

ROLF REITAN

Dr. phil., lektor emeritus ved Nordisk Institut, Aarhus Universitet

TEORIER OM DUFORTÆLLINGER: EN BLINDGYDE?¹

THEORIZING SECOND-PERSON NARRATIVES: A BACKWATER PROJECT? | In

*this paper Rolf Reitan proposes a closer look at three very different perspectives on second person narrative: Brian Richardson, Irene Kacandes, and Monika Fludernik have been classical references for some time, but they have never, according to Reitan, been seriously discussed. The paper begins by examining Kacandes' intriguing concept of 'radical narrative apostrophe', and then discusses the three authors' very different typological proposals. Borrowing Richardson's idea of a Standard Form of second person narration, it returns to Butor's *La Modification* to investigate the question of address (a pivotal question in Fludernik's articles), which then leads to a strict definition of a prototypical "genre" of Standard Form narratives. Passing through conceptual landscapes of fiction, apostrophe, and postmodernism, some tricky questions concerning self-address, and some of Margolin's analytic formulas, are considered. At last, by way of proposing a much needed subdivision of the Standard Form, Reitan discusses the strange narrating voice in *La modification*: not a narratorial voice, but a readerly voice created in the author's writing.*

KEYWORDS | second person narration, you-narrative, self reference, paradox, fiction, present tense narration, Butor, Fludernik, Herman, Kacandes, Margolin, Richardson

I prototypiske dufortællinger² som Michel Butors *Valget* (*La modification*) og Georges Perecs *En mand der sover* (*Un homme qui dort*) møder vi mindst to sammenflettede paradokser og to indbyrdes forbundne tvetydigheder. Første paradoks og første tvetydighed: "Du" – et personlig pronomen (og mere specifikt et "adressepronomen"³) – bruges til at referere til, og *måske* også som henvendelse til, en protagonist, som åbenbart ikke ved, at han bliver refereret til, og som desuden ikke kan høre det, hvis der er tale om en henvendelse. Andet paradoks, samme tvetydighed: Den flagrante fikcionalitet i det at åbne en fortælling in medias res med en umiddelbar reference

1 Oversat af forfatteren efter Reitan, "Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?" i Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Rolf Reitan (red.), *Strange Voices in Narrative Fiction*, *Narratologia* 30, 2011.

2 I denne artikel skal jeg bruge "dufortælling" som synonym med "2.personsfortælling".

3 Termen "adressepronomen", som vistnok endnu ikke har vundet indpas i dansk sprog, oversætter den engelsk-lingvistiske term "address pronoun".

og måske henvendelse til et “du”, som ikke desto mindre synes først *at blive til* ved denne reference og eventuelle henvendelse. Anden tvetydighed: Selv om du ikke på nogen sædvanlig måde bliver adresseret *som læser*, kan du ikke desto mindre komme til at opleve dig som adresseret ved det indledende “du”. I så fald opstår der, måske, en “dobbelt henvendelse”:

“Du har sat venstre fod på metalskinen, og med højre skulder søger du forgæves at skubbe skydedøren lidt mere til side.” (Butor 1980, 1; 1960, 7)

“Så snart du lukker dine øjne begynder søvnens eventyr. I værelsets velkendte halvlis, en dunkelhed kun brudt af detaljer, hvor din hukommelse nemt identificerer de stier du har fulgt tusinde gange, ...” (Perec 1990, 133; 2000, 7)⁴

I 1958 sagde en begejstret Roland Barthes, idet han kritiserede den opfattelse, at Butors brug af “du” (*vous*) bare er “en formal teknik, en smart variation af romanens tredjeperson, som må krediteres avantgarden”: “Dette konstante du [*ce vouvoiment*] synes mig bogstaveligt: det er skaberens til det skabte, navngivet, nævnt, konstitueret, skabt gennem alle sine handlinger af en dommer og avler” (Barthes 1964, 103).

Nuvel, det drejer sig her klart nok om en udtalelse fra før narratologiens tid.

Godt tredive år og ikke så få nye eller genopdagede dufortællinger senere blev en periode af relativ tavshed efterfulgt af en langsomt voksende akademisk interesse. Perioden endte i et veritabelt udbrud i et berømt nummer af tidsskriftet *Style* (1994, 28.3), der var viet til studiet af dufortællinger og med Monika Fludernik som udgiver. Efter 1994 synes den produktive interesse igen at være forsvundet.⁵ I dag, på trods af enkelte forsøg på at genstarte diskussionen, får man nemt det indtryk, at alt, hvad der kan siges om fortællinger i 2. person, allerede er blevet sagt i første halvdel af 1990’erne – som om emnet allerede skulle være udtømt og ikke længere værd at beskæftige sig med. Men forholdet er i virkeligheden et andet. Diskussionen var egentlig først lige begyndt i 1994, men den standsede i næsten samme øjeblik, og grunden til dette besynderlige fænomen er måske, at forskellige positioner aldrig blev bragt til at konfrontere hinanden. I stedet for at diskutere hinandens positioner, fortsatte forfatterne deres egen kurs, idet de blot gentog og forfinede tidligere formuleringer. Diskussioner udeblev, udviklinger standsede. Jeg skal i det følgende forsøge at vise, hvordan positionerne til dels kritiserer, til dels støtter hinanden, og desuden skitsere en vej ud af den eksisterende *stilstand*.

En retorisk tilgang: Apostrofe

Irene Kacandes (1994) erklærer, at det “at fortælle med et 2.personspronomen er en retorisk akt”, og noterer, at Barthes’ allusion til første Mosebog “er en præcis parallel

⁴ Oversættelse let modificeret.

⁵ Se Schofield 1998, DelConte 2003.

til den bizarre narrative struktur i *La modification*: En fraværende taler [*speaker*], hvis ord har magt til (ved henvendelse) at skabe en konkret og kompleks tilhører [*narratee*], men det er en, som ikke kan svare tilbage”. Butors narrative modus i *La modification* eksemplificerer således en remodellering af en klassisk apostrofisk struktur:

Den blokerede kommunikation mellem adressor og adressat i *La modification* har endog større dybde end den traditionelle apostrofe, eftersom adressoren taler fra et ukendt sted og ikke taler om sig selv. Jeg foreslår, at vi kalder [denne struktur] en ‘radikal narrativ apostrofe’.” (9)⁶

Radikaliteten af denne særlige apostrofe, forstår vi, skyldes den “fraværende taler”: Var Butors taler mere end blot en stemme, ville det måske kun dreje sig om en simpel narrativ apostrofe. Apostrofens figur blev “brugt af retorikere til at beskrive den akt, at en taler vender sig bort fra (græsk *apo* ‘bort fra’ og *strophein* ‘at vende’) sit normale publikum, dommerne, for at henvende sig til et andet: hvad enten det måtte være en opponent, et særligt medlem af juryen, en fraværende eller død, eller endog et abstrakt begreb eller en livløs ting” (2). Butor (eller hans fortæller) henvender sig imidlertid ikke til et normalt publikum for først derefter at adressere en fraværende karakter. Fra begyndelsen – *in medias res* – henvender han sig til protagonisten, men han gør det på en måde, der kan se ud til at adressere ethvert medlem af hans publikum, hans læsere (og dommere). Så klart nok skal begrebet apostrofe på en eller anden måde nydefineres, hvis det skal have gyldighed også for den “radikale narrative apostrofe”. Kacandes, som læner sig op ad kommunikationsteorier, ifølge hvilke en sproglig udveksling består af afsender, meddelelse og modtager, og hvor afsender og modtager “normalt bytter roller”, foreslår at “forklare apostrofens struktur” med termer, som var ukendte for de gamle retorikere, idet hun beskriver et kommunikativt kredsløb, “som figuren [altså apostrofen] troper på”.⁷ Apostrofen er således på den ene side en “kortslettet” kommunikation; strømmen af meddelelser går kun i én retning. På den anden side har apostrofen to adressater, en utilsløret og en skjult:

“Utilsløret, idet en taler sender en meddelelse til nogen eller noget, som om vedkommende person eller ting kunne respondere på den, men ikke vil. Skjult, idet en apostrofe har til hensigt at provokere en respons ved at blive modtaget i et sekundært kredsløb, modtaget af læsere af et digt, hvis det drejer sig om lyrik, eller at et lyttende publikum, hvis det drejer sig om talekunst. Det vil sige, at apostrofens konvention er at skelne mellem eksplicit adressat og et modtager-publikum, mellem den, som duet refererer til, og så ‘lytteren’.” (3)

6 Kacandes’ tekst vil her blive citeret fra en html-version; sidenumre kan derfor afvige fra *Style*-versionen.

7 Kacandes låner denne formulering fra Jonathan Cullers dictum, at apostrofen er forskellig fra andre troper “derved, at den leverer sin pointe ved at trope, ikke på et ords mening, men på selve kommunikationskredsløbet”. (Culler 1992, 135).

Dette kunne være en acceptabel reformulering af det klassiske apostrofebegreb i lyrik og talekunst, og desuden en perfekt beskrivelse af den konstitutive apostrofe i dufortællinger, “fiktion som anvender et adressepronomen i reference til en fiktional protagonist”.⁸ Imidlertid synes to aspekter af dufortællingen nu at være forsvundet bag Kacandes’ horisont: (1) Ideen om, at noget bliver skabt ved at adressere det, er blevet erstattet af den mindre spektakulære idé om at sende en meddelelse til nogen eller noget, som om adressaten kunne respondere, men ikke vil – som om Kacandes’ egen diskurs for bedre at kunne placere sig i retorikkens orden har besluttet sig for at undgå den poetologiske skygge af den tidlige Barthes’ entusiastiske allusion til Første Mosebog. Og (2) ideen om et kortslettet kommunikativt kredsløb levner ingen plads for den observation, at “adressepronomet” ikke kun inviterer læseren til at lytte til og bevidne begivenhederne, men også lokker ham eller hende til umærkeligt at placere sig i protagonistens position (altså den dobbelte adressefunktion) – og måske endda placere sig i selve den adresserende stemmes position (eftersom læseren jo på en måde vil udføre – “performe” – denne stemmes tale, når han eller hun læser).⁹

I slutningen af Kacandes’ tekst finder vi imidlertid følgende løsning – samt en meget interessant konsekvens:

“Idet man lytter, som om man var den direkte adressat, fortællerens begærede anden, vil man føle den emotionelle kraft i den relation, der bliver skabt. Som sekundær lytter bliver man bevæget af at bevidne apostrofens animation, og man overtales til at antage fortællerens opfattelse af relationen: den eksisterede faktisk engang. Endvidere inviterer denne narrative modus til en glidning fra den ene til den anden af disse to positioner, den fremkalder et muligt engagement hos enhver, som vil tage det foreliggende pronomen på sig, enhver, som vil lade sig blive adresseret af fortællerens ‘du’.” (20)

Med Kacandes’ forslag har vi en teori, der med begrebet om den radikale narrative apostrofe måske løser vores første paradoks, og som desuden tager højde for det andet, fiktionsparadokset, om end for kun at glemme det igen. Endvidere leverer begrebet om glidning (*slippage*) en mulig måde at diskutere spørgsmålet om den dobbelte adresse.

