

MARIA MÄKELÄ

*Ph.d., adjunkt ved Litteraturhistorie, Afdeling for Litteratur og Kunst, Tampere University**Oversat af Rolf Reitan*

REALISMEN OG DET UNATURLIGE

REALISM AND THE UNCANNY. | *Maria Mäkelä observes that the emergent trend of unnatural narratology has drawn most of its impetus from the strikingly transgressive, illogical or anti-mimetic elements of narrative construction, and that, consequently, texts that have established the firm ground of literary conventions – such as classical realist novels – have been playing the part of default narratives both in their representational design as well as in their experiential parameters. Mäkelä, however – discussing in this essay salient examples from Dickens, Flaubert, and Tolstoy – finds that narratives under the heading of realism may have even more narratologically transgressive potential than the manifestly anti-experiential or anti-narrative extremes. Mäkelä’s text thus – inspired by some of Viktor Šklovsky’s seminal insights – aims at recovering the unnatural essence of the conventional in narrative fiction.*

KEYWORDS | *realism, natural narratology, unnatural narratology, unnatural reading, denaturalization, uncanniness, Šklovsky, formalism, dislocation, Flaubert, Tolstoy, immersion, Dickens, Ryan, reality effect, convention*

Som afsæt for denne artikel vil jeg gerne bruge et par udtalelser af hhv. Monika Fludernik og Vladimir Nabokov, der synes at modsige hinanden:

“Realisme refererer, i dette studie, [...] til den illusionistiske fremkaldelse af en sandsynlig (*verisimilar*) fikcional virkelighed, hvis overbevisende præsentation i særdeleshed korrelerer med psykologisk eller motivationel sandsynlighed.” (Fludernik 1996, 131)

“[...] virkeligheden er hverken subjekt eller objekt i den sande kunst, som skaber sin egen særlige virkelighed og ikke har noget at gøre med den gennemsnitlige “virkelighed”, som den opfattes af fællesskabets øje.” (Nabokov, *Pale Fire*)

Introduktion

Min artikel sigter mod at genfinde den unaturlige essens af det *konventionelle* i narrativ fiktion. Den frembrydende unaturlige narratologi henter størstedelen af sin impetus fra spektakulært grænseoverskridende, ulogiske eller anti-mimetiske

elementer i narrative konstruktioner (Richardson 2006, Alber 2009, Alber et al. 2010). Følgelig har tekster, som har grundlagt litterære konventioner – klassisk realistiske romaner for eksempel – fået rollen som prototypiske fortællinger (*default narratives*), både hvad gælder deres repræsentationsform og deres oplevelsesparametre (*experiential parameters*). Jeg vil gerne vise, at fortællinger, der rubriceres under overskriften “realisme”, kan have mere narratologisk overskridende potentiale, end fortællinger, der åbenlyst modarbejder oplevelsen eller har en ekstremt anti-narrativ form. Den skitserede tilgang er imidlertid ikke så kritisk over for unaturlig narratologi, som det umiddelbart kan synes, for det fælles mål er det samme: at bekæmpe – ved teori-trodsende eksempler – de homogeniserende bivirkninger af megen samtidig narratologi.

Viktor Shklovski, russisk formalist og en af de klassiske narratologers helte, gav os et tvetydigt begreb: fremmedgørelse (“ostranenie”). Skal kunsten gøre os fremmed for vor oplevelse af livet (*defamiliarize us from our experience of life*) eller fremmed for konventionelle repræsentationsmåder? Eller et endnu vanskeligere spørgsmål: I hvilket omfang ændrer repræsentationens konventioner vores opfattelse af livet (*perception of life*)? I det mindste synes det klart, at livet *som sådant* – uden kunst – forekom ham at være en åndsforladt rækkefølge af gentagelser.

“Og således bliver livet betragtet som ingenting. Vanedannelse æder arbejde, klæder, møbler, ens kone, og frygten for krig. [...] Og kunsten er til for at man kan genvinde følelsen af liv; den er til for at få os til at mærke tingene, at gøre stenen stenet. Kunstens formål er at meddele sansningen af ting som de bliver perciperet og ikke som de bliver tænkt. Kunstens teknik er at gøre objekter “ugenkendelige (*unfamiliar*)”, at gøre formerne vanskelige, at forøge perceptionens vanskelighed og tid, for perceptionsprocessen er et æstetisk mål i sig selv og må forlænges. *Kunst er en måde at opleve et objekts kunstfærdighed på: objektet er ikke vigtigt [...]*” (Šklovsky 1998, 18).

Shklovskis klassiske formulering fører i det mindste til to responser: (1) at se kunst som en serie af revolutioner fremkaldt af avantgarden, eller (2) at se kunsten, selv i dens mest genkendelige former, som et redskab til at forlænge springet fra repræsentation til assimilation (se Striedter 1978, 7; Holquist & Kliger 2005, 629-631). Den første respons understøttes af den formalistiske idé om litterær udvikling, der foreslår, at en kunstnerisk teknik, som en gang var frisk og fremmedgørende, med tiden fortager sig helt, ligesom ens kones (eller ægtemands) charme. Jeg mener alligevel, at Shklovskis netop citerede impressionistiske definition trækker i retning af den sidste respons: troen på, at også litterære *konventioner* “forøger perceptionens vanskelighed og tid” og dermed griber ind i den ellers sløve dialog mellem os og vore omgivelser. Var dette ikke tilfældet, måtte vi acceptere, at et værk holder op med at være kunst, efterhånden som dets teknik bliver automatiseret af efterkommerne.

Når Shklovski henleder vor opmærksomhed på “kunstens teknik” og samtidig på “perceptionsprocessen”, inviterer han os ind i det samme grænseområde, som de fleste kognitive narratologer i dag har slået lejr i: det forvirrende område, hvor

mødestedet for mentale og litterære repræsentationer skulle findes. Dette er en region, hvor spørgsmålet om narrativ konstruktion drejer sig om såvel teksten, som dens læser. Imidlertid, efter at have set nærmere på den kognitive narratologis præmisser, er det påfaldende, at den kognitive dagsorden foretrækker genkendelighed frem for ugenkendelighed. I stedet for at holde sig til tegnets materialitet (til Jakobsons poetiske funktion) vil kognitive narratologer gerne sammensmelte mentale repræsentationer med litterære. For eksempel foreslår Manfred Jahn, at det at læse en fortælling “muligvis endog *kræver* ‘deiktiske skift’ til imaginære koordinater og steder” (Jahn 2009, 102; min kursiv); eller betragt Uri Margolins position over for fiktionale instanser:

“[...] vi opererer inden for en fingeret verdens grænser (*the confines of a make-believe world*), idet vi *lader*, som om fortællere og deltagere i historieverdenen eksisterer uafhængigt af den tekst, der *faktisk* skaber dem med semiotiske midler, og at de er *tilstrækkeligt* menneskelignende til, at begreber, der er udviklet i kognitiv videnskab for at modellere det menneskelige intellekt, kan anvendes på dem, *selv om* det kun sker ved analogisk overføring.” (Margolin 2003, 273; mine kursiveringer.)

Ivrigt efter at demonstrere den generelle anvendelighed af vore mentale narrative skemata, er kognitive narratologer tilbøjelige til at tale om litterære fortællinger i termer om “meningsskabelse” (*sense making*) (se f.eks. Alber 2009, 79); læseren er en navigatør, teksten et kort, og målet er mental assimilation (eller apperception; se Jahn 2009). En meget populær tilgang til angiveligt rammeoverskridende (“nye”) litterære fortællinger består i at fejre deres potentiale for at *berige* læsernes rammer. Resultatet er, at disse en gang overskridende tekster bliver *naturaliserede*; “fiktion som genre kommer til at repræsentere netop disse umulige naturaliserede rammer og skabe læserforventninger i overensstemmelse hermed” (Fludernik 2003, 255; se også Alber 2009, Fludernik 2010). Det synes klart, at i den kognitive narratologis perspektiv drejer læsning af fiktionsfortællinger sig i det hele taget om at *formindske* de vanskeligheder og den tid, der er nødvendig for at gendanne verbale præsentationer til indre repræsentationer – og ikke omvendt at forøge dem, som Shklovski ville have det.

