

Tue Andersen Nexø

Robinson Crusoe on the threshold of the novel

English Summary

Just as Ian Watt did in his classic reading of *Robinson Crusoe* in *The Rise of the Novel*, this article argues that Defoe's well known book stands in a liminal relation to the novel as an emergent literary form. Watt argues that the liminality of *Robinson Crusoe* is caused by the book's excessive thematic focus on an entrepreneurial individualism. Through an examination of the text's discursive status at the time of publication (1719), this study argues that a more fundamental factor is the book's relation to an emergent, but not yet established concept of fictionality. Originally, *Robinson Crusoe* was not read as a literary fiction, but as a book whose claim to facticity was contested. The study examines both the historical background for this difference, which is to be found in the print culture of early 18th-century London, and its hermeneutical ramifications.

Tue Andersen Nexø

Ph.d., amanuensis ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Udgav bogen *Jonathan Swift, satiren og det trykte ord* i 2004. Artikler om engelsk 1600- og 1700-tals litteratur, det tyvende århundredes danske litteratur og ny amerikansk lyrik i forskellige tidsskrifter og antologier. Medredaktør på det litterære tidsskrift *Den Blå Port*, anmelder ved dagbladet Information.

Robinson Crusoe på romanens tærskel

Daniel Defoes kendteste bog *Robinson Crusoe* spiller en central rolle i Ian Watts værk *The Rise of the Novel* (1957) – som igen har spillet en central rolle for næsten alle senere, litteraturhistoriske diskussioner af den moderne romans fødsel i 1700-tallets England. Det gør den ikke, fordi Watt betragter *Robinson Crusoe* som en fuldgyldig roman. I Watts analyse af den moderne romans fødsel fremstilles *Robinson Crusoe* derimod som et tærskelfænomen, der gør genre senere opblomstring mulig, men ikke selv hører til blandt 1700-tallets romaner. Defoes bog er det symbolske udtryk for en ny, borgerlig epokes menneske- og verdenssyn, hvorfor den anskueliggør en ny, merkantil *homo oeconomicus*: Halvt kapitalistisk individualist, halvt sækulariseret puritaner, helt løsrevet fra et tidligere samfunds traditioner og sociale orden, mener Watt. Som symbolsk udtryk er bogen imidlertid også så ekstrem, så ensidig, at resultatet snarere må kaldes en myte end en roman. Især mangler *Robinson Crusoe* at forholde sig til mellem menneskelige relationer, til mennesket som socialt dyr, et emne, der ifølge Watt optager de senere, egentlige romaner.¹

Jeg vil i det følgende både fortsætte og afvise Ian Watts læsning. Også jeg ser *Robinson Crusoe* som en tekst, der påkalder sig interesse, for så vidt som den står på tærsklen til det senere 1700-tals romaner. Min tese er imidlertid, at denne status kan forklares på andre og bedre måder end ved at se teksten som det symbolske udtryk for en epokaltypisk, individcentreret excess. I stedet bør bogens tærskelstatus sættes i forhold til forandringer i det diskursive landskab og de litterære institutioner i 1700-tallets England. Mere præcist er bogen et tærskelfænomen i forhold til to sammenhængende grænsedragninger, der er under forandring i 1700-tallets trykte offentlighed: Grænsen mellem fakta og fiktion og en ny, institutionel afgrænsning af skønlitteraturens genrer og distinkte særtræk, som vinder hævd i England fra midten af 1700-tallet. Som man vil se, berører min tese ikke bare fortolkningen af *Robinson Crusoe*, men også mere principielle spørgsmål angående den historiske kontekstualiserings former og den realistiske fiktions særlige form for referentialitet.

Min argumenttrække bevæger sig fra detaljen og ud i det mere generelle. Jeg starter med den oprindelige forside til *Robinson Crusoe*, bevæger mig videre til en diskussion af bogens umiddelbare reception og diskursive status, og ender med at se på bogen i en bredere, kulturhistorisk og offentlighedshistorisk kontekst.

Titelblad og reception

Som bekendt er *Robinson Crusoe* ikke den oprindelige titel på Defoes værk. Da bogen udkom første gang i London, foråret 1719, indledtes førsteudgavens titelblad i stedet med ordene »The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner« – hvilket i dag opfattes som den oprindelige titel – og fortsætter videre: »Who lived Eight and Twenty Years all alone in an un-inhabited Island on the Coast of AMERICA, near the Mouth of the Great River OROONOQUE; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. WITH An Account of how he was at last as strangely delivered by PYRATES. *Written by himself.* LONDON. Printed for W. TAYLOR at the *ship* in *Pater-Noster-Row*. MDCCXIX«²

Både tekst og opsætning – det korte referat af bogens indhold, de mange skift mellem store og små typer, den ekstensive brug af majuskler, de centrerede linier – er typisk for datidens bogmarked. Den korte tekst præsenterer de følgende siders indhold, skal vække eventuelle læsers interesse; en af titelbladets funktioner i det tidlige 1700-tals bogmarked var at hænge uden for boghandlere (og rundt om i London) som reklame for nyudgivne bøger. Af samme grund nævnes forlægger-boghandleren med navn og adresse. I den forstand viser den korte tekst os hvordan *Robinson Crusoe* blev iscenesat, hvordan den *præsenterede sig selv* for sine oprindelige læsere – med den franske litteraturteoretiker Gerard Genettes begreb udgør den den vigtigste del af bogens oprindelige paratekst.³ Den fortæller ikke bare om værkets indhold og udgiver, men markerer også hvilken diskursiv genre *Robinson Crusoe* – oprindeligt, i følge sin egen selvscenearrangement – tilhørte. Og dén genre ligger langt fra vor tids opfattelser af romanen. Tager man titelbladet på ordet, er *Robinson Crusoe* nemlig ikke en realistisk fiktion, ej heller et skønlitterært værk. Den er derimod en faktisk eksisterende privatpersons genfortælling af sit eventyrlige liv: Robinson Crusoe har faktisk levet, strandede faktisk på en øde ø, har faktisk skrevet sine erindringer. Man sidder nu med disse mellem hænderne.

I dag ved vi, at *Robinson Crusoe* er en opdigtet historie, at forsiden er del af Defoes og hans boghandlers manipulerende iscenesættelse. Ikke desto mindre er der tale om en regelret anakronisme, når Ian Watt – og

med ham mange senere kritikere – derfor behandler *Robinson Crusoe* som en fiktion, der blot maskerer sig som en faktisk historie.⁴ Forestillingen om en »maskeret fiktion« ignorerer nemlig de fortolkningsproblemer, det oprindelige titelblad rejser. Enten antager man (uden i øvrigt at have historisk belæg for det) at bogens paratekstuelle iscenesættelse var helt og fuldt gennemskuelig for læserne i London, 1719 – eller også antager man, at spørgsmålet om bogens referentielle status er ligegyldig for de oprindelige og senere læsers omgang med teksten. De to antagelser er af henholdsvis historisk og principiel karakter, og er lige uantagelige. Jeg vil her undersøge dem i rækkefølge, og starter med historien: Hvad ved vi om *Robinson Crusoes* oprindelige reception?

