

# Drabelig dobbeltdeiksis

Kim Ebensgaard Jensen

## Abstract

Falling under the rubric of cognitive poetics, this study addresses the use of doubly deictic forms in Iron Maiden's 'Killers' and Judas Priest's 'Night Crawler' as a means of achieving the deliberately underspecifying narrative mode of terror, which is otherwise known from Gothic literature and was introduced as a literary concept by Ann Radcliffe in 1826. It is argued that, through metaleptic use of doubly deictic forms, the two songs collapse the boundary between the text and the reader/listener and draw the reader into the narrative settings, placing the reader in the role of the enactor that is threatened by the monster or antagonist in the mini-narratives expressed by the lyrics. Ultimately, the argument is that such lyrics exploit the grammatical profile of second person referential forms.

**Nøgleord:** anvendt grammatik, dobbeltdeiksis, metalepse, kognitiv stilistik, personlige pronominer.

## 1. Introduktion

Metaleptisk brug af personlige pronominer er et genretræk hos den moderne populærmusik (Ben-Merre 2011: 65), hvis lyrik gerne indeholder personlige pronominer, der ofte har tvetydige persondeiktiske referencer, så det ikke er tydeligt, om de peger ind i eller ud af teksten. Denne dobbeltdeiktiske (Herman 1994; 1997) brug af personlige pronominer kan udnyttes narrativt i gysororienteret populærmusiklyrik – der blandt andet kendes fra heavy metal – som en måde, hvorpå man kan styrke den narrative modus 'terror' (Radcliffe 1826), der appellerer til frygten for det ukendte, på. I denne artikel undersøges dobbeltdeiktisk brug af andenpersonspronominer i to heavy metal tekster for at se, hvordan terror-effekten opnås ved udnyttelse af andenpersonspronominers dobbeltdeiktiske potentiale. Der er med andre ord tale om et stilistisk studie, som trækker på anvendt grammatik.

Dette studie er forankret i den kognitive stilistik (f.eks. Stockwell 2003; Vandaele & Brône 2009), som kombinerer litterær stilistik og kognitiv videnskab. Som i alle andre typer litterær stilistik er hovedobjektet form og funktion i litterær diskurs, men dette angribes i perspektiv af, hvad man ved om kognition, således at den litterære effekt sættes direkte i forbindelse med læserens kognitive processer og strukturer. I dette studie vil vi således anskue dobbeltdeiktisk brug af andenpersonspronominer i perspektiv af kognitionsbaserede teorier omkring persondeiksis og kommunikation som sådan; dermed er hensigten med dette studie tofoldig, i og med at det – udover at opnå forståelse omkring dobbeltdeiktisk brug af andenpersonspronominer – også påvises, at indsigter fra grammatikforskningen med fordel kan anvendes i kognitiv stilistisk analyse af populærmusiklyrik.

## 2. Teoretiske begreber og overvejelser

Er populærmusiktekster overhovedet litterære tekster? Svaret er ja, for i den kognitive stilistik anses alle typer ‘verbal kunst’ (dvs. diskurser, hvor sproget bruges som kunstnerisk udtryksform på den ene eller anden måde) for litteratur (jf. Steen & Gavins 2003: 1). Er det overhovedet værd at bruge tid og energi på at undersøge heavy metal, hvis man har interesse i terror som narrativ modus? Heavy metal er trods alt i modsætning til klassiske gotiske romaner ikke ligefrem en del af en litterær kanon og har siden 70’erne haft et blakket ry som en underlødige form for rockmusik. Heavy metal er dog blevet til et globalt fænomen med en kulturel og identitetsmæssig betydning for dens fans (Weinstein 1991; 2000). Derfor giver det mening at tage denne musikgenre seriøst som forskningsobjekt. Forskere i musikvidenskab (f.eks. Walser 1993; Berger 1999), narratologi (f.eks. St-Laurent 2016; Digiola 2016), sociologi (f.eks. Weinstein 1991; 2000) og kulturstudier (f.eks. Spracklen et al. 2011) har fattet interesse for heavy metal, og et interdisciplinært felt – ‘metal music studies’ – er ved at vokse frem. Der er ingen grund til, at sprogvidenskaben og grammatikforskningen ikke skulle kunne bidrage til dette felt.