Den frembrydende unaturlige narratologi har været ekstremt effektiv i fremgravningen af nye, endog i sin art enestående tilfælde af narrativ (de)konstruktion; alligevel forekommer det mig, at denne vilje til at forny tekstmaterialet ikke altid er anarkistisk nok, når det kommer til det teoretiske. Imidlertid ser der ud til at være en efterspørgsel efter afnaturalisering af nogle fundamentale teoretiske kategorier, der former vor forståelse af læseprocessen. På den ene side er kognitiv narratologi per definition resistent over for narrative vilkårligheder, fordi den grundlægger sig selv på *prototype*-modeller: den kognitiv-narratologiske prototype-læser vælger altid det mest sandsynlige, det primære og det kohærente. På den anden side finder vi en anden dominerende narratologisk retning, Chicago-skolens retoriske narratologi, hvis insisteren på den narrative kommunikations situationsbundethed som regel frustrerer ethvert forsøg på at fokusere på detaljer, der

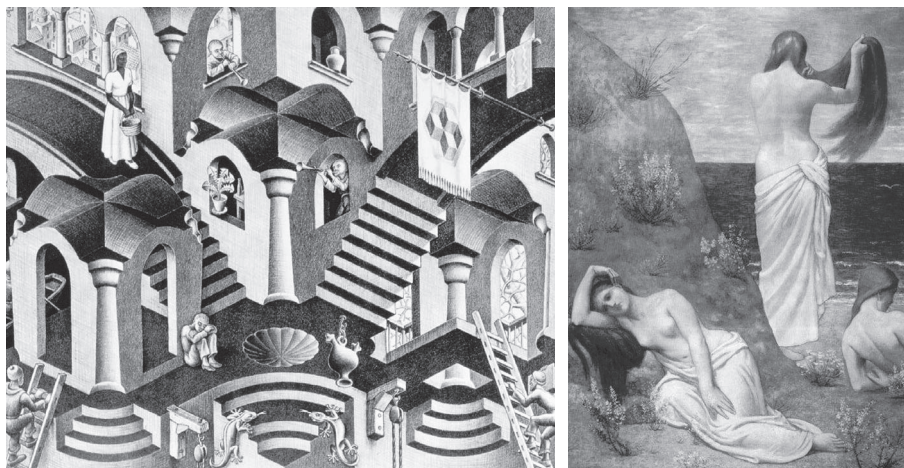
kunne bagatellisere den kommunikative situation eller endog gøre, at historien ikke kan kommunikeres.

Alber, Iversen, Nielsen and Richardsons præsentation af unaturlig narratologi (2010) gør store fremskridt, når det gælder om at udfordre de nemme analogier, der er blevet foreslået for forholdet mellem enten skemata for den virkelige verden og skemata for de fortalte verdener (*storyworlds*) (ibid. 116-119), eller mellem faktiske menneskeligt diskursive instanser og verbalt konstruerede stemmer (ibid. 119-129). For mig ser det alligevel ud til, at hvis vi ønsker at udfordre ideen om den narrative prototype, bør vi ikke alene se på afvigelser, men også arbejde *inden for* den angivelige prototype, som omfatter etablerede litterære konventioner og fortællinger, som Alber et al. kalder “almindelige realisme-tekster” (ibid. 114). Endvidere kan vi erindre, at Fluderniks *Towards a ‘Natural’ Narratology*, den mest indflydelsesrige fortaler for narrative rammers universalitet, ikke præsenterer os for et sæt af en særlig slags tekster, men derimod for læse- og fortolkningsrammer. Følgelig findes der ikke (ej heller for Natural Narratology) sådant noget som en “naturlig roman”; i øvrigt præsenterer Fludernik os selv for mange af romanens mærkværdigheder, hvad gælder dens sandsynlighed [*vraisemblance*] eller syntetiske sandsynlighedspræg [*verisimilitude*]. (Fludernik 1996, 129-177). For Fludernik er prototype-fortællingen [*the default narrative*] en naturligt forekommende fortælling – selv når den er en spørgeshistorie og derfor repræsenterer unaturlige forhold.

I det følgende vil jeg vælge en afnaturaliserende vinkel på 1) *perception*, 2) *psykologisk og motivationel sandsynlighed* og 3) *diskursive instanser* i et par eksempler fra Flaubert, Tolstoj og Dickens. Min centrale påstand har imidlertid ikke så meget at gøre med romanernes særlige modi; den drejer sig om forskelle mellem læselighedsrammer (*readerly frames*): Jeg ønsker at vise, at mange realismekonventioner på mærkværdig vis balancerer mellem det kognitivt genkendelige og det kognitivt fremmedgørende – og dermed udfordrer læserens loyalitet over for naturalisering, over for at “konvertere” det ikke-naturlige til en fundamental kognitiv kategori” (Fludernik 2003, 256). Endelig vil jeg forsøge at skitsere en ny tilgang til unaturlig narratologi, en, der ikke konstruerer “læseren” som blot en meningsskabende maskine, men derimod som en person, der lige så gerne kunne vælge det usandsynlige og ubestemmelige.

Perception i romaner: detalje og forstyrrelse

Lad mig begynde med en digression om visuel kunst. I 2009 gav Jan Alber på Tampere Universitet en forelæsning om umulige historieverdner (*storyworlds*) og deres kognitive reifikation. Forelæsningen begyndte med en reference til unaturlige rum i perspektivisk tegning. En af de omtalte kunstnere var M.C. Escher, hvis *Konkav og Konveks* (1955) vi ser i illustration 1 – en tegning, som åbenbart sigter mod at genere og drille vore kognitive evner. Alt er forkert her, men vore fundamentale skemata vedrørende rum, såvel som perspektivtegning, bliver aktiveret. Enhver vil være enig i, at den præsenterede verden er unaturlig – i betydningen fysisk eller arkitektonisk umulig.



1. M.C. Escher's "Concave and Convex" © 2011 The M.C. Escher Company – Holland. All rights reserved. 2. Puvis de Chavanne, *Jeunes filles au bord de la mer*.

Lad os sammenligne Eschers billede med Puvis de Chavannes' *Jeunes filles au bord de la mer* fra det sene 1900'tal (illustration 2). Jeg indrømmer straks, at der ikke er nogen *slående* forstyrrelse i dette billede, ingen alarmerende perspektivtricks, ingen logisk umulige former. Men man kan spørge: Hvilket af disse værker er det mest forbløffende – *i sidste ende*? Et flertal af læsere vil klart nok sige Escher, men vi kan stadigvæk standse op et øjeblik over for Puvis' maleri med dets rene konturer og halvflade udseende. Anerkendt for sin mesterlige udnyttelse af perspektivets konventioner genfinder Puvis de flade teknikker fra før renæssancen, som han forener med et stiliseret partielt perspektiv for at skabe en pastichelignende reference til den tidlige renæssance i italiensk kunst og også til relief-skulpturen: De tre præsenterede kvinder danner ikke et enkelt plan, som de ville i et Middelalder-maleri, men repræsenterer snarere tre planer, der ligger oven i hinanden. Konturen af den bratte skrænt danner en diagonal, der skærer billedfladen i to og markerer et midterplan med den liggende kvinde til højre; denne kant eller sammenføjning er måske den mest forstyrrende detalje, der modvirker en naturalisering af scenen. Den resulterende virkning er, at billedet ligesom oscillerer mellem fladhed og perspektiv, mellem en fornemmelse af overflade og en fornemmelse af dybde. *Jeunes filles au bord de la mer* forsøger ikke kun at levere en formal pastiche, det er også en kommentar til den samtidige realistiske og perspektiviske æstetik: Puvis rehabiliterer maleriets ornamentale og medie-specifikke dimension.

Jeunes filles mangler måske Eschers kognitive chokvirkning, men den diskretion og den sparsomhed, med hvilken maleriet demonstrerer afvigelsen i perception og rum, synes at være nok til at reflektere den type ikke-helt-genkendelighed, vi oplever med mange artistiske præsentationer. Mens det er sandsynligt, at iagttageren efter få sekunder opdager den logiske umulighed af *Konkav og Konveks*, kræver Puvis' pseudo-perspektivitet en mere langsom proces, og desuden en, som

egentlig aldrig slutter – det er umuligt at forestille sig et øjeblik af genkendelse, assimilation eller reifikation. Perceptionsprocessen bliver selv gjort fremmed og bliver hængende mellem det naturaliserbare og det uhjælpeligt fremmede; Puvis formår, med Shklovskis ord, at “forøge perceptionens vanskelighed og tid”, og han demonstrerer, at “perceptionsprocessen er et æstetisk mål i sig selv og må forlænges.” Og dog er det det samme element af todimensionalitet, der gør både Eschers umulige rum og Puvis’ halvflade repræsentation mulige, og som genopretter det unaturlige i ethvert forsøg på 3D-modellering.