Angreb og forsvar

Desværre har man kun få samtidige kilder, der fortæller om hvordan den læsende offentlighed i London, foråret 1719, forholdt sig til *Robinson Crusoes* selviscenesættelse – de, man har, anlægger en art retrospektiv og udgør altså ikke umiddelbare reaktioner på bogens udgivelse. Vi ved derfor ikke, om *Robinson Crusoes* første læsere naivt tog forsiden for gode varer, om de umiddelbart gennemskuede dens iscenesættelse eller om de lod sig indfange, for så, i løbet af læsningen, at bedømme bogen som utroværdig.⁵ Man må nok antage, at i hvert fald visse læsere tog bogen på ordet, at atter andre befandt sig i en tilstand af tvivl, et sted mellem tiltro og afvisning, og at atter andre gennemskuede dens iscenesættelse, enten fordi de havde *insider*-viden fra datidens bogmarked eller fordi de gennemskuede paratekstens postulater.

Når der overhovedet findes samtidige kilder, der kritisk beskriver *Robinson Crusoe*, skyldes det, at bogen blev en overraskende og umådelig kommerciel succes. Bogen blev trykt i fire oplag allerede i 1719. Samme år udkom i august en fortsættelse, der i dag går under navnet *Further adventures of Robinson Crusoe* – også den havde Robinson Crusoe som fortæller og forfatter. Efteråret 1719 udkom også pamfletten *The Life and Strange Surprising adventures of Mr. D- De F-*, en grovkornet og smudsig, men også ret morsom satire rettet direkte mod Defoes person. Ophavsmanden var dramatikeren og skribenten Charles Gildon, men pamfletten udkom anonymt.

Den sidste del af pamfletten er opbygget som en dialog. *Robinson Crusoes* to hovedpersoner, Crusoe og Fredag, opsøger i en drøm Defoe og holder ham over en længere samtale til ansvar for de mange stærkt angribelige træk ved hans værk. Rollefordelingen mellem de to hovedpersoner er relativt klar: Crusoe harmes især over bogens mangel på moral

– ud fra strategiske overvejelser optræder han nemlig skiftevis som katolik og protestant i løbet af sit liv, og til slut belønnes han for sit indledende oprør mod sine forældre.⁶ Fredag raser over den utroværdige skildring af ham selv. »Have injure me, to make me such Blockhead, so much contradiction, as to be able to speak *English tolerably well* within a Month or two and not to speak it better in twelve Years after,« erklærer han således vredt, inden han prøver at skyde sin forfatter.⁷

»Defoes« svar viser sig at være stærkt selvudleverende – man har trods alt at gøre med en satire. Ikke blot udfolder Gildons »Defoe« bogens mangel på moralsk opbyggelighed (den dårlige søn får hele belønningen) som om det var en særlig kvalitet ved hans værk, også forklaringen på Fredags talevanskeligheder er suspekt. Fredags accent er fremhævet for at gøre bogen mere underholdende, så løgnen glider lettere ned hos den udannede læser – som en særlig hån lader Gildon »Defoe« erklære, at det også er baggrunden for bogens bibelcitater:

»And now, as for you *Friday*, I did not make you speak broken *English*, to represent you as a Blockhead, but meerly for the Variety of Stile, to intermix some broken *English* to make my Lie go down the more glibly with the Vulgar Reader; and in this, I use you no worse than I do the *Bible* itself, which I quote for the very same End only.«⁸

Ganske vist gør sammenhængen det tydeligt, at »Defoe« ikke taler om bogens troværdighed som faktisk tekst. Fredags problemer med den engelske grammatik og bogens bibelcitater skaber variation og øger derved *Robinson Crusoes* underholdningsværdi, og indfanger i den forstand den udannede læser – men det er ikke tekstens selviscenesættelse, der diskuteres her. Alligevel er det værd at bemærke, at Gildons »Defoe« kalder *Robinson Crusoe* en løgn, og at det tydeligvis er en del af det satiriske angreb på bogen. Når det undervejs fremhæves, at Crusoe og Fredag er »airy Fantoms« skabt ud af Defoes tankespind, er det altså ikke fordi Gildon opfatter bogen som en mere eller mindre realistisk fiktion. Det er derimod del af hans satiriske demaskering: Bogen er en løgn, endda en umoralsk og irreligiøs af slagsen.

Defoes svar lod ikke vente på sig. I foråret 1720 udkom 3. bind i serien af bøger om og af Robinson Crusoe. Bindets indledning, »The Preface« forholder sig eksplicit til – og afviser – de anklager, der er blevet rettet mod Crusoes tidligere bøger. Det sker med en argumentation, der med rette er berygtet som en af de mest mudrede redegørelser for grænsen mellem fakta og fiktion i den engelske litteraturs historie. For-

ordet er denne gang skrevet af Crusoe selv. Han afviser indledningsvist, at historierne i *Robinson Crusoe* og *Farther Adventures* er en opfundet »Romance.« I stedet er den, som der senere står, »all Historical and true in Fact«. »It is most real, that I had a Parrot, and taught it to call me by my Name, such a Servant a Savage, and afterwards a Christian, and that his Name was called *Friday*,« skriver Crusoe f. eks.⁹

Alligevel indrømmer Crusoe, at bøgerne er allegoriske, for så vidt som de er billeder på en anden, faktisk eksisterende og velkendt mands liv: »The story, though Allegorical, is also Historical« skriver Crusoe. Andetsteds indrømmes det implicit, men tydeligt, at bøgerne er art nøgleroman, og det vil sige en på realplanet opdigtet historie, der henviser til en faktisk eksisterende, velkendt person – helt ligesom *Don Quixote*, som ifølge Crusoe/Defoe fremstiller den historisk eksisterende, spanske hertug de Medina Sidonias liv og levned. »In a Word, there's not a Circumstance in the imaginary Story, but has its just Allusion to a real Story, and chimes Part for Part, and Step for Step with the inimitable Life of *Robinson Crusoe*«, lyder det. Hvilket passer usædvanligt dårligt sammen med fremstillingen af bogen som et historisk værk.

Tingene kompliceres yderligere, idet man ser på forordets afsluttende forsvar for bogens opbyggelighed. Ifølge »the Preface« er *Robinson Crusoe* et didaktisk værk, skrevet »for moral and religious Improvement.« Nu er det sådan, at den usædvanlige historie vækker større opmærksomhed – og derfor har større, moralsk effekt – end den velkendte. Begivenheder, der foregår på en fremmed ø læses med større interesse end begivenheder, der finder sted i nabolaget. Men så dukker problemerne op: »There even yet remains a Question, whether the Instruction of these Things will take place, when you are supposing the Scene, which is placed so far off, had its Original so near Home,« skriver Defoe/Crusoe. Udsagnet er noget kryptisk, men må formodentlig forstås som følger: Det øjeblik læseren forestiller sig, at Robinson Cruse er opdigtet og den bagvedliggende, virkelige historie handler om en velkendt person, ja, så mister bogen sin didaktiske effektivitet. *Robinson Crusoe* er altså en didaktisk nøgleroman, hvis opfundne status ikke må opdages. Forvirret? Bedre bliver det ikke, når man husker på, at »The Preface« er signeret af Robinson Crusoe selv. Der altså er det virkelige, men opfundne billedled i en nøgleroman, der kun opfylder sin didaktiske funktion så længe den læses som historisk fakta.