### 2.1. *Metalepse og tekstverdener*

Før vi kan definere dobbeltdeiksis, må vi fastslå, hvad metalepse er. Dobbeltdeiksis er nemlig et metaleptisk fænomen. Genette (1980) definerer metalepse som “[t]he transition from one narrative level to another”, hvor ‘narrative levels’ skal forstås som afgrænsede niveauer i og omkring fortællingen (for diskussioner og definitioner se Fludernik 2003; Pier 2005; Kukkonen 2011; Ben-Merre 2011; Cohn 2012). En tekst vil altid have mindst to niveauer:

- selve teksten (og fortællingen deri); denne kaldes af Gavins (2007) for tekstverden
- den kommunikative situation, hvor læseren læser teksten, beskrevet af Gavins (2007: 9) som en diskursverden: “the immediate situation which surrounds human beings as they communicate with one another”

Man må antage, at afgrænsningen mellem disse to har kognitiv status og baseres på en kognitiv model (jf. Lakoff 1987) i form af en “interactional frame”, som har at gøre med “our ability to schematize the communication situation ... how we conceptualize what is going on between the speaker and hearer; or between the author and the reader” (Fillmore 1982: 117). Derudover skelner afgrænsningen mellem den virkelige verden, som læseren oplever den, og fortællingens verden, som læseren konstruerer den mentalt (jf. Gavin 2007), og som læseren ved ikke er virkelig. En simpel opstilling af denne kognitive model kunne være følgende:

- (1)      FORFATTER SKRIVER TEKSTEN  
          I TEKSTEN ER DER EN FIKTIV VERDEN, SOM IKKE ER DEN VIRKELIGE  
          VERDEN  
          LÆSER LÆSER TEKSTEN (OG VED, AT DEN FIKTIVE VERDEN ER FIKTIV)

Vi antager, at dette er den prototypiske model for LÆSNING AF SKÖNLITTERATUR. Vi antager ydermere, at den kognitive model i (1) er en underkategori af en mere skematisk kognitiv model for den KOMMUNIKATIVE SITUATION. Når man læser en fiktionstekst, aktiveres modellen i (1). Cohn (2012: 106) skelner mellem indre metalepse og ydre metalepse: indre metalepse er, når narrative niveauer inde i en tekst overskrides. Ydre metalepse, som er denne artikels fokusområde, er når afgrænsningen mellem tekstverden og diskursverden transcenderes. Hvis ikke der var en kognitiv model som (1), ville hverken indre eller ydre metalepse give mening for læseren (se også Kukkonen 2011: 7), da afgrænsningen mellem tekst- og diskursverden er et nøgleelement i metalepse (afgrænsningen kan ikke transcenderes, hvis den ikke er der).<sup>1</sup> Modellen i (1) er eksperimentielt funderet: den emergerer ud af gentagne oplevelser af at læse en fiktiv tekst.

---

1. Det skal selvfølgelig ikke kunne udelukkes, at individer med sindslidelser som f.eks. skizofrene ikke i samme grad kan skelne mellem forestilling og virkelighed (jf. Jacobsen 1971: 122). Der er sandsynligvis også kulturer, hvor forholdet mellem tekstverdener er meget anderledes end det, vi kender i vestlige kulturer, fordi (visse) fortællinger har status som mytisk virkelighed.

## 2.2. *Dobbeltdeiksis*

Deiksis dækker “those formal properties of utterances which are determined by, and which are interpreted by knowing, certain aspects of the communication act in which the utterances in question can play a role” (Fillmore 1997: 61). Deiktiske former er altså former, der refererer til elementer i den kommunikative situations participationsstrukturelle (Goffman 1981) kontekst.

Dobbeltdeiksis defineres af Herman (1994: 1997) som et sprogligt fænomen, hvor en deiktisk form peger to steder hen snarere end kun at have en utvetydig referent. Man kan i denne forbindelse operere med deiksis på to forskellige niveauer (Jensen 2015: 46-51):

- Diegetisk deiksis: Når deiktiske former i en tekst peger på elementer i tekstverden (dvs. på det diegetiske niveau) og hjælper læseren med at konstruere denne (Gavins 2007: 36-38)
- Diskursiv deiksis: Når deiktiske former i teksten peger ud af teksten på elementer i diskursverden

Dobbeltdeiksis kan i teorien forekomme hos enhver deiktisk form, men der har i forskningen i stilistik været særligt fokus på dobbeltdeiksis hos andenpersonsformer (f.eks. Fludernik 1994; Herman 1994). Det dobbeltdeiktiske potentiale i andenpersonsformer ligger i, at de på en og samme tid kan tolkes som refererende til en enaktør (dvs. en konceptuel repræsentation af en person eller i hvert fald personkarakteristika) i tekstverdenen (Gavins 2007: 41) og til selve tekstens læser i diskursverdenen. Dobbeltdeiktisk brug af andenpersonsformer falder ifølge Herman (1994: 380-381) nemlig et sted imellem ‘actualized address’, hvor den faktiske adressat tiltales, og ‘fictionalized address’, hvor en fiktiv adressat på diegetisk niveau tiltales:

Functionally speaking *you* superimposes the deictic role of the audience or overhearer (in this instance the reader) onto the deictic role(s) spatiotemporally anchored in the fictional world elaborated over the course of the narrative. The grammatical profile of *you* thus drastically underdetermines its deictic functions; the text projects itself into a range of contexts that cannot be strictly delimited. (Herman 1994: 390)

Den dobbeltdeiktiske effekt beskriver Herman (1994: 399) således:

In doubly deictic contexts, in other words, the audience will find itself more or less subject to conflation with the fictional self addressed by *you*. The deictic force of *you* is double; or to put it another way, the scope of the discourse context embedding the description is indeterminate, as is the domain of participants in principle specified or picked out by *you*.