Den omvendte og dog komplementære relation mellem Eschers tegning og Puvis’ maleri har en litterær ækvivalent i forholdet mellem postmodernistiske teknikker og, for eksempel, Gustave Flaubert. Hverken Flaubert eller Puvis er egentlige realister, snarere er deres værker kommentarer til realismen – de fører os ind bag den artistiske sandsynligheds scene og tjener som mellemrum mellem den prototypiske realismes før og efter. Helt ligesom Puvis, demonstrerer også *Madame Bovary* en mærkelig (*uncanny*) inkongruens mellem den angivelige historieverden og dens “flade” (tekstuelle) opbygning. Det første emblem for denne tendens er den unge Charles Bovarys berygtede hat, som beskrives i romanens begyndelse:

“Den var en af disse meget sammensatte hovedbeklædninger, hvor man genfinder elementer af bjørneskindshuen, af lansenerhjelm, kasketten, den rundpuldede hat, odderskindshuen og nathuen af bomuld, med andre ord en af disse arme genstande, hvis stumme hæsighed er lige så dybt udtryksfuld som en åndssvags ansigt. Ægformet og afstivet med hvalfiskeben begyndte den med tre tykke valker; derpå fulgte, skiftevis og afbrudt af en rød bort, rudemønstre i fløjls og kaninskind; så fulgte en slags pose, der endte i et kartonneret polygon, dækket af et indviklet snorebroderi og hvorfra der, for enden af en lang og alt for tynd snor, hang en lille tværbjælke af guldtråde, ligesom en kvast.” (Flaubert 1996, 8, oversættelse korrigeret.)

Har vi her at gøre med en “unaturlig” hat? Ville Escher eller Puvis have tegnet den (som Vladimir Nabokov gjorde, se Nabokov 1980, 131)? Hatten er ikke fysisk eller arkitektonisk umulig, og dog forekommer den utænkkelig. Dens farceagtige tilbehør og lagdelte struktur kan ikke assimileres med foreliggende viden – på trods af alle skemata, som fortælleren stiller til rådighed (lansenerhjelms, militær bjørneskindshues, bowlerhats og så videre).¹ Den yderste motivation for denne

1 Faktisk minder hele denne beskrivelse om den kognitive udfordring, som Lisa Zunshine behandler i sin kognitiv-narratologiske anvendelse af Theory of Mind-studier: Menneskets bevidsthed [mind] evner kun at holde orden på fire til fem intentionsniveauer (Zunshine 2006, 28-29) – det vil sige, når man forsøger at holde orden på indlejrede mentale handlinger som f.eks. “x ved, at y tror, at a er vred på c” og så videre. En omhyggelig læsning af Charles’ hat opdager mindst fem forskellige niveauer af ornamentation eller materialer. Zunshine refererer til forfattere som Woolf og Nabokov for at vise, hvordan “fiktion engagerer, udfordrer, og skubber vores evner for “mind-reading” til grænsen for deres kapacitet” (4), men foreslår samtidig, at det at konstruere bevidstheder [minds] er den samme aktivitet, lige meget om vi læser fiktion eller læser vores sociale virkelighed. Men man kunne mistænke – præcis som i tilfældet med Charles’ hat, hvis det sammenlignes med

angiveligt hyperrealistiske beskrivelse er den samme som i *Jeunes filles*: at give os en fornemmelse af papir, eller skrift, som modstilles illusionen om umiddelbar perception. Den flade diskurs evner ikke at repræsentere det lagdelte monster af en hat, det vil sige: Tekstualiteten arbejder på tværs af mimetiske intentioner. Til at afslutte beskrivelsen hænger der “for enden af en lang og alt for tynd snor [...] en tværbjælke af guldtråde, ligesom en kvast” (“*en manière de gland*”). Beskrivelsen af Charles og Emmas bryllupskage, ikke mindre vanvittig og ufattelig end den af hatten, kulminerer i en lignende simile: Helt øverst var der “en lille Amor, der svang sig i en chokoladegyngende hvis stolper endte i to rigtige rosenknopper, som kugler på toppen” (“[...] boutons de rose naturels, *en guise de boules*, au sommet”) (39). Ikke alene er disse latterlige detaljer dele af en pseudo-beskrivelse, de forestiller selv andre artefakter. Flauberts parodiske referentialitet [*mock-referentiality*] synes at antyde, at en realistisk roman i sig selv er en patetisk – om end også flamboyant – simile, præcis som guldtrådene i hatten eller de vulgære rosenknopper på kagen kun er der som – *en manière de* – noget andet.

I en narratologisk kontekst kan problemet om repræsentationsperspektivet åbenbart reduceres til spørgsmål om fokalisering, som desuden giver anledning til ambivalente narrative instanser i arbejde på de hierarkisk strukturerede niveauer af narrativ kommunikation. Hvem perciperer, eller hvor er interpretationens fokus? (Genette 1988, 64) En almindelig forståelse af perception i en realistisk roman fremhæver enten alvidenhed, allestedsnærværelse og en stærk forfatter-figur (som hos Dickens), eller den psykologisk realistiske fokalisering gennem karakterer (som hos Tolstoj eller Flaubert). Og dog manifesterer den teoretiske idé om fortælleren som den, der fokaliserer, et af de meget diskuterede brud mellem klassisk og postklassisk narratologi: mens Chatman (1990, 144-145) og Genette (1988, 74-77) insisterer på at behandle fortælleren som en verdens-*genererende* instans, vil kognitive og retoriske narratologer hellere tildele alle fiktionale instanser – både fortællere og fokaliserede karakterer – de samme kognitive skemata for verdens-*konstruktion* (Jahn 1996, Phelan 2001 og 2005, 114-119). Denne debat går for dybt ind i fiktionsspørgsmålets epistemologiske problemer til, at den kan reproducere her, men man kunne stadigvæk kaste lidt benzin på bålet ved at spørge, hvorvidt det forvirrende i tilskrivelsen af kognitive aktiviteter til tekstuelle instanser (de være sig inden i eller uden for historien) faktisk er noget helt fundamentalt for litterær fiktion. Følgelig kunne fortællerens ambivalente rolle som både skaber og (re)konstruktør af historiens verden (*the storyworld*) tilmed have betydning for fortolkningen af konventionelt realistiske romaner.

Igen, den underliggende unaturlighed bliver *tematiseret* hos Flaubert, navnlig i den berømte diskrepans mellem begyndelsen og så resten af romanen: Historien åbner med ordet “vi” (“*nous*”), der refererer til den unge Charles Bovarys skolekam-

et virkeligt møde med et ekstraordinært grimt stykke hovedbeklædning – bevidsthedsstrukturen for at være fundamentalt afhængig af forskellen mellem tekstuel og perceptuel evidens. I den sidste sektion af denne artikel vil jeg ganske kort diskutere nivelleringen af intentioner i realismens bevidsthedsrepræsentation.

merater, som er ved at danne sig deres første ugunstige indtryk af ham og hans hat; kort efter åbningen viger førstepersonsreferencerne gradvist for en alvidende narration, hvorfor fortællingen genererer, hvad Jonathan Culler (1974) kalder Flauberts flygtige [*elusive*] fortæller.

En anden afgørende iagttagelse af narrative forstyrrelser i *Madame Bovary* blev også gjort af Culler (2007), skønt næsten 30 år efter hans skelsættende Flaubertstudie. Lad os se på den passage, Culler refererer til, og som også er en af mine personlige favoritter. Charles aflægger her et besøg hos fader Rouault, men antageligvis for at møde Emma, som han finder alene i køkkenet:

“Han kom en dag ved tretiden; alle var i marken; han trådte ind i køkkenet, men kunne først ikke se Emma; skodderne var lukkede. Gennem sprækkerne i træværket tegnede solen lange tynde striber, de knækkede over møblernes hjørner og dirrede langs loftet. På bordet kravlede fluerne op ad de brugte glas og summede når de druknede på bunden, i cider-sjatterne. Lyset, der trængte ned gennem skorstenen og gjorde soden på komfurpladen fløjsagtig, fik den kolde aske til at blåne svagt. Mellem vinduet og komfuret sad Emma og syede. Hun bar ikke sjal, på hendes nøgne skuldre så man små sveddråber.” [Flaubert 1996, 31; oversættelse let ændret.]