Imidlertid er det ikke alle dufortællinger, der bruger en apostrofisk fortællemodus. Kacandes foreslår “en kategorisering hen ad et spektrum af *reversibilitet*”. Reversibilitet betegner, at “afsender og adressat faktisk er i stand til at bytte positioner, til at skiftes om at være henholdsvis taler og lytter” (1994, 9-10). Nedenstående liste viser, hvordan Kacandes (9-12) forestiller sig en præliminær typologisk opstilling

8 Dette er Monika Fluderniks definition, og Kacandes mener, at den er “den mest klare definition” af narration i 2. person (1, note 2). Jeg vender tilbage til dette spørgsmål om definitorisk klarhed.

9 Jf. Kacandes (1993). Françoise Rossum-Guyon (1970) fandt efter flere genlæsninger af *La modification*, at det er den “fortællende” stemme, og ikke protagonisten, der vinder en varig interesse.

i overensstemmelse med reversibilitetsprincippet. Den består af syv “trin” på en skala mellem en dialogisk og en apostrofisk pol:

Dialogisk pol · Citeret dialog > selvadresse > Brevroman > Adresse til læser > Traditionel apostrofe > Radikal narrativ apostrofe > Generaliseret “du” (“man”) · Apostrofisk pol

Selv om næsten alt på denne liste vil kunne findes i en eller anden dufortælling, må dette sammensurium af fiktionsgenrer eller -typer, retoriske figurer, narrative teknikker og stilistiske træk synes at høre til forskellige skalaer. En hovedindvending mod opstillingen er, at den ikke skelner mellem typer af dufortællinger og så den uhyre mængde af elementer, der kan bruges i sådanne fortællinger. Hvad end en skala som denne måtte have af konsistens, er den ikke, hvad vi behøver, hvis vi vil finde en vej gennem dufortællingernes varierede landskab. Både Brian Richardson og Monika Fludernik har foreslået strammere og mere løfterige typologier. Lad os undersøge, hvor de leder os hen.

At kortlægge området: Typologier

Brian Richardson (1991) var en af de første, der præsenterede et omfattende kort over den enorme variation af dufortællinger. Hans kortlægningsmetode er en elegant udført induktion, åben, pædagogisk informativ og uden nogen særlige teoretiske hang-ups. Idet han begynder med en definition af området (“enhver narration som udpeger [*designates*] sin protagonist med et 2. personspronomen”¹⁰), finder han først “den mest almindelige type,” som også er en form, der er “tættest på mere traditionelle fortælleformer”. Den fortjener betegnelsen “standardform”:

“I den bliver en historie fortalt, som regel i præsens, om en enkelt protagonist, som der refereres til i 2. person; “duet” udpeger også såvel fortælleren¹¹ som den, der fortælles til, dog [...] er der en vis glidning [*some slippage*] i dette usædvanlige triumvirat. Dette er formen i *La Modification*, *Aura*, *Un homme qui dort*, *A Pagan Place* [som dog er fortalt i datid], og Jay McInerneys *Bright Lights, Big City*.” (311)

Dernæst finder Richardson to former, der afviger fra standardformen: Den konjunktive [*subjunctive*] form, i Richardson (2006) også kaldt den hypotetiske form. Den er velkendt fra såkaldte “selvhjælpsfortællinger” som f.eks. Lorrie Moores *Self*

10 Denne definition udelukker fortællinger, som ikke er fortalt i 2. person, skønt de anvender 2. persons pronominer i f.eks. direkte henvendelser til læseren (fra Fielding til George Eliot), eller i “monologer adresseret til et virkeligt eller imaginært homodiegetisk publikum” som i Camus’ *La Chute* [*Faldet*] eller Hawkes’ *Travesty*. (310)

11 Før Richardson havde Darlene Marie Hantzis (1988, 47) skrevet: “2.personsfortælleren er til stede, når ‘duet’ konstituerer såvel en teksts fortæller som dens aktant og tilhører”. Imidlertid, hvis et “du” refererer til fortælleren, vil det normalt betyde, at fortællingen er en “selvadresse”. Senere i sin artikel laver Richardson i en kommentar til McInerneys *Bright Lights, Big City* en *beslutning*: “protagonisten, hvem jeg vil kalde fortælleren” (315).

Help. Den karakteriseres af en “konsistent brug af imperativer, hyppig anvendelse af futurum og en tydelig adskillelse af fortæller og tilhører” (319). Den autoteliske form, paradigmatiske repræsenteret ved Italo Calvino’s *Hvis en vinternat en rejsende*, er derimod defineret ved fortællerens “direkte henvendelse til et ‘du’, som undertiden er tekstens aktuelle læser, og hvis historie modstilles og kan smelte sammen med fiktionens karakterer”. Dens “unikke og mest påfaldende træk” er “det kon-
 tinuerligt adresserede ‘dus’ altid skiftende referent”. Som i den konjunktive form holdes fortæller og tilhører her “helt adskilt”, og som i standardformen er den for det meste fortalt i præsens. (321)

I to meget indholdsrige undersøgelser af dufortællingen foreslår Monika Fludernik (1993 og 1994b)¹² en kortlægning af området, idet hun dels bygger på og udvikler narratologiske begreber hentet hos Franz Stanzel og Gérard Genette, og dels forsøger at formidle mellem de to giganters inkompatible metodologier. “Narrative *You*” åbner med en kritik af tidligere undersøgelser, som hun mener “ignorerer det centrale spørgsmål” om kombinationen af adressepronominets adresse- og referencefunktion. En kommentar til Kacandes’ tilgang i Kacandes (1990) antyder en vis utilfredshed med en “blot retorisk og apostrofisk” tilgang (218). Fluderniks egen tilgang er i første omgang at undersøge den “strukturelle” inddeling af feltet, der følger af de tre mulige kombinationer af adresse og reference: Brugen af et adressepronomen indebærer, at protagonisten enten bliver (A) adresseret, men ikke refereret til, eller (B) både adresseret og refereret til, eller (C) refereret til, men ikke adresseret.

A. Narrativt “du” som adresse, men ikke reference, til protagonisten

Adressefunktionen kan i teksten ses enten ved “et eksplicit adresse-*du* eller ved [dens] brug af *imperativer*”. Det kræver, at der er anbragt en udsigelsesinstans, som kan være eksplicit (ved hjælp af fortællende *jeg*) eller implicit (men *ikke kun* ‘skjult’), og at adressaten enten er et generaliseret du eller en ekstra-diegetisk tilhører. Vi finder dette i et stort antal fortællinger med fortællerfigurer [“*teller*” narratives], som har en adressefunktion, og det forekommer med særlig hyppighed i den pseudo-orale *skaz*-type fortælling¹³ (f.eks. i tredjepersons præsensafsnittene i Gloria Naylor’s *Mama Day*, som har et vedvarende allokutivt¹⁴ *du*), og i den dramatiske monolog (f.eks. i Hawkes’ *Travesty*) eller i brevfortællinger. (“Narrative *You*,” 221). Imidlertid, en forekomst af allokutivt *du* i *tredjepersonsfortællinger*, dramatiske *monologer* eller *brevromaner* kan næppe ses som et tilstrækkeligt indicium for at slutte, at disse

¹² Jeg skal referere til disse to artikler med betegnelserne “Narrative *You*” hhv. “Test Case”.

¹³ Pseudo-orale typer af fortællinger (*skaz*) har som regel en fortællerfigur, som kender protagonisten personlig eller lever i samme by eller landsby og kender historien fra, hvad andre har berettet, og som derfor “tillader en meget uklar demarkationslinje mellem fortællerens og det fortalte verden”. (“Test Case”, 474, note 27)

¹⁴ Termen *allokution* (fra latin *ad + locare = tale til*), som ikke er medtaget i *Fremmedordbogen*, betegner normalt formal eller højtidelig tale (der henvender sig til nogen).

tekster er dufortællinger, og Fludernik vender da heller ikke tilbage til denne “mulighed”.¹⁵ Kategori A viser sig at være en slags instruktiv “strukturel” abort. (Kacandes ville faktisk have kunnet lære noget af dette.)

B. Narrativt du som både adresse og reference til protagonisten

“Under disse omstændigheder er adressaten en intradiegetisk tilhører, men ikke i den velkendte ‘metaleptiske’ modus [...] hvor den ekstradiegetiske fortæller spøgefuldt adresserer en karakter”. Det mest almindelige tilfælde i denne kategori siges at være det, “hvor fortæller og tilhører på udsigelsesniveauet deler en samtid af gensidig udveksling og på historiens niveau deler en eksistentiel fortid”. Som eksempler peger Fludernik på du-sektionerne i Naylor’s *Mama Day* og Günter Grass’ *Katz und Maus*. (“Narrative You,” 222.) Hun vier det imidlertid ingen opmærksomhed, at de karakterer, der adresseres ved 2.personspronomenet i disse romaner, på det fortællende tidspunkt enten er (sandsynligvis) døde eller simpelthen fantaserede; de er altså (delvist) *apostrofisk* producerede karakterer.

C. Narrativt du refererer til protagonist, men bruges ikke som adresse

I denne kategori er adresse- og referencefunktion uden gensidig forbindelse; i reference til protagonisten bliver “du” ikke brugt som adresse, der er ingen observerbar addressor, “skønt der kan være en alvidende autorial fortæller adskilt fra det fiktionale du”. Her finder Fludernik et par romaner fra Richardsons standardform:

“Foruden den “aitoriale” type, som konsekvent trækker i retning af den figurale modus (jf. Butors *La Modification* og Peter Bowmans *Beach Red*), er den mest almindelige 2.personstekst den, hvor det fiktionale du fremtræder som et oplevende selv i, hvad jeg gerne vil kalde – efter Stanzel – en fortælling i reflektiv modus. [...] Nylige eksempler inkluderer McInerneys *Bright Lights, Big City* (1984) eller Diego-afsnittene i Virgil Suarez’ *Latin Jazz*.” (“Narrative You,” 222)

For at opsummere: Kategori A, som mangler substantielle referencer for 2.personspronomenet, hører ikke hjemme i en kortlægning af dufortællinger. Kategori B ser ud til kun at have plads for *homodiegetiske* fortællinger, i hvilke anden person kun forekommer apostrofisk. Kategori C er den eneste, der giver plads til egentlige dufortællinger, men den ser ud til at rumme for meget: den har to grupper dufortællinger – den ene befinder sig i det såkaldte *autorialt-figurale kontinuum* (dog med et ‘konsekvent træk i retning af den figurale modus’), mens den anden skal findes i den ene ende af denne skala. Dette er gruppen af “reflektorale” fortællinger, som er uden spor af nogen autorial indflydelse. Faktisk ser det ud til, at “den mest

¹⁵ Hawkes’ *Travesty* genoptræder senere (238) i en kort diskussion af den dramatiske monolog.

almindelige” dufortælling hører hjemme her. Vi står således tilbage med kun to kategorier, men ikke desto mindre med tre “kategoriale” grupper.