Som Herman (1994: 390) påpeger, er det andenpersonsformers grammatiske profil, der udnyttes i dobbeltdeiktisk brug. Et sprog som engelsk har et arsenal af grammatiske former, hvis formål er participationsstrukturel (Goffman 1981) persondeiktisk specifikation. Engelsks primære persondeiktiske former er de personlige stedord samt de possessive og reflektive pronominer:

Reference		Personlige pronominer		Possessive pronominer		Refleksive pronominer	
		Singularis	Pluralis	Singularis	Pluralis	Singularis	Pluralis
1. person		<i>I, me</i>	<i>we, us</i>	<i>my, mine</i>	<i>our, ours</i>	<i>myself</i>	<i>ourselves</i>
2. person		<i>you</i>		<i>your, yours</i>		<i>yourself</i>	<i>yourselves</i>
3. person	mas.	<i>he, him</i>	<i>they</i>	<i>his</i>	<i>their, theirs</i>	<i>himself</i>	<i>themselves</i>
	fem.	<i>she, her</i>		<i>her</i>		<i>herself</i>	
	neut.	<i>it</i>		<i>its</i>		<i>itself</i>	

Tabel 1: Primære persondeiktiske pronominer i engelsk

Paradigmet i tabel 1 giver et overblik over de primære persondeiktiske pronominer. Det er velkendt, at disse former har participationsstrukturelle funktioner, således at førstepersonsformer peger på afsender, og andenpersonsformer peger på modtager/adressat, mens tredjepersonsformer peger på ikke-participanter (Levinson 1983: 68-73; Verschuere 1999: 20; Huang 2007: 136-143). I en kognitiv tilgang aktiverer persondeiktiske former en “interactional frame” (Fillmore 1982: 117) for den gængse KOMMUNIKATIVE SITUATION og peger på – eller fremhæver – den pågældende participant eller ikke-participant.

Det er interessant, at den generiske brug af *you* (dvs. brug af *you* med generisk reference til mennesker som sådan i generiske situationer snarere end med specifik andenpersonsreference) også lader til at være dobbeltdeiktisk, i og med, at denne inviterer adressaten til at simulere, at han eller hun befinder sig i den generiske situation (Gast et al. 2015: 150-151). Et eksempel er følgende: *You’re going down the highway, you’re having a wonderful time, singing a song, and suddenly – you get into an argument* (Kitagawa & Lehrer 1990: 749), hvor *you* peger på en enaktør i en generisk situation, men samtidig

også peger på den egentlige adressat. Min hypotese i denne forbindelse er, at den type dobbeltdeiksis, denne fremstilling undersøger, involverer en tilsvarende simulationsproces, og at denne trækker på de kognitive modeller og processer, vi har diskuteret indtil nu.

Når andenpersonsformer bruges dobbeltdeiktisk, fremkaldes modellen i (1), hvor læseren diskursdeiktisk indtager rollen som LÆSER. Samtidigt refererer andenpersonsformen diegetisk-deiktisk til en enaktør i tekstverdens narrativ. Her er et eksempel på dobbeltdeiksis fra en litterær genre – nemlig ‘gamebook’-genren, hvor læseren selv vælger handlingen og skal slå terninger for at afgøre protagonistens færden i fortællingen:

- (2) The food is very appetizing and you sit down to enjoy it. Add 2 STAMINA points. As you are finishing the last of it, you suddenly hear a rustling in the bushes behind you. There was a good reason for the owner of the food to hang it in the tree: to keep it out of reach of the BEAR which is about to attack you.

BEAR            SKILL 10            STAMINA 9

If you win, turn to **247**. You may *Escape* after two Attack Rounds by running away from the Bear (turn to **27**).

(Livingstone 2007 [1984]: §116)

Det er tydeligt, at alle tilfælde af *you* i ovenstående refererer til en enaktør i narrativen – nemlig protagonisten, som finder mad i et træ og angribes af en bjørn. Samtidigt fremkalder *you*-erne modellen i (1) og peger grundet *yous* grammatiske profil på læseren. Denne dobbelthed understreges af tekstens metakommunikative aspekter i form af instruktioner til læseren; et eksempel herpå er *If you win, turn to 247*, hvor *you* både refererer til enaktøren (som den, der vinder over bjørnen) og til læseren (som den, der vinder terningslag og kan bladre til paragraf 247).

Ben-Merre (2011: 70) understreger det metaleptiske i denne slags brug af *you*: “[b]ecause the act of addressing a “you” transgresses the supposed boundary between the real and fictional world, fusing the role of character and audience, it can be said to be metaleptic.”