Der findes ingen måde, hvor alle »the Preface«s udsagn angående *Robinson Crusoes* status som tekst kan gå op i en højere enhed. Nyere forskning har derfor valgt *enten* at tolke den som Defoes forsøg på at fremtænke en forestilling om en realistisk fiktion, inden en sådan stod

til rådighed i det diskursive landskab – eller som et bevidst forsøg på at forplumre diskussionen af tekstens referentielle status.¹⁰ Under alle omstændigheder bredte tvivlen sig også til Tyskland. Forordet til den første tyske oversættelse af *Robinson Crusoe* (fra 1720) diskuterer åbenlyst, hvorvidt Defoe eller Crusoe er forfatteren til bogen, og hvorvidt en historie fyldt med så mange usandsynlige hændelser kan være sand eller ej. Man kommer ikke til nogen endelig konklusion, men nævner dog, at to troværdige mænd skulle have hørt historien fra Crusoes egen mund, og det flere år før bogen blev udgivet. Bogen placeres indenfor genren »livsbeskrivelse«, hvorfor spørgsmålet først og fremmest går på om den er en forfalsket sådan eller ej – på den anden side anerkender man, at den i sin usandsynlige handling på det nærmeste følger »romanskrivernes regler«, hvilket dog ikke betyder, at den nødvendigvis er usand.¹¹

De tidligste forsøg på at afgøre *Robinson Crusoe* tekstuelle status diskuterer således ikke bogen som en realistisk fiktion, men kredser om bogen som en usandsynlig, måske opfundet, faktisk historie. Og de anser den ikke for at være en roman, men påpeger, at den – på grund af sin status som nøgletekst eller på grund af sin manglende realisme – kan minde om *Don Quixote* eller andre (ridder)roman-agtige fortællinger fra 1600- og det tidlige 1700-tal. Tekstens tærskelstatus i forhold til det litterære rum er sættes altså på spil hos såvel Defoe som i det tyske forord, men på en noget anden måde end det er tilfældet, når *Robinson Crusoe* søges læst som realistisk fiktion. Faktisk spiller selve fiktionskategorien ikke nogen større rolle for diskussionen af bogen.

Fiktion, forfalskning, løgn

Spørgsmålet om, hvorvidt parateksten blev gennemskuet eller ej – og hele den tidlige receptions usikkerhed – peger naturligt videre mod en mere principiel diskussion af forskellen mellem fiktion, forfalskning og løgn. Så længe paratekstens iscenesættelse ikke er åbenlyst parodisk, er fiktion og forfalskning nemlig ikke det samme, heller ikke selvom forfalskningen *med tiden* gennemskues eller er *på kanten af* det parodiske. Når det er tilfældet, skyldes det de to diskursive formers væsensforskellige former for referentialitet. Den fiktive teksts »willing suspension of disbelief« forudsætter en indledende viden om ytringens ikke-referentielle karakter, som derefter kan suspenderes af læseren. Den regelrette forfalskning gør det modsatte: Lader som om, den som ytring refererer til faktiske, konkrete fænomener, også selvom den ikke gør det.

Det kan ske som et forsøg på at overtage fakticiteten som retorisk og æstetisk strategi. En forfalsket ytring kan virke overbevisende eller dække

læserens begær efter beskrivelser af faktisk eksisterende fænomener, dække læserens virkelighedshunger. Der er imidlertid et andet, distinkt æstetisk potentiale i forfalskningen som strategi. Den opstår ud af *legen* med grænsen mellem sandhed og opspind. Der findes en æstetisk effekt i den fascination, der opstår i læserens tvivl om – eller ophavsmandens leg med – en given ytrings diskursive status; en parallel er den vel gennemførte aprilsnar eller de mange »spoofs«, man finder på internettet og i nutidens populærkultur.

Mere teknisk kan man sige, at den fiktive tekst henviser til verden gennem det, den franske filosof Paul Ricoeur har kaldt metaforisk referentialitet – udsagnets egentlige referentialitet er suspenderet, til gengæld henviser teksten i overført betydning til verden.¹² Udsagnet kan altså fortolkes, ikke som et udsagn om et konkret fænomen *i* verden, men som udtrykket for et givent verdenssyn, for en givent billede af og tilgang *til* verden omkring sig. I forfalskningen, derimod, suspenderes referentialiteten ikke. I stedet står der, det øjeblik forfalskningen gennemskues – eller mistænkes, eller nydes æstetisk – tvivl om tekstens faktiske, konkrete referentialitet.

På den anden side bør man ikke nytte noget at sætte lighedstegn mellem forfalskning og løgn, også selvom grænsen mellem de to fænomener kan synes flydende. Ligesom forfalskningen lader en løgn som om den fortæller om faktiske sagsforhold. Men løgngen maskerer ikke sin grundlæggende udsigelse. Det gør forfalskningen, faktisk ligger dens væsenstræk i denne maskering: Som ytring påtager forfalskningen sig en andens røst og en andens autoritet. Deri ligger også, at løgngen og forfalskningens mål synes forskellige. Man lyver, fordi man ønsker, at andre skal tro, man har gjort noget, man ikke har gjort, eller at der er sket – sker – noget, der ikke sker. I forfalskningen ønsker man, at andre skal tro, at en anden ytrer sig.¹³

Tager man paratekstens iscenesættelse alvorligt og den tidlige reception alvorligt – og det er der ingen grund til ikke at gøre – er det tydeligt, at *Robinson Crusoes* diskursive status hverken var løgnens eller fiktionens, men snarere forfalskningens. Og som man kan se, er forfalskningen en distinkt diskursiv strategi, der ikke blot og bart kan beskrives som en »maskeret fiktion«. Vil man læse Robinson Crusoe historisk, kan det altså ikke nytte, at man læser den som sådan. Det kan det især ikke, eftersom vores opfattelse af bogens diskursive status afgørende forandrer vores omgang med og forståelse af teksten.

Fortolkningens detaljer

Hvilke konsekvenser har ovenstående distinktioner for læsningen af *Robinson Crusoe*? Man kunne forestille sig, at værkets diskursive status kunne afgøres via en tilstrækkelig grundig læsning af teksten selv, eller at denne status ikke havde større betydning for vores læsning af bogen. Selvsagt afslører teksten ikke selv om den er sand eller falsk – det kan kun en sammenligning med en ydre verden afgøre. Men måske afslører den, hvilket diskursivt register, den er skrevet i, viser os, om den gør krav på fakticitet eller ej. Afslører *Robinson Crusoe*, hvorvidt den er skrevet indenfor »det faktiske«, som en fiktion eller som en art parodi for sine læsere?