Flere detaljer inviterer læseren til at naturalisere hele beskrivelsen af den stillestående, groteske æstetiske scene, som den opfattes af Charles: først ser han ikke Emma, så vi kunne forvente at få en rapport om, hvad han faktisk ser. Men, som Culler noterer, finder vi det svært at forestille os, at en sådan udsøgt sans for detaljer (lysets prismetiske virkninger, de druknende fluer og sveddråberne) skulle være et resultat af Charles' kedelige og lidet sofistikerede disposition. For Culler markerer passagen en hjørnestein i den flaubertske æstetik, hans ønske om at frustrere enhver læsers forsøg på at personalisere narrative positioner. (Culler 2007, 690-691) Følgelig fremviser *Madame Bovary* en verden, som er *realistisk*: “Realisme, kunne man sige, er baseret på en fornemmelse af, at der er en verden der, uafhængig af menneskelig mening eller begær, og også baseret på temaet om verdens modstand mod menneskelige formål” (692).

Hvordan anfægter så Cullers iagttagelser og den flaubertske realisme aktuelle narratologiske spørgsmål? For det første synes den definition af realismen, som Culler udleder af Flauberts værk, på en måde at modsige ideen om ‘naturlige’ parametre og kognitiv sandsynlighed. I den kognitive narratologi fremtræder historiens verden altid som perciperet af *nogen* (selv om denne agent er hypotetisk, se Herman 1994). Som Fluderniks definition af realisme vil have det: i læserens perspektiv er det psykologisk forankring og “motivation”, der garanterer historieverdens sandsynlighed (Fludernik 1996, 131, 167). For det andet ville den fremherskende definition af fortælling som en oplevelsesmodus (*experiential mode*), der begrunder sig selv i menneskelige *qualia*, i “what it feels like”-essensen af begivenheder og ord (Herman 2007, 256-257), antyde, at realismens uforankrede og umotiverede verdner faktisk er væsentligt ufortællelige (*non-narratable*). Fra den kognitive narratologis

udsigtspunkt vil en *fortalt* verden, som blot “er der”, netop være unaturlig. En kognitiv narratolog vil på dette punkt gerne placere en antropomorf fortællerfigur på scenen for at forankre oplevelsen. Men det er lige præcis – som i den ovenfor citerede passage fra *Madame Bovary* – rystelsen af den angiveligt faste fortolkningsbasis, der skaber det oplevelsesmæssige tomrum og fornemmelsen af desorientering [*the experiential void and the sense of displacement*].

Det forekommer mig, at på trods af den kendsgerning, at Flaubert er en ekstraordinær skribent, så er ubestemmeligheden af perceptuelle instanser ikke noget, som kun han kultiverer; snarere, som det på sin vis også er tilfældet med Puvis’ semi-perspektivisme, fremhævede Flaubert kun et træk, som altid allerede gør sig gældende i tekstualiserede, litterære konstruktioner af menneskelig perception.² På dette punkt kunne man tænke på Henry James’ “house of fiction,” en metafor, som Manfred Jahn genopliver i sin diskussion af fokalisering: Fortællere er placeret uden for fiktionens hus og kigger ind i det gennem deres respektive vinduer; fokaliserede karakterer bebor fiktionshuset, de holder spejle, der reflekterer husets indre og leverer på den måde nye koordinater for fortællernes perceptioner (Jahn 1996, 251-252). Jahn insisterer på, at den Jameske idé om perciperende fortællere giver *læseren* en imaginært perceptuel position i (forhold til) historiens verden (258). Hvad Jahns begrebslige metafor ikke gør rede for, er det uundgåelige faktum, at en repræsentation, der rummer lagdelte perceptuelle instanser (karakter/fortæller/læser), ikke er en statisk setting eller scene, men indebærer en konstant trafik ind og ud af fiktionens hus; perception og konstruktion overlapper hinanden og lader sig ikke systematisk adskille. Charles Bovarys entré og de druknende fluer bringer lige præcis en sådan udfordring for vor læsning ved at stille spørgsmålstegn ved ethvert naturaliseret forhold mellem perception og verbal konstruktion på et hvilket som helst niveau af kognitiv mental fungeren – diegetisk, ekstradiegetisk, eller ekstratekstuel. En kognitiv tilgang, der kompromisløst hviler på en naturlig perceptuel instans i narrative tekster, evner ikke at gøre rede for denne trafik og forstyrrelse.

Eksemplet med Charles og fluerne viser yderligere et træk, som er typisk for realismens tekstuelle arkitektur. Et ofte brugt argument til fordel for den realistiske fiktions immersive og illusionistiske kvaliteter drejer sig om dens detaljeringsgrad. Men man kunne indvende, som litteraturkritikeren James Wood gør fra sin privilegerede position uden for den narratologiske boks, at optagetheden af sandsynlighedens detaljer i realistisk fiktion faktisk snarere er kontrakognitiv. Wood er berørt af Flauberts kærlighed til detaljen, som, ifølge Wood, manifesterer sig som *selektion* (og ikke som en vilkårlighed, der imiterer on-line-perception); Flauberts detaljer er “stivnet i deres gelé af udvalghed (*frozen in their gel of chosenness*)” (Wood 2008, 33). Effekten er både genkendelse og uigenkendelighed. Det er, som om fluerne i Rouaults køkken ikke alene er henvist til at drukne i cider-sjatterne, men også i “deres gelé af udvalghed”: selve udvælgelsen implicerer en situeret bevidsthed, der perciperer historieverdenen, og dog er virkningen som af en verden,

2 For nogle rammende bemærkninger i samme spor, se Tammi 2008.

“der bare er der” – alle slags smukke banaliteter finder sted hinsides Charles Bovarys middelmådige interesser.

Endvidere skaber den realistiske beskrivelses metonymiske væsen en effekt – ikke af præcision, men af disproportion. Som Barthes’ berømte definition (1968/1986) kræver, skal *realitetseffekten* (*l’effet de réel*) være synlig for en læser, der er bekendt med romanens konventioner; med andre ord, det at ekstrapolere historieverdenen fra metonymisk evidens skal være en naturaliseret procedure. Men følger vi Wood i genkendelsen af “detaljernes gelé af udvalghed,” kunne vi måske konkludere, at den konstruerede perception af Rouaults køkken er mere grotesk, end den er naturlig; fluerne får en ufortjent position, de svulmer af ikke-mening. I dette perspektiv ser realismen ud, som om den mere var en forvrængningens kunst end en reproduktiv. Realismens sælsomme (*uncanny*) konstruktion af historieverdner kunne endda antyde, at der findes nogle fundamentale narrative elementer, der bestrider den gestaltpsykologiske antagelse om, at det menneskelige intellekt er sammenhængssøgende.

Forvrængninger af psykologisk og motivationel sandsynlighed

Som allerede nævnt lægger ideen om narrativitet som oplevelsesmedieret stor vægt på “psykologisk og motivationel sandsynlighed” (Fludernik 1996, 131), på indrehistoriske elementer, der er overbevisende situeret inden for en legemliggjort menneskelig oplevelses parametre. Ovenstående diskussion har fokuseret på forvrængninger af on-line-perception på et narrativt mikroniveau, der manifesterede sig som ambivalente perceptuelle instanser og som en ikke-holistisk konstruktion af den fortalte verden. Det vanskelige spørgsmål om motivation burde imidlertid adresseres i en større narrativ skala. Det følgende er en kort notits om problemer, der har at gøre med modsætninger mellem kompositionel og psykologisk motivation i den litterære realisme. Typisk går den forslidte opfattelse af realismen som virkelighedstro gengivelse af menneskelivets hårde betingelser hånd i hånd med en enorm tillid til psykologiske motivationer. Hver detalje og ethvert narrativt valg fortolkes således som noget, der kaster lys over en særlig oplevelse under særlige forhold. Men de mest elskede realister er ligesom Tolstoj eller Dickens forfattere, der evner at skabe levende og rige liv, som man næsten ikke kan forestille sig, og som altid i en eller anden forstand er “hjemløse” [*always dislocated*].

