

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 02.10.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/narratologi.pdf>

Narratologi

Fortelle teori og metoder til å analysere fortellinger.

En fortelling er en kjede av hendelser (minst to hendelser) som henger sammen med årsaks- og virknings-forbindelser. “[I]n ‘making sense’ of the world [...] [we] feel a need [...] to experience that concordance of beginning, middle and end which is the essence of our explanatory fictions” (Frank Kermode sitert fra Nünning og Nünning 2002 s. 33) “Tiden blir menneskelig tid i den grad den blir uttrykt på en narrativ måte.” (Paul Ricoeur sitert fra Nünning og Nünning 2002 s. 32)

“[N]arrative is the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other.” (Gerald Prince sitert fra Nünning og Nünning 2002 s. 34) Narrative tekster skiller seg fra bl.a. argumenterende, beskrivende og konverserende tekster (Nünning og Nünning 2002 s. 8). “Because narrative, considered as a universally prevailing basic ordering principle, does have peculiarities: it enforces a linearity and teleology; it operates a logic of sequential implication (*post hoc ergo propter hoc*), and it tends to rely on causally motivated chains of events, propelled by identifiable agents, usually human beings.” (Thomas Elsaesser i Buckland 2009 s. 23)

En fortelling er “a sequence of events involving thinking individuals, linked by causal relations, motivated by a conflict, and aiming at its resolution” (Marie-Laure Ryan sitert fra <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1354856515586042>; lesedato 01.08.19).

Å fortelle er en fundamental måte å gjengi eller uttrykke noe på, på linje med å beskrive, forklare, overbevise og analysere (Céline Beaudet i <http://communication.revues.org/4627>; lesedato 04.11.15). Mennesket har et narrativt begjær i seg, et behov for å høre historier. Vi hører dem overalt. “Stories surround us. In childhood, we learn fairy tales and myths. As we grow up, we read short stories, novels, history, and biography. Religion, philosophy, and science often present their doctrines through parables and tales. Plays tell stories, as do films, television shows, comic books, paintings, dance, and many other cultural phenomena. Much of our conversation is taken up with telling tales – recalling a past event or telling a

joke. Even newspaper articles are called stories, and when we ask for an explanation of something, we may say, “What’s the story?” We can’t escape even by going to sleep, since we often experience our dreams as little narratives. Narrative is a fundamental way that humans make sense of the world.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 74) “Det *fortellende* eller *narrative* utgjør en grunnleggende kognitiv evne hos mennesket til å organisere og formidle på meningsfull måte hendelser i den opplevde virkeligheten.” (Mahne 2007 s. 9)

“Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell, all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves” (Peter Brooks sitert fra Nünning og Nünning 2002 s. 1). Den tyske filosofen Hans Blumenberg mener at myter, historier og fortellinger “avkapsler seg fra virkelighetens overmakt” (gjengitt etter Wetz 1993 s. 145), dvs. skaper en orden som virkeligheten egentlig ikke rommer. “As they are told and retold, stories have the function of wrestling with the ultimately inexplicable chaos of reality around us. They give it form, and in shaping and reshaping the form, they help us gain control over it.” (folkloristen Alan Jabbour sitert fra <http://public.wsu.edu/~hughesc/kittredge.htm>; lesedato 04.12.12)

“Noen har sagt at fortellinger ble oppfunnet for å fylle det gapende hullet i oss, for å gi svar til eksistensens store og uforklarlige spørsmål. Fortellinger synes å tilfredsstille en drift, et grunnleggende behov mennesket må ha dekket for å fungere. Vi skaper fortellinger for å gi mening til tiden, til historien og til våre liv. Gode fortellinger *motiverer* oss. Fortellingen er kimen til religionen. All religion er avhengig av kraften i en god fortelling.” (Jan Kjærstad i *Morgenbladet* 15.–21. juli 2016 s. 50)

Den israelske historikeren Yval Harari sa i et intervju at “mennesket er historiefortellende dyr, de forstår verden gjennom historier, ikke ligninger eller statistiske databaser. Du kan ha den mest nøyaktige vitenskapen i verden, men om du ikke kan presentere den som en fortelling, vil den ikke være effektiv, sier han. [...] Effektiv for å påvirke det majoriteten av befolkningen tror på, og hvordan den oppfører seg.” (*Morgenbladet* 18.–31. mars 2016 s. 65)

“The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances – as though any material were fit to receive man’s stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (think of Carpaccio’s *Saint Ursula*), stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation. Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative. All classes, all human groups, have their narratives, enjoyment of which is very often

shared by men with different, even opposing, cultural backgrounds. Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself.” (Roland Barthes sitert fra http://www.paulhazel.com/blog/Introduction_To_Narrative.pdf; lesedato 25.04.13)

“In *Narratives, Health and Healing*, Harter et al. (2008: 3) maintained that ‘narrative is a fundamental way of giving meaning to experience’. It is also capable of giving voice and meaning to the experiences of groups and communities who have previously only been represented through research, in the media or government policy by others rather than determining their own forms of representation. The belief that stories have an important role to play in social change has an abiding place in many organizations and social movements. In Australia, storytelling projects about the Stolen Generation and The Forgotten Australians were instrumental in bringing the plights of these groups into public consciousness and successfully agitating for official apologies from the government at the time (see Adkins and Hancox, 2014; Burgess, 2006). In part, the underlying philosophy behind these kinds of storytelling activities is a belief that having the opportunity to tell their own stories empowers individuals and communities, and that sustainable change occurs from within empowered communities. Nevertheless, stories do not exist in a vacuum and the purpose of many community storytelling or social research projects is to bring those stories into the public discourse.” (Donna Hancox i <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856516675252>; lesedato 16.01.18)

Donald Polkinghorne's bok *Narrative Knowing and the Human Sciences* (1988) “suggested that ‘narrative is a meaning making structure that organizes events and human actions into a whole, thereby attributing significance to individual actions and events according to their effect on the whole’ and, as such, it privileges plot structure as a central feature.” (Donna Hancox i <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856516675252>; lesedato 16.01.18)

“As Jerome Bruner has pointed out, one of the principal purposes narrative serves is to create a sense of *why* things happen. Typically, the narratives we create inscribe actions into a set of more or less canonical stories that invest actions with meaning. When Joan Lucariello studied narratives created by young children, she discovered that unexpected actions (e.g., a description that has Mary crying when she sees her birthday cake and dumping a glass of water all over the candles) stimulated the most vigorous narrative creation. To make sense of these strange actions, the children invented a wide variety of stories that had the effect of suturing the actions back into a predictable and expected range of behaviors. In one small child’s account, Mary was upset because her mother would not let her wear the dress she wanted, and that is why she cried and ruined her cake. Presented with noncanonical actions, the children sometimes employed another narrative strategy, namely, marking the behavior as unusual or deviant, which again allowed the social

fabric of expectations to be maintained by bracketing this behavior as an exception.” (Hayles 2005 s. 199)

Begrepet “tellability” brukes om verdien av å fortelle en historie (Nünning og Nünning 2002 s. 50) – om den er interessant, spennende, relevant. De fleste fortellinger handler om noe som skiller seg fra hverdagen og det banale (s. 51). En fortelling bør ikke bare ha en god komposisjon/struktur, men det bør også i løpet av fortellingen bli tydelig hva som er hensikten med å fortelle den. Historien må ha en viss relevans for lytteren/leseren. Den britiske forfatteren Thomas Hardy formulerte denne innsikten slik: “A story must be exceptional enough to justify its telling; it must have something more unusual to relate than the ordinary experience of every average man and woman.”

Det “diegetiske” er det som fortelles, og det “mimetiske” er det som vises. “*Diegesis* (“narrative,” “narration”) and *mimesis* (“imitation,” “representation,” “enactment”) are a pair of Greek terms first brought together for proto-narratological purposes in a passage from Plato’s *Republic* [...] In the most widely adopted usage, Plato’s terminology has been simplified in such a way as to equate *diegesis* exclusively with third-person narrative, whereas the *Republic* [...] treats *diegesis* as an overarching category which is then split into the two main types of “plain” (or, in a sense, “single-voiced”) *diegesis* and “*diegesis* by means of *mimesis*.” [...] The theoretical consequence of this simplification is to foist onto the Platonic argument, which might be said to be concerned with different kinds of narrativity, a strict division between modes conceived of as respectively narrative and non-narrative.” (http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Diegesis_-_Mimesis; lesedato 29.08.14)

Sjangrer kan knyttes til forskjellige typer fortalte handlinger (plot) og temaer. Handlingen har en bestemt “rekkefølge av aksjoner, reaksjoner og interaksjoner” (Liptay og Bauer 2013 s. 12). Den amerikanske forfatteren og regissøren Ronald B. Tobias hevdet i boka *20 Master Plots and How to Build Them* (2003) at det finnes 20 “master plots” som alle historier inneholder eller er tydelige varianter av. En grunn til dette lave tallet er både abstraksjonsgraden i Tobias’ liste og at det ifølge Tobias må dreie seg om noe som interesserer mennesker flest, som får oss til å bli involvert. De 20 plottene er:

- | | |
|-------------------|--------------------|
| 1. Adventure | 11. Quest |
| 2. Ascension | 12. Rescue |
| 3. Descension | 13. Revenge |
| 4. Discovery | 14. Rivalry |
| 5. Escape | 15. Sacrifice |
| 6. Forbidden Love | 16. Temptation |
| 7. Love | 17. The Riddle |
| 8. Maturation | 18. Transformation |
| 9. Metamorphosis | 19. Underdog |

10. Pursuit

(her sitert fra Berger 2002 s. 46).

20. Wretched Excess

Tobias sin forklaring på hva et plott er lyder slik: “Plot is a chain of cause-and-effect relationships that constantly create a pattern of unified action and behavior. Plot involves the reader in the game of “Why?”. Story requires only curiosity of what will happen next. Plot requires the ability to remember what has already happened, to figure out the relationships between events and people, and try to project the outcome.” (Tobias 1999 s. 12)

Med metamorfose mener Tobias en direkte, fysisk forandring, f.eks. ved at et menneske blir til et dyr, eller omvendt. “In the metamorphosis plot, the physical characteristics of the protagonist actually change from one form to another. The most common form of metamorphosis has a protagonist who starts out as an animal and ends up as a gorgeous young man of marriageable age. [...] Whatever shape we take as animals, we metamorphise the human condition the same way Aesop did two thousand years ago. The cure of the curse, if there is one, is always the same: love.” (Tobias 1999 s. 146-147) Med “transformation” mener han “the process of change in the protagonist as she journeys through one of the many stages of life. The plot isolates a portion of the protagonist’s life that represents the period of change, moving from one significant character state to another.” (Tobias 1999 s. 153-154)

Eksempler på to “rene” former og én variant er: “*The Incredible Hulk* (metamorphosis), *King Lear* (descension), or *Seinfeld* (refused maturation)” (eksemplene er tatt fra Janet Murray, her referert fra Berger 2002 s. 46).

Christopher Booker reduserer i boka *The Seven Basic Plots* (2004) alle fortellinger i alle medier til disse grunnleggende typene: fra fattig til rik; den store reisen; utfart og hjemkomst; tragedie; komedie; vinne over monsteret; gjenfødelse.

McCandless gjengir disse grunnleggende “stories” (2009 s. 222-223):

“Discovery: Through a major upheaval, P [= the protagonist; dvs. hovedpersonen] discovers a truth about themselves [sic] and a better understanding of life.” – f.eks. *Ben-Hur*

“Escape: P trapped by antagonistic forces and must escape. Pronto.” – f.eks. *Saw*

“Fish Out Of Water: P tries to cope in a completely different place/time/world.” – f.eks. *Mr Bean*

“Journey & Return: P goes on a physical journey and returns changed.” – f.eks. *Wizard of Oz*

“Temptations: P has to make a moral choice between right and wrong.” – f.eks. *The Sting*

“Rags To Riches: P is poor, then rich.” – f.eks. *La Vie en Rose*

“The Riddle: P has to solve a puzzle or a crime” – f.eks. *The Da Vinci Code*

“Metamorphosis: P literally changes into something else (i.e. a werewolf, hulk, giant cockroach).” – f.eks. *Pinocchio*

“Rescue: P must save someone who is trapped physically or emotionally.” – f.eks. *The Golden Compass*

“Tragedy: P is brought down by a fatal flaw in their [sic] character or by forces out for their control.” – f.eks. *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*

“Love: A couple meet and overcome obstacles to discover true love. Or – tragically – don’t.” – f.eks. *Titanic*

“Monster Force: A monster/alien/something scary and supernatural must be fought and overcome.” – f.eks. *Jaws*

“Revenge: P retaliates against another for a real or imagined injury.” – f.eks. *Kill Bill*

“Transformation: P lives through a series of events that change them as a person.” – f.eks. *Pretty Woman*

“Maturation: P has an experience that matures them or starts a new stage of life, often adulthood.” – f.eks. *The Graduate*

“Pursuit: P has to change somebody or something, usually in a hide-and-seek fashion.” – f.eks. *Goldfinger*

“Rivalry: P must triumph over an adversary to attain an object or goal.” – f.eks. *Rocky*

“Underdog: Total loser faces overwhelming odds but wins in the end.” – f.eks. *Forrest Gump*

“Comedy: A series of complications leads P into ridiculous situations.” – f.eks. *Ghostbusters*

“Quest: P searches for a person, place or thing, overcoming a number of challenges.” – f.eks. *Lord of the Rings*

“Sacrifice: P must make a difficult choice between pleasing themselves or a higher purpose (e.g. love, honour).” – f.eks. *3:10 to Yuma*

“Wretched Excess: P pushes the limits of acceptable behaviour, destroying themselves in the process.” – f.eks. *Citizen Kane*

Såpeoperaer på TV er sjelden tydelig “governed by the enigma-retardation-resolution structure which marks the classic narrative”, snarere har de “competing and intertwining plot lines introduced as the serial progresses. Each plot ... develops at a different pace, thus preventing any clear resolution of conflict. The completion of one story generally leads into others, and ongoing plots often incorporate parts of semi-resolved conflicts.” (Annette Kuhn i *Brunsdon og Spigel* 2008 s. 229)

Innen narratologien skilles det mellom forfatter og forteller. Forfatteren er en person av kjøtt og blod. Fortelleren er den som sier tekstens formuleringer. Fortelleren trenger ikke å være en person (i teksten), det kan være bare en stemme, og denne stemmen kan formidle holdninger som forfatteren ikke vil gå god for som sine egne, private.

Hovedskillet mellom fortellerinstanser går mellom aural forteller og personal forteller. En aural forteller deltar ikke i handlingen i fortellingen, men står utenfor og omtaler vanligvis ikke seg selv. Fortellerinstansen er altså ikke personlig delaktig i det fortalte. En personal forteller deltar derimot som regel i handlingen eller hører i alle fall med innenfor fiksjonen (befinner seg i det fiktive rom og deltar mer eller mindre i det som skjer i historien).

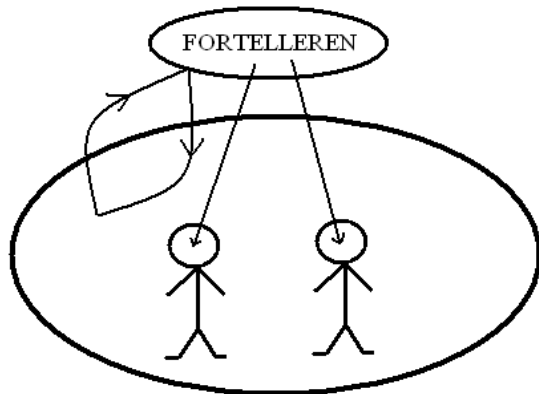
Dette er noen muligheter med aurale og personale fortellere:

1. Aural forteller

1a) Helt og åpent allvitende forteller:

Fortelleren vet alt om alle personenes tanker, følelser og andre sinnstilstander, om deres fortid og framtid, og hva som skjer samtidig på to helt forskjellige steder. I tillegg henvender fortelleren seg direkte til leserne. Eksempel: “Du skal nå få høre en historie som finner sted på 1820-tallet. Vi befinner oss i Christiania, der en ung kvinne nettopp har forlovet seg med en ung, dansk student. Jeg skal snart fortelle hvordan de to møttes første gang, men først vil jeg beskrive hvordan den unge kvinnen ser ut og hva hun sitter og tenker på denne vakre april dagen.”

Fortellerposisjonen kan illustreres slik:



Fortelleren befinner seg utenfor den verdenen som de fiktive personene inngår i. Pilene inn i personenes hode viser at fortelleren har fullt innsyn og gjengir deres tanker og følelser i fortellingen.