Grunden til denne anomali er imidlertid klar. Introduktionen af Stanzels “autorialt-figurale” skala, som strækker sig fra gruppen af fortællinger med fortæller (“teller” narratives) og til gruppen af “reflektorale” fortællinger, producerer en vis forvirring i den oprindelige strukturelle inddeling. Fluderniks næste omgang går nu ud på at bruge resultaterne fra den strukturelle øvelse i et forsøg på at placere dufortællingerne (som hverken Stanzel eller Genette viser nogen særlig opmærksomhed) i en revideret udgave af Stanzels tre-polede typologiske kreds af narrative situationer (hvor “polerne” er henholdsvis autorial narration, reflektoral narration og jegfortælling). Denne overvældende opgave kræver en håndfuld terminologiske innovationer: (1) En distinktion mellem *Fortælling med kommunikativt niveau* og *Fortælling uden kommunikativt niveau*, og (2) (i feltet for kommunikativ fortælling) en inddeling i *homo-* og *heterokommunikative* felter, og endelig (3) inden for det homokommunikative felt en distinktion mellem *homodiegetiske* og *homokonative* fortællinger. Det hele præsenteres samlet i det frygtindgydende “Diagram 1”, her gengivet en smule forenklet i nedenstående diagram:

(A) Fortælling med kommunikativt niveau (Teller Mode)

Homokommunikativ fortælling				Heterokommunikativ fortælling	
jeg + du	jeg + du	du	du	du	han, hun
Homodiegetisk		Homokonativ			
Periferisk homo- (<i>i.e.</i> autodiegetisk fortælling med du-protagonist) Grass, <i>Katz und Maus</i>	Både fortæller og adressat deler eksistensområder: vifortællinger; White, <i>Nocturnes for the King of Naples</i>	Adressat som karakter, (fortæller kun eksplicit eller implicit adressfunktion): Farley, “House of Ecstasy”	Autorialt-figuralt kontinuum også muligt: Calvino, <i>Hvis en vinternat en rejsende</i>	Heterokommunikativt du; du kun protagonist, ikke adressat: Butor, <i>La modification</i>	Fortællerniveau eksistentielt adskilt fra historiens niveau: autorial og autorial-figural tredje person, Fieldings <i>Tom Jones</i> , Joyces <i>Portrait of the Artist as a Young Man</i>

(B) Fortælling uden kommunikativt niveau (reflektor-fortælling og neutral fortælling)

F.eks. Ernest J. Gaines, “The Sky is Gray” (1.person); Jean Muno, *Le Joker*; McInerney, *Bright Lights, Big City* (2.person); Faulkner, “Was” (in *Go Down Moses*), 3.person.

Vi ser straks, hvordan diagrammet, selv i denne forenkledede version,¹⁶ fanger de to kategorier B and C fra den strukturelle øvelse: For det første fanger distinktionen

16 I Fluderniks fulde diagram (“Narrative You”, 225 og “Test Case”, 447) strækker det *homokommunikative* felt sig ud til venstre, hvor det omfatter to kolonner: en for autodiegesis (indeks “jeg”) og helt til venstre en kolonne for periferisk homodiegetisk fortælling (indeks jeg + han/hun), (som også omfatter vifortællinger med eksklusivt vi, Mann, *Doctor Faustus*). Desuden har det fulde diagram helt til højre i det homokommunikative felt en kolonne med indeks “du + han/hun”. Den forklares sådan: “periferisk du (i relation til en 3.persons protagonist) ikke fundet, men principielt mulig”.

mellem (A) kommunikativ og (B) ikke-kommunikativ fortælling den uforklarede opdeling af kategori C i to forskellige grupper. For det andet genoptræder distinktionen mellem fortællinger, der bruger adressepronomenet som adresse og reference til protagonisten, og fortællinger, der kun bruger det som reference, i diagrammet som distinktionen mellem homo- og heterokommunikativ fortælling (en *heterokommunikativ* fortæller, der henvender sig til sin fortællings protagonist, vil uundgåeligt producere en eller anden slags metafiktional spøg og ikke en "virkelig" henvendelse).¹⁷

Vi lægger desuden mærke til, at diagrammets fire kolonner for homokommunikativ fortælling nemt lader sig reducere til kun to: *Katz und Maus* og *Nocturnes for the King of Naples* er *begge*, på trods af interessante indbyrdes forskelle, som jeg ikke kan diskutere her, "periferisk homodiegetiske fortællinger med du-protagonist", i hvilke "fortæller og adressat deler eksistensområder" og en fortidig historie. Endvidere har du-partierne i begge romaner *apostrofisk* form.¹⁸ De to "homokonative" tekster (Ralph Milne Farleys horror-and-fun-fortælling "House of Ecstasy" fra 1938, og Calvins *Hvis en vinternat en rejsende*) er *begge* af den slags, som Richardson fandt afvigende fra standardformen og kaldte *autotelisk* fortælling: I *begge* tekster er det "autorielt-figurale kontinuum [ikke kun] muligt," det er realiseret. Fluderniks kolonnetekst "adressat som karakter (fortæller kun eks- eller implicit adressefunktion)" udpeger, men forklarer ikke, det essentielle ved disse tekster (som, i Genettes terminologi, er *heterodiegetiske* fortællinger): ikke alene åbner de med en direkte adresse til læseren, de udnytter også – og det er deres essentielle pointe – tvetydigheden i det adresserende "du" til at få den indledningsvist adresserede læser til at *være* den adresserede protagonist.¹⁹ Med dette pronominale trick *undviger* den autoteliske tekst det "ontologisk" umulige i, at en heterodiegetisk fortæller adresserer sin histories protagonist. (Fludernik viser imidlertid ingen interesse for

17 En typisk undtagelse fra denne regel (hvis det er en regel) findes måske i Erik Fosnes Hansen (1990) *Salme ved reizens slutt*, en heterodiegetisk roman med enkelte indlagte apostrofer til flere af dens mange protagonister. (Denne *intarsio*-teknik er måske overtaget fra tysk ekspressionisme).

18 En væsentlig konsekvens af dette er, at du-sektionerne i disse romaner, som er af varierende længde (fra korte sætninger op til et par sider), *ikke leverer en sammenhængende fortælling*; fra tid til anden ledsager de eller afbryder fortællingen, og nogle gange (men ikke ofte) leverer de ekstra narrativ information. Disse romaner er derfor egentlig ikke "jeg + du"-fortællinger; de er snarere førstepersonsfortællinger med spredte (dog tematisk vigtige) apostrofer til deres respektive protagonister. En hovedforskel mellem de to romaner er, at i *Nocturnes* (til forskel fra i *Katz und Maus*) bliver protagonisten kun refereret til i apostrofisk form (dog med én vigtig undtagelse: meddelelsen om protagonistens død). Dette er meget forskelligt fra Fluderniks hovedeksempel i "Test Case", Oriana Fallaci's *Un uomo*, hvor den periferiske homodiegetiske fortæller, protagonistens kone, leverer den afdøde protagonistens historie i en kontinuerlig du-narration, hvorfor *bele* fortællingen måske kan ses som "en simpel narrativ apostrofe".

19 En simpel demonstration af dette autoteliske trick er åbningsafsnittet af Farleys *short story*: "Dette skete faktisk for dig. Og når jeg siger "dig", mener jeg *dig* – du, som nu læser netop disse ord. For jeg ved noget om dig – noget dybt personligt – men noget, som jeg er bange for, at du har glemt." (Farley 1988, 3) Fortælleren fortsætter nu, idet han fortæller "dig" din glemte historie i datid og med enkelte vagt gådefulde allusioner til, hvordan han (fortælleren) på en eller anden måde kan have været en ond deltager i historien, således at fortæller og protagonist kan have haft "en fælles fortid". Dette giver selvfølgelig fortællingen et bestemt, men også uafgørligt, træk hen imod den homodiegetiske ende af skalaen.

dette forhold; hendes fokus gælder det “homokonative” aspekt, altså fortællerens effektive forsøg på at påtvinge adressaten en rolle. Fortælleren deler således med adressaten en “samtid af gensidig udveksling på udsigelsesniveauet” [*“a presence of interlocution on the enunciatory plane”*].)

Et fortøttet afsnit leverer en generel forklaring af diagrammet og fremhæver Stanzels brug af kontinuerlige skalaer:

“I diagrammet skal man lægge mærke til, at de enkelte kategorier – ligesom i Stanzels typologi – er arrangeret i åbne skalaer mellem fortælleres og tilhørernes periferiske og centrale involvering i de historier, de deltager i, og mellem narrationens homo- og heterokommunikative modi. Diagrammet illustrerer en skala af former mellem homokommunikation og heterokommunikation. Der er overgangsfelter [*intermediate areas*] mellem *jeg* og *du*, mellem *du* og *han* eller *hun*, og mellem *jeg* og *hun* eller *han*, så diagrammet skal læses således, at højre og venstre side er forbundet med hinanden [*as connecting up at its right and left margins*].” (224)

Diagrammets lineære fremstilling skal altså forstås som en kartografisk projektion af en cirkulær form. Brugen af *mellem* indikerer her åbenbart felter mellem *rene*, eller bedre: *simple* former opfattet som stationer på en skalær bane. For eksempel: “*Mellem* den rent homo- (og auto-)diegetiske og den rent homokonative modus (adressaten, men ikke fortælleren, deltager i historien) kan man lokalisere flere kombinationer, af hvilke den mest almindelige er vifortællingen, som i Grass’ *Katz und Maus*.” (224) I dette tilfælde bliver det “urene” mellemområde befolket af “både-og”-fortællinger, altså fortællinger, som i et eller andet omfang *kombinerer* definerende træk fra to tilliggende “rene” fortællinger. Eller, som i et andet eksempel: “*mellem* homokommunikation og heterokommunikation” betyder området mellem en rent homodiegetisk og en rent heterokommunikativ narration²⁰ – altså det område, der udgøres af de fire første kolonner i det forenkede diagram. Ligeledes refererer de kursiverede pronomina i citatets sidste sætning til simple former, stationer på den mest omfattende skalære bane i diagrammet. Vi ser, at skala-begrebet er eminent elastisk; en hvilken som helst del af en skala kan selv være en skala, for så vidt som den er strakt ud mellem to simple former.