Den følgende passage fra Tolstojs *Anna Karenina* beskriver det øjeblik, da Anna netop er ankommet for at trøste sin svigerinde. Dolly har erfaret, at hendes letlevende ægtemand Stefan Arkádjevitsj har en affære med deres børns guvernante:

“Da Anna kom indenfor, sad Dolly i den mindste salon med en lille lyseblond, buttet dreng, som allerede lignede faderen, og hørte ham i fransk. Drengen læste højt alt imedens han drejede på en løs trøjeknap og søgte at rive den af. Moderen tog stadig hånden fra knappen, men den buttede lille hånd fandt den stadig igen. Til sidst rev moderen knappen af og gemte den i lommen.” (Tolstoj 1979, 67)

Læst i sin umiddelbare kontekst kan det synes, som om denne beskrivelse er psykologisk motiveret: Man må antage, at det er Anna, der bevidner denne huslige scene ved sin ankomst til et hjem, hvor “alt var forvirring”; den “bittede lille hånd” betragtes med indtagende øjne, som meget vel kan være Annas, Oblonsky-børnenes elskede tante. Endvidere bemærkes det, at Grisja, den lille dreng, “allerede lignede faderen”, en observation, som Dolly næppe ville være tilbøjelig til i hendes situation; mens Stefan Arkádjevits’ søster, derimod, som ikke har set familien i lang tid, nok ville finde denne iagttagelse såre naturlig. Denne evidente fortolkning lanceres fra begyndelsen ved at knytte scenen til det øjeblik, “da Anna kom indenfor”. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at denne perception taber sin forankring (*becomes dislocated*) i lys af den følgende beskrivelse: Efter episoden med den løse knap vender Dolly tilbage til sit hækletøj, og fortælleren giver sig til at beskrive Dollys kvaler og ængstelse, som hun må udholde midt i alle huslige gøremål. Og så, efter en side, denne anden fremstilling af Annas entré:

“Hun [Dolly] hørte kun en kjoles raslen og lette trin i døren; hun så sig om, og på hendes forpinte ansigt sås ikke glæde, men kun forundring. [...]

‘Er det Grisja? Nej, hvor er han blevet stor!’ sagde Anna [...]

Hun tog sjalet af og løsnede hatten; den blev hængende i det virvar af yppige, mørke lokker, som trængte sig frem overalt, og hun gjorde et par drejninger med hovedet for at frigøre håret.

‘Og du stråler af lykke og sundhed!’ sagde Dolly, næsten med misundelse i stemmen.” (68f.)

Skal denne forvirring bare tilskrives en misforståelse hos en læser, som nu undlader at konkludere, at Anna kom ind i huset ved begyndelsen af kapitlet, blot for senere at gøre sin entré i den lille salon, hvor Dolly og Grisja sidder? Det er usandsynligt, for modstillingen af kontradiktoriske “førsteindtryk” viser sig at være tematisk produktiv. Hvem er det, der har øje for de små huslige tilløkkelser? Når Anna og Dolly mødes, bevidner vi også et møde mellem to “ulykkelige familier” – jf. Dollys overvejelser om Annas ægteskab: “der var, forekom det hende, et eget falsk skær over hele deres familieliv.” (68). De ambivalente beskrivelser af Annas entré giver genlyd af en forvandling, som Anna skal opleve under sit ophold i Moskva: Efter den skæbnesvangre balnat, hvor Anna lader sig forføre af Vronski, begynder Oblonskibørnene, der tidligere var betagne af Anna, at negligere hende. Denne omvendning af skæbner og positioner dukker op som en forudanelse i Dollys tanker inden Annas ankomst: “Og til syvende og sidst er Anna jo ikke skyld i noget som helst” (68). Narrationen vækker den mulighed, at Anna vil være den, der værdsætter huslig lykke og de “bittede små hænder”,³ men blokerer senere denne fortolkning for i stedet at fremhæve Annas eget glamourøse udseende.

3 Besynderligt nok peger den impersonale perception af Grishas hænder mod Tolstoj selv, som synes besat af børns – og Napoleons! – bittede små hænder; de optræder i alt fald i Krig og fred, i Kossakerne, og i Barndom, Drengetid og Ungdom.

En almindelig opfattelse blandt modernister som James eller Lubbock er, at Tolstojs prosa savner artistisk form, men til gengæld evner at give os en fornemmelse af livets ukontrollerbare strøm (se Greenwood 2007). Men der er også kritikere, der hævder lige det modsatte, og som viser, hvordan Tolstojs narrative valg – og vanskeligheden med at skelne dem fra hinanden – reflekterer hans vældige tema om determinisme og fri vilje, den uafgjorte balance mellem forudbestemt form og eksistentiel tilfældighed (Alexandrov 2004, 290-298). Denne tilsyneladende ubeslutsomhed vedrørende forholdet mellem betydningsfuld og betydningsløs detalje bliver understreget i de kontradiktoriske vinkler på Annas ankomst: Den løse knap kunne i første omgang se ud til at tjene *l'effet de réel* og give næring til vores indtryk af Dollys huslige virkelighed; mens de fortryllende detaljer vedrørende Annas optræden (“lette fodtrin”), klæder (“en kjoles raslen”) og coiffure (“yppige, mørke lokker”) åbenbart leverer en slående kontrast til Dollys “forpinte ansigt.” Den løse knap synes, i det mindste for et øjeblik, at implicere, at realisme trodser relevans, præcis ligesom huslighed trodser romance og fortællelighed.

Igen, som i Flaubert-eksemplet med Charles og fluerne, bliver den figurale perceptions konventioner *misbrugt*: I stedet for at tillade et glat deiktisk skift til den fiktionale virkelighed, søger narrationen efter en vinkel på historieverdenen i en proces af konstant, ustabil deiktisk skiften. Fortællingen demonstrerer ikke sin relevans, men derimod, at den leder efter relevans; detaljens rolle er til forhandling. Det slående er, at denne ambivalens netop hviler på muligheden af en fiktionel verden, som “bare er der”, uafhængig af nogen narrativ interesse. Med en realismetekst fuld af psykologisk eller strukturelt tilsyneladende uforankrede elementer, kunne vi ønske at vende tilbage til Lotmans altid friske observation om læseprocessen som en netværksdannelse af mangfoldige relationer: “Hvad der i livet er ekstra-systemisk [eller: asystemisk, se Alexandrov 2004, 291] bliver i kunsten repræsenteret som polysystemisk” (Lotman 1977, 72). Som Lotman forklarer det, skaber mangfoldigheden af mulige forbindelser og motivationer en illusion af frihed (og derfor, måske, af “liv”), mens en detalje, som er klart forbundet med en eller anden holistisk ramme, har et meget begrænset tematisk potentiale.

Alt dette bringer mig tilbage til spørgsmålet om “naturlige” og “unaturlige” fortællinger. Alber (2009) opridses fem strategier, med hvilke læsere finder mening i “ekstreme” fortællinger, der trodser menneskelige oplevelsesparametre. Ifølge Alber vil læsere enten (1) pøde det forstyrrende ikke-mimetiske element på en eller anden struktur, som ikke er mimetisk motiveret (“læsebegivenheder som indre tilstande”; “stille det tematiske i forgrunden”; “læse allegorisk”), eller (2) acceptere det ikke-mimetiske element som en udvidelse af deres egne parametre (“blending scripts”; “rammeberigelse”). Disse strategier forekommer mig at være helt generelle læseprocedurer med henblik på at finde kohærens – og som sådanne er de en behændig og velkommen tilføjelse til den kognitivt-narratologiske værktøjskasse. Men man kan spørge, om denne tilgang vil være nogen udfordring til fremherskende metoder.

Et af Albers eksempler, Caryl Churchills postmodernistiske skuespil *Heart's Desire*, tilbyder gensidigt udelukkende hændelsesforløb eller “retakes” af en karakters

entré i en scene, hvilket Alber naturaliserer som manifestationer af karakterens fantasier, traumer og narrative perfektionisme. Hvad er den fundamentale forskel mellem de kontradiktoriske entreer i Churchills skuespil og den perceptuelt og motivationelt ambivalente entréscene i *Anna Karenina* – hvis begges virkninger kan pakkes ind i de samme holistiske skemata? Præcis ligesom perspektivtegning muliggør både Eschers og Puvis' forvrængede visioner af rum, gør tekstuelle historiekonstruktioner det muligt for både Tolstoj og postmodernisterne at overskride parametre fra det virkelige liv. Omvendt er begge også ude af stand til at levere en fuldstændig immersion⁴ og en kongruens med virkelige oplevelser (*real-life experience*) – et forhold, som jeg tror bliver stillet meget mere i forgrunden af romanens konventioner, end mangan narratolog nogensinde vil erkende. Albers analyser synes at foreslå, at en kognitiv apperception via psykologisk eller tematisk motivation er *nødvendig*: der er ingen andre muligheder, ingen balanceren mellem vilkårlig tilfældighed og motiveret struktur.⁵ En sådan læsning synes paradoksalt at transformere logisk umulige historieverdner til fortællinger, som er mere sårbare for nem naturalisering end nogen tekst fra den klassiske realismes mainstream. Hos Flaubert eller Tolstoj sætter den kompositionelle motivation sig mere end ofte ud over legemliggjort og situeret perception og refleksion og skaber en ubalance, som egentlig aldrig bliver genoprettet.