Den engelske romanforfatteren Sarah Fielding skrev blant annet romanen *The Adventures of David Simple* (1744). Et sted “in her 1753 continuation of *David Simple*, ‘Volume the Last’ [...] Her narrator interrupts an account of David’s happy community, asserting: ‘Those ... of my Readers, who have a Relish for the same kind of Conversation, will, I doubt not, make use of their own Imaginations, in drawing the Picture to the life: but to those, who mistake *bon-mots*, *insulting* Raillery, malicious Ridicule, and murtherous Slander for the *Attic* Salt of Society, I write not. Indeed, to such I *cannot* write’ (*David Simple*, p. 293).” (Goring 2005 s. 177)

Fortelleren i en roman skrevet i første halvdel av 1800-tallet kunne f.eks. si: “Man vil huske at ...”, “Vi anser det som unødvendig å minne leseren om at ...”, “Vi vil senere fortelle hva som ble konsekvensene av denne oppdagelsen” eller “Våre lesere vet allerede ... vi vil derfor ikke la dem vente unødige på gartneren” (sitert fra Olivier-Martin 1980 s. 60 og 161). Det var en type illusjonsbrudd, men kunne også opprettholde en illusjon av om at tiden forløp med utsagn av typen “mens karakteren i fortellingen gjør dette, vil jeg – fortelleren – forklare noe for dere”.

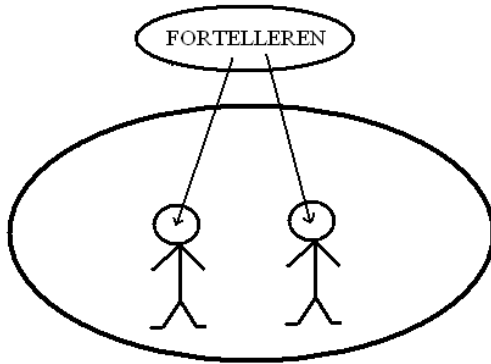
Romanen *Vanity Fair* (1848) av engelskmannen William Makepeace Thackeray inneholder formuleringer som de følgende: “But as we are to see a great deal of Amelia, there is no harm in saying, at the outset of our acquaintance, that she was a dear little creature; and a great mercy it is, both in life and in novels, which (and the latter especially) abound in villains of the most sombre sort, that we are to have for a constant companion so guileless and good-natured a person.” (i kap. 1) Angående slaget ved Waterloo, der kamphandlingene ikke blir skildret i romanen: “We do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the non-combatants. When the decks are cleared for action we go below and wait meekly.” (i kap. 30)

“[H]aving described Jos’s wardrobe [i *Vanity Fair*], his pains in dressing, his vanity and shyness, Thackeray remarks, “If Miss Rebecca can get the better of *him*, and at her first entrance into life, she is a young person of no ordinary cleverness.” What we feel is that two orders of reality are clumsily getting in each other’s way: the order of imaginative reality, where Becky lives, and the order of historical reality, where William Makepeace Thackeray lives. The fault becomes more striking in the following unforgivable parenthesis. Jos has just presented Amelia with flowers. ““Thank you, dear Joseph,” said Amelia, quite ready to kiss her brother, if he were so minded. (And I think for a kiss from such a dear creature as Amelia, I would purchase all Mr. Lee’s conservatories out of hand.)” The picture of Thackeray himself kissing Amelia pulls Amelia quite out of the created world of *Vanity Fair* and drops her into some shapeless limbo of Thackerayan sentiment where she loses all aesthetic orientation. Nevertheless, the conventions employed in a work of art cannot fairly be judged by themselves; they can be judged only as instrumental to a vision. [...] In *Tom Jones* [en roman av Henry Fielding], the convention of the author’s appearance in his book as “gregarious eye,” stage manager, and moralist, is a strategy that is used with a highly formal regularity of rhythm, and it animates every turn of Fielding’s language, as the ironic life of the language. Most important, the convention had benefited by an age’s practice of and belief in form, form in manners and rhetoric and politics and philosophy – that is, by an age’s coherently structured world view. The set of feelings and ideas of which Fielding acts as vehicle, when he makes his personal appearances in his book, is a set of feelings and ideas with the stamp of spiritual consistency upon them. They do not afflict us with a sense of confused perspectives between the author’s person and his work, his opinions and his creation, as do Thackeray’s.” (Sundell 1969 s. 27-28)

Den britiske forfatteren David Lodge bruker i sin roman *Nice Work* (1988) fortellemåter fra 1800-tallet blandet med moderne metafiksjon, f.eks. når fortelleren sier: “And there, for the time being, let us leave Vic Wilcox, while we travel back an hour or two in time, a few miles in space, to meet a very different character. A character who, rather awkwardly for me, doesn’t herself believe in the concept of character” (s. 39).

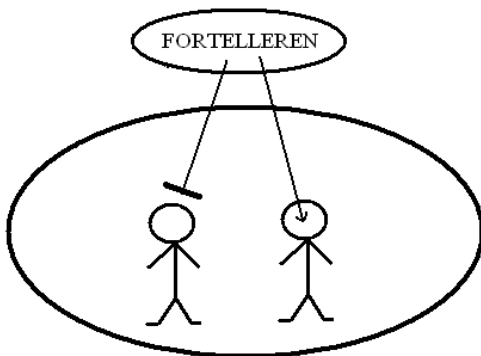
1b) Helt, men tildekt allvitende forteller:

Fortelleren vet også her alt om personene, men holder seg “i bakgrunnen” og sier ikke noe om fortellersituasjonen. Eksempel: “Hun er fullt klar over at en forsinkelse nå kan komme til å koste henne dyrt. Rekker hun ikke toget, får hun aldri drømmejobben hun så avertert i avisen! Hun lurer på om hun kan klare å få tak i en drosje i stedet, en stor drosjeregning spiller ingen rolle nå. Hun har glemt at det er drosjestreik og vet heller ikke at toget allerede har gått, fordi det for én gangs skyld var i rute.”



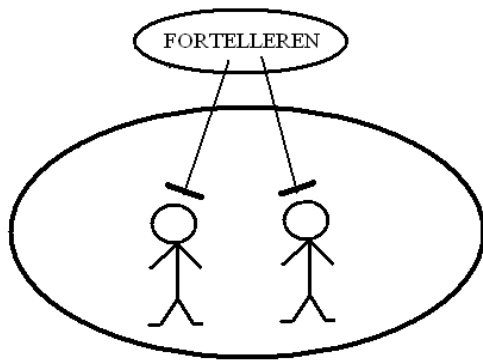
1c) Delvis allvitende forteller:

Fortelleren beskriver tanker og følelser hos noen personer, men ikke alle. En forteller som sier “antakelig”, er ikke allvitende. I for eksempel en krim kan leserne få innblikk i detektivens tanker, men ikke de mistenktes. Et annet eksempel: “Else syntes timen gikk uendelig seint. Læreren kvalte en gjesp, lengtet sikkert etter at det skulle ringe ut, så han kunne gå hjem til kone og middagsmat. Else snudde seg raskt og kastet et blikk på bestevenninnen Bente. Bente så ut til å tenke på helt andre ting enn geometri, men Else visste av erfaring at Bente kunne se fjern ut og så plutselig komme med et gluft svar på lærerens spørsmål.”



1d) Refererende forteller:

Alle personene ses utenfra, og vi må slutte oss til hva de tenker og føler ut fra hva de sier og gjør. Eksempel: “Lyset ble slått på, filmen var slutt. Plutselig var det noen som ropte “Brann! Det brenner!” Det gikk et par sekunder, så begynte kaoset. Det var to utganger, men det kunne ikke gå mer enn to personer i bredden ut av dem. Nils gikk ikke mot noen av utgangene, men fram mot filmrerretet. Lars gikk etter han, men langsommere, samtidig som han stadig dreide på hodet i retning av utgangene, som nå nesten var korket fast av skrikende mennesker.”



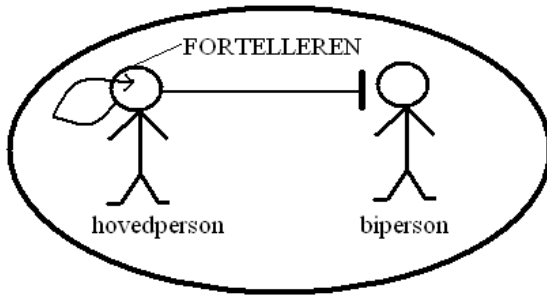
Den japanske forfatteren Haruki Murakamis roman *After Dark* (2004, på norsk 2007) har noen kapitler der fortelleren framstår som et filmkamera som beveger seg rundt i rommet og gjengir hva som ses. Et eksempel er begynnelsen på kapittel 2, der kamera-metaforen er eksplisitt: “Det er mørkt i rommet. Gradvis venner øynene våre seg til mørket. En kvinne ligger og sover i en seng. [...] Vi betrakter den sovende kvinnen. Eller kanskje det er riktigere å si at vi *kikker* på henne. Blikket vårt blir som et kamera som svever i luften, det beveger seg fritt omkring i rommet. Akkurat nå henger det over sengen og innfanger det sovende ansiktet. Synsvinkelen endrer seg med jevne mellomrom, omtrent som når man blunker. [...] Kameraet trekkes sakte bakover til hele rommet kommer til syne. Det begynner å ta for seg alle detaljene i rommet som om det leter etter holdepunkter. [...] Fra vårt perspektiv som svevende kamera tar vi for oss gjenstandene i rommet og gransker dem langsomt og omhyggelig en for en. Vi er usynlige og navnløse inntrengere. Vi ser. Vi lytter. Vi snuser på ting. Men rent fysisk er vi ikke til stede i dette rommet, og vi etterlater oss ingen spor. Vi er prisgitt reglene for en konvensjonell tidsreise: Vi kan observere, men ikke gripe inn. Informasjonsutbyttet er strengt tatt nokså magert. Det er som om beboeren på forhånd har gjemt bort personligheten sin, nennsomt lagt den i skjul for vårt nysgjerrige blikk.” (s. 25-27 i den norske oversettelsen)

2. Personal forteller

2a) Jeg-forteller, hovedperson:

Fortelleren er her den viktigste personen i fortellingen og omtaler seg selv som “jeg”. Denne jeg-personen deltar i handlingen, og kan selvsagt fortelle om sine egne tanker og følelser. Ofte holder jeg-fortelleren av en eller annen grunn tilbake noen opplysninger. Eksempel: “Jeg kan ikke si at jeg har opplevd særlig mye dramatisk i mitt liv, bortsett fra disse dagene i Madrid, da så mye skjedde. Det var min første juleferie som jeg ikke tilbrakte med slekt og venner, men jeg hadde mine grunner til å reise bort.”

Dette kan illustreres slik:

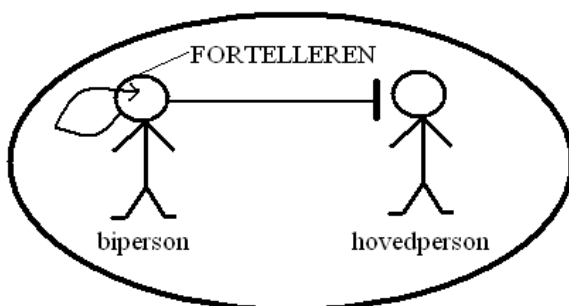


Fortelleren kan gjette bipersonenes tanker og følelser eller høre hva bipersonene selv sier om sine tanker og følelser, men fortelleren har ikke direkte innsikt i bipersonenes indre verden slik en auctoral forteller kan ha.

Den russisk-italienske forfatteren Alessandro Boffas bok *Du er et dyr, Viskovitsj* (1998, på norsk 2002) består av en rekke jeg-fortellinger der hvem jeg'et er forandrer seg fra historie til historie. I den første fortellingen er jeg'et en pingvin, i andre fortelling et murmeldyr, i tredje en snegle, i fjerde insektet en kneler, i femte en fugl, osv. Virkelighetsoppfatningen kan være svært forskjellig fra dyr til dyr. Fortellingene kan oppfattes som fabler om den menneskelige eksistens.

2b) Jeg-forteller, biperson:

Også her er det en jeg-forteller, men nå er det denne personens oppgave å fortelle om hvordan hovedpersonen og de andre oppfører seg. Eksempel: "Da jeg traff han for første gang, holdt han på å sette sammen en slags maskin som jeg ikke ante hva skulle brukes til. Jeg har aldri hatt noe særlig greie på maskiner og sånt, og ville ikke dumme meg ut. Jeg ble derfor bare stående og se på hvordan han skrudde sammen del for del."



Et eksempel på dette er amerikaneren Francis Scott Fitzgeralds roman *The Great Gatsby* (1925), der bipersonen Nick forteller om sine opplevelser med hovedpersonen Jay Gatsby.

En konsekvent vi-fortellerstemme (i stedet for et jeg) forekommer i noen fortellinger. Den tyske forfatteren Gert Hofmanns roman *De blindes fall* (1985),

oversatt til engelsk med tittelen *The Parable of the Blind*, har en tydelig visuell referanse: “Pieter Breughel’s painting *The Parable of the Blind* depicts six blind men walking in line, one following the other; disturbingly, the leader has stumbled into a pond and lies sprawled on his back as the others approach. Narrated in the first-person plural, the collective “we” in which these blind men think, Hofmann’s novel retells the big day on which they have come to visit the famous artist, so that he can paint them. [...] By imagining how these unfortunates came to be painted, Hofmann fixes permanently on the strange, shifting world of those who cannot see in a world where sight is all that matters.” (Boxall 2006 s. 740)

2c) Stream-of-consciousness (indre monolog):

Dette innebærer direkte gjengivelse av alt det en person tenker, selv om det blir mer eller mindre kaotisk. Gjennom den indre tankegjengivelsen får vi nemlig gjengitt alle følelser, tanker og sansninger som flagrer gjennom hjernen, og noen av disse har med helt andre ting å gjøre enn den konkrete situasjonen personen er oppe i. I en slik indre monologisk gjengivelse er normal setningsbygning vanligvis oppløst og brokker av mening kommer hulter til bulter. Det brukes alltid nåtid (presens) som verbtid. Eksempel: “Fin dag. Det kan da ikke være...? Nei. Får skynde meg. Han kommer kanskje ikke til å like den nye frisyren min med en gang, men nå ligner jeg litt på hun i *Se & Hør*, hva var det hun het igjen? Håper han liker frisyren. Heisan, hun der er stressa. Men han tør sikkert ikke å si det. I den gata bor Vibeke. Han er alt for sjenert. Jeg skal late som ingenting når jeg går inn i skolegården. Kommer sikkert til å bli misunnelig. Stygg, men tror hun er ... Ole-Kristian, hvis du ikke... Hva er klokka nå? Ikke akkurat god tid. Den bilen kjører altfor fort. Sikkert for seint til jobben...”

Fortelleren – uansett om fortelleren er auctorial eller personal – vil ofte på noen måter røpe holdninger og verdisyn. Hvis fortelleren sier om en kvinne at “hun er bare husmor”, er ikke det en nøytral konstatering. Fortellerens språk kan avdekke bebreidelse, mistenkeliggjøring, overraskelse, skuffelse, begeistring og mye mer (blant annet religiøse og politiske verdier). Ett negativt ord om en person kan være nok til at vi som lesere får et nytt syn på både fortelleren og personen.

“Novelist and literary theorist David Lodge speculates that historical and philosophical contexts may explain the preference for first person or figural third person narrative voice: “In a world where nothing is certain, in which transcendental belief has been undermined by scientific materialism, and even the objectivity of science is qualified by relativity and uncertainty, the single human voice, telling its own story, can seem the only authentic way of rendering consciousness” (Lodge 87). [...] Lodge concedes that the first person voice “is just as artful, or artificial, a method as writing about a character in the third person,” but he insists that it “creates an illusion of reality, it commands the willing suspension of the reader’s disbelief, by modeling itself on the discourses of personal witness: the confession, the diary, autobiography, the memoir, the deposition” (Lodge 87-

8).” (Suzanne Keen i http://brainnarratives.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/12/keen-a_theory_of_narrative_empathy.pdf; lesedato 02.06.16)

“Hvis det en gang om noen hundre eller noen tusen år finnes kulturhistorikere i en ny utgave av menneskearten, er det ikke usannsynlig at de vil tolke vår tids voldsomme interesse for førstepersonsfremstillinger i kunsten som en slags forsvarsreaksjon i en tid da den individuelle identiteten var truet av teknologier som overtok mer og mer og mer av den menneskelige bevisstheten, en prosess menneskene selv fremskyndet ved å eksternalisere mer og mer av sin hukommelse, sine elementære tankeprosesser og sin personlige identitet i datanettverkens virtuelle virkelighet.” (Thomas Lundbo i *Morgenbladet* 30. mars–12. april 2012 s. 54)

Jan Kjærstad har forklart i et intervju om en av sine romaner: “Spørsmålet om hvem som forteller er et av de viktigste i *Forførelsen*. Nå snakker jo plutselig alle om fortellingens gjenkomst – som om den noen gang har vært borte. Det har ergret meg at så mange gode forfattere glatt og ukritisk griper tilbake til 1800-tallets allvitende forteller, som om intet har skjedd på hundre år. Jeg opplever det som en anakronisme. Derfor ville jeg skape en slags allvitende forteller som først kunne føre leserens tanker til den umulighet at det var Gud selv som fortalte – jeg har lagt inn en del kjente gudsattributter – før fortelleren, etter som historien skrider fram, viser tegn på å være nærmest uvitende, for ikke å si blind. For meg selv kalte jeg dette en “uvitende allvitende forteller”. Jeg ville få fram en blandet følelse av at det er Gud som forteller, og likevel at det er en Gud som virkelig er påståelig og er ute i et meget betenkelig ærend. Denne kollisjonen mellom to mistanker sier kanskje noe om dagens fortellere, og ett av forsøkene i boka var å komme på sporet av det du kan kalle dagens mediefortellere. Når vi sitter og ser på Dagsrevyen, tar vi det vi ser som pur sannhet i det ene øyeblikket, mens vi i det neste vet at alt sammen er regi, det er en regissert såpeopera med helt tilfeldige utsnitt av det som har skjedd i verden det siste døgnet. Nå har vi sett bilder fra det tidligere Jugoslavia hver eneste dag, og samtidig vet vi at det sikkert finnes ti andre områder i verden som har akkurat like forferdelige konflikter som vi nesten aldri hører om. Av og til skjønner du at det du ser bare er tilfeldige utvalg av bilder fra verden, mens i neste øyeblikk sitter du der med foldede hender og tar imot som om det var Gud selv som snakket.” (Hagen 1996 s. 158-159)

En annen skillelinje i narratologien er mellom historie (“story” på engelsk) og fortalt handling (“plot” på engelsk). Historien kalte de russiske formalistene for “fabula”, den fortalte handlingen for “syuzhet”. For Boris Tomashevskij betydde fabula forbindelsen av hendelsene i deres egentlige tidsrekkefølge, mens syuzhet er fortellerens bidrag som består i å overføre fabula til en kunstnerisk konstruksjon (Brackert og Lämmert 1976 s. 210). Fabula er den (rekonstruerte) kronologiske historien, syuzhet konstruksjonen eller aktualiseringen av historien slik den blir framstilt i teksten gjennom fortellemåten. Historien er i prinsippet en uendelig

mengde fakta, hendelser og handlinger. Skillet kan også forklares som fortellingens *hva* (fabula) og *hvordan* (syuzhet).

