

JAMES PHELAN

Professor ved Afdeling for Engelsk, Ohio State University · Oversat af Rolf Reitan

USANDSYNLIGHEDER, OVERKRYDSNINGER OG UMULIGHEDER EN RETORISK TILGANG TIL BRUD PÅ DEN MIMETISKE KARAKTERNARRATIONS KODE

IMPROBABILITIES, CROSSOVERS, AND IMPOSSIBILITIES | *Extending and to some extent revising some of his earlier work, James Phelan in this essay examines three kinds of “unnatural” departures from the mimetic code. Paralepsis (or implausible knowledgeable narration), simultaneous present-tense character narration, and a kind of departure not previously noticed, which he calls crossover narration: “an author links the narration of two independent sets of events by transferring the effects of the narration of the one to the other.” In spite of being rather different ways of breaching the mimetic code, the three breaks form a useful cluster for investigating underlying conventions of reading that can explain why readers often do not notice the breaks. Phelan thus induces two Meta-Rules of Readerly Engagement: The Value Added Meta-Rule underlies the principle that disclosure functions trump narrator functions, and stipulates that readers overlook breaks in the mimetic code when those breaks enhance their reading experience; the Story over Discourse Meta-Rule stipulates that once a narrative foregrounds its mimetic component, readers will privilege story elements over discourse elements, and thus be inclined to overlook breaks in the code. Four additional Rules are derived from the Meta-Rules in a reading of Adventures of Huckleberry Finn, which serves as an example of implausibly knowledgeable narration. Rules and Meta-Rules are then deployed in reading a passage of The Great Gatsby, exemplifying crossover narration. A discussion with Henrik Skov Nielsen about the simultaneous present-tense narration in Glamorama marks both the closeness and a certain difference in perspective between rhetorical narratology and Nielsen’s concept of narration without narrators.*

KEYWORDS | *narratology, implausibility, crossover, impossibility, mimetic, character narration, rhetorical theory, readerly interest*

Karakternarration¹ er en frugtbar yngleplads for unaturlig eller anti-mimetisk narration, i særdeleshed for sporadiske udbrud af det anti-mimetiske i en narration,

¹ [Phelan foreslog allerede i 2001 termen “karakternarration” (*character narration*) som ækvivalent med homodiegetisk narration, jf. Phelan 2001.]

hvis dominante kode er mimetisk – det vil sige en narration, der respekterer normale begrænsninger af, hvad mennesker kan vide og begrænsninger for, hvordan de flytter sig i tid og rum og så videre, og som derfor implicit signalerer en korrespondance mellem dette aspekt af den fortalte verden og den ekstratekstuelle verden.² Karakternarrationen genererer disse afvigelser fra den mimetiske kode, fordi den, som en indirekthedens kunst, i høj grad indskrænker (den implicerede) forfatters³ frihed til at kommunikere med sit publikum – og undertiden føler forfatteren en trang til at operere uden for disse begrænsninger. I anvendelsen af enten mimetisk eller anti-mimetisk karakternarration skal en forfatter bruge en tekst til at kommunikere (mindst) to forskellige beretteres (forfatterens og fortællerens) forskellige formål til mindst tre forskellige publikummer: tilhører [the narratee], det autoriale publikum og det aktuelle publikum (for mere om disse publikummer, se Rabinowitz, “Truth in Fiction”). Den forfatter, der anvender mimetisk karakternarration, accepterer de mere specifikke indskrænkninger, der er forbundet med karakterens rent menneskelige begrænsninger. På disse betingelser kan en forfatter, der overvejer karakternarration som en mulig teknik, gå én af tre veje: (1) han kan acceptere alle begrænsninger og omhyggeligt arbejde inden for dem (som Henry James gør i “The Aspern Papers”); (2) han kan fra begyndelsen afvise den mimetiske kode og udstyre karakterfortælleren med al den magt, som forfatteren mener vil tjene hans overordnede formål (som Herman Melville gør i *Moby-Dick*); og (3) han kan i det store og hele acceptere begrænsningerne, men bruge sin ret til at afvige fra dem, når passende betingelser er til stede (som Ernest Hemingway gør i “My Old Man” – se kapitel 4 i min *Narrative as Rhetoric*).

Jeg vil i dette essay benytte en retorisk tilgang til fortællingen for at analysere nogle yderligere tilfælde, hvor forfatterne tager denne tredje vej, fordi jeg tror, at den resulterende modstilling af mimetisk og anti-mimetisk narration kan kaste lys over begge – og i særdeleshed over naturen af læserengagementer i begge, lys som vil hjælpe os med at erkende disse “passende betingelser”. I tidligere arbejder har jeg diskuteret forskellige typer af afvigelser fra den mimetiske kode, herunder paralepse, Gérard Genettes term for, at en fortæller siger mere, end karakteren kan vide (*Narrative as Rhetoric*); paralipse, Genettes term for en fortællers ubegrundede tilbageholdelse af, hvad han ved (*Narrative as Rhetoric*); redundant fortællen, min term for, at en fortæller fortæller en tilhører noget, som de begge ved, at tilhører allerede ved (*Living to Tell about It*); og simultan narration i præsens, hvor fortælleren

- 2 Den dominante mimetiske kode ligner, men er ikke identisk med, hvad Monika Fludernik med et lån fra lingvistikken kalder “naturlig” narration, det vil sige en fortællen, som er “reguleret eller motiveret af kognitive parametre baseret på menneskers oplevelse af at være et kropsligt væsen [embodiedness] i en virkelig verdens kontekst” (17). Grunden til, at begreberne ikke er identiske, er at den dominante mimetiske kode indbefatter nogle konventioner, der autoriserer, at beretteren overskrider de kognitive parametre, som Fludernik refererer til.
- 3 Selv om jeg er en af dem, der finder, at begrebet om den implicerede forfatter er virkningsfuldt, er distinktionen mellem den implicerede forfatter og kød-og-blodforfatteren af mindre betydning for dette essays formål end den idé, at fortællingen skabes af en autorial instans. Så for enkelheds skyld vil jeg bruge termen “forfatter” og referere til forfattere ved deres efternavn, ikke ved “den implicerede X.”

samtidig lever og fortæller ("Present Tense Narration"). I alle disse diskussioner har jeg fremhævet, hvordan afvigelserne fra den dominante kode ofte passerer ubemærket, og jeg har derfor argumenteret for en bredere opfattelse af det mimetiske. Derudover har jeg, i *Living to Tell about It*, skelnet mellem afsløringsfunktioner [*disclosure functions*] (den måde, hvorpå narrationen tjener den implicerede forfatters behov for at kommunikere til det autoriale publikum), og fortællerfunktioner (den måde, hvorpå den samme narration, med dens særlige sæt af restriktioner, tjener fortællerens behov for at kommunikere til tilhøreren), og jeg har argumenteret for, at når de to funktioner kommer i konflikt med hinanden, vil afsløringsfunktionerne til sidst trumfe fortællerfunktionerne.