Meget af den unaturlighed, man forbinder med postmodernisme, har at gøre med temporalitet (se Richardson 2000, 24-32). Imidlertid, fra et læsersynspunkt er det at læse Tolstoj og at læse postmodernistisk fiktion lige unaturligt: Forholdet mellem rækkefølgen af ord og rækkefølgen af fiktionale begivenheder er lige inkongruent, og hele den tidslige dimension er lige så meget kun en metafor i begge tilfælde. Det unaturlige i fiktionens tidsligheds-konventioner bliver brillant afsløret af James Woods analyse af romanbeskrivelser, der sammenhober dynamiske og sædvanlige detaljer – en modus, der perfektioneres af – hvem andre end Flaubert. Wood diskuterer et eksempel fra *Følelsernes opdragelse*, hvor Frédéric slentrer på må og få gennem Latinerkvarteret i Paris, og den alvidende fortæller både følger og ikke følger heltens perceptioner: “Inderst inde i de ensomme caféer stod servitricen ved bardisken og gabe mellem sine fyldte karafler; aviserne lå i pæn orden på bordene i læseværelserne; hos strygejomfruerne lå der linned, der flagrede let i de lune vindpust” (Flaubert 2000, 73; citeret i Wood 2008, 33). Som Wood skriver, “kvinderne kan ikke gabe lige så længe, som linnedet flagrer eller aviserne ligger på bordene” (34). Sådanne illusioner om samtidighed, der opnås gennem en ikke-

4 [Immersion betyder nedsænkning (i vand f.eks., men også et himmellegemes (delvise) forsvinden i et andet himmellegemes skygge). Efter et forslag af Marie-Laure Ryan (se nedenfor) bruges termen nu gerne også om det fænomen, at læsere kan synke ned i og så at sige forsvinde i fiktionens fortalte verdener. Jeg har valgt at beholde termen her, eftersom ord som “indlevelse” eller “fordybelse” egner sig dårligt til de syntaktiske og semantiske konstruktioner, som termen muliggør på engelsk. (Ovs. anm.)]

5 Retfærdigvis må det nævnes, at Alber faktisk anerkender den “anden” fortolkningsposition, den, der glæder sig ved tvetydighed, og som ikke opmuntrer til naturalisering. Alber kalder denne position “zen-måden at læse på”, men betvivler åbenbart dens gyldighed og prædominans. (Alber 2009, 83)

naturaliserbar flertidslig perception, er veritable almindeligheder i fiktionslitteraturen efter Flaubert, og alligevel må de fra et kognitivt udsigtspunkt være unaturlige. Men igen, der er heller ikke noget egentligt nyt i kontradiktoriske plotlines. Hvad unaturlig narratologi burde kigge efter, befinder sig hinsides skellet mellem det konventionelle og det ukonventionelle, eller mellem det berettigede (*the legitimate*) og det disruptive; det gælder om at være opmærksom på subtiliteterne i brugen af ikke-naturaliserbare rammer.

Et af de mest uheldige begreber til at bagatellisere de unaturlige elementer i realismens fiktion er begrebet *immersion*, som refererer til en illusionistisk overgang til både historieverdenen og karakterernes oplevelsesniveau. Selv i Marie-Laure Ryans i øvrigt ekstremt elegante studie af immersion og interaktivitet i litteratur og elektroniske media, har “den store realisme” romaner fået rollen som immersive tekster, som derved, at de præsenterer deres verdner som tilsyneladende uafhængige af sprog (Ryan 2001, 158-159), ikke aktiverer elementet af “leg” i læseprocessen (ibid. 175-176, 199). For Ryan er Charles Dickens en af de forfattere, der skaber stærkt verdenslignende fortællinger og immersive fortællinger, men for mig at se er Dickens en forfatter, der gerne afprøver forskellige vinkler på sin historieverden, og som gør det på en flydende måde, der faktisk modarbejder nemme immersioner – som f.eks. i denne passage fra *Bleak House*:

“Hvad slags forbindelse kan der være mellem stedet i Lincolnshire, huset i byen, den pudrede mercurius og Jo den lovløses tilholdssted, Jo med kosten, som ramtes af den fjerne lysstråle i færd med at feje trin op til en kirkegård? Hvilken forbindelse kan der have været mellem folk i denne verdens utallige historier, som fra modsatte sider af dybe kløfter ikke desto mindre på meget besynderlig vis er blevet ført sammen? Jo fejer sit gadekryds dagen lang, ubevidst om nogen forbindelse, hvis der er en forbindelse. Stiller man ham et spørgsmål, udleverer han hele sit mentale bo ved at svare, at han “ikke ved ingenting”. Han ved, at det er hårdt at holde mudderet væk fra gadekrydset i beskidt vejr, og endnu hårdere at leve af det.” (Dickens 1976, 219)

I stedet for at føre læseren ind i det mudrede og smog-fyldte fiktionale London, simulerer den dickenske fortæller en angivelig immersionsproces. Først er det, som om den fortællende præsens svæver over fiktionens besynderligt forbundne univers og overvejer detaljernes og motivationens dynamik. Derefter dykker narrationen ned til proletaren Jos oplevelsesplan og et rige af diegetisk uvidenhed om den holistiske komposition; men dette er et dyk, der er udtrykkeligt *simuleret*. Den rumlige fornemmelse af overgang skyldes ikke en bevægelse udefra-og-ind, men en vertikal ovenfra-og-ned, der følger trinnene i det narrative hierarki. Skiftet viser sig at være blot en parodi på immersion, når Jo bliver spurgt (af den metaleptiske fortæller, som antagelig er gået et trin ned til det diegetiske niveau) om sin oplevelse af at være-i-den-fiktionale-verden: han “ved ikke ingenting”.

Endvidere fortsætter passagen, idet den afslører den diskursive simulations mekanismer bag repræsentationen af fikcional bevidsthed. Den følgende passus viser, hvorledes fortælleren i *Bleak House* fortsætter sin fingerede ekspedition til det figurale oplevelsesplan, idet han overvejer, hvordan Jos analfabetisme må indvirke på hans syn på livet:

“Det må være en mærkelig tilstand at være som Jo! [...] At se folk læse, og se folk skrive, og se postbudet gå rundt med breve, og ikke have den mindste idé om alt det sprog – at være blind og stum som en sten over for hvert et stykke af det! Det må være forunderligt at se pæne folk gå i kirke om søndagen med bøger i hænderne, og at tænke (for måske Jo faktisk tænker, indimellem), hvad betyder det alt sammen, og hvis det betyder noget for nogen, hvordan kan det være, at det ingenting betyder for mig? At blive jaget med og skubbet til og fjernet fra; og virkelig føle, at det må være absolut sandt, at jeg ikke hører til hverken her eller der eller nogen steder; og så alligevel blive perpleks når jeg tænker, at også jeg på en eller anden måde *er* her og ingen lagde mærke til mig, før jeg blev den skabning jeg er! [...] Hele hans materielle og immaterielle liv er vidunderligt mærkeligt; hans død det allermærkeligste.” (220-221)

Som Dickens demonstrerer, handler illusionen om immersion også om det figurale sprog: Hans autoritære fortællers stemme gør springet ind i Jos konstruerede bevidsthed nemmere, idet den lægger ud i en hypotetisk modus (“Det må være en meget mærkelig...”), som kun gradvist akkumulerer en illusion om en figural indre diskurs med førstepersonsreference (“hvordan kan det være, at det ingenting betyder for mig?”). Her og andre steder i *Bleak House* er det tydeligt, at Dickens underminerer den konventionelle, alvidende fortæller, der angiveligt kendetegner denne periodes litteratur, ved at skabe ugennemtrængelige bevidstheder (*minds*), hvis indhold man kun kan gisne om. Som Terry Eagleton bemærker i sit forord til den nye Penguinudgave af *Bleak House*, det er, som om karaktererne er omgivet af den samme mysteriøse tåge, der omgiver scenerne i London og det berygtede Chancery Court (Eagleton 2003, viii). Den litterære fortæller evner kun at konstruere en verbal version af analfabeten Jos forvirrede sjæl (*mind*) – en konstruktion, som, omvendt, Jo selv ville være ude af stand til at læse. Skønt Dickens på dette punkt nærmest forekommer ukonventionel, så afslører processen med at konstruere Jos fiktionale bevidsthed (*mind*) i det hele taget de væsentlige mekanismer bag “realismens” bevidsthedsrepræsentation. Desuden er Dickens, til forskel fra Flaubert og Tolstoj, bestemt ingen mester i dækket direkte tale, og det er måske netop grunden til, at han kan levere en så udførlig demonstration af modusens grænsebetingelser, af dens mærkelige sted mellem autorial hypotese og konstrueret figuralt idiom. I den næste sektion vil jeg forsøge at føre disse emner et lille skridt videre.