Distinksjonen “between story and fabula [...] is based upon the difference between the sequence of events and the *way in which* these events are presented.” (Bal 1992 s. 5) Det kan være drastiske forskjeller mellom “the sequence of events in the story and their chronological order in the fabula. The latter order is a theoretical construction, which we can make on the basis of the laws of everyday logic which govern common reality. [...] It is not always possible to reconstruct the chronological sequence.” (Bal 1992 s. 51)

“Begrepet plot betegner en organisert framstilling av begivenheter i et hendelsesforløp. Begrepet kan sies å omfatte to forhold ved en tekst: for det første hvilke hendelser som presenteres i teksten, og for det andre hvilken struktur eller rekkefølge disse hendelsene presenteres i.” (Claudi 2010 s. 130) Plot er altså et annet navn for den fortalte handlingen. “From the plot order, we infer the story order.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 80) “The story-plot distinction suggests that if you want to give someone a synopsis of a narrative film, you can do it in two ways. You can summarize the story, starting from the very earliest incident that the plot cues you to assume or infer and running straight through to the end. Or you can tell the plot, starting with the first incident you encountered in watching the film.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 77)

Plot er i en fortellende film “all the events that are directly presented to us, including their causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to *story*, which is the viewer’s imaginary construction of all the events in the narrative. [...] story [is in] a narrative film, all the events that we see and hear, plus all those that we infer or assume to have occurred, arranged in their presumed causal relations, chronological order, duration, frequency, and spatial locations. Opposed to *plot*, which is the film’s actual presentation of events in the story.” (David Bordwell og Kristin Thompson sitert fra Fuxjäger 2007 s. 13-14)

“Events, actors, time, and location together constitute the material of a fabula. [...]

1 The events are arranged in a sequence which can differ from the chronological sequence.

2 The amount of time which is allotted in the story to the various elements of the fabula is determined with respect to the amount of time which these elements take up in the fabula.

3 The actors are provided with distinct traits. In this manner, they are individualized and transformed into characters.

4 The locations where events occur are also given distinct characteristics and are thus transformed into specific places.

5 In addition to the necessary relationships among actors, events, locations, and time, all of which were already describable in the layer of the fabula, other relationships (symbolic, allusive, etc.) may exist among the various elements.

6 A choice is made from among the various ‘points of view’ from which the elements can be presented.” (Bal 1992 s. 7)

Et vendepunkt (peripeti) er der det skjer noe i handlingen som viser seg å få avgjørende viktig betydning for hva som skjer senere i handlingen.

“The analyst must assume that the events reported have a true order, for only then can he or she describe the narrative presentation as a modification or effacement of the order of events. If a novel does not identify the temporal relation between two events, one can treat this as a distinctive feature of its narrative point of view only if one assumes that the events themselves do have an order of succession. Of course, it is only reasonable to assume that events do occur in some order and that a description of events presupposes the prior existence, albeit fictive, of those events. In applying these assumptions about the world to the texts of narrative we posit a level of structure which, by functioning as a nontextual given, enables us to treat everything in the discourse as a way of interpreting, valuing, and presenting this nontextual substratum.” (Culler 1983 s. 171-172)

Det vi møter når vi leser en fortelling, er den fortalte handlingen, ikke selve historien. Hvordan kan vi i så fall vite mye om historien? Grunnen er blant annet at tiden bare går i én retning. En person som er 2 år, må ha vært 1 år. Vi vet jo mye om hvordan verden er. Et hus må ha blitt bygd, en gift person har vært ugift, en kvinne som holder til i Trøndelag og som vi plutselig får høre er i Hammerfest, må ha forflyttet seg dit på et eller annet vis. Det spennende med dette sett fra et forfatter- eller fortellerperspektiv, er at den samme historien kan fortelles på helt forskjellige måter.

Historien i en fortelling består av den logiske og naturlige rekkefølgen noe skjer i. La oss si at det skjer 10 viktige ting i en fortelling:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Det er ikke sikkert hendingene blir fortalt i den naturlige rekkefølgen. Her kommer fortellestrategien i den fortalte handlingen inn:

7 3 4 5 2 7 8 1 10 2 7

Denne fortellingen begynner ikke med begynnelsen, men med den 7. av de 10 viktige hendinger i historien. Noen hendinger (6 og 9 i eksemplet) blir ikke fortalt i det hele tatt, vi bare skjønner at de må ha skjedd og noenlunde hva som skjedde. Hending 7 er sannsynligvis noe svært viktig for fortelleren, siden den blir fortalt flere ganger og i ulike sammenhenger. Vi kan tenke oss at episode 7 blir sett i ulike perspektiver (f.eks. av jeg-fortelleren som barn, ungdom og voksen). To eksempler: “In John Woo’s *The Killer* [en film produsert i 1989], an accident in the opening scene blinds a singer, and later we see the same event again and again as the protagonist regretfully thinks back to it.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 80) Doug Limans film *GO* (1999) “presents the actions of a single night three times, each time from a different character’s point of view. We cannot fully figure out what happened until the end, since various events are withheld from the first version and shown in the second and third” (Bordwell og Thompson 2007 s. 83).

Hending eller episode 1 i tallrekken ovenfor trenger ikke å være at noen blir født og 10 må ikke nødvendigvis innebære hovedpersonens død. I prinsippet er dessuten tallrekken uendelig lang, for hvor mange hendelser går det ikke an å fortelle om? At en person pusset tennene etter frokost mandag 12. august, kan i en fortelling ha avgjørende betydning (f.eks. i en krim: forgiftet tannkrem!).

Frode Sander Øiens roman *Speed til frokost* (2009) er strukturert som et slags puslespill (og metaforen liv-puslespill brukes flere steder i romanen): “[R]ekkefølgen på kapitlene [er] stokket om. Boken begynner med 7 og fortsetter med 16, 15, 26 og så videre.” (*Morgenbladet* 24.–30. juli 2009 s. 33) Boka består i prinsippet av hundre kapitler, men noen kapitler er utelatt og utgjør et slags svarte hull i historien. Omslagsbildet viser en gutt som har en stor krabbe fastbundet foran øynene, slik at han ikke kan se. (Rekkefølgen av kapitlene er denne: 7, 16, 15, 6, 26, 25, 20, 13, 10, 17, 21, 5, 29, 14, 31, 32, 47, 33, 36, 34, 35, 43, 37, 41, 38, 39, 42, 82, 44, 45, 57, 46, 50, 49, 52, 53, 62, 12, 55, 56, 87, 88, 63, 68, 65, 19, 69, 11, 73, 60, 75, 77, 79, 80, 81, 83, 92, 93, 97, 100.)

Omkasting av kronologi kan fungere som en etterligning av eller påminning om verdens usikkerhet og kaos (Reuter 1997 s. 71).

Et frampek innebærer en foregripelse av noe som i historien skjedde senere. Fortellingen går inn i framtiden til historien (prolepse):

1 2 9 3 4 5 6 7 8 9 10

Korte frampek i en tekst – hintene om hva som skal skje senere i historien – skal vekke vår nysgjerrighet vår og øke lysten til å finne ut mer om det som skal skje. Vi leser dessuten om nåtiden på en litt annen måte når vi allerede vet noe skal skje senere (særlig når det er noe så dramatisk som at hovedpersonen kommer til å dø).

Den meksikanske regissøren Alejandro G. Iñárritu sin film *21 Grams* (2003) er en thriller. Det som skjer foregår på flere handlingsplan og fortellingen hopper fram og tilbake mellom dem. Hvis den dramatiske episoden der en far og hans to døtre blir drept i en bilulykke regnes som nåtidsplanet i filmen, så er den første sekvensen i filmen en prolepse. Men det er så mange sprang fram og tilbake i tid at det er vanskelig å se hva som kan oppfattes som nåtidshandlingen. Et annet eksempel på en prolepse er begynnelsen av regissør Pål Sletaunes film *Babycall* (2011), der en person sier “Anna, hvor er Anders?” Dette er et frampek til slutten av filmen.

Tilbakeblikk (analepse) er et sprang tilbake, en forflytning bakover til noe som skjedde i fortiden i historien:

1 3 4 5 6 2 7 8 9 10

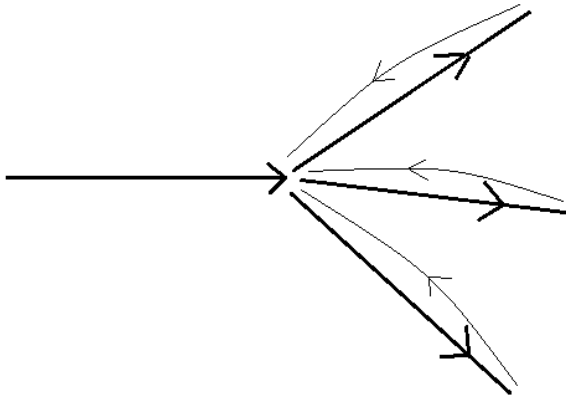
Tilbakeblikk fungerer ofte som forklaringer på hva som skjedde senere.

En filmatisk analepse er tydelig i den østerriksk-amerikanske filmregissøren Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950), der vi i begynnelsen får se et lik som ligger i et svømmebasseng, og den døde mannen forteller deretter om hva som skjedde. Et lignende grep blir brukt i den britiske regissøren Sam Mendes’ film *American Beauty* (1999). Den tysk-amerikanske regissøren John Brahm’s krimfilm *The Locket* (1946) inneholder et tilbakeblikk i et tilbakeblikk i et tilbakeblikk (Parkinson 2012 s. 122).

Den amerikanske regissøren Steven Soderberghs filmthriller *Contagion* (2011) handler om en pandemi som dreper millioner av mennesker. Gjennom filmen er det uklart hvordan sykdommen oppstod, men i de siste minuttene av filmen får vi se en analepse som viser opprinnelsen til den dødelige sykdommen. Dette kan kalles en “forklarende analepse” (Reuter 1997 s. 45).

Den britiske forfatteren Philip Toynbees roman *Tea with Mrs. Goodman* (1947) er “a multiple-view novel [...] in which a single event is looked at over and over again, but from different angles.” (Burgess 1971 s. 189) I den østerrikske forfatteren Ilse Aichingers novelle “Speilhistorie” (1949) fortelles en kvinnes liv i omvendt kronologi fra død til fødsel. I engelskmannen Martin Amis’ roman *Time’s Arrow* (1991) er fortellingen “written backwards, with events unfolding against the chronological sequence without explanation” (Boxall 2006 s. 798). En svært spesiell form for hopp tilbake i tid finnes i Kåre Holts roman *Det store veiskillet* (1949), der en ung mann står med løftet blikk i en skog i Norge den 9. april 1940. Han ser tyske fly komme for å invadere landet. I fortsettelsen blir den unge mannen nazist. Så er plutselig leseren tilbake i skogen hos ungdommen som ser flyene, og handlingen fortsetter med at han blir motstandsmann. Det er som om mannen får en ny sjanse til å ta et svært avgjørende valg. Etter å ha hørt om motstandsmannen, er vi for tredje gang tilbake i skogen, og i den tredje versjonen blir han en vanlig

nordmann, altså verken skurk eller helt. Alle de tre mulighetene er like overbevisende fortalt. Fortellingen har en slags “gaffel-struktur”:



I begynnelsen av *Det store veiskillet* sier fortelleren om hovedpersonen at “han kjente i seg han var i stand til å bli flere: om ikke å leve mer enn ett liv, så i hvert fall i heftige stunder bli nødt til å velge mellom vidt skilte veier, og den han valgte måtte han følge livet ut.” Og senere i romanen: “Du er det du gjorde”.

Den engelske forfatteren Kate Atkinsons roman *Life after Life* (2013) har litt av sin handling fra “Nord-London 1910: I et vakkert hus i Mayfair ligger middelklassekvinnen Sylvie og skal føde. Det er forrykende snøstorm, og legen rekker ikke fram. Barnet blir født med navlestrengen rundt halsen, og puster ikke: “Mørket lukket seg.” Neste kapittel, samme scene, men i denne versjonen rekker legen fram. Han får liv i jenta, som får navnet Ursula. Vi følger henne noen år framover. Hun leker med sine søsken, et vindu er åpent, hun lener seg ut, og faller; “mørket lukket seg”. I neste kapittel blir hun akkurat reddet – og overlever, inntil spanskesyken dukker opp, og så videre ... [...] Den britiske forfatterinnen Kate Atkinson har i denne fortellingen lekt med tanken på de mange gangene vi er nære ved å dø – men reddes av tilsynelatende tilfeldigheter og får en ny sjanse. Det vil si. Hun utstyrr følsomme Ursula med en intuisjon for framtidige katastrofer. De gangene Ursula følger intuisjonen, overlever hun. [...] I en annen versjon er hun sterk nok til å avvise amerikaneren, og blir elskerinnen til admiralen Crichton. I en versjon forlater han sin kone. I en annen versjon våger han ikke. [...] I en av versjonene drar Ursula til Tyskland i tredveårene, og gifter seg med en som seinere blir tysk offiser. Ved et tilfelle blir hun kjent med Hitlers elskerinne Eva Braun, og havner på Berghof i 1939, der Atkinson dikter inn en Führer som klapper Ursulas lille datter ømt på kinnet. Vi følger deretter Ursula under den brutale bombingene av Berlin i 1945. I en annen versjon er Ursula i London under blitzkrigen – med en gruppe som rydder opp etter bombene. Det er de mest intense scenene i denne boka; bombene som aldri slutter på falle, mennesker innestengt i hus, avrevne kroppsdeler. [...] “Tenker du iblant på hva som ville skjedd hvis en liten ting var blitt endret i fortiden,” spør Ursula Teddy i en av versjonene. Hun leker da med tanken på at Hitler hadde dødd under fødselen, eller kanskje var blitt adoptert av en kvekerfamilie. For ikke bare livene våre, men også de store verdensbegivenheter

består av ørsmå tilfeldigheter. En liten vri et sted, og alt ville sett annerledes ut. “Liv etter liv” blir også en kommentar til det å skrive, der forfatteren opererer som en Gud og kan skrive hva som helst – til og med forandre verdenshistorien.” (*Dagbladet* 24. mars 2014 s. 42)

Den tyske forfatteren Jenny Erpenbecks roman *Hver dag kveld* (2012) “strekker opp et svimlende eksistensielt lerret ved å fortelle den samme kvinnens liv fem ganger, med den forskjellen at hun lever litt lenger i hver versjon av sin egen historie, fra hun i den første lider krybbedød, til den siste hvor hun går ut av tiden som gammel dame med hele det tyvende århundrets sentraleuropeiske historie i hukommelsen og kroppen.” (*Morgenbladet* 13.–19. januar 2017 s. 54)

Eksempler på filmer som har eksperimentelle intriger, med til dels de samme personene i parallelle handlingstråder som skjer samtidig, er *Sliding Doors* (1998; regissert av Peter Howitt) og *Uncertainty* (2008; regissert av Scott McGehee og David Siegel).