I dette essay vender jeg tilbage til paralepsen, som jeg vil kalde usandsynligt vidende narration, og til simultan karakternarration i præsens med henblik på at udvide – og i et vist omfang revidere – mit tidligere arbejde, og jeg vil analysere en type narration, som der så vidt jeg ved ikke tidligere er blevet lagt mærke til, og som jeg vil kalde overkrydsende narration [*crossover narration*]. I denne, som afviger fra den mimetiske kode, sammenkæder en forfatter narrationen af to uafhængige sæt af begivenheder ved at *overføre effekten* af narrationen af det ene sæt til narrationen af det andet. Således vil for eksempel de affektive responser, der fremkaldes ved narrationen af et sæt af begivenheder, påvirke publikums perception, ikke alene af det andet begivenhedssæt, men også af motivationen hos de karakterer, der er involveret i disse begivenheder. De tre afvigelser udgør en nyttig klynge, for usandsynligt vidende narration og overkrydsende narration er typisk midlertidige afvigelser, mens simultan karakternarration i præsens ofte er en global og således en mere radikal afvigelse. Skønt dynamikken i hver af disse afvigelsestyper er forskellig, skal jeg forsøge at identificere nogle underliggende læsekonventioner, som bidrager til at forklare, hvorfor læsere ikke lægger mærke til afvigelserne. Mere specifikt skal jeg foreslå to Meta-Regler for Læserens engagement i afvigelser fra den Mimetiske Kode: *Meta-Reglen om Forøget Værdi*, som ligger til grund for princippet om, at afsløringsfunktioner trumfer fortællerfunktioner og stipulerer, at læsere overser afvigelser i koden, når afvigelserne forstærker læseroplevelsen; og *Meta-Reglen om Historie-før-Diskurs* [*Story over Discourse*], som stipulerer, at så snart en fortælling stiller sin mimetiske komponent i forgrunden, vil læsere privilegere historiens elementer frem for diskursens elementer og derfor være tilbøjelige til at overse afvigelser i koden. Begge Meta-Regler henviser til et bredere princip i den retoriske teori, som er forbundet med teoriens interesse i at gøre rede for læseroplevelsen: læserresponsens logik må trumfe logikken i narratologiske distinktioner, der er udviklet uden reference til denne respons.

Retorisk teori, konventioner og læserinteresser

Inden jeg giver mig i kast med eksempler, vil jeg gerne sige lidt mere om den retoriske tilgang, og i særdeleshed den rolle, den tilskriver læserens responser. Modellen ser den narrative kommunikations dynamik som en feedback-sløjfe

mellem autorial instans, tekstuelle fænomener og læserrespons. Med andre ord, modellen antager, at tekster er konstrueret [*designed*] af forfattere for at påvirke publikum på bestemte måder, at disse konstruktioner [*designs*] kommunikerer ved forfatterens anvendelse af tekstualitetens ressourcer – alt fra stil og teknik til struktur og genre – og at læsernes responser er en funktion af, vejviser for og test af disse autorial konstruktioner og deres virkeliggørelse i tekstuelle fænomener. En metodologisk konsekvens af dette synspunkt er, at den retoriske kritiker kan begynde en undersøgelse ved et hvilket som helst af sløjfens tre punkter i sikker forvisning om, at undersøgelsen vil føre til de to andre punkter. I dette essay kan det se ud, som om jeg begynder med de tekstuelle fænomener – afvigelser i den mimetiske kode – men jeg begynder faktisk med læserresponsen: Jeg vælger afvigelser, som enten overhovedet ikke anfægter de fleste læsers mimetiske engagement eller ikke anfægter dette engagement i et omfang, som en opmærksomhed på deres unaturlighed kunne skabe en forventning om. Fra dette udgangspunkt forsøger jeg at afdække årsagerne til læserrespons (inklusive tidligere uerkendte årsager) både i tekstens overfladedetaljer og i narrative konventioner, der styrer kommunikationen mellem forfatter og læser. Jeg baserer mine påstande om “de fleste læsere” på mine egne responser, mine studerendes, og på Sherlock Holmes’ “Silver Blaze”-princip, altså fraværet af enhver gøen om disse afvigelser fra andre kritiske vagthunde. Følgelig, når jeg taler om læserrespons, refererer jeg både til det autorial publikums og til en betragtelig del af det aktuelle publikums.

At skelne mellem naturlige og unaturlige veje til afsløring af information er ved første øjekast en ligetil opgave: I naturlig – eller mimetisk – fortælling opererer afsløringen inden for den kendte verdens begrænsninger, dens fysiske love og dens menneskelige beboeres kræfter og begrænsninger, mens afsløringen i unaturlig eller antimimetisk fortælling opererer uden hensyn til sådanne begrænsninger eller også i bevidst overskridelse af dem. Således ville vi for eksempel betragte Edgar Allan Poe som en, der anvender naturlig narration i “The Cask of Amontillado” med dens konsistente indskrænkning til Montresors perspektiv, men derimod – hvis vi følger Henrik Skov Niensens læsning (se Alber et al.) – som en, der i “The Tell-Tale Heart” anvender unaturlig narration i den del af fortællingen, hvor hjertet taler.

Lidt ekstra refleksion viser imidlertid, at vi endnu en gang må give plads i vores teori til den ubudne og ofte irriterende gæst, *Overensstemmelse-med-Kendte-Fakta* [*Fit-with-Known-Facts*]. Nogle konventioner for mimetisk fortælling autoriserer noget, som mistænkeligt ligner, hvad vores indledende formulering ville kalde unaturlig eller antimimetisk narration. Disse “nogle”, som ikke selv er karakterer, og som afslører dette “noget”, der skete i vestlige romaner i den realistiske tradition (*Emma*, *Madame Bovary*, *Middlemarch*, *For Whom the Bell Tolls* – listen fortsætter og fortsætter), har magt til at skaffe sig adgang til historieverdens forskellige karakterers bevidstheder og til at flytte sig – uden behov for den virkelige verdens transportmidler og uden tidsforbrug – fra et sted til et andet. Desuden har karakterfortællere ofte usandsynlige evner, som vi tager som en selvfølge. I “The Cask of Amontillado” leverer Montresor ordrette gengivelser af dialoger fra halvtreds år før hans narration

af dem. Så vi behøver i det mindste en anerkendelse af, at enhver redegørelse for afvigelser i den mimetiske kode må tage højde for konventionernes magt.⁴ Mere specifikt må en sådan redegørelse være opmærksom på den måde, som denne magt bryder ækvivalensen mellem det naturlige og det mimetiske og det unaturlige og det antimimetiske, for mimesis afhænger af forhold, der går i to retninger: mod en verden uden for teksten og dennes fysiske love, og mod accepterede praksisser, som langt mere er en del af litteraturhistorien end af videnskabs- og kulturhistorien. Konventioner opstår og varer ved, blandt andet fordi både forfattere og publikum ser fordele ved det, som de muliggør.