Svaret er nej, faktisk gør det modsatte sig gældende: Vores forståelse af vigtige træk ved *Robinson Crusoe* ændrer sig, alt efter hvilken referentiell status, man som læser tilkender teksten. Det gælder for det korte »The Preface«, der næsten, men så alligevel ikke fastslår, at der er tale om den skinbarlige sandhed, og derfor både kan be- og afkræfte bogens påstand om fakticitet: »The Editor believes the thing to be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it,« som det hedder.¹⁴ Det gælder handlingsgangen, der som bekendt ikke blot består af Crusoes ophold på øen, men også omfatter hans tid som slave i Afrika og brasiliansk plantageejer samt en voldsom og voldsomt utroværdig bjørne- og ulvejagt i de sneklædte Pyrenæer. Endelig gælder det den detaljerede prosastil og slægtskab med samtidige semi- og ikke-litterære tekstgenrer, man finder i *Robinson Crusoe*. Jeg vil i det følgende koncentrere mig om det sidste, bogens stil, især fordi den har spillet en afgørende rolle i senere diskussioner af Defoes bidrag til den realistiske roman.

I bogen *Before Novels* kortlægger J. Paul Hunter en række af de tekstgenrer, der i dag var glemt, men i det tidlige 1700-tal spillede prominente roller i især den lavkulturelle del af den trykte offentlighed. Han viser samtidig, hvordan *Robinson Crusoe* ikke alene er beslægtet med sin samtids rejselitteratur, men også med 1600- og 1700-tallets beretninger om religiøse omvendelser – der i dag samles under betegnelsen »spiritual autobiography« – og med samtidens »wonder books«, en tekstgenre, der ophobede massive mængder af utrolige, men påstået sande beretninger om vidunderlige begivenheder for deres læsere. Fra disse bøger henter *Robinson Crusoe* ikke bare en række motiver og typiske scener, den henter også en særlig, detaljerig prosastil, hvis fremmeste mål er den grundige beskrivelse af den dennesidige, sansbare verden. For Hunter, der opfatter *Robinson Crusoe* som et tidligt eksempel på den realistiske roman, bør disse ligheder forstås som Defoes bevidste, kunstneriske valg. Defoe ap-

proprierede bevidst træk fra ikke-litterære genrer, men omfunktionerede dem samtidig indenfor rammerne af romangenren. Hunters konklusion er derfor meget lig Ian Watts: Som bekendt tolker Watt bogens umådeholdne, nærmest usorterede ophobning af konkrete, detaljer angående Crusoes liv og levned som et eksempel på det, han kalder »formal realism« – som den symbolske gestaltning af en ny mentalitet, en ny måde at erfare og gå til verden på.¹⁵ På samme måde er detaljerigdommen for Hunter det symbolske udtryk for et grundlæggende dennesidigt verdensbillede, for forsøget på at portrættere samtiden i dens kompleksitet. Forestillingen om en realistisk fiktion tematiseres til gengæld ikke. Både Watt og Hunter læser *Robinson Crusoe* som et skønlitterært fiktionsværk.¹⁶

Læst som fiktion bliver tekstens detaljerigdom altså et stilistisk tegn, der peger henimod en bestemt *måde* at gå til verden på. Anskuet som sådan lider *Robinson Crusoes* detaljerigdom imidlertid af en voldsom redundans. Faktisk producerer ophobningen af detaljer først og fremmest en art hermeneutisk monoton: De udgør en stadig henvisning til nøjagtig den samme pointe angående fortællerens mentale habitus og tilgang til verden. Egentlig udvikling eller ansatser til en narrativ spændingskurve er der derimod intet af: Læst som fiktionsværk er *Robinson Crusoe* kedeligt og uøkonomisk fortalt.

Man forklarer ofte *Robinson Crusoes* stilistiske og narrative uformåen under henvisning til Defoes placering i den moderne romans historie: Defoe var med til at skabe genren, dens mange kunstneriske teknikker var på dette tidspunkt endnu ikke fuldt udviklede.¹⁷ Antager man i stedet, at bogen blev skrevet for at læses som en faktisk erindring, ændrer detaljerigdommen imidlertid funktion og betydning. I så fald placerer bogens stilistiske »lån« fra rejsebeskrivelser og »wonder books« solidt *Robinson Crusoe* indenfor kategorien af ytringer angående konkrete fænomener i verden omkring os. Da omfunktioneres de ikke-litterære genrers særtræk *ikke* indenfor litteraturens rammer, sådan som Hunter mener, men forbliver uproblematiske tegn på bogens fakticitet. Det betyder så også, at detaljerne ikke længere læses som det symbolske udtryk for en ny epokes verdenssyn, men som konkrete henvisninger til begivenheder i verden, der faktisk har fundet sted. Deres formål er at vække samme type af fascination som dén, vi også i dag giver til detaljerne i beretninger om rejser i ukendte lande, om bjergbestigning og månelandinger: Her fortælles om faktiske steder og usædvanlige oplevelser, vi formodentlig aldrig selv kommer ud for, men hvis praktiske løsning fascinerer os. Hvordan undslipper man som fange hos en arabisk rigmand? Hvordan klarer man sig, hvis man er strandet på en øde ø? Læst som stilistisk tegn i en realistisk roman synes detaljerigdommen uøkonomisk og monoton. Som del af en faktisk

beskrivelse virker de derimod meningsfulde: De videreformidler en række historiske begivenheder, der fascinerer os.

Mulighederne stopper imidlertid ikke her. Prøver man at læse bogen som forfalskning, er det svært ikke at hæfte sig ved det formålsløse i bogens registrering af detaljer, ligesom mange selvmodsigende og utroværdige handlingselementer i især slutningen af bogen springer i øjnene. Resultatet er imidlertid ikke, at *Robinson Crusoe* fremstår som en realistisk fiktion. Derimod er den afsløret som en (dårligt konstrueret) løgn – eller, sådan som den tyske litteraturhistoriker Olaf Simons argumenterer for, som en tekst, der bevidst leger med fakticitetens stilistiske markører. De voldsomme og umedierede genremæssige udsving (fra rejseberetning til religiøs meditation, fra overmåde detaljerige skildringer af det praktiske liv til en nærmest eventyrlig bjørnejagt i bogens slutning) kan da læses som vink til læseren om tekstens egentlige beskaffenhed. Til tider kammer bogens stil endog over i en (måske?) parodisk fetichering af den konkrete detalje. Som eksempel kan tages følgende dagbogsoptegning, skrevet i løbet af Crusoes første år på øen. Crusoe har lagt sig med feber og kortlægger dag for dag sygdommens udvikling:

»*June 18.* Rain'd all Day, and I stay'd within. I thought at this time the Rain felt Cold, and I was something, chilly, which I knew was not usual in that Latitude.

June 19. Very ill, and shivering, as if the Weather had been cold.

June 20. No rest all Night, violent Pains in my Head, and feverish.

June 21. Very ill, frightened almost to Death with the Apprehensions of my sad Condition, to be sick, and no Help: pray'd to G O D for the first Time since the Storm off *Hull*, but scarce knew what I said, or why; my Thoughts being all confused.

June 22. A little better, but under dreadful Apprehensions of Sickness.

June 23. Very bad again, cold shivering and then a violent Headach.

June 24. Much Better.