I filmer viser tilbakeblikkene oftest sannheten: “Although there are celebrated examples to the contrary, where flashbacks are variously unreliable (*Stage Fright*, *Rashomon*, *8½*, *The Usual Suspects*), the dominant convention has been that what you see in a flashback is what happened” (Dyer 2007 s. 74). I en film kan det dessuten forekomme lydlig tilbakesprang (en slags lydlig analepse), der vi ser en person på skjermen i det som er historiens nåtid, samtidig som vi hører en stemme fra en tidligere scene i filmen. Andre tidskombinasjoner av lyd og bilde er også mulig.

Frampek kan brukes på mange måter, og henger nært sammen med spenningsoppbyggingen i hele fortellingen. Den tyske forfatteren Theodor Fontane skrev om en annen forfatter at i hans bøker “blir det ikke slått innen en spiker i første bind som det ikke i tredje bind henges noe opp på, uansett om det er en frakk eller et menneske som henger på den.” (sitert fra Günter 2008 s. 174)

En spennende mulighet er at fortelleren kan utelate eller fortie noe som viser seg å ha stor betydning. Tausheten kan skyldes fortellerens uvitenhet eller at fortelleren bevisst holder tilbake informasjon. Fortelleren kan for eksempel ha dårlig samvittighet for noe og unngår å snakke om noe ubehagelig. Fortelleren er altså upålitelig. I så fall må det i fortellingen være noen signaler som får leseren til å lese eller se med mistanke og oppdage ting “på egen hånd”.

William Riggans bok *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First Person Narrator* (1981) hevder at “the very nature of first-person narration encourages unreliability. However, for practical reasons, he limits himself to an analysis of “one specific genus of the unreliable narrator: namely, the fictional autobiographer who recounts his own life, or a portion thereof, in his own voice and in a conscious act of writing” (p. 15). [...] The picaro – predictably the most

coherent of the four categories – is defined with reference to a historical literary genre, whereas the madman and naif are characterized merely in terms of the personalities of the protagonists. Although the chapter on the clown opens with a discussion of the court fool, Riggan passes from *Tristram Shandy* to an analysis of *Lolita*'s Humbert Humbert only by a forced redefinition of the fool as simply any “clownish persona” or buffoon. [...] When Riggan concludes that “the two principal components of the unreliable first-person’s nature as narrator” are “dissimulation and reticence” (p. 173), he immediately has to add the qualification that naif narrators are noted for their candor. To mend the rift, it is then necessary to posit that in the cases of Huck Finn and Holden Caulfield the all-important dissimulation is unconscious.” (http://www.english.wisc.edu/rdnixon/files/review_riggan.pdf; lesedato 21.01.16)

Fortelleren kan også være direkte usympatisk. Merlin P. Mann og Mario Cortez’ bildebok *Kaptein Kroks private loggbok* (på norsk 2006) har den onde kaptein Krok fra *Peter Pan* som jeg-forteller. Krok avslører mange steder sin naivitet gjennom hvordan han forteller. Han er hevnjerrig, dum osv., altså en forteller som forfatterne ikke har tenkt at vi skal få sympati for. Krok skriver at loggboka kun skal leses av han selv, slik at ingen andre skal få vite hva han har skrevet.

Alfred Hitchcocks film *Stage Fright* (1950) har en upålitelig forteller med “lying” tilbakeblikk/flashbacks (Buckland 2009 s. 20) “The story-within-the-story can be set as an orally presented telling in the diegesis that is given pictorial support for the sake of the spectator. This, of course, is a very obvious means to establish and support an unreliable narrator, as seen in the extended ‘lying flashback’ in Hitchcock’s *Stage Fright* (1950) or in Verbal’s statement in Bryan Singer’s *The Usual Suspects* (1995). In other cases, the character can be given the function of a voice-over narrator who comments on the depicted events and who also controls the image insofar as what is shown is in accordance with the voice-over’s telling as e.g. in Nolan’s *Memento* (2000) and Fincher’s *Fight Club* (1999). [...] It is, as is well-known, an important effect of these films that during part of the narrative’s progress we are ‘tricked’ into believing that what we are witnessing is being impersonally, zero-focalized or (as I prefer to say in what follows) ‘objectively’ told. This surprise effect is obtained by letting the camerawork and editing be in accordance with what we, with a potential contradiction in terms, might label ‘objective perspective’, even though the perspective is bound to a character: zooming and traveling cameras, where we approach the characters from a distance; establishing shots in which the characters are not present, etc.” (Per Krogh Hansen i http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_hansen.htm; lesedato 27.09.13)

“Hva har *True Detective*, *The Honourable Woman* og *The Affair* til felles? De var tre av de beste og mest innovative tv-seriene i året som gikk. Og alle er basert på ideen om upålitelige fortellere. [...] *The Affair*, serien som kretser rundt en utroskapsaffære i Montauk på Long Island, der de to involverte, Alison og Noah, gjenforteller de samme hendelsene fra hvert sitt perspektiv. Det viser seg raskt at de

to tolker hendelsene på veldig forskjellige måter. [...] Vi er alle upålitelige fortellere. Vi former og redigerer fortellingen om vårt eget og partnerens liv.” (*A-magasinet* 20. mars 2015 s. 35)

I modernistisk diktning (f.eks. hos Franz Kafka) er ikke lenger fortelleren en instans som gir overblikk over helheten og representerer sammenheng, men en bevissthet som bare forteller ut fra ett av mange mulige perspektiver (Žmegač 1980 s. 343).

En “narratee” er en fiktiv adressat, dvs. den som fortelleren gir seg ut for å fortelle til. Dette er ikke den samme instansen som tekstens implisitt (eller impliserte) leser. Det skilles også mellom implisitt leser og implisitt forfatter. Implisitte forfatteren er det inntrykket av forfatteren som teksten skaper, både ut fra noe objektivt (kjennetegn ved teksten) og noe subjektivt (et inntrykk som skapes av leseren). Forfatteren skaper et inntrykk (et “bilde”) av seg selv i sin tekst, på grunnlag av tekstens ordvalg, estetiske virkemidler, struktur, ideologi osv.

I Cora Sandels roman *Kranes konditori* (1945) er fortelleren forarget over syersken Katinka Stordals “opprør” mot småbyen og hverdagens slit. Fortelleren er en av mange som sladrer om hovedpersonen. “De hviskende samtalene mellom betjeningen på konditoriet representerer byens liv i miniatyr, det er byens skravl som går og går igjennom romanen. “Meget skal en høre, før ørene faller av”, lyder første setning. Vi ser Katinka gjennom kollektivets vurderinger, samtidig som den ironisk-satiriske fremstillingen av kollektivets snevre moral lar sympatien helt fra første stund ligge hos Katinka. Hviskekoret i øret blir vi imidlertid ikke kvitt, det er som en hissig summing fra en flue vi forgjeves prøver å slå bort. Guttegjengen som tidvis synger nidviser om Katinka fungerer som et slags kor i romanen, alt Katinka foretar seg blir kommentert. Mens koret i det antikke dramaet representerer en høyere innsikt og prøver å veilede aktørene på scenen, prøver imidlertid byens “kor” å irttesette Katinka, og hindre den utvikling til innsikt som sett fra leserens side må betraktes som sunn.” (professor Henning Howlid Wærp i <http://www.nordlys.no/kronikk/hva-er-det-med-kranes-konditori/s/1-79-6632355>; lesedato 01.10.15) Fortelleren og den implisitte forfatteren har i denne romanen motsatte holdning: det ene synes syerskens oppførsel er en skandale, den andre at den er helt forståelig.

“The concept of implied author refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text. Thus, the implied author has an objective and a subjective side: it is grounded in the indexes of the text, but these indexes are perceived and evaluated differently by each individual reader. We have the implied author in mind when we say that each and every cultural product contains an image of its maker. The implied author is therefore not a category specific to verbal narration; nevertheless, it is most often discussed in relation to verbal texts, particularly in narratological contexts. Introduced by Booth in 1961 in connection

with his conceptualization of the unreliable narrator [...], the implied author has become a widespread term for a concept referring to the author evoked by, but not represented in a work. The concept appears in various forms. Many users treat it as a term for an entity positioned between the real author and the fictive narrator in the communication structure of narrative works. Those adopting a critical stance, on the other hand, use it as a term for a reader-generated construct without an equivalent pragmatic role in the narrative work. In neither of these usages is it claimed that authors have the intention of creating an image of themselves in their works.” (Wolf Schmid i http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Implied_Author; lesedato 29.08.14)

“Da Kjartan Fløgstad i sommer utga *Grense Jakobselv* [2009], kom det imidlertid noe helt nytt og annerledes på bordet: en bok som presenterte nazistenes syn på hele 1900-tallets historie, og nazismens og krigens plassering i denne historien, ved å la en av dem føre ordet. Kritikken mottok imidlertid boken på en ganske forbløffende måte. Overalt var det “forfatteren mener” og “forfatteren hevder”, “Fløgstad avslører” og “Fløgstad påviser”. Man skulle tro *Grense Jakobselv* var en selvbiografi. Imidlertid er selvsagt ikke “Kjartan Fløgstad” en person i boken i det hele tatt. Den er hovedsakelig viet fortellingen til karrierenazisten Otto Nebelung og viser verden slik han ser den. Siden “Nebel” betyr “tåke” og “skodde” er Nebelungs navn alene et stort fareskilt: Denne personen tåkelegger, han er ikke noe talerør for sannheten, *please proceed with the utmost caution*. Men nei, den ene kritikeren etter den andre godtok nazist og krigsforbryter Otto Nebelungs vri på historien uten å blunke – en versjon som hr. Nebelung vel å merke presenterer for å stille seg selv og nazismen i mest mulig fordelaktig lys. Det er kanskje det skumleste ved det hele: Er denne mottagelsen et bevis på at vi ikke lenger har de antinazistiske ryggmargsrefleksene inne? Er vi blitt sløve? Gjenkjenner vi ikke lenger propaganda? Gjenkjenner vi ikke hvitnippnazistenes pretensjoner om å representere “Kultur” mens de i virkeligheten av hjertens lyst brente bøkene og brøt idealene fra opplysningstiden og den franske borgerrettsrevolusjonen? Min påstand er at Fløgstad sommeren 2009 fintet ut noe bortimot alle. Kjartan Fløgstads bok er ikke sakprosa.” (Lasse Midttun i *Morgenbladet* 11.–17. desember 2009 s. 35)

Den implisitt leser er den leseren som teksten kommuniserer at den skal bli lest av, og denne er en funksjon av verket. Den implisitte leserens kunnskap og verdier er slik at utbyttet av teksten blir maksimalt. Implisitt leser er ikke det samme som intendert leser, den leseren som forfatteren av kjøtt og blod har ville henvende seg til i samfunnet.

“The term “Implied reader,” coined by Booth ([1961] 1983) as a counterpart of the implied author [...], designates the image of the recipient that the author had while writing or, more accurately, the author’s image of the recipient that is fixed and objectified in the text by specific indexical signs. [...] The implied reader is a function of the work, even though it is not represented in the work. An “intended reader” [...], who is not fixed in the text but exists merely in the imagination of the

author and who can be reconstructed only with the latter's statements or extra-textual information, does not form a part of the work. Such a reader belongs exclusively to the sphere of the real author, in whose imagination he or she exists. The relationship between implied author and implied reader is not a symmetrical one, for there is no symmetry between the ways in which the two implied entities are formed. The implied reader is ultimately one of the attributes of the concrete reader's reconstructed implied author. It follows that the implied reader is no less dependent on the reader's individual acts of reading, understanding, and reconstructing than the implied author whose attribute it is" (Wolf Schmid i http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Implied_Reader; lesedato 29.08.14).

"[I]t still comes easier to us to think of fictional minds as mostly characters' minds. Narrators, implied readers, implied authors, intermental units, and implied abstract entities, such as Providence, remain on the periphery of our critical consciousness, even if we just had a discussion in which we established that these are central contributors to a story's sociocognitive complexity. Why should it be this way? Is it, as [Jim] Phelan suggested to me afterward, "a function of the kinds of fictional narratives we're most familiar with since the rise of the novel, or at least since the rise of the psychological novel? Is that a function of some grooves of thought that narratology has worn for us? A combination of the two?" Perhaps, particularly in the case of implied authors, we may feel that, as we talk about them, "we move from fictional minds to nonfictional ones, and crossing that divide may be one reason why people don't focus on them." Or, perhaps, as Nancy Easterlin observes, the explanation has less to do with "literary convention" and more "with the inherent dynamics of human sociality." It's possible, in other words, that when we think of mental states in fiction (and don't forget that *all* of those are disembodied figments of imagination), our first impulse is still to reach out for entities that have manifested their "presence" by embodied social engagement with other characters." (Lisa Zunshine i <http://www.lisazunshine.net/index%20page%20files/Theory%20of%20Mind%20as%20a%20Pedagogical%20Tool.pdf>; lesedato 11.03.16)

Når det gjelder tiden handlingen foregår i, er det tre nærliggende muligheter:

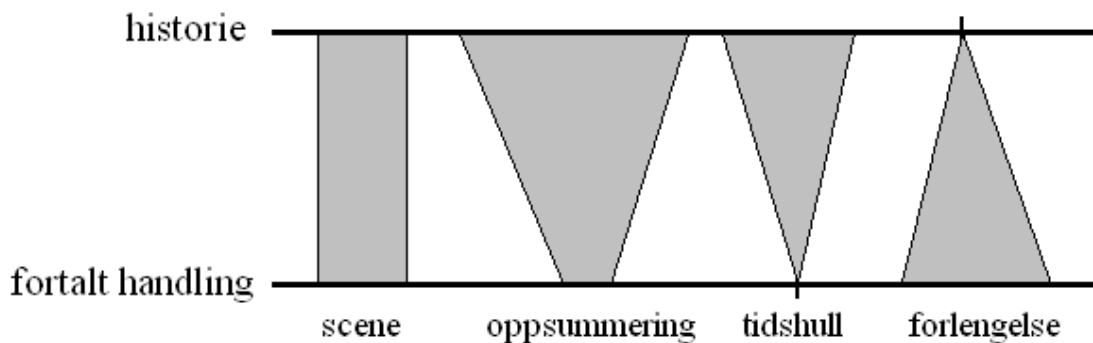
Etterstilt fortelling: Handlingen har allerede foregått når den fortelles – verbtid: preteritum ("Den gang var jeg bare syv år, og hadde nettopp fått min første sykkel.") Dette er det vanligste i romaner og annen narrativ litteratur (f.eks. biografier).

Samtidig fortelling: Handlingen foregår samtidig som det fortelles – verbtid: presens ("Jeg ser en mørk skikkelse som kommer langsomt imot meg. Jeg skriker.")

Foranstilt fortelling: Handlingen ligger i framtiden (profeti, drømmesyn) – verbtid: futurum ("Det skal komme en tid da jorden blir et cyberspace-paradis. Da skal mennesker fra alle folkeslag samarbeide.")

Historisk presens innebærer at fortelleren går over fra fortid (preteritum) til nåtid (presens) i dramatiske, spennende episoder: “Alle hadde ventet lenge på oppgjøret mellom de to vikingene. Både Bård og Harald tok ringbrynjene på og grep sine sverd. Så går Bård fram og gir Harald et slag over venstre arm. Harald kaster seg fram og treffer Bårds høyre bein med sverdet.”

Tidsrelasjonen mellom historie og fortelling kan være slik (ulike narratologiske teoretikere bruker ulike navn/begreper på de samme fenomenene):



Scene: Det tar (omtrent) like lang tid å fortelle det som selve hendene tar (f.eks. en dialog mellom personene). En scene skal oppleves av leseren som om den skjer her og nå, uten tilrettelegging og tolkning av fortelleren (Chatelain 1982 s. 369).

Oppsummering: Det tok lengre tid i historien enn det tar å fortelle det nå i ettertid (f.eks. at en person går rundt i timevis og grubler).

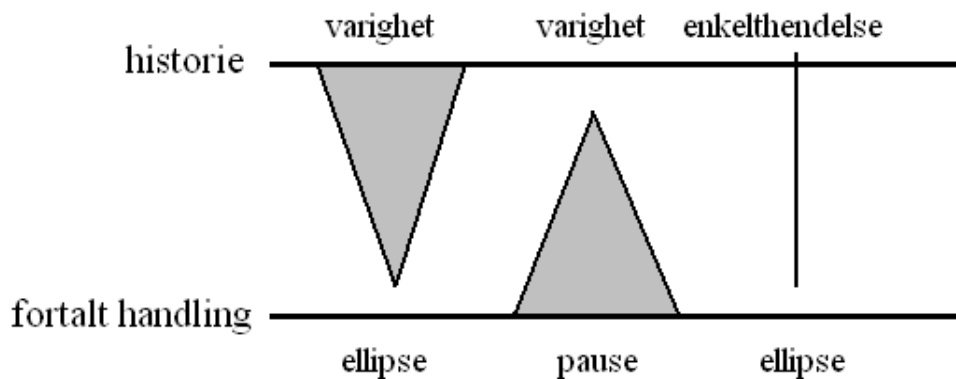
Tidshull: Noe med varighet er ikke fortalt, men nevnt i forbifarten (f.eks. at fortelleren sier at hovedpersonen gikk på skolen fra 6 års alder til 18, men ikke gjengir noe annet som hendte i denne perioden).