Denne pointe om mimesis og konventioner fører mig til en anden vigtig komponent af den retoriske model, dens identificering af tre slags læserinteresser i fortællingen: den mimetiske, den tematiske, og den syntetiske. Mimetisk interesse opstår, når fortællingen repræsenterer karakterer, steder og begivenheder, der ligner dem, vi møder i den ekstratekstuelle verden. Tematiske interesser opstår af den måde, hvorpå fortællingen fremhæver de idemæssige/politiske/etiske komponenter af disse karakterer, steder, og begivenheder – eller af dens måder at repræsentere dem på. Syntetiske interesser opstår, når fortællingen gør opmærksom på sine forskellige elementer som byggeklodser i en større konstruktion. Skønt alle den narrative fiktions elementer er uomgængeligt syntetiske, kan enkelte fortællinger stille deres syntetiske komponenter i forgrunden eller i baggrunden. Mimetiske fortællinger vil typisk skubbe det syntetiske i baggrunden, mens antimimetiske eller unaturlige fortællinger stiller det i forgrunden. Som denne formulering antyder, er det syntetiske en bredere komponent, inden for hvilken retorisk teori lokaliserer det antimimetiske.

Opmærksomheden på relationerne mellem mimetiske, tematiske og syntetiske komponenter hjælper til at fange forskelle i læserens engagement i mimetisk og i antimimetisk fiktion. Fiktion, som stiller det mimetiske i forgrunden, tilbyder læseren, med Ralph W. Raders formulering, “en tredimensional illusion om karakterer, der handler autonomt, som om de befandt sig i en verden af virkelige oplevelser, [dog] inden for en subsidær bevidsthed om et underliggende konstruktivt autorialt formål”, som er konstrueret for at give historien en tematisk, etisk og affektiv betydning og kraft, som oplevelser i den virkelige verden ikke har. (Rader, 72) Fiktion, som stiller det syntetiske i forgrunden, tilbyder læseren enten en tredimensional illusion om karakterer, der handler autonomt i en verden, som er klart markeret som forskellig fra den virkelige, eller en eksponering af illusionen om karakterernes og begivenhedernes autonomi. I begge tilfælde er formålet at give læseren en tematisk, etisk og affektiv betydningsfylde [*significance*] forskellig fra, men ikke mindre kraftfuld end den mimetiske fiktions. Undertiden resulterer forgrundsplaceringen af det syntetiske i, at det mimetiske skubbes i baggrunden; men somme tider kan fortællinger skyde begge interesser frem i forgrunden.

4 Jeg følger ånden, om ikke bogstaven, i Jonathan Cullers argumenter vedrørende konvention og naturalisering i kapitel 7 af *Structuralist Poetics*.

Usandsynligt vidende narration (paralepse)

I begyndelsen af andet kapitel af *Adventures of Huckleberry Finn* rapporterer Huck to begivenheder, som finder sted under en natlig udflugt, han foretager sammen med Tom Sawyer. Tom tager nogle stearinlys fra enken Douglas' køkken, lægger en fempenge som betaling på køkkenbordet, hvorefter han laver en practical joke med Jim, som er faldet i søvn i gården. Han befrier Jim for hatten og hænger den på et træ i nærheden. Inden han fortsætter med denne beretning om nattens eventyr, gør Hucks narration et spring for i et flash forward at fortælle Jims respons på disse begivenheder:

“Bagefter fortalte Jim at heksene havde forgjort ham og dysset ham i søvn og havde redet ham rundt i hele staten og til sidst sat ham under træet igen og hængt hans hat op på en gren så han kunne vide hvem der havde gjort det. Og næste gang Jim fortalte historien sagde han at de red ham helt ned til New Orleans, og for hver gang han fortalte om det kom han længere og længere omkring til han til sidst sagde at de havde redet på ham hele verden rundt og at de næsten havde redet livet af ham og at han havde fået vabler over hele ryggen af det. [...] Niggere sidder altid i mørket ved køkkenilden og snakker om hekse, men når der var en der snakkede som om han vidste alt om disse ting, lod Jim et par ord falde og sagde: “Hm, hvad ved du om hekse?” og så måtte den anden nigger klappe i og sætte sig på bagsædet. Jim havde altid femcenten i en snor om halsen og sagde det var en tryllemønt som djævelen egenhændigt havde givet ham og fortalt ham han kunne kurere alle med den og fange hekse når han ville bare ved at sige noget til den, men han har aldrig fortalt hvad det var han sagde til den. Der kom niggere alle vegne fra og gav ham alt hvad de ejede bare for at se den femcent, men de ville ikke røre ved den, fordi djævelen havde haft sine hænder på den. Jim blev næsten spoleret som slave, for det gik ham til hovedet at han havde set djævelen og var blevet redet af hekse.” (Twain 2004, 36 og 1973, 10; Ole Storms oversættelse let ændret.)⁵

Hucks digressive prolepsis er højst underholdende, og det i en grad, så det er nemt at overse usandsynlighederne i hans viden om alt det, han rapporterer her, usandsynligheder med hensyn til hans adgang til viden og usandsynligheder vedrørende tidslige forhold. Hvis Huck, som hans narration implicerer, har hørt om Jims successive udsmykning af historien direkte fra Jim selv eller fra en tredjepart, da har hans liv hos enken en betydningsfuld dimension, som ikke viser sig på anden vis i fortællingen. Enten hænger han ud med slaverne, selv når de samles på deres eget sted (“i mørket ved køkkenilden”) for at fortælle historier, eller han har blandt slaverne en meget nær ven, der rapporterer al denne information til ham. Begge hypoteser bevarer det mimetiske på én måde, men kun for at bryde det på en anden måde. Hver af dem genererer en forskellig slags usandsynlighed, en tilbageholdelse

⁵ Jeg skylder Henrik Skov Nielsen stor tak for at gøre mig opmærksom på denne passage.

af information til tilhøreren – om hvordan Huck tilbringer sine dage eller om hans ven blandt slaverne – som ikke passer med hans i almindelighed naive åbenhed.