## 2.2. *Terror som narrativ modus*

I gotisk litteraturteori skelnes der mellem ‘terror’ og ‘horror’ som to forskellige narrative modi. Jeg overtager disse to centrale begreber fra Radcliffes

(1826) indflydelsesrige terminologi, da de den dag i dag stadig har hjørnestatus i gotisk litteraturteori. I horror-modus beskrives det uhyggelige direkte i så mange detaljer som muligt, hvorimod beskrivelserne af det uhyggelige i terror-modus er vage, ufuldstændige eller helt fraværende, hvilket tvinger læseren til selv at forestille sig eller fremtænke det uhyggelige. De to narrative modi forbindes af Varma (1957: 130) med de psykologiske modi ængstelse og erkendelse: “The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse.”

Sprogligt opnås terror ved ikke at følge en eller flere af Grices (1975) maksimer (typisk maksimen for kvantitet i og med, at der gives “for lidt” information). Blandt sådanne underspecificerende strategier er dobbeltdeiktisk brug af andenpersonsformer, i og med at læseren placeres i fortællingens opsis og gives samme perceptuelle begrænsninger som enaktører i fortællingen. Med andre ord så kan *you*s grammatiske profil udnyttes på det kognitivt-narrative plan som en terror-genererende diskursiv-narrativ strategi.

### 3. Dobbeltdeiksis og terrorforstærkende strategier i ‘Nightcrawler’ og ‘Killers’

#### 3.1. Dobbeltdeiksis i ‘Night Crawler’

Judas Priests (1990) ‘Night Crawler’ fremstiller en mini-narrativ om et udefinerbart monster, der hjemsøger en by og æder dennes indbyggere. I versene fremstilles fortællingen som en tredjepersonsfortælling, men i før-omkvæd og omkvæd skifter den persondeiktiske reference til anden person. Følgende eksempel gengiver en del af teksten:

(3)      Vers 1:  
           Howling winds keep screaming round  
           And the rain comes pouring down  
           Doors are locked and bolted now  
           As the thing crawls into town

          Førømkvæd:  
           Straight out of hell  
           One of a kind  
           Stalking his victim  
           Don’t look behind you

Omkvæd:

Nightcrawler  
Beware the beast in black  
Nightcrawler  
You know he's coming back  
Night Crawler

Vers 2:

Sanctuary is being sought  
Whispered prayers, a last resort  
Homing in, its cry distorts  
Terror struck, they know they're caught

Føromkvæd:

Straight out of hell  
One of a kind  
Stalking his victim  
Don't look behind you

Omkvæd:

Nightcrawler  
Beware the beast in black  
Nightcrawler  
You know he's coming back  
Night Crawler

Interessant er det, at versene – udover at have et tredjepersonsperspektiv – fremstår ekstremt upersonlige. Den eneste direkte reference til byens indbyggere er *they* i andet vers, og ellers skjules de bag passiver og subjektløse sætninger. Den eneste enaktør, der åbenlyst refereres til, er Night Crawler, der således fremstår mere agentiv end byens hjælpeløse indbyggere. Det tredjepersonsbaserede mønster brydes i føromkvæd og omkvæd, hvor afgrænsningen mellem tekstverden og diskursverden transcenderes, i og med at andenpersonsformen *you* optræder sammen med imperativstrukturerne *beware the beast in black* og *don't look behind you*. Kognitivt-semantic prompter *you* sammen med imperativerne læseren til at aktivere den kognitive model i (1) som 'interactional frame' og fremhæver ADRESSATEN, som jo er den participant, *you* persondeiktisk refererer til i diskursverden. Samtidigt er det tydeligt, at *you* også refererer til en enaktør i samme tekstverden, hvor Night Crawler er antagonist.



Det er her, det dobbeltdeiktiske ligger. Dette dobbeltdeiktiske *you* indgår i syntaktiske forbindelser, der opsætter forhold på det diegetiske niveau mellem enaktør og andre diegetiske elementer, som inviterer læser til via en simulationsproces *a la* den, som foreslås i Gast et al. (2015), at sætte sig i enaktørens sted. *Don't look behind you* opstiller via præpositionsfrasen *behind you*, hvor *you* er præpositionsobjekt, en rumlig relation i tekstverden mellem enaktøren og det ukendte område bag enaktøren, hvor monstret kan befinde sig. Den dobbeltdeiktiske brug af *you* trækker læseren ind i tekstverden, og læsers deiktiske center falder sammen med det, man i Bühlersk (1934) terminologi kan kalde enaktørens origo. På den måde bliver det for enaktøren ukendte område bag denne takket være dobbeltdeiksis også det ukendte for læseren; denne strategi kan kaldes en terrorforstærkende narrativ strategi.