Et andet aspekt vedrørende skalaer er en effekt af, at kategorien “fortællinger uden kommunikativt niveau” bliver placeret neden under kolonnedelen af diagrammet, hvor den ikke tildeles et du-indeks, fordi den omfatter alle slags reflektorale og neutrale fortællinger. Fludernik forklarer, hvorfor der ikke skal være en separat kolonne for reflektoral dufortælling:

20 “Heterokommunikativ” ligger i det semantiske felt af Genettes “heterodiegetisk” (men ikke omvendt, eftersom også det homokonative område er et område for heterodiegetisk narration). Fludernik foretrækker -kommunikativ (fremfor -diegetisk), fordi dufortællinger “sætter tilhøreren på dagsordenen”.

“I rent reflektorale tekster er pronominale distinktioner af mindre betydning, og de taber deres deiktiske valør. Referencer til protagonisten dækker for et underliggende deiktisk centrums subjektivitet, og – under fraværet af et fortællerstandpunkt – kan protagonistens *jeg* også refereres til som en *hun*, en *han* eller et *du*, uden at dette resulterer i en betragtelig ændring af læserens opfattelse af historien.” (227)

Vi ser her et præcist sammenfald med en effekt af Genettes skel mellem modus og stemme: Reflektor-modus narration (indre fokalisering i Genettes terminologi) er mulig i både homo- og heterodiegetisk narration og kræver ikke, at der vælges en særlig stemme. Imidlertid er det at vælge et adressepronomen for at referere til protagonisten hverken et vokalt eller modalt valg. Et adressepronomen deler med heterodiegetisk narration (som bruger et tredjepersonspronomen, derfor også kaldt han/hun-narration) muligheden af at blive brugt i både autorial og streng reflektoral narration. Tredjepersonsfortællen må ikke forveksles med autorial fortællen og er da heller ikke en specifik narrativ situation i Stanzels typologi, og det kan heller ikke 2.personsfortællen være.²¹

Imidlertid, idet reflektoral narration bliver adskilt fra diagrammets kolonnefelt, således at termen “han/hun-narration” peger mod den autorial narrative situation som sin eneste principielle reference, synes Fludernik at lege med ideen om at pøde du-narrationen ind på en skala af narrative situationer som en i princippet simpelforms-station på linje med jeg-narration og autorial narration – og hvis altså simpelforms dufortælling ikke er en narrativ situation, er det tænkeligt, at den kan figurere som en af tre principielle punkter på en genfødt, hvis man kan sige det, typologisk kreds. I det fulde diagram er homokommunikativ du-narration placeret mellem homo- og heterodiegetisk narration med overgangsformer på begge sider, og vi skulle få den følgende serie:

/jeg / jeg + du / du / du + han eller hun / han, hun /

Den hypotetiske kolonne (indeks “du + han eller hun”) er nødvendig som et overgangsfelt mellem ren 2. person og det rent heterokommunikative område. Men serien afbrydes på dette punkt. Den næste kolonne skulle have været “han/hun”-fortælling, men i stedet får vi en anden du-indekseret kolonne for “heterokommunikativt du”, eksemplificeret med Butors *La Modification* og efterfulgt af den forskudte “han/hun”-kolonne. I stedet for én kontinuerlig skala har vi fået to separate skalaer, en for homokommunikativ fortælling (adresse-du + referentielt du) og en for heterokommunikativ fortælling (du kun som reference). Dette brud kunne imidlertid nemt repareres ved at flytte kolonnen for heterokommunikativt

21 Når reflektoral fortælling optræder adskilt fra den kolonniserede del af diagrammet, antydes også en kompleks (men ikke udviklet) tredimensional skalaritet: Den “(autorial-)figurative” skala repræsenteres egentlig *vertikalt* i kolonnerne, og man kan nemt forestille sig reflektoral fortælling som fodstykker i dem. Dog vil det kun være den rene eller simple dufortælling, altså fortællinger, der ikke er kombinationer, der tillader en rigorøs fokalisering på protagonisten (eller med Stanzels terminologi en strengt reflektoral narration).

du tilbage til seriens midterposition. Dette ville selvfølgelig medføre, at kolonnen for “homokonative” trick-fortællinger af den autoteliske type skulle fjernes, men det ville måske nok være en lille pris at betale for en fuldkomment kontinuerlig skala. Intet tyder imidlertid på, at Fludernik har overvejet denne mulighed, og grunden til det synes at være klar: Den overordnede interesse er at bevare henholdsvis den homo- og den heterokommunikative skalas kontinuitet, selv om det indebærer at opgive idéen om en smukt kontinuerlig kreds af samtlige narrative typer.²² Uden eksplicit at indrømme denne omkostning, præsenterer Fludernik en undskyldning:

“Hvis det her præsenterede skema synes overdrevent typologisk, vil jeg gerne svare, at forslaget kun er et forsøg på at dokumentere den store varietet af 2.personsfiktion og at præsentere en brugbar terminologi for kommende diskussioner” (226).²³

Vi har set, at diagrammets homokommunikative felt – hvor adressepronomenet kombinerer adresse og reference – kun rummer to meget specielle grupper: (1) “Jeg- og dufortællinger”: homodiegetiske fortællinger med apostrofiske adresser til protagonisten (eller i det mindste til en hovedkarakter), og (2) en håndfuld heterodiegetiske fortællinger, i hvilke en ellers umulig adresse til protagonisten bliver muligjort ved det trick at direkte adressere læseren og samtidig gøre ham til fortællingens protagonist. Hvorfor skulle vi acceptere den første gruppe som egentlige dufortællinger? Lad os kigge lidt nærmere på Fluderniks og Richardsons nærmest enslydende definitioner. Richardson foreslår “enhver narration, som udpeger sin protagonist med et 2.personspronomen [*any narration that designates its protagonist by a second person pronoun*]”. Fluderniks definition er mere elastisk: “fiktion, som anvender et adressepronomen i reference til en fiktional protagonist [*fiction that employs a pronoun of address in reference to a fictional protagonist*]”. Denne definition dækker faktisk brugen af anden person i *Katz und Maus* – en *homodiegetisk* fortælling, der kun bruger anden person i apostrofiske henvendelser og *ikke* i den egentlige fortælling (som refererer til protagonisten i tredje person).²⁴ Richardsons

22 Man vil huske, hvordan den mærkelige heterogenitet i Stanzels principper for konstruktionen af den berømede typologiske kreds appellerede til Genettes humor: Han kunne ikke lade være med at se den cirkulære form og forkærligheden for tallet 3 som emblematiske for sensibilitetsformer fra før oplysningstiden; kredsen, med dens eger og polpunkter og alle slags fortællinger siddende mellem dem, fik ham til at tænke på gotiske vinduesroser. Fludernik, som idet hun korrigerer Stanzels principper, men alligevel gerne vil reproducere typekredsens intuitivitet og nemme formbarhed, er nødt til at acceptere tabet af charmen og den naive enkelhed i dens grafisk forførende retorik.

23 Diagram 1 bliver reproduceret i sin helhed i Fludernik (1966), dog med en grafisk tilføjelse, der peger på den figurale fortælling som en *vertikal* skala (repræsenteret ved en lille vertikal linie med pil-ender nederst til venstre, der er ment at dække området mellem “kommunikativ” og “ikke-kommunikativ” fortælling). Diagrammets funktion i bogen er åbenbart at give et grafisk billede af anvendeligheden af den terminologi, der blev opfundet i “Narrative You”.

24 I introduktionen til dette nummer af *Style* kritiserer Fludernik (1994a) pointeret enkelte teoretikers forsøg på at definere 2.personsfortællingen. Denne diskussion ender i en modstilling af Uri Margolin’s grundige definition (i Margolin 1994) og Richardsons “synspunkt”, som hun “i en vis udstrækning har tilsluttet sig”, eftersom hans “formulering tillader 2.personsfiktion uden en fortællers “jeg” og uden en (ekstradiegetisk) tilhører”. (287)

“enhver narration” peger imidlertid på en brug af “du”, der følger de regler, der styrer brugen af “jeg” og “han” eller “hun” i narrativ reference til en *handlende karakter*. Apostrofer bliver derfor principielt ikke accepteret som 2.personsnarration, og hverken Grass’ eller Whites romaner kan ses som egentlige du-romaner. På den anden side *afviger* den autoteliske fortælling, som *er* dækket af Richardsons definition, fra standardformen, idet den ikke følger regler, der er fælles for homo- and heterodiegetic narration, og derfor må ses som et særtilfælde (ligesom også den konjunktive form, “selvhjælpsteksterne”). Resultatet af dette meget fine stykke induktion er et forbavsende friskt og meget enkelt kort over området, og desuden et, som ikke er forpligtet af at på en eller anden måde skulle passe ind i den eksperimentelle tvangstrøje af typologiske skemaer.

Forskellen mellem disse definitioner skyldes måske forskellige metodologiske orienteringer. Skematisk formuleret: Begge definitioner forsøger at fange væsentlige empiriske kriterier, faktisk kan de synes at bruge det samme kriterium. Men mens Fluderniks formulering sandsynligvis fortolker sagen “lingvistisk” og kvalificerer enhver del (af en vis længde) af en fortælling som 2. person, for så vidt som den refererer til protagonisten ved et adressepronomen, vil ideen om en standardform arbejde imod dette perspektiv. Richardson foretrækker i princippet en mere “generisk” interpretation, som kun kvalificerer en fortælling som egentlig dufortælling, for så vidt dens brug af et adressepronomen *uden hjælp udefra* leverer en hel historie. Fluderniks tilgang åbner et enormt og komplekst område af “fuzzy”, glidende og overlappende fænomener. Richardsons tilgang udskærer, som et første trin, et mindre – og “renere” – område, som så – i et andet trin – vil være mere tilgængeligt for mere præcise undersøgelser.²⁵ Når Richardson for eksempel ikke skelner mellem homo- og heterokommunikative fortællinger, er det, fordi han ikke har noget umiddelbart behov for at gøre det: Hans definition af området udelukker principielt homodiegetiske fortællinger, og den *særlige* autoteliske fortælling (hos Fludernik de “homokonative” kolonner) tager sig af, hvad der er tilbage af det homokommunikative felt. Endvidere, mens Fluderniks diagram så at sige absorberes i det homokommunikative felt med dets samtidige adresse- og referencefunktion og lader den “heterokommunikative” fortælling blive stående alene på kun en vertikal, figural skala, udpeger Richardsons skitse, der ikke synes at interessere sig for skalaer overhovedet, en standardform, altså en større gruppe af egentlige dufortællinger, som så kan underkastes en nærmere undersøgelse. Jeg skal forsøge at udpege visse spørgsmål til en sådan undersøgelse. Af disse er adressespørgsmålet måske det vigtigste; det vil føre os til visse nødvendige differentieringer i den ret store gruppe af standardformede dufortællinger.