Forlengelse: Noe som hadde svært kort varighet, fortelles relativt utførlig (f.eks. at et lynnedslag beskrives i detalj).

“Prinsippet for referat er at lange tidsrom omtales med ganske få ord: “Dei sat heime på garden vinteren over, og budde seg til utferd.” Her fortelles det med 12 ord om – ikke alt som skjedde den vinteren, men det fortelleren synes er nødvendig å nevne fra dette tidsrommet. Det tidsrommet som fortellingen – de 12 ordene – omfatter, kan vi kalle for FORTALT TID eller AKSJONSTID. Men de 12 ordene har også en annen tidsdimensjon: den tid det tar fortelleren å fortelle dette, eller leseren å lese det. Dette kan vi bruke uttrykket FORTELLETID om. I en scene minsker aksjonstiden i forhold til fortelletiden. Aksjonstider kan også stå stille, som når en person eller en gjenstand detaljiskildres. Men også i en scene – eller i et tankereferat, for å forlate sagaen – kan fortelletiden være lengre enn aksjonstiden” (Dahl 1975 s. 153).

“In both novel and film, rigid isochrony is so rare as to almost invariably constitute a kind of tour de force. Robert Alter points out an amusing novelistic example in *Joseph Andrews*, where the time it takes to read Fielding’s account of Lady Booby’s horrified reaction to Joseph’s protestations of “virtue” approximates the time she spent before responding – two minutes. Such a passage constitutes the novelistic equivalent of the one-shot sequence in the cinema, generally characterized by a strict isochrony between the duration of the shot and the presumed duration of the fictive event.” (Stam 1992 s. 142) “Real time” i en film kan f.eks. innebære å vise “a three-minute chase in three minutes – as opposed to slow or fast motion or some type of elliptical cutting.” (Ira Konigsbergs *The Complete Film Dictionary* sitert fra Fuxjäger 2007 s. 19)

Andre muligheter er f.eks. disse:



Ellipse: Det blir ikke fortalt noe som faktisk må ha funnet sted i historien, enten fordi det er uviktig eller fordi fortelleren vil skjule det. “Man kan spørre seg om sagadiktningens måte å hoppe over tidsrom som ligger mellom sentrale, dramatiske hendelser på, er et godt eksempel på ellipser. “Så gjekk hausten og vinteren til endes” (fra *Soga om Gisle Sursson*) [...] [kan være eksempel på at] sagaens sterkt komprimerte referat av tiden som går, representerer et grensetilfelle mellom referatet og ellipsen.” (Atle Skaftun i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur* nr. 2 i 1999 s. 54) Anja Breiens film *Voldtekt* (1971) skal vise hvor vanskelig det er å avdekke sannheten om hukommelsens troverdighet. Til å belyse dette temaet brukes det tilbakeblikk (retrospeksjon), subjektive minnebilder, en åpen og tvetydig slutt, samt ellipser. Den fransk-sveitsiske filmregissøren Jean-Luc Godard er kjent for å ha brukt ellipser i mange av sine filmer og gitt dem et “synkope-preg” (Pinel 2001 s. 54).

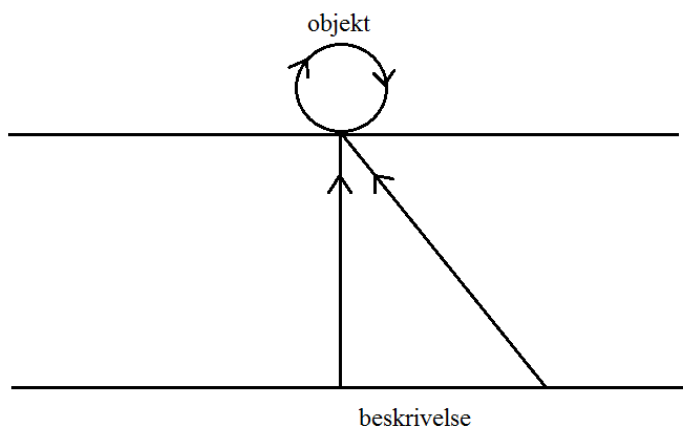
“That which has been omitted – the contents of the ellipsis – need not be unimportant; on the contrary, the event about which nothing is said may have been so painful that it is precisely for that reason it is being elided. Or the event is so difficult to put into words that it is preferable to maintain complete silence about it. Another possibility [...] is the situation in which, though the event has taken place,

the actor wants to deny that fact. By keeping silent about it, he attempts to undo it. Thus the ellipsis is used for magical purposes, as an exorcism.” (Bal 1992 s. 71)

Pause: Det beskrives noe (f.eks. et interiør, en persons utseende eller arkitektur og gatenett i en by og lignende) som ikke foregår i tid i historien, men som det tar tid å fortelle om.

Ellipser kan gjelde noe med lang varighet (mange hendelser) eller en enkelthendelse med svært kort varighet.

Objekter har ingen utstrekning i tid slik som handlinger som blir utført med objektene har:



(basert på Ricardou 1967 s. 165)

Dette er altså muligheter som fortelleren kan ta i bruk. Det kan være nødvendig å gi en nøye beskrivelse av et rom der det ennå ikke skjer noe for å gi leseren et inntrykk av rommet (altså pause). Noen hendinger blir mest effektivt beskrevet når leserne får høre hva som skjer sekund for sekund (scene). Det vanligste er kanskje likevel oppsummering og ellipser, der fortelleren enten bruker noen få ord på noe som foregikk over lang tid eller hopper over noe uviktig.

“Although Genette finds authentic “pause” quite rare in the novel, it seems that both novelists and filmmakers can pretend to “freeze” time if they so desire. Cervantes leaves Don Quixote and the Biscayan poised for battle, swords in the air and with ferocious mien, in a combat eternally frozen and eternally in progress, in what amounts to a narrative freeze-frame. The device recalls Hogarth’s *The Rake’s Progress*, where figures are satirically caught in bizarre and compromising postures, their hands deep in other people’s pockets or bodices. René Clair’s *Paris Qui Dort* (1923) structures an entire film around such Hogarthian freeze-frames. Its story concerns a mad scientist whose mechanical ray paralyzes whomever it touches, freezing the pickpocket in mid-flight with the just-picked wallet, and petrifying the unfaithful wife in *flagrant délit*, freezing her in almost Dantean fashion in the arms of her lover. Chris Marker’s *La Jetée* tells of a man catapulted

into a new space-time continuum, trying to retrieve a lost childhood image, the film consisting of a succession of frozen timeless moments.” (Stam 1992 s. 143-144)

Alfred Hitchcocks film *North by Northwest* (1959) har en historie som strekker seg over flere år, men den fortalte handlingen er fire døgn. Handlingen i den engelske forfatteren Henry Greens roman *Party Going* (1939) “takes place during a period of only four hours and is set in and around a London train station” (Boxall 2006 s. 410). Den spanske forfatteren Rafael Sánchez Ferliosos roman *El Jarama* (1956) har en handling som foregår i løpet av 16 timer, den samme tiden som det skal ta å lese romanen (Wittschier 1993 s. 269-270). “Handlingen” i den franske forfatteren Claude Mauriacs roman *Forstørrelsen* (1963) foregår i løpet av de to minuttene som en telefon ringer.

“The relationship can vary from extreme compression – the two hours of [Stanley Kubricks film] *Space Odyssey* spanning millennia of human evolution – to rough equivalence – the two hours of verbal traffic of *My Dinner with André* corresponding to a plausible duration of a dinner conversation – to a kind of dilation whereby discourse time far outstrips story time, as in the oft-cited *Occurence at Owl Creek Bridge*, which “stretches” a split-second of story-time into a half-hour of filmic discourse. At the same time, film is equipped with slow and accelerated motion, effects which can be only metaphorically emulated in a verbal medium. Film can be slowed down through undercranking and speeded up through overcranking. Time-lapse photography can make a day pass in seconds. Jerky animation effects can be obtained through frame-by-frame shooting. The saccadic slow-motion sequences which dot Godard’s *Every Man for Himself* demonstrate the possibility of a polyrhythmic, variable-speed cinema, a possibility largely denied to poetry and the novel.” (Stam 1992 s. 143)

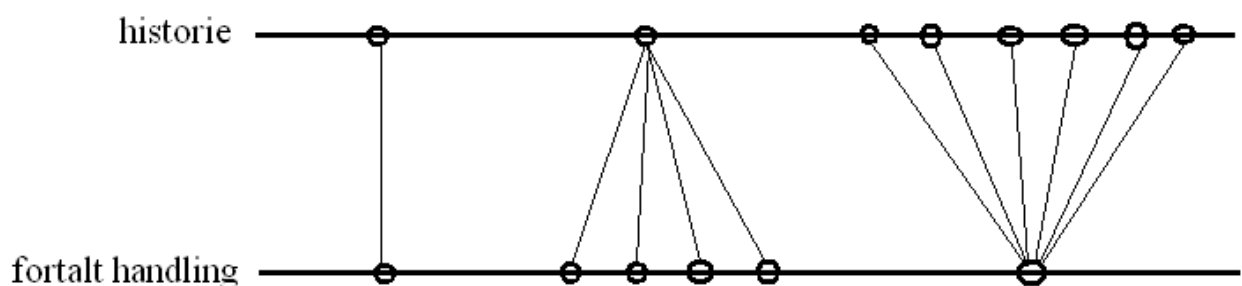
“The slow pace of certain third world films such as Nelson Pereira dos Santos’ *Barren Lives* (1963) or Haile Gerima’s *Harvest: 3000 Years* (1975) mimetically evoke the lived pace of a peasant milieu. Their unusually slow rhythm comes as a kind of cultural shock to the spectator accustomed to the swift pace and saturation of incident typical of conventional fiction films. Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, meanwhile, condenses three days of referential time into three hours and twenty minutes of discursive time in its portrayal of the life of a middle-class Belgian widow. Akerman allows her protagonist the time to complete her habitual actions – each step in the preparation of the morning coffee, each step in the preparation of a dinner, each step of washing the dishes and placing them in drawers and cupboards – in such a way as to force the spectator to reflect on the nature of time as experienced by the Jeanne Dielman’s of the world. The relatively strict fidelity to the tempo and lived duration of an oppressed life forms part of the film’s meaning.” (Stam 1992 s. 145)

En stor mengde detaljer i en episk tekst gir vanligvis leseren opplevelse av et lavt fortelle tempo (men dette kan fungere godt og gi en spennende tekst!), få detaljer

innebærer ofte et høyt forteltempo. Noen verk er historiedrevne fortellinger, andre er karakterdrevne fortellinger der forteltempoet kan være lavt.

To viktige hendinger i fortellingen kan foregå samtidig, og fortelleren kan fortelle om dem etter tur og forklare at de egentlig skjedde samtidig, eller fortelleren kan hoppe raskt fram og tilbake mellom hendingene.

Hyppighet i historien og i fortellingen kan være forskjellig, forhold som kan illustreres på denne skjematiske måten:



Én gang: Noe som hendte én gang, fortelles én gang.

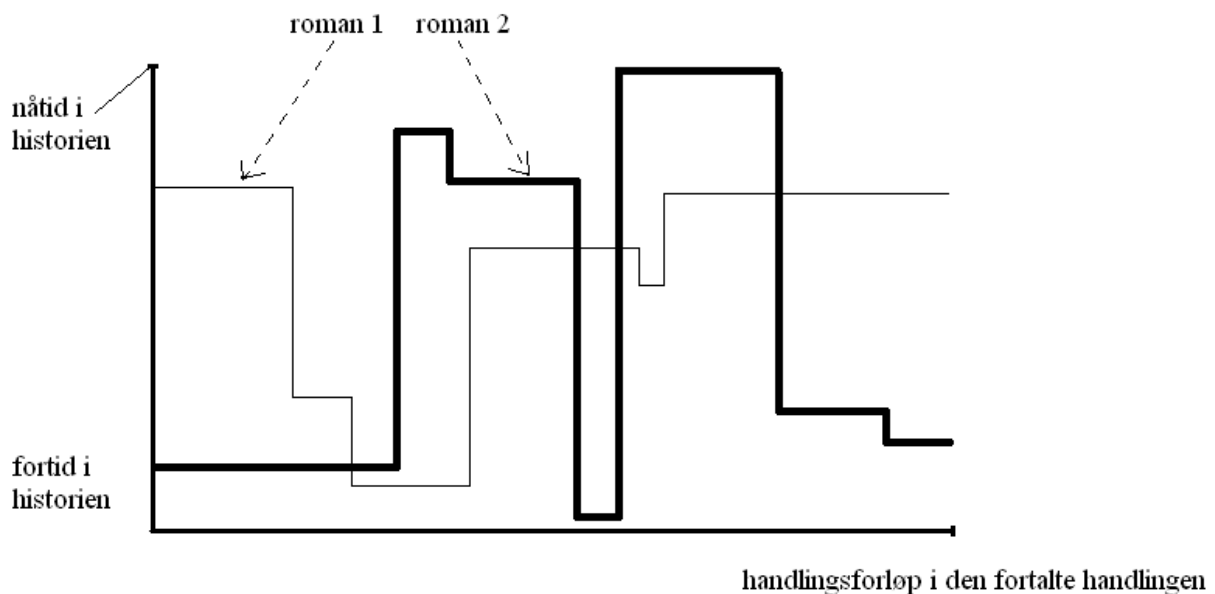
Gjentagende: Noe som hendte én gang, fortelles flere ganger (f.eks. hendelsene i en trafikkulykke som gjorde hovedpersonen lam og dermed preger hele livet hennes).

Sammenfattende: Noe som hendte flere ganger, fortelles én gang (f.eks. at hovedpersonen gikk på kino når han hadde fått lønningen sin).

Med gjentakelser kan fortelleren for eksempel gi en tilsynelatende ubetydelig engangsepisode i historien stor oppmerksomhet gjennom å fortelle om den flere ganger. Senere i fortellingen kan grunnen til at episoden er viktig bli tydelig.

På tidsaksen kan leseren merke seg “what David Herman has called “distributed temporality,” which is constituted by “an older, narrating-I seeking to come to terms with events involving a younger version of himself or herself, the experiencing-I – and thereby constructing, from the vantage-point of the present moment of narration, the earlier self as one that in fact had the experiences in question” (204). For instance, “In a panel that shows Alison polishing a mirror with a can of furniture polish to which the tag “incipient yellow lung disease” is affixed, the present moment of narration constitutes the temporal frame of reference; that is, it can be assumed that the experiencing-I didn’t know about the health risks of the polish at the time that she was using it.” (206)” (Lisa Zunshine i <http://sub.uwpress.org/content/40/1/114.full.pdf+html>; lesedato 04.03.16)

Fortellinger veksler også på ulike måter i hvordan tidsforløp (kronologi) gjengis i den fortalte handlingen:



Noen fortellinger har én hovedhandling som dominerer over alle andre kortere eller lengre handlingstråder, andre fortellinger har mange parallelle handlinger. Vekslingen mellom ulike handlingstråder i en fortelling tilsvarer kryssklipping av handlingstråder i filmer. I William Faulkners roman *The Wild Palms* (1939) fortelles det to parallelle historier i annet hvert kapittel, men de to historiene krysser hverandre aldri. Parallellhandlinger kan suggerere skjebnebestemthet og predestinasjon (Faulstich 2008 s. 153). Løse fortellertråder kan knyttes sammen senere i fortellingen.

Hogne Hongsets roman *Traktaten: Hevneren* (2012) “er lagt til 2005, og er i begynnelsen ikke helt lett å følge, fordi det er så mange parallellhistorier: En mann blir drept i Thailand, og hans identitet stjålet. En gisselaksjon på taket av Olje- og energidepartementet fører til at to korrupte politimenn blir drept. I London følger vi “Den eksterne” – en iskald leiemorder. Og i Stavanger er det et amerikansk konsulentfirma som bruker lyssky midler for å presse politikere – med oljeindustrien som oppdragsgiver.” (*Dagbladet* 16. juli 2012 s. 40)

Historier der vi følger mennesker i ulike handlingstråder, med en sentral person per handlingstråd, kalles av og til for “multiplottede”. “Contemporary Hollywood filmmakers have sometimes explored what has been called the web-of-life plot. Instead of two primary lines of action [...] some recent films weave together a large number of plotlines, often involving many characters. [...] in the 1990s, such films as *Short Cuts*, *Pulp Fiction*, *Time Code*, *Magnolia*, and *Traffic* made this sort of plotting more common. The plotlines may at first seem completely isolated from

one another, but usually they converge, revealing unexpected causal connections.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 405)

En fortelling f.eks. i en film kan manipulere forholdet mellom tiden det tar å lage filmen, tiden det tar å spille av filmen, og den tidsopplevelsen som tilskuerne får (Pinel 2001 s. 38-39).