Hvad tidsligheden angår, indbefatter den forholdet mellem den tidlige udstrækning af Jims bedrifter som historiefortæller og så udstrækningen af Hucks ophold hos enken Douglas. Vi får hurtigt at vide, at Jim kun er på scenen i endnu fem eller seks måneder – det var “omkring en måned” (2004, 41), at Toms røverbande er i gang med deres affærer, “yderligere tre eller fire måneder”, som bragte dem godt ind i vinterperioden (43), før Pap dukker op, og så endnu seks uger eller deromkring, inden Pap fjerner ham fra enken “en dag i foråret” (49). Kunne Jim have fulden sine historier og være blevet en regional legende på så kort tid? Eller rapporterer Huck en begivenhedsrække, som ikke kan have udfoldet sig inden for den dominante handlings tidsrum? Vagheden vedrørende flash forward-episodens rækkevidde gør det umuligt at svare sikkert på det, men netop denne vaghed sammen med Hucks usandsynlige viden indikerer, at i denne passage har Twain forladt den mimetiske kode i Hucks narration. Hans interesse i at afsløre en vis information for sit publikum trumfer hans interesse i at forblive inden for den mimetiske kodes restriktioner.

Twain ønsker først at underholde sit publikum, og han trækker effektivt på kombinationen af Jims fantasiflugt, de andre slavers godtroenhed og Hucks egen naivitet (læg mærke til, at Huck aldrig stiller spørgsmål til Jims tavshed om djævelens magiske ord) for at nå dette mål. Men Twain bruger også passagen til sin indledende karakterisering af Jim, og dette mål styrer faktisk resten af hans narrative valg. Digressionen stikker ud, ikke alene på grund af det her flash forward, men også fordi den repræsenterer den første gang i romanen, hvor Huck ikke er en aktør i begivenhederne. Twain konstruerer Hucks narration således, at Jim er i front og i centrum, og passagen fremhæver mange af hans træk: han har en aktiv fantasi; han stikker ud blandt de andre slaver; og han er en ekstremt stolt mand. I tillæg er Jim bemærkelsesværdigt og intuitivt ressourcestærk: han tager begivenheder, som det at falde i søvn og vågne for blot at finde sin hat hængende på grenen af et træ og en femcents-mønt på køkkenbordet, og bruger dem som et middel til at højne sin status blandt sine medslaver. Endelig viser Twain, at Jim tror på et overnaturligt rige, som er forskelligt fra, skønt på en måde beslægtet med, kristendommens overnaturlige rige, som enken Douglas og Miss Watson har forsøgt at lære Huck om. Ved at bryde den mimetiske kode i Hucks narration etablerer Twain Jim som en bemærkelsesværdig og fængslende mand, en, som Huck er meget heldig at løbe ind i på Jackson’s Island.

Denne analyse leder mig til at foreslå seks grunde til, at læsere næppe lægger mærke til Twains afvigelse fra den mimetiske kode, før en nærlæsende narratolog gør opmærksom på det. De første fire indbefatter detaljer om Twains særlige udførelse af afvigelsen, af hvilke vi kan ekstrapolere nogle Tommelfingerregler (det vil sige snarere konventioner end love) vedrørende Læserengagement i tekster med Afvigelser fra den Mimetiske Kode, og de sidste to artikulerer Meta-Regler, der står bag de første fire.

- (1) Passagen er relativt kort, og antyder dermed en Regel om Varighed: jo kortere afvigelsen er, desto mindre sandsynligt er det, at den bliver bemærket; jo mere udstrakt, desto større sandsynlighed for, at den bliver bemærket.
- (2) Stemmen i denne passage forbliver genkendelig som Hucks og skaber dermed kontinuitet med den dominante kode. Her har vi Reglen om Partiel Kontinuitet: når afvigelsen begrænses til et aspekt af narrationen, er det mindre sandsynligt, at den bliver bemærket.
- (3) Overgangene til og fra afvigelsen er glat og har ligesom en “fakta”-karakter: den begynder midt i afsnittet med adverbiet “Bagefter” og slutter der, hvor citatet holder op. Det næste afsnit gennemfører overgangen tilbage til handlingens nutid med et simpelt “Nå,” fulgt af “men da Tom og mig kom op på kanten af bakketoppen” (2004, 36; 1973, 10). Ligeledes gør passagen ikke opmærksom på tegnene på sin afvigelse i det perceptuelle felt (eller synsfeltet). Hucks viden om, hvad Jim sagde til de andre slaver, bliver simpelthen forudsat i hans narrationsakt – intet gøres for at forklare eller legitimere den. Således følger Twain Reglen om Selvsikkerhed: hvis karakterfortælleren ikke påkalder opmærksomhed om afvigelsen, er det mindre sandsynligt, at den bliver bemærket. For at sige det på en anden måde, når man afviger fra koden, er det bedre at bede om tilgivelse end om tilladelse – og, hvis afvigelsen er relativt upåfaldende, er der en chance for, at du ikke behøver at bede om tilgivelse.
- (4) Første gang vi støder på denne passage, er spørgsmålet om tid ikke et problem, for vi kender ikke længden af det tidslige interval mellem denne nat og Paps fjernelse af Huck fra Enken. Selv i tilbageblik vil vagheden i tidsperspektivet skjule det unaturlige for de fleste læsere. Her har vi Reglen om Temporal Afkodning: hvis afvigelsen fra koden kan ses med det samme, er det mere sandsynligt, at den bliver bemærket, end hvis den først opdages senere i den narrative progression.⁶
- (5) Metareglen om Forøget Værdi: Læsere overser afvigelser fra den mimetiske kode, når afvigelserne forstærker læseoplevelsen ved at give adgang til relevant information, som ikke ville være til rådighed uden disse afvigelser. Denne Metaregel er en garanti for princippet om, at afsløringsfunktioner trumfer fortællerfunktioner.
- (6) Metareglen om Historie før Diskurs [*The Story over Discourse Meta-Rule*]: Så snart fiktionsfortællinger har etableret deres forpligtelse til at give læserne denne “tredimensionale illusion om karakterer, der handler autonomt, som om de befandt sig i en verden af virkelige oplevelser”, vil læsere privilegere – og søge at

6 Denne generalisering gør sig også gældende i diskussionen af det, som jeg kalder “paradoks paralipse” i 3. og 4. kapitel af *Narrative as Rhetoric*.

bevare – deres mimetiske interesser i disse og denne historieverden. Endvidere, eftersom den realistiske fiktions traditioner indbefatter konventioner om den narrative diskurs, som på overfladen ser antimimetiske ud, vil læsere overse afvigelser fra diskursens mimetiske kode så længe afvigelserne forstærker deres mimetiske engagement i historien. Denne Metaregel går hånd i hånd med Reglen om Partiel Kontinuitet for at forklare, hvorfor afvigelser i narrationens perceptuelle felt (eller synsfelt) har mindre chance for at blive bemærket, når de ikke ledsages af et stemmeskift. I karakternarration er stemmen ofte et middel til at forstærke læserens fornemmelse af, at det fortællende jeg og det oplevende jeg tilhører en og samme person.