Skematiske bevidstheder og ikke-deriverbar diskursiv instans

Det sidste drilske aspekt af realismen, som jeg har mulighed for at vende mig mod her, har at gøre med bevidsthedsrepræsentation og med diskursive instanser. Som Ryan peger på i sin diskussion af den immersive realisme, “opnås ‘realitetseffekten’ i det 19. århundredes fiktion ved de mindst naturlige, mest demonstrativt fiktionale af narrative teknikker – alvidende narration, dækket direkte tale, og variabel fokalisering” (Ryan 2001, 159). Ved at læse Ryan eller næsten en hvilken som helst samtidig narratolog kunne man konkludere, at konventionerne for alvidenhed og tredjepersonsoplevelse er blevet ganske modstandsløst naturaliseret og har for længst ophørt med at interferere i læseprocessen (se, f.eks. Fludernik 1996, 48: “fortælleren kan der gives afkald på, læsere orienterer sig ganske enkelt i forhold til en position i den fiktionale verden [...], rammer, der naturligt kun står til rådighed for ens egen oplevelse, bliver tilgængelige for anvendelse på en tredje person”. Det tidligere citerede eksempel fra *Bleak House* taler imod denne nemhed og tilgængelighed og afslører den vigtige tematiske betydning af, at bevidstheder i sidste instans er ulæselige.

Paradoksalt bliver alvidenhedens naturaliserede unaturlighed imidlertid erstattet af en virkelig naturlig metode for bevidsthedskonstruktion: Fortælleren i *Bleak House* konstruerer Jos bevidsthed via skematisering og typificering – mekanismer, som ifølge Fludernik er en almindelig måde at reproducere andres udtalte eller indre tale (Fludernik 1993, 398-433). Fortælleren synes at nå Jos indre tale ved at anvende sandsynlige verbaliseringsrammer: “at se pæne folk gå i kirke om søndagen med bøger i hænderne, og at tænke [...], hvad betyder det alt sammen, og hvis det betyder noget for nogen, hvordan kan det være, at det ingenting betyder for mig?” Som Fludernik har vist, forudsætter præsentation af tale prototypiske diskursive skemata, som resulterer i tilnærmelser, ikke reproduktioner. Alt dette har at gøre med den kognitive videnskabs idé om, at meningsskabelse (*notion of sense making*) indebærer anvendelse af rammer: vor adgang til nye situationer er altid baseret på vor konstruktive viden om tidligere kontekster. Det er ved denne vækkelse af diskursive skemata, skriver Fludernik, at den figurale stemmes spøgelse (“lingvistisk hallucination”, *ibid.* 453) opstår i vor fortolkning af dækket direkte tale. Følgelig kunne man sige, at bevidsthedsrepræsentationens aura af unaturlighed, eller bevidsthedsrepræsentationens udtalt litterære præg, eller alvidende narration, er ved at forsvinde i kølvandet af kognitive metoder: ligesom vi alle væver fortællinger af vore egne oplevelser, er vi også konstruktører af andre folks oplevelser.

Både narrationen og læseprocessens mekanismer for konstruktion af karakterers indre har alvorlige konsekvenser for interpretationen af den såkaldte psykologiske realisme. Endvidere stiller realister som Dickens, Tolstoj, og i særdeleshed Flaubert, netop narrativ konstruktion op mod læserens: karakterer, fortællere og læsere takler det i sidste ende fælles problem, der opstår med den fremmede bevidsthed [*the alien mind*]. Et af de mest oplysende fund i kognitiv narratologi har at gøre med det analoge i disse konstruktionsprocesser: Som Lisa Zunshines

(2006) og Alan Palmers (2004) studier antyder, beror megen romanfortolkning på vor *naturlige* evne til at slutte fra ydre adfærd til bevidsthedstilstande og akter. Disse synspunkter, der fremhæver Theory of Mind og intersubjektivitet, kaster et kritisk lys over den klassiske narratologis lingvistiske optagethed af talekategorier (indirekte/direkte/dækket direkte tale), og belyser dermed også den bedrageriske (*tricky*) konstruktion, som kaldes figural *stemme* (se f.eks. Palmer 2004, 9-12, 57-69). Alt dette er velfortjent, og i undersøgelsen af fiktive bevidstheder har den kognitive narratologi vist sig at være en ren velsignelse.

Alligevel er der ét punkt, hvor både klassisk og kognitiv narratologi kommer til kort i deres tilgang til fiktionale bevidstheder; det kunne kaldes *den nemme adgangs fejltagelse*. Ifølge den klassiske teoretiker Franz K. Stanzel, synes “[r]ealistisk præsentation af bevidsthed [...] at kræve en illusion af umiddelbarhed. [...] Indre monolog, dækket direkte tale og figural fortælsituation [...] antyder umiddelbarhed, altså en illusion om direkte indsigt i karakterers tanker (Stanzel 1984, 127). For Zunshine består hovedopgaven, når man læser fiktion, i at “holde orden på, hvem der tænkte, ønskede, og følte hvad, hvornår” (Zunshine 2006, 5). Begge tilgange antyder, at der er noget indre, der kan findes, hvis vi bare graver dybt nok. Imidlertid, hvis vi ser på selv de mest kanoniserede passager med dækket direkte tale i *Madame Bovary*, kan vi lægge mærke til, hvordan hele opdelingen mellem ydre og indre viser sig at være slående illusorisk:

“Charles’ konversation var flad som et fortov [...]. Han kunne hverken svømme, fægte eller skyde med pistol, og da hun en dag i en roman fandt et udtryk, der havde at gøre med ridning, kunne han ikke forklare hende, hvad det betød.” (54)

“Hvorfor kunne hun ikke læne sig ud over en balkon på en schweizisk alpehytte eller lukke sin sorg inde på en gammel gård i Skotland, med en ægtemand i sort fløjsdragt, lange skøder, bløde støvler, spids hat og manchetter!” (53, oversættelse korrigeret)

“Så vendte de hårde dage i Tostes tilbage. Hun syntes hun var meget mere ulykkelig nu, for hun havde oplevet sorgen og vidste, at den aldrig ville holde op.

En kvinde, der havde bragt så store ofre, kunne godt tillade sig et par luner. Hun købte en gotisk bedeskammel, hun brugte på en måned for fjortens francs citron til at rense sine negle med [...]” (159f.)

Den gængse karakteristik af dækket direkte tale er dens mulighed for at *nivellere* hierarkiet af stemmer – eller intentionsniveauerne, som Zunshine gerne siger – for at bagatellisere den diskursive instans, der antages at gemme sig bag udtrykket. Sætninger som “Charles’ konversation var flad som et fortov” eller “En kvinde, der havde bragt så store ofre, kunne godt tillade sig et par luner” kan og vil, åbenbart, blive naturaliseret som udtryk for Emmas holdninger, men sætningerne har ikke det umiddelbare indtryks form, de er formet som en *narrativ overtagelse* eller

tilmed en retorisk intention. Fiktionale ytringers flade, ikke-deriverbare væsen tillader karakterer at autorisere deres egne synsvinkler ved at overtage fortællerens diskursive sted. Omvendt peger fortællere som den heterodiegetiske i *Bleak House* demonstrativt på denne frihed ved at konstruere karakterers tilsyneladende indre tale gennem sådanne diskursive skemata, som bedst tjener deres narrative formål. En tilsyneladende realistisk fremstilling af indre, figural tale er altså knyttet til en demonstration af sin egen iboende umulighed: En fortælling kan kun repræsentere en narrativ konstruktion af en oplevelse, ikke umiddelbare indtryks "rå fornemmelser" ["*raw feels*"]. Også ideen om psykologisk immersion viser sig dermed at blive sat til diskussion.