Det kan være uklart, eller nøye angitt, hvilket tidspunkt fortelleren forteller fra. Hvem det fortelles til kan også angis presist eller upresist. Noen ganger oppfatter leseren det som om fortelleren henvender seg til alle lesere, men oppdager senere at det er en annen tiltenkt mottaker (f.eks. en kvinne i fortellingen). “One must recognize that the voice-over narrator is always speaking to someone, wheter that someone is the theater audience, a dramatized narratee, or just himself.” (Sarah Kozloff i <http://narratologie.revues.org/6795>; lesedato 19.01.15) Kozloff har skrevet boka *Invisible Storytellers: Voice-over narration in American Film* (1988).

Flytende tidslinje (engelsk: “floating timeline” og/eller “sliding timescale”) er et narrativt virkemiddel som brukes for ikke å la fiktive personer eldes selv om de opptrer i verk som utgis i løpet av mange år. Handlingen i fortellingene forflytter seg i tid slik at de er forholdsvis samtidige med leserne, men helten forblir den samme (samme alder, samme utseende osv.).

Retcon (forkortelse for “retroactive continuity”) innebærer at innhold fjernes eller legges til på den tidslinja som utgjør en langstrakt og komplisert historie, eventuelt en transmedial historie. Dette har av Matt Hills blitt kalt “memorywiping”. Det innebærer at det lar seg gjøre å forandre på noe som allerede har skjedd og blitt fortalt. Et eksempel: Historien om en superhelt har blitt fortalt i en svært stor mengde blader gjennom flere tiår og med mange ulike forfattere og tegnere. I noen tilfeller blir fortiden til superhelten “justert”, dvs. at tidligere fakta endres. Nye historiske fakta etableres.

“Fonzie-syndromet” (også kalt “Urkel-syndromet”) er en populær betegnelse på et fenomen som er spesielt vanlig i TV-serier, nemlig at en person/figur som opprinnelig hadde en birolle, blir en av de mest sentrale figurene i senere episoder/ sesonger. Noen bipersoner i en tegneserie har blitt så populære at de har blitt hovedpersoner i egne tegneserieblad.

Peter Harms Larsen har lagd en oversikt over fem forskjellige fortellerposisjoner eller -roller som navngir fortellerens holdning til det som fortelles (emnet, stoffet, historien):

- den medfølende, der holdningen til det som fortelles er personlig innforståthet
- den naive, der holdningen til det som fortelles er ikke-problematiserende
- den kritiske, der holdningen til det som fortelles er skeptisk problematiserende
- den utenforstående, der holdningen til det som fortelles er upersonlig distanse
- den ironiske, der holdningen til det som fortelles er kritisk innforståthet

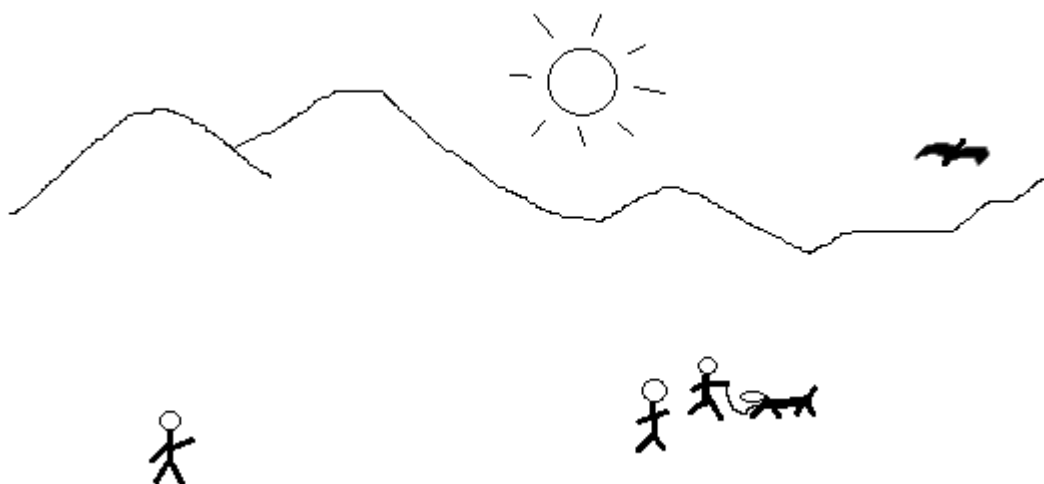
(Larsen 1992 s. 115).

Synsvinkelbruken er også viktig for å forstå en fortelling (synsvinkel ble av den franske narratologen Gerard Genette kalt “fokalisering”). Fokalisering gjelder både hvem som ser og hva som blir sett. “Med spørsmålene “hvem ser?” og “hvem snakker?” opprettholdes et nødvendig skille mellom stemme og blikk (eller framstillingens sansningscenter). [...] [det er nødvendig] å poengtere at fokalisering dreier seg om regulering av narrativ informasjon i nær sammenheng med fiksjonell troverdighet” (Atle Skaftun i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur* nr. 2 i 1999 s. 52).

“Focalization, a term coined by Genette (1972), may be defined as a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld. [...] A major point in Genette’s theory is his rigorous separation between focalization and the narrator (referred to with the grammatical metaphor of “voice”). Most previous theories analyze such categories as first-person narrator, omniscience, and camera perspective under one umbrella term, usually point of view. Genette believes that such cavalier treatments of the subject “suffer from a regrettable confusion [...] between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?*” ([1972] 1980: 186). What follows from the separation of the two questions is a plea for a relatively free combination of narrator types and focalization types” (<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization>; lesedato 29.08.14).

“Focalization is the relationship between the ‘vision,’ the agent that sees, and that which is seen. [...] Character-bound focalization (CF) can vary, can shift from one character to another. In such cases, we may be given a good picture of the origins of a conflict. We are shown how differently the various characters view the same facts. This technique can result in neutrality towards all the characters. Nevertheless, there usually is never a doubt in our minds which character should receive most attention and sympathy. On the grounds of distribution, for instance the fact that a character focalizes the first and/or the last chapter, we label it the hero(ine) of the book. When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to *internal* focalization. We can then indicate by means of the term *external* focalization that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer.” (Bal 1992 s. 104-105)

Hvem ser og forteller? Ørnen? En av menneskene? Hunden? Sola? En maur?
Vekselvis en av personene og hunden?

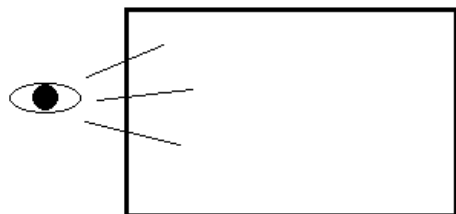


I barnebøker er det vanlig at dyr eller gjenstander forteller, men dette forekommer også i voksenbøker. I Mikkjel Fønhus' romaner er det vanlig at et dyr har synsvinkelen.

Synsvinkelplassering gjelder

1. Hvem ser? Hvilke øyne registrerer hendelsene? Hvem er det vi lesere ser "sammen med"?
2. Hva ses? Hva og hvem er i synsfeltet? Hva ses ikke som likevel er viktig i fortellingen?
3. Hvem forteller? Er det fortelleren som har synsvinkelen eller en annen instans?

Synsvinkelen (fortellingens sansende "point of view") kan befinne seg utenfor den fiktive verdenen. Da har fortellingen ekstern synsvinkel. Oftest er det da ubegrenset hva som kan ses og fra hvor, det er et olympisk blick som kan se fra hvor som helst. Hvis synsvinkelen markeres som et øye, kan ekstern synsvinkel illustreres slik:



Intern synsvinkel innebærer derimot at den instansen som ser befinner seg inne i den fiktive verdenen:

bladet 11.–17. april 2008 s. 39). Den danske forfatteren Inger Christensens *Det maledede værelse* (1976) er en roman som “i skiftende synsvinklar krinsar kring det livet som kan la seg lese ut av og inn i freskene til Andrea Mantegna i Gonzagapalasset i Mantua.” (*Morgenbladet* 16.–22. januar 2009 s. 42)

“[T]he novelist Robert Louis Stevenson produced an extensive written fiction based on a series of campaigns with toy soldiers in his attic (the “mimic war correspondence” [...]). In addition to the actual battles and manoeuvres recounted in this “correspondence,” Stevenson created a host of fictional reporters and journalistic outlets in which to “report” all the news from the front, resulting in a text with a high degree of narrative self-consciousness.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 358).

Den britiske forfatteren Louis de Bernières’ roman *Captain Corelli’s Mandolin* (1994) er “inhabited by a multiplicity of other characters [enn hovedpersonene] and its seventy-three sections are narrated from multiple perspectives, ranging from omniscient narrative to secret letters, from the historical writings of Iannis to the imagined megalomaniacal ravings of Mussolini. With its combination of all these narratives – at once beautiful, funny, sad, horrific, and, above all, human – the novel can, at first, seem a little disjunctive and alienating” (Boxall 2006 s. 836). Den italienske biologen og forfatteren Alessandro Boffas bok *Du er et dyr, Viskovitsj* (1998, på norsk 2002) handler om en hann som i alle tilfellene heter Viskovitsj, men i én historie er han en rotte, i en annen et murmeldyr osv. Han er alltid viklet inn i en (kjærlighets-)historie med en hunn som heter Ljuba. Boka kan oppfattes som en fabel-samling.

I den tysk-franske regissøren Max Ophüls’ film *Runddans* (1950) sier fortelleren: “Og jeg, hva er jeg i denne historien? Runddanser? Forfatteren? Fortelleren? En forbipasserende? Jeg er dere. Eller jeg er hvem som helst av dere. Jeg er inkarnasjonen av deres begjær... av deres begjær etter å vite alt.”

Den amerikanske forfatteren George V. Higgins’ romaner *The Friends of Eddie Coyle* (1970), *The Digger’s Game* (1973) og *Cogan’s Trade* (1974) består nesten utelukkende av dialoger. Det er en “loosely connected trilogy that would define the Boston underworld in pop culture for decades to come. What hits you first and stays with you longest: the voices. Open to any page and you can’t help but notice them, since the books are close to ninety percent dialogue. This has led some readers to conclude that the novels are plotless, but that’s not the case at all. In Higgins – especially early Higgins – dialogue is both story and character.” (<https://crimereads.com/how-george-v-higgins-invented-the-boston-crime-novel/>; lesedato 13.09.19)

I en “intern narrasjon” i en film rører ikke forteller-karakteren på leppene, slik at det er bare vi tilskuere og ikke de andre personene i filmen som kan høre hva denne personen tenker/forteller (Jean-Marc Limoges i <http://narratologie.revues.org/6795>;

lesedato 19.01.15) Det hender også at slike fortellere er usynlige for alle andre enn for oss tilskuere. I den amerikanske regissøren Elliot Silversteins film *Cat Ballou* (1965) henvender personene Nat King Cole og Stubby Kaye seg direkte til seerne av filmen, men ingen andre personer i filmen er i stand til å se dem.

“The “Save the Cat!” scene is that moment when the hero does something that makes us like him. [...] There’s a classic “Save the Cat!” in *Aladdin*, the Disney movie, when Aladdin hands over the pita he just stole to two starving kids in an alley, and one in *Sea of Love* with Al Pacino, when Al lets a parole violator go because he’s with his young son. It’s usually right up front, right when we meet the hero.” (<http://www.writersstore.com/the-man-who-yelled-save-the-cat/>; lesedato 11.03.15) “[W]esternfilmene i filmens barndom etablerte helten i historien ved å la ham komme ut av saloonen og klappe hunden ved døren. Skurken var han som sparket hunden.” (Billy Mernit i *Dagbladet* 45. mars 2009 s. 40)

Fri indirekte tale (også kalt oratio tecta, og noen ganger halvrepplikk) er en blanding av aural fortellerstemme og én eller flere fiktive personers egen stemme. Fortellerstemme og fiksjonsstemmer blandes ved at fortelleren innforliver karakteren(e)s psyke og språk. Et eksempel: “Høyt og klart innrømmet han at han var den han var, den forsvundne Daniel Larsen Grinde. Det sto jo svart på hvitt, de kunne bare se. Og han viste mot brevet med en mine som var det et offentlig kjærlighetsbrev. Men nu kunne det pinadø være nok. Vekterne slapp hva de hadde i hendene og under rop og tummel kastet de seg over ham og fikk vridd armen hans om på ryggen.” (fra Kristian Kristiansens roman *Klokken på Kalvskinnnet*, 1966, s. 266)

Direkte tale (eksplisitt sitat): “Jeg vil for pokker ikke ta mer kritikk fra deg.”

Indirekte tale (rapportert tale som gjengir innholdet): Sint sa hun at ikke ville ta mer kritikk fra han.

Fri indirekte tale: Hun ville for pokker ikke ta mer kritikk fra han.

Typiske eksempler på fri indirekte tale er formuleringer som “Hadde han bare ikke vært så nær ved å klare det!”, “Jo, det kunne hun ikke nekte, det.”, “Han sa han ville ikke arbeide der lenger.” I det siste tilfellet er det ordstillingen som er muntlig, med “ville ikke” i stedet for “(at) han ikke ville”.

I folkeeventyret “Østenfor sol og vestenfor måne” står det: “Med da de hadde kommet et stykke på veien spurte hvitbjørnen om det ikke hadde gått slik han hadde sagt. *Jo, det kunne hun da ikke nekte, det.*”

Fri indirekte tale innebærer “the integration of spoken language into the narrative without the use of quotation marks, a device of which [Charles] Dickens is a master.” (Smith 1974 s. 59-60)

Fri indirekte tale brukes til individuell karakterisering, for å gjøre det lettere for leseren å identifiser seg med en person i teksten, for å gi språket et muntlig, folkelig preg og/eller til å skape språklig variasjon.

Fri indirekte tale/tanke skaper ambivalens: “it does not endorse what the character feels, but nor does it clearly hold itself apart”, noe som forvirret dommeren i rettsaken mot Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* i 1857 (Dyer 2007 s. 158). Flaubert bruker mye fri indirekte tale og tanke. Det var vanskelig å skille Emma Bovarys umoralskhet fra forfatterens moral, men det var likevel ikke helt tydelig for dommeren at forfatteren “anerkjente” sin protagonists holdninger og verdier, f.eks. når hun jubler over å ha vært utro mot ektemannen. Flaubert ble frikjent.

“Klarsynte kritikere og samtidige diktere som Baudelaire skjønnte straks at med Flauberts roman sto man overfor noe nytt i romanens historie, og at det nye ikke var knyttet til innholdet, men til *skrivemåten*, som nesten konsekvent (men bare nesten) er *ironisk*, med en virtuos bruk av kursiverte ord og av det som med et teknisk uttrykk kalles “fri indirekte diskurs” (eller “fri indirekte tanke og tale”). Det spesielle med “fri indirekte diskurs” er at den lar det tenkte eller sagte sveve liksom i et fritt rom, uten at leseren helt kan avgjøre hvorvidt det skriver seg fra forfatteren, fortelleren eller en bestemt romanperson, fordi det ikke finnes ledsagende uttrykk av typen “tenkte hun” og “sa han”. For den kjente sosiologen Pierre Bourdieu var Flauberts egentlige motiv for å eksellere i “fri indirekte diskurs” at han hadde (en til syvende og sist både klassemessig og personlig) interesse av å bidra til å etablere litteraturen og kunsten som et eget, autonomt felt som unndro seg religiøse, moralske, juridiske og ideologiske vurderinger.” (Per Buvik i http://morgenbladet.no/boker/2006/jubileum_for_emma i 2006; lesedato 23.10.12)

I romanen *Pride and Prejudice* (1813) har Jane Austen “quite extensive use of free indirect discourse. This technique, which combines the direct and indirect speech by using the phrases of a character’s own language but without the tags, has later been explored by other novelists. But Austen was the first English novelists to rely heavily on the effects. The technique allows for characters’ voices to be mixed into the narrator’s reports, which in Austen becomes an instrument for comical exposure of the same characters. [...] the two subcategories of free indirect *thought* and *speech* (Lothe 2000, 47), which are both used by Austen. [...] Free indirect discourse is especially suited to remind us of the stupidity and silliness of some characters, but is also used with sympathetic characters like Mr Bingley, whose infatuation with Jane at first sight is conveyed in the narrator’s report of the talk after the Meryton ball: ‘Bingley had never met with pleasanter people or prettier girls in his life; everybody had been most kind and attentive to him ... and as to Miss Bennet, he could not conceive an angel more beautiful’ ”(Sørbø 2008 s. 71-72). Et annet sted skriver Marie Nedregotten Sørbø: “[...] The passage is a typical Austen mixture, where the narrator’s omniscience blend seamlessly with character’s feelings in free indirect thought.” (2008 s. 94)