June 26. An Ague very violent; the Fit held me seven Hours, cold Fit and hot, with faint Sweats after it.«¹⁸

»A little Better«, »Very bad again«, »Much Better.« Den grundige, men næsten informationstomme ophobning, dag-for-dag kortlægningen af Crusoes sygdomsforløb kan være det ultimative tegn på tekstens referentialitet. Her er trods alt tale om et uredigeret optryk fra den oprindelige dagbog. Det kan også være det modsatte, et eksempel på, at bogens stil

kan drives derud, hvor den punkterer sig selv: Her optræder fakticiteten i så ren form, at den mister sin funktion som symbolsk udtryk eller videregiver af konkrete, interessante fakta. I stedet afslører den sig – bevidst eller ubevidst – som det, den er: En stil, der kan forfalsskes.

Skønt teksten nok kan læses som en fiktion, giver en række af dens særtræk problemer for den skønlitterære læser; samme træk giver til gengæld mening, det øjeblik *Robinson Crusoe* læses som en forfalsskning. Dens excessive fokus på konkrete detaljer må da aflæses som del af bogens appropriation af fakticitetens markører. Om appropriationen så skal forstås kritisk-parodisk eller som et egentligt forsøg på at snyde datidens oprindelige læsere, synes ikke til at afgøre i dag. Under alle omstændigheder er den historiske rekonstruktion af tekstens diskursive status ikke bare et udvendigt fænomen i forhold til vores læsning og fortolkning af *Robinson Crusoe*. I stedet påvirker den vores forståelse af såvel bogens mindste detaljer som af dens grundlæggende anliggende.

Den trykte offentlighed

Hvordan skal man fortolke *Robinson Crusoes* prekäre, diskursive status i en bredere, kulturhistorisk kontekst? Kritikhistorisk tager nogle af de vigtigste udfordringer til Ian Watts beskrivelse af den moderne romans fødsel udgangspunkt i fiktionskategoriens status i 1600-tallets og det tidlige 1700-tals diskursive landskab. I bogen *Factual Fictions* mener Lennard Davis således, at datidens tekstuelle rum ikke sondrede skarpt mellem realistisk fiktion og sandfærdig fakta, og finder det bekræftet i det faktum, at ordene »newes« og »novels« på det nærmeste var ensbetydende i Englands tidlige, trykte offentlighed. Først i 1740'erne vandt den diskursive sondring mellem faktiske nyheder og åbenlyst usandfærdige (fiktive) realistiske romaner hævd; de samtidige diskussioner af *Robinson Crusoe* er de tidligste forsøg på at sondre fakta fra fiktion, og peger derfor frem mod de senere romaner. Inden da befandt de fleste tekster sig et sted midt imellem – eller rettere: Den moderne sondring mellem faktisk og fiktiv prosa om samtiden gav dengang ikke mening.¹⁹ Siden da har Michael McKeon og Catherine Gallagher i bøgerne *The Origins of the English Novel* og *Nobody's Story* nuanceret og udbygget Davis' argumentation, McKeon ved at inddrage samtidige, epistemologiske diskussioner, Gallagher ved at se på forbindelsen mellem forestillinger om fiktion og forandringerne i 1700-tallets copyright-lovgivning.²⁰

Det er en besnærende forestilling: Vor tids fiktions-begreb stod ganske enkelt ikke til rådighed for fortidens læsere, hvorfor en tekst som *Robinson Crusoe* gav dem umådelige problemer. *Robinson Crusoe* skulle altså stå

på tærskelen af den realistiske roman for så vidt som den står på tærskelen af det epistemiske skift, der overhovedet gør denne roman tænkelig. Men det er også for besnærende, i mine øjne en regelret forsimpning. Som den allertidligste receptionshistorie viser, var problemet nemlig ikke, at kategorier som løgn, opspind og faktisk sandhed ikke stod til rådighed for læserne af *Robinson Crusoe*. Det var snarere, at det var umuligt at få afgjort, hvilken af kategorierne Defoes bog skulle henregnes under.

For at forklare det, bør man vende sig mod den bog- og offentlighedshistoriske kontekst for *Robinson Crusoe*. Indledningsvist kan man konstatere, at tekstens status som måske gennemskuelig forfalskning på ingen måde er enestående i det tidlige 1700-tals England. Faktisk finder man masser af andre eksempler indenfor Defoes eget oeuvre: *A Journal of the Plague Year* præsenterer sig som – og blev i mange år læst som – en sandfærdig dokumentation af den store pest i London, 1665, skrevet af én, der overlevede den. Fortælleren, H.P. er en voksen mand under pestepidemien; Defoe var 5 år i 1665. *A General History of Pyrates* blander helt uproblematisk sandfærdige og opdigtede historier om sørøveri med hinanden. I sin tid som politisk propagandist iscenesatte Defoe via flere forskellige periodiske essays større polemikker i det offentlige rum – bag de forskellige »aktører« trak Defoe, som egentlig ophavsmand og marionetfører, i trådene. Endog Defoes kendteste politiske satire, *The Shortest way With Dissenters*, gjorde brug af forfalskningen som diskursiv strategi. I dette tilfælde blev Defoe dog opdaget og straffet som tekstens ophavsmand.²¹

Defoe er ikke enestående, men snarere den fremmeste repræsentant for en generel praksis i den engelske trykte offentlighed fra 1640 og fremefter.²² Fra midten af 1600-tallet og cirka hundrede år frem var det nemlig reglen snarere end undtagelsen, at bøger og pamfletter blev udgivet anonymt eller under et falsk forfatternavn, ligesom det var normalt, at især dagsaktuelle og politisk sprængfarlige tryk blev udgivet uden eller med falsk angivelse af udgiver og trykker. For den udenforstående køber var de paratekstuelle markør af en udgivelses ophavsmand altså ofte fraværende og i øvrigt svære at stole på – hvilket som yderste konsekvens havde, at ingen hæftede for dens sandhedsværdi. Denne manglende vedhæftning skabte selvsagt en betydelig hermeneutisk usikkerhed, men gav en vis juridisk beskyttelse, for så vidt som øvrigheden ganske ofte havde svært ved at finde ud af, hvem, der skrev (og udgav) hvilke tekster. Ydermere var distributionen af trykte udgivelser ikke centraliseret, men foregik gennem for udenforstående uigennemskuelige tusk- og bytteaftaler boghandlerne imellem.²³ Endelig rådede datidens øvrighed ikke over en politi-myndighed, der fast overvågede produktionen og distributionen af

det trykte ord – efter forhåndscensurens ophævelse i 1695 stod end ikke denne overvågningsmekanisme til rådighed.

Den uigennemsigtige tekstproduktion betød, at offentlighedens aktører let kunne maskere og skjule sig. Samtidig stillede den en række diskursive muligheder til rådighed for den skuppelløse aktør. I 1600-tallets og det tidlige 1700-tals politiske debat var f. eks. ikke uhørt, at man i pamfletter og nyhedsbøger simpelthen opfandt begivenheder eller optrykte ikke-eksisterende, »hemmelige« breve eller udsendte hysteriske, karikerede udgaver af sine modstanderes synspunkt – i deres navn. På samme måder kunne digtere og andre kendte personer (folk, der skulle hænges, f. eks.) risikere, at der blev udgivet bøger og pamfletter, der i offentligheden præsenterede sig som deres værk. Her var det interessen for profit, der motiverede – man søgte at udnytte den symbolske kapital, der i det offentlige rum knyttede sig til bestemte personer. Endelig var piratkopiering og ulovlige, forkortede – og til tider også forandrede – udgaver en normal følgevirkning af enhver kommerciel succes på bogmarkedet i perioden 1650-1750.

