York: Harmony, 1991.
- Andersen, Richard. *Robert Coover*. Boston: Twayne, 1981.
- Carpentier, Alejo. “Journey Back to the Source”. *Oxford Book of Latin American Stories*, red. af Roberto González Echevarría, 221-32. Oxford: Oxford Univ. Press, 1997.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1978.
- Coover, Robert. “The Babysitter”. *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, 206-39. New York: Plume, 1969.
- . “The Elevator”. *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, 125-37. New York: Plume, 1969.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. London: Penguin, 2003.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
- . “Natural Narratology and Cognitive Parameters”. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, redigeret af David Herman, 243-67. Stanford, CA: CSLI Publications, 2003.
- . “New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing” *New Literary History* 32 (2001): 619-38.
- . *Towards a ‘Natural’ Narratology*. New York: Routledge, 1996.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Gerrig, Richard. *Experiencing Narrative Worlds*. New Haven: Yale Univ. Press, 1993.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- Hamsun, Knut. *Hunger*. Edinburgh: Rebel Inc., 1996.
- . *Sult*. Copenhagen: Nordisk Forlag, 1890.
- . “Sult”. *Ny Jord* 1 (1888): 413-56.
- Heinze, Rüdiger. “Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative* 16.3 (2008): 279-97.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- . “Introduction”. *The Cambridge Companion to Narrative*, redigeret af David Herman, 3-21. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2002.
- . “Storyworld”. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, redigeret af David Herman, Manfred Jahn, og Marie-Laure Ryan, 569-70. London: Routledge, 2005.
- Humpál, Martin. *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun’s Novels Hunger, Mysteries and Pan*. Oslo: Solum, 1998.
- Iversen, Stefan. *Den ubyggelige fortælling i Johannes V. Jensens tidlige forfatterskab*. [“The Uncanny Narrative in the Early Works of Johannes V. Jensen.”] PhD thesis, Aarhus University, 2008.
- . “In Flaming Flames’: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives”. *Unnatural Narratology*, redigeret af Jan Alber og Rüdiger Heinze. Berlin og New York: de Gruyter, under udgivelse.
- . “Unnatural Mind”. *A Poetics of Unnatural Narrative*, redigeret af Alber, Nielsen og Richardson, under udgivelse.
- Kennedy, Thomas E. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1992.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Philosophical Papers and Letters*. Vol. 2. Redigeret og oversat af Leroy E. Loemker. Dordrecht: Reidel, 1969.
- Mäkelä, Maria. “Possible Minds: Constructing—and Reading—Another Consciousness as Fiction”. *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE Narratology: Linguistic, Translatological, and Literary-Theoretical Encounters*, redigeret af Pekka Tammi og Hannu Tommola, 231-60. Tampere: Tampere Univ. Press, 2006.
- . “Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures of FID”. *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*, redigeret af Pekka Tammi og Hannu Tommola, 55-72. Tampere: Univ. of Tampere Press, 2003.

- Margolin, Uri. "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, redigeret af David Herman, 271-94. Stanford, CA: Centre for the Study of Language and Information, 2003.
- Moraru, Christian. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2005.
- Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12.2 (2004): 133-50.
- . "Natural Authors, Unnatural Narratives". *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, redigeret af Jan Alber og Monika Fludernik. Columbus: Ohio State Univ. Press, under udgivelse.
- . "Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration". *Unnatural Narratology*, redigeret af Jan Alber og Rüdiger Heinze. Berlin og New York: de Gruyter, 2011.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- . "Realist Novel". *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, redigeret af David Herman, Manfred Jahn og Marie-Laure Ryan, 491-92. London: Routledge, 2005.
- Petitjean, Tom. "Coover's 'The Babysitter'" *Explicator* 54.1 (1995): 49-51.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2005.
- Pillai, Johann. "Death and its Moments: The End of the Reader in History" *MLN* 112.5 (1997): 836-75.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe*. New York: Alfred A. Knopf, 1958.
- . *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Edison, NJ: Castle Books, 2001.
- . "The Tell-Tale Heart" *The Pioneer* (January 1843): 29-31.
- Priest, Graham. "What is so Bad about Contradictions?" *The Journal of Philosophy* 95.8 (1998): 410-26.
- Richardson, Brian. "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory" *Modern Drama* 40 (1997): 86-99.
- . "Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction". *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, redigeret af Brian Richardson, 47-63. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2002.
- . "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others". *Narrative* 9.2 (2001): 168-75.
- . "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame". *Narrative* 8.1 (2000): 23-42.
- . *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2006.
- . "Voice and Narration in Postmodern Drama". *New Literary History* 32 (2001): 681-94.
- Robinson, E. Arthur. "Poe's 'The Tell-Tale Heart'". *Nineteenth-Century Fiction* 19.4 (1965): 369-78.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.
- Ryan, Marie-Laure. "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative". *Poetics Today* 27.4 (2006): 633-74.
- . "Possible-Worlds Theory" I: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, redigeret af David Herman, Manfred Jahn og Marie-Laure Ryan, 446-50. London: Routledge, 2005.
- . "Temporal Paradoxes in Narrative" *Style* 43.2 (2009): 142-64.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique". I: *Russian Formalist Criticism*, redigeret af Lee T. Lemon og Marion J. Reis, 3-24. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965.

- Tammi, Pekka. "Against 'Against' Narrative". I: *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, redigeret af Lars-Åke Skalin, 37-55. Örebro: Örebro Univ. Press, 2008.
- . "Against Narrative ('A Boring Story')". *Partial Answers* 4.2 (2006): 19-40.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Zunshine, Lisa. "Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness". *Narrative* 11.3 (2003): 270-91.
- . *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2006.