Lad os nu betragte et mere ekstremt eksempel på usandsynligt vidende narration, hvor de fleste læsere enten ikke bemærker eller ikke tager anstød af afvigelsen fra den mimetiske kode. I kapitel 8 af *The Great Gatsby* lader F. Scott Fitzgerald sin protagonist Nick Carraway rapportere ret detaljeret, hvordan George Wilson tilbragte natten efter hans kone Myrtles død.⁷ Underlagt Reglerne om Varighed og Temporal Afkodning bliver bedømmelsen af denne afvigelse mere ekstrem: Nicks rapport strækker sig over mere end fire sider, og hvert eneste aspekt af afvigelsen er umiddelbart til at få øje på – hvis man er på udkig efter en sådan afvigelse. Endvidere er Fitzgeralds afvigelse mere radikal end Twains, fordi Fitzgerald giver Nick det privilegium ikke alene at rapportere begivenheder, han ikke var vidne til, men også at fokaliserer scenen gennem andre karakterer – først og fremmest Michaelis, Wilsons nabo, som holdt øje med ham den nat, og dernæst Wilson selv. Se for eksempel på dette uddrag, som begynder med, at Michaelis stiller Wilson et spørgsmål, fortsætter med Michaelis' synsvinkel, og derefter skifter til Wilsons.

“Måske har du en ven jeg kunne ringe efter, George?”

Det var et forfængeligt håb – han var næsten sikker på at Wilson ingen venner havde; der var ikke nok af ham til hans kone. Han blev glad igen lidt senere da han bemærkede en forandring i rummet, et blåligt skær ved vinduet, og blev klar over at daggryet ikke var så langt væk. Ved femtiden var der blåt nok udenfor til at slukke lyset.

Wilsons brystne øjne vendte sig ud mod askedyngerne hvor små grå skyer antog fantastiske former og hvirvlede hid og did i den svage morgenvind.” (Fitzgerald 1925, 167/ 2004, 170)

7 Jeg diskuterede den samme tekst i *Narrative as Rhetoric*, men jeg vender tilbage til den, fordi jeg tror, at jeg nu har en mere adækvat forklaring på, hvorfor det ikke er sandsynligt, at læsere lægger mærke til afvigelser fra den mimetiske kode. Tidligere fremhævede jeg, at vore domme om mimesis til dels afhang af konventioner, og at “disse konventioner til en vis grad er elastiske, og kriteriet ‘hvad der i livet er muligt eller sandsynligt’ kan undertiden vige for kriteriet ‘hvad fortællingen behøver på dette sted’.” (110) Reglerne, og i særdeleshed Meta-Reglerne om afvigelse fra den mimetiske kode, tilføjer en betragtelig præcision og nuance til den tidligere redegørelse, ikke mindst fordi de erstatter ideen om en bredere standard for mimesis med den mere rammende beskrivelse af brud på den dominante mimetiske kode.

Givet, at den usandsynlige viden i Nicks narration er så udtalt, hvorfor er det sådan, at de fleste læsere hverken bemærker afvigelsen fra den mimetiske kode eller ikke tager anstød af den, hvis de bemærker den? Reglerne om Partiel Kontinuitet og Selvsikkerhed leverer dele af et svar: Skønt vi har et skift i det perceptuelle felt, har vi stadigvæk Nicks stemme. Og skønt Nick eksplicit gør opmærksom på et skift i sin narration, fokuserer han på et skift i tid snarere end i perception: “Nu vil jeg gå lidt tilbage i tiden og fortælle hvad der skete i autoværkstedet efter at vi var taget af sted aftenen før.” (163f./166) I overensstemmelse med Reglen om Selvsikkerhed, kaster Nick sig ud i sin rapporteren.⁸

Men med to regler, der peger mod, at afvigelser bliver bemærket, og to, der peger på, at de ikke bliver bemærket, kan den mere tvingende forklaring findes i Meta-Reglerne om Forøget Værdi og Historie før Diskurs. Nicks usandsynligt vidende narration giver fortællingen et betragteligt værditilskud. Den udfylder en betydningsfuld lakune i publikums viden om begivenhederne, netop som den intensiverer vores mimetiske engagement i Wilson. Fokaliseringen gennem Michaelis indebærer, at vi stadig ser Wilson udefra, mens dialogen og den lejlighedsvis fokalisering gennem Wilson undertiden giver os en skarp fornemmelse af hans psykologiske tilstand (bemærk, at han ser skyerne som havende “fantastiske” former), selv om den langt fra afslører alt, hvad han tænker. Dette mimetiske engagement bliver desto mere vigtigt, efterhånden som kapitel 8 fortsætter mod sin klimatiske afsløring af Gatsby, der får et glimt af den “askegrå, fantastiske skikkelse der kom listende mod ham” (169/172) – Wilson. Nicks usandsynligt vidende narration stiller spørgsmål om Wilsons karakter og motiv i forgrunden. Da også romanen som helhed forgrundsplacere sådanne spørgsmål (hvem er Gatsby, og hvorfor holder han sine selskaber?), vil denne forstærkning af læserens mimetiske engagement i historiens elementer enten lukke af for læserens perception af afvigelsen fra den mimetiske kode, eller gøre den betydningsløs.

Overkrydsende narration

Kort efter denne strækning med usandsynligt vidende narration anvender Fitzgerald en helt anden slags afvigelse fra den mimetiske kode, nemlig den, som jeg kalder overkrydsende narration. Denne afvigelse optræder lige efter, at Nick har fortalt sin fortolkning af de sidste minutter af Gatsbys liv (en narration, jeg vender tilbage til nedenfor). Nicks næste afsnit begynder sådan:

“Chaufføren – det var en af Wolfsheims protegeer – hørte skuddene – bagefter kunne han kun sige at han ikke havde tænkt særligt over dem. Jeg kørte fra sta-

8 I kapitel 7 noterer Nick, at Michaelis var hovedvidnet under den retlige undersøgelse, og den narration, som umiddelbart følger, bygger helt klart på Michaelis' vidneudsagn. Men det er en usandsynlig konklusion, at Michaelis' vidneudsagn må have været lige så detaljeret og fokuseret på de fineste tænkelige detaljer, som den redegørelse Nick giver af det i kapitel 8 er.

tionen direkte til Gatsbys hus, og mit bekymrede løb op ad trappen var det første der opskræmte nogen.” (169/173).