Tilsammen gjorde det den kritiske vurdering af en teksts troværdighed til en prekær sag, og det især, når teksten handlede om ting, der foregik i fjerne egne af verden. Når læseren ikke selv kunne få syn for sagn, måtte han forlade sig på, hvorvidt han fandt tekstens stil og udsagn troværdig og på, om han troede på tekstens påståede forfatter. Eftersom der ikke var nogle institutionelle rammer, der sikrede de paratekstuelle markører for en teksts troværdighed, var læseren altså sårbar overfor manipulationer af enhver art – men var også, må man antage, trænet i kunsten at gennemskue forfalskninger. Den uigennemsigtige tekstproduktion betød i øvrigt, at de udgivelser, vi i dag i bakspejlet let kan fremhæve som de »sande udsagn« dengang kunne drukne i mængden af forfalskninger og urigtige påstande. Det ser man også i tilfældet *Robinson Crusoe*. Defoe blev ganske vist hurtigt nævnt som mulig ophavsmand til bogen, men derved var sagen ikke afgjort i datidens offentlighed: Først skulle man tage stilling til, om en anonym pamflet som *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr. D- De F-* var troværdig, endda mere troværdig end rygter om folk, der havde mødt Robinson Crusoe i levende live. Udfaldet siger ikke sig selv.

Netop gennem sin prekære diskursive status er *Robinson Crusoe* typisk for for det tidlige 1700-tals offentlighed, for et trykt, offentligt rum, der i enestående grad led af mangel på transparens. I den forstand kan det nok være rigtigt, at *Robinson Crusoe* er produktet af et diskursivt rum, der er grundlæggende forskelligt fra vor tids. Baggrunden for dets diskursive status skal imidlertid først og fremmest findes i de institutionelle betingelser, der formede datidens trykte offentlighed. Det er dem, der

gjorde grænserne til »det faktiskes« diskursive register porøse og ustabile, dem, der skabte mulighederne for forfalskninger af enhver art. For så vidt som man antager, at det tidlige 1700-tals sondringer mellem fakta og fiktion var væsensforskellig fra vor tids, synes disse forskelle betinget af dybereliggende, institutionelle og materielle særegenheder ved datidens trykkultur.

Romanens tærskel

Den engelske litteraturhistoriker Raymond Williams har påpeget, at selve ordet »literature« skifter betydning i tiden efter 1750. Hvor det førhen havde dækket selve det at kunne læse – senere alle »lærde« former for tekst – blev det nu synonymt med »imaginative writing« og dækkede stort set den type af tekster, vi også i dag forbinder med ordet litteratur.²³ Skiftet i ordets betydning synes at markere en generel forandring i de institutioner, genrer og forestillinger, der knytter sig til litterære tekster. Tidligere diskuterede man reglerne for den gode digtning (engelsk: »poetry«) i poetikker, der var mere eller mindre inspirerede af renæssancen og klassicismen, i løbet af 1700-tallet – men især efter 1740 – opstår en litterær kritik, der forholdt sig til »the pleasures of the imagination« og smagens moralske opbyggelighed. Samtidig markerer 1740'erne forskydninger indenfor den litterære praksis. Såvel Samuel Richardsons og Henry Fieldings udgav i årtiet »a new kind of writing«. De søgte med henholdsvis *Pamela* og *Clarissa* og *Joseph Andrews* og *Tom Jones* at opfinde hver deres udgave af en ny, moralsk og skønlitterær, fortællende prosaform. Selvom ordet »novel« først vandt hævde som genrebetegnelse for disse nye eksperimenter i slutningen af århundredet, var der heller ikke i samtiden nogen tvivl om, at man her stod overfor et nyt *litterært* fænomen. Mindre kendt er det, at også den engelske lyrik ændrede sig. I 1740'erne vendte den engelske litteratur på vers sig bort fra en tidligere periodes offentligt orienterede, panegyriske og satiriske tradition, for i stedet at dyrke den ensomme, følende digter.²⁵

Man kan næppe finde én årsag til disse kulturelle forskydninger. I denne sammenhæng bør det dog påpeges, at forandringerne i det litterære felt – der kan opsummeres i overgangen fra »poetry« til »literature« – løber parallelt med mere generelle forandringer i den engelske, trykte offentlighed. 1740'erne var således årtiet for en af de vigtigste retssager i den engelske copyright-lovgivnings historie. Moderne forestillinger om copyright finder i England sit første spæde udtryk allerede i 1710, i en lovforordning kaldet *The Statute of Anne*. Her tildeles forfatteren en principiel ret til de bogmanuskripter, han har skrevet. Det er denne ret han

sælger, når en boghandler køber og trykker hans manuskript. Som Mark Rose påpeger i bogen *Authors and Owners*, fastslås det imidlertid først i 1741 – hvor digteren Alexander Pope sagsøger boghandleren Edmund Curll, der havde udgivet en uautoriseret version af Popes, Jonathan Swifts og andres brevveksling – at forfatterens rettigheder ikke bare er økonomiske og ikke bare gælder hans manuskript, men også er immaterielle og gælder hans værk. Forfatteren har en særlig forbindelse til de tekster, han udtænker og skriver, fastslår dommen. Det er denne immaterielle forbindelse, der giver ham ret til at bestemme, hvorvidt og hvordan de skal udgives. Og denne immaterielle ret gælder ikke bare egentlige bogmanuskripter, men også private brevvekslinger.²⁶

Bag dommen ligger en ny opfattelse af forfattergerningen og forholdet mellem forfatter, skrift og offentlighed. Den professionelle forfatter er ikke længere en aktør i den trykte offentlighed, der kender og udnytter dens mange genveje og smuthuller. Han er derimod en producent, der skaber et immaterielt produkt, et produkt, han altid vil have en særlig forbindelse til. Samtidig markerer Popes retssag et forsøg på at regulere spillereglerne i den trykte offentlighed henimod transparente former: Forfattere skriver til offentligheden, hæfter for deres udsagn – og har rettighederne over deres egne tekster. Det synes i øvrigt tydeligt, at forandringerne i forfatterens juridiske status kun er et enkelt, om end det synligste, aspekt af mere gennemgribende forskydninger i den trykte offentligheds institutionelle rammer. Det faktum, at mængden af udgivelser steg støt gennem hele 1700-tallet, synes således at have fordret nye, mere gennemsigtige distributionsformer af trykte udgivelser, ligesom opstramninger på avismarkedet i 1740erne gav den offentlige, politiske debat fastere, institutionelle rammer.²⁷ Set i bakspejlet er forandringen i al fald markant: I anden halvdel af 1700-tallet hørte forfalskninger, pirattryk og lignende greb ikke længere til dagens orden. Selvom anonyme udgivelser forblev et udbredt fænomen op gennem århundredet (men især når det gælder litterære værker), forsvandt en række andre af de praksisformer, der havde gjort det tidlige 1700-tals offentlighed så mudret og uigenkendselig, ud af det offentlige rum.