I *you know he's coming back* fungerer *you* som subjekt i en monotransitiv sætning, hvor verbedet udgøres af det kognitive verbum *know*, og det direkte objekt af den finitte ledsætning *he's coming back*. Denne struktur fremstiller propositionen, hvor Night Crawler vender tilbage, som viden, der ligger hos enaktøren. Ikke nok med dette indeholder ledsætningen det præsuppositionsmarkerende adverbium *back*, der fungerer som adverbialled og præsupponerer, at Night Crawler har været der før. Via den dobbeltdeiktiske brug af *you* og dennes sammensmeltning af enaktør og læser promptes læser til at forestille sig, at det er læser, der besidder denne viden og har adgang til *backs* præsupposition (selvom læser ret beset ikke ved mere end det, som er blevet nævnt i versene). Hvor *don't look behind you* gør det ukendte for enaktøren til det ukendte for læseren, præsenteres der viden i *you know he's coming back*, som er given (eller kendt) for enaktøren, men ret beset ikke given for læseren. Dette har en næsten fremmedgørende in-medias-res-agtig effekt, hvor læseren promptes til at sætte sig ind i en tekstverden, som Night Crawler har hjem søgt i nogen tid, og hvor *you*-enaktøren sandsynligvis har levet i frygt for monstret. Igen har vi med en terrorforstærkende strategi at gøre, som baseres på dobbeltdeiksis i samspil med andre grammatiske valg.

Man kan måske indvende, at der blot er tale om et almindeligt deiktisk skift i omkvædet, hvor referencen til byens indbyggere bare skifter fra tredje person til anden person, således at *yous* referent i omkvædet er byens indbyggere, der af fortælleren advares om Night Crawler. I denne tolkning har *you* og imperativformerne således ren 'fictionalized address'. Hvis denne analyse holder stik, må vi dog huske Hermans (1994: 390, 399) observation, at det er i *yous* underspecificerende grammatiske profil, det dobbeltdeiktiske potentiale ligger, og at forståelse af 'fictionalized address' forudsætter forståelse af

‘actualized address’. Med andre ord skal man under alle omstændigheder omkring (1) som læser, og, hvis man medregner observationen hos Gast et al. (2015), at andenpersonsformer med ikke-andenpersonsbrug generelt inviterer modtager til at simulere, at modtager befinder sig i den situation, som den pågældende ytring fremstiller, kan man argumentere, at en analyse, der postulerer et almindeligt deiktisk skift, altså ikke kan udelukke en eller anden form for metalepse, der trækker læser ind i tekstverden og har en terrorforstærkende effekt.

Skiftet fra tredje til anden person udgør det, som i stilistikken kaldes indre afvigelse (Levin 1965), som er “that type of deviation which takes place against the background of the poem, where the norm is the remainder of the poem in which the deviation occurs” (Levin 1965: 226) – altså når sprogbrugen i en del af en tekst afviger fra den sprogbrug, som ellers karakteriserer teksten. Interessant er det, at denne sproglige afvigelse falder sammen med de melodiske hooks – dvs. gentagne fængende melodiske temaer (Burns 1987) – i førømkvæd og omkvæd, da dette bringer de dobbeltdeiktiske elementer helt frem i læsers opmærksomhed.

### 3.2. *Dobbeltdeixis i ‘Killers’*

Hvor ‘Night Crawler’ primært er i tredje person, men skifter til anden person i førømkvæd og omkvæd, er Iron Maidens (1981) ‘Killers’, som handler om en blodlysten morder, der huserer i undergrundsbanen og slår folk ihjel med et våben, der i sangen kun beskrives som *the glimmer of metal*,<sup>2</sup> overvejende i anden person. Brugen af *you* udviser således ikke indre afvigelse i forhold til resten af teksten. Det første vers lyder:

- (4) You walk through the subway, his eyes burn a hole in your back  
 A footstep behind you, he lunges prepared for attack  
 Scream for mercy, he laughs as he’s watching you bleed  
 Killer behind you, his bloodlust defies all his needs

Verset fremstår som en andenpersonsfortælling, og de fire forekomster af *you* samt den ene forekomst af *your* refererer her tydeligt til en enaktør, der i tekstverden befinder sig i undergrundsbanen og slås ihjel af morderen. *You* og *your* inviterer som i ‘Night Crawler’ læseren til via simulation at sætte sig i en enaktørs sted; forskellen er her, at, hvor enaktøren er et

2. På albummets cover ses Iron Maidens maskot Eddie the Head med en blodig økse i hånden, så, hvis læseren har set coveret, er det sandsynligt, at læseren tolker *the glimmer of metal* som en metonymisk reference til en økse.