Også direkte tale kan brukes til å oppnå ulike effekter, f.eks. for å gi leseren informasjon om en persons mentale tilstand. Blant annet kan feil uttale av ord gi viktige hint, eventuelt gi oss et blikk ned i personens underbevissthet. Dette gjelder noen steder i amerikaneren Mark Z. Danielewski roman *House of Leaves* (2000). Fotografen Will Navidson har blitt en berømt fotojournalist først og fremst fordi han i Sudan tok et bilde som viser ei ung jente som er i ferd med å sulte i hjel mens en gribb sitter bak henne og venter på at hun skal dø (bildet det siktes til ble egentlig fotografert av sørafrikaneren Kevin Carter i 1993, og han fikk en Pulitzerpris for bildet). Will Navidsons nye hus fungerer som hans fortrenge underbevissthet og driver han til desperasjon. Han hjemsøkes blant annet av minnene om det sudanesiske barnet, som han ikke reddet, og som han har gitt navnet Delial. Dette navnet sier han ofte i søvne, og han nærmer seg et mentalt sammenbrudd da han sier denne monologen:

“and now I can’t get Delial out of my head. Delial, Delial, Delial – the name I gave to the girl in the photo that won me all the fame and gory [sic], that’s all she is Karen, just the photo. And now I can’t understand anymore why it meant so much to me to keep her a secret – a penance or something. Inadequate. Well there it’s said. But the photo, that’s not what I can’t get out of my head right now. Not the photo – that photo, that thing – but who she was before one-sixtieth of a second sliced her out of thin air and won me the pulitzer though that didnt keep the vultures away i did that by swinging my tripodaround [sic] though that didnt keep her from dyding [sic] five years old daisy’s age except she was pciking [sic] at a bone you should have seen her not the but her a little girl squatting in a field of rock dangling a bone between her fingers i miss miss miss but i didn’t miss i got her along with the vulture in the background when the real vulture was the guy with the camera preying on her for his fuck pulitzer prize it doesnt matter if she was already ten minutes from dying i took threem [sic] minutes to snap a photo should have taken 10 minutes taking her somewhere so she wouldnt go away like that no family, no mother nor day [sic], no people just a vulture and a fucking photojournalist i wish i were dead right now i wish i were dead that poor little baby this god god awful world im sorry i cant stop thinking of her never have never will cant forget how i ran with her like where was i going to really run i was twelve miles from nowhere” (Danielewski 2000 s. 391-393)

Ida Amalie Svensson skriver om såkalt hybridisering i Hanne Ørstaviks roman *Like sant som jeg er virkelig* (1999): “Bakhtin kaller dialogisme på ytringsnivå hybridisering: “[T]he mixing, within a single concrete utterance, of two or more different linguistic consciousnesses, often widely separated in time and social space.” [...] “Alt hun har måttet gjennomgå.” (19) Utsagnet fremstår som en repetisjon av noen andres ord, heller enn fortellerens egne. Dette inntrykket forsterkes av Johannes påfølgende utsagn: “Jeg tenkte at de skulle være snillere med henne på jobben så hun hadde litt krefter når hun kom hjem. Jeg vet ikke så mye om hvordan det er på jobben hennes.” (19) Det paradoksale i disse lexiaene

viser at fortelleren har en klar mening om forholdene der moren arbeider, til tross for at hun ikke vet noe særlig om hvordan det er på jobben hennes. Lignende utsagn om hvordan moren har lidd og gjennomgått vonde ting, finnes spredt utover hele romanteksten, uten at fortelleren på noe punkt i romanteksten formidler hva disse vonde tingene var. Slik fremstår disse ordene for leseren som Johannes plapring av morens tale; gjentakelser. [...] Deretter beskrives overraskelsen som Johanne opplever over morens sinne: “Jeg visste ikke hva jeg skulle si, hun var aldri sint, kjefet aldri, hun var en sånn mamma som forsto og hadde overbærenhet med det meste, en god pedagog.” (68) Den siste siterte setningen fremstår som et eksempel på hybridisering – i dette tilfellet benytter Johanne noe som sannsynligvis er morens tale, som om den var hennes egen. *Pedagog* er et interessant ordvalg i denne sammenhengen. For det første fremstår “en god pedagog” som en inautentisk måte å beskrive sin egen mor på. Om “en god pedagog” er en del av morens diskurs om seg selv, som lærerutdannet kulturdepartementsansatt, eller den psykologiske vitenskapsdiskursen Johanne her benytter, er uklart. [...] Kapitlet avslutter i nåtid, der fortelleren forsøker å åpne vinduet: “(...) men jeg får det visst ikke til. Faens teite vindu. Språket, Johanne, pass deg.” (111) Dette er igjen et tilfelle av hybridisering. Leseren kan ane hvordan det fortellende jegets tanker er invadert av en annen diskurs. [...] Johanne ytrer til stadighet små, hybridiserende korrekser til seg selv” (Svensson 2014 s. 17, 19-20, 22-23, 36 og 49).

Noen fortellinger har blitt fortalt fra mange perspektiver. Janet Aylmer gjenforteller i *Pride and Prejudice: Darcy's Story* (1999) Austens roman fra karakteren Darcys synsvinkel. Det samme gjør Amanda Grange i *Mr Darcy's Diary* (2007). Karakteren Georgiana Darcy fra Austens roman er hovedperson i Skylar Hamilton Burris' *Conviction: A Sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice* (2006). Tallrike oppfølgerbøker forteller om ekteskapet til Lizzy og Darcy. I Diana Birchalls *Mrs Darcy's Dilemma* (2004) foregår ikke handlingen de første årene etter ekteskapet, men 25 år senere. En historie kan fortelles på mange måter, men vi gjenkjenner hva som er varianter av “samme” historie. Historien kan omformes til å tilhøre ulike sjangrer. Ifølge en spillforsker “you can easily retell a game of chess or Go with the same tension and suspense of a whodunit” (Bruno Faidutti i Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 357).

I noen sjangrer er det en “episk rettferdighet”, slik at det går godt til slutt for den edle og oppofrende og den som har blitt urettferdig behandlet. Det å ta risiko behandles også forskjellig: “*Star Trek* stories have a law of drama that guarantees that foolish risks taken in pursuit of noble ends will seldom yield unhappy results. In some other stories, such as tragedies, foolish risks are the source of catastrophe.” (Wolf og Perron 2003 s. 268)

“Television and film producers often express the need to maintain absolute fidelity to one definite version of a media franchise, fearing audience confusion. Comics, on the other hand, are discovering that readers take great pleasures in encountering and comparing multiple versions of the same characters. There are multiple

versions of, say, the Spider-Man character in publication at once: in some, Peter Parker is still a teen, while in others he is an adult; in some he is married to Mary Jane and living at the Avengers Mansion, while in others he is still courting her. Some emphasize action elements, and others stress romantic entanglements. But this is just the start. Further on the fringes, comic publishers experiment with books that are told from the perspective of the long-term villains (stories centered on Lex Luthor, the Kingpin, and Doctor Doom have surfaced in recent years), stories that situate the protagonists in radically different time periods (see Paul Pope's *Batman Year 100*), experiments where the characters are reconceptualized from the ground up (DC ran a *Just Imagine* series a few years ago allowing longtime rival Stan Lee [2004] to develop totally different conceptualizations of Batman et al.), or characters are placed in different generic and historical contexts (the DC Elseworlds series)." (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 307)

Elseworlds-serien blir beskrevet slik på baksiden av hvert hefte: "In Elseworlds, heroes are taken from their usual settings and put into strange times and places – some that have existed or might have existed and others that can't, couldn't, or shouldn't exist. The results are stories that make characters who are as familiar as yesterday seem fresh as tomorrow." (sitert fra Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 308). En av utgivelsene i serien er Lofficier et al.s *Superman's Metropolis* (1997), med en historie som blander Supermans opprinnelse med handlingstråden og den visuelle stilen i Fritz Langs ekspresjonistiske film *Metropolis* (1927). Andre superhelter flyttes kulturelt: "*Spider-Man: India* (Kang 2005), produced by a South Asian team of writers and artists, represents a form of localization, which factors in the Indian consumer's interest in mythological elements (Green Goblin is a Hindu demon in this version) or incorporating in local geographic references (a Mumbai setting)." (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 309).

Atlas Games' kortspill *Once Upon a Time* (1993 og senere; designet av Richard Lambert m.fl.) er et spill "in which you win by telling a coherent and entertaining story" (Davidson 2008 s. 20). Hver spiller skal bruke alle de "storytelling cards" som vedkommende har på hånden. Hvis spiller A i sin fortelling nevner noe som spiller B har på et av sine kort, kan spiller B avbryte spiller A. "One player is the Storyteller, and creates a story using the ingredients on her cards. She tries to guide the plot towards her own ending. The other players try to use cards to interrupt her and become the new Storyteller. The winner is the first player to play out all her cards and end with her Happy Ever After card." (<http://boardgamegeek.com/boardgame/1234/once-upon-a-time>; lesedato 05.01.12)

"Stories are basic to all human cultures, the primary means by which we structure, share, and make sense of our common experiences. Rather, we are seeing the emergence of new story structures, which create complexity by expanding the range of narrative possibility rather than pursuing a single path with a beginning, middle, and end." (Jenkins 2008 s. 120-121) En "transmedia story" [= transmedial historie; se egen innførsel i leksikonet] fortelles i/på "multiple media platforms,

with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that the story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be self-contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice versa. Any given product is a point of entry into the franchise as a whole. Reading across the media sustains a depth of experience that motivates more consumption. [...] A good transmedia franchise works to attract multiple constituencies by pitching the content somewhat differently in different media.” (2008 s. 97-98) “[E]xtended story arcs, and a constant intensification and deferral of narrative enigmas [...] and [...] the mixing of different entertainment genres means that these series provide multiple points of entry, supporting fans with different perspectives and interests.” (2008 s. 122)

Japaneren Kazuo Ishiguros roman *A Pale View of Hills* (1982, oversatt til engelsk) blir fortalt av karakteren Etsuko. “Not only does Etsuko try unsuccessfully to articulate a meaningful response to her daughter's death, the reader is also never fully certain about the events that took place in the hot summer in Nagasaki to which the narrative returns time and again. Ishiguro is less interested in offering an account of the central trauma that defines a character's identity than in demonstrating how the very act of storytelling is never straightforward. As past and present interweave in increasingly enigmatic ways, the novel raises as many questions as it answers. Ishiguro's narrative style urges the reader to consider the ways that subjectivity is both provisional and improvised, and how identity, rather than the pre-existing stories we come to tell about ourselves, may be something that is perhaps always in process.” (Boxall 2006 s. 705)

Den engelske kunsthistorikeren og forfatteren Iain Pears' *Et skilt ved korsveien* (på norsk 2001) er en roman om et mysterium fra Oxford på 1600-tallet, og historien ses fra fire helt forskjellige perspektiver. En kvinne blir beskyldt for mord, og fire vitner beskriver omstendighetene rundt dødsfallet og sin egen versjon av det som skjedde.

Den østerrikske regissøren Michael Hanekes film *Det hvite båndet* (2009) har handling fra en tysk skole i tiden umiddelbart før 1. verdenskrig. I filmen får seerne “vite akkurat nok til at vi aldri mister sporet av noe flyktig – men alltid tilstedeværende – som vokser i tilskuernes dødsvinkel filmen gjennom. Et tydelig nærvær som aldri stiller seg åpent til skue. Som beholder sin mystiske, undefinerbare karakter, selv om det blir tydeligere og tydeligere at det ikke er noe fantasifoster vi står overfor; det finnes virkelig noe ubønnhørlig og ekte der inne i skyggene.” (*Natt & dag* nr. 9 i 2009 s. 57)

Lars Amund Vaages roman *Skuggen og dronninga* (2010) handler om hvordan sinnssykdom ble taklet i Norge på 1950-tallet. Innholdet og form henger sammen

på en spesiell måte: “En roman om galskap kan ikke foregi å fortelle den hele og fulle historien. [...] Jeg bestemte meg tidlig for å skrive en roman der jeg konsentrerer meg om noen poenger, og så får leserne dikte videre selv. Du ser det også i måten romanen er komponert på: Fem kapitler der vi får ulike deler av historien sett fra forskjellige personers synsvinkler. De er så frie i formen at de gir rom for å utelate ting. Jeg kan ikke fortelle alt som har med denne historien å gjøre, for den er i siste instans gåtefull og uutgrunnet, og når leserne merker at jeg utelater ting, forstår de at det ligger en fortelling bak fortellingen.” (Vaage i *Morgenbladet* 22.–28. oktober 2010 s. 36)

Franskmannen Pierre Chaîne ga i 1916 ut en kortroman kalt *Ei rottes memoarer*, der ei rotte forteller om soldatenes liv i skyttergravene. Rotta blir fanget og sperret inne i et bur, og skal brukes for å avsløre om fienden bruker giftgass. Rotta forteller stolt om sin viktige funksjon og betydningen av å være et lite tannhjul i det store krigsmaskineriet. Selvaktelsen stiger enormt gjennom å skulle ofres for en stor sak, og den får til og med en slags uniform å ha på seg. Rotta deltar i slaget ved Verdun. Den reflekterer over krigens gang og årsakene til at nedslaktingene varer så lenge – f.eks. at de som ønsker krigen, ikke er de samme personene som deltar på slagmarken. Og i den pasifistiske teksten blir det tydelig at skjebnen for soldat og rotte bare kan være én: døden (Delaperrière 1999 s. 164-165). I Lars Mæhles novellesamling *Korea: noveller om kjærleik* (2011) har vinden fortellerstemmen i den lengste av novellene: “eg er vinden”.

Ingeborg Arvola har sagt om sin roman *Vilkår for liv* (2018): “Et grep for å komme mer innpå dyrene var å gjøre reven om til et jeg, og da ble det gjennom en revs øyne. [...] Hva skjer når en rev blir kjønnsmoden og det ikke er flere hannrever igjen? *Vilkår for liv* er en fortelling til ettertanke – om en verden i oppløsning – sett gjennom en revs øyne. *Vilkår for liv* handler om Ni. Hun vil drepe en høne, kjenne smaken av blod. [...] Med en revs synsvinkel på livet blir alt litt annerledes, men samtidig gjenkjennelig. Overraskende er kanskje et ord som kan brukes om denne historien. Ni mister moren sin og må bestemme sin egen vei videre i livet. Rundt henne holder restene av vår verden på å smuldre videre opp i kantene” (<https://www.forlagsliv.no/litteraturavdelingen/2018/01/31/vilkar-for-liv/>; lesedato 14.12.18).

Den engelske forfatteren Richard Adams’ roman *Watership Down* (1972) handler om en gruppe kaniner som har sin egen (menneskelignende) kultur. “En roman med en bie i hovedrollen? For voksne? Forfatteren Laline Paull står bak romanen “*Biene*”, der hovedpersonen er arbeidsbien Flora 717. Hun er stor, mørk og kan snakke og er derfor annerledes enn bier flest. Om hennes eventyr i bikuben forteller Paull med liv og lyst.” (*Dagbladet* 31. januar 2015 s. 50) Historien kan oppfattes som en dystopi og en politisk og feministisk allegori. Til slutt utfordrer Flora 717 bikubens dronning.

I Tor Åge Bringsværds roman *Kvinnen som var et helt bord alene* (2009) er buktaleren Sigurd en av personene. Sigurd “ligger sterkt brannskadet på et psykiatrisk sykehus og makter bare å kommunisere med omverdenen gjennom de to tredukkene Bodil og Balder. De veksler på å føre ordet i fortellingen, og gradvis får vi avdekket historien om Sigurds liv – hans triste barndom med voldelige foreldre, hans håpløse avstandsforelskelser og hans livlige fantasi. Samtidig prøver Sigurd å pusle sammen historien om Agnete, kvinnen som kanskje finnes, kanskje ikke, men som gjennom sine ulike skikkelser har opptatt ham i årevis. Til dette arbeidet bruker han utklippsfigurer, tegninger og små gjenstander som han arrangerer på et bord. Dette gjenspeiles også i komposisjonen av romanen – den består av korte avsnitt, der fortid, nåtid og fantasi veves sammen til en kompleks helhet. [...] Bringsværd har gitt et levende portrett av en mann som flykter inn i fantasien når virkeligheten blir for vanskelig. Samtidig blir boken en hyllest til fantasiens evne til å trøste, forklare og helbrede.” (*Morgenbladet* 11.–17. september 2009 s. 35)

Den franske forfatteren Pierre Guyotats roman *Eden, Eden, Eden* (1970) foregår “in a polluted and apocalyptic zone of the Algerian desert in a time of civil warfare, this delirious, lacerating novel brings scenes of brutal carnage into intimate collision with relentless acts of prostitutional sex and humiliation.” (http://www.goodreads.com/book/show/1233488.Eden_Eden_Eden; lesedato 07.09.15) “The difficulty of reading a novel like Pierre Guyotat’s *Éden, Éden, Éden* derives in part from the fact that we are unable to identify any narrator and so do not know how to situate its language. If we could read it as some speaker’s account of a situation, real or imagined, we would be some way towards organizing it; but instead we have a sentence which lasts for two hundred and fifty-five pages, ‘as if it were a question of representing, not imagined scenes, but the scene of language, so that the model of this new mimesis is no longer the adventures of a hero but the adventures of the signifier: what happens to it.’ ” (Culler 1986 s. 194-195)

Den russiske forfatteren Vladimir Sorokins roman *Køen* ble gitt ut i Paris i 1985 og kom på norsk i 2009. “Boka består av 200 sider med replikker plukket opp fra en kø på en het sommerdag i åttitallets Moskva. Ingen vet hva de står i kø for, men det spekuleres i sko, kåper, jakker, møbler. Det krangles, pludres, drikkes, diskuteres og forhandles om svartebørs plasser lenger frem i køen. Blant stemmesurret utkrystalliseres Vadim og Lena. De tar en kjøpause og går hjem. Elskovsscenen er skildret med noen siders “aaah ...”. Søvns scenene med “zzzzz ...” etterfulgt av 16 blanke ark. Like mange ark som søvnen varer [i timer?].” (*Dagbladet* 9. november 2009 s. 41) I Jim Jarmusch sin film *Stranger than Paradise* (1984) følger ikke regissøren “the cinematic norm of letting a sequence develop to a climax and then cutting to another sequence. Instead he lets the sequence continue until long past its climax, after which the camera unduly lingers on the characters sitting around, being bored” (Christopher Lasch sitert fra Winter 2010 s. 91).