Her tilføjer Fludernik, idet hun som en foreløbig definition foreslår “fortælling, hvis (hoved-)protagonist bliver refereret til ved hjælp af et adressepronomen”, en elasticitetsklausul: “[Jeg] tilføjer, at 2.personstekster ofte også har et eksplicit kommunikativt niveau, hvis en taler [*speaker*] fortæller historien om et “du” til (undertiden) “du”-protagonistens aktuelt fraværende eller døde, klogere, selv.” (288) Tilføjjelsen erklærer altså legitimiteten af apostrofer til protagonisten under den foreslåede definition.

²⁵ Dette er, selvfølgelig, min udlægning af Richardsons tilgang.

Standardformen: fokalisering og spørgsmålet om adresse

Butors prototypiske standardform-roman *La Modification* er det foretrukne eksempel på en “heterokommunikativ” dufortælling i “Diagram 1”. Den karakteriseres lidt nølende som en fortælling, der “vedvarende trækker mod [*leans toward*] den figurale modus”.²⁶ I “Test Case” finder vi denne mere udtømmende beskrivelse:

“*La modification* [...] har hverken en fortællers oplevende selv (fortællingen er altså, med Genettes termer, heterodiegetisk) eller en tilhørers ‘konative selv’ (det vil sige, der er ingen distinktivt allokutive eller ekshortatoriske sætninger, “vous’et” bliver ikke “talt til”). Man har imidlertid rigelig adgang til “du”-protagonistens fortalte, oplevende selv, og der er i baggrunden nogle diskrete indikationer på en narratorial (alvidende) ramme.” (449)

Desværre forklarer Fludernik ikke nærmere, hvad hun mener med disse diskrete indikationer på en narratorial ramme. Hvorfor skulle *La Modification* ikke kunne læses som en konsistent fokaliseret du-roman? I “Test Case” findes måske et indirekte svar. Som en kommentar til den “første Diego-sektion” i Virgil Suarez’ *Latin Jazz* hedder det:

“Fra Diegos indtryk af, hvad han ser, går vi lige ind i hans tanker (gengivet i fri indirekte tale) [...]. Man er derfor tilbøjelig til at fortsætte med at læse i indre fokalisering og forstå tekstens flashbacks som Diegos erindring [...]. På grund af præsensformen taber dufortællingen en god del af sine narratorialle og allokutive kvaliteter, både fortællerens fortællefunktion (som stort set består i at fortælle, efter at begivenhederne har fundet sted) og effekten af den adresse eller allokutiv, der er iboende i brugen af du, forsvinder i baggrunden”. (451)

Denne observation drejer sig ikke om en *ren* reflektor-modus, men om en fortælling, som skal placeres på den figurale skala, eventuelt med et vedvarende træk mod dens reflektorale pol: Den citerede passage “*har fortsat visse antydninger af ekstradiegetisk styring*”, og en passage fra McInerneys *Bright Lights, Big City*, som “klart er fokuseret på protagonistens oplevelsesstrøm”, “*beholder stadig et restperspektiv af o-fokalisering*” – “hvilket skyldes dens mange bevidsthedsverber” (451).²⁷ Kun en passage fra en af Joyce Carol Oates’ vidunderlige korte 2.personstekster siges at have “en fuldt udviklet” reflektormodus, for her “forsvinder fortællingen fuldstændigt bag protagonistens tanker”.

26 Eftersom den figurale modus siges at være et kontinuum mellem “teller”-modus og reflektoral modus, er det sandsynligt, at Fluderniks “leaning toward” her er tænkt som noget, der foregår hen imod den *reflektorale* modus.

27 Denne lidt overraskende bemærkning synes at forudsætte, at en eller anden narratorial deiksis allerede er blevet etableret i fortællingen. “Bevidsthedsverber” ville ellers indikere en indre fokalisering.

Kan vi her finde den egentlige grund til Fluderniks hentydninger til en narratorial styring også i *La modification* – altså en *puristisk* definition af den reflektorale modus, den indre fokalisering, som uundgåeligt må præge størstedelen af indre fokaliseringer med rester af “narratorial” aktivitet og således skubbe dem ud på den figurale skala? Skønt måske lingvistisk konsistent, ville dette ikke være særlig praktisk i narratologiske analyser. Genette besluttede fornuftigt nok “at forstå termen ‘indre fokalisering’ på en nødvendigvis mindre strikt måde” og bruge Barthes’ “genskrivningskriterium” som en praktisk definition.²⁸ Ligeledes, idet han iagttagte visse af Prousts *rigorøse* fokaliseringer, forstod han dem som værende fri for indblanding fra en ældre og angiveligt klogere fortællers udsigelsesposition.²⁹

I Butors indrefokaliserede roman forsvinder fortællingen selvfølgelig ikke fuldstændigt bag protagonistens tanker; romanen *er* en fortælling om protagonistens tanker. Rigtignok finder vi allerede i romanens andet afsnit og i resten af romanen fragmenter af noget, der kunne læses som narratoriale kommentarer. Undertiden kan de synes at give indtryk af en fortæller, som forsøger at engagere protagonisten i en dialogisk udveksling:

“Du maser dig ind gennem den snævre åbning og støder imod karmene; så griber du din kuffert, der er overtrukket med nubret flaskegrønt læder, den er temmelig lille for en mand, der er vant til lange rejser, du griber det fedtede håndtag med fingre, der er varme af at have båret den herhen, så lidt den end vejer, du løfter den og mærker dine muskler spændes, ikke bare i fingerleddene, i håndfladen, i håndledet og i armen, men også i skulderen, i hele den øverste halvdel af ryggen og i hvirvlerne fra halsen ned til lænderne.” (Butor 1980, 1; 1960, 7)

Imidlertid, medmindre man indskrænker definitionen af indre fokalisering til noget, der er meget tæt på og måske endda identisk med indre monolog, kan “temmelig lille for en mand, der er vant til lange rejser” meget vel beskrive et fragment af en karakters bevidste *eller førbevidste* tanker, og hele passagen kan læses som indrefokaliseret, ligesom i øvrigt hele romanen.

Ikke desto mindre har mange læsere af denne fortællerløse fortælling følt, at dens narration er en kontinuerlig *henvendelse* til protagonisten. *Hvordan ved vi da, hvorvidt en given brug af et adressepronomen aktualiserer dets adressefunktion?* For Fludernik implicerer, som vi har set, brugen af et adresse-”du” uundgåeligt en adressor, “som kan være eksplicit (ved hjælp af et narratorialt *jeg*) eller implicit”, og som ofte ikke er andet end en stemme, men som i alle tilfælde må opfattes som en “udsigelsesinstans”. Dette velkendte lingvistiske aksiom genererer en håndfuld praktiske imperativer som f.eks. ‘kig efter imperativer og hortatoriske udtryk.’ På den anden side nøler Fludernik ikke med at bruge formularer som “effekten af den adresse eller alloktion, der er *iboende* i brugen af du”. Er denne iboende effekt betinget af at

28 Se Genette 1980, 193.

29 Jf. Genette 1980, 218-222.

kunne forbindes med en adressor? I så fald, hvordan kan det være, at vi (eller i det mindste nogen af os), idet vi læser en tekst som *La Modification*, ikke kan lade være med at respondere på adressepronomenets iboende henvendelse eller alloktion? Det drejer sig om en illusion, selvfølgelig, ingen taler her – og måske den endda skabes af en diskret og subtil version of Farleys og Calvinos autoteliske trick? Det rigtige svar er, tror jeg, simpelt, og en konsekvens af en simpel observation: Når, i en fortælling, et adressepronomen bruges til at referere til protagonisten, ved protagonisten ikke, at han bliver refereret til, han hører ikke referencen, medmindre fortællingen er adresseret til en, der bliver fortalt en historie om ham selv, som f.eks. i “The House of Ecstasy”. Så hvis protagonisten adresseres med det referentielle du, da vil heller ikke adressen blive hørt. Dette er apostrofens adressesituation, og den fylder hele *La Modification*. Vi responderer på det narrative “du” i Butors roman, som vi responderer på en apostrofe, selv om der ikke er nogen “apostrofør”. Ensrettet kommunikation, bortset fra, at der ikke er nogen kommunikation. Vi er tilbage ved Kacandes’ radikale narrative apostrofe – og spørgsmål vedrørende fiktion.

Dufortællingens fikcionalitet og præsensformen

Hvis det er et generelt paradoks, at fiktionsfortællinger refererer til ting og begivenheder, der bliver til ved at blive refereret til, da giver prototypiske dufortællinger paradokset en ekstra drejning: De adresserer en karakter, der bliver til ved at blive adresseret. Uden eksplicit at tale om fiktionens paradoks, nærmer Fludernik sig det ved at fremhæve, at 2.personstekster, foruden at bryde rammen af “adskilte niveauer i en model af kommunikative kredsløb,” også

“stiller den processuelle og kreative natur af det, at en historie bliver fortalt, i forgrunden: “duets” oplevelse projiceres eksplicit fra diskursen og tilskrives “duet,” i mange tilfælde uden noget som helst bevis for forholdet til historiens verden.” (“Test Case”, 457-458)

Det manglende ‘manglende bevis for forholdet til historiens verden’ refererer sandsynligvis til den måde, dufortællinger gerne fra begyndelsen introducerer protagonisten, nemlig direkte, *in medias res*, uden nogen form for indledende information. Hvis *in medias res*-åbninger som regel signalerer fikcionalitet, vil en samtidighed af reference og adresse til protagonisten accentuere fiktionssignalet. En fortælling, der åbner med adresse til en fiktiv protagonist, peger demonstrativt på sin egen fikcionalitet.