potentielt offer i ‘Night Crawler’, så er enaktøren i ‘Killers’ et faktisk offer, der allerede slås ihjel i første vers. Igen indgår det dobbeltdeiktiske *you* i præpositionsforbindelsen *behind you*, så samme terrorforstærkende strategi, som ses i ‘Night Crawler’, bruges også her. I den første forekomst af denne præpositionsfrase, fungerer *behind you* som postmodifikator til *footstep*, og af den samlede nominalfrase *a footstep behind you* inviteres læser til at forestille sig, hvordan offerenaktøren ikke kan se, hvad der foregår bag sig, men kan høre et skridt bag sig, før morderen slår til. Dette rumlige forhold etableres allerede i den første linje *You walk through the subway, his eyes burn a hole in your back*, hvor den ret tydelige implikatur er, at morderen befinder sig bag offerenaktøren. Selve mordhandlingen beskrives ikke, og dette brud på Grices (1975) kvantitetsmaksime (jf. afsnit 2.2.) er en klassisk terrorstrategi. Det eneste, læseren ved, er, at morderen ler, mens offerenaktøren bløder til døde. Verset virker meget dramatisk og voldsomt, og dette skyldes sandsynligvis, at det er fortalt i anden person og dermed kommer meget tættere på læseren, end hvis det havde været i tredje person. Havde offerenaktøren været i tredjeperson, var man på grund af, at personlige pronominer på engelsk specificerer genus, også tvunget til at udstyre offerrollen med køn. Dette ses i (5a) og (5b), hvor verset er skrevet om til tredje person.<sup>3</sup>

(5a) He walks through the subway, his eyes burn a hole in his back  
 A footstep behind him, he lunges prepared for attack  
 Scream for mercy, he laughs as he’s watching him bleed  
 Killer behind him, his bloodlust defies all his needs

(5b) She walks through the subway, his eyes burn a hole in her back  
 A footstep behind her, he lunges prepared for attack  
 Scream for mercy, he laughs as he’s watching her bleed  
 Killer behind her, his bloodlust defies all his needs

Udover, at (5a) nu næsten er uforståelig på grund af anaforisk uklarhed, så virker hverken (5a) eller (5b) så dramatiske og voldsomme som (4), nu hvor læseren ikke længere inviteres til at sætte sig i offerenaktørens sted; *killer behind him/her* har ganske enkelt ikke den samme frygtindgydende effekt som *killer behind you*.

I andet vers (6) er der et deiktisk skift, i og med at morderen antager et førstepersonsperspektiv; dette perspektiv bibeholdes i fjerde vers (7):

3. De ændrede pronominer er understregede i (5a) og (5b).

- (6) My innocent victims are slaughtered with wrath and despise  
 The mocking religion of hatred that burns in the night  
 I have no one, I'm bound to destroy all this greed  
 A voice inside me compelling to satisfy me
- (7) My faith in believing is stronger than lifelines and ties  
 With the glimmer of metal my moment is ready to strike  
 Death call arises, a scream breaks the still of the night  
 Another tomorrow, remember to walk in the light

Bortset fra opfordringen i *another tomorrow, remember to walk in the light* i (7) figurerer offerenaktøren ikke her, og der er ingen andenpersonsreference; versenes primære funktion er at give os lidt indblik i morderens psyke. I de to hooks i tredje og femte vers kombineres andenpersons- og førstepersonsfortællingerne, så morderen direkte adresserer offerenaktøren:

- (8) I can see what a life's meant to be  
 And you'll never know what I came to foresee, see, see
- (9) I have found you, and now there is no place to run  
 Excitement shakes me, oh god help me what have I done?  
 Oh yeah, I've done it again!

I (9) figurerer *you* som direkte objekt for *found*, og *I* er subjektet i samme sætning. Da der er tale om en aktivsætning, udtrykker *you* semantisk PATIENTEN, mens *I* udtrykker AGENTEN. Således har offerenaktøren ingen agens, og takket være det dobbeldeiktiske *you* projiceres læserens perspektiv over på den agensløse og dermed hjælpeløse offerenaktør.

Skiftet fra tredje til første person (dvs. fra (4) til (6-9)) giver anledning til et interessant spørgsmål: bliver førstepersonsformerne også brugt dobbeltdeiktisk her? Smelter morderenaktøren og tekstens afsender (dvs. Paul Di'Anno, der fungerer som både vokalist og tekstforfatter på 'Killers') sammen? Vi kan spekulere, hvorvidt førstepersonsformer takket være deres persondeiktiske funktion også peger på AFSENDER-rollen, og at der dermed er et element af kommunikation mellem morderenaktøren og offerenaktøren; på den måde er der måske noget tvetydighed i brugen af førstepersonsformerne. Der kræves dog mere forskning i dobbeltdeiktis hos andre deiktiske former end andenpersonsformer, før vi kan besvare dette spørgsmål (men se Ben-Merre 2011). Man kan ikke desto mindre antage,

at tvetydighed i førstepersonsformer er tekstgenreafhængig. I ‘Killers’ er det måske ikke så oplagt at sammensmelte morderenaktør og sanger grundet tekstindholdets grusomheder. Derimod er det sandsynligvis mere oplagt at læse førstepersonsformer i romantiske sange som dobbeltdeiktiske. Her er et omkvæd fra Mr. Bigs (1991) populære ballade ‘To Be With You’:

- (10) I’m the one who wants to be with you  
 Deep inside I hope you feel it too (feel it too)  
 Waited on a line of greens and blues (waited on a line)  
 Just to be the next to be with you

I denne tekst er det måske mere oplagt, at læseren inviteres til at sætte sig i andenpersonsenaktørens sted<sup>4</sup> og forestille sig, at Mr. Bigs sanger smelter sammen med førstepersonsenaktøren. På den måde kan læseren forestille sig, at Mr. Bigs sanger lyster efter at være sammen med læseren.