Det er Nicks rapport om dette “bekymrede løb op ad trappen”, der producerer afvigelsen. Et tilbageblik på konteksten vil gøre det klart.⁹ Syv sider tidligere – lige før Nick siger, at han gerne vil “gå lidt tilbage i tiden og fortælle hvad der skete i autoværkstedet” (163f./166) – har han rapporteret den følgende information om sine handlinger tidligere den dag. Om morgenen tog han på arbejde i Manhattan. Han faldt i søvn over noget papirarbejde, blot for at vågne badet i sved, da telefonen ringede. Det var Jordan Baker, med hvem han havde en frustrerende meningsudveksling, som endte med, at en af dem smed røret på. Han forsøgte at ringe til Gatsbys hus, men blev ved med at få et optaget-signal, indtil en operatør fortalte ham, at linjen blev holdt åben for et opkald fra Detroit. Ved middagstid besluttede han at tage 15.50-toget tilbage til West Egg, hvorefter han “læned [sig] tilbage i stolen og prøvede at tænke” (163/166).

Nick er helt klart optaget af Gatsby, og det at han vågner badet i sved, hans gentagne opkald til huset, og hans beslutning om at forlade arbejdet tidligt, antyder, at hans optagethed rummer et eller andet niveau af bekymring for Gatsby. Så når Nick ikke går direkte til Gatsbys hus, er det velmotiveret. Men niveauet af Nicks bekymring er ikke så højt, at det forhindrer ham i at tage på arbejde eller holder ham vågen, når han først er der. Niveauet er heller ikke så højt, at det får ham til at tage det allerførste tog. Så når Fitzgerald skriver, at Nick rapporterer, at han bekymret skyndte sig hen til Gatsbys dør – uden nogen forklaring på, hvorfor Nicks bekymringsniveau på handlingens tidspunkt skulle have ændret sig så meget – tager Fitzgerald en betydningsfuld genvej. Denne manglende forklaring – intet om, hvad Nick havde tænkt, intet om, hvorfor han, hvis han var så bekymret, alligevel ventede til 15:50-toget – får det, for narratologisk træned øjne, til at se ud, som om Fitzgerald pludselig holder op med at respektere behovet for at opretholde den “tredimensionale illusion” om, at Nick handler autonomt. I stedet for at motivere Nicks høje bekymringsniveau, synes Fitzgerald at tilskrive ham det, fordi han har brug for en effektiv måde at holde handlingen gående på.

Nu ville det være muligt at fortolke sætningen som båret af den mimetiske kode, idet man slutter sig til, at Fitzgerald signalerer, at Nick her er en upålidelig fortæller, som retrospektivt foregiver en større bekymring for Gatsby, end han faktisk følte. Men denne hypotese løber ind i den vanskelighed, at Nicks bekymring tilskynder Gatsbys ansatte til at handle – og deres undersøgelse fører dem til ligene af både Gatsby og Wilson. Den mere elegante og mere overbevisende forklaring er, at Nicks rapport om sin bekymring er pålidelig, men at Fitzgerald har valgt ikke at have Nick til at forklare, hvorfor han er så meget mere bekymret klokken 16:30

⁹ Chaufførens påstand åbner døren for forskellige fortolkningsmæssige konsekvenser (se Lockridge), som ligger hinsides rækkevidden af dette essay, men Nicks narration her passer med den mimetiske kode.

end han var ved middagstid. For at vurdere Fitzgeralds valg her er vi nødt til at se lidt nærmere på Nicks narrative intervention.

Efter at have rapporteret begivenhederne ved Wilsons autoværksted den foregående nat, går Nick videre til at rapportere Wilsons aktiviteter tidligere den dag, og så Gatsbys bevægelser og sandsynlige tanker samme eftermiddag. Denne narration holder sig til den mimetiske kode: I Wilsons tilfælde indikerer Nick enten, at han har en kilde til det, han ved (Wilson's bevægelser "blev bagefter sporet"), eller også indrømmer han, hvad han ikke ved ("[han forsvandt] ud af syne i tre timer" [168/171]); i Gatsbys tilfælde implicerer Nick, at hans kilder er Gatsbys butler og chauffør, og Nick tilkendegiver klart, at hans rapport om Gatsbys tanker er spekulation. Nicks sporing af Wilsons og Gatsbys bevægelser kulminerer i Nicks hypotetiske redegørelse for Gatsbys sidste tanker og perceptioner. Gatsby må have tænkt, skriver Nick, på "En ny verden, håndgribelig uden at være virkelig, hvor stakels genfærd, der åndede drømme som luft, svævede tilfældigt omkring ... som den askegrå, fantastiske skikkelse der kom listende imod ham mellem de uformelige træer" (169/172). Derefter laver Fitzgerald et nyt afsnit og lader Nick levere de to sætninger, jeg citerede i begyndelsen af dette kapitel.

Hvis Fitzgerald nu havde skrevet, at Nick rapporterede, at han havde et højt bekymringsniveau på kontoret, ville effekten af denne narrative intervention være anderledes: I det mindste ville vores bekymring for, hvad der nu vil ske i fortællingen, forøges betydeligt, idet vi gerne ville vide, om Nicks bekymring viser sig at være velfunderet. Som det er nu, er hovedeffekten af Nicks flashback imidlertid den, at vores opmærksomhed skifter fra karakteren Nick til først Wilson og så til Gatsby, og hovedeffekten af det fortællende jags opsporinger af Wilsons og Gatsbys aktiviteter er at forhøje den oplevelse af chok og tab, vi føler, så snart deres veje konvergerer. Og disse effekter forbereder vejen for overkrydsningen. Idet vi lige har oplevet dem i Nicks narration, vil de fleste læsere ikke standse op for at spørge til den oplevende Nicks bekymrede løb op ad trappen – selv om den oplevende Nick intet ved om Wilsons bevægelser. For at formulere det stærkere: Fitzgeralds overkrydsning virker, fordi *det er praktisk talt umuligt at læse Nicks rapport om sin bekymring som karakter, uden at forbinde den med hans netop afsluttede narration om Wilson og Gatsby.*

I lyset af Reglen om Læserens Engagement virker Fitzgeralds overkrydsning fordi den snedigt kombinerer Reglerne om Varighed og Selvsikkerhed med Meta-Reglerne om Forøget Værdi og Historie før Diskurs. Afvigelsen er kort og gennemført med selvsikkerhed. Den forøger værdien af at fremhæve Nicks psykiske investering i Gatsby og hans skæbne, uden at skubbe det der sker med Gatsby væk fra den centrale plads, det har i publikums interesse ved dette klimatiske punkt i fortællingen. Men mest indtryksfuldt er det, at overkrydsningen drager fordel af vort større læserengagement i elementer af historien end i elementer af diskursen. Inden for en formal narratologis logik kan vi beskrive Fitzgeralds overkrydsning som en metaleptisk fortolkning af karakterens og fortællerens normalt distinkte roller: den fortællende Nicks rapportering om, hvad han kom til at vide – og forestille

sig – erstatter senere handlingstids-motivationen for den oplevende Nicks adfærd. Men inden for den retoriske teoris logik kan vi beskrive overkrydsende narration som en brillant anvendelse af Meta-reglen om Historie før Diskurs: Fitzgerald har fundet en måde at bruge vore affektive responser på konvergensen af Wilson og Gatsby som grunde til, at vi finder den oplevende Nicks høje grad af bekymring sandsynlig. Forskellen mellem de to redegørelser peger på en konsekvens af Meta-Reglen om Historie før Diskurs: de fleste læsere af karakternarration er mindre kræsne, hvad angår karakterens og fortællerens distinkte roller, end formale narratologer er.