Følgelig bliver de sidste aspekter af romanens konventioner, som jeg her kan foreslå for en yderligere afnaturalisering: stemmen eller diskursive instanser, og fiktionel bevidsthed i almindelighed. Lige meget, om det er fortællerintentioner eller figurale intentioner, vi placerer i forgrunden i bevidsthedsrepræsentationen, så vil resultatet være langt fra at vise klare, deriverede kognitive instanser. Flauberts dækkede direkte tale er et godt eksempel. Se for eksempel den citerede passage, der beskriver det pseudo-verbaliserede tableau af romantiske bjergscener og "en ægtemand i sort fløjlsdragt, lange skøder, bløde støvler, spids hat og manchetter", som udvikler sig i Emmas bevidsthed. Sætningen er i stand til såvel distance som association med Emmas emotionelle tilstand. Den eksklamatoriske syntaks, der akkumulerer en forstyrrende detaljeret beskrivelse af den imaginære ægtemands galante kostume, reflekterer åbenbart Emmas kedsomhed og dagdrømme. Alligevel minder hele tableauet med sine herlige detaljer læseren mere om den flygtige romaninstans, der kunne være ansvarlig for rapporten om de druknende fluer i cider-sjatterne. Faktisk har Genette gjort opmærksom på samme fænomen, idet han noterede, at akkuratessen i beskrivelserne af Emmas fantasier modarbejder internalisering: Man ville snarere forvente vage og uspecifikke indtryk i stedet for poetisk detaljerede beskrivelser af fantasimiljøerne (Genette 1966, 227-228). Igen ser det ud til, at den indrehistoriske oplevelse blot vækkes med det formål at blive udnyttet til at genoprette essensen af den diskursive romaninstans' flade, ikke-deriverbare væsen.

Konklusion: Unaturlig læsning

Fra det synspunkt, der er blevet foreslået i denne artikel, kunne de litterære tegn på unaturlighed klart nok synes utallige. Jeg har kun berørt enkelte tilfælde: perceptionsforskydninger; ambivalens mellem motivation og vilkårlighed; og endelig umuligheden af i sidste ende at udlede kognitive – og i særdeleshed diskursive – instanser fra romaners repræsentationer. Alligevel har det været mit ønske i denne artikel at flytte den unaturlige narratologis fokus fra en taksonomi af fortællinger og i retning af at tilbyde et modspil til aktuelle narratologiske

strømninger, som ivrer efter at placere alle slags narrative konstruktioner under en og samme paraply.

Endvidere har jeg forsøgt at vise, at skellet mellem konventionelle og afvigende fortællinger langt fra er så klart, som det er tilfældet med kunstnere som Escher og Puvis. Hvis vi skulle følge Jan Albers klassifikation af mulige strategier, der kan bruges over for logiske umuligheder i fortællinger – hvilket jeg mener, at vi meget vel kan – kunne vi konkludere, at historieverdners eller handlingsforløbs unaturlighed (som skaber “ubehag, frygt, eller bekymring” hos læseren, Alber 2009, 83) kun er en tekstuel overflade, under hvilken læseren fristes til at finde en psykologisk, motivationel eller tematisk sandsynlighed. For mig er det lige så umuligt at forestille mig en historieverden uafhængig af dens repræsentation, som det ville være at basere min fortolkning af *Konkav og Konveks* eller *Jeunes filles au bord de la mer* på antagelser om de “virkelige” scenerier, der foreligger før repræsentationsakten.

Følgelig vil jeg mene, at en større vægtning af *unaturlig læsning* giver et mere holdbart fodfæste for en unaturlig narratologi. De tilgange, der er blevet testet i denne artikel, er kontra-immersive, men jeg tror dog ikke, at de er kontraintuitive. Flauberts, Tolstojs eller Dickens’ romanteknikker synes at være i konstant bevægelse mellem overflade og dybde; de appellerer til både kognitiv genkendelighed og kognitiv fremmedgørelse. Jeg vil gerne foreslå, at det er netop denne uløselige bevægelse, der indfører en Shklovskisk forsinkelse mellem tekst og kognition. En afnaturaliseret tilgang til angiveligt naturaliserede konventioner kunne endog bekræfte, at det sælsomme ved [*the uncanniness of*] tekstuelle verdner og bevidstheds-konstruktioner spiller en betydelig rolle i den “normale” – eller “prototypiske” – læseroplevelse. Faktisk er denne hypotese min vigtigste grund til ikke at erstatte ideen om unaturlighed med det mere etablerede begreb om fremmedgørelse: Unaturlig narratologis impetus stammer fra et ønske om at levere nogle nye koordinater for narrativ teori i det hele taget.

LITTERATURLISTE

- Alber, Jan. “Impossible Storyworlds – And What to Do With Them”. *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 1.1 (2009): 79-96.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Brian Richardson. “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”. *Narrative* 18.2 (2010): 113-136.
- Alexandrov, Vladimir E. *Limits to Interpretation. The Meanings of Anna Karenina*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- Barthes, Roland. “The Reality Effect”. *The Rustle of Language*. Overs. Richard Howard. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986. 141-148. [Fransk originaltekst “L’Effet de réel”. *Communications* 11. 1968.]

- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Culler, Jonathan. *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. London: Elek, 1974.
- Culler, Jonathan. "The Realism of Madame Bovary". *MLN* [= *Modern Language Notes*] 122.4 (2007): 683-696.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. Overs. Eva Hemmer Hansen. København: Hernovs forlag, 1976.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. London & New York: Penguin, 2003 [1853].
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Overs. Uffe Harder. S.l.: Søren Gyldendals Klassikere, 1996 [1967].
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française, 1999 [1857].
- Flaubert, Gustave. *Følelsernes opdragelse*. Overs. Erik Bartholdy. København: Rosinante, 2000.
- Fludernik, Monika. "Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory". *Journal of Literary Semantics* 39 (2010): 1-27.
- Fludernik, Monika. "Natural Narratology and Cognitive Parameters". *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Red. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003. 243-267.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London og New York: Routledge, 1996.
- Füger, Wilhelm (2004) "Limits of the Narrator's Knowledge in Fielding's Joseph Andrews: A Contribution to a Theory of Negated Knowledge in Fiction", *Style* 38.3, 278-289. [Forkortet version af "Das Nichtwissen des Erzählens in Fieldings Joseph Andrews: Baustein zu einer Theorie negierten Wissens in der Fiktion", 1978.]
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Overs. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1988. [Fransk originaltekst *Nouveau discours du récit*, 1983.]
- Greenwood, E. B. "Tolstoy's Poetic Realism in *War and Peace*". *Critical Quarterly* 11.3 (2007): 219-233.
- Herman, David. "Cognition, Emotion, and Consciousness", *The Cambridge Companion to Narrative*. Red. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 245-259.
- Herman, David. "Hypothetical Focalization", *Narrative* 2.3 (1994): 230-253.
- Holquist, Michael & Ilya Klinger. "Minding the Gap. Toward a Historical Poetics of Estrangement", *Poetics Today* 26.4 (2005): 613-636.
- Jahn, Manfred. "Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept", *Style* 30.2 (1996): 241-267.
- Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Overs. Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, 1977. [Russisk originaltekst 1971.]
- Margolin, Uri. "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Red. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003. 271-294.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*, Harmondsworth: Penguin, 1973 [1962].
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Phelan, James. *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Phelan, James. "Why Narrators Can Be Focalizers – And Why It Matters". *New Perspectives on Narrative Perspective*. Red. Willie Van Peer & Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 2001. 51-64.
- Richardson, Brian. "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame". *Narrative* 8.1 (2000): 23-42.

- Richardson, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Šklovsky, Viktor. "Art as Technique". *Literary Theory: An Anthology*. Red. Julie Rivkin & Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 1998. 17-23. [Russisk originaltekst 1917.]
- Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*. Overs. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Striedter, Jurij. "The Russian Formalist Theory of Literary Evolution". *PTL* 3, 1 (1978): 1-24.
- Tammi, Pekka. "Against 'against' Narrative (On Nabokov's 'Recruiting')". *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. Red. Lars-Åke Skalin. *Örebro Studies in Literary History and Criticism* 7. Örebro: Örebro University Press, 2008. 37-55.
- Tolstoj, Leo. *Anna Karenina*. Oversat af Ejnar Thomassen. S.l.: Gyldendal, 1979. [Russisk originaltekst 1877.]
- Wood, James. *How Fiction Works*. London: Jonathan Cape, 2008.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