Vender vi tilbage til ‘Killers’, kan vi under alle omstændigheder antage, at det, at morderenaktøren adresserer offerenaktøren direkte, og at offerenaktøren fremstilles i anden person, er endnu en terrorforstærkende strategi, der bringer narrativ og læser tættere på hinanden. Der er noget dramatisk og skræmmende over at blive direkte adresseret af antagonisten. Sidste linje i sidste vers (11) ville på ingen måde virke så direkte, som den gør, hvis ikke første- og andenpersonsformerne figurerede i den på den måde, som de gør:

- (11) You walk through the subway, my eyes burn a hole in your back  
 A footstep behind you, he lunges prepared for attack  
 Scream for mercy, he laughs as he’s watching you bleed  
 Killer behind you, my bloodlust defies all my needs  
 Oooh look out, I’m coming for you!

Læg i øvrigt også mærke til, hvordan referencen til morderenaktøren totalt kollapser i dette sidste vers, hvor der bruges både første- og tredjepersonsformer, mens offerenaktøren konsekvent er i anden person. Sidste vers er essentielt en gentagelse af første vers, hvor der dog er variation i referencer til morderenaktøren. På den vis er mini-narrativen cyklisk, hvilket også indikeres tidligere i *another tomorrow, remember to walk in the light* takket

---

4. Andenpersonsenaktøren specificeres i øvrigt som *little girl* i første vers, så her er den dobbeltdeiktiske tolkning mere oplagt for kvindelige læsere end for mandlige læsere.

være det præsupponerende potentiale i det indefinitte pronomen *another*, som her fungerer som determinativ for *tomorrow*. Dette narrative kollaps, som signaleres grammatisk, kan måske foranledige til en tolkning af mini-narrativen som noget, morderenaktøren forestiller sig, snarere end noget, som rent faktisk finder sted. Dette ændrer dog ikke på den dobbeltdeiktiske effekt hos andenpersonsformerne, der takket være deres grammatiske profil og participationsstrukturelle potentiale for at specificere både ‘actualized’ og ‘fictionalized address’ inviterer læseren til at simulere offerenaktørens perspektiv.

#### 4. Afsluttende bemærkninger

Vi har undersøgt dobbeltdeiktisk brug af andenpersonsformer i de to heavy metal-klassikere ‘Night Crawler’ (Judas Priest 1990) og ‘Killers’ (Iron Maiden 1981), der begge præsenterer mini-narrativer i gysergenren og trækker på terror (Radcliffe 1826) som primær narrativ modus.

Et formål med denne artikel har været at påvise, hvordan andenpersonsformer i disse tekster bruges dobbeltdeiktisk, således at de både refererer til en enaktør – i dette tilfælde en offerenaktør – i narrativens tekstverden (Gavins 2007) og på metaleptisk (Genette 1980) vis via deres konventionelle persondeiktiske funktion også refererer til læseren i diskursverden. Det argumenteres, at det metaleptiske er kognitivt funderet i og med, at nedbrydningen mellem afgrænsningen mellem tekstverden og diskursverden forudsætter en kognitiv model i læseren, som skelner mellem en fiktionstekst og den kommunikative situation omkring teksten. Metalepse via dobbeltdeiktisk brug af andenpersonsformer inviterer læser til at simulere (Gast et al. 2015) den pågældende enaktørs perspektiv. Som påvist i vores analyser kan dette have en terrorforstærkende effekt i gysernarrativer som dem i ‘Killers’ og ‘Night Crawler’.

Et andet formål har været at illustrere, hvordan grammatiske former, så som andenpersonsformer, kan bidrage til læseoplevelsen med deres kommunikative funktioner og disses forbindelse til kognitive strukturer og processer. Selvom denne artikel trækker på teori fra kognitiv stilistik, narratologi og andre discipliner, er analyserne grammatiske analyser, der kan karakteriseres som anvendt grammatik, og de har vist, at grammatisk teori og analyse kan bidrage positivt til kognitiv stilistik.

## Om forfatteren

Kim Ebensgaard Jensen, ph.d., Institut for Engelsk, Germansk og Romansk, Københavns Universitet.