Hvad betød 1740'ernes forandringer i forestillingerne om litteratur og i den trykte offentlighed for forståelsen af Defoes forfatterskab? Groft sagt gik Defoe i løbet af 1700-tallet over til at blive læst som skønlitterær forfatter, en omtolkning, der imidlertid foregik gradvist og tøvende. I starten af 1800-tallet gav det stadig ikke sig selv, at Defoe var romanforfatter, påpeger Robert Mayer i bogen *History and the Early English Novel*; han påpeger også, at *Robinson Crusoe* netop blev undtaget fra Rousseaus generelle læseforbud i *Emile*, fordi den ikke var som andre bøger: Den

kunne vise børn hvordan man *faktisk* overlevede, når man befandt sig hinsides den korrupte civilisation. En lignende – gradvis og tøvende, men i det lange løb dog tydelig – forandring kan man se i tilgangen til resten af Defoes værker. Selvom *The Family Instructor* blev genoptrykt op gennem 1700-tallet, er det tydeligt, at visse af Defoes bøger blev læst som tidlige romaner (*A Journal of the Plague Year*, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Roxana*) – og at resten af hans meget omfattende oeuvre gled bort i den ikke-litterære glemsel, for i dag at blive genopdaget (og genlæst) af en snæver kreds af Defoe-specialister. Glemslen omfattede det, man i dag ville se som et omfattende politisk og didaktisk forfatterskab, ligesom den omfatter en række fiktivt-faktiske rejseberetninger og geografisk-historiske værker, der ikke fandt plads indenfor skønlitteraturens rammer – som oftest fordi de i så høj grad fokuserede på ydre fænomener, at de ikke kunne omtolkes som portrætter af fortællerrøstens bevidsthed.

Bag den senere opdeling i skønlitterære og et ikke-litterære værker ligger imidlertid, at hele Defoes oeuvre er mærket af sin oprindelse i det tidlige 1700-tals trykte offentlighed. En historisk læsning af ikke bare *Robinson Crusoe*, men af hele Defoes forfatterskab (både de romaner, vi stadig læser, og de værker, ingen læser mere) bør med fordel inddrage datidens trykte, offentlige rum i analysen, et rum, hvor spørgsmålet om tekstens fakticitet og troværdighed blev stadig mere presserende, almindeligvis det trykte ord led af en enestående mangel på transparens.

I lyset af den tidlige omtolkning af Defoes værker kan det være svært at klandre Ian Watt, at han læser *Robinson Crusoe* som en tekst, der symbolsk udtrykker overgangen til en ny epoke i historien. I al fald synes det bagvedliggende greb – at læse bogen som en realistisk fiktion – at have historiske forløbere helt tilbage til tiden omkring netop dén romans fødsel, som *The Rise of the Novel* kortlægger, og være konstitutivt for netop dén tradition, der har gjort *Robinson Crusoe* til en litterær klassiker. Man bør ikke desto mindre fastholde, at Watts læsning bygger på en anakronisme. *Robinson Crusoe* er et tærskelfænomen ikke bare i forhold til romangenren, men i forhold til de forestillinger om skønlitteratur, der vinder hævd i løbet af 1700-tallet og stadig er virksomme i dag. I den forstand er bogens status som tærskelfænomen i forhold til den senere romangenre underordnet dens status i forhold til – dens gradvise forskydning ind i – skønlitteraturen som sådan. Oprindeligt handlede spillet om *Robinson Crusoe* om tekstens eventuelle status som forfalskning, ikke om dens fikcionalitet. Baggrund og mulighedsbetingelse for dette spil var de

særlige institutionelle forhold, der gjorde sig gældende i datidens trykte offentlighed.

Det kan nok være rigtigt, at *Robinson Crusoe* kan læses som det symbolske udtryk for sin epoke; i et ånds- eller mentalitetshistorisk perspektiv kan enhver historisk kilde tolkes i det perspektiv. Det ændrer imidlertid ikke ved, at der bag denne tolkning ofte ligger antagelser om datidens trykkultur, læseformer og litterære kultur, som er forfejlede. Historisk set er *Robinson Crusoe* hverken en roman eller en fiktion, og selv nu, hvor bogen er placeret inden for romanen som genre, forstyrres læsningen af den af de spor efter en anden form for trykt offentlighed, som den bærer i sig. I den forstand er *Robinson Crusoe* præget af udgivelses- og læsepraksisser, der er væsensforskellige fra vor tids omgang med litterære tekster. At læse den som en sådan vil omvendt sige at tildække og fejltolke dens historiske egenart. Og det er vel ikke det, litteraturhistorie handler om?

Noter

- 1 Forbindelsen til det moderne menneskes tilstand er klar for Ian Watt. »Just as the modern study of society only began once individualism had focused attention on man's apparent disjunctions from his fellows, so the novel could only begin its study of personal relationships once *Robinson Crusoe* had revealed a solitude that cried aloud for them. Defoe's story is perhaps not a novel in the usual sense since it deals so little with personal relations. But it is appropriate that the tradition of the novel should begin with a work that annihilated the relationships of the traditional social order, and thus drew attention to the opportunity and the need of building up a network of personal relationships on a new and conscious pattern«, skriver han. Ian Watt: *The Rise of the Novel*, London 1957, p. 92.
- 2 Citeret fra faksimile i *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel, London 1975.
- 3 Gerard Genette: *Seuils*, Paris 1987.
- 4 Det gælder f. eks. Michael Seidel i hans ellers glimrende introduktion *Island Myths and the Novel*, Boston 1991.
- 5 I den del af Defoe-forskningen, som aktivt forholder sig til dens paratekstuelle iscenesættelse, svinger man mellem at se forsiden som del af en regulær forfalskning, der relativt hurtigt blev afsløret (i løbet af et halvt til et helt år, primært som følge af bogens ekstraordinære succes) og som et næsten paradisk, let gennemskueligt spil på indtil flere forskellige eksisterende tekstgenrer, litterære såvel som ikke-litterære. Ingen afviser dog, at det oprindeligt var muligt at læse *Robinson Crusoe* som et faktisk erindringsværk – og det vil sige: At tage bogens selviscenesættelse for gode varer. Førstnævnte tolkning findes hos Lennard J. Davis: *Factual Fictions* (Philadelphia 1983, 1996) og Robert Mayer: *History and the Early English Novel* (Cambridge 1997). Baggrunden skulle være kommerciel: Rejseberetninger solgte godt. Michael McKeon foreslår i *The Origins of the English Novel* (Baltimore 1987, 2002), at Defoe prøver at skrive en form for fiktion, der endnu ikke var fast etableret i datidens diskursive landskab. Olaf Simons, der har lavet den nyeste og hidtil grundigste