Fluderniks bemærkninger om dufortællingens specifikke fikcionalitet findes i andet kapitel af “Test Case”, hvor hovedformålet er at vise, hvordan 2.personsnarrationer underminerer konstitutionelle elementer i Genettes and Stanzels narratologier. Her er åbenbart det rigtige øjeblik for en kommentar til Richardsons konjunktive (hypotetiske) form: Nogle 2.personsfiktioner opfinder “åbent, meta-fiktionalt, [...] tilhørers oplevelse” (458) – Calvinos *Hvis en vinternat en rejsende* er

et notorisk eksempel – og “denne tilstand bliver særlig påfaldende i fortællinger i den “konjunktive” modus [...], hvor imperativet fremkalder historiens stof på udsigelsens befaling [*by enunciational fiat*]”, og ikke helt få “imperative tekster lægger ud med et indledende ‘imaginez’ som holdepunkt for læseren”. Refererende til Lorrie Moores historier fra *Self-Help* påpeger Fludernik, at “disse historier både er mere åbenlyst fiktionale i sammenligning med ‘normal’ fiktion, og mindre”. Mere, fordi “opfindelsen her åbent signaleres ved gentagelser af lingvistiske greb, og ikke kun bliver forudsat som en del af rammen (f.eks. derved, at teksten er en roman)”. Og mindre fordi, for en læser, der involveres i situationen som et generaliseret “du”, og “for hvem selve denne forlegenhed kan blive virtuel virkelighed, vil sådanne projicerede scener synes at være mindre fjernt fra oplevelser i det virkelige liv og derfor mindre ‘fiktionale’”. (458)

I disse fine observationer skjuler en vis skalær linearitet måske en vigtig distinktion. Fludernik synes at antyde en progression fra fortællinger, der skjuler deres fikcionalitet (traditionelle 1.- og 3.personsfortællinger), over 2.personsfortællinger, der viser deres fikcionalitet ved at åbne in medias res, til fortællinger, som åbent opfinder deres adressaters oplevelse. Men distinktionen mellem at demonstrativt pege på og at åbenlyst opfinde er imidlertid helt afgørende. Hvis fiktionens sandhed er, at den opfinder sin historie, idet den samtidig får os til at tro, at historien er en virkelig, da vil “historier fremkaldt på udsigelsens ordre” *true med at odelægge denne tro*. Dét er faktisk, hvad der sker i rammefortællingen i *Hvis en vinternat en rejsende*, hvor den adresserede læser får rollen som den adresserede protagonist. Resultatet er ikke en almindelig fiktiv historie, men en slags metafiktional spøg, selv om den fungerer som en indramning af fragmenterne af fiktionshistorier.

I en smuk præcis sætning forklarer Fludernik (1995) dufortællingernes foretrukne brug af præsens med en diskret allusion til Käte Hamburgers *episke præteritum*:

“Præsensformen har en afgørende funktion i de fleste 2.personsfortællinger, for den gør det nemt at skifte fra et generaliserende du (med dens obligatoriske præsens – en gnomisk præsens) til du-som-reference-til-en-karakter, hvor præsensformen får den tidløse kvalitet af en “episk” eller narrativ præsens og taber sin deiktiske forankring i fortælleprocessens her-og-nu.” (Fludernik 1995, 109)

Dette har gyldighed for ikke-kommunikativ fortællen, fortællen uden fortæller. Fludernik, som altid på udkig efter mulige skalaer, tilføjer nu:

“Det er derfor ingen tilfældighed, at 2.personstekster i overvældende grad anvender narrativ præsens, selv når de har et prominent talende subjekt. Faktisk forbliver udsigelses- eller fortællesituationen tvetydig i de fleste tekster med præsensform.”

Og det er uden tvivl rigtigt. Men i “Test Case” nævnes kun en eneste 2.personsfortælling i præsens og med et ‘prominent talende subjekt’, nemlig *Hvis en vinternat*

en *rejsende* – en *autotelisk* form.³⁰ Måske da enhver dufortælling i præsens med et “prominent talende subjekt” vil vise sig at være mere eller mindre atypisk eller afvigende fra standardformen?

I en fin kompilation af 2.personsfortællinger præsenterer Fludernik (1994c) en imponerende liste af 2.personstekster fra Augustin og fremefter, der viser, at disse tekster, hvoraf nogle rummer forbavsende tidlige forløbere for brug af indre fokalisering, alle er “autoriale”, *alle* har altså en prominent fortæller. Og ingen af dem er kontinuerligt fortalt i præsens. En kompilation af ca. 140 “Texts of second-person Narration and Border Cases” synes imidlertid at bekræfte, at prominente fortællere i det 20. århundredes dufortællinger i præsens som regel kun optræder i fortællinger, som afviger fra standardformen; faktisk er der på denne liste kun tre præsensfortællinger med en “prominent adressefunktion”, og to af disse er ikke standardform dufortællinger: Ilse Aichingers “Spiegelgeschichte” (1954) præsenterer en historie, som synes at bevæge sig baglæns, efterhånden som fortællingen skrider frem, og John Updikes “How to Love America and Leave It at the Same Time” (1979) er en slags “konjunktiv” fortælling. Det tredje eksempel, Reginald McKnights “Soul Food” (1991), har ikke nogen prominent adressefunktion, men nok en, der – på trods af fortællingens *defamiliariseringsteknik* (Fludernik 1994a, 461) – inviterer til at blive “naturaliseret” som en retrospektiv selvadresse. Dette kan i øvrigt være ligegyldigt i denne sammenhæng, for McKnights fortælling er ikke fortalt i præsens; bortset fra en åbningsside med udsigelsespræsens fortælles historien over 18 sider *i datid*.

Når det åbenbart er svært at finde “prominente fortællere” i det 20. århundredes dufortællinger i præsens, kan det skyldes, at denne type på en eller anden måde er forpligtet på en konvention eller lov, som – på den anden side – såkaldte postmoderne fortællinger leger med, bryder eller undviger. Sunetra Guptas formidable roman *The Glassblower’s Breath* (1994) er f.eks. en dufortælling i præsens med en nærmest³¹ prototypisk åbning og med en diskret markeret homodiegetisk fortæller, som ikke desto mindre fortæller fra en alvidende position og i det hele taget opfører sig som en heterodiegetisk fortæller. Fortællingen er i det store og hele indrefokaliseret gennem sin kvindelige protagonist, den nærmest festliggør den samme type ekstremt detaljeret narration som den, vi kender fra Butor eller Perec, men producerer et indtryk af en endnu større intimitet. Ved slutningen af historien viser det sig, at fortælleren (måske) er en af karaktererne – nemlig prota-

30 Fludernik nævner også Calvins “Re in ascolto” (“En konge lytter”) som et andet eksempel. Tidligere (“Test Case”, 448) nævnes denne tekst som en mulig selvadressefortælling (“Re in ascolto” kan nemt læses som en indrefokaliseret dufortælling). Den har ikke en prominent fortæller; det “talende subjekt” kan være protagonisten, der taler til sig selv, skønt i begyndelsen måske med internaliserede kongelige instruktørens stemme. Indre fokalisering udelukker ikke vokal polyfoni!

31 “Nærmest”, for skønt romanen åbner *in medias res*, bliver den indledningsvist fortalt i *datid*, idet den bruger en tidligere drøm til at bevæge sig endnu længere tilbage i tid og først skifter til præsens efter nogle sider. 2.personsteknikken antyder en eller anden fortæller (som kunne være protagonisten selv): “Den nat drømte du, at i stedet for at dø frisk som et blad på engen, var din søster, sidste år, blevet hængende, en vintereftermiddag, til hendes kød var sortnet så månestenen på hendes finger stod monstrøst hvid mod hendes hud, ... (Gupta 1994, 5).

gonistens mand. Dette forvandler fortællingen til en elaboreret apostrofe til protagonisten, og en, der er skrevet, for at hun skal læse den. Men efter "afsløringen" af fortællerens identitet fortsætter fortællingen, idet den bliver ved med at bruge adressepronomenet "du" som reference og adresse til protagonisten, og "han" som reference til alle mandlige karakterer, den mulige-umulige fortæller inkluderet. Til sidst skifter narrationen til datid, dog kun for i de sidste afsnit at vende tilbage til en slags præsens i henvendelse til protagonisten.

Denne roman, som hverken er autotelisk eller konjunktiv, ser ud til at bevæge sig hen over de fleste mellemområder i "Diagram 1". Idet den bruger en fortæller og antyder, at fortælleren kan være en af karaktererne, bryder den, eller måske snarere undviger den, den prototypiske standardform, men den beholder samtidig effekten af en radikal narrativ apostrofe. Denne "postmoderne" strategi er ikke ulig den, vi ser i nogle postmoderne fortællinger, f.eks. Julio Cortazars "Graffiti," Joyce Carol Oates' "You", eller Gabriel Josipovicis *Contre-Jour*;³² de leger alle med apostrofer, og med grænselinjen mellem homo- og heterodiegetisk dufortælling. Det indebærer imidlertid ikke, at de ryster eller underminerer brugbare narratologiske begreber og kategorier, tværtimod, legen forudsætter det, de leger med.

Eftersom nu næsten alle fortællinger, vi har talt om i denne sektion, er fortalt i præsens, og idet vi afviser, at narratologiske begreber generelt behøver lingvistisk støtte, kan vi konkludere: Hvis et indledende "du" demonstrativt kan pege på en præsensfortællings fiktionalitet uden at ødelæge den, må den logiske implikation være, at i disse tilfælde kan der ikke være en fortæller, der åbner sin fortælling med det adresserende og refererende pronomen. Fortællingen er "fra Skaberen til skabningen"; fortællere skaber ikke deres historier, de fortæller kun nogen om noget, der er sket. Det er grunden til, at der ikke er nogen fortællere i *La modification* og *Un homme qui dort* eller i Fuentes' *Aura*. Adressepronomenet i disse fortællinger implicerer, at protagonisterne *bliver adresseret*, at der ikke er en *fortæller*, som adresserer dem, og endelig og fundamentalt, at *protagonisterne ikke hører adressen*. Denne apostrofiske modus af narration i præsens, denne "radikale narrative apostrofe," definerer i det mindste en *prototypisk* standardform af dufortællinger. Vi vil undersøge, om den har gyldighed for alle *standardform* fortællinger.

Selvadresse

Richardson *besluttede* simpelthen, som vi så, at dufortællingen i McInerneys *Bright Lights, Big City* er en slags selvadresse. *Hvordan kan vi da registrere, hvorvidt en given dufortælling er en, hvor en fortæller adresserer sig selv?* Lad os først se på det måske enklere tilfælde, at en fortælling i datid rummer en sådan fundamental selvadresse. Uro Margolin (1986/87), som taler om deiktiske overføringer [*deictic transfers*], leverer en præcis formel for denne situation:

32 Henholdsvis analyseret i Kacandes (1994) og Fludernik (1993 og 1994b).

“Hvis [...] overføringen [jeg \Rightarrow du (*tu/vous*)] foregår i præsens, har vi at gøre med [...] et tilfælde af, hvad Bühler kaldte ‘[D]eixis am Phantasma.’ I denne fremmaner taleren en tidligere version af sig selv og taler til og om den fra sin nuværende identitet gennem forskellen i verbal tid og person.” (Margolin 1986/87, 169; citeret efter Herman 2002, 354).