Simultan præsens-narration

Denne teknik afviger så radikalt fra den mimetiske kode, at jeg straks medgiver, at det hovedspørgsmål, den rejser, ikke er “hvorfør lægger de fleste læsere ikke mærke til avigelsen?”, men snarere “på hvilke måder, om nogen, er teknikken stadigvæk i overensstemmelse med den mimetiske kode?” Idet vi anvender Reglerne om Varighed og om Temporal Afsløring, ser vi, at teknikkens antimimetiske træk står i forgrunden, i særdeleshed når teknikken bliver anvendt gennem en hel fortælling. Desuden, hvilket jeg og andre (i særdeleshed Cohn, DelConte, og Nielsen) argumenterer for, betyder umuligheden af at leve og fortælle samtidig, at der ikke er nogen sandsynlig anledning til narrationen. Men hvor meget påvirker denne umulighed karakternarrationens andre standardtræk, indbefattet den fundamentale betingelse, at den er en narration fra nogen og til nogen andre?

Henrik Skov Nielsen argumenterer rigorøst for, at umuligheden gælder hele vejen igennem, idet han bruger den følgende passage fra Bret Easton Elliss *Glamorama*.

“Vi ses, skat.’ Jeg rækker hende en fransk tulipan jeg tilfældigvis har i hånden og drejer ud fra kantstenen.

‘Åh, Victor,’ råber hun og rækker den franske tulipan til Scooter. ‘Jeg fik jobbet! Jeg fik kontrakten.’

‘Fedt, skat. Jeg må videre. Hvaffor et job, skøre tøs?’

‘Gæt.’

‘Matsuda? Gap?’ Jeg smiler, limousiner bag mig dytter. ‘Skat, hør engang, vi ses i morgen aften.’

‘Nej. Gæt?’

‘Skat, jeg *har* gættet. Du psyko-tripper mig.’ (Ellis 1999a: 19/1999b: 31f)

Nielsen kommenterer:

“[D]er er faktisk en klar forskel mellem to ordniveauer og de måder, hvorpå de kan og ikke kan tilskrives en karakterfortæller. Klart nok er der en karakter, der lægger ud med at sige: ‘Vi ses, skat.’ Disse ord er situeret i en kommunikativ situation

og bliver sagt af en karakter (Victor) til en kvinde, han kender. Men ikke på noget punkt er der en fortæller situeret et sted før, under eller efter begivenhederne, og som siger: 'Jeg rækker hende en fransk tulipan'. Det er svært at forestille sig en kommunikativ situation, hvor en fortæller vil fortælle disse ord til en tilhører. Og aldrig vil Victor sige, tænke eller mumle til sig selv eller nogen anden 'Jeg rækker hende en fransk tulipan'. Der er ingen kontekst og ingen anledning til at fortælle dem. Den teknik, der bruges i citatet, dissocierer ordene fra fortællerens beretning."

Kort sagt, "der forekommer ingen narration til eller fra nogen på historieverdens niveau." I stedet, foreslår Nielsen, har vi en forfatter, der kommunikerer til sit publikum ved en teknik, som er en variation af reflektoral narration.

Jeg beundrer præcisionen i Nielsens argument, men jeg finder det slående, at det afhænger af en appel til den naturlige verdens logik: ingen anledning implicerer ingen fortæller og ingen tilhører. Fra mit retoriske perspektiv, kan – og må – Nielsens stramme kæde af implikationer brydes ved forbindelsen mellem anledning og fortæller. For at sige det på en anden måde: Så snart vi husker, at selv en narration, der holder sig til den mimetiske kode, styres af konventioner, der afviger fra den naturlige verdens logik, og så snart vi erkender, hvordan konventioner arbejder for at minimere det unaturlige ved afvigelser som dem, vi har undersøgt ovenfor, og så snart vi husker, at de fleste læsere betragter passager i præsens og med simultan karakternarration som havende en fortæller, har vi gode grunde til at søge en anden forklaring på teknikken. Her er min, den foreslår den konvention, der gør teknikken mulig: I fiktion evner karakterfortællere at spille begge deres roller (den at opleve og den at fortælle) på samme tid. Jeg mener, at forslaget understøttes både af sin forklaringskraft (som jeg snart vil prøve at demonstrere) og dets forbindelse med det fænomen, man ser i narration med historisk præsens, velkendt fra mundtlige fortællinger om personlige oplevelser ("Så den her morgen kører jeg på arbejde og passer mine egne sager, da den her fyr trækker op ved siden af mig og..."). Narration med historisk præsens afhænger af den konvention, at karakterfortællere for den dramatiske effekts skyld kan fortælle, som om de oplever og fortæller på samme tid. Simultan præsens-narration giver konventionen en ekstra drejning ved at eliminere dette "som om".

Dette forslag søger at fange den paradoksale relation mellem det mimetiske og det antimimetiske i teknikken: den er en genuin narration med et eller andet (eller flere) formål fra en karakter til en anden i en umulig situation samtidig med handlingen. Ligesom vi har en konvention, der tillader ikke-karakterfortællende fortællere at overskride den virkelige verdens regler for kendskab til andre folks indre liv og grænserne for bevægelser i tid og rum, har vi en konvention, udviklet som respons på forfatteres praksis, der autoriserer en fortællers narration til en tilhører, idet denne samtidig handler på måder, som i den virkelige verden ville udelukke en sådan narration.

Dette synspunkt, foreslår jeg, tilbyder også en mere overbevisende udredning af passagen fra *Glamorama*. Den konklusion, at der ikke er nogen fortæller eller

tilhører, møder betragtelig modstand fra de tekstuelle fænomener, en modstand, som forsvinder, når vi har den muliggørende konvention. Narrationen har trods alt så mange træk af almindelig karakternarration. I sætningen “Jeg rækker hende en fransk tulipan jeg tilfældigvis holder i hånden,” antager en karakterfortæller, Victor, at hans tilhører ved, hvad en fransk tulipan er, men tilhøreren ved ikke, at Victor holder en, eller hvad Victor gør med den. I denne forstand er der en langt større lighed end forskel mellem denne diskurs og dens naturlige datidsfortællende modstykke: “Jeg rakte hende en fransk tulipan jeg tilfældigvis holdt i hånden”. Desuden er der ingen grund til, at karakterfortælleren ikke skulle kunne henvende sig direkte til tilhøreren – skønt den umulige anledning betyder, at tilhøreren kun kan være til stede i fortællerenes hoved: “Jeg rakte hende en fransk tulipan, Jack.”