## Litteratur

- Ben-Merre, D. (2011): "I'm so vain, I bet I think this song is about myself": Carly Simon, pop music and the problematic "I" of lyric poetry. I: *Metalepsis in popular culture*. Kukkonen, K. & Klimek, S. (red.). Berlin: Mouton de Gruyter, 65-82.
- Berger, H.M. (1999): *Metal, rock, and jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Bühler, K. (1934): *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.
- Burns, G. (1987): A typology of 'hooks' in popular records. *Popular Music* 6 (1), 1-20.
- Cohn, D. (2012): Metalepsis and mise en abyme. *Narrative* 20 (1), 105-114.
- Digioia, A. (2016). Lechery, lychanthropy and Little Red Riding Hood in Type O Negative's 'Wolf Moon (including Zoanthropic Paranoia)'. *Metal Music Studies* 2 (2), 233-243.
- Fillmore, C. (1982): Frame semantics. I: *Linguistics in the morning calm: Selected papers from SICOL-1981*. The Linguistic Society of Korea (red.). Seoul: Hanshin, 111-137.
- Fillmore, C. (1997): *Lectures on Deixis*. Chicago: Chicago University Press.
- Fludernik, M. (1994): Second person narrative and related issues. *Style*, 28 (3), 281-311.
- Fludernik, M. (2003): Scene shift, metalepsis and the metaleptic mode. *Style*, 37 (4), 382-400.
- Gast, V., Deringer, L., Haas F. & Rudolf, O. (2015): Impersonal uses of the second person singular: A pragmatic analysis of generalization and empathy effects. *Journal of Pragmatics* 88, 148-162.
- Gavins, J. (2007): *Text world theory: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Genette, G. (1980): *Narrative discourse: An essay in method* (J.E. Lewin, trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Grice, H.P. (1975): Logic and conversation. I: *Syntax and semantics 3: Speech acts*. Cole, P. & Morgan, J. (red.). New York: Academic Press, 41-58.
- Goffman, E. (1981): *Forms of Talk*. Philadelphia, PA: Pennsylvania University Press.

- Herman, D. (1994): Textual *you* and double deixis in Edna O'Brien's *A Pagan Place*. *Style* 28 (3), 378-410.
- Herman, D. (1997): Toward a formal description of narrative metalepsis. *Journal of Literary Semantics*. 26 (2), 132-152.
- Huang, Y. (2007): *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Iron Maiden (1981): *Killers. Killers*. London: EMI.
- Jacobsen, E. (1971): *De psykiske grundprocesser*. København: Det Berlingske Forlag.
- Jensen, K.E. (2015): Beware the beast in black: The cognitive poetics of terror in "Night Crawler". *Philologie im Netz* 71, 24-61.
- Judas Priest (1990): *Night Crawler. Painkiller*. New York: Columbia.
- Kitagawa, C. & Lehrer, A. (1990): Impersonal uses of personal pronouns. *Journal of Pragmatics* 14, 739-759.
- Kukkonen, K. (2011): Metalepsis in popular culture: An introduction. I: *Metalepsis in popular culture*. Kukkonen, K. & Klimek, S. (red.). Berlin: Mouton de Gruyter, 1-21.
- Lakoff, G. (1987): *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levin, S.R. (1965): Internal and external deviation in poetry. *Word* 21 (2), 225-237.
- Levinson, S.C. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Livingstone, I. (2009 [1984]): *Island of the lizard king*. Cambridge: Wizard Books.
- Mr. Big (1991): *To be with you. Lean into it*. Los Angeles, CA: Atlantic Records.
- Pier, J. (2005): Metalepsis. I: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (red.). London: Routledge, 303-304.
- Radcliffe, A. (1826): On the supernatural in poetry. *New Monthly Magazine* 16 (1), 145-152.
- Spracklen, K., Brown, A. & Kahn-Harris, K. (2011): Metal studies? Cultural research in the heavy metal scene. *Journal for Cultural Research* 15 (3), 209-212.
- St-Laurent, M.-R. (2016): Finally getting out of the maze: Understanding the narrative structure of extreme metal through a study of 'Mad Architect' by Septicflesh'. *Metal Music Studies* 2 (2), 87-107.
- Stockwell, P. (2003): *Cognitive poetics*. London: Routledge.
- Vandaele, J. & Brône, G. (2009): Cognitive poetics: A critical introduction. I: *Cognitive poetics: Goals, gains, gaps*. Brône, G. & Vandaele, J. (red.). Berlin: Mouton de Gruyter, 1-29.
- Varma, D.P. (1957): *The gothic flame: Being a history of the gothic novel in England*:



- Its origins, efflorescence, disintegration and residuary influences.* Ann Arbor, MI: University of Michigan.
- Verschueren, J. (1999): *Understanding Pragmatics*. London: Arnold.
- Walser, R. (1993): *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (1991): *Heavy metal: A cultural sociology*. New York: MacMillan/Lexington.
- Weinstein, D. (2000): *Heavy metal: The music and its culture*. New York: DaCapo.