- analyse af bogens paratekstuelle iscenesættelse, konkluderer, at bogen diskret, men bevidst afslører sin egen falske iscenesættelse til den vidende læser. Også Simons indrømmer, at det var muligt at læse bogen som en faktisk beskrivelse i 1719. Olaf Simons: *Marteaus' Europa*. Amsterdam 2001
- 6 Kritikken af Crusoes religiøse dobbeltmoral er ikke ubegavet. Set fra vor tid rejser den især spørgsmålet om, hvorvidt Crusoe fra Defoes side var tænkt som en moralsk tvetydig skikkelse. Defoe deltog særdeles aktivt i diskussionerne af »occasional conformity« – det fænomen, at puritanske *dissenters* en enkelt gang om året deltog i en anglikansk kirkemesse for at opnå bedre retsstatus – og var, skønt puritaner, endog meget kritisk: Hvis man tog sin tro alvorligt, burde man ikke svigte den for økonomiske og sociale fordele. J. A. Downie har ydermere påvist, at Crusoes økonomiske opførsel på ingen måde stemmer overens med den, Defoe anbefalede i bogen *The Family Instructor*. Crusoe agerer som en rastløs eventyrer, ikke som kapitalist. J. A. Downie: »Defoe, Imperialism, and the Travel Books Reconsidered« in Roger Lund (ed.): *Critical Essays on Daniel Defoe*, New York 1997, pp. 78-96.
 - 7 Citeret fra Michael Shinagel, p. 259.
 - 8 Op. cit., side 260.
 - 9 Se Michael McKeon, p. 121. Lennard Davis, p. 158f. og Jeffrey Hopes: »Real and Imaginary Stories: *Robinson Crusoe* and the *Serious Reflections*« in *Eighteenth-Century Fiction* Volume 8, Number 3, Canada 1996, pp. 313-328.
 - 10 Citeret fra *Robinson Crusoe*, p. 241 f. (se note 2), hvorfra de følgende citater også er hentet.
 - 11 De tyske betegnelser er »Lebens-Beschreibung« og »die Regeln der Romanen-Schreiber«. Olaf Simons, p. 598f.
 - 12 Med henvisning til Heideggers begreb om *Befindtlichkeit* mere end antyder Ricoeur, at det litterære værks metaforiske referentialitet skal forstås som dens evne til at aftegne »une manière de se trouver parmi les choses« (*La métaphore vive*, Paris 1975, p. 289). Man behøver ikke Heidegger for at se bevægelsen som en kritisk praksis; Ian Watts forestilling om Crusoe som sindbillede på den sækulariserede puritaner følger samme skema. Ricoeur argumenterer også for, at den metaforiske referentialitet vækkes til live af værket selv: Det øjeblik, værket gennem sin iboende »litteraritet« gør den bogstavelige fortolkning af sig selv umulig, tvinges læseren til at afsøge en metaforisk tolkning (og referent) for værket. Som man vil se, peger *Robinson Crusoes* receptionshistorie på en anden mulighed. Her er det den institutionelle markering af værket som skønlitteratur, der sikrer læserens fokus på tekstens metaforiske referentialitet. Det bør også nævnes, at Ricoeur opløder grænsen mellem bogstavelig og metaforisk referentialitet – og erstatter begrebet med det beslægtede »refiguration« – i sit senere værk *Temps et Recit I-III* (Paris 1983, 1984, 1985). Den grundlæggende analyse fra *La métaphore vive* synes imidlertid ikke ændret.
 - 13 Sondringen er ikke nagelfast, men alligevel brugbar. Den påpeger i øvrigt det interessante fænomen, at man udmærket kan have en forfalskning, der siger noget sandt. Hvis jeg udgiver mig for at være en anden end jeg er, og skriver et læserbrev, hvor jeg beskriver faktiske begivenheder, er min ytring på en gang en forfalskning og sand.
 - 14 Michael Shinagel (ed.), p. 3.
 - 15 Ian Watt, p. 32.
 - 16 J. Paul Hunter: *Before Novels*, New York 1990, pp. 15, 40, 133 ff.

- 17 Det er Ian Watts løsning, ikke bare i forhold til Defoe, men også i forhold til Richardson og Fielding. Ian Watt p. 15.
- 18 Michael Shinagel (ed.), p. 64.
- 19 Den engelske genrebetegnelse er her betydningsfuld: »novels« dækker mindre – rettere sagt: noget andet – end det, vi kalder romaner. Det dækker f. eks. ikke ridderromaner, der ifølge Lennard Davis ville gå under betegnelsen »romance«. Davis, p. 40, 156f.
- 20 McKeon: op. cit., Catherine Gallagher: *Nobody's Story*, Berkeley 1994. En undtagelse til denne (i bred forstand) diskursorienterede tradition står Sandra Sherman, som i *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century*, Cambridge 1997, genskaber datidens trykte offentlighed på en måde, der kan minde meget om min. Uvist af hvilken grund forbinder hun det med diskussioner af regnskabsføring.
- 21 Det siger noget om maskeringens omfang, at Defoe i løbet af sin meget omfattende skribentvirksomhed kun udgav en enkelt titel i eget navn. Maskeringens succes kan måles ud fra følgende konklusion i det nyeste forsøg på at etablere den endelige Defoe-kanon: »For each work which we can be confident that Defoe wrote, there exist two or three more which have been ascribed to him purely on the say-so of some bibliographer and his successors.« P. N. Furbank og W. R. Owens, *The Canonization of Daniel Defoe*, London 1988, p. 171.
- 22 På den anden side var Defoe kendt for netop at iscenesætte sine udgivelser, for sin maskeringsevne. Gildon skriver f. eks. således i *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr. D- De F-*: »The Fabulous Proteus of the Ancient Mythology was but a very faint Type of our Hero, whose Changes are much more numerous, and he far more difficult to be constrain'd to his own Shape.« Citeret i Michael Shinagel (ed.), p. 257.
- 23 Giles Mandelbrote: »From the warehouse to the counting-house: booksellers and bookshops in late 17th-century London« in Robin Myers & Michael Harris (ed.): *A Genius for Letters. Booksellers and Bookselling from the 16th to the 20th Century*, London 1995, pp. 49-84 og Michael Treadwell: »London Trade Publishers 1675-1750« in *The Library*, 6th series, Vol. IV no 2., London 1982, pp. 99-134.
- 24 Raymond Williams: *Keywords*, opslaget »literature«.
- 25 John Sitter: *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth Century England*, Ithaca 1982, p. 9.
- 26 Mark Rose: *Authors and Owners*, London 1993, p. 41ff. Rose har optrykt Popes og Curlls indlæg i retssagen samt dommerens afgørelse. Den vigtige passage fra denne lyder som følger: »Another objection has been made by the defendant's counsel, that where a man writes a letter, it is in the nature of a gift to the receiver. But I am of the opinion that it is only a special property in the receiver, possibly the property of the paper may belong to him; but this does not give a licence to any person whatsoever to publish them to the world, for at most the receiver has only a joint property with the writer.« Rose, p. 152-153, min kursivering.
- 27 Se Michael Harris: »Paper pirates: the alternative book trade in mid-18th Century London« p. 64 in Robin Myers & Michael Harris (ed.): *Fakes and Frauds. Varieties of deception in print and manuscript*, Detroit 1989, pp. 47-70.