Med denne klare og præcise definition, konstrueret ved at bruge homodiegetisk fortælling som model, kan man opstille en testprocedure: Erstat enhver forekomst af narrativt du med pronomenet *jeg* og undersøg, om fortællingen konsistent fortæller den samme historie som i den oprindelige fortælling. Imidlertid, hvis testresultatet er positivt, og historierne altså identiske, vil vi stadigvæk ikke kunne konkludere, at dufortællingen er en selv- adressetekst. Andre overføringsformler er mulige, han/hun \Rightarrow du for eksempel (og en enkel definition af heterodiegetisk fortælling) vil give det samme positive resultat. Margolins definition leverer klart nok ikke en procedure for at afgøre, hvorvidt en dufortælling i datid faktisk rummer en jeg \Rightarrow du-overføring; den er kun anvendelig som model for at teste, om fortolkningen er konsistent.

I en undersøgelse af “kontekstuel forankring” i Edna O’Brien *A Pagan Place* – “en af de meget få 2.personstekster, som næsten fuldstændigt fortælles i datid”³³ – synes David Herman at være klar over dette. Han peger på “hvad der kan siges at være standard-interpretationen” af romanen – “altså den antagelse, at medmindre andet indikeres, er *du* en pronominal stand-in for et *jeg*, der figurerer som protagonist i en fortælling, som hun adresserer til sig selv”. (Herman 2002, 358) Skønt han synes lidet interesseret i spørgsmålet om, hvordan det kan afgøres, hvorvidt en given dufortælling er selvadresserende, konkluderer Herman ikke desto mindre med at tilføje en observation, som kan være nyttig: “... en fortælling, som hun adresserer til sig selv, og som vi smuglyttende læsere (*kvasi-voyeuristisk*) overhører”. Vi genkender en af Kacandes’ pointer: det narrative *du* adresserer og refererer til protagonisten, læseren er kun et sekundært publikum. Eller som Herman formulerer det: “selv-adressen sammenfletter det narrative *dus* reference- og adressefunktioner, men uden at signalere, at modtagerne skal aktualisere dette du”. (417, note 23) Hvis jeg forstår dette rigtigt, betyder det, at det narrative *du* ikke *generelt*³⁴ udsætter læsere

33 Richardson 1991, 358.

34 Herman finder flere *særlige* passager i romanen, som udløser en “aktualisering” af adressepronomenet, og desuden en adresseform, som får læsere til på en eller anden måde at blive deltagere i fiktionens verden. Han kalder de to former hhv. “apostrofisk” adresse til læseren og “dobbelt deiksis”. Den apostrofiske eller *aktualiserede* adresse bliver konstrueret som implicerende en “adresse, der går ud over fiktionens ramme (eller ontologiske tærskel) for at række ud mod publikum” (341); dobbelt deiksis forekommer, når “*du* fungerer som et signal om at lægge en eller flere deiktiske roller over hinanden – en, der er inden i historiens verden [...], og den eller de andre, som er ydre i forhold til denne”. Imidlertid viser Hermans eksempler (der er dog mulighed for andre fortolkninger her), at den apostrofiske adresse handler om identificering af, empati med og *genkendelse* af emner og situationer, der kunne være sket eller ske i læserens aktuelle verden, mens dobbelt deiksis kan foranledige, at læsere finder, at “de er mærkeligt ikke-virtuelle deltagere i diskurser, som de ikke desto mindre er fjernet fra i tid og rum” (348). Dette ser ud til at være en meget præcis beskrivelse af min indledende observation af en *dobbelt adresse* i dufortællinger som Butors eller Perecs. Til forskel fra Herman har jeg bare forsøgt at formulere det i begreber om fiktion og ikke i begreber udviklet fra diskursanalytiske traditioner.

af en datidsfortælling som *A Pagan Place* for virkningen af en dobbelt deiksis-mekanisme; der er ingen kontinuerligt arbejdende dobbeltadresse i romanen. Hvis det er rigtigt, kan vi måske bruge det til at afgøre, hvorvidt en dufortælling i datid er en selvadresserende fortælling.

Fludernik synes for sin del ikke interesseret i denne slags deiktiske overføringer. Tværtimod, i anden del af "Narrative *You*" – som diskuterer "de vigtigste naturaliseringer af 2.personsfortællinger og de generiske modeller, de hviler på" (230) – figurerer selvadresse som en af fire modeller, der er tæt forbundne med *generaliseret du* (som er en anden af de fire modeller):

"Det generaliserede *du* som model for reflektoral 2.personsfiktion forstærkes af en sidste fikcional [...] model, selvadresseduets model. Når folk privat argumenterer med sig selv – en dialog mellem deres jeg og overjeg, eller (gen)spiller en udveksling mellem dem selv og en (mulig) samtalepartner, kan de opdage, at de adresserer sig selv ved at bruge et 2.personspronomen. Eksempler på denne brug kan iagttages i fiktion med indre monologer (f.eks. passim i Stephens grublerier i *Ulysses*), men finder af denne grund ikke større udbredelse i litteraturen." (238)

Ligesom Herman spørger Fludernik ikke, hvordan man kan afgøre, hvorvidt en dufortælling bliver fortalt som selvadresse. Men i "Test Case" bliver spørgsmålet ikke desto mindre besvaret ved en negativ demonstration:

"Eftersom fortælleren per definition indtager 'jegets deiktiske position, og adressaten 'duets, kan du referere til fortælleren i passager af selvadresser i hvilke et 'jeg' splittes i to stemmer, der interagerer dialogisk. Dette er ikke tilfældet i Diego-passagerne i Virgil Suarez' *Latin Jazz* (1989), hvor der ikke forekommer 1.personspronomener (bortset fra i den citerede dialog)." ("Test Case", 450)

En af Suarez' passager lyder sådan:

"Ud af bilen og hen mod indgangen føler du ikke længere nogen kløe i din næse. Det her stof er en dræber. Tjek slipseknuden i sidespejlet. Undgik snitsår under barberingen, et mirakel. I al hast tog du fra Pilars til dine forældres og fandt huset tomt. Din bedstefar må være taget et eller andet sted hen, han holder sig sædvanligvis hjemme for ikke at gå glip af nyhederne. Han er sikkert oprørt over indbruddet."³⁵

Modaliteten synes her at være ligefrem reflektoral narration, altså indre fokalisering, derfor: ingen fortæller, intet vokalt valg, ingen splittelse mellem en fortællers jeg og *duet*, og derfor heller ingen selvadresse. Pronomenet kunne her desuden være *han*, *hun* eller *jeg*.

35 Suarez (1990, 37).

Se nu på den indledende passage i McInerneys *Bright Lights, Big City*, Richardsons foretrukne valg af selvadresse-dufortælling, og i “Diagram 1” et prominent valg blandt *reflektorale* dufortællinger:

“Du er ikke den type, som ville være på et sted som dette på dette tidspunkt af morgenen. Men her er du, og du kan ikke sige, at landskabet er dig fuldstændig ubekendt, selv om detaljerne er lidt uklare. Du er i en natklub og taler med en pige med barberet hoved. Klubben er enten Heartbreak eller The Lizard Lounge. Alt ville blive klart, hvis du bare kunne smutte ud på toilettet og fikse lidt mere Bolivian Marching Powder.” (McInerney 1992, 1)

I denne tekst er der ikke, ligesom ej heller i Suarez’, nogen splittelse mellem en fortællers jeg og det du, som der refereres til, ingen selvadresse. Ved at bruge *klassiske narratologiske begreber* udelukker Fludernik både nødvendigheden og muligheden af at antage en selvadresse i disse tekster.

Ikke desto mindre er fristelsen til at læse fortællinger som disse som selvadresser stor, og det er der særlige grunde til. Deres specifikke brug af adressepronomenet gør dem meget forskellige fra standardformens prototypiske fortællinger. I McInerneys roman bliver “du” faktisk brugt adresserende i et lille antal initierende sætninger, hvor det optræder som et “generaliseret du”, altså som om nogen adresserede alle og ingen, sig selv indbefattet: “Du er ikke den type, som ville være på et sted som dette på dette tidspunkt om morgenen” (1), “Du ser dig selv som den type, der sætter pris på en stille nat hjemme med en god bog” (55), “Din interesse for tøj fører dig normalt ikke længere end til Brooks Brothers and J. Press” (183). Efter hver initierende frase fortsætter fortællingen, idet den kun bruger pronomenet i dets referencefunktion. Det gør det nemt, og på sin vis “naturligt”, at læse, eller opfatte, pronomenet som en “stand-in” for *jeg* i homodiegetisk præsensnarration, altså som en perfekt jeg \Rightarrow du-overføring (og ikke en han \Rightarrow du-overføring, som er udelukket på grund af det initierende generaliserende adresse-du). Hvad der så helt præcist producerer fristelsen til at læse *Bright Lights, Big City* som en selvadressefortælling er ganske enkelt, at jeg \Rightarrow du-overføringen ændrer den hypotetiske 1.personsfortællings *selvreference* (Jeg er ikke den type ..., etc.) til en *selvadresse* i dufortællingen. Det er den utroligt forførende effekt af tricket med denne initialiserende og strategisk gentagne brug af det generaliserede du, der får opmærksomme læsere til at fornemme en selvadresse, hvor der nok ikke er nogen. Og dét placerer sådanne fortællinger uden for den prototypiske standardform. Vi læser ikke *Bright Lights, Big City* som vi læser en apostrofe; på trods af dens reflektorale modalitet og dens manglende fortæller er romanen ikke en *radikal* narrativ apostrofe. Og lige så lidt som datidsnarrationen i *A Pagan Place*, giver McInerneys præsensnarration læserne noget signal om at føle sig adresseret af adressepronomenet – dog med den meget præcise undtagelse af den initierende brug af det som generaliseret adresse.

Spekulationer: Dobbelt adresse

Ved at sætte *tilhøreren* på dagsordenen, stiller dufortællinger spørgsmålstejn ved “narratologiens privilegering af fortælleren som stedet for distinktionen mellem historie og diskurs, og den gør det allerede ud fra ontologien i selve den kommunikative model”. (“Test Case”, 461)³⁶ “Desuden rækker [2.personstekster] ud til læserne og giver dem roller projiceret af teksten og inviterer virkelige læsere til aktiv deltagelse og endog identifikation”. Hvordan virker så denne radikalt involverende adresse til læseren egentlig (hvis den overhovedet virker)? Nogle passager i tredje del af “Test Case” nærmer sig måske en forklaring: “Du (og præsensformen) er en af de opmærksomhedsskabende træk af diskussionsmodusen i Weinreichs model³⁷: du får den aktuelle lytter til at være opmærksom, eftersom han eller hun kan blive direkte kaldet til at reagere.” (“Test Case”, 469) Det er givetvis dette opmærksomhedsskabende træk, der sigtes til ved “deiktisk betydning af pronomenets oprindelige adressefunktion” i det næste citat:

“[2.personspronomenet] er i sin generiske eller generaliserede brug – som udgør dets vigtigste åbnings-gambit, idet den vellykket styrer læseren ind i den fiktionale verden, der på så mærkelig vis repræsenteres i anden person – *altid betinget af den dybereliggende [submerged] deiktiske betydning af pronomenets oprindelige adressefunktion*, selv hvor denne deiktiske betydning bliver kanaliseret ind i en intensivering af tekstens reflektorale kvalitet.” (“Test Case”, 468; min kursiv.)