“Fortelleren i debutanten Johan Mjønes’ *Terminalhastighet* [2009] er i fritt fall fra Empire State Building. *Terminalhastighet* begynner på toppen av Empire State Building, idet jeg-fortelleren har passert sikkerhetsgjerdet og skal til å hoppe. Og så er han i fallet. Det som raser gjennom hodet hans i de sekundene det tar å nå bakken, blir i romanen blåst opp og fortalt – den er et eneste langt dødsøyeblikk.” (*Morgenbladet* 13.–19. februar 2009 s. 35)

Lars Ove Seljestads roman *Fjorden* (2011) har en spesiell fortellerstemme: “Den opplagt overforklarende fortellerstemmen er uhørt om man skulle mene at litteraturen må vise, ikke fortelle. Samtidig kan man stille motspørsmål til det eventuelt urealistiske i en slik fortellerstemme: Er det ikke et faktum at det å diskutere og analysere seg selv i terapeutisk fargede livsfortellinger også er en del av et hverdagslig vokabular anno 2011? Ikke minst blant den utdannede klassen fortelleren tilhører? Det pratsomme kan likevel bli en svakhet. Når fortelleren forklarer sine problemer så tydelig som han gjør – “Kvifor jagar eg etter ein plass i verda som eg kan kalla heime?” – blir det lite igjen for leseren å tolke. Den eneste åpningen som finnes, er det rommet som av og til åpner seg mellom fortellerens forklaringsiver og noe han, selv om han prøver, ikke klarer å sette ord på. Et vesentlig poeng er uansett pratsomheten og tolkningsiveren som et opprør mot farens følelses- og taleforbud.” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 12.–18. august 2011 s. 32)

“To menn og en tavle” er “en morsom tegneforestilling for barn der illustratørene og tvillingbrødrene Svein og Egil Nyhus tegner og forteller for og sammen med publikum. Brødrene lærer bort noen forfattertriks også, og de som har en god idé, kan være med på å bestemme hvordan historien skal se ut.” (<http://sveinnyhus.blogspot.no/2009/02/to-menn-og-en-tavle.html>; lesedato 19.08.13). Begge brødrene tegner på en hvit tavle mens de forteller, og ingen av fortellingene blir helt like.

Personer som betrakter et maleri eller et annet bilde, “narrativiserer” ofte det de ser (Nünning og Nünning 2002 s. 53), dvs. konstruerer en historie som bildet forteller. Vi har en “indre tidsbevissthet” som får oss til å se tidsdimensjoner i stillbilder (s. 70).

Den tyske komponisten Ludwig van Beethovens 6. symfoni, *Pastorale* (1807-08), består av fem satser som komponisten har gitt egne overskrifter: “Varme følelser oppstår ved ankomsten på landet”, “Scene ved bekken”, “Landbyfolkets lystige sammenkomst”, “Lyn og storm” og “Glade og takknemlige følelser etter stormen”. Satsene skaper en “narrativisering av musikken” (Nünning og Nünning 2002 s. 76). Noe lignende gjør den franske komponisten Hector Berlioz med sin *Fantastisk symfoni* (1830).

Fortellinger er sentralt i ulike former for terapi. I en bok om såkalte terapi-fortellinger skriver danske Anette Holmgren: “Når man jobber som terapeut, som jeg, blir livet beriket med fortellinger om livet i langt høyere grad enn det som er de

fleste forunt. Tilværelsen min blir full av fortellinger. Beretninger befolket med mennesker som man for en kort periode er en del av livene til, og som setter spor etter seg i form av fortellingene om livet som fyller samtalene våre.” (Holmgren 2010 s. 18) Den som kommer til terapien, “prøver å få historien til å “gå opp” eller gi mening. Enkeltbestanddelenes rekkefølge er med på å skape betydningen. Det kan for eksempel illustreres slik: [1:] *De ble skilt – hun begynte å drikke*. [2:] *Hun begynte å drikke – de ble skilt*. Som narrativ terapeut interesserer man seg for rekkefølgen hendelsene fortelles i, for rekkefølgen gir næring til de dominerende fortolkningene. [...] En historie dømmes ut fra hvor sannsynlig eller virkelig den oppleves, og den kan dermed si noe sant om livet, selv om den ikke er sann i egentlig forstand.” (Holmgren 2010 s. 33)

Suzanne Ghais minner om hvor godt fortellinger kan fungere i sosiale sammenhenger og i formidling: “Stories [...] are much more effective than factual arguments in bridging difference and building understanding. This, in part, because they evoke potent imagery, tapping the intuitive capacity. We can imagine ourselves in the storyteller’s shoes and mentally re-create the experience. [...]

Stories can be used in a number of ways:

- To help people in conflict understand each other’s perspective and humanize their stances
- To aid in teambuilding – stories can help people get to know one another better
- To energize or inspire people – for example, in a board-staff retreat I had the founder tell the story of the start-up days of the organization, which helped build commitment to the organization’s cause
- To provide an example of recurring types of dilemmas so that a group can work on handling them”

(Ghais 2005 s. 221-222)

Det finnes en “narrativistisk” retning innen historiefaget, bl.a. med historikerne Arthur Danto, Lionel Gossman, Louis Mink og Hayden White (Nünning og Nünning 2002 s. 2). Den amerikanske filosofen Arthur Danto argumenterer i boka *The Analytical Philosophy of History* (1965) for at “narrative sequence is the basic form of historical explanation. In defending his argument, he provides an analysis of the structure and meaning of these sequences that will help us to clarify the symbolic structure of myth. Danto begins his discussion with a critique of the distinction between plain and significant narratives – narratives, that is, that only describe a series of events and narratives that also explain those events. This distinction is false, he argues, because all narratives both describe and explain. Narrative in itself is a form of explanation, a selection and an arrangement of events that make their successive occurrence understandable. “Narratives may be regarded as kinds of theories, capable of support, and introducing, by grouping them together in certain ways, a kind of order and structure into events” (Danto, p. 137). Any successful narrative description will necessarily include assumptions, made by the author or narrator, as to why particular events were chosen, why others were left out, and why the chosen events, arranged in this way, comprise a

satisfactory description. These assumptions amount to an explanation of the events, in the sense that they provide reasons why the final events follow from, are the result of, the earlier events.” (Wright 1977 s. 125)

“*Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe* is a historiography book by Hayden White first published in 1973. According to White the historian begins his work by constituting a chronicle of events which is to be organized into a coherent story. These are the two preliminary steps before processing the material into a plot which is argued as to express an ideology. Thus the historical work is “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of explaining what they were by representing them”. [...] His four basic emplotments are provided by the archetypical genres of romance, comedy, tragedy and satire.” (<http://www.scribd.com/doc/193723671/Hayden-White-Metahistory-the-historical-imagination-in-nineteenth-Europe>; lesedato 05.08.14) Fortellinger (f.eks. en tragedie eller komedie) har en slutt, mens realhistorien har det ikke. Det er ifølge White alltid vesentlige innslag av konstruksjon og fiksjon i tekster av faghistorikere. White er en historisk konstruktivist som mener at historikere snarere skaper enn gjenskaper historien, i høyere grad konstituerer den enn avdekker den.

Den danske teologen Sven Bjerg bidro med avhandlingen *Den kristne grundfortælling: Studier over fortælling og teologi* (1981) til den såkalte “narrative teologien”. Boka handler bl.a. om forholdet mellom teologiens reflekterte språk og fortellingens umiddelbare språk. “Med doktordisputatsen *Den kristne Grundfortælling* fra 1981 har Bjerg bidraget med en banebrydende dansk fremstilling af narrativ teologi, som udfoldes i en analyse af Grundtvigs teologi. Bjergs optagethed af fortællinger sætter anslaget for de derpå følgende fremstillinger bl.a. om forholdet mellem Fortælling og Etik (1986) og Litteratur og teologi (1988), samt i fortolkninger af f.eks. Jakob Knudsens “erfaringsverden” (1982) og Karen Blixens teologi (1989). Det er ligeledes også gjennom en analyse af den bibelske og skønlitterære litteraturs dagligspråk, at Bjerg rehabiliterer begrebet om Stedfortrædelse som et grundtrek ved al livsfællesskap. Selv fremhæver Svend Bjerg den hovedgevinst ved fortellingen, at den tilbyder os en identitet, som vi ikke selv skal tilkjempe os. “Den depressive politiske ubestemthed” bliver “afløst af en friggørende narrativ bestemthed” (Kritisk Forum Praktisk Teologi 112/2008 s.2). [...] Om sammenhængen mellom fortælling og erfaring fremhæver Bjerg, at vi ikke selv skaber vore opplevelser, dem kommer vi ud for, de vederfares os. “De er det stof, mine erfaringer er gjort af. Uanset dette, så er den subjektive fortæller nødvendig – uden ham ingen erfaring.” (KFPT 112/2008 s. 5).” (<http://www.teol.ku.dk/>; lesedato 07.08.12)

“In order to provide a typology of narrativity, [Mona] Baker draws on social theories of narrative, in particular the work of Somers (1992, 1997) and Somers and Gibson (1994) who outline four distinct narrative types: *ontological*, *public*, *conceptual* and *meta* narratives. Firstly, ontological narratives are ‘personal stories

we tell ourselves about our place in the world and our own personal history' (Baker, 2006: 28). [...] Secondly, public narratives are 'stories elaborated by and circulating among social and institutional formations larger than the individual' (ibid.: 33); the published ST ["source text"], circulating amongst a predominantly Parisian readership, can be regarded as an instantiation of this particular narrative type. Thirdly, conceptual narratives, originally located in the field of social research (Somers and Gibson, 1994: 62), are expanded by Baker to be 'more broadly defined as the stories and explanations that scholars in any field elaborate for themselves and others about their object of enquiry' (2006: 39); [...] Lastly, meta narratives are those 'in which we are embedded as contemporary actors in history [...] Our sociological theories and concepts are encoded with aspects of these master-narratives – Progress, Decadence, Industrialization, Enlightenment, etc.' (Somers and Gibson, 1994: 61, in Baker, 2006: 44)." (Deane 2011 s. 52-53)

“*Pasienten som tekst* var tittelen på litteraturviteren Petter Aaslestad's banebrytende arbeid fra 1993. Begrepet ble først tatt i bruk av den amerikanske litteraturforskeren Kathryn Montgomery Hunter (*Doctors' Stories. The narrative structure of medical knowledge*, 1991). Aaslestad søkte med *Pasienten som tekst* å undersøke hvordan man kan nyttiggjøre seg moderne narratologi i forståelsen av psykiske lidelser, gjennom å analysere pasientjournaler fra Gaustad sykehus ut fra litteraturvitenskapelige metoder. Han åpnet på denne måten også fortolkningsrommet til erfaringer som i hovedsak hadde vært underlagt et faglig regime. *Pasienten som tekst* møter oss ikke bare gjennom pasientjournaler. Den psykiatriske forskning og teori samt lærebøkene beregnet på utdanning av fagpersonale på forskjellige nivåer innen psykisk helsearbeid og psykiatri er andreviktige arenaer for pasientbeskrivelser og pasienthistorier. Felles for sykejournalen, forskningsrapporten og læreboken er at historien og fortellingen er ført i pennen av andre enn pasienten selv, og må forstås ut fra dette.” (http://www.vineta.no/Vox_Populi.pdf; lesedato 27.09.12)

“Historier hefter hendelser sammen og styrker følelsen av at vi lever i en verden som har årsaker og konsekvenser, mål og mening, som ikke er tom og blind. En skole innenfor psykologien, narrativ psykologi, går nettopp inn for å forstå klientene gjennom historiene de forteller om seg selv, hvordan de forteller, hva de legger vekt på. Michele Crossley, en narrativt orientert psykolog, hevder at depresjon ofte kommer av at fortellingene i ens eget liv føles utilstrekkelige, eller at de ikke henger sammen. [...] Den som forteller en historie opphever seg selv til historiens autoritet, påberoper seg erfaring og innsikt nok til å syntetisere, analysere, trekke ut de avgjørende detaljene. Ofte er det snakk om fortellinger som har blitt fortalt igjen og igjen, som etter hvert er vel så mye styrt av sedvane og fortellerteknikk som av hensyn til sannheten. Men alle vet at når det som hender oss er uforutsigbart og forvirrende, mister vi selvtilliten til å utelate og sammenfatte.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 21. mars 2013 s. 56-57)

Marshall Gregorys bok *Shaped by Stories: The Ethical Power of Narratives* (2009) “begins with the premise that our lives are saturated with stories, ranging from magazines, books, films, television, and blogs to the words spoken by politicians, pastors, and teachers. He then explores the ethical implication of this nearly universal human obsession with narratives. Through careful readings of Katherine Anne Porter’s “The Grave,” Thurber’s “The Catbird Seat,” as well as *David Copperfield* and *Wuthering Heights*, Gregory asks (and answers) the question: How do the stories we absorb in our daily lives influence the kinds of persons we turn out to be?” (<http://muse.jhu.edu/>; lesedato 26.10.12)

“Hver eneste dom som avsies, hviler på en fortelling. Hvem gjorde hva, hvor, når, hvordan og hvorfor? Uten den fortellingen blir det ingen dom. Dommen er rett og slett konklusjonen på fortellingen, sier [professor i litteraturvitenskap Arild] Linneberg. [...] Fortellingene kan være gode eller mindre gode, og ikke minst: sanne eller falske. Har man med et justismord å gjøre, dreier det seg om en fortelling som ikke er sann. Den kan absolutt være godt fortalt, men den er altså diktning. Dommerne forsøker å lage sammenhengende fortellinger, også der hvor det ikke er grunnlag for det. Man tetter tomme hull i teksten, fyller ut for å få det hele til å henge sammen, sier Linneberg. [...] Rettsprosesser har vært et tema i verdenslitteraturen i flere tusen år. Tenk bare på de greske tragediene, på Bibelen, *Njåls saga*, Shakespeare og Dickens. Eller ta *Jeppe paa Bierget* av Holberg, *Forbrytelse og straff* av Dostojevskij, *Prosessen* av Kafka, *Den fremmede* av Camus, ramser Linneberg opp. Etter hvert har forskernes blikk gradvis flyttet seg, fra rettens betydning i litteraturen til litteraturens betydning i retten. [...] Målet vårt er å gjenvinne jussen som en humanistisk disiplin” (*Forskerforum* nr. 9 i 2011 s. 25-26).

“Because narrative, considered as a universally prevailing basic ordering principle, does have peculiarities: it enforces a linearity and teleology; it operates a logic of sequential implication (post hoc ergo propter hoc [= “Etter dette, derfor på grunn av dette”]), and it tends to rely on causally motivated chains of events, propelled by identifiable agents, usually human beings. That is fine as far as it goes, but if one considers it purely under the aspect of its ordering function, it also looks very self-limiting and possibly even unsuitable for a whole range of tasks at hand. These new tasks or challenges to narrative [...] leads us toward the rhizome, archive, the database, as foreseen in the writings of Vannevar Bush and Ted Nelson, the Cold War 1950s geniuses of hypertext architecture and cyberspace. The hotspots and network nodes that now link the web are clearly breaks with narrative linearity, and the literate community has adapted surprisingly quickly to the labyrinth pathways and navigational principles behind such architectures. The second way, in which a complement to (modernist) narrative might be conceived, is in upping the ante in terms of convolution and involution, layering and mise-en-abyme, i.e., accommodating seriality, multiple options, and open-endedness within a broadly telic and goal-oriented storytelling format. Narrative accommodates quite well its own enunciative double-takes, its own reflexive bootstrapping and metaleptic

strategies, but computer and internet-driven demands for more “dynamic,” “real-time” feedback and response are putting pressure even on (post-)modernist narrative.” (Thomas Elsaesser i Buckland 2009 s. 23)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>