Dette synspunkt, som er baseret på læserengagementets logik, tilbyder også en mere elegant forklaring af relationen mellem det at rapportere en dialog og selve narrationen. Uden en fortæller er vi nødt til at tilskrive både dialograpporteringen og denne variant af reflektoral narration til en anden end Victor: enten Ellis eller hans impersonale stand-in i historieverdenen. Og vi ville gerne have en god forklaring på, hvorfor Ellis ikke bare brugte figural narration, en forklaring, som ville være nødt til at fremhæve sin forskellighed fra både almindelig figural narration og karakternarration. Jeg mener ikke, at en sådan forklaring i og for sig ville være umulig, men jeg tror, at den med nødvendighed ville være langt mere omstændelig, og derfor mindre overbevisende, end den ligefremme redegørelse, som det retoriske perspektiv tilbyder: Som karakterfortæller rapporterer Victor, ligesom Huck Finn og Nick Carraway, både dialogen og narrationen til sin fraværende tilhører.

Siden spørgsmålet om tilhøreren har så stor betydning for Nielsen (og Del-Conte), lad mig tage et anderledes eksempel, denne gang fra Scott Turows *Innocent*.

Rusty, September 2, 2008

“Den interne linje i mit kontor ringer, og når jeg hører hendes stemme, bare det første ord, er det næsten nok til at tvinge mig i knæ. Der er gået godt seks måneder, siden sidste gang jeg så hende, da hun kom forbi for at spise frokost med min assistent, og godt og vel et år siden vi holdt op med at ses.” (Turow, III)

Hvordan forklarer vi narrationen i den anden sætning? Uden den kontekst, der gives med den første sætnings simultane narration, ville spørgsmålet slet ikke dukke op, da sætningen har alle karakternarrationens kendetegn: Rusty rapporterer relevant baggrundstof for sin tilhører, og gennem rapporteringen kommunikerer den implicerede Turow ikke kun disse detaljer til sit publikum, men også noget ekstra information om Rusty som både karakter og fortæller (f.eks., at han er totalt klar over, hvor lang tid der er gået, siden han så “hende” sidste gang). Men ifølge Nielsens redegørelse betyder den første sætnings præsens, at analysen af den andens retoriske dynamik i bedste fald er vildledende, fordi begge sætninger er en variant af figural narration. Skønt det er relativt nemt at se den første sætning på

denne måde – man behøver ikke gøre andet end at erstatte førstepersonsreferencerne med tredjepersonsreferencer (“min” bliver “hans,” “jeg” bliver “Rusty”) – er det meget sværere at betragte den anden sætning som en sådan variant. Så snart vi ser, at kommunikationskæden går fra Turow til hans læser, synes narrationen at slippe væk fra Rustys perceptioner. Det er i det mindste lige så plausibelt at læse narrationen sådan, at det er Turow, der direkte fortæller os, at der er gået godt seks måneder, som det er at læse den, som om det er Rusty, der tænker det. Igen er min pointe ikke, at det er umuligt at forsvare en læsning af passagen som en variant af figural narration, men snarere, at en sådan læsning er mindre overbevisende end den mere elegante forklaring, at passagen giver os, hvad dens retoriske dynamik får os til at tro, den giver os: en karakterfortæller, der henvender sig til en tilhører.

Endelig støtter også Reglerne om Forøget Værdi og Historie før Diskurs det retoriske synspunkt. Den forøgede værdi skyldes teknikkenes evne til at nedsænke [*immerse*] publikum i karakterfortællerens kontinuerlige nutid, en immersion, der fjerner enhver fornemmelse af karakterfortællerens egen teleologiske progression – skønt dette fravær af teleologi i historieverdenen kan rummes i en fornemmelse af forfatterens teleologi. I fortællinger med en betydelig interesse i historiens mimetiske komponent, kan effekten af denne teknik desuden forstærke interessen, som den gør i *Innocent*, der fortæller en historie om en mand under tiltale.

Afslutningsvis vil jeg indrømme begrænsningerne i min undersøgelse her: i stedet for at diskutere unaturlig narration i almindelighed, har jeg kun fokuseret på tre slags afvigelser fra den mimetiske kode i karakternarration. At udvikle en fuld redegørelse for unaturlig narration er stadigvæk en på samme tid overvældende og spændende opgave. Hvad dette essay bidrager med til opgaven, er både et lille overblik over nogle typer af karakternarration og et forslag om, at det større projekt ikke kun tager højde for forholdet mellem det naturlige og det unaturlige, men også er opmærksom på konventioners betydning og på læserresponsens påvirkning af vor forståelse af tekstuelle fænomener og den autoriale instans.

LITTERATURLISTE

- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Brian Richardson. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models". *Narrative* 18 (2010): 113-36.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1999.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- DelConte, Matt. "A Further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*". *Journal of Narrative Theory* 37.3 (2007): 427-46.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. New York: Knopf, 1999a.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. Ovs. Jan Bredsdorff, København: Rosinante, 1999b.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Scribners, 1925.
- Fitzgerald, F. Scott. *Den store Gatsby*. Ovs. Jørgen Nielsen. København: Gyldendals Bogklubber, 2004.
- Fludernik, Monika. *Towards a "Natural" Narratology*. New York: Routledge, 1966.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ovs. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Lockridge, Ernest. "F. Scott Fitzgerald's *Trompe L'Oeil* and The Great Gatsby's Buried Plot". *Journal of Narrative Technique* 17 (1987): 163-83.
- Nielsen, Henrik Skov. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Red. Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Rolf Reitan. *Narratologia* 30 2011.
- Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12.2 (2004): 133-50.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Phelan, James. "Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration". *Narrative* 9.2. (2001).
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- Phelan, James. "Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in *Waiting for the Barbarians*". *Understanding Narrative*. Red. James Phelan og Peter J. Rabinowitz. Columbus: Ohio State University Press, 222-45, 1994.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences". *Critical Inquiry* 4 (1977): 121-141.
- Rader, Ralph W. "The Emergence of the Novel in England: Genre in History vs. History of Genre". *Narrative* 1.1 (1993): 69-83.
- Turow, Scott. *Innocent*. New York: Grand Central, 1993.
- Twain, Mark. *Huckleberry Finn*. Ovs. Ole Storm. København: Gyldendals Tranebøger, 1973.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn: A Case Study in Critical Controversy*, 2. udg. Red. Gerald Graff og James Phelan. Boston: St. Martin's Press, 2004.