Denne sætnings mulige dybde kan nemt passeres ubemærket: Hvordan vi end responderer på det tvetydige du, kan dets oprindelige opmærksomhedsskabende adressefunktion ledsage læsningen som en latent funktion, uden at læseren er klar over det. Spørgsmålet er, om en sådan latent adressefunktion gør sig gældende i alle slags dufortællinger. Med Herman har vi antaget, at der ikke er en generel dobbelt adressefunktion i *A Pagan Place*, og vi har set, at dette også, på trods af en særlig brug af det generaliserede du, ej heller er tilfældet i *Bright Lights, Big City*. Men generelt mangler vi differentieret viden om dette spørgsmål.

Her kan jeg kun antyde et par punkter vedrørende vore prototypiske dufortællinger. I disse er der ingen “åbnings-gambitter” i form af et generaliseret du, men mange læsere føler, at de bliver adresseret af et indledende og tvetydigt du, og hvis man ved, at man læser fiktion, kan man villigt lade sig fange af *fiktionen om at være*

36 Den sandsynlige reference til Genette her er en smule forfejlet; Genettes historie-diskurs-distinktion *forudsætter* ikke fortællerens “sted”. Genette bygger sin teori om fortællerstemmen *ovenpå* historie-diskurs-distinktion. (For en detaljeret undersøgelse af dette, se Reitan 2008.)

37 Cf. Weinreich, 2001.

romanens protagonist.³⁸ Men efter et stykke tid glemmer vi det; vi engageres af protagonistens viderværdigheder, vi glider tilbage til positionen som “vidne”, som var det en standardforms 3.personsroman, vi læste. Ikke desto mindre kan vi tænke os, at hvis den latente deiktiske betydning af “du” først en gang er blevet aktiveret, da ligger den hvert øjeblik klar til at blive reaktiveret. Richardsons og Kacandes’ idé om *glidninger* [slippage] kan måske være nyttig i denne forbindelse. Det mest spændende aspekt i vore prototypiske tekster er imidlertid den måde, som teksternes særlige form *fastholder* læseren på *protagonistens plads*, og med det resultat, at adresseudbeltheden smelter sammen til en flydende adresse-og-reference-funktion. I *La Modification* synes det for det første at være den konsistente indre fokalisering, der producerer denne effekt, selv om det her måske kun drejer sig om en generel betingelse (du kan være tilskuer, eller vidne, et “sekundært publikum” til, hvad der sker på en fikcional karakters indre scene). For det andet er der en ekstrem indskrænkning af tid og rum: Alt (protagonistens erindringer og apokalyptiske drømme indbefattet) foldes ud på en togrejse fra Paris til Rom. For det tredje er der en mærkelig og kompleks faktor, som jeg indtil videre skal kalde “stemmen”. I Butors roman en fortællende stemme, som uophørligt, detaljeret, langsomt, i den søvndyssende rytme af skiftende lys og mørke og vognhjulenes monotone rrram-ta-ta mod skinnerne – og absolut uden digressioner overhovedet – rapporterer dine handlinger, sansninger, tanker og drømme i selve de øjeblikke, de sker. Denne “stemmes” gådefulde oprindelse og status kan producere ideen om en beskyttende engel: Tålmodigt iagttager den dig og vogter over dig i din kamp med dine tanker og drømme, din fortvivlelse og din undertrykte frygt – som om den, ligesom læseren, *venter på, at noget skal ske*.³⁹ Dette er *ikke* en fortællerstemme, den tilhører ikke nogen, der ved, hvad der vil ske; den indtager ikke en retrospektiv udsigelsesposition. Den kan ses som samvittighedens stemme (som kan gengives i indre fokalisering), men den er ikke dømmende, advarende, kasterende eller belærende, og først og fremmest er det en stemme, *som protagonisten ikke hører*. Denne stemme véd ikke noget, som Leon Delmont ikke véd, men den udtaler visse tanker, som Leon ikke ønsker at vide, er hans egne tanker. Den utrolige spænding i denne ret banale konflikt driver romanens plot. Indre fokalisering, ekstremt indskrænket tid og rum, en hyperopmærksom “stemme”, alt dette bidrager til at holde læseren i protagonistens position. Det er en effekt, man ikke finder så fuldt realiseret i andre dufortællinger, måske med undtagelse af Perecs *En mand der sover* og Guptas *The Glassblower’s Breath*, selv om tid- og rumbegrænsningen i den sidste er erstattet af

38 Her er givetvis hovedpunktet i min uenighed med Herman: Hvis læsere accepterer fiktionen om at være protagonisten, vil de måske ikke forvirret lægge rum- og tidsligt forskellige verdener oven i hinanden. Spørgsmålet vil rigtignok kræve en længere forhandling mellem “fiktionsteori” og Hermans forfinede diskursanalyse for at blive afklaret.

39 For en helt anderledes perception of Butors stemme i *La modification*, se Rossum-Guyon 1970, 164. “La perspective narrative,” bogens tredje kapitel, skrevet før narratologien fik sit eget navn, og måske lidt nølende og inkonklusivt, har stadigvæk en af de grundigste og mest instruktive diskussioner af stemmen i *La modification*. For et nyere og udfordrende semiotisk-pragmatisk perspektiv, se Vega y Vega 2006.

protagonistens tropisk kompakte og enorme intellektuelle sanselighed, og selv om forsøget på at figurere dens fortællestemme som en alvidende kød-og-blod-karakter får en muntert umulig postmoderne “drejning”. Måske kan alt dette opsummeres som et ekstremt og absolut fokus på protagonistens her-og-nu.

Så *hvad* er den da, denne mærkværdige “stemme”, om ikke en venligsinde og *bogstaveligt*, en “autorial stemme”; en eller anden version af skaberens stemme, som *taler* (nej, ikke *taler til*) sin skabning, eller mere præcist, som *skriver* sin skabning, demonstrativt pegende på dens fikcionalitet og skrivende læseren ind på protagonistens position – hvorfor den så også, måske, overlader spørgsmålet om *tale*, og derfor også om adresse, til de mere eller mindre unaturlige naturaliseringer, som læses, og sikkert også enkelte forfatteres, fantasi bare ikke kan lade være med at producere?

LITTERATURLISTE

- Barthes, Roland. “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet” (1958). *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. 101-111. *La modification*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980 [1957].
- Butor, Michel. *Valget*. Ovs. Henrik Nyrop Christensen. Fredensborg: Arena, 1960.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London: Routledge, 1992.
- Delconte, Matt. “Why you can’t speak: second-person narration, voice and a new model for understanding narrative”, *Style* 37.2 (2003): 204-219.
- Farley, Ralph Milne. “House of Ecstasy” (1938). *Weird Tales*. Red. Marvin Kaye. New York: Doubleday Book & Music Clubs, 1988. 3-II.
- Fludernik, Monika. “Second Person Fiction: Narrative *You* As Addressee And/Or Protagonist”. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18.2 (1993): 217-247.
- Fludernik, Monika. “Introduction: Second-person narrative and related issues”. *Style* 28.3 (1994a): 281-311.
- Fludernik, Monika. “Second-person narrative as a test case for narratology: the limits of realism”. *Style* 28.3 (1994b): 445-479.
- Fludernik, Monika. “Second-Person Narrative: A Bibliography”. *Style* 28.4 (1994c): 525-48.
- Fludernik, Monika. “Pronouns of Address and ‘Odd’ Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Fiction”. *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*. Red. Keith Green. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995. 99-129.
- Fludernik, Monika. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London and New York: Routledge, 1996.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1980.
- Gupta, Sunetra. *The Glassblower’s Breath*. London: Phoenix, 1999.
- Hantzis, Darlene Marie. “*You are about to begin reading*: The nature and function of second person point of view”. Ph.D. dissertation. Louisiana State University, Department of Speech Communication, Theatre, and Communicative Disorders, 1988.
- Herman, David. “Textual *You* and Double Deixis in Edna O’Brien’s *A Pagan Place*”, *Style* 28.3 (1994): 378-410 (Genbrugt i Herman 2002, kapitel 9, “Contextual Anchoring”).

- Herman, David. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.
- Kacandes, Irene. *Narrative Apostrophe: Case Studies in Second Person Fiction*. Dissertation. Harvard University, Comparative Literature Department, 1990.
- Kacandes, Irene. "Are You In the Text? The 'Literary Performative' in Postmodern Fiction". *Text and Performance Quarterly* 13.2 (1993): 139-53.
- Kacandes, Irene. "Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's *La modification* and Julio Cortazar's 'Graffiti'." *Style* 28.3 (1994): 329-49.
- Margolin, Uri. "Dispersing/Voiding the Subject: A Narratological Perspective". *Théories du Texte* 5/6 (1986-87): 181-210.
- Margolin, Uri. "Narrative 'You' Revisited". *Language and Style* 23.4 (1994): 1-21.
- McInerney, Jay. *Bright Lights, Big City*. London: Bloomsbury Classics, 1992.
- Perec, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Perec, Georges. *En mand, der sover*. Ovs. Maiken Maigaard, København: Tiderne Skifter, 2000.
- Reitan, Rolf. *Fortællerfiktionen. Kritik af den rene narratologi*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Richardson, Brian. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative". *Genre* 24.3 (1991): 309-30.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University, 2006.
- Rossum-Guyon, Françoise van. *Critique du roman. Essai sur "La Modification" de Michel Butor*. Paris: Gallimard, 1970.
- Schofield, Dennis. *The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*. Geelong, Australia: Deakin University, 1998.
- Steinberg, Günter. "Zur erlebten Rede in Michel Butors 'la Modification'". *Vox Romanica* 31 (1972): 334-364.
- Suarez, Virgil. *Latin Jazz*. New York: William Morrow and Company, 1989.
- Vega y Vega, Jorge Juan. "L'Éthos romanesque chez Michel Butor. Rhétorique, linguistique et littérature". *Orbis Litterarum*, 61.5 (2006): 341-360.
- Weinreich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C.H. Beck, 2001 